

La posmodernidad en arte

Joan Campàs Montaner
Anna González Rueda

PID_00156754



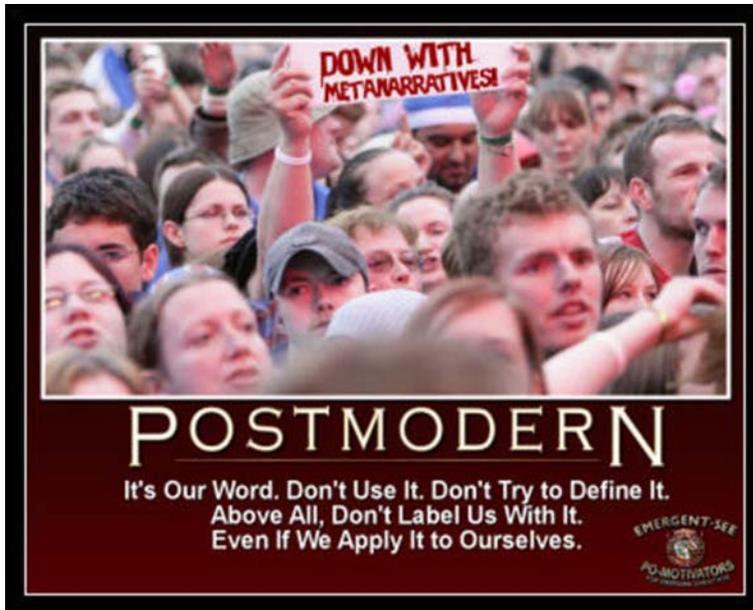
Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-Compartir igual (BY-SA) v.3.0 España de Creative Commons. Se puede modificar la obra, reproducirla, distribuirla o comunicarla públicamente siempre que se cite el autor y la fuente (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), y siempre que la obra derivada quede sujeta a la misma licencia que el material original. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/legalcode.ca>

Índice

1. Lo posmoderno en el arte	5
1.1. "¡No lo toques! ¡Es arte!"	5
1.2. La crisis del arte	8
1.3. La estética posmoderna	10
1.3.1. Reciclaje de formas preexistentes: cita, pastiche, parodia	13
1.3.2. Sincretismo estético: <i>collage</i> , mezcla e hibridación	13
1.3.3. La cultura popular y la alta cultura	14
1.3.4. La ironía posmoderna	14
1.3.5. Epistemología moderna y ontología posmoderna	15
1.3.6. El problema de los precursores	15
1.4. El arte posmoderno	16
2. La pintura posmoderna	19
3. La arquitectura posmoderna	25
4. El neoexpresionismo alemán	32
4.1. La primera generación de neoexpresionistas	36
4.2. La segunda generación de neoexpresionistas	37
4.3. Anselm Kiefer (1945)	38
5. Transvanguardia italiana	57
5.1. Francesco Clemente	61
5.2. Sandro Chia	79
5.3. Mimmo Paladino	94
6. La posmodernidad en Estados Unidos (1980-1985)	99
6.1. La tendencia apropiacionista	99
6.1.1. La exposición <i>Pictures</i> (1977) como antecedente	100
6.2. Los teóricos de la imagen apropiada	101
6.3. Los artistas apropiacionistas	101
6.3.1. Troy Brauntuch (1954)	102
6.3.2. Jack Goldstein (Montreal, 1945-San Bernardino, California, 2003)	109
6.3.3. Richard Prince (Panamá, 1949)	111
6.3.4. Robert Longo (Nueva York, 1953)	123
6.3.5. Sherrie Levine (Hazleton, Pensilvania, 1947)	132
6.4. La tendencia neoexpresionista	138
6.5. Los artistas neoexpresionistas americanos	142
6.5.1. Julian Schnabel (Nueva York, 1951)	142
6.5.2. David Salle (Norman, Oklahoma, 1952)	147

7. La posmodernidad en Europa y en Estados Unidos	
(1985-1990)	162
7.1. Simulación y postapropiación en Estados Unidos	162
7.2. El apoyo de la crítica	163
7.3. El papel de las galerías: arte y dinero	164
7.4. La importancia de los museos	165
7.5. Los simulacionistas neobjetuales	166
7.5.1. Jeff Koons (York, Pensilvania, 1955)	167
7.5.2. Haim Steinbach (Rehovot, Israel, 1944)	180
7.6. Los simulacionistas neoabstractos	185
7.6.1. Ross Bleckner (Nueva York, 1949)	185
7.6.2. Peter Halley (Nueva York, 1953)	192
7.6.3. Ashley Bickerton (1959)	202
8. El arte posmoderno activista	209
8.1. La teoría del activismo	209
8.2. El arte político de los setenta	210
8.2.1. Leon Golub (Chicago, 1922-2004)	211
8.2.2. Nancy Spero (Cleveland, 1926-2009)	216
8.2.3. Martha Rosler (Brooklyn, 1943)	227
8.3. El arte activista de los ochenta	244
8.4. El arte activista y los museos	245
8.4.1. Barbara Kruger (Newark, Nueva Jersey, 1945)	247
8.4.2. Jenny Holzer (Gallipoli, Ohio, 1950)	262
8.4.3. Adrian Piper (Nueva York, 1948)	282
8.4.4. David Hammons (Springfield, Illinois, 1943)	294
8.5. Los colectivos activistas	294
8.5.1. Group Material	294
8.5.2. Gran Fury (1988)	297
8.5.3. Guerrilla Girls (1985)	299
8.5.4. General Idea (1968)	301
Bibliografía	303

1. Lo posmoderno en el arte



1.1. "¡No lo toques! ¡Es arte!"

Es la vieja noción de arte: prohibido tocar, prohibido pasar. El arte como templo; el artista como profeta; la obra como reliquia y objeto de culto; la restauración del aura. Los vigilantes ponen en práctica lo que les mandan los directivos de los museos, es decir, actúan según la teoría que directores y comisarios de las exposiciones defienden:

"Liberar el arte de las distintas presiones y perversiones sociales que está obligado a soportar."

P. Dierichs (1982). "Catálogo". Documenta 7 (pág. 15). Kassel.

Los debates de los últimos quince a veinte años sobre las maneras de ver y experimentar el arte contemporáneo, sobre la imaginación y la producción de imágenes, sobre la confusión entre arte de vanguardia, iconografía mediática y publicidad parecen haberse superado. Un **nuevo romanticismo** parece haberse apoderado de los acontecimientos artísticos actuales. Rudi Fuchs, organizador de la Documenta 7, escribía:

"Es aquí entonces donde empieza nuestra exposición; aquí está la euforia de Hölderlin, la lógica serena de Eliot, el sueño inacabado de Coleridge. Cuando el viajero francés que descubrió las cataratas del Niágara volvió a Nueva York, ninguno de sus refinados amigos creyó la fantástica historia. ¿Qué pruebas tienes? Le preguntaron. La prueba que tengo, dijo, es que lo he visto."

P. Dierichs (1982). "Catálogo". Documenta 7 (pág. 15). Kassel.



Documenta

documenta (con una *d* minúscula) es la exposición de arte contemporáneo más importante del mundo. Desde 1955, tiene lugar en Kassel, Alemania, cada cinco años (al principio era cada cuatro años) y dura cien días. La Documenta 12 abrió las puertas el 16 de junio y se clausuró el 23 de septiembre del 2007. La próxima, Documenta 13, será del 9 de junio al 16 de septiembre del 2012. Por su duración, también la denominan *el museo de los cien días*. Fue fundada por Arnold Bode como una parte del *Bundesgartenschau* (una feria de horticultura) que se celebró en Kassel en aquella época. Esta primera Documenta -en contraste con la mayoría de las expectativas- fue un éxito considerable, porque mostró a la mayoría de los artistas que hoy día se consideran de una gran influencia en el arte moderno (Picasso o Kandinsky). En la primera Documenta, Bode quería acercar el arte a la gente, sobre todo a los obreros. No se trataba del arte contemporáneo sino del arte abstracto, especialmente la pintura abstracta de los años veinte y treinta, rechazada en los tiempos del nacionalsocialismo. En los años siguientes, cambió poco a poco al arte contemporáneo.

Las cataratas del Niágara y documenta 7: ciertamente, lo hemos visto todo con anterioridad. El arte como naturaleza; la naturaleza como arte. El aura ha sido restaurada; y Baudelaire, Marx y Benjamin, olvidados. El gesto es nítidamente **antimoderno y antivanguardista**. Apelando a Hölderlin, Coleridge y Eliot, Fuchs resucita el propio **dogma modernista**; otra nostalgia posmoderna, otro retorno a una época en la que el arte todavía era arte.

Documenta 7 (1982) sintetiza esta última tendencia de la historia del posmodernismo:

- Es antimoderna y altamente ecléctica, pero adopta el disfraz de un retorno a la tradición modernista.
- Es antivanguardista simplemente por el hecho de que prefiere renunciar a la preocupación central de la vanguardia de un arte nuevo en una sociedad alternativa, pero aspira a la condición de vanguardia en su presentación de tendencias actuales.
- Es antiposmoderna porque renuncia a toda reflexión sobre los problemas que originaron el agotamiento del modernismo.

Documenta 7 es un perfecto simulacro estético: fácil eclecticismo combinado con amnesia estética e ilusiones de grandeza. Representa el tipo de restauración posmoderna de un modernismo domesticado que ganó terreno en la era de Helmut Kohl-Margaret Thatcher-Ronald Reagan, y la instancia paralela se puede rastrear en los ataques conservadores a la cultura de los sesenta que se incrementaron durante estos años.

¿Es el posmodernismo sólo una actitud que deplora la pérdida de calidad y pregona la decadencia del arte desde los años sesenta?

Hipótesis: lo que se advierte en un nivel como la última moda, producto publicitario y espectáculo vacío y falso, forma parte de la lenta emergencia de una transformación cultural de las sociedades occidentales; un **cambio en la sensibilidad** para el cual el término *posmodernismo* deviene, al menos por ahora, absolutamente adecuado.

La transformación existe. No se está diciendo que se haya producido un cambio general de paradigma en los órdenes cultural, social y económico¹; esto parece insostenible. Sin embargo, en una zona importante de nuestra cultura se verifica un cambio notable en la sensibilidad, en las prácticas y formaciones discursivas que permite distinguir un conjunto de supuestos, experiencias y proposiciones que difieren de las del periodo precedente.

⁽¹⁾El intento de Fredric Jameson de identificar el posmodernismo con una nueva etapa en el desarrollo lógico del capital nos parece que exagera la cuestión.

Lo que hay que investigar es si esta transformación ha generado formas estéticas auténticamente nuevas en las diferentes artes o si, por el contrario, recicla técnicas y estrategias del modernismo y las reinscribe en un contexto cultural diferente.

Es tentador desdeñar un gran número de las manifestaciones actuales del posmodernismo como fraude perpetrado sobre un público crédulo por el mercado de arte de Nueva York, en el cual las reputaciones se edifican más rápidamente de lo que los pintores llegan a pintar. Tampoco es difícil afirmar que gran parte de las *inter-arts*, la técnica *mix-media* y la *performance culture*, que parecían tan vitales, giran ahora sobre sí mismas, saboreando el eterno retorno del *déjà vu*.

No obstante, es muy fácil ridiculizar el modernismo de la escena neoyorquina o de Documenta 7. Un rechazo total nos esconderá el potencial crítico del posmodernismo, que también existe. Se le acusa de haber **abandonado la postura crítica** que caracterizó al modernismo. ¿Qué quiere decir arte crítico? *Parteilichkeit* y vanguardismo, el *art engagé*, el realismo crítico, la estética de la negatividad, el rechazo de la representación, la abstracción; las ideas corrientes sobre lo que constituye un arte crítico han perdido en las últimas décadas su poder clarificador y normativo.

Éste es el dilema del arte en la era posmoderna. Y si la posmodernidad hace difícil mantener la vieja concepción del arte como crítica, la tarea es entonces redefinir las posibilidades de la crítica en términos posmodernos, en lugar de confinarla al olvido.

Posmodernismo crítico y posmodernismo afirmativo

Para una distinción entre un posmodernismo crítico y un posmodernismo afirmativo, podéis ver la introducción de Hal Foster en *The anti-Aesthetic*. Sin embargo, un ensayo posterior de Foster marca un cambio de opinión sobre el potencial crítico del posmodernismo.

1.2. La crisis del arte

Una edición, en 1982, del *Art Journal*, una publicación de la College Art Association de Estados Unidos, estuvo dedicada a "La crisis de la disciplina" de la historia del arte. La crisis consistía en el hecho de que la concepción heredada de la historia estaba agotada; ya no estaba claro qué cosas que habían pasado en el escenario de la historia serían importantes, políticamente o estéticamente, o si la importancia no era más que un concepto hegemónico y jerarquizador sin más. La crisis fue mucho mayor que el arte; fue el final de la era de la certeza sobre la historia en sentido amplio. En 1987, cuando la crisis se agudizó, apareció un libro con el título *¿El final de la historia del arte?* Poco después, la College Art Association, intentando una resurrección del cadáver, celebró una sesión llamada "La nueva (¿?) historia del arte", y ese mismo año apareció el libro *Repensar la historia del arte*.

En términos de la teoría del arte, lo que había llegado a su **fin** -o lo que había que repensar- era la **tradición kantiana** (o la tradición kantiano-hegeliana). Esta teoría, que estaba en el centro de la modernidad artística, incluía el énfasis que hizo Kant sobre la forma más que sobre el contenido; la **interpretación hegeliana** de la historia como un avance inevitable; la combinación que de estas dos ideas hicieron los denominados *historiadores críticos* Schnaase, Riegl y Wölfflin, y una corriente que se alejó de este lenguaje para incluir a pensadores no alemanes como Roger Fry, Clive Bell y, finalmente, Clement Greenberg. Durante casi doscientos años, esta tradición había sido la base teórica de la historiografía del arte.

Kant y su concepto de belleza y de gusto

Kant, en la *Crítica del juicio* (1790), determina las condiciones de posibilidad de la percepción de lo bello y somete a análisis los juicios estéticos, o juicios del gusto (enunciados sobre lo bello y lo sublime), en plena concordancia con su filosofía crítica: "No hay ciencia de lo bello, sino sólo crítica" (*Crítica del juicio*, § 44). Con un juicio estético, afirmamos que alguna cosa gusta. Sin embargo, se trata de un agrado desinteresado, de algo que gusta por sí mismo, no porque produzca placer o porque sea moralmente bueno.

Es también un agrado universalizable, que no concebimos sólo nuestro, sino que simplemente lo percibimos; una "finalidad sin fin", una "intencionalidad sin intención". Sin embargo, creemos que este agrado es totalmente necesario; nadie escapa a la sensación de agrado del objeto bello. Así, pues, para Kant la **belleza** es lo que gusta de manera **desinteresada, universal y necesaria**, en objetos que carecen de toda finalidad. Es, por lo tanto, un conocimiento, no por conceptos, sino por percepción de lo agradable que produce lo bello; a esto lo denomina **gusto** (facultad de juzgar lo bello), y lo caracteriza primordialmente como "imaginación en libertad", o imaginación libre de quedar fijada por la determinación del entendimiento.

Desde Kant, por consiguiente, "bello" es un sentimiento común a todos. Gusta, además, porque lo que nos gusta lo percibimos **sin ninguna finalidad**: no gusta porque sea útil, ni porque sea bueno o perfecto.

Bibliografías complementarias

H. Belting (1987). *The End of Art History?* Chicago: University of Chicago Press.

Algunas de las ponencias presentadas en la sesión sobre "La nueva (¿?) historia del arte" se han publicado en **P. Alpers** (1992). *The Philosophy of the Visual Arts* (págs. 515-532). Nueva York: Oxford University Press.

D. Preziosi (1989). *Rethinking Art History*. New Haven: Yale University Press.

La crisis de la disciplina consistía en el hecho de que la tradición kantiana estaba perdiendo credibilidad; repuntaba una era de escepticismo. El arte, parecía, se había convertido en post-historia del arte. Es un ejemplo específico del final de la era de la certeza en una nueva era de incertidumbre o de duda.

Empezó a desarrollarse una "nueva" historia del arte que ya no tiene un claro linaje central, sino una multiplicidad de direcciones relacionadas de manera laxa, cada una de las cuales representa una de las vías de investigación previamente prohibidas. De este modo, el arte dio media vuelta y se convirtió en lo contrario de lo que había sido antes.

En un texto clásico del linaje kantiano-hegeliano, Heinrich Wölfflin, en el siglo XIX, postuló dos **raíces del estilo** en una obra de arte:

- Una raíz **visual** o interna, que es el vínculo con el arte previo.
- Una raíz **social** o externa, que es el vínculo con la cultura contemporánea.

Las consideraciones formales como las resaltadas por Kant, cuando se historizaron como en el enfoque hegeliano, se consideraron como surgidas exclusivamente de la primera raíz, como estéticamente dentro de la obra de arte. Todo el resto -como el desciframiento cognitivo y la relevancia social- surgía de la segunda raíz y estaba esencialmente fuera de la obra de arte. La **raíz visual** era el único escenario propiamente dicho de la **historia del arte**; los materiales relegados a la raíz dos, aunque podrían ser de interés para los sociólogos o los historiadores culturales, no tenían nada que ver directamente con la historia del arte.

Kant: el arte como intencionalidad sin intención

Según Kant, la rosa es percibida como bella porque hay algo en la disposición de sus colores y texturas que impulsa a nuestras facultades mentales a sentir que el objeto es "como tiene que ser". A esta corrección se refiere Kant cuando dice que los objetos son intencionales. Etiquetamos un objeto como bello porque promueve una **armonía interna o libre juego** de nuestras facultades mentales; decimos *bella* a alguna cosa cuando suscita este placer. Cuando alguien dice que una cosa es bella, afirma con esto que todo el mundo debe estar de acuerdo. Aunque la etiqueta es impulsada por un sentimiento o conciencia subjetiva de placer, tiene supuestamente una aplicación objetiva en el mundo.

Kant se dio cuenta de que la fruición de la belleza era diferente de otros tipos de placer. Si una fresa tiene un color rubí, una textura y un olor tan deliciosos que nos la comemos, el juicio de belleza ha sido contaminado. Para descubrir la belleza de esta fresa, piensa Kant que nuestra respuesta tiene que ser **desinteresada**, independiente de su propósito y de las sensaciones placenteras que produce.

En definitiva, para Kant, la estética se experimenta cuando un objeto sensorial estimula nuestras emociones, intelecto e imaginación. Estas facultades se activan en un "libre juego" y no de una manera más centrada y deliberada. El objeto bello atrae nuestros sentidos, pero de un modo frío y distanciado. La forma y el diseño de un objeto bello son la clave de lo importante excepto la **intencionalidad sin intención**.

Kant desarrolló una descripción de la belleza y de nuestras reacciones frente a la misma que ha sido crucial para las teorías que se plantean el arte en términos de respuesta es-

Bibliografía complementaria

- H. Wölfflin (1950). *Principles of art History: the Problem of the Development of style in Later art* (págs. 1-226). Nueva York: Dover Publications.
- M. Podro (2001). *Los historiadores del arte críticos* (págs. 172-177). Madrid: Visor.

tética. Muchos teóricos afirman que el arte tiene que inspirar una respuesta especial y desinteresada, una reacción de distancia y neutralidad.

Ahora, en el derrumbe del paradigma kantiano-hegeliano, se ha invertido la jerarquía de las raíces. Aunque a las dos se las considera en la obra de arte, la raíz dos es la dominante.

1.3. La estética posmoderna

A medida que la serie de inversiones se multiplica, se va imponiendo una nueva estética, denominada *posmoderna* y caracterizada por la crítica, el análisis, el conocimiento, el comentario social, el ingenio, el humor, la sorpresa y la inversión. La nueva estética socava directamente lo previamente considerado como la integridad del arte.

La pista visual, hasta ahora dominante, ponía el énfasis en la totalidad y consistencia de una obra de arte individual y de la *oeuvre* a la que pertenecía. Con el fin de preservar la integridad de la *oeuvre* como un todo, si dentro de ésta se producía un cambio importante, entonces se descalificaba o bien la obra anterior al cambio por primeriza, o bien la obra posterior por tardía.

La obra de arte individual

La retrospectiva de De Chirico organizada por el MoMA, aunque era retrospectiva, sólo mostraba la obra de la primera mitad más o menos de la carrera del artista; dado que introducía una falta de unidad en la *oeuvre*, la obra posterior se excluyó, y la *oeuvre*, tal y como se presentaba, parecía compacta.

En los museos, revistas de arte o ilustraciones de libros se da a cada obra un espacio amplio, de manera que el espectador pueda sentir que la está viendo en su pureza, incontaminada por las influencias de obras adyacentes.

De la misma manera que la era moderna fetichizó la unidad, la era posmoderna ha llegado a fetichizar la **multiplicidad** o diferencia.

Por otra parte, es difícil no atribuir un cierto rol ejemplar al uso creciente de la **televisión**². La preocupación posmodernista por la superficie puede atribuirse al formato obligado de las imágenes televisivas.

⁽²⁾El americano medio pasa unas siete horas diarias mirando la televisión.

"Es el primer medio cultural en toda la historia que presenta los acontecimientos artísticos del pasado como un *collage* de fenómenos de importancia equivalente y de existencia simultánea, esencialmente divorciados de la geografía y de la historia material, y trasladados hasta el *living* o los estudios de Occidente, en un flujo más o menos ininterrumpido."

Define a un espectador "que comparte la concepción que el medio tiene de la historia, concibiéndola como una reserva inacabable de acontecimientos iguales".

B. Taylor (1987, págs. 103-105).

Bibliografía complementaria

B. Taylor (1987). *Modernism, Postmodernism, Realism: Critical Perspective for Art*. Winchester School of Art Press.

No es difícil advertir que la **relación del artista con la historia** ha variado; que en la era de la televisión masiva hay más preocupación por las superficies que por las raíces, por el *collage* que por el trabajo en profundidad, por la cita

de imágenes sobrepuestas en detrimento de las superficies elaboradas, por el colapso de un sentir del tiempo y el espacio que desdeña los artefactos culturales sólidamente constituidos.

No debemos caer en un determinismo tecnológico ingenuo, según el cual "la televisión da lugar al posmodernismo" y a su diversidad, ya que la televisión es un producto del capitalismo tardío y, como tal, tiene que ser vista en el contexto de la promoción de una cultura del consumismo. Esto nos lleva a considerar la producción de anhelos y necesidades, y la movilización del deseo y la fantasía, y a observar la política del entretenimiento como parte del impulso destinado a mantener un dinamismo de la demanda en los mercados de consumo, capaz de asegurar la rentabilidad de la producción capitalista.

Charles Newman considera que, en cierto sentido, la estética posmodernista constituye una **respuesta a la ola inflacionaria** del capitalismo tardío.

"La inflación afecta al intercambio de ideas tanto como lo hacen los mercados comerciales [...]. Asistimos a guerras sanguinarias y a transformaciones espasmódicas en la moda, al despliegue simultáneo de todos los estilos del pasado en sus infinitas mutaciones, y a la circulación continua de diversas y contradictorias élites intelectuales que revelan el reino del culto a la creatividad en todas las áreas de la conducta, a una receptividad acrítica sin precedentes del Arte, a una tolerancia que finalmente equivale a indiferencia."

C. Newman (1985, pág. 9).

Newman extrae una conclusión:

"La jactanciosa fragmentación del arte ya no es una elección estética: es simplemente un aspecto cultural de la trama económica y social."

C. Newman.

El posmodernismo se limita a señalar la lógica extensión del **poder del mercado** a todo el espectro de la producción cultural.

"En los últimos años, hemos asistido a la apropiación virtual del arte por los grandes intereses empresariales. Porque cualquiera que sea el papel que haya ejercido el capital en el arte modernista, el fenómeno actual es nuevo, justamente por su extensión. Las corporaciones se han convertido, en todos los sentidos, en las grandes patrocinadoras del arte. Arman enormes colecciones. Organizan las exposiciones más importantes en los museos [...]. Las casas de subastas hoy son instituciones de préstamos que asignan al arte un valor completamente nuevo y colateral. Y todo esto afecta no sólo a la inflación del valor de los viejos maestros, sino a la producción misma del arte [...]. [Las corporaciones] compran barato y en cantidad, apostando por el crecimiento de los valores de los jóvenes artistas [...]. El retorno a la pintura y a la escultura tradicionales supone el retorno a la producción de mercancías y diría que, mientras que el arte, tradicionalmente, tenía el carácter de mercancía ambigua, ahora se trata de una mercancía sin ambigüedades."

D. Crimp (1995, pág. 85).

El arte se convierte en un terreno particularmente significativo para seguir el proceso que lleva de lo moderno a lo posmoderno, porque paralelamente a la profunda transformación que el arte ha experimentado en la modernidad,

Bibliografía complementaria

C. Newman (1985). *Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Northwestern University Press.

Bibliografía complementaria

D. Crimp (1995). *On the Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press.

hasta su "muerte" o su identificación con la producción en masa o con formas totalmente nuevas y extrañas, se ha desarrollado la reflexión sobre lo posmoderno.

Considerado como la época de una general estetización de la cultura (época de la imagen, del simulacro, de la apariencia), lo posmoderno parece proponer el ideal romántico de una comunicabilidad esencialmente estética, que recompone la fractura típicamente moderna entre cultura elevada y cultura popular.

La asunción de formas y contenidos de la vida cotidiana –una especificidad de lo posmoderno que se ha desarrollado sobre la herencia del pop-art– ha llevado a conferir "dignidad" de arte a producciones a medio camino entre lo industrial y lo artístico, destinadas no a una élite sino a un amplio público: se habla hoy día de arte en relación con el diseño, el cine, la moda, la publicidad, fenómenos de masa en los cuales el objeto industrial es impensable sin una connotación estética como vehículo de su propia comunicabilidad, comercialización y difusión.

No sin una cierta razón, este predominio de la imagen se interpreta como un predominio del valor de cambio sobre el valor de uso, o como un proceso de gradual **desrealización del objeto**. Todos los acontecimientos del arte contemporáneo –lo que abarca desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad y que, en los manuales, se presenta bajo el epígrafe de arte moderno– y, en particular, de la pintura, se suelen interpretar con el signo de una creciente desrealización, que supone la desaparición del objeto hasta aquel punto de abstracción en el que el arte sería reducido a su esencia, con el resultado extremo, paradójico, de una contestación desacralizadora del arte como institución.

El motor de este proceso sería el dogma característico de la modernidad, la idolatría de lo nuevo por el hecho de ser nuevo; siguiendo a este ídolo, el **arte estaría condenado a su propia desaparición**, porque habría renunciado a seguir su ideal constitutivo, el ideal atemporal de la belleza y la perfección. Eligiendo la novedad, el arte habría dibujado su destino: lo que hoy es nuevo está, en efecto, intrínsecamente destinado a ser obsoleto mañana, provocando así la inevitable caducidad, hasta lo efímero, de cada producción "innovadora".

1.3.1. Reciclaje de formas preexistentes: cita, pastiche, parodia

Si el modernismo se caracteriza por la búsqueda de la originalidad y la voluntad de crear nuevas formas, inéditas, inusuales, el posmodernismo admite que reutiliza formas preexistentes, incluyendo las más familiares.

La innovación moderna se basa siempre en el olvido o la ignorancia de las tradiciones propias de cada arte, que se consideran como un obstáculo para la verdadera creación. Lo que caracteriza, por el contrario, al artista posmoderno y su **originalidad**, es que ha sabido adquirir un dominio bastante perfecto de la historia y de las técnicas más académicas de su arte.

Las referencias al arte del pasado pueden tomar formas muy distintas, desde el uso de detalles estilísticos hasta la aplicación rigurosa de reglas formales antiguas, como la composición, la simetría, el orden, etc. Las modalidades también pueden variar, del homenaje a la cita irónica. Sin embargo, lo más característico de la actitud posmoderna es el **homenaje irónico** que juega con la ambigüedad: de esta manera, el homenaje a Nijinski del escultor Barry Flanagan muestra a una liebre burlona en una pose de danza.



Barry Flanagan: *Nijinski hare* (1986). Bronce.

1.3.2. Sincretismo estético: collage, mezcla e hibridación

La obra posmoderna aparece a menudo como un *collage* de elementos dispares **sin deseo de armonía**. Tomemos, por ejemplo, la novela *At Swim-Two-Birds* del irlandés Flann O'Brien, que pone uno tras otro textos de géneros tan distintos como el western y la épica medieval, pasando por el cuento de hadas y el vodevil.

Las novelas modernistas de la trilogía americana de John Dos Passos, o las de la trilogía de *Los sonámbulos*, de Hermann Broch, se presentan, también, en forma de *collage* de textos que pertenecen a diferentes géneros. Sin embargo, en

En arquitectura

Donde Le Corbusier quiere renovar por completo no sólo el estilo de los edificios, sino la propia concepción de la vivienda, el arquitecto Ricardo Bofill utiliza los principios de diseño y los elementos decorativos tomados prestados del arte clásico o antiguo (columnas, frontones, etc.).

Bibliografía complementaria

F. O'Brien (1989). *En Nadar-dos-pájaros*. Barcelona: Edhasa.

los dos casos, el objetivo que se buscaba era el de hacer una síntesis entre estos elementos para aprehender una realidad compleja: Estados Unidos durante la Gran Depresión para Dos Pasos, la pérdida de valores en la Europa occidental para Broch.

Las trilogías de J. Dos Passos y de H. Broch

La trilogía de J. Dos Passos se considera su obra más importante; los libros que forman parte de esta trilogía son *The 42nd Parallel* (*El paralelo 42*, 1930), *Nineteen Nineteen* (1919, 1932) y *Big Money* (*El gran dinero*, 1936).

La trilogía de Broch está compuesta, en primer lugar, por *Pasenow o el romanticismo* (1888), después por *Esch o la anarquía* (1903) y, finalmente, *Huguenuau o el realismo* (1918).

El artista posmoderno busca, por el contrario, el **contraste** entre los diferentes elementos y el efecto de **distanciamiento** que resulta de esto.

1.3.3. La cultura popular y la alta cultura

Si el posmodernismo borra el tiempo y el espacio para convertir toda cultura en inmediatamente presente, **elimina** también la **jerarquía** entre la alta cultura y la cultura popular. Podemos citar, por ejemplo, la adopción de géneros populares por escritores: novela policíaca en *Cosmos*, de Witold Gombrowicz, novela de espionaje en *Lac*, de Jean Echenoz, etc. Un ejemplo especialmente llamativo de este difuminado es la convergencia entre arte contemporáneo y publicidad. Lo mismo ocurre con el americano Andy Warhol, representante del pop-art, que fue publicitario antes de convertirse en artista y cuya obra se basa en el imaginario popular (marcas, estrellas, estereotipos, etc.). Por el contrario, vemos muchos anuncios que derivan de obras de la historia de la pintura.

De hecho, la segunda mitad del siglo xx está marcada por la explosión de la **cultura de masas**, transmitida por la industria de los medios de comunicación cada vez más poderosos. Esta cultura mediática afecta a todas las clases sociales y se convierte en uno de los fundamentos de la imaginación colectiva.

1.3.4. La ironía posmoderna

La ironía es considerada como la característica esencial del posmodernismo. Más en general, podemos considerar que donde el modernismo sitúa al autor y la creación en el centro de su estética, el posmodernismo otorga este papel a la interpretación y al público.

Bibliografías complementarias

J. Echenoz (1991). *Lago*. Barcelona: Anagrama.

W. Gombrowicz (2002). *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral.

Por esta razón, ha sido criticado por conformarse con los imperativos del marketing, crítica justa si no existiera la diferencia irónica que asume muy bien el hecho de disgustar o irritar. El simple hecho de aportar una mirada nueva sobre un texto o una obra pictórica comporta hacer una nueva obra. El artista Jeff Koons se ha convertido en famoso transformando objetos *kitsch* en obras de arte. Esta mirada irónica recae de manera natural sobre la propia obra posmoderna, y conduce al **autocomentario**. Estamos cerca del efecto de distanciamiento teorizado por Bertolt Brecht y Víctor Chklovsky. Lo que hay de común en los artistas posmodernos es la capacidad de asumir y hacer revivir los códigos tradicionales más serios, evitando tomarlos en serio, pero sin desconsiderarlos cayendo en formas de burla.

Autocomentario

Podemos citar el ejemplo de *Pale Fire* ('Fuego pálido'), de Vladimir Nabokov, formada por una narración poética y por el comentario de esta historia, o *La obra póstuma de Thomas Pilaster*, de Éric Chevillard, que funciona según el mismo principio.

1.3.5. Epistemología moderna y ontología posmoderna

El crítico Brian McHale compara la diferencia que existe entre el modernismo y el posmodernismo a la que separa a la epistemología (teoría del conocimiento) y la ontología (teoría del ser).

De esta manera, el modernismo intenta construir una imagen exacta del mundo real, más allá de los límites de la percepción humana. El posmodernismo se interroga más bien por el estatus del mundo de ficción creado por la obra de arte y su relación con el mundo real. El ejemplo por excelencia es el relato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (publicado en la recopilación *Ficciones*) de Jorge Luis Borges, en el que el mundo real es poco a poco colonizado por el mundo ficticio de Tlön.

Bibliografía complementaria

J. L. Borges (2004). *Ficciones*. Barcelona: Destino.

1.3.6. El problema de los precursores

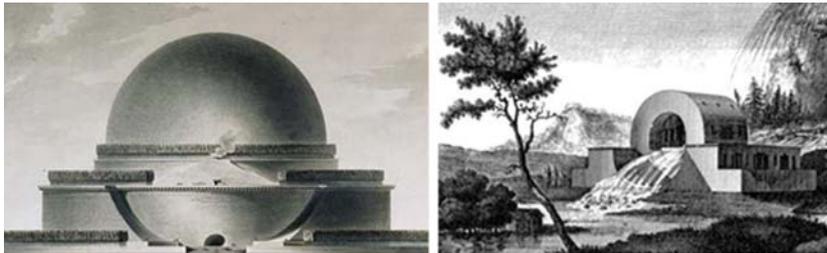
¿Es el posmodernismo una nueva era vinculada al desarrollo del capitalismo postindustrial, o algo que ha existido siempre? Se puede constatar que numerosas características de la estética posmoderna pueden reencontrarse en las obras del pasado, especialmente la ironía del doble exacto³ o el retorno a un uso desfasado de las figuras del mundo clásico y barroco, una especie de estética del mal gusto que permite recuperar sin lirismo anticuados valores estéticos.

En la **literatura**, si las premisas del posmodernismo aparecen en *At Swim-Two-Birds* de Flann O'Brien (1939) o *Le chiendent* de Raymond Queneau (1933), se observa que estos autores no hacen más que seguir una tradición que se remonta al siglo XVIII, con obras como *Jacques el fatalista* de Diderot o *El viaje sentimental* de Sterne, pasando por Alfred Jarry (*Gestes et opinion du docteur Faustroll, pataphysicien*).

⁽³⁾Expresión utilizada a propósito de las parodias de la moda new-wave, por Hector Obalk y Alain Sorral en *Les Mouvements de mode expliqués aux parents* (1984).

En **arquitectura**, se reencuentran elementos posmodernos en la arquitectura de la Secesión Vienesa, la de Constantin Melnikov, la del esloveno Jože Plečnik, la de los principios que se encuentran en Robert Mallet-Stevens, o en las obras de Boulée y Ledoux.

La arquitectura ha conocido una explícita teorización de lo posmoderno en la forma del *posmodernismo*, término introducido en Estados Unidos para indicar un movimiento de reacción al modernismo, en un sentido muy específico.



Izquierda: Etienne-Louis Boulée: *Cenotafio a Newton* (1784). Derecha: proyecto de Ledoux (1804).



Villa Melnikov cerca de la calle Arbat en Moscú, por Konstantin Melnikov.

Nos centramos también en la **pintura** porque ha conocido de la manera más radical el proceso que hemos descrito, y porque sus resultados ilustran bien algunos aspectos del posmodernismo, aunque este término es poco utilizado para referirse a la pintura.

1.4. El arte posmoderno

El arte posmoderno incluye movimientos que surgen dentro del modernismo pero que reaccionan en contra, mostrando rechazo a algún aspecto. Según algunas definiciones, el posmodernismo es un movimiento del pasado sucedido por el arte contemporáneo. Los valores que caracterizan el modernismo son la pureza formal, el arte por el arte, la posibilidad de autenticidad en el arte, la importancia o incluso la posibilidad de una verdad universal en el arte y la importancia de la vanguardia y la originalidad. Este último punto provoca una controversia particular en el arte, muchas instituciones plantean la necesidad de un arte innovador y progresista que entra en contradicción con los valores del arte de nuestros tiempos.

El posmodernismo rechaza los postulados del modernismo y su dirección artística, erradica los límites entre las diferentes disciplinas y las formas de arte, interrumpe los géneros artísticos tradicionales y sus convenciones. El arte posmoderno fomenta la creencia de que todas las posiciones son inestables e hipócritas, y por este motivo la ironía, la parodia y el humor son las únicas posiciones que no pueden ser anuladas por la crítica o los acontecimientos posteriores.

Muchos de estos rasgos están presentes en los movimientos modernos, especialmente el rechazo a la compartimentación de las formas de arte. Sin embargo, estos rasgos se consideran fundamentales en el arte posmoderno; no es una cuestión de grado, sino que representa una ruptura absoluta. Uno de los puntos más importantes que diferencian el posmodernismo del modernismo, como movimientos en el arte, es que el modernismo adopta una posición progresista y adopta una visión positiva respecto del futuro, mientras que en el arte posmoderno es común rechazar la idea de que pueda haber avance o progreso en el arte, y por este motivo uno de los proyectos del arte ha sido destruir el mito de la vanguardia. Esto es lo que los filósofos postestructuralistas denominan la *negación de las metanarrativas*.

Ante la idea de progreso, evolución e innovación de las vanguardias artísticas, el arte posmoderno defiende la cultura popular, la hibridación; se caracteriza por el eclecticismo, la mistificación, el nomadismo –ir de un estilo a otro–, la deconstrucción –tomar elementos estilísticos del pasado–, etc. Así como la vanguardia se basaba en la innovación, la experimentación, la evolución, los posmodernos vuelven a los métodos clásicos, a la pervivencia de formas y estilos artísticos del pasado, creando una mezcla de estilos, cayendo en la repetición, la reinterpretación; el resultado de esta mezcla indiscriminada de temas y estilos da lugar al **pastiche**, concepto que los posmodernos asumen con orgullo.

Se incide en la tradición como vuelta a modelos clásicos de programa artístico. El artista es libre para transitar cualquier época o estilo del pasado, tomando libremente cualquier referencia de otros autores. Suelen ser obras figurativas –aunque sin rechazar lo abstracto–, con referencias iconográficas, con gusto por lo fragmentario. Los artistas posmodernos recurren por igual al arte clásico y al de vanguardia, incluso a los movimientos artísticos inmediatamente anteriores a ellos. Asimismo, mezclan imágenes del arte tradicional con el cómic, el grafito, imágenes publicitarias o de medios de comunicación de masas. También recurren a todo tipo de técnicas artísticas, desde las tradicionales a las derivadas de las nuevas tecnologías. Todo esto lo reinterpretan de una manera subjetiva, personal, pero de modo indiscriminado e irreflexivo, sin pretender evocar ningún tipo de concepto o enviar ningún mensaje. Asumen el **arte como objeto** y **como finalidad** en sí mismo, no como vehículo de transmisión de una realidad cultural circundante.

Fin de las vanguardias

Rosalind Krauss se convirtió en una de las importantes proclamaadoras de que se avistaba el fin de las vanguardias y que serían sucedidas por una fase posliberal y posprogresista.

Finalmente, hay que remarcar que dentro del arte posmoderno hay una gran **variedad estilística y conceptual**, los distintos movimientos que lo integran –y dentro de estos los diferentes artistas, cada uno con su sello personal– son heterodoxos y diversificados, sin carácter programático, cada uno con diferentes finalidades y peculiaridades muy distintas. El arte posmoderno será sin duda, con este nombre u otro que pueda recibir en el futuro con más perspectiva histórica, el arte propio de finales del siglo XX y principios del XXI.

Entre los **principales rasgos** vinculados al postmodernismo en las artes, encontramos:

- La eliminación de la frontera entre el arte y la vida cotidiana.
- El derrumbe de la distinción jerárquica entre la alta cultura y la cultura popular o de masas.
- Una promiscuidad estilística que propicia el eclecticismo y la mezcla de códigos.
- La parodia, el pastiche, la ironía, el carácter lúdico y la celebración de la superficie "sin profundidad" de la cultura.
- La declinación de la originalidad o el genio de lo que produce arte.
- El supuesto de que el arte sólo puede ser repetición.

El arte posmodernista tiende a ser figurativo antes que abstracto, localizado antes que pomposo o universalista, y popular y accesible (según dicen sus defensores). Llegados a este punto, quizá habría que distinguir entre posmodernismo y antimodernismo. Porque una gran parte de la arquitectura posmoderna es explícitamente antimoderna⁴ en su rechazo a cualquier cosa nueva y en su insistencia en un retorno a las formas clásicas y a los materiales y tipos clásicos.

Diferencias entre Europa y Estados Unidos

Hay notables diferencias según la geografía. En Estados Unidos, el arte posmoderno tiene un tinte más crítico y reflexivo que el europeo. Quizá por este motivo muchos críticos no ven un sello unívoco en el arte posmoderno, sino que lo consideran un cajón de sastre donde situar diferentes tendencias que sólo tienen en común su oposición al proyecto moderno.

⁽⁴⁾Por este motivo, la campaña del príncipe Carlos de Inglaterra contra las atrocidades de la arquitectura inglesa moderna tocó una fibra sensible al centrarse, por ejemplo, en el bloque de viviendas como el símbolo odioso de la arquitectura moderna.

2. La pintura posmoderna

La pintura de la segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por la unión fatal entre arte y tiempo, arte e historia, de la cual Baudelaire, cuyas *Fleurs du mal* están todavía hoy en el centro del debate moderno/posmoderno, fue agudo testigo. El arte ya no está interesado en representar la belleza atemporal –para Baudelaire la función del arte fue siempre la de atrapar lo eterno en el instante– sino el hoy, la simple actualidad.

La **identidad ser = nuevo**, que instituye la **modernidad**, según la definición de Gianni Vattimo, se propone asimismo en un ámbito artístico en la identidad bello = nuevo, donde lo nuevo es lo actual. Esta reducción del espacio histórico a la actualidad se manifiesta en el campo de la pintura como la búsqueda de una unidimensionalidad que tiende a abolir la profundidad y la perspectiva, lo que el crítico Clement Greenberg ha llamado la conquista de la planicidad: antes que representar objetos y situaciones, un cuadro es visto como una superficie cubierta de color. De tal manera, el arte se desvincula de la representación que tiende a una especie de autonomía autorreferencial, y la búsqueda artística se resuelve en una siempre mayor purificación para alcanzar esta esencialidad.

El impresionismo, el expresionismo y todavía más las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX contribuyeron a socavar el carácter representativo y figurativo de la pintura, eligiendo como tema del arte lo que no es representable en términos objetuales: la luminosidad, los sentimientos, en general lo espiritual (recordamos el libro de Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, de 1912), el propio pasar del tiempo a través de una descomposición o desestructuración del espacio y del objeto. Esta tendencia llevará a la desaparición del objeto en el campo de la pintura, a una desrealización de la que son testigos las poéticas cubista, futurista y abstracta, que desembocará de manera nihilista en la abstracción pura del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918) de Malevich.

Si el arte moderno de finales del siglo XIX se hace cargo de interpretar el presente y de ser casi la conciencia puntual, la vanguardia empuja la tensión hacia lo nuevo hasta la anticipación como ruptura con el pasado y la tradición. Como indica el propio término, tomado de la jerga militar, la vanguardia representa una conciencia anticipada del tiempo, la conciencia de uno nuevo que todavía no es actual, un tipo de mesianismo que tiende a una crítica radical del presente y que impulsa esta crítica hasta la propia institución "arte". Nihilismo –como actitud constante de negación– y futurismo –anticipación– son, por lo tanto, características de la vanguardia artística que la distinguen de lo moderno en sentido estricto como dos conciencias del tiempo:

Manet

El primero en introducir conscientemente elementos de la vida cotidiana en el arte fue Manet, cuyos cuadros suscitaron más de un escándalo; es el caso de *Desayuno sobre la hierba* y de *Olimpia*.

- Una que ve la novedad ya en el presente, y trata de captarla en su actualidad.
- Otra que, por el contrario, desplaza esta tensión por lo nuevo hasta la anticipación del futuro.

La estética de lo nuevo, señalada por Adorno como motor del arte moderno, está por lo tanto en la base de su **dialecticidad y ambivalencia**: se trata de la ambivalencia dialéctica de la propia sociedad burguesa, ya evidenciada por Marx en el *Manifiesto del partido comunista* (1848). El poder de innovación de la sociedad burguesa hace de la misma una sociedad no tradicionalista, pero por esto mismo cada tensión innovadora y vanguardista, lejos de ser una **contestación**, tiene el riesgo de convertirse en una posterior **confirmación**. El arte de vanguardia (cubismo, futurismo, abstracto, surrealismo, dadaísmo), antitradicionalista por definición, estará por este motivo de manera dialéctica condenado a la propia autonegación, porque al final se cae en la misma lógica de la innovación propia de la sociedad burguesa que pretendía negar. Esta autonegación del arte (que puede mantener una paradójica función crítica sólo en esta autonegación), esta "muerte del arte" en la que Adorno veía un paradójico potencial crítico, como única posibilidad para el arte de proponerse dentro de la sociedad capitalista, es uno de los resultados que señala la transición de lo moderno a lo **posmoderno**, como paso de **la vanguardia al pop-art** –cuyo máximo representante es Andy Warhol–; es decir, una forma de arte que, según los críticos de lo posmoderno, está definitivamente integrada en el mercado, que ha abolido la distancia crítica de la sociedad y que se limita a repetir el carácter de espectáculo.

El vínculo de conjunción entre la vanguardia y el pop-art está representado por Duchamp y su estética del *ready-made*: el *ready-made* es una manufactura, un objeto común⁵ (el más antiestético posible) que el artista opta por exponer firmándolo.

⁽⁵⁾Son bastante conocidos la rueda de bicicleta, el portabotellas, el urinario.

La estética del *ready-made* constituye la más iconoclasta contestación de los cánones y de los requisitos tradicionales de la artisticidad (belleza, originalidad, creatividad), pero sobre todo constituye un gesto que, repitiendo al revés el proceso que hace de la obra de arte un objeto de cambio en el mercado, es decir, haciendo de un objeto de cambio una obra de arte, manifiesta de manera teatral la lógica en la que está insertada la estética de lo nuevo. El arte de Duchamp se mueve efectivamente en una **relación** extremadamente **irónica con la estética de lo nuevo**: si lo nuevo, lo original artístico, pretende sustraerse a la reproducción y al cambio, acabando de hecho por ser presa de los mismos, el *ready-made* es un objeto cualquiera, localizable en el mercado en miles de copias –y por lo tanto no es nuevo en absoluto, sino que en el origen ya está inmerso en la cadena de la reproductibilidad técnica y el mercado– pero que se convierte, con un gesto subversivo, en objeto de arte.

El gesto iconoclasta de Duchamp comporta una radical desacralización del arte –el cual pierde su aura mística–, que corresponde a una paralela **desacralización del artista**, no más creador de obras reales sino sólo intencionales, y que introduce en el campo del arte la máquina y su poder de reproducción. De esto al pop-art, es decir, a la total abolición de la diferencia entre arte de élite y arte de masas, hay sólo un paso. El arte moderno y vanguardista, por su creciente rarefacción y por su impacto crítico, ha acentuado todavía más la distancia entre arte de élite y arte popular. Al optar por exponer objetos de la vida cotidiana, podemos decir que Duchamp elevó estos objetos al rango de arte y descendió el arte al ámbito de la cotidianidad. El famoso proyecto de *ready-made*, "utilizar un Rembrandt como tabla de planchar", es la síntesis de esta estética desacralizadora e iconoclasta, que **fusiona dos lenguajes** (el alto y el bajo, el elitista y el popular) haciéndolos colisionar.

El pop-art, que se difundió sobre todo en la América de los sesenta, asume como objetos de arte elementos de uso cotidiano, de diseño banal e industrial, enfatizando así la banalidad hasta el extrañamiento por medio de procedimientos tomados prestados de las nuevas tecnologías y de los métodos de la comunicación publicitaria.

En el caso de Roy Lichtenstein, por ejemplo, esta banalización se obtiene mediante la **ampliación** de las imágenes sobre el modelo de la reproducción litográfica o periodística, hecha mediante una serie de puntos coloridos o en blanco y negro, imagen similar, por otra parte, a la producida por la pantalla del televisor.

Andy Warhol, en cambio, acentúa el efecto reproductivo (que suprime toda novedad y originalidad) mediante la **serialización**: *Thirty are better than one*, el título de una de sus obras más conocidas, donde reproduce serigráficamente treinta veces la imagen de la Gioconda o de Marilyn Monroe, expresa bien el efecto masificador y banalizante que experimenta cada producto (incluso la obra de arte) cuando entra en el ciclo de la reproducción. Sin duda se puede considerar esta actitud, como hace Jameson, como una rendición del arte ante el mercado, o viceversa, como un "rescate homeopático" del arte a través de la exasperación de su banalización masificada.

Bibliografía complementaria

M. Duchamp (1966). "A propósito de los *ready-mades*". *Art and a Artist* (10 de agosto, págs. 87-88). Breve informe en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en el transcurso de un coloquio organizado el 19 de octubre de 1961 por William C. Seitz, dentro de la exposición *El Arte del Acoplamiento*.



Andy Warhol: *Thirty are better than one* (1963). Serigrafía de tinta en polímero sintético. 279,4 x 240 cm. Colección privada.



Andy Warhol: *Twenty-Five Colored Marilyns* (1962).

El agotamiento del impulso utópico de la vanguardia histórica, cuyo punto crucial es Duchamp, constituye el paso a lo que propiamente podemos denominar posmoderno en pintura. Las **características** de esta **pintura**, que en el fondo tiende a ser siempre menos pintura en el sentido tradicional –si pensamos en movimientos como el *land art*, el *body art*, el arte conceptual o el *arte povera*–, son las siguientes:

- El abandono de la superficie plana del cuadro para invadir el espacio circundante.
- Una praxis artística que tiende a suprimir la diferencia entre estético (lo que se ha hecho con calidad perceptiva) y técnico (lo que se ha hecho con la acción y la transformación).

Características de la producción artística

Una vez agotada la pintura innovadora, el culto a lo nuevo de la modernidad, no queda más que recurrir al pasado haciendo de la producción artística un arte combinatorio, un *collage*, un juego de citas que no obedece a la lógica lineal de la sucesión temporal.

- La estrecha correlación con la multimedialidad.
- La transformación de la creatividad en libre revisión de las formas ya producidas (el *ready-made* como producto industrial se sustituye por el producto cultural pasado).

El pasado es un museo, un contenedor de estilos contemporáneos que pueden ser libremente revisados, pero esta revisión no es una mera repetición, es una diferencia. Este nomadismo teórico, que lleva a viajar en la historia como en un banco de datos, como se navega por Internet, es la condición propia del hombre posmoderno, cuya esperanza está caracterizada por la **pérdida de un punto de referencia estable**, por el continuo trasvase real-virtual, por un no sentirse "nunca en casa" experimentado no en términos de nostalgia, sino en un sentido de eufórica libertad.

Es, pues, un rasgo distintivo de la diseminación posmoderna el **retorno frenético a las imágenes** y un abandono del reduccionismo formal. Sin embargo, la actual imagen pictórica no tiene nada que ver con la figuración objetiva de los sesenta y setenta. En concordancia con la crisis de confianza en el racionalismo, rompe con la creencia en una ontología objetivista, renueva la fe en las facultades imaginativas e intuitivas y abre el camino a la alegoría, al simbolismo, al arcaísmo, etc. La imagen pictórica de los ochenta se parece a un conglomerado de energías visuales, táctiles y psicosomáticas todavía no avistadas por la conciencia. El material icónico preferido es la figura humana y los objetos o el medio físico y antropológico más inmediato donde se desarrolla el propio cuerpo.

Cada artista evoca un abanico de estilos; la autoconciencia artística superpone deconstrucciones de la tradición o de la modernidad, mezcladas con las imágenes de la cultura popular y los *mass media*.

La posmodernidad no es un movimiento uniforme y homogéneo; su carácter pluralista se manifiesta en las diferentes tendencias y actitudes existentes. Sin embargo, este pretendido carácter plural parece reducirse a una única ideología: la del liberalismo más exacerbado, fundamentado en la primacía del individuo y del mercado y en la división cartesiana del trabajo (intelectual y manual). Esta misma visión del mundo es la que refleja el sistema artístico dominante a través de las instituciones⁶.

⁽⁶⁾El sistema artístico incluye, entre otras, las instituciones siguientes: museos, galerías, libros de historia del arte, programas de los medios, certámenes internacionales como la Bienal de Venecia, la Documenta de Kassel o el premio Turner en Inglaterra.

El **arte** de esta posmodernidad se caracteriza principalmente por:

- Una reacción contra el utopismo, la idea de progreso y la fe en una ciencia del arte.
- La continuación y el desarrollo de diferentes aspectos de la modernidad: el antiarte, Dadá, el surrealismo, la ruptura de la distinción entre arte ele-

vado y arte de masas y el relativismo extremo (o la negación de criterios y principios) para evaluar el arte.

- La afirmación de que el arte no contribuye al conocimiento humano y tiene como función la expresión personal, la catarsis y la promoción personal mediante el sensacionalismo y el mercado.

3. La arquitectura posmoderna

El posmodernismo es un **paradigma estético**, inventado a principios de la década de los setenta por el crítico literario norteamericano Ihab H. Hassan para referirse a una forma de hipermodernismo en literatura. La palabra *posmoderno* ha sido retomada por el filósofo Jean-François Lyotard, con la publicación en 1979 de *La condición postmoderna* y una recopilación de cartas abiertas en *La posmodernidad explicada a los niños*. Después han venido otros ensayos: el de Fredric Jameson, en 1984, el del mismo Hassan en 1982, etc. Aunque todos estos están genealógicamente conectados, los diferentes significados filosóficos y literarios del paradigma posmoderno son abundantes, y con frecuencia llegan a corregirse mutuamente o, incluso, a excluirse. Por lo tanto, conviene estar siempre alerta del autor al cual nos referimos para evitar interpretaciones erróneas.

El posmodernismo designa también un **movimiento artístico**, iniciado y teorizado por Charles Jencks, que implica una ruptura irónica con las convenciones ahistóricas del modernismo en arquitectura y urbanismo, en particular con las pretensiones de concluir la historia e ignorar la geografía. En *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, publicado en Londres en 1977, que es el libro-manifiesto de este movimiento, Charles Jencks reinscribe la arquitectura en el hilo de una historia general de los movimientos artísticos, e incita a un retorno a las composiciones y temas tomados prestados del pasado, un eclecticismo basado en una nueva mirada tanto sobre la cultura popular y su expresión arquitectónica (lo "vernáculo comercial" de Robert Venturi) como sobre la alta cultura (lo "neoclásico", de Ricardo Bofill).

En este último sentido, el posmodernismo es una corriente mayor de la creación arquitectónica, y más en general artística, de finales del siglo xx. Ha introducido una distancia crítica en relación con el discurso modernista convertido en hegemónico. Considerado en Estados Unidos como un término puramente estilístico, el posmodernismo es la reintroducción del eclecticismo en la arquitectura, pero englobando también el modernismo y el estilo internacional, reconsiderados como simples momentos de la historia de la arquitectura, y de los cuales se han distanciado. Sin embargo, en **Europa** este discurso crítico incide también en la descontextualización social, política y geográfica del urbanismo moderno que admite contrapropuestas como las de Christopher Alexander o las de François Sperry.

Aunque con frecuencia se utilizan de manera indistinta, es importante distinguir entre el posmodernismo como un movimiento artístico de lo posmoderno en sentido filosófico, que tienen a menudo sentidos contradictorios u opuestos.

Bibliografía complementaria

Ch. Jencks (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. Nueva York: Rizzoli.



Aldo Rossi: *La nuova Piazza* (1982-1986). Fontivegge, Perugia (vista general y detalle).

Charles Jencks data la muerte simbólica de la arquitectura moderna el 15 de julio de 1972 a las 15:32 horas. En este instante se dinamitaron diferentes bloques del Pruitt-Igoe Housing de Saint Louis (Missouri), construido en los años cincuenta por Minoru Yamasaki, y el derrumbamiento fue transmitido en los noticiarios del horario central. La "moderna máquina para vivir", como la definió Le Corbusier con esta euforia tecnológica tan típica de los años veinte, se había hecho inhabitable para las personas de ingresos bajos que vivían allí, y el experimento modernista había resultado obsoleto. En lo sucesivo, las ideas del CIAM, Le Corbusier y otros apóstoles del "alto modernismo" cederían ante la acometida de otras posibilidades, entre estas las propuestas del *Learning from Las Vegas* de Venturi, Scott Brown e Izenour (publicado también en 1972, 2008), cuyo objetivo era insistir en el hecho de que los arquitectos debían aprender más del estudio de los paisajes populares y vernáculos (como los de las zonas suburbanas y comerciales) que de los ideales abstractos, teóricos y doctrinarios. Era el momento, afirmaban, de construir para la gente, y no para el Hombre.

Los bloques del Pruitt-Igoe Housing

Podéis consultar en el blog FreakARQ el *post* del 23 de junio del 2009, el artículo de *Wikipedia*, "Pruitt Igoe", así como el vídeo de YouTube *ko-yaanisqatsi - Pruit Igoe*. Charles Jencks da las 15:32 horas del 15 de julio de 1972, pero la demolición había empezado antes.



Derrumbamiento de edificios del Pruitt-Igoe Housing de Saint Louis, 1972.

Ya en los años sesenta algunos se habían pronunciado contra la dependencia del modernismo respecto de la metáfora de la máquina y el paradigma de la producción, así como contra la tendencia de adoptar la fábrica como el modelo primario de todos los edificios. Los círculos posmodernistas estimulan la reintroducción en la arquitectura de dimensiones simbólicas polivalentes, una mixtura de códigos, una apropiación de las tradiciones regionales y vernáculos. Jencks sugiere que los arquitectos miran simultáneamente en dos **direcciones**:

"Hacia los códigos lentos de tradición y los particulares sentidos étnicos de vecindad, y hacia los códigos rápidos del profesionalismo y la moda arquitectónica."

Ch. Jencks (1977, pág. 97).

Jencks observa que esta esquizofrenia es sintomática del momento posmoderno en la arquitectura; y nos preguntamos si podría decirse lo mismo de la cultura en general, dado que parece privilegiar insistentemente lo que Bloch denominó *asincronías*, en lugar de animar sólo lo que Adorno, el teórico del modernismo por excelencia, describió como el estado más avanzado del material artístico. Hasta dónde la esquizofrenia posmoderna constituye una tensión creativa que deriva en construcciones ambiciosas y exitosas, y hasta dónde, inversamente, se extravía en un popurrí de estilos incoherentes y arbitrarios, seguirá siendo tema de discusión.

Las torres de cristal, los bloques de hormigón armado y las planchas de acero que parecían concebidos para aplastar los paisajes urbanos de París a Tokio y de Río a Montreal, denunciando todo ornamento como un crimen, todo individualismo como sentimentalismo, todo romanticismo como *kitsch*, han dado lugar, progresivamente, a los edificios en torres ornamentadas, a la imitación de plazas medievales y pueblos de pescadores, a diseños tradicionales o viviendas vernáculas, a fábricas y depósitos reciclables y a la reconstrucción de todo tipo de paisajes en nombre de un medio ambiente urbano un poco más satisfactorio.

En los círculos de urbanistas, detectamos una evolución similar:

- El influyente artículo de Douglas Lee, "Requiem for large-scale planning models", decretaba la defunción de lo que consideraba como los inútiles esfuerzos de la década de los sesenta para desarrollar modelos de planificación a gran escala, comprensivos e integrados (muchos de ellos, definidos con todo el rigor que la formalización matemática computarizada requería entonces) para las regiones metropolitanas.
- El *New York Times* (13 junio de 1976) se refería a los urbanistas radicales como la "corriente principal" (inspirada en Jane Jacobs) que había llevado a cabo un violento ataque contra los despiadados errores de la planificación urbana modernista en la década de los sesenta.

Hoy día, la norma es encontrar estrategias pluralistas y orgánicas con el fin de encarar el desarrollo urbano como un *collage* de espacios y mixturas eminentemente diferenciados, descartando los proyectos grandiosos basados en la zonificación funcional de diferentes actividades. En la actualidad el tema es la ciudad *collage*, y la noción de revitalización urbana ha sustituido a la vilipendiada renovación urbana.

Venturi y otros (2008) afirman que nuestra estética arquitectónica tiene que aprender de los suburbios de Las Vegas o de otras zonas calumniadas como Levittown, sólo porque a la gente evidentemente le gustan estos lugares:

Bibliografía complementaria

D. Lee (1973). "Requiem for large-scale planning models". *Journal of the American Planning Association* (vol. 39).

"Uno no tiene por qué reconciliarse con la política reaccionaria para apoyar los derechos de la clase media-media a su propia estética arquitectónica, y hemos visto que el tipo de estética de Levittown es compartido por la mayoría de los miembros de la clase media-media, negra o blanca, liberal o conservadora."

R. Venturi (2008).



Izquierda: Robert Venturi: *Vanna Venturi House* (1962). Chestnut Hill, Filadelfia, Pensilvania. Derecha: Levitt & Sons: *Levittown* (1951). Pensilvania.

No hay nada de malo en dar a esta gente lo que quiere, y el mismo Venturi fue citado por el *New York Times* (22 octubre de 1972) en un artículo con el título "El Ratón Mickey enseña a los arquitectos", donde afirma que "el Mundo de Disney está más próximo a lo que quiere la gente que todo lo que le han podido dar los arquitectos". Disneylandia, afirma, es "la utopía simbólica americana".

En ninguna otra parte resulta más evidente la **ruptura** con el modernismo que en la reciente arquitectura norteamericana. Nada podría estar más lejos de los muros de cristal funcionalistas de Mies van der Rohe que el gesto de cita histórica que predomina en muchas fachadas posmodernas. Tomemos el edificio de AT&T diseñado por Philip Johnson: se divide en una sección media neoclásica, columnatas romanas a nivel de calle y un frontón Chippendale en el coronamiento.



Izquierda: Philip Johnson: edificio AT&T (1984). Nueva York. Derecha: Philip Johnson: Puerta de Europa o Torres KIO (1990-1996). Madrid.

Una creciente nostalgia por las distintas formas de vida del pasado parece la corriente subterránea que atraviesa la cultura de los setenta y los ochenta. Resulta tentador vincular este eclecticismo con la nostalgia neoconservadora por los viejos tiempos y como signo inequívoco de la decadencia de la creatividad en el capitalismo tardío. ¿O expresa una insatisfacción auténtica y legítima con la modernidad y la incontestable confianza en la permanente modernización del arte?

Aunque las propuestas del posmodernismo no parezcan demasiado convincentes, esto no significa que la adhesión a una serie de normativas modernistas garantice la aparición de edificios u obras más convincentes. El problema del modernismo no se limita al hecho de que pueda ser incorporado a una ideología de las artes conservadoras, lo que ya ocurrió en los años cincuenta. El problema que reconocemos es la coincidencia y densidad de demasiadas formas de modernismo en su propia época para la visión y actitud de la modernización. ¿Cómo se percibió el modernismo?

La **utopía modernista** encarnada en los programas de la Bauhaus, de Mies, Gropius y Le Corbusier, formaba parte del esfuerzo heroico por reconstruir, después de la Gran Guerra y la Revolución Rusa, una Europa arrasada y convertir el edificio en una instancia vital de la renovación de la sociedad. Un nuevo iluminismo exigía un diseño racional para una sociedad racional, pero la nueva racionalidad fue cubierta con una pátina de fervor utópico que la devolvió al mito: el mito de la modernización. La negación del pasado fue un componente tan esencial del movimiento moderno como su exigencia de modernización mediante la **estandarización** y la **racionalización**. Después de 1945, la arquitectura modernista se vio despojada de su visión social y se convirtió, cada vez más, en una arquitectura del poder y la representación.

Charles Jencks, en su libro *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (1977), enumera una serie de características de la arquitectura posmoderna frente a la moderna, la cual, inspirada en el racionalismo y en el pragmatismo, llevó al denominado *estilo internacional*; la arquitectura moderna se caracterizó por la universalización de los gustos, la consiguiente despersonalización de las construcciones, la falta de integración en los contextos urbanos, el empobrecimiento ornamental, la funcionalidad de los edificios y el pragmatismo económico de los constructores, lo que desembocó en una simplificación cada vez mayor de los materiales y las formas utilizadas. Jencks enfatiza la necesidad de combinar distintos estilos, de dialogar con el público y de volver parcialmente a la arquitectura tradicional. Por este motivo, los artistas posmodernos se inspiraron en el nuevo estilo japonés que conjugaba elementos tradicionales con la arquitectura de Le Corbusier.

La **arquitectura posmoderna** busca una mayor comunicación entre el edificio y su contexto y al mismo tiempo con el usuario, en contra del tecnicismo de la arquitectura moderna. Para alcanzar esta comunicación entre el contexto físico, la función y el gusto de los usuarios, la arquitectura posmoderna se hace ecléctica y comunicativa, utiliza nuevas tecnologías y busca nuevos apoyos para la expresión artística. El intento de comunicación con el espectador hace que el artista trate de integrar al espectador en el espectáculo y de sustituir los criterios universales por respuestas más subjetivas; este subjetivismo, avalado por el desarrollo de culturas marginales, encuentra su apoyo en la denomina-

Los proyectos modernistas

Más que promesas de vida nueva, los proyectos modernistas se convirtieron en símbolos de la alienación y la deshumanización, destino que compartían con las líneas de montaje (el fordismo).

da *estética de la recepción* que, en un ámbito de la crítica literaria, define la artisticidad en relación con el receptor, desvinculada de los cánones y criterios universales.

Robert Venturi fue el primer arquitecto que empezó a utilizar **elementos tradicionales**, recuperando elementos de arquitecturas olvidadas como la manierista y la de Gaudí. Entre las aportaciones de Venturi se encuentra la Casa Brant de 1971, con claras influencias del art déco. En la fachada principal hay elementos manifiestamente desproporcionados, como los ventanales o la gran terraza lateral. Introducir estos elementos desproporcionados fue uno de los recursos de los arquitectos posmodernistas para denunciar los clichés del rígido arte moderno. Otra manera de romper moldes fue integrar elementos antiguos, como columnas o arcos, en edificios modernos. Uno de los discípulos de Venturi, Robert Stern, parodió el arte moderno en la mayoría de sus obras, especialmente en la Casa Lang y en la Casa Ehrinan.

Arata Isozaki, discípulo de Kenzo Tange, es uno de los arquitectos más representativos del posmodernismo japonés. Isozaki se desprendió de todo lo que implicaba modernidad; eligió los **estilos del pasado** que comportaban elementos de **ruptura**.



Arata Isozaki.

Bibliografía complementaria

R. Venturi y otros (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Tomó como punto de partida la arquitectura antibarroca de la Francia revolucionaria de finales del siglo XVIII; su obra tuvo también una cierta afinidad con el manierismo italiano, como tendencia opuesta al Renacimiento. El Club de Campo de Fujimi y el Ayuntamiento de Kaimoka, de finales de los setenta, incorporan aspectos de la obra de Andrea Palladio y de Miguel Ángel. En 1982, Isozaki acabó el Centro Civil de Tsukuba, conjunto comercial y de oficinas estrechamente vinculado a la plaza del Campidoglio de Miguel Ángel. A la vez que se inspiraba en el Renacimiento, conjugaba las últimas tecnologías con los materiales más tradicionales en el Palacio de Deportes de Barcelona.

Distintos **arquitectos catalanes** han hecho muchas aportaciones al movimiento posmoderno. Clotet y Tusquets reivindicaron la ironía, confrontando elementos nuevos y viejos, como en el Belvedere Georgina de 1972 en Llofriu. El más conocido es, sin embargo, Ricardo Bofill, que en 1963 creó el Taller de Arquitectura, que aglutinaba a arquitectos, poetas, filósofos y economistas. Es el autor de casas en la calle Joan Sebastià Bach y Nicaragua de Barcelona, y del edificio de apartamentos Xanadú de Calpe, cerca de Alicante. Entre sus edificios más significativos hay que citar el Walden 7, en Sant Just Desvern, el Teatro Nacional de Cataluña, el ajardinamiento del río Turia en Valencia y la ampliación del aeropuerto del Prat. En sus obras elige materiales cada vez más industrializados y la monumentalidad de los edificios clásicos, recursos básicos de la arquitectura posmoderna.



Mito Art Tower.



Ricardo Bofill: Walden 7 (1975). Sant Just Desvern.

4. El neoexpresionismo alemán

Paralelamente a la desaparición de las resistencias hacia los géneros tradicionales, los inicios de los ochenta presenciaron una consagración generalizada de la pintura y una proliferación de vitalismos artísticos, así como una búsqueda de la identidad nacional o regional ante el internacionalismo moderno. He aquí alguna de sus **manifestaciones**:

1) La "pintura violenta" (*Heftige Malerei*) de Berlín, que se alimenta de las intensas vivencias del propio yo en la gran ciudad. Se trata de vivir la gran ciudad como una intensidad positiva, como sentirse vivo en la misma. A la vez que expresa las formas de vida privada, se interesa por los grupos minoritarios y marginados, inmersos en subculturas como el mundo de la discoteca, del punk, del rock, de la homosexualidad, el travestismo y la prostitución. Es el caso de las pinturas de Helmut Middendorff (1953), Rainer Fetting (1949), Salomé (1954), Castelli, Santarossa y Jörg Immendorf (1945-2007). Esta intensa relación con la **vivencia urbana** y con los vitalismos de la acción y la inmediatez la volvemos a encontrar en los artistas de los grafitos.

2) Las distintas modalidades de la pintura de lo **feo y caótico**, del inconsciente frente al orden consciente y la racionalidad. Estética de la fealdad, estética de la destrucción, que en grupos como el de *Mülheimer Freiheit* entra en contacto pictórico con las vivencias de la vida y la muerte, con esta brutalidad que se ha convertido en habitual en nuestras sociedades. Imágenes de vida, de placer, pero también de muerte. Son las obras de Büttner, Anselm Kiefer (1945) y, sobre todo, de la transvanguardia: Enzo Cucchi (1949), Francesco Clemente (1952), Longobardi, Mimmo Paladino (1948), etc.

3) La pintura que reivindica motivos poéticos tan inocentes como los estados primitivos de la humanidad, donde afloran aspectos exóticos referidos a los "indígenas de la gran ciudad", en una especie de reencuentro con lo más arcaico y arquetípico, que tanto evoca el mundo afroindio. Este **gusto por lo primitivo** está simbolizado por la abundante presencia de personajes negros, indios, orientales, etc. o por la exaltación pictórica del propio cuerpo, regresión vitalista hacia el primitivismo, con la pretensión de recuperar el paraíso perdido (como decía el título de la muestra americana de la Bienal de Venecia de 1984), evocar los orígenes de la vida (como en las obras de Julian Schnabel y Cucchi referidas a la prehistoria) o la grafía arcaica e infantil (Penck), o la búsqueda de un naturalismo volcado a una belleza natural apenas contaminada por la historia (como las composiciones líricas del danés Per Kirkeby, 1938, o los paisajes de los americanos Frank, Schnabel, Chase y Morley).

Bibliografía complementaria

Para todo este apartado, podéis consultar A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (págs. 241-271). Madrid: Alianza.

Los artistas alemanes, alejados de la tradición formalista y poco afines a los valores de abstracción y espiritualidad que se difundieron después de la Segunda Guerra Mundial, entendieron el retorno a la pintura como el medio más eficaz para encontrar la razón histórica de su presente y como la manera más inmediata y directa de asimilar la modernidad y reencontrarse con sus raíces y con su tradición cultural.

Los conceptos de abstracción y espiritualidad, con los que tenían que enfrentarse los nuevos artistas alemanes, se habían convertido en obsoletos por su excesiva pureza. Y de aquí, la necesidad de recuperar valores de impureza, extravagancia, informalidad, ironía, absurdo, máxima expresividad e intensidad; valores asociados a unos símbolos de poder, el poder de la pintura como metáfora del poder sobre el mundo.

El nuevo arte alemán se ha definido como un retorno a la identidad nacional como antídoto del nacionalsocialismo, de manera que su carga expresiva se tiene que ver como una especie de *continuum* que abarcaría desde Mathias Grünewald hasta Edward Munch. Sin embargo, hay que reconocer también que esta expresividad no sólo puede vincularse con la tradición cultural alemana, sino con la expresividad de las corrientes de vanguardia, como la del **expresionismo abstracto norteamericano**.

En una época todavía marcada por la herida del nazismo y por un generalizado complejo de culpa, no exento de una reivindicación de victimismo, la recuperación de la vanguardia por parte del arte alemán se alimentó básicamente de **referencias ajenas**, como el informalismo parisino o el expresionismo abstracto norteamericano. De todo resultó una abstracción que era reflejo de la libertad que quería borrar la pesadilla nazi.

En los años cincuenta, e incluso en los sesenta, a cambio de una homologación con los estilos internacionales y sin importarles demasiado la claudicación ante lo impersonal, artistas como Gerhard Hoehme, Norbert Kricke o colectivos como el Gruppe 53 (Hoehme, Brüning, Gaul y Kalinovski) practicaron un arte que se podría calificar de **experimentalista abstracto** y que, a partir de 1957, tuvo un claro apoyo en la figura de Jean-Pierre Wilhelm, que fundó la Galería 22 en el número 22 de la Kaiserstrasse de Düsseldorf, por la cual pasaron, en sus tres años de existencia, los más significativos artistas informalistas y expresionistas franceses y norteamericanos.

Los artistas alemanes reencontraron su propia tradición expresionista en el modelo del expresionismo abstracto norteamericano que conocieron por medio de la Galería 22, de las ediciones de la Documenta de Kassel y, en 1958, gracias a la exposición *The new American Painting* y la retrospectiva sobre *Jackson Pollock: 1912-1956*.

Galería 22

A partir de 1959, se convirtió en un importante foro de expresión para la música experimental creada por Cage, Kagel y Tudor.

Exposición *The new American Painting*

Se expusieron obras de Pollock, De Kooning, Kline, Tobey, Rothko, Still y Guston.

Destacó la figura de Gerhard Hoehme (1920-1989) que, en los años 1955 y 1956, trabajó en telas por medio de diferentes tonalidades de negro cargadas de contenidos sensibles y espirituales:

"En el negro se encuentra tanto la fiesta como la tristeza. El negro nos hace penetrar en lo que es desconocido y místico. El negro no es una apariencia estética, es el contenido en sí mismo. El negro es la suma de todos los colores [...]. Todo es negro."

Stefan von Wiese (1986). "L'Allemagne: le nouvel expressionnisme. De la difficulté de définir une «scène» (Dusseldorf de 1945 à 1985)". *Artstudio* (pág. 25).

Los primeros intentos de recuperar o instaurar **referencias propias** aparecieron en una generación de artistas berlineses: George Baselitz (1938), Karl Horst Hödicke (1938) y Bernd Koberling (1938), los cuales, dejando de lado la abstracción y las influencias foráneas del pop, del minimalismo y del posminimalismo norteamericanos, incorporaron la figuración en su trabajo, estimulando un arte más expresionista y, por lo tanto, más próximo a la supuesta tradición germánica, sin renunciar, sin embargo, a los discursos de la modernidad. Mientras que el expresionismo de grupos como Der Blauer Reiter y Die Brücke tuvo como objetivo principal la liberación del individuo y la transformación de la sociedad sin un criterio formal preciso, los nuevos expresionistas carecían de intenciones trascendentes, eran aparentemente positivos y partían de la afirmación de la autoridad del yo individual y de la versatilidad personal.

Algunos de estos artistas habían abandonado la República Democrática Alemana (RDA) para instalarse en el Berlín occidental (Baselitz en 1956, Lüpertz en 1963), en Düsseldorf (Polke, en 1953, Richter en 1963) y en Colonia (Penck en 1980), y compartieron un sentimiento de empatía hacia los expresionistas alemanes de principios de siglo que Hitler había proscrito y calificado de "degenerados", pero también una común debilidad por el pensamiento filosófico de Nietzsche.

En 1961, el particular **mestizaje** entre lo propio y lo foráneo se plasmó en los trabajos de Georg Baselitz y Eugen Schönebeck (1936), que publicaron su primer manifiesto, *Pandemonium*, en un tono apocalíptico, a medio camino entre Nietzsche y Lautréamont, Baudelaire y Artaud; en 1962 publicaron otro en el que enfatizaban el sentimiento pesimista de aislamiento del individuo alemán ante su entorno. Con otros artistas, Hödicke y Lüpertz, fundaron el grupo Grossgörschen 35 (nombre de la calle de Berlín donde instalaron su propia galería).

Con motivo de la exposición *Die Neuen Wilden* celebrada en 1980 en Aachen, Wolfgang Becker creó la expresión *Neuen Wilden* ('nuevos salvajes' o 'nuevos fauves') para clasificar las trayectorias diversas de la segunda generación de artistas neoexpresionistas, y el nuevo arte alemán salió de sus fronteras por medio de exposiciones organizadas en diferentes ciudades europeas, lo que supuso su reconocimiento internacional.



Gerhard Hoehme: *Im Maelstrom* (1956), óleo sobre tela, 131 x 80 cm.

La primera exposición en la que los neoexpresionistas participaron como defensores del retorno a la pintura y de la creatividad individual fue *A New Spirit in Painting* (Londres, 1981). Participaron G. Baselitz, G. Graubner, D. Hacker, K. H. Hödicke, A. Kiefer, B. Koberling, M. Lüpertz, A. R. Penck, S. Polke y G. Richter, porque según los comisarios cumplían los requisitos que conformaban el espíritu de la exposición: el retorno a la figuración, la creciente subjetividad del artista y la necesidad de reconsiderar el trabajo de maestros de diferentes generaciones como Picasso, Guston y Bacon.

A raíz de *A New Spirit in Painting*, la nueva figuración alemana inició un sólido proceso de reconocimiento internacional no exento de **polémica**.

En la Bienal de Venecia de 1980, se acusó a Georg Baselitz y a Anselm Kiefer de utilizar imágenes obsoletas y de métodos anticuados para fomentar una decadente mitología alemana. Benjamin Buchloh consideraba los movimientos neoexpresionistas como retrógrados y autoritaristas, y comparaba estas "regresiones contemporáneas" con el arte de los años veinte, practicado por pintores como Picasso, Derain, Carrà y Severini, que cuestionaba el lenguaje moderno de las vanguardias. Para Buchloh, la pintura alemana de los ochenta era reivindicadora de una **identidad cultural nacional**, reivindicación que no podía disimular, además, un afán comercial proteccionista en un mercado internacional cada vez más competitivo. En su retorno a la obsoleta convención de la pintura, los neoexpresionistas alemanes serían entendidos como seguidores de un **arte neoburgués** y, por esto, decadente, considerando decadente la vuelta a las convenciones ilusionistas de la representación mimética. Según Buchloh (2009), la nueva pintura alemana exteriorizaba, con intención de internacionalizar, las nociones de estética, de jerarquía, de valores históricos y de habilidades artísticas, formas, en definitiva, de un ejercicio dialéctico de poder autoritario.

A pesar del debate y las críticas, el nuevo arte alemán se fue asentando en los primeros años de la década de los ochenta. A esto contribuyeron la Documenta 7 de Kassel y la exposición *Zeitgeist*. La Documenta 7 quiso afirmar no sólo los expresionismos, sino la supremacía cultural de Europa sobre Estados Unidos. Y la exposición *Zeitgeist*, ubicada en un antiguo local de tortura de la Gestapo y a pocos metros del Muro de Berlín, se planteó de espaldas al arte "intelectual, semiótico y estético" y como una metáfora de las propuestas actuales; de un total de cuarenta y cinco artistas, veintidós eran alemanes, todos pintores menos Beuys, reunidos según el criterio de su militante **oposición** al rígido **academicismo minimalista**. Fue una especie de Torre de Babel en la que artistas de los años sesenta y setenta⁷ justificaban la presencia de artistas *new image* norteamericanos⁸, transvanguardistas italianos⁹ y neoexpresionistas alemanes¹⁰, con los cuales compartían unas maneras liberadas de todo vínculo del intelecto y abiertas a lo existencial.

Bibliografía complementaria

B. Buchloh (2009). *Gerhard Richter: Large Abstracts*. Hatje Cantz Verlag.

⁽⁷⁾Beuys, Twombly, Warhol, Kounellis.

⁽⁸⁾J. Schnabel, S. Rothenberg, N. Africano.

⁽⁹⁾S. Chia, E. Cucchi, F. Clemente y M. Paladino.

⁽¹⁰⁾G. Baselitz, A. Kiefer y J. Immendorff.

Lo que genéricamente se denomina *pintura neoexpresionista alemana*, agrupa a dos **generaciones** diferentes:

- Una primera, a veces denominada *generación de 1961*, cuyos componentes nacieron antes de la Segunda Guerra Mundial y que constituyen los núcleos de Düsseldorf y Berlín.
- Una segunda generación de artistas nacidos en la posguerra, integrada básicamente por el grupo de los Neue Wilde de Berlín, por el Mühlheimer Freiheit de Colonia y por los denominados artistas políticos de Hamburgo.

4.1. La primera generación de neoexpresionistas

Los neoexpresionistas de la primera generación nacieron antes de la Segunda Guerra Mundial y se volcaron en cuestiones existenciales y de identidad; se incluyen:

1) Los pintores de Düsseldorf

De los artistas de la primera generación vinculados a esta ciudad, destacan dos pintores, Gerhard Richter (1932) y Sigmar Polke (1941), que en un proceso similar al seguido por Joseph Beuys (1921-1986) en el campo de la escultura, **replantearon** las nociones supuestamente en crisis de:

- Estilo.
- Autoría.
- Expresividad.
- Autenticidad.

2) Los nuevos expresionistas de Berlín

Los pintores de la escena berlinesa, la mayoría de los cuales provenían de la República Democrática Alemana, utilizaron las maneras expresionistas, entendidas como símbolo de la libertad formal, para dar testimonio de las relaciones del artista con la realidad y su compromiso con la historia. El **lenguaje** del arte era, pues, para ellos, tan importante como los **contenidos** de sus obras que abarcaban desde la situación traumática de una ciudad dividida y herida como Berlín hasta cuestiones y sentimientos más generales como la revolución, la angustia o el miedo sometidos al tamiz de la música new-wave y a un tipo de cóctel filosoficoliterario asentado en nombres tan dispares ideológica y cronológicamente como W. Whitman, F. Nietzsche, E. Verhaeren, E. Pound y W. Stevens. Georg Baselitz (1938) y Markus Lüpertz (1941) son los máximos representantes.

3) Entre Düsseldorf y Berlín

La primera generación de nuevos expresionistas alemanes contempla la presencia de artistas que, pese a estar formados en Düsseldorf y Berlín, tuvieron una vida errática que los hizo partícipes de experiencias muy distintas. Destacan las figuras de A. R. Penck (1939), Anselm Kiefer (1945) y Jörg Immendorff (1945-2007).

4.2. La segunda generación de neoexpresionistas

En lo que respecta a la primera generación de nuevos expresionistas, volcados en cuestiones existenciales y de identidad, los artistas de la segunda generación inciden, sobre todo, en **temas sociales** que difícilmente separan de los personales. El cambio que representa la nueva generación de artistas supone un replanteamiento de las relaciones entre problemas de estilo, de imagen y, en último término, de conflictos personales.

1) Los Neue Wilde

Esto se manifiesta en los artistas de la escena berlinesa que por sus relaciones intensas con una ciudad dividida y en permanente crisis, por la potenciación del yo como fuente máxima de lo instintivo y por la práctica de una pintura agresivamente satírica respecto a la pequeña burguesía y a todo tipo de convención social, fueron bautizados con el nombre de *Neue Wilde*.

Aunque artistas como Rainer Fetting (1949), Salomé (Wolfgang Ludwig Cihlarz, 1954), Bernd Zimmer (1948) y Helmut Middendorf (1953) tienen maneras muy distintas de concebir y, sobre todo, de hacer la pintura, no sólo poseen en común su iconografía (desnudos, solos o en grupo, retratos, autorretratos, paisajes, escenas urbanas, etc.) o su estética primitivista y agresiva, sino su individualismo convertido en solipsismo y su **esquizofrenia** tanto en lo colectivo como en lo individual.

2) El grupo *Mühlheimer Freiheit*

En Colonia, seis artistas, Peter Bommels (1951), Jiri George Dokoupil (1954), Gerard Kever (1956), Han Peter Adamski (1947), Walter Dahn (1954) y Gerhard Naschberger (1955), constituyeron en 1981 el grupo *Mühlheimer Freiheit*, nombre de la calle donde estaban sus estudios. El grupo compartió la voluntad de un estilo libre, de un máximo subjetivismo y de una actitud rebelde, agresiva, próxima a la mentalidad **punk** y deliberadamente **marginal**, sin renunciar a una **autorreflexión** que delata su vinculación con el arte conceptual.

3) Los artistas de Hamburgo

Alejados de los planteamientos del nihilismo cínico del grupo de Colonia, el grupo de artistas de Hamburgo, encabezados por Albert Oehlen (1954), comparten una similar preocupación y, al mismo tiempo, iconografía política que les vale el calificativo de artistas políticos o sociopolíticos.

Para ellos, la imagen pintada no es tanto un reflejo directo del yo o de su existencia, sino un **parámetro conceptual y analítico de la sociedad**. El retorno a la figuración sirve así como estímulo capaz de sugerir diferentes temas y, al mismo tiempo, diferentes significados, ajenos al territorio privado y subjetivo del creador.

4.3. Anselm Kiefer (1945)

Es uno de los principales representantes de la corriente neoexpresionista alemana. Nacido en Donaueschingen, meses antes del final de Segunda Guerra Mundial (8 de marzo de 1945), Anselm Kiefer creció presenciando los resultados de una guerra moderna y la división de su patria, experimentando la reconstrucción de una nación fragmentada y su lucha por la renovación. Estudió Derecho y Literatura Francesa en la Universidad de Freiburg y, posteriormente Arte en las academias de arte de Freiburg y Karlsruhe.



Anselm Kiefer.

Preocupado por el tema del **Holocausto nazi**, en diferentes obras se repiten elementos simbólicos como las escaleras, los paisajes devastados y los colores oscuros, que evocan una época de decadencia social e intelectual.

El año de su nacimiento marca el fin de la Segunda Guerra Mundial, y lo sitúa en una generación de alemanes de posguerra que habían heredado el legado del fascismo y se habían visto enfrentados a la negociación cultural de la memoria y la identidad nacional alemana. Creció, pues, en una sociedad huérfana de imágenes, después de que el poder nazi las vaciara de contenido con su propaganda despreciativa de las vanguardias: "Después de Auschwitz, escribir poesía es un acto de barbarie" (Adorno).

La fotografía, la pintura y la escultura de Kiefer ejemplifican el dilema de la representación histórica en la medida en que el artista investiga persistentemente las **preocupaciones estéticas y éticas** de cómo se puede representar lo irrepresentable: utiliza imágenes fotográficas simbólicas, con la finalidad de ironizar la historia alemana del siglo XX. La atmósfera mitopoética y melancólica de su obra es el vestigio de un proceso donde el artista pregunta simultáneamente qué significa pintar y qué significa ser alemán en la Alemania de después del Holocausto.

A causa de su vocabulario pictórico expresionista, lo han alineado con los Nuevos Salvajes (Wolfgang Becker).

Trabaja con elementos alternativos y reales, **texturas** densas de combinaciones nada convencionales de increíble variedad y sensibilidad. Empieza sus nuevas pinturas con una imagen en emulsión fotográfica y le añade a grandes pinceladas restos de paja, arena, brea, alquitrán, grapas, pedazos de cerámica, láminas de plomo, etc. Sus **temas** incluyen las leyendas egipcias, la alquimia, la Cábala, el Holocausto, la historia del éxodo judío, la ocupación napoleónica de Alemania, la arquitectura de Albert Speer y la utilización de la imaginería del romanticismo germánico por parte de los nazis –maderas oscuras, viajes solitarios, etc. Es poco probable que estas pinturas sobrevivan más de cincuenta años.

Kiefer lleva su despreocupación por la permanencia de sus **materiales** hasta el extremo: el plomo no se aguanta en su lugar y la paja en algunas telas ya se está pudriendo. Dice que el **cambio** es parte del proceso, y su intención, o significado, no queda esencialmente alterada, y que una interpretación demasiado estrecha de las implicaciones de la alteración física en sus trabajos limita significativamente el margen de comunicación que quiere transmitir.

Le preocupan los grandes temas cosmológicos, míticos e históricos. La herencia de su maestro Joseph Beuys (1921-1986) –del que fue alumno en la Academia de Düsseldorf– es evidente en esta ambición, como lo es también la de algunos filósofos contemporáneos desde Heidegger a Foucault, este último, profeta, como Kiefer mismo, de la desaparición del hombre.

Rechaza la publicidad, no permite que le fotografien y pasa la mayor parte del tiempo detrás de las verjas cerradas de su estudio de la ciudad alemana poco conocida de Buchen.

Las obras de Kiefer de su **época temprana** plantean el **terror a la historia**. Kiefer elige aquellas imágenes que incluyen un propio peso histórico y aparecen inquisidoras y violentas frente a quien las contempla. Pueden ser paisajes desolados, grandes espacios arquitectónicos de poder o bien un gesto humano, como en su serie de 1969 *Ocupaciones*, una recopilación de autorretratos fotográficos hechos en Francia, Suiza, e Italia que lo muestran en vestimenta militar haciendo el saludo nazi.

El cambio

El aspecto cambiante de su obra, como si de alquimia filosófica se tratara, influirá en el contexto futuro en el que se entenderá.



Occupations (1969).

Por medio de los ejercicios que documenta en su obra, Kiefer intentaba un **acercamiento personal al fenómeno alemán**; su objetivo era comprender su dimensión emocional o psíquica: "No me identifico ni con Nerón ni con Hitler, pero tengo que representar lo que hicieron sólo un poco para comprender su locura". Las fotografías registran, efectivamente, el proceso personal mediante el cual Kiefer interioriza el fenómeno, y así se convierten en vehículos de memoria, en los cuales el espectador es obligado a contemplar y compartir el proceso y el sentido de este encuentro interior.

La expresión del cuerpo del artista en los diferentes contextos (frente al Coliseo Romano; en Montpellier delante de la estatua del jinete; o haciendo el *Sieg Heil* de cara al mar) crea una atmósfera en la que se hace evidente la locura a la que se refiere Kiefer. El comentario escrito en la parte superior de una de las fotografías ("entre el verano y el otoño de 1969, ocupé Suiza, Francia, e Italia. Aquí un par de fotos..."), al mezclar el tremendo hecho histórico con la banalidad, incrementa la sensación de absurdo y demencia tras el hecho. Mediante estas fotografías, el artista nos obliga a revivir el fenómeno a través de su propia búsqueda personal y así va forjando en nosotros una conciencia más real del fenómeno que aquel que, tras haberlo conceptualizado y explicado de mil maneras, se tiene almacenado en el olvido colectivo.

Nos enfrenta con el problema de cómo y por qué adquieren valor moral ciertas imágenes. Kiefer quiere **involucrar** completamente a su **audiencia** en el drama de la construcción de una pintura; en este sentido, ha aprendido mucho del ejemplo de Pollock. Con el mismo sentimiento con el que se intentan descifrar las abstracciones totales de Pollock, la mirada que recorre un cuadro de Kiefer queda hipnotizada por los detalles. Cada centímetro cuadrado de estas telas gigantescas intenta decir algo. Lo que querían decir, especialmente durante los setenta y principios de los ochenta, era tan claro que a menudo los críticos alemanes lo entendieron mal. ¿Qué motivos, decían, pueden atribuirse a un pintor que a los veinticuatro años se hace fotografiar con el brazo alzado ante el Coliseo, o cerca del Mediterráneo, como si estuviera ocupando estos lugares en nombre del *Führer* muerto? Hay muchos motivos. Los fantas-

Interpretaciones sobre esta obra de Kiefer

Algunos consideraron sus reflexiones sobre el nazismo no como un paseo alrededor del borde del cráter espiritual más profundo de la historia europea, sino como una malhumorada y siniestra nostalgia de Hitler.

mas suelen volver a la superficie y el proyecto de Kiefer es enterrarlos definitivamente mostrando sus relaciones con la verdadera historia cultural alemana, amargamente contaminada con las apropiaciones nazis.

Su obra es un rechazo resonante y profundamente **comprometido** con las limitaciones de su tiempo. Desenmascara la ironía estéril, la desesperación de no decir nada auténtico de la historia o de la memoria, y la persecución de la sensación general de trivialidad que infecta a nuestra cultura. Sus obras rompen tabúes, sondan grandes mitos de la humanidad y buscan rastros de la memoria en un mundo percibido como absurdo. Nacen de una inquietud personal por contactar y ver las cosas a través de este pensar que es cuerpo y al mismo tiempo conciencia. Esto define la obra de Anselm Kiefer, la cual se opone al juego meramente intelectual y pretende propiciar la reflexión más allá de las categorías del pensamiento estereotipado, inconsciente y colectivo.

La serie *Ocupaciones* es una de las primeras manifestaciones artísticas en las que se hace notoria la regresión histórica que Kiefer practica mediante un movimiento retrógrado de la psique: se transforma en un artista-actor que reinterpreta la locura de las masas.

Se fotografía a sí mismo haciendo el gesto nazi del "*Heil Hitler*" en diferentes paisajes y espacios históricos de Europa, pero de tal manera que la aparente reivindicación del nacionalsocialismo queda ridiculizada. Esta obra no fue bien interpretada por los críticos del momento, ya que lo consideraron el nuevo representante de la derecha intelectual.

Las primeras pinturas, como *Paisaje de invierno* (1970) y *Hombre en el Bosque* (1973), subrayan la **soledad** y el **sufrimiento humano**. En *Paisaje de invierno*, una corriente de sangre conecta la cabeza suspendida en el cielo con una escena desolada de tierra cubierta de nieve con manchas de sangre. Este paisaje estéril, que evoca el sufrimiento provocado por la guerra, podría ser un campo de batalla, una evocación simbólica de la Segunda Guerra Mundial.



Izquierda: *Paisaje de invierno* (*Winterlandschaft*, 1970). Acuarela, pintura al temple y lápiz de grafito sobre papel, 42,9 x 35,6 cm. Derecha: *Hombre en el bosque* (*Mann im Wald*, 1971). Óleo sobre tela, 174 x 189 cm. Colección privada, San Francisco.

Lleva a cabo numerosos trabajos que, mediante una figura minúscula contra un fondo grande, representan una parodia del saludo nazi. El saludo nazi ha venido a simbolizar la fuerza y la intimidación con las que Hitler conducía Alemania. Con *Everyone Stands Under His Own Dome of Heaven* ('Todo el mundo está bajo su cúpula del cielo'), quiere reforzar su sátira provocativa a la retórica del estado fascista.



Everyone Stands Under His Own Dome of Heaven (1970). 40 x 48 cm (vista general y detalle).

En 1973, Kiefer centra su atención en la arquitectura y pinta una serie de telas a gran escala. Con títulos altamente simbólicos, que incluyen *Father, Son, Holy Ghost* (1973) y *Deutschlands Geisteshelden* (1973), estos interiores poseen una carga psicológica clara, que se puede comparar con las representaciones de Van Gogh de su propio dormitorio.



Los Héroes Espirituales de Alemania (*Deutschlands Geisteshelden*, 1973). Óleo y carbón en arpillera, 121 x 268 cm.

El historiador de arte Mark Rosenthal ha escrito de *Los Héroes Espirituales de Alemania* que se trata de una pintura donde Kiefer superpone el **significado histórico** a una escena de **importancia personal**, su anterior estudio en una *schoolhouse* rural:

"La obra más monumental de 1973, y la última de una serie importante, son *Los Héroes Espirituales de Alemania*. En seis bandas de arpillera cosida, Kiefer dibuja líneas de perspectiva para formar un espacio teatral profundo. El espectador se coloca en la entrada del espacio cavernoso, un poco descentrado, sumido por las vigas de madera [...]. El interior es una sala conmemorativa y crematorio. Los fuegos eternos están encendidos a lo largo de la pared en memoria de los héroes, excepto el más lejano de la pintura, que está oscurecido de una manera que sugiere que se ha apagado. Esta sala de madera altamente inflamable corre el peligro de quemarse, y con esto Alemania y sus héroes se destruirán. La actitud de Kiefer sobre una Alemania donde los héroes espirituales son transitorios y los ideales profundamente vulnerables no es sólo ambivalente sino también bruscamente agresiva y se reduce al uso de figuras cargadas de ironía. En este caso, no se sirve de un edificio de piedra sino de madera, también transitorio y vulnerable."

Sus telas, de fondo requemado y de tierra labrada, se cerraban cada vez más dentro de su iconografía, descifrable sólo con la ayuda de las palabras y frases que inscribía. Por ejemplo, en *Cockchafer Fly* (1974) incluye el texto de una canción infantil alemana, revelando así que el sujeto es Pomerania, una región alemana anexionada por Polonia después de la Segunda Guerra Mundial. Otros, como *Operation Winter Storm* (1975) y *Operation Sea Lion I* (1975), revelan su preocupación por el pasado nazi de su patria. Durante este mismo periodo, Kiefer empezaba una serie de pinturas que examinaban el **papel reductor del arte en la historia**. *Nero Paints* (1974) y *To Paint* (1974) constan de paisajes cubiertos con una paleta enorme. Sus campos labrados, requemados, de pintura mezclada con paja, son campos reales, pero también son una frontera, una tierra de nadie, un cementerio, el desierto del éxodo bíblico.



Nero Paints (1974). Óleo sobre lienzo, 220 x 300 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, Múnich.

En *Nigredo*, Kiefer juega con una metáfora: *Nigredo* es el término de la alquimia que significa el momento de "oscuridad más oscura que la oscuridad" y el proceso previo a la aparición del sol. A través de este campo labrado con surcos que se pierden en la distancia, quiere transmitir una imagen de la *mortificatio* alquímica que, en este contexto, significaría lo que **transforma el sufrimiento en psique y en arte**. Quiere involucrar al espectador en el drama de la construcción de una pintura, como hacía Pollock: cada centímetro de estas gigantescas telas tiene un significado.



Nigredo (1984). 330 x 555 cm.

Para Kiefer la **arquitectura** constituye su instrumento personal para sondear la historia; concibe la pintura como un instrumento de exorcizar la historia: mediante la asociación de formas, colores y materiales, puede desenmascarar contradicciones y ambivalencias ocultas.



Para el pintor desconocido (*Dem unbekanntem Maler*) (1983). Óleo, emulsión, grabado en madera, goma, látex, y paja sobre tela. 9'2" áreas. Museo de Arte Carnegie, Pittsburgh.

En *Dem unbekanntem Maler* se puede ver una imagen de Ehrenhof ('pasillo de la gloria') en la cancillería de Hitler en Berlín, diseñada por el arquitecto Albert Speer (1905-1981), en honor al soldado desconocido. El pasadizo conmemorativo es sacudido por una variedad de colores bajo un cielo amenazador. La pintura se ofrece como examinadora silenciosa de la presencia de la monumental arquitectura nazi.



Dem unbekanntem Maler (1983).

A principios de los años ochenta, el interés de Kiefer por el contenido iba acompañado tanto por la materialidad de la tela como por la complejidad visual de su superficie. Kiefer utilizaba materiales nuevos, incluyendo madera, arena, plomo y paja. Estos elementos naturales dan a su obra una **fragilidad** marcada, frecuentemente **en contradicción** con su **contenido rígido**. *Margarete* (1981) y *Nuremberg* (1982), por ejemplo, invocan atrocidades nazis contra los judíos, pero la presencia de paja los imbuye de una delicadeza y belleza que perturba.

La reputación de Kiefer en Estados Unidos se ha beneficiado de la desilusión (incluso del disgusto) con la cual la gente con "educación visual" contempla el estallido pictórico de los ochenta. Esto no quiere decir que su obra haya alcanzado un nivel general de maestría compatible con su reputación. Las limitaciones de Kiefer son ineludibles: a sus dibujos les falta fluidez y claridad, y su color es monótono (la carencia de las primeras características parece reforzar la opresiva formalidad de su estilo, mientras que la última contribuye a su lúgubre inmensidad).



Margarete (1981). Óleo y paja sobre lienzo, 280 x 380 cm. Colección Saatchi. Londres, Inglaterra.

Para la creación de *Margarete* se inspiraría en el poema *Fuga mortal*, escrito en un campo de concentración alemán por el poeta rumano y judío, Paul Celan:

"Death is a master from Germany his eye is blue/ he strikes you with leaden bullets his aim is true/ a man lives in the house your golden hair Margarete/ he sets his hounds upon us he grants us a grave in the air/ he plays with the serpents and dreams death is a master/ from Germany/ your golden hair Margarete/ your ashen hair Shulamite."

P. Celan.

Cita

La muerte es un amo de Alemania su ojo es azul / te golpea con sus balas de plomo su puntería es precisa / un hombre vivo en la casa tu pelo dorado Margarete / él lanza sus perros nos garantiza una tumba en el aire / él juega con las serpientes y los sueños la muerte es un amo / de Alemania / tu pelo dorado Margarete / tu pelo ceniza Shulamite.

Margarete, la rubia personificación de la mujer alemana, y Shulamite, la judía incinerada, que es también el arquetipo de los *Cantos de Salomón*, se entrelazan dentro de la obra de Kiefer de manera obsesiva y oblicua. Ninguna de las dos es representada realmente como una figura, la presencia de Margarete está señalada por largos manojos de paja dorada, mientras que Shulamite es la sustancia quemada y la sombra negra. Algunas veces, en otras obras, Shulamite, o la imagen de la mujer judía, ni siquiera está; queda absorbida dentro del paisaje o la arquitectura, como el humo de su cremación en el cielo.

La preocupación de Kiefer por el nazismo provocaría otra serie de pinturas durante este periodo, que consideran la **arquitectura de Albert Speer**, el constructor oficial del *Führer*, como su **punto de salida**. *Interior* (1981), por ejemplo, muestra la sala de mosaicos de la cancillería de Hitler. Esta obra evoca, por implicación, la tradición del neoclasicismo germánico que la arquitectura de Speer congeló y vulgarizó.

Según Kiefer, el arte de los nazis no se tendría que haber mostrado a Alemania, porque en realidad no es arte, y al exponerlo se le da una falsa legitimidad, como el reconocimiento de la arquitectura del periodo, especialmente la de

Speer. Hitler, según Kiefer, quería que todos los edificios se construyeran de piedra para que fueran inextinguibles en la historia. Por esto, en sus pinturas de ruinas arquitectónicas de edificios clásicos fascistas quería mostrar la ironía de la comparación de Hitler y su deseo de emular Speer, pensando en la permanencia, con los alemanes que reconstruyen Alemania tan deprisa como pueden después de la guerra, olvidando las ruinas de aquellos mismos edificios de manera que no se pueda recordar su pasado.

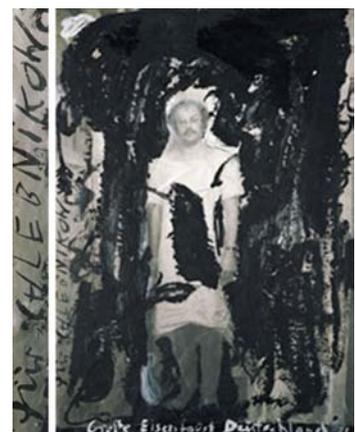
La imagen trágica de Shulamite, absorbida por la arquitectura, la encontramos dentro de una desproporcionada cripta ennegrecida por el fuego, pintada con una capa espesa y gruesa de pintura para transmitir la rugosidad del cemento que fue la sala de funerales por los grandes soldados alemanes construida por los nazis en Berlín, en 1939. En el fondo de este claustrofóbico templo hay una pequeña hoguera sobre un altar elevado que representa el Holocausto.



Shulamite (1983).

A principios de los años ochenta, Kiefer combinaría, sobre una base de **fotografías suyas, pintura y otros materiales sobrepuestos**. Esta técnica es la que utilizaría en una serie de obras dedicadas al poeta futurista ruso Velimir Khlebnikov (1885-1922), un utópico y pacifista. *Für Chlebnikow: Grosse Eisenfaust Deutschland* (Para Khlebnikov: Gran Puño de Hierro de Alemania) tiene como base un autorretrato de Kiefer de 1969, con el uso de efectos inquietantes de *gouache* sobre la imagen fotográfica, y hay inscrito en la parte inferior: *Grosse Eisenfaust Deutschland*, y en el lado izquierdo: *Für Chlebnikow*. Este título se refiere al poema de Khlebnikov *Las Tablas del Destino*, donde condena el puño de hierro de aquella Alemania amenazada de la guerra franco-prusiana de 1870 y de la Primera Guerra Mundial. También hace un juego de palabras con *Panzerfaust* (literalmente, 'puño de tanques'), una bomba de mano antitanques utilizada por los alemanes hacia finales de la Segunda Guerra Mundial. La mancha en el tronco de Kiefer sugiere la forma del arma.

Su interés por la **alquimia** y por transformar las materias primas (como *gouache* y fotografías) en el contacto de unas con otras encontraría la nueva expresión a finales de los ochenta, cuando empezó a mezclar el **plomo** con las fotografías.



Grosse Eisenfaust Deutschland (1980-81).
Pintura al temple y acrílico en fotografía, 83,8
x 59,1 cm.

En esta combinación, que evoca el proceso alquímico, las variaciones del color gris y la brillantez de las superficies producen una clase de armonía metálica, mientras que la intangibilidad que está en conflicto entre las fotografías y el plomo produce una especie de tensión.

Serafines es parte de la serie *Ángeles* de Kiefer, que trata el tema de la salvación espiritual por el fuego, una creencia antigua pervertida por los nazis en su búsqueda de una nación exclusivamente aria. En esta pintura, una escalera conecta un paisaje con el cielo. En su base hay una serpiente, que simboliza el ángel caído y la prevalencia de mal en el suelo. Según la *Doctrina de Jerarquía Celestial*, un texto del siglo V, los serafines utilizan el fuego para purificar lo impuro, y Kiefer utiliza fuego para crear la superficie de *Serafines*, evocando, en esta y otras obras, los **poderes redentores del arte**. Esta equivalencia se sugería en *Nero Paints*, en la cual el boceto de la paleta de un pintor se superpone a una vista de la tierra rota por la guerra. Los materiales quemados utilizados en *Seraphim* nos sugieren otra vez el Holocausto, el ofrecimiento expiatorio consumido por llamas.



Serafines (1983-84). Óleo, paja, emulsión y laca en tela. Museo Solomon R. Guggenheim.

Kiefer alcanzará la elocuencia en las imágenes más simples y menos conceptualizadas, como por ejemplo en *Osiris e Isis*. Toda una liturgia de la transformación nació de este mito, y Kiefer lo utiliza para vincular los ritos primarios de la **fertilidad** que contiene esta leyenda con los misterios terribles de la **tecnología nuclear**.

La tela presenta una gigantesca pirámide escalonada, la tumba de Osiris, pero también, por implicación, un reactor nuclear. Las partes del cuerpo de Osiris son fragmentos de cerámica esparcidos por la base, cada uno conectado por un alambre de cobre a su *Ka*, o alma, en la cumbre de la pirámide, representada

El mito de Osiris e Isis

De acuerdo con la mitología egipcia, el dios Osiris fue asesinado y descuartizado por su hermano Seth, y todas las partes de su cuerpo, excepto el pene, fueron vueltas a unir por Isis, su hermana y esposa, para asegurarle la vida eterna.

por un cuadro de circuitos. La muerte y la integración; la fisión y la fusión. Mediante estas metáforas, Kiefer presenta imágenes cargadas de advertencias y llenas de esperanza.



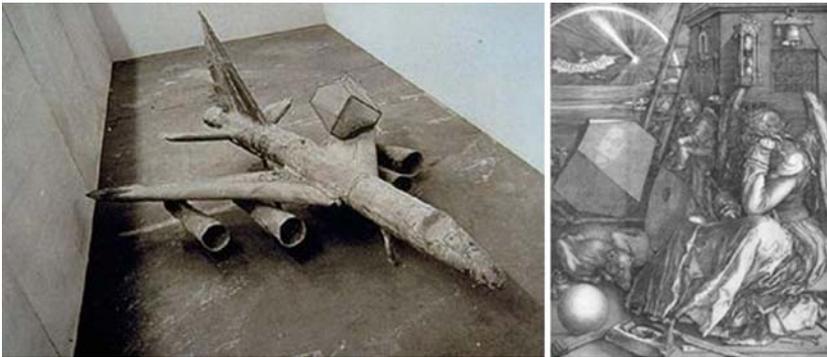
Osiris e Isis (1985-87). Óleo, acrílico, emulsión, arcilla, porcelana, plomo, filamentos de cobre y placa de circuitos sobre tela. Museo de Arte Moderno de San Francisco.

Los temas mitológicos y místicos constituyen un afán de **dialogar con el pasado**. *La Mujer de Lot* (1989) podría ser un ejemplo de un tema místico, una tierra estéril y quemada atravesada por vías férreas abandonadas que convergen en el ángulo izquierdo más próximo al espectador. La inspiración para este tema venía de fotografías hechas por el artista de las vías de los trenes en Burdeos. Sobre una estructura de plomo, montada en madera, Kiefer adjuntaba una tela gruesa enyesada y pintada, cubierta con una capa delgada de ceniza, y una solución de sal en la mitad superior de la obra, creando un cielo abstracto, sugestivamente misterioso. Hay numerosas interpretaciones para esta obra: las vías férreas se refieren al Holocausto y sus trenes de la muerte; el paisaje ceniciento es una metáfora del sufrimiento humano, y el uso de la sal sugiere el episodio bíblico en el que la mujer de Lot era convertida en una estatua de sal por desobedecer la orden de olvidar la destrucción de Dios de las ciudades de Sodoma y Gomorra.



La Mujer de Lot (1989).

Melancolia forma parte de una serie de cuatro esculturas. Hace referencia a los **ataques aéreos** durante la Segunda Guerra Mundial, que acabó el año del nacimiento del artista. Tanto por su título como por su forma, es una referencia a la *Melancolía* de Dürero de 1514, una mujer alada, sentada encima de un banco de piedra, cerca del mar en medio de la noche, con la cara entre las manos, acompañada de un angelito triston, un perro hambriento y un tetraedro al lado. El avión de Kiefer también lleva un tetraedro de cristal al lado para recordar la destrucción de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Y alude a la tesis pesimista de Walter Benjamin del año 1940, en la que **duda del progreso** y pone de manifiesto su ambigüedad, en vista de los desastres de la guerra.



Izquierda: *Melancolia* (1990). Avión de plomo con tetraedro de cristal, 320 cm x 442 cm x 167 cm. Museo de San Francisco de Arte Moderno. Derecha: *Melancolia* de Dürero.

La *Melancolía* de Dürero se considera un "autorretrato espiritual" del artista, según el cual la genialidad lo lanza al abismo de la melancolía. Representa la virtud intelectual, significa la vida del genio profano en el mundo racional e imaginario de la ciencia y el arte. Construye oposiciones material/espiritual y cielo/tierra con el uso de imágenes simbólicas como el avión que hace permanecer en el suelo.

Melancolía

Melan = 'negro', y *cholé* = 'bilis'.

En *Wege der Weltweisheit die Hermanns Schlacht*, pega sobre papel montado en la tela varias xilografías yuxtapuestas y, posteriormente, aplica con gesto amplio trazos que parecen grafismos.

Esta obra refleja lo que hasta 1991 fue el motivo central de sus creaciones: el estudio de la **historia** de su desolada tierra natal. Por este motivo, creó un complicado sistema de imágenes que incorpora elementos tomados de las leyendas y mitologías nórdicas, la filosofía esotérica, la historia de la Segunda Guerra Mundial y la poesía del poeta rumano-judío Paul Celan. Representa a grandes personajes de la historia alemana, muchos de ellos relacionados con el régimen nazi. Intentó crear una **genealogía del nacionalismo alemán** a partir de Hermann, "el indudable liberador de Germania", según Tácito, que en el año IX acabó con la ocupación de Alemania por parte de César Augusto al derrotar a tres legiones romanas comandadas por Quintilio Varo en la selva de Teutoburg. Hermann puede haber dado origen a la leyenda de Sigfrido. Como héroe primigenio de la historia de Alemania fue el gran preferido de los nazis, y Kiefer lo mezcla con otros retratos de todo tipo de posteriores descendientes alemanes, incluidos Gebhardt von Blücher, que luchó contra Napoleón, y Alfred von Schlieffen, que fue el responsable de la estrategia para la conquista de Europa occidental que serviría de base para la guerra relámpago de Hitler; Johann Fichte, el filósofo idealista creador de los *Discursos a la Nación Alemana* (1814) –con cuya retórica ayudaría a resucitar el ardor patriótico contra la ocupación francesa de Alemania–, y sus fantasías sobre el hecho de que la historia de una nación no era más que la biografía de sus héroes, que resultaron tan atractivas para Hitler; escritores desde Friedrich Klopstock a Rainer Maria Rilke, y muchos más. Las líneas que indican filiación, como en un árbol genealógico, discurren sin fuerza entre algunos de los personajes, entretejidos por una telaraña que los reúne más allá del tiempo histórico.



La sabiduría del mundo: la batalla de Hermann (*Wege der Weltweisheit die Hermanns Schlacht*, 1993). Xilografía, 334 x 390 cm.

Después de la caída del Muro de Berlín, Kiefer se marcha de su patria para **viajar** por América Latina, la India y Austria, y se instala eventualmente en Barjac, cerca de Arles, en la parte meridional de Francia, donde Van Gogh solía vivir. Este cambio tendría un efecto marcado sobre el estilo y los temas, aunque los contenidos continuarán siendo los mismos. Aparecen nuevas obras que se inscriben en el conocimiento de otros iconos, ya no basados en el regionalismo sino en **hechos antiguos y universales**: la Cábala, las pirámides, la naturaleza, etc. Las plantas, también, serán prominentes en su obra reciente. Pinta los girasoles de Arles (en recuerdo de Van Gogh), y en uno de sus cuadros se ve uno que crece de entre las piernas de un hombre estirado en el suelo, rodeado de ceniza y de semillas que se caen de esta flor, lo que representa el tema de la vida, la muerte y la reencarnación.



Los girasoles de Arles.

Les Reines de France pertenece a una serie de trabajos dedicados a los **derechos femeninos franceses**, homenaje de Kiefer a Catalina de Médicis, María Antonieta y Ana de Austria. Las mujeres como iconos bizantinos, sobre un fondo de oro. Trata el tema de la mujer con admiración y alegría, lo que supone un cambio importante en su obra. Fue llevada a cabo cuando Kiefer abandonó su patria y se instaló en Francia.



Les Reines de France (1995).

Enfrentado a este icono del nuevo mundo, Kiefer produce una serie de obras tituladas *Traigo todas las Indias en mi mano* (1996), frase tomada del poema de Quevedo y que representa muy bien la idea de cómo fue pensado el nuevo mundo en la Europa del *Cinquecento*. En estas obras hay un hombre que, como un mago, tiene en sus manos todos los continentes, todas las Indias. Es la visión eurocentrista de la época de la conquista, en la que el hombre europeo (hoy día el hombre occidental), y centro del mundo, tiene en sus manos todo el poder que él llama Indias.

En el uso de los iconos cargados de historia, el artista exige al espectador reflexionar sobre diferentes posibilidades ante el acontecimiento y no llegar a un único juicio definitivo.



Traigo todas las Indias en mi mano (1996).
Xilografía, 276 x 186 cm.

La nueva etapa artística de Kiefer, liberado del peso de la historia, evidencia una gran renovación temática y referencial. A diferencia del periodo anterior, su preocupación central se traslada de la historia externa del hombre a la historia interna, en un proceso de búsqueda espiritual y análisis existencial del ser humano.

Desde finales de 1990, Kiefer ha dedicado su energía a **esculpir** utilizando diferentes materiales; sin embargo, el plomo continuará siendo el material preferido. El plomo es un material importante para Kiefer. Lo empieza a utilizar en sus trabajos desde 1985. Expuesto al aire y con algún otro tratamiento agresivo, el plomo adquiere una textura irregular y una gama de valores cromáticos y tonales (grises, ocre, rojos, verdes, amarillos) que dan a sus obras un aspecto extraño, un poco opresivo y al mismo tiempo una belleza suntuosa.

La decoloración del **plomo** durante estos procesos de oxidación sugiere un efecto de envejecimiento y crea la ilusión de estar contemplando un objeto de época remota, que esconde y salvaguarda conocimientos antiguos, arcanos y el retorno a una era mítica.

The secret life of plants es un monumental libro hecho de plomo, de 195 cm de alto, colocado verticalmente sobre tierra y abierto en todas las direcciones. Sin embargo, no se muestra como habitualmente lo veríamos, encima de una mesa o en una repisa. Se ve como una escultura en posición vertical, con las páginas abiertas en todas las direcciones del espacio.

Nos recuerda, de esta manera, la función tradicional del libro como portador de información e invita al espectador a darle una vuelta descodificando los mensajes. En lugar de girar las páginas, somos nosotros quienes nos movemos a su alrededor y sólo podemos aventurar una suposición de su contenido. Este libro no está hecho para ser leído, sino para contemplarlo.

El tratamiento del plomo nos hace pensar en un libro antiguo, cuyas páginas salvaguardan antiguos conocimientos o, incluso, los mitos de los dioses.

Con la aproximación del nuevo milenio, Kiefer ha ampliado su visión y su paleta de temas, pasando de asuntos terrenales al **cosmos**, creando *Palacios celestiales* y pintando *Campos de estrellas*. A partir de 1995, emprendería un ciclo de pinturas monumentales del cosmos. Campos enormes de color gris, a veces marcado por pizcas de luminosidad, a veces profundamente revelado con luz que se extiende a través del gris sin vencerlo. Hay también paisajes de negrura, espacios completamente muertos dentro del juego entre el gris y la luz.



La vida secreta de las plantas (*The secret life of plants*, 2002).



Izquierda: *Palacios celestiales*. Derecha: *Campos de estrellas* (1995). Óleo sobre tela, 230 x 170 cm. Colección privada, Londres.

La clave del cosmos alegórico de Kiefer es la idea de los siete palacios celestiales, donde permanecerán, junto con Dios, los hombres sabios y buenos. Kiefer parece creer que él es uno de estos hombres santos, y de hecho se identifica con Dios, como sugiere su imitación del acto divino de creación, "la tierra estaba vacía y sin forma hasta que Dios se la dio"; Kiefer nos muestra la aparición de la forma diferenciada del caos, nos demuestra que el proceso creativo mismo es una muestra de la energía divina, y de este modo tenemos la perpetuación del mito del artista como representante de Dios, Dios en la tierra o el sustituto de su presencia. No obstante, Kiefer da al mito un giro tortuoso para desenmascararlo. De hecho, pincha el globo de su grandiosidad al insinuar que el sueño del primordial palacio de vida eterna se ha desvanecido perversamente. Ya ni siquiera lo podemos soñar, sin embargo todavía intentamos aferrarnos al mismo.

Crea un **arte de desilusión** para todas las ilusiones que crea. Es la manifestación matérica de la catástrofe histórica que Robert Jay Lifton predice, el fin de la creencia en la inmortalidad.

Las nuevas obras de Kiefer son proverbiales de un tiempo de apocalipsis y de regeneración, es decir, un retorno místico a los orígenes.

Para Kiefer, la derrota y el hundimiento de la ambición imperialista alemana anuncian el **fracaso de la civilización occidental**, pero la chispa creativa de su espíritu parece sobrevivir a la ceniza gris de su arte. Ofrece el sueño de resurrección en medio de la realidad de ruina espiritual, un cumplimiento de deseo, como todos los sueños, que en realidad nunca se pueden cumplir.

En *Siete Palacios* utiliza el mismo mecanismo que veíamos en sus pinturas de asociación en las que, por ejemplo, la paja simbolizaba el pelo rubio. Aquí los trozos de plomo simbolizan los siete palacios celestiales. Kiefer sugiere que la promesa del cielo es una trampa, una decepción, por no decir un autoengaño. El mecanismo es obviamente la **ironía**. Los trozos de plomo apenas sugieren los palacios dorados y refinados del cielo: el plomo claramente espera la magia de la alquimia para ser transformado milagrosamente en oro. Como Eliade y Jung señalan, la alquimia es una metáfora para la renovación espiritual y la salvación: el arrepentimiento del pecado lleva a la salvación, y lo que era inconsciente se vuelve claramente consciente, lo que estaba a oscuras emerge a la luz del conocimiento, y así pierde su poder sobre la vida.

Sin embargo, esto nunca pasa en el arte de Kiefer. Quedamos en el área gris (¿purgatorio?) entre pecado y salvación, inconsciencia y conocimiento, caos y creatividad, degeneración y regeneración, muerte y transfiguración; refleja la imposibilidad existencial de la transformación alquímica, de transformar la catástrofe y el horror mundial por la gracia del arte.

Kiefer insinúa que el nuestro es un tiempo de holocausto implacable, y el arte se convierte en impotente ante los poderes desencadenados por la catástrofe universal, irreversible.

Para Kiefer, el arte de Beuys (su deuda a las ideas y a los métodos de Beuys es enorme) es una clase de alquimia que aclara espiritualmente la escoria del mundo material e histórico. Sin embargo, ¿por qué el arte de Beuys funciona y al arte de Kiefer le falla la alquimia? El arte ya no puede hacer que su alquimia transforme la primera materia del mundo más bajo (representado por el plomo) en el oro de la materia última que es el mundo más alto, y redima la historia instruyendo a sus víctimas (todos nosotros). Su magia ya no funciona.

En las obras de Kiefer la luz de cielo es siempre impura, contaminada por el gris, que es el más sutil de los infiernos. El gris es el color de la duda y sugiere las de Kiefer sobre su propio arte. Su arte se ha vuelto decadente, no sólo porque ya no es capaz de redimir y cambiar la verdad histórica, tampoco aporta alegría, ánimos, ni belleza (como el arte clásico hacía), ayudándonos así a aguantar lo insoportable. Según las palabras de Nietzsche, el arte ha perdido su instinto por la vida y así se ha puesto enfermo de manera incurable, perpetuamente desvitalizado, como el **gris** de Kiefer.



Palacios celestiales (Die Himmelspaläste, 2002).
Gagosian Gallery.

El arte

No se puede representar lo que es inherentemente irrepresentable.

Alemania no es el fénix que ha renacido de su ceniza, es el espíritu que se ha convertido en ceniza: el gris en el que se disuelven la luz y la oscuridad. Kandinsky, en *De lo Espiritual en el Arte*, escribía sobre la lucha entre luz y oscuridad, pero en el arte de Kiefer los dos extremos se han encontrado en el gris, el color de los uniformes de los campos de concentración, que anulaban la individualidad y la identidad humana de los que los llevaban. Pintando en gris, Kiefer se identifica con las víctimas judías anónimas de la Alemania nazi. Sin embargo, esparciéndose, como hacía, ceniza gris por su cabeza, gesto tradicional de luto, también se identifica con las víctimas alemanas de guerra.

Kant decía que las estrellas celestiales sugerían que el cosmos tenía un orden moral, pero las estrellas de Kiefer han perdido la inocencia moral que una vez habíamos imaginado, habitadas por dioses que se preocupaban de nosotros y nos tenían que consolar. Los dioses se han marchado del cosmos de Kiefer.

La obra de Kiefer

Las obras de Kiefer hablan sobre la pérdida de amor propio de Alemania y el fracaso de su voluntad, ahora convertido en un fracaso espiritual. Sus trozos de plomo indican el fracaso de Alemania de renovarse espiritualmente de las secuelas de la Segunda Guerra Mundial.



Merkaba (2002). Vista de la instalación, Gagosian Gallery. Fotos: Rob McKeever.

5. Transvanguardia italiana

En el seno del posmodernismo, podemos considerar dos **tendencias**.

1) Por una parte, la de la pintura y escultura que continúan o **reciclan** las ideas y los estilos de la modernidad. Esto abarcaría dos tendencias diferentes:

- La neoexpresionista, la neorromántica (en Estados Unidos, Alemania, Italia e Inglaterra) y la pintura feminista. Algunas de estas tendencias se consideran como arte elevado, preocupado con los temas universales de la condición humana, especialmente la angustia, el desencanto, el pesimismo y el sentido de culpabilidad (ejemplificado con el pintor alemán Anselm Kiefer).
- La de los exponentes de un hedonismo, sin cohibiciones y a menudo sensacionalista, que celebra el culto del individualismo (ejemplificado con la transvanguardia italiana y los artistas americanos del grafito).

2) Por otro lado, nos encontramos con el **conceptualismo internacional** y su proclama de la defunción de la pintura y la escultura, preocupado por la cultura de masas, la cultura del espectáculo, el lenguaje, la identidad, el género, la diferencia y la etnicidad. Con obras que mezclan el arte por el arte con la crítica cultural, pretenden hacer un arte antielitista y antiestético.

El concepto de transvanguardia fue acuñado por el crítico Achile Oliva a finales de los sesenta, para referirse a una serie de manifestaciones artísticas llevadas a cabo por un grupo de pintores¹¹ que él mismo dirigía. En los escritos se subraya que la transvanguardia surge como **respuesta** a la actitud de los artistas representantes del *arte povera*.

Todos los artistas de este grupo son hombres. ¿Por qué? Si tomamos los textos de su teórico y defensor, podremos entrever algunas posibles causas.

La transvanguardia, a pesar de sus declaraciones de internacionalidad, eclecticismo, nomadismo y transculturalidad, sólo podía haber surgido donde lo hizo, es decir, en un contexto económico favorable, en una clase social sin problemas sociales y en un género que en su mayoría y en aquellos años se sentía autocomplacido, el masculino. Por este motivo, se permite reivindicar el abandono de la problemática social y el placer de lo que es leve y dulce.

Bibliografía recomendada

Para todo este apartado, podéis consultar A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (págs. 273-288). Madrid: Alianza.

⁽¹¹⁾Sandro Chia (1946), Mimmo Paladino (1947), Enzo Cucchi (1950), Francesco Clemente (1952) y Nicola de Maria (1954).

Exponentes de un **hedonismo** sin cohibiciones y a menudo sensacionalista, estos artistas trabajan en torno a una expresión individual. No reivindican referencias a una actualidad. Cada uno tiene sus referencias artísticas y saca una parte de su inspiración. Reivindican el derecho a la subjetividad del artista y a la expresión de sus propias sensaciones:

- Sandro Chia evoca para sus personajes el arte clásico italiano.
- Mimmo Paladino está fascinado por el arte bizantino, la pintura rupestre africana y la escultura romana.
- Francesco Clemente está cautivado por la cultura y la religión de la India.

Estos tres artistas desarrollan un universo particular fuera de toda noción temporal. No se mira al futuro sino que se reivindica su propio pasado, redefiniéndolo desde la óptica del presente, sin olvidar que se vive en una sociedad de masas atravesada por la producción y reproducción de imágenes.

"El sujeto fuerte de la neovanguardia es sustituido por el sujeto dulce de la transvanguardia que utiliza el drama, el mito y la tragedia como convenciones lingüísticas, como colores."

A. B. Oliva (2003).

Se deforma el mundo aparente y se expresan sentimientos, gestos y emociones con espontaneidad. Es **experimental** en el sentido de que constituye un cruce de estilos formados por una combinación de elementos figurativos, abstractos, palabras, signos y técnicas diferentes (óleo, acrílicos, pinturas industriales, acuarela, fresco, etc.) en la misma obra.

Otorgan a la **pintura** la categoría de obra de arte, como soporte fundamental para su expresión; el artista explora o transita (de aquí la denominación) por todos los ámbitos y por cualquier periodo del arte del pasado, para extraer las referencias que considera adecuadas para su obra, filtrándolas y presentándolas a través de su propia **individualidad expresiva**.

Entre los elementos característicos de esta nueva tendencia destaca la retasación de la fuerza expresiva del **color**, abandonado por el excesivo intelectualismo de las vanguardias de los años sesenta y marginado a favor del predominio de otros elementos plásticos.

Hay un predominio del **efecto bidimensional** sobre el de profundidad, una predilección por la figura humana en actitudes incómodas y rebuscadas o estudiadas y una preferencia por el ritmo ondulante. También utilizan la iconografía cristiana o pagana con una gran carga de **ironía** (a menudo en el título de la obra), parodia y a veces morbosidad, con las cuales el artista se aleja de soluciones que pueden implicar cualquier connotación mitificadora.

Bibliografía complementaria

Podéis consultar el artículo completo de Achille Bonito Oliva, "La Transvanguardia italiana".

La **temática** abarca desde los retratos y paisajes hasta escenas con personajes mitológicos, elementos sacados de la iconografía del arte primitivo y a veces motivos personales relacionados con la propia vida del artista en formatos de gran dimensión.

Frente a esta realidad y la universalidad del arte, la transvanguardia italiana utiliza el lenguaje de resistencia del sujeto que quiere hablar su propia lengua.

Identidad y sujeto

Según el mismo Bonito Oliva, se trata del primer movimiento artístico que se hace cargo del problema de la identidad y del sujeto en un mundo globalizado.

Como **características** más significativas, podemos destacar:

- El nomadismo, que alude a la posibilidad que tiene el artista de transitar libremente por cualquier periodo del arte del pasado, tomando aquellos fragmentos que más le interesen para la consecución de su propia obra.
- Los artistas no se agrupan por poseer una afinidad de lenguaje, sino más bien por tener una noción filosófica del arte muy similar.
- La importancia de fragmentario y de la noción de discontinuidad que deriva del uso del fragmento.
- El artista huye de la adopción de actitudes heroicas y valora pequeños acontecimientos, integrándolos en sus obras.
- La ironía con la que el artista se aleja de soluciones que pueden implicar cualquier connotación mitificadora. A menudo enfatizan la ironía con el título de la obra.
- El uso de todo tipo de técnicas, incluso el fresco.
- La temática abarca desde los retratos y paisajes hasta escenas con personajes mitológicos o elementos sacados de la iconografía del arte primitivo.
- El lenguaje figurativo y el abstracto se mezclan de manera indiscriminada.
- Los formatos de grandes dimensiones.

Los artistas italianos vuelven a materiales tradicionales y emblemáticos de su país, como la técnica del fresco, además del óleo, la acuarela, el lápiz, etc., y al bronce en la escultura. Esta vuelta a los valores plásticos reniega, sin embargo, de toda sujeción académica. La forma en el dibujo es expresiva, sensual o esquemática, según el caso. En lo que respecta al color, los artistas adoptan con libertad tanto las gamas de color vinculadas al neoplasticismo de Mondrian, como las de un Matisse o un Chagall, haciendo un uso del color que puede llegar casi al *kitsch*. En lo que respecta a la **forma**, utilizan la figuración y la

abstracción indistintamente. El oficio vuelve a estar a disposición de los artistas, pero nunca como norma o precepto, sino como medio para el juego y la libertad de expresión. La forma vuelve a ser un sello de la personalidad del sujeto, cada artista de la transvanguardia tiene un sello que lo caracteriza.

Hay que enmarcar la transvanguardia italiana en el **movimiento neoexpresionista** que emergió a principios de los años ochenta, vinculado a los discursos de eclecticismo, negación y progreso propios de la primera posmodernidad. Al igual que los neoexpresionistas alemanes, los transvanguardistas italianos tomaron la **citación** como principal modelo creativo, una citación que, en el caso italiano, incluyó tanto motivos iconográficos y formales extraídos de la antigüedad clásica, como aspectos de las vanguardias históricas (futurismo, pintura metafísica, etc.), sin excluir citas antimodernas de los periodos tardíos de Marc Chagall y De Chirico.

El neologismo *transvanguardia* apareció por primera vez en un artículo que Achille Bonito Oliva publicó en la revista *Flash Art* (1979), "The Italian Trans-Avantgarde" (en 1980 publicó un nuevo texto, "The Italian Trans-avantgarde"). Superando las dicotomías de principios del siglo XX que asociaban la abstracción con los valores de experimentación y progreso, y la figuración con los de repetición y reacción, la transvanguardia aparece como la única vanguardia posible y, al mismo tiempo, como la única tendencia capaz de recuperar el *genius loci* –las raíces del territorio cultural del artista– y de proyectar las citas del pasado en el presente.

La transvanguardia se presenta no como una antivanguardia, sino como un recorrido a través de toda la historia del arte, como la respuesta a la catástrofe generalizada de la historia y de la cultura. Tiene la voluntad de superar el puro experimentalismo de técnicas y materiales y de recuperar la pintura, entendida como capacidad de devolver al proceso creativo un intenso erotismo y el grueso de una imagen que no se priva del placer de la representación y de la narración.

Se trata de un **neomanierismo**, de una vanguardia que no mira al futuro sino que reivindica su propio pasado, de un artista que ha perdido la confianza en el futuro y se vuelve hacia el pasado, a la época clásica del Renacimiento encarnada por Miguel Ángel y Rafael, pero no para imitarla sino para cuestionarla e interpretarla. Se reivindica para el artista una actitud nómada por lo que implica de apertura, pragmatismo y viaje mental, un nomadismo que posibilita recuperar, por medio de la memoria histórica, los estilos de épocas pasadas e incluso los lenguajes que han formado parte de las vanguardias.

Miguel Ángel y la transvanguardia

Según John Griffiths, fue Miguel Ángel quien más modelos proporcionó a los artistas de la transvanguardia, que se interesaron especialmente por sus heroicas visiones del hombre en el Juicio Final de la Capilla Sixtina.

"The Italian Trans-avantgarde"

En este texto se reproduce casi íntegramente el contenido del artículo de la revista *Flash Art* y se añaden tres ensayos, dedicados a la nueva subjetividad del artista y contraponiendo los valores del *arte povera* a los de la transvanguardia.

El artista transvanguardista recupera la tradición artística autóctona para citarla de manera fragmentaria; esta citación le permite una recuperación de la manualidad del signo y del color, que supone poner a Marcel Duchamp y a Picasso en el mismo plano.

Achille Bonito utiliza el concepto de *ideología del traidor*, que privilegia la lateralidad y la ambigüedad en el arte y en los otros campos culturales, para definir uno de los aspectos clave de la transvanguardia. La ideología del traidor hace que el transvanguardista tenga que considerarse un artista nihilista, recorrido por la incertidumbre y deseoso de situarse al margen del anclaje de la tradición sólida del pensamiento metafísico.

Frente al sujeto comprometido con modelos ideológicos, interesado en grandes proyectos y visiones globales, Oliva ve al artista de la transvanguardia como un sujeto "dulce", autoexcluido de los grandes debates sociales que, ante la falta de un punto de vista unitario, reclama el eclecticismo como método de neutralizar las diferencias y anular la distancia entre pasado y presente.

El artista según Oliva

"En los años sesenta, los artistas declaraban implícitamente e incluso a menudo explícitamente en sus trabajos que la política era un método crítico universal aplicable a no importa qué. Los artistas querían hacer el arte y la política accesibles a todo el mundo. Entonces se produjo una inflación en arte y en política. El resultado es que los artistas han acabado por privar a la gente de las características del arte y por confundir la práctica de la política con la ideología. Pienso que el arte es útil, socialmente útil, únicamente si permanece en su propio territorio y se intensifica en lugar de diluirse no importa dónde."

A. B. Oliva.

La crítica y el público norteamericanos destacaron la originalidad de los artistas transvanguardistas¹², sustentada en el retorno a la tradición figurativa autóctona y su capacidad de crear un arte específicamente italiano que tendría en Giorgio De Chirico el modelo más inmediato.

5.1. Francesco Clemente

Francesco Clemente nació en Nápoles en 1952, procedente de una **familia aristocrática** local de remoto origen español (hasta el siglo XIV). Aunque el patrimonio familiar había sufrido un descalabro económico en el siglo XIX, la familia todavía conservaba su estatus (su madre era pintora y su padre, juez), con lo cual Clemente pudo vivir su infancia en un viejo piso napolitano del siglo XVII, decorado con obras de arte del *Settecento* italiano (como Luca Giordano), y acostumbrado a hacer visitas culturales a los principales museos de Europa. Esta formación, no hay duda, le ayudó a apreciar el arte desde bien joven.

(12)Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola de Maria, Mimmo Paladino, Nino Longobardi, Remo Salvadori.



Francesco Clemente.

Vivió las revueltas de los estudiantes de Nápoles de 1968, en consonancia con lo que pasaba en otras partes del mundo. Un compañero suyo de curso se enroló en la guerrilla colombiana; otro se convirtió en *sadhu*, un mendigo itinerante por la India.

Después de diplomarse en la escuela de secundaria, empieza a pintar como autodidacta y escribe y publica poesía. En 1970 se traslada a Roma para inscribirse en la carrera de **Arquitectura**, en la universidad La Sapienza. Clemente seguía interesado en la **pintura**, como se puede comprobar repasando la serie de dibujos en tinta que hizo hacia 1971 inspirándose en los sueños de su infancia. El mismo año hizo su primera exposición individual en la galería Villa Giulia de Roma, una colección de *collages*. Hacia 1972 establece amistad con el artista *povera* Alighiero Boetti, que lo introducirá en la escena artística y quien lo llevará, en palabras de Clemente, del "cero al cien". Como reconoce Francesco Clemente, Boetti, que era doce años mayor que él, se convirtió en su mentor:

"Nos veíamos en Roma cada día. Tenía una mente totalmente fuera de lo común. Sabía mucho de pensadores franceses como Foucault y Lacan. Gracias a Boetti, tengo conocimiento de la fragmentación de uno mismo, de cómo centrarse en uno mismo es un principio de engaño."

F. Clemente (2003).

Por lo tanto, a través de Boetti, Francesco Clemente llega al artista y agitador cultural Joseph Beuys, con quien coincidirá varias veces y que, con su actitud deudora del dadaísmo y del movimiento Fluxus, también le influirá mucho en aquella época. Encontrará a otro maestro muy distinto, Cy Twombly (1928), pintor americano asentado en Roma que predica una gran libertad estilística en estrecho contacto con las raíces mediterráneas.

El **componente étnico** ya le interesaba mucho a Clemente, que empezaba entonces a hacer sus primeros viajes. En 1973 fue por primera vez a la India, que le puso en contacto directo con la cultura hindú, la cual se convertiría desde entonces en una constante en su obra. Clemente queda cautivado por la amplitud de todo lo que encuentra en la India, ya sean aspectos culturales (el hinduismo mítico y religioso, la historia, el arte hindú, etc.) o sociales (diferentes formas de vida ante la globalización incipiente). En 1974 se vuelve a marchar, esta vez a Afganistán con su amigo Boetti, y obtiene como resultado una serie de dibujos al pastel.

Nota

Se trata de un fragmento de la entrevista de Brooks Adams a Francesco Clemente, en *Artforum Internacional Magazine* (2003).



Honey and Sleep (1993). Mixed media sobre tela, 112 x 112 cm. Colección privada.

Aquel mismo año conoce a la actriz Alba Primiceri (ya famosa en la escena romana), con la que se acabará casando. Enseguida deja la carrera de arquitecto y se adentra exclusivamente en el mundo del arte. En 1975 se hace amigo de Gian Enzo Sperone, uno de los galeristas italianos más importantes del momento, y consigue con él una exposición que no tiene demasiada trascendencia –no fue casi nadie, sólo Leo Castelli, Sarah Charlesworth, Joseph Kosuth y Roy Lichtenstein, que estaban de paso por Roma. Este mismo año participa en la Bienal de São Paulo y poco a poco va encontrando su estilo subjetivo, pintando **imágenes sugestivas y ambivalentes**, no exentas de **erotismo**, con unos colores muy acentuados. Una muestra de esto es su pintura *Maschio o Femminina*, donde ya se encuentran los detalles propios de la transvanguardia italiana.



Maschio o Femminina (1977). Óleo sobre tela, siete partes, 30,5 x 19,7 cm.

El mismo 1977 nace su primera hija, Chiara, y Clemente se marcha con su familia a Madrás, donde pasará un largo año profundizando en la cultura hindú, leyendo a autores indios y experimentando técnicas y temáticas pictóricas

inspiradas en la **India**. Ya en aquella época temprana Clemente tiende a mezclar las culturas que va viviendo, desde la Europa histórica de donde proviene, a menudo con toques claros de mediterraneísmo, hasta la India actual, como podemos comprobar en estas dos pinturas de 1978, de **estilos y técnicas diferentes**.



Izquierda: *Mappa della Nonsforza* (1978). Gouache sobre papel, 152,4 x 135,9 cm. Derecha: Sin título (1978). Acuarela sobre papel, 98 x 119 cm.

En 1979 se acerca al movimiento de la transvanguardia, de la mano del teórico crítico Achille Bonito Oliva, y se convierte en uno de sus máximos exponentes. De manera conjunta con los otros artistas, lleva a cabo una exposición en Colonia.

El vocabulario metafórico de Clemente está profundamente arraigado en el **cuerpo**, y las múltiples variaciones del artista sobre la forma humana señalan su primacía como símbolo de su visión del mundo. El cuerpo, que representa al mismo tiempo el todo y las partes, libertad y restricción, es, para Clemente, el vehículo por excelencia con el que expresar la dualidad de la vida, especialmente en los numerosos retratos y autorretratos que ejecuta a lo largo de su carrera. En muchas de sus obras, los ojos y los genitales son muy exagerados. Para el artista, estos órganos tan sensibles funcionan como canales entre el mundo interior de la psique y el mundo exterior de la naturaleza y la cultura.

En la obra que se presenta, el artista, desnudo delante de nosotros, nos observa con una mirada penetrante. Un grupo de aves posan sobre los hombros. Este es el primero de una serie de grandes dibujos de expresión caligráfica en los que se representa a sí mismo. Esta obra pone de manifiesto la disposición casi erótica del artista hacia la **autoexploración** y el **autoexhibicionismo**. La figura está tratada de una manera expresionista. En cuanto a la simbología de las aves, estas simbolizan la supremacía de la imaginación y la subjetividad sobre la razón.



Autorretrato, el primero (1979). Tinta, pastel y gouache sobre papel de lino, 111,8 x 147,3 cm. Colección privada.

1980 será el año de su consagración internacional. Conoce a los galeristas Anthony De Offay y Bruno Bischofberger, y participa en un acontecimiento crucial: la Bienal de Venecia, que presentará a los nuevos artistas exponentes del denominado *neoexpresionismo*, en medio de una fuerte polémica. Desde entonces, el arte conceptual deja de ser el único paradigma posible y poco a poco empieza a abrirse paso una **pintura neofigurativista nueva**, que se hace un lugar en la década de los ochenta.

Clemente ya había adquirido entonces un enigmático estilo personal, impregnado de primitivismo gauguiniano. En este aspecto tendrá muchos vínculos estilísticos con otros neoexpresionistas jóvenes. En este periodo, Clemente utiliza un simbolismo **estéticamente** parecido al de los **surrealistas**, aunque no se identifica en absoluto con ellos temáticamente; al contrario, Clemente no busca sus significados en los aspectos inquietantes de la tradición, como hacían los surrealistas, sino que los busca en **cosas nuevas** y les encuentra sentidos nuevos. Durante los primeros años de los ochenta, Clemente da a conocer las series de sus veinticuatro pinturas en *gouache* sobre papel, muy influido por la pintura clásica india.

En la Documenta de Kassel, el arte neoexpresionista se acabó de consolidar en el panorama artístico, y **Nueva York**, como capital cultural del mundo occidental, acogió a muchos de sus representantes. Clemente se trasladó allí en 1981 con su familia y enseguida encontró los motivos vinculados con el localismo y lo popular que tanto le interesaban. Aunque no renunció a sus estudios de Roma y de Madrás –que continuó combinando–, a Clemente le fascinó Nueva York, que a principios de los ochenta era una ciudad decadente y en ebullición, llena de cultura punk y de un tejido cultural fuerte, que le evocaba la Roma clásica en destrucción. En Nueva York encontró una "ola de distintas experiencias" conceptualmente parecida a la ola o tantra que había aprendido a ver en la India, pero con un resultado totalmente distinto.

La Bienal de Venecia

Consagra el neofigurativismo de Anselm Kiefer, George Baselitz, David Salle y Julian Schnabel. Clemente los considera "cómplices" de su pintura.



Francesco Clemente Pinxit (1980-81). Gouache sobre papel.

La pintura de Clemente en Nueva York

Durante esta época la cultura urbana de Nueva York influyó mucho en su pintura, que se vuelve un poco más dura en estos años.

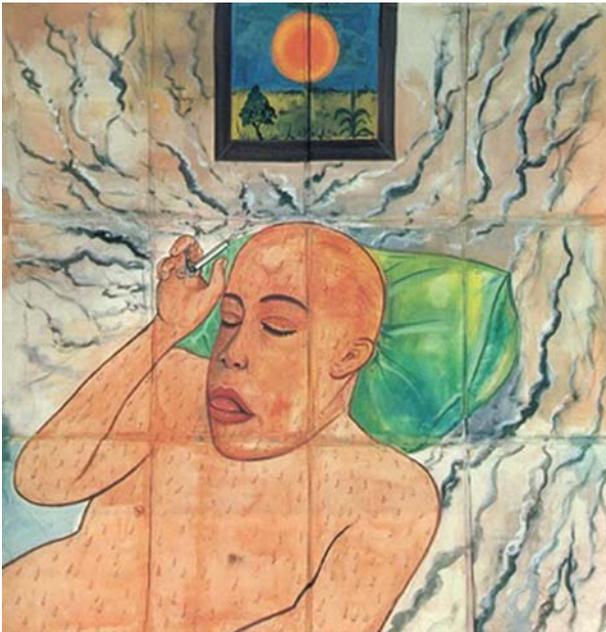
Bruno Bischofberger, que es quien le dejará dinero para trasladarse allí, tendrá un papel importante en la vinculación de Clemente con la escena artística neoyorquina *underground*. Clemente ya conocía a Salle y Schnabel de la Bienal de Venecia, y pronto entablará amistad con Andy Warhol y se introducirá rápidamente en el mundo del arte –entonces muy vinculado al mundo de la noche y de la fiesta– que se respiraba en la ciudad. En 1981 empezó una serie de pinturas llamadas *Las cuatro estaciones*, que mostraban un neoexpresionismo **más agresivo** que antes, en el que buscaba una despersonalización de su propio estilo con la libertad característica de la transvanguardia. La obra fue expuesta enseguida en la galería de arte Whitechapel de Londres, y después fue llevada a galerías alemanas y a Estocolmo.

De 1980, año en el que participó en la Bienal de Venecia, son destacables *Interior*, *exterior* y *Sol*. En *Interior*, *exterior* queda reflejado el tema de la **sexualidad**, de la **actividad** y la **pasividad**, ejemplificado en dos zonas de color. La izquierda queda atenuada ante un color más vivo a la derecha, donde una figura asexual se dispone a dominar a una figura que aparece de espaldas, pero las miradas de los dos personajes se dirigen hacia el espectador, comunicando el deseo humano que todos compartimos, buscando su complicidad. Los ojos adquieren protagonismo en esta obra, porque pueden poner en contacto el mundo interior con el mundo exterior.



Interior-exterior (1980). Gouache en nueve hojas de papel Pondicherry, con tiras de algodón, 172,1 x 235 cm. Colección privada.

En *Sol*, Clemente se recrea en un marco expresivo, onírico, con un sol que desde un cuadro que aparece en el fondo ilumina y calienta una habitación donde descansa un hombre fumando y sudoroso. **Figuración y abstracción** se dan la mano y empiezan a aparecer colores muy característicos en su obra, como el verde eléctrico de la almohada.



Sol (1980). *Gouache* sobre doce hojas de papel Pondicherry, unidas con tiras de algodón, 231,1 x 241,3 cm. Philadelphia Museum of Art.

Las obras de Clemente desde que vive en Nueva York toman un formato más grande y más incisivo, mientras continúan centradas en la figura humana y acentúan la discontinuidad y la mezcla de temáticas y estilos.

Un ejemplo es lo que hace en *She and She* (1982, pastel sobre papel, 61 x 45,7 cm, colección Marx, Berlín, Alemania), donde el artista multiplica varias veces el retrato de su cara y la afemina. Clemente también utiliza todo tipo de técnicas, incluso las que se utilizaban en la época clásica (como los *Frescos de la Piscina*, 1982). Una de las imágenes más sorprendentes es la que nos muestra en *In perseverance*, en la cual se pinta a sí mismo llevándose el Partenón entre los brazos, símbolo que, como él mismo reconocía, había sacado de sus sueños y no tenía claro qué significaba.



In perseverance (1982). Óleo sobre tela, 198,1 x 236,2 cm. MoMA, Nueva York.

Al mismo tiempo que pinta estos cuadros de contenido misterioso y a veces surrealista (como en la obra *2 Seeds*, de 1983), Clemente también se deja influir por la cultura local neoyorquina, el **hip hop** y los bajos fondos de la ciudad. Todo esto lo hace paralelamente a su vinculación con la vida social de Nueva York. Jean-Michel Basquiat y Keith Haring formarán parte de su grupo de amigos artistas, al igual que –quizá más que nadie durante aquellos primeros años– Andy Warhol.

Durante aquella época, muchos artistas neoexpresionistas colaboraban conjuntamente en obras de arte que buscaban una especie de *feedback*, de interactividad plenamente posmoderna. Uno de los artífices de estos experimentos interactivos era Bruno Bischofberger, que había intentado hacer colaborar juntos a su hermana de cuatro años, Cora, con algunos de los principales artistas del momento, como Basquiat o Clemente. El resultado hizo que muchos de aquellos artistas buscaran en la espontaneidad del **arte infantil** su modelo, persiguiendo la gran frescura y vivacidad de sus obras. Basquiat fue uno de los máximos exponentes de aquella pintura, pero Clemente no fue una excepción y emprendió una serie de dibujos al pastel que buscaban esta espontaneidad primitiva, con fuertes **influencias grafitistas** procedentes de la moda del hip-hop de la época.

La relación de Clemente con Andy Warhol

A Warhol le tenía un gran respeto, sobre todo con respecto a su ética artística, que consideraba robusta como la de un maestro budista. Era una figura del pop-art de los sesenta que seguía teniendo relevancia mediática por su relación con la sociedad de la época, los artistas jóvenes y las mentalidades abiertas. Warhol ya hacía tiempo que colaboraba con Basquiat.



Conversión en ella (1983). Tres paneles. Pintura sobre yeso y fibra de vidrio, 244 x 286,7 cm. MoMA, Nueva York.

La idea que se intuye en *Conversión en ella* es la de la fragmentación del personaje que se dilata y absorbe en otro personaje. Se trata de variaciones sutiles e imprevistas que crean en la imagen reproducida una transformación. Las sensibilidades se condensan entre sí. Con la conversión se vincula la sexualidad polimórfica y el concepto de **metamorfosis**. Y entonces llega el reencuentro, la **reconciliación** con nuestras **polaridades**. En la acuarela *Alba & Francesco* (1982), por ejemplo, los límites entre el artista y su esposa desaparecen literalmente.



Izquierda: *Alba & Francesco* (1982). Derecha: *Sin título* (1983-84). Pastel sobre papel.

Las pinturas de Clemente pueden resultar inquietantes y psicológicas, con sus **múltiples yo mostrándose**, en *Name*, por los orificios de la boca, nariz, ojos y orejas del retrato masculino. Parece sentirse atrapado, en diferentes sentidos, por las distintas localizaciones sensoriales, quizá haciendo una metáfora del inconsciente colectivo.

Fue Freud quien intentó explicar los diferentes yo que forman parte de la experiencia humana, y parece que Clemente ha plasmado una imagen visual de las muchas partes del yo en la confusa y extraña persona que se ha dado a conocer como *Name* ('nombre'), intentando darle sentido.



Izquierda: *Sin título* (1983-84). Pastel sobre papel. Derecha: *Name* (1983). Óleo sobre tela, 198 x 236 cm.

Este tipo de experimentaciones acabaron con unos **duetos** entre Warhol y Basquiat hacia 1983 y con obras a tres manos de Warhol, Basquiat y Clemente durante todo 1984. Bischofberger, para acentuar la espontaneidad de los resultados, propuso que cada uno empezara a pintar los cuadros sin considerar lo que hacían los otros, es decir, con las técnicas, las formas y los estilos que cada uno quisiera en una cierta anarquía creadora. Algunos resultados están bastante logrados, como *Alba's Breakfast*, y otros no tanto. Lo cierto es que Bischofberger no tardó nada en exhibir los resultados en su galería.



J. M. Basquiat, A. Warhol, F. Clemente: *Alba's Breakfast* (1984). Técnica mixta en papel y tela.

Después de estas colaboraciones, Clemente consiguió tener exposiciones simultáneas en tres de las mejores galerías de Nueva York: Sperone Westwater, Leo Castelli y Mary Boone. Además, entró en el ambiente distendido de la famosa discoteca Studio 54, que entonces todavía pasaba por ser un lugar de reunión de la **gente chic** de Nueva York, y lo hizo pintando un fresco en sus paredes. Como dice Clemente:

"Empecé con pintores, continué con poetas y acabé con las mujeres (ríe). En los ochenta había artistas como Jean-Michel Basquiat, Keith Haring y Robert Mapplethorpe; poetas como Allen Ginsberg, William Burroughs y René Ricard, y después Robert Creeley y Michael McClue."

F. Clemente (1997).

No sólo conoció y compartió ideas con estos personajes, sino que los **retrató**, recuperando aquel gusto suyo por los autorretratos y la figura humana, pero aportando un elemento enigmático, que impregna todo el trabajo de Clemente: la pintura para él es una vía que no tiene por qué ayudar a nadie, como, en cambio, sí que pueden hacer los poetas con su discurso, como Ginsberg, que él destaca por utilizar sus voces. No obstante, cada retrato puede mostrar inconscientemente una **vida secreta**, una cara oculta que la fotografía no puede captar (porque es estática y sólo capta el instante) y que se ha construido superponiendo distintos momentos en la mente del artista. Los retratos de Clemente buscan la vivacidad de manera cíclica y, aparentemente, sin ninguna ambición en lo que respecta al resultado.

Palladium

Los ex propietarios de la famosa discoteca Studio 54 abren Palladium, diseñado por Arata Isozaki y con un fresco de Clemente. Uno de los propietarios, Steve Rubell, dice: "Las estrellas del rock de los ochenta son los pintores".

Nota

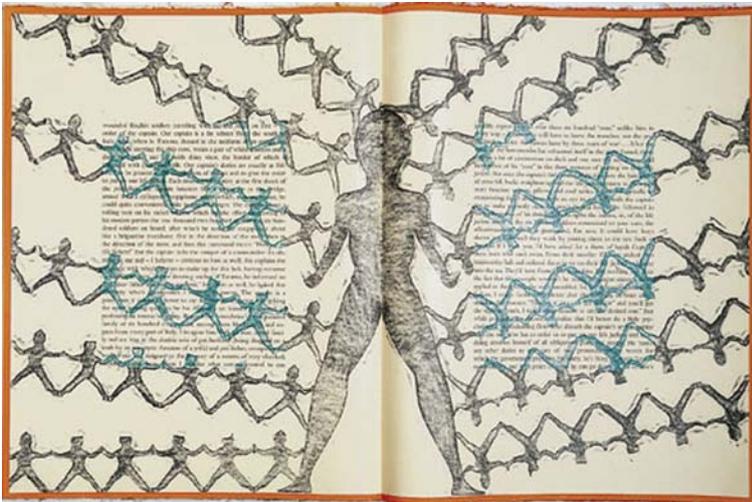
Se trata de un fragmento de la entrevista de I. Sischy a Francesco Clemente en *Brant Publications Inc.* (1997).



Izquierda: *Portrait of Allen Ginsberg* (1985). Óleo sobre madera. Derecha: *Robert Mapplethorpe* (1982-87). Acuarela sobre papel.

En este periodo llegó a fundar junto con Raymond Foye la editorial Hanuman Books, donde publicaron al propio Ginsberg y a otros autores importantes de la época.

The departure of the Argonaut ('La partida del argonauta') es una de las 49 fotolitografías con las que Francesco Clemente ilustró una **obra poética de Alberto Savinio**, escrita entre 1917-18. Alberto Savinio era el hermano pequeño del pintor Giorgio de Chirico. Clemente siente una enorme admiración por este diario poético, hasta el punto de considerarlo como su Biblia. El artista hace que la figura humana asuma el espacio central e importante del escenario, ofreciendo un complemento visual al texto escrito.



The departure of the Argonaut (1986). Petersburg Press, Nueva York.

En el año 1986 hace un viaje a **Egipto**, donde queda cautivado por el Valle de los Reyes y empieza a idear sus *Funerary Paintings*, una serie de pinturas que rompen bastante con el estilo que había seguido hasta entonces y lo encriptan todavía más a través de símbolos más oscuros.



Sala de exposición de *Funerary Paintings* de F. Clemente (1987-88).

Durante aquellos años se fueron muriendo sus compañeros. Primero Warhol, en 1987; después Basquiat, de sobredosis, en 1988; a continuación Mapplethorpe, de sida, en 1989; y finalmente Keith Haring, también de sida, en 1990. Después de estas vivencias, el artista abrirá una etapa nueva en su vida, que va de 1991 a 1993, en la que hará siete pinturas de la serie *The Black Paintings*, en las cuales huye de la violencia de los años ochenta y se reencuentra con el estilo más **naïf y colorista** de sus inicios, aunque no se encasilla y continúa experimentando de manera **libre**. Los formatos de las obras son grandes y los temas son principalmente indios, tanto hinduistas como islámicos. También utiliza técnicas nuevas como pasajes cubiertos en pigmentos de cobre, a la manera de Warhol. En estas obras, el estilo de Clemente sigue teniendo una sensualidad mediterránea que combina con las raíces hindúes incorporadas y las raíces norteamericanas, también suyas.

Clemente incorpora íntegramente su camino nómada.

En *Bestiarium*, los **elementos ancestrales y sexuales** del mundo animal, ya sea fingido o real, tradicional o creado, revelan y suscitan en la actualidad los misterios de la condición humana. El que habla es, una vez más, el cuerpo, femenino ahora, que desnuda costumbres, vicios, virtudes y conductas humanas. El animal real se transmuta en pretexto para exorcizar demonios propios: las bestias fantásticas con sus agudos ojos de gato, con sus miradas penetrantes, interactúan con el desnudo femenino, la oscuridad femenina: el *dark continent* ('**continente negro**') de la **feminidad**, explicitado por Freud.



Bestiarium (1989). Pastel sobre papel, 76,2 x 66,9 cm.

Los límites, los bordes, lo que hace de unidad de cierre se desvanece en las composiciones ante la mirada del espectador. La cita como recurso estilístico acentúa este propósito, y descentra del punto de vista privilegiado presentando otra imagen cortada, seccionada, fragmentada y desplazada de su contexto originario. El pasado, en el cual no cree, se transforma en múltiples fracciones de imágenes preparadas para ser apropiadas por el ojo sagaz de Clemente. En estos fragmentos es en lo que él cree a la hora de componer.

En esta obra rellena de curvas, la mirada se detiene en los bordes, en los grises azulados, en las cavidades, en los ojos que nos miran y nos hacen partícipes de ella. Las caras se multiplican, las lecturas también. No es un desnudo más ni tampoco es el desnudo; lo que se refiere aquí es el misterio de la feminidad. Clemente no quiere educarnos ni evangelizarnos en relación con los temas sexuales, lo propio de los bestiarios medievales. Los ojos animales crean aquí y ahora una nueva criatura, un bestiario nuevo que remite a la **naturaleza animal de la humanidad**.

La composición equilibrada, por tono y valor, neutraliza la presentación descarnada del sexo femenino, que se ubica como elemento central en una diagonal del plano, o fundiéndose como un animal más, o distanciándose del blando fondo de múltiples miradas. Las formas volumétricas casi tridimensionales al tacto nos introducen en la obra, nos conectan con una superficie de placer. La imagen creada conjuga a su vez **enigma y mitologías** individuales.

En estos últimos años, su pintura adquiere una consistencia extraña, en busca de la textura y de las formas sugerentes.

Bibliografía complementaria

M. E. Domínguez (2005). "Francesco Clemente: Bestiarium, Representación, Multiplicación y Bordes de lo Real del Sexo". *Aesthetika. International journal on culture, subjectivity and aesthetics* (núm. 2, vol. 1, págs. 12-16).



Izquierda: *Historia de mi país I* (1990). Tinta india en gouache sobre papel. Derecha: *Historia de mi país III* (1990). Tinta india en gouache sobre papel.

En 1994 tiene lugar una **exposición** en el Centro Pompidou de París; en 1995, una colectiva en el Guggenheim de Bilbao con Thomas Krens y en 1999 empieza la famosa retrospectiva del Guggenheim de Nueva York que durará hasta el año 2000. Esta retrospectiva, aunque algunos críticos se quejaron de que enfatizaba demasiado al Clemente neoexpresionista de Nueva York, ha colocado su trabajo como un valor cada vez más alto.

La habitación de la madre fue un encargo para la inauguración del Museo Guggenheim Bilbao. Esta serie de diecisiete paneles evoca los **murales** decorativos de grandes dimensiones de los palacios **medievales y renacentistas**. Como suele suceder con las creaciones de Clemente, vuelven a aparecer elementos que ya han sido utilizados en obras anteriores, lo que dificulta cualquier definición estrictamente lineal de su desarrollo estilístico. Las referencias elementales, tierra, agua, fuego y aire, se combinan con el simbolismo procedente de la cultura india, la tradición religiosa y la astrología.

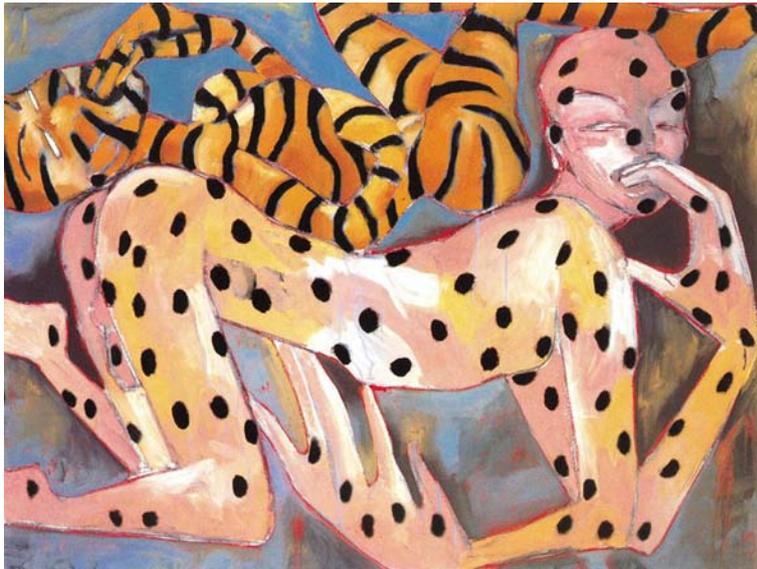


La habitación de la madre (1995-96). Serie de diecisiete paneles. Óleo y témpera sobre lino. Diez paneles: 239 x 480 cm; dos paneles: 360 x 480 cm; dos paneles: 90 x 518 cm; dos paneles: 90 x 400 cm; un panel: 119 x 480 cm.

En *La habitación de la madre*, Clemente utilizó como tela un telón de teatro de los años veinte. Los remiendos de la tela y el descolorido dibujo del fondo le sirven como base de su composición, y potencian el lirismo de esta obra.

Además, la palabra italiana *stanza* ('La stanza della madre') hace referencia a las cámaras o estancias del Renacimiento, donde algunas personas se refugiaban huyendo del ruido.

Como si estuviéramos de visita en un zoológico o un acuario, Clemente **repite imágenes** de lo arquetípico que conducen a un **mundo anterior**, original. A menudo se alude a la serpiente que se muerde la cola, a lo andrógino, a la anulación de los contrarios. Son imágenes de la circularidad primitiva.



Skin (1996). Óleo sobre lino, 121,9 x 152,4 cm. Colección privada.

Parece que el estilo de Clemente se ha consolidado en su madurez y lo podríamos definir como una mezcla elegante de lo onírico con lo salvaje y lo clásico, y el uso diversificado de las técnicas antiguas del fresco, el temple o el pastel, que ha revalorizado en estilos nuevos.

Sobre las acusaciones de seguir un presunto exotismo u orientalismo, Clemente rechaza la visión estereotipada del romanticismo anticuado cuando habla de los diferentes lugares en los que trabaja y vive (Italia, India y Estados Unidos), de manera que se siente integrado en el mundo actual de la tecnología y las telecomunicaciones (que hacen posible este tipo de vida).

En *Tijeras y mariposas*, Clemente ejemplifica los aspectos más sensuales y visuales de su estilo. Revela un tema recurrente en su obra: un sentido de lo exótico, un explícito **imaginario sexual** y la **metamorfosis** entre formas **humanas y animales**. Las pestañas de estas figuras ambivalentes parecen antenas de insectos, asimilándose a las formas de las tijeras. Las extremidades individuales son difíciles de reconocer dado que parecen penetrar en los otros cuerpos. Las tijeras abiertas acentúan un sentido de ansiedad y violencia, que intensifica el erotismo de la composición, de la misma manera que lo hace el intenso rojo y el eléctrico verde pálido. Estos desnudos provocativos de las tres gracias

son algo más que un divertimento en un ambiente onírico. Al mismo tiempo femeninas y masculinas, caprichosas y salvajes, pasivas y hostiles, estas musas transgreden las fronteras tradicionales.



Tijeras y mariposas (1999). Óleo sobre lino, 231,1 x 233,6 cm. Guggenheim Nueva York.

El vocabulario metafórico de Clemente está arraigado en el cuerpo, y las muchas variaciones de la figura humana indican su relevancia como símbolo de visualizar el mundo. Representando totalidad y fragmentación, libertad y constricción, el cuerpo es el vehículo definitivo de Clemente para expresar la dualidad de la vida, especialmente en los muchos retratos y autorretratos que ha reproducido. Como muchas de sus obras, los **orificios corporales** –ojos y genitales– son prominentes. Para él, estas zonas sensitivas sirven como canales entre el reino interior de la *psyche* y el mundo exterior de la naturaleza, la cultura y los otros.



Crisaille Self-Portrait (1998). Óleo sobre tela, 33 x 30,5 cm.

La exposición de la Gagosian Gallery en mayo del 2003 mostraba una selección de obras producidas entre en el 2000 y el 2003, en las que Clemente incorpora **diferentes técnicas** como el petróleo sobre tela, monumentales pinturas al temple sobre tela *denim* de algodón y frescos sobre paneles de yeso. El cambio más destacable en esta exposición es la **eliminación de la figura humana**, un motivo que había sido un elemento clave para Clemente. Las pinturas están imbuidas de un sentimiento de pérdida, de una estoica gratitud y una representación poética del paso del tiempo. Como Clemente decía en una entrevista, "la naturaleza de la pintura es para redimir un trasfondo de tristeza".



Casa de naipes (2001). Óleo sobre tela, 172,7 x 153,7 cm.

La capacidad metamórfica de Clemente es lo que más le distingue de otros creadores. Es tan grande la variedad de estilos, disciplinas y temas que aborda que de toda su obra se desprende un fluir constante de imágenes. Clemente cambia su identidad artística con la facilidad de quien domina el espacio pictórico y potencia la huella visual. Elementos naturales, ornamentos, decoraciones, símbolos y ceremonias forman composiciones en las que unas cosas se suman a otras para explicar, en definitiva, las obsesiones espirituales del pintor.

Toda esta diversidad se refleja en los óleos, acuarelas, pasteles, *gouaches*, dibujos, frescos e ilustraciones de libros. Sus obras inciden en la multiplicidad creativa de un artista convencido de que "no hay una sola verdad sino muchas verdades y fragmentos. Movimientos entre el Este y el Oeste, la materia y el espíritu, el consciente y el inconsciente".



Autoretrato como mujer bengalí (2005). Óleo sobre lino, 177,8 x 124,5 cm. Gagosian Gallery.

Confundiendo los límites entre lo **físico**, **psíquico** y **fantástico**, el rico y ecléctico repertorio de imágenes del artista procede de una red panhistórica de influencias. Se mueve con fluidez entre las culturas del antiguo mediterráneo, Bizancio y la India, y se deja influir por diferentes fuentes estilísticas, incluidos los manuscritos iluminados y frescos del Renacimiento italiano, la pintura miniaturista de la India, el Romanticismo europeo, el expresionismo abstracto americano y el pop-art. Esta **sensibilidad itinerante** está vinculada también al estilo de vida nómada del artista.



A History of the Heart in Three Rainbows (2 al 20 de mayo del 2009). Installation view. Deitch Projects 18 Wooster Street, Photo by Adam Reich. Img Courtesy, Deitch Projects.

5.2. Sandro Chia

Sandro Chia nace en Florencia en el año 1946. Entre 1962 y 1969 estudia en el Instituto de Arte Firenze y en la Accademia di Belle Arti de Florencia. Después de un largo **viaje** (India, Turquía y Europa) se instala en Roma, donde en el año 1971 lleva a cabo su primera exposición individual en la galería La Salita. Durante los primeros años setenta se dedica a hacer obras de **arte conceptual**, pero a mediados de la misma década retorna a la pintura **figurativa**.

Chia insiste en el retorno a la pintura, considerada hasta entonces como un medio de expresión obsoleto. Expone con frecuencia en Roma y otros países europeos. En el campo creativo no duda en mezclar estilos pictóricos, primitivismo italiano y alegorías del siglo XII con futurismo y neoexpresionismo. Muy pronto se apodera de los mitos que interpreta de manera muy personal, destacando la figura del **héroe**.

En el año 1980 obtiene una beca de estudio en la ciudad de Mönchengladbach, Alemania, y trabaja allí durante un año. Desde el año 1981, Sandro Chia divide su tiempo de trabajo entre Italia y la ciudad de Nueva York. Decía el mismo Sandro Chia:

"Yo voy al museo a robar, para capturar, para certificar algunas cosas que creo haber entendido."

S. Chia (2004).

Para Chia, esta forma de apropiacionismo no es otra cosa que un homenaje a su propio bagaje, a su pasado cultural. Según él:

"El arte existe también para incitar a ser artistas, a pintar, a hacer un cuadro que se pueda poner entre un Rafael o un Piero de la Francesca."



Sandro Chia.

Nota

Se trata de fragmentos de la entrevista a *RAI Nettuno* (2004).

Es decir, un llamamiento también a la **calidad** y el esfuerzo artístico. Estos son dos de los grandes rasgos de su obra, la calidad y la **cita**. Cuando habla de los grandes autores como Rafael lo hace desde su actualidad, desde una mirada que valora el arte del pasado.

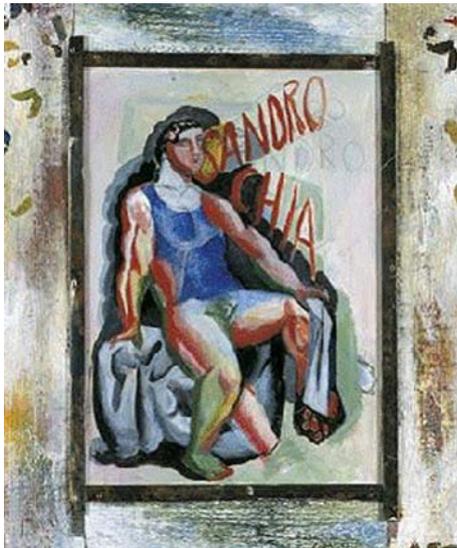
"Lo que Rafael ha hecho con un pincel, un trozo de tela, unos pigmentos, con medios pobres, con nada, de lo que ha sido capaz de hacer. Este es el milagro que me interesa y que encuentro absolutamente actual."

Dice Achille Bonito Oliva:

"Escultura, pintura, mosaico, diseño, la obra de Chia entrelaza figuración y ornamentación para festejar la identidad de la pintura, que resbala del pasado al presente camino del futuro."

A. B. Oliva (2004).

Sandro Chia inscribe **su propio nombre** sobre la tela como marca de estilo en un proceso creativo expuesto al movimiento y al naufragio, como dice Oliva. De esta manera, el artista carga irónicamente la obra con una firma que asume toda la propia responsabilidad. Algo que veremos también en sus mesas-escultura mostradas en la exposición del 2005 en Pietrasanta, donde las patas de la mesa forman su apellido.



"Chia trabaja con un abanico de estilos, siempre basándose en una pericia técnica y sobre la idea del arte que busca dentro de sí los motivos de la propia existencia. Estos motivos consisten en el placer de una pintura finalmente liberada de la tiranía de la novedad y que es capaz de utilizar diferentes formas de llegar a la imagen. Sus referentes son innumerables y no excluye nada. Desde Chagall a Picasso, Cézanne, Van Gogh, De Chirico, Pica-bia, etc. Sin embargo, el reclamo estilístico es frecuentemente absorbido por la calidad del resultado, por el cruce entre la pericia técnica y el estado de gracia. La pintura resulta el campo dentro del cual manualidad y concepto encuentran finalmente el equilibrio. En Chia, la imagen es siempre sostenida por la necesidad del título, de una didacticidad o de una pequeña poesía pintada directamente en el cuadro, que sirve para desvelar su mecanismo interno. El placer de la pintura se acompaña del placer del motivo de pintar, de la capacidad de integrar el furor de la factura del cuadro con destacar la ironía."

A. B. Oliva (2003).

Nota

Este fragmento corresponde a la presentación de la exposición de Chia *Viandante Naufrago* en el 2004 en la galería Boxart de Vicenza. A. B. Oliva (2004). *Sandro Chia. Pompa magna*. Catálogo de la Exposición. Centro Cultural Diputación de Ourense, Fundación Caja Galicia.



Cocktail (1981-1982). Óleo sobre tela, 165 x 166 cm.

Establece de nuevo el contacto con la representación de **escenas míticas**. Según él, la pintura proviene de una especie de terreno mágico, embrujado si se quiere, donde el pintor es prisionero, está acorralado por su "segunda personalidad"¹³ y entrega su mensaje al mundo exterior. Es lo que intenta Chia a través de sus héroes. Le gusta representar al hombre en sus aspectos más **carnales**. Inspirado por el arte clásico italiano, aunque lejos del tipo ideal de la época, acentúa la robustez de sus modelos para dar toda su importancia a la figura humana nunca implicada en un contexto definido –no hay ningún detalle que permita situarla en una época o un lugar preciso. Absorbidos por su tarea, sus caras expresan una ingenuidad tranquila; sus cuerpos monumentales se mueven con facilidad y agilidad. La atmósfera densa y luminosa en la cual evolucionan no parece sorprenderlos. Solitarios, sin atributos específicos, muy a menudo en ingravidez, evocan más el lugar del individuo, de sí mismo, en el mundo, y cómo es percibido.

Su dominio de **diferentes técnicas** da una gran variedad de expresiones. Se apoya en la apropiación de maneras de pintar de otras épocas, muchas veces en convivencia en un mismo cuadro donde la ironía juega un papel fundamental, así como la búsqueda para expresar las historias mínimas de placer creativo; las citas que se hacen sobre la historia del arte son descontextualizadas, como asépticas. A veces, la cita es sutil y lejana o bien los signos son claros y legibles como un árbol, un perro o una línea de horizonte (aunque nos dejan atrapados en la ambigüedad y el desconcierto). En su obra *Nicht for Richt* cita, por ejemplo, un tema muy utilizado en la iconografía cristiana como es el de San Jorge y el dragón.

⁽¹³⁾ Comparado al doctor Jeekyll de la novela de R. L. Stevenson.

El héroe

La figura del héroe recorre toda la obra de Sandro Chia.



Nicht für Richtig (1984). Óleo sobre tela, 240 x 147 cm.

Las características de su pintura son el gran dinamismo de las composiciones, unas gamas cromáticas extraordinariamente ricas y la presencia temática constante de la figura humana (a menudo hombres o niños); estas figuras dan la sensación de estar buscando algo porque frecuentemente parecen decididas a alguna misión inidentificada. Según Bonito Oliva, el sueño italiano de Chia se podría comparar con el sueño norteamericano de Walt Disney, que buscó una iconografía en movimiento, en clave de dibujos animados.

Sandro Chia es uno de los autores que recuperan la tela como modelo de expresión artística, devuelve a la pintura las cualidades técnicas que durante un largo periodo de tiempo se habían dejado de lado. De hecho, Chia y otros artistas **vuelven a las formas tradicionales** del arte como el fresco, la escultura en bronce, el óleo, la acuarela, el aguafuerte y el lápiz. De esta manera, algunos artistas posmodernos recuperan el sello de la propia personalidad que habían perdido con el intento de entender el arte como objeto industrial.



Painter and his Little Bears (1984). Óleo sobre tela, 272,5 x 296,1 cm.

En las pinturas de Sandro Chia, generalmente de **gran formato** y **colores fuertes**, se representan los mundos de la fantasía con gran expresividad y teatralidad, dominados por figuras masculinas dinámicas de aspecto heroico y monumental. Para su inspiración, el autor no dudaba en recurrir a obras de la antigüedad clásica. Ahora bien, estas obras se convierten en un circuito móvil de referencias de interés interno y externo, todas al servicio de la imagen y que ofrecen una doble lectura: la forma pictórica y la forma mental.

En el primer caso, la **forma pictórica**, el autor no duda en mezclar estilos para la elaboración de su trabajo sobre la tela. En sus propias palabras:

"Rumiar el pasado, pero sin jerarquías, este es el problema [...]. Los artistas de la transvanguardia llevamos a cabo este proceso, dentro de la óptica presente, sin olvidarnos de que vivimos en una sociedad de masas, gobernada por la producción de imágenes de los medios de comunicación. Nosotros no hacemos sino contaminar diferentes niveles de la cultura, el nivel alto de las vanguardias y el bajo que tiene su origen en la cultura popular y procede de la industria cultural."

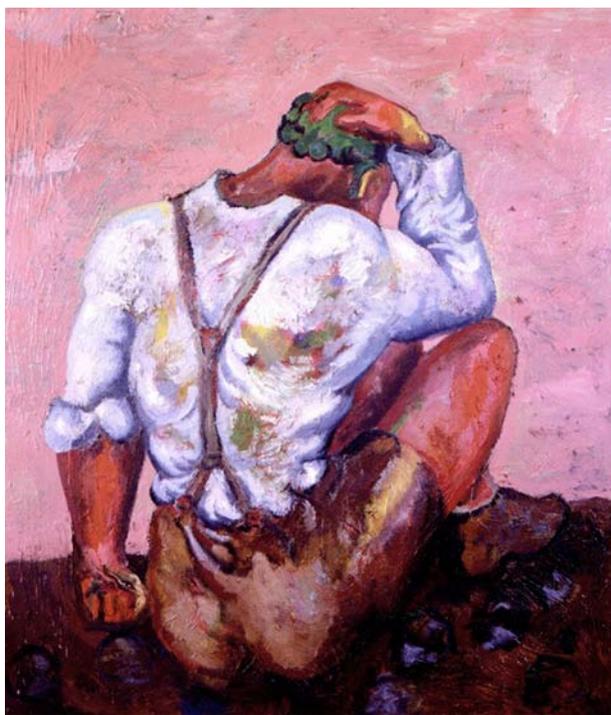
G. Politi (1984, pág. 280).

En el segundo caso, la **forma mental**, el autor utiliza al héroe como medio de expresión de sus propios sentimientos y vivencias, es un **retorno al individualismo del yo**. Sin embargo, este personaje mítico puede entenderse como el propio deseo de dominio de los sentimientos y, por lo tanto, como una frustración perpetua. Aunque el héroe y el mito también se pueden entender por la vertiente irónica y cómica desprovista de cualquier tipo de dimensión épica, lo que plantea la desmitificación de la ideología del progreso tanto artístico como social.

Bibliografía complementaria

G. Politi (1984). "Sandro Chia, a Flash Art Italia". En A. M. Guasch. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza.

En este aspecto hay que tener en cuenta la caída de las ideologías y los sentidos, que en el ámbito artístico se reflejan con la fragmentación de las imágenes, cortes, segmentos y sobreposicionamientos que redefinen los límites del arte moderno, así como la posición del personaje dentro de la obra, el cual en muchas ocasiones parece flotar dentro del conjunto en lugar de formar parte del mismo.



Explorador solitario (1984). Óleo sobre tela, 170,1 x 149,8 cm.

Hay que mencionar también que en las obras de Sandro Chia no existe crítica contra la **política**, no parece estar **comprometido** con ningún gran proyecto ideológico ni tener visiones globales de futuro; prima más lo individual y el sentido de la **diferencia** que lo colectivo, y el sujeto se autoexcluye de los grandes debates sociales, como él mismo expresó en una ocasión.

"En los años setenta, los artistas declaraban implícitamente e incluso explícitamente en sus trabajos que la política era un método crítico universal aplicable a no importa qué. Entonces se produjo la inflación en el arte y la política accesible a cualquiera. El resultado es que los artistas han acabado por privar a la gente de las características del arte y confundir la práctica de la política con la ideología. Pienso que el arte es útil, socialmente útil, únicamente si permanece en su propio territorio y se intensifica en lugar de dilucidarse no importa dónde."

J. Kosuth (1982, pág. 277).

Así pues, hay que entender el arte como una experiencia laica sin ningún tipo de connotación social. El arte tiene su propio lenguaje con un punto de vista culto y elevado, con un valor individual opuesto a la masificación que supone la modernidad, sistema social globalizador, y la virtud radica en la diferencia

Bibliografía complementaria

J. Kosuth (1982). "Protraits...Necrophilia mon Amour". En: A. M. Guasch. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza.

individual. De esta manera, parece claro que el individualismo y lo emotivo se ven potenciados por una pintura más bien hedonista que básicamente puede intentar reflejar en la sociedad el individualismo en oposición al todo social.

Quizá Sandro Chia nos presenta sus obras desde el punto de vista individual como un reflejo de la alienación social de la persona en la sociedad moderna, ya que de hecho lo que nos explica en su obra se inspira en un héroe cotidiano; sin embargo, por otro lado no deja de utilizar al héroe como un antiejemplero lleno de ironía y humor, o simplemente lo que muestra el autor, es un juego estético entre diferentes tendencias artísticas sin ningún mensaje explícito. Lo cierto es que en las obras de Chia parece claro que existe un punto de indiferencia social o más bien de hedonismo por la obra artística que no tiene mucho que ver con la sociedad de masas, sino más bien con unos reducidos aspectos de la vida y las propias vivencias y con no reflejar ningún tipo de denuncia de la sociedad moderna, ya que como el propio autor señaló, lo que él intenta hacer es **arte sin ningún tipo de implicación social, ideológica, ni política.**



Izquierda: *Ossa cassa fossa* (1978). Óleo sobre tela, 175 x 210 cm. Colección privada, Torino. Derecha: *La poesie romane di Pasolini* (1989-1990). Óleo sobre tela, 76 x 70 cm. Colección privada, Trento.

En *Water Bearer* ('Portador de agua'), Chia celebra la sensualidad del hombre, la vitalidad animal y la proximidad al mundo natural. Su obra *Water Bearer* se refiere a su **virilidad**, y nos muestra que para Chia el agua es sólo una metáfora en esta tela. El chico que lleva un pescado recuerda la historia del libro de Tobías en la Biblia, a quien un ángel le propone capturar un gran pescado. Esta historia se pintó a menudo durante el Renacimiento italiano, aunque no de la misma manera. El tema, en el óleo de Chia, es su título y los dos se inventan juntos: el pez vive en el agua y el hombre, por asociación, es un "portador de agua". El personaje masculino exhibe su virilidad y fortaleza al cargar con el enorme pescado. Exploró imágenes similares¹⁴ no sólo en dibujos e impresiones, sino también en esculturas en bronce pintadas. Estas figuras masculinas con un enigmático sentido de su misión son protagonistas habituales en su obra, y se suelen interpretar como manifestaciones de su propia identidad.

⁽¹⁴⁾Un aguafuerte publicado en 1983 que invertía la composición de *Water Bearer*.



Water Bearer (1981). Óleo y pastel sobre tela, 2,07 x 1,70 m. Tate Collection, Londres.

La combinación de modernidad con ciertas alusiones irónicas o simbólicas al pasado, distante o próximo, es una constante estilística en los pintores y escultores del posmodernismo. En la obra de Chia los colores vivos, las formas distorsionadas y las composiciones de planos manifiestan una raíz moderna, en particular del futurismo italiano. En todo caso, estas referencias mitológicas también tienen **connotaciones irónicas**. En su obra *Son of the Son* ('Hijo del hijo', 1981), por ejemplo, la figura principal representa a un campesino gigantesco que carga en su saco no los productos de la tierra, sino unos palos de golf. Los matices sutiles de la naturaleza, como la intensidad de la textura o la fuerza de los colores, evolucionan como metáforas para experiencias emocionales y humores. Ya sea en ambientes bucólicos tranquilos o girando con confusión, las figuras de Chia parecen proyectar una **soledad existencial**. Frecuentemente parecen estar cerradas dentro de sus propios mundos interiores, desconectadas de su alrededor de una manera estudiada.



Son of the Son (1982). Óleo sobre tela, 245 x 272 cm. Gagosian Gallery, Nueva York.

En *Sinfonía incompiuta*, Chia se burla claramente de la iconografía tradicional, mientras recurre a la misma como alfabeto artístico. Utilizando una serie de elementos ya conocidos en la historia de la pintura, el artista los recombina de una manera totalmente original para crear una cierta complicidad con el espectador. Así pues, mientras a primera vista observamos lo que podría ser una recreación de la típica bailarina de Degas, pronto descubrimos que nos encontramos frente a un personaje cuyo tutú se forma mediante ventosidades, y de ahí el título de *Sinfonía incompleta*, acentuado por las notas musicales que surgen al lado de las ventosidades. Queda clara pues la **voluntad paródica y desmitificadora** de la obra, mientras se aprecia la capacidad del artista para recurrir al pasado de la historia del arte y ofrecernos una obra que renuncia a la abstracción en beneficio de lo narrativo y humorístico.

Lo mismo podría decirse de *Incident at the Cafe Tintoretto*, donde el autor recurre de nuevo a lo escatológico y paródico para narrarnos un supuesto incidente en un café.

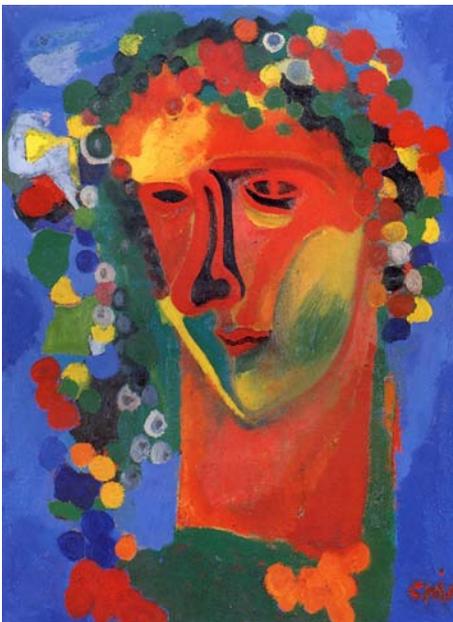


Sinfonía incompiuta (1980). Óleo sobre tela, 199 x 148 cm. Galleria Gian Enzo Sperone, Roma.



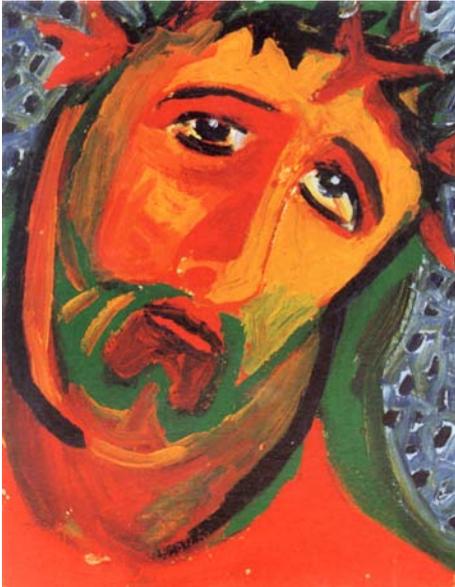
Incident at the Cafe Tintoretto (1981). Óleo sobre tela, 256,5 x 340,3 cm.

Una de las características de la transvanguardia italiana es la recuperación de **retratos** de carácter **mitológico** presentados en un lenguaje moderno y desmitificador, y sirve como muestra el retrato de Bacus, dios del vino en la antigüedad clásica. Se trata una vez más de mezclar un tema mitológico con una **técnica** claramente **moderna** en la que la divinidad del personaje desaparece para ofrecernos una aproximación mucho más desmitificada, todo esto sin renunciar a los tradicionales racimos de uvas que siempre han acompañado las representaciones del dios del vino.



Bacco (1996). Óleo sobre tela, 100 x 75 cm.

Lo mismo podría decirse de la obra *Ecce Homo*, donde Chia nos ofrece una imagen de Jesucristo totalmente alejada de sus representaciones habituales, de nuevo un personaje muy representado pero mostrado de una manera totalmente nueva.



Ecce Homo (1995). Óleo sobre tela, 28 x 22 cm.

Observamos cómo Chia recurre de nuevo a una imagen clásica de la historia del arte y de las innumerables Venus, majas y Olimpias. Sin embargo, Chia se enfrenta al tema de forma nueva y sorprendente al presentarnos a una figura extraña y desproporcionada titulada *Pintura húmeda, no tocar*, quizá con la secreta intención de remitirnos al erotismo de las aproximaciones anteriores.

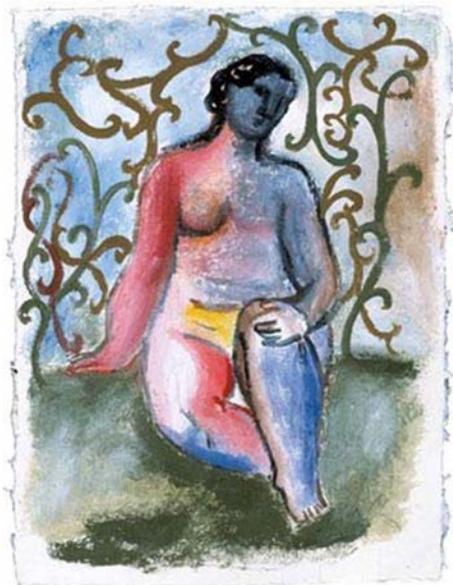


Pintura húmeda, no tocar (1990). Litografía.

Como podemos observar en la obra *Sin título*, presentada en la exposición "Viandante Naufrago" del 2004, en la galería Boxart, en Thienne, Vicenza, Chia ha hecho suyas las influencias de las primeras vanguardias: el fondo ornamental, que recuerda de alguna manera a Matisse, y el uso del color y del dibujo del Picasso precubista. La voluptuosidad y **contundencia de los cuerpos** es una característica de la obra de Sandro Chia. Las figuras, frecuentemente desnudas (pero no del todo), aparecen en actitud de reposo, sentadas o apoyadas. Los colores que utiliza para pintarlas no pretenden ser fieles a la realidad, sino comunicar una sensación.

Nota

Se trata de un fragmento de la presentación de su obra, marzo-abril del 2006, en la Klaus Steinmetz Modern Art de Escazú, en San José de Costa Rica.



Sin título (2004). Técnica mixta sobre cartón, 77 x 56 cm.

Cita

"Volumen, redondez, corpulencia, eran estas las cualidades que quería adherir a mis figuras, así que tenté a la fortuna [...]. Empecé a cargar el pincel, empastando el rojo, el amarillo, un poco de blanco. Pasaba el pincel denso de color, con la mano libre a lo largo de los contornos externos de las dos figuras. Me alejaba a observar. Había obtenido un efecto de incandescencia como si un improvisado resplandor, la reverberación de una explosión, hubiera golpeado a aquellos cuerpos en llamas. Entonces me di prisa en cambiar de pincel y lo mojé en el verde, el color reposado de la sombra. Recorrí con el pincel los contornos internos de las figuras, después con el dedo extendí aquella pomada refrescante sobre las piernas, el vientre, el pecho y los rostros. Había aplacado el incendio, y ahora aquellos cuerpos parecían en equilibrio entre el ardor del desierto y la frescura del bosque, en equilibrio entre el estado sólido y aquel gaseoso, estaban en equilibrio, eran precarias, pero tenían un sentido, una vida propia, una memoria y quizá también un destino."

S. Chia.

Es fácil darse cuenta de la evolución de su uso del color y el dibujo. En las décadas de los setenta y ochenta, utiliza una paleta de contrastes más agudos y oscuros. A partir de mediados de los ochenta, coincidiendo con su residencia en Nueva York, su obra adopta coloraciones más luminosas y fauvistas, los azules, los rojos y anaranjados ganan y también la temática parece más ligera, menos violenta. De alguna manera, resulta más amable y complaciente.

En la obra *La piccola bugia* ('La pequeña vela') podemos ver cómo está presente el Van Gogh de *Noche estrellada*: la forma de la luz de la vela nos lleva directamente a la luz de la luna del cielo de Van Gogh; las formas espirales del fondo tras el niño, a las estrellas del cielo; y también nos lo recuerda el uso del color, de agudos contrastes de blancos, negros, azules, amarillos. Los colores y trazos utilizados recuerdan el tratamiento expresionista de su contemporáneo alemán Anselm Kiefer.



La piccola bugia (1980). Óleo sobre tela, 149,8 x 129,5 cm.
Colección Giorgio Franchetti, Roma.

En *La mercante di scacchiere* encontramos una clara referencia a uno de los arlequines que Picasso pintó en 1915, tanto en el formato de la obra como en la superposición de planos.



Izquierda: *La mercante di scacchiere* (1976). Óleo sobre tela, 216 x 113 cm. Colección Guntti Brands, Suiza. Derecha: Picasso: *El arlequín* (1915).

En las obras de los noventa y ya en el cambio de siglo, los **fondos** se vuelven más **limpios** y más concretos, y las figuras parecen reposar. Todo parece tener una vitalidad y un equilibrio **nuevos**, con colores ricos y figuras voluptuosas.



Arriba: *Los amantes* (2006). Óleo sobre tela, 113x193 cm. Abajo: *Natura e Scania, per Scania* (1996). Óleo sobre tela, 180 x 200 cm.

Algunas de sus creaciones forman parte de proyectos publicitarios, como *Natura e Scania, per Scania*, o en 1993 el diseño, por encargo de la empresa de cafés Illy, de una colección de tazas de café denominada *Faccie italiane*.



En 1992 participa en el proyecto de la BMW Art Car Collection, proyecto que se expone en la Kulturbahnhof de Kassel en el 2006 en la muestra *Auto-Nom-Mobile*, donde diferentes artistas decoran coches BMW.



Sandro Chia es un autor esencialmente preocupado por la elaboración, por plasmar tanto sobre la tela como en sus esculturas aquello que ha imaginado. Está pendiente de la calidad en la producción. Le preocupa el **acto de hacer** por encima de una voluntad moralizadora o ideologizante. Es un artista de taller, táctil, un artista que pinta incluso con las manos. Y un artista consciente del mundo en el que vive, un mundo dominado por la imagen y la publicidad, y no tiene ningún escrúpulo en ser partícipe del mismo colaborando en proyectos como el de las tazas Illy. Durante el 2001 trabajó en la creación de **esculturas** de resina recubiertas de mosaico, de formato medio, mayoritariamente bustos, coloridos y de aspecto muy picassiano.



Arriba izquierda: *Sin título*, 45,5 x 35 x 22 cm. Arriba derecha: *Sin título*, 44,5 x 49 x 23 cm. Abajo: *Buon Governo* (2003). Óleo sobre tela, 270 x 290 cm. Senado de Italia en Roma.

Desde mediados de los ochenta fue haciendo esculturas de pequeño y medio formato en **bronce**. Ha hecho también obras en gran formato, como las que el Comune di Roma le encargó para su sede central romana en el 2005.



Este mismo año monta una exposición-instalación en Pietrasanta, que llama *D'oro e d'argento*. En el interior de la Iglesia de San Agustín, donde presenta telas sostenidas por esculturas suyas, "portadores de arte" revestidos "*d'oro e d'argento*" y unas mesas-escultura sostenidas por el apellido Chia que también contienen pinturas..



Interior de la Iglesia de San Agustín en Pietrasanta.

En esta exposición también presentó algunas esculturas de bronce colocadas en el claustro y en el exterior de la iglesia, en la Plaza del Duomo, en particular dos ángeles con un gran corazón en la mano. También una fuente, creada especialmente para ser colocada en el centro de la plaza de Pietrasanta.



Plaza del Duomo, Pietrasanta.

5.3. Mimmo Paladino

Mimmo Paladino es un pintor italiano nacido en Paduli, provincia de Benevento, en 1948. Se trata de un artista fuertemente vinculado a la cultura mediterránea. Entre 1964 y 1969 estudia en el liceo artístico de Paduli. En la década de los setenta, Paladino trabaja la fotografía de manera posconceptual, pero va dejando poco a poco este trabajo para tomar la vía de una **figuración** más expresiva.

Su primera exposición tiene lugar en 1976. En 1977 se traslada a Milán, donde desarrolla un estilo monocromático incorporando objetos en sus obras. En 1980, junto con Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Sandro Chia y Nicola de



Mimmo Paladino.

Maria, fundan un movimiento en Italia que se conocerá con el nombre de transvanguardia. Este mismo año participa en la Bienal de Venecia con este grupo de artistas.

En 1982, su nombre se deja oír en los circuitos artísticos de Estados Unidos y América Latina, y expone sus obras por todo el mundo. Junto con su obra pictórica lleva a cabo una importante serie de grabados, y a partir de los años noventa representa a personajes hieráticos, cabezas arcaicas y un conjunto de cuadros ovalados en los que incluye maderas grabadas, pictogramas y cifras. Crea esculturas de cerámica pintadas y de acero. El mismo Paladino califica su **arte de nómada** porque considera que atraviesa las fronteras geográficas y temporales.

Paladino crea todo tipo de asociaciones y relaciones iconográficas y objetuales sin una dirección determinada. Sus pinturas exponen la bidimensionalidad, la planicidad como única profundidad posible. Utiliza el color de manera provocativa y atrevida, con tonalidades fuertes. A veces da la sensación de que el cuadro es monocromático, por el predominio de un color que acostumbra a ser llamativo, como el rojo, aunque muchas veces podemos encontrar que ha creado una especie de *collage* con diferentes tonalidades del mismo color.

Características de su obra

Su obra está a medio camino entre la abstracción y la figuración, con una serie de motivos recurrentes; combinación de ambientes y protagonistas, huesos, cruces y objetos rituales en los que predomina la idea de la muerte.



Senza titolo (2006). Óleo sobre tela, 300 x 500 cm.

La **figura humana**, ya sea esquemática o explícita, aparece en buena parte de sus obras y, muchas veces, ocupa la parte central de la obra. En torno a esta figura hay todo tipo de objetos y símbolos que mantienen una relación indefinible entre sí y, a pesar de todo, forman parte de la misma unidad. La idea que liga la imagen es la del fragmento particular que se junta con otro fragmento particular, en una composición compuesta de recuerdos y lenguajes extraídos del pasado de la historia del arte.



Matemático. Aguafuerte, 29,8 x 40,8 cm.

La presencia de estos objetos flotando por la composición nos remite a una cierta idea de caos, de desorden. No hay una racionalidad organizadora del conjunto. Son pequeñas piezas que se convierten en importantes por sí mismas. El nomadismo entendido como la ruptura de fronteras entre tiempo, estilos, formas, conceptos y percepciones que nos sumerge en este espíritu de indefinición que impregna la posmodernidad.

La recuperación de la imagen a través de la figura humana, el retorno a un cierto realismo, la mezcla de estilos figurativos y abstractos e incluso en algunas obras un reencuentro con el cubismo, forman parte de esta **transversalidad** propia de los artistas de este movimiento.

Ciertas imágenes nos recuerdan la iconografía religiosa por su similitud con símbolos cristianos como la cruz o los cálices. A veces estos símbolos se exponen de manera siniestra, como *Ottava stazione*, donde vemos la imagen de un hombre aplastado por la cruz.

Este aire siniestro también lo reencontramos en algunas obras donde la figura humana aparece representada a trozos, fragmentada. Cabezas, manos en bandejas y tonalidades agresivas nos recuerdan el gusto de los transvanguardistas por lo **siniestro** y **macabro**.



Ottava Stazione.



Sette (1991). Óleo sobre tela, 299,72 x 379,73 cm. Collection Albright-Knox Art Gallery.

El otro campo donde desarrolla su actividad es la **escultura**. Sus temas recurren con frecuencia a la antigüedad. Las formas recuerdan las esculturas de **civilizaciones antiguas**, predominantemente mediterráneas, como la griega, la romana o la etrusca. Los temas y las representaciones también están extraídos de esta antigüedad clásica en la cual, a pesar de todo y una vez pasados por el tamiz de Paladino, se convierten en una modernización de esta antigüedad. Al contrario que la escultura moderna, el trabajo de Paladino vuelve a ser esculpido y modelado, no da la sensación de haber construido o montado sus obras.

Las **figuras y los objetos** representados son **esquemáticos** y desprenden cierta simplicidad. Sin embargo, no se trata de figuras solitarias, siempre van acompañadas de otros elementos simbólicos que completan el sentido de la obra. Las piezas se presentan a veces con texturas toscas, rugosas, como si estuvieran inacabadas o estropeadas por la erosión.

Este aire de antigüedad confiere a sus esculturas una cierta sensación de **trascendencia**. No se cae en la vulgaridad del amontonamiento de objetos cotidianos o industriales. Hay un retorno a la representación de la realidad, la figura humana vuelve a ser el centro de atención. En la serie *I dormienti*, la figura humana en posición fetal se repite. Muchas veces aparecen cubiertas de piezas de cerámica o placas. Otras están rotas. No acaba de quedar definido si estas figuras representan a personas durmiendo o muertas. Sin embargo, podemos intuir una fuerte carga simbólica en los ciclos de la vida: día y noche, vida y muerte.



Hortus Conclusus (1992).



Elmo.



I dormienti (1999).

En la obra de Paladino, encontramos una ruptura con la modernidad en el hecho de que no se encuentra de manera evidente ninguna relación con la racionalidad que la caracterizaba. En sus obras no hay referencias a la tecnología ni al consumo. Por el contrario, su trabajo desprende un **orden caótico**, un intento de devolver al ser humano la centralidad del mundo en el que vive. Su escultura desprende un cierto naturalismo. Son **representaciones realistas** instaladas en **entornos reales**.



Senza titolo (1985). Piedra calcárea, hierro, encáustica, pintura, 121,9 x 60,3 x 86,4 cm.

6. La posmodernidad en Estados Unidos (1980-1985)

En la escena artística norteamericana de los primeros años ochenta coexistieron diferentes tendencias con un denominador común: superar los límites impuestos por la austeridad teórica de los últimos episodios de la modernidad (minimalismo y arte conceptual) y propiciar un retorno a la pintura y, más específicamente, a la **imagen** y a su **potencial narrativo**.

Se perfilan dos tendencias con planteamientos distintos e incluso antagónicos, pero que comparten el gusto por la imagen:

- La **apropiacionista**, supeditada a la teoría de la imagen y al universo de los medios de comunicación, y representada por Robert Longo (1953), Sherrie Levine (1947) y Cindy Sherman (1954).
- La **neoexpresionista**, paralela a los nuevos expresionistas alemanes y a los transvanguardistas italianos, representada por Julian Schnabel (1951) y David Salle (1952).

6.1. La tendencia apropiacionista

A principios de 1977, el crítico Douglas Crimp fue invitado por Helene Winer, la directora del Artist's Space, a montar una exposición de artistas relativamente nuevos en Nueva York. Winer, que más adelante abriría la galería Metro Pictures, orientó a Crimp hacia artistas jóvenes que, como otros de su entorno -Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler, etc.- compartían no un medio (utilizaban la fotografía, el cine y la *performance*, y maneras tradicionales como el dibujo), sino un **nuevo sentido** de la **representación como imagen**, un palimpsesto de representaciones, a menudo encontradas o apropiadas, casi nunca originales o únicas, que complicaban, incluso contradecían, las reivindicaciones de autoría y autenticidad tan importantes para la estética más moderna. "No busquemos fuentes de los orígenes", escribió Crimp, sino "estructuras de significación: bajo cada imagen siempre hay otra imagen".

La tendencia apropiacionista fue, pues, patrocinada en el Nueva York de finales de los setenta por los artistas que exponían en el Artist's Space y en las galerías Metro Pictures y Nature Morte, y que participaron en la exposición *Pictures*, que puede considerarse como el inicio de la posmodernidad teórico-citacionista. Eran artistas que desde una actitud reflexiva y apropiativa habían **abierto el arte a los medios de comunicación** a partir de un proceso centrado en la crítica de la representación y en la concepción de imágenes a partir de otras. Muchos de ellos se habían formado en el California Institute of the Arts de Los Ángeles (CalArts), institución dedicada a las artes visuales y del es-

Bibliografía recomendada

Para todo este apartado, podéis consultar:

A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (págs. 341-354). Madrid: Alianza.

Bibliografía complementaria

H. Foster; R. Krauss; Y. A. Bois; B. H. D. Buchloh (2006). *Arte desde 1900*. Tres Cantos: Akal.

⁽¹⁵⁾ Danza, teatro, cinematografía, vídeo.

pectáculo¹⁵ que propugnaba una enseñanza artística avalada por los discursos teóricos comprometidos en temas de género, y que pretendía educar al artista como miembro socialmente activo.

6.1.1. La exposición *Pictures* (1977) como antecedente

El grupo de artistas que participó en *Pictures*¹⁶ no trabajaba con imágenes originales de la realidad, o fruto de la imaginación, sino con **imágenes apropiadas** directamente de otras imágenes que reflejaban el mundo circundante, eliminando el significado primigenio de fotografías publicitarias, de tomas televisivas o cinematográficas e incluso de imágenes procedentes de la propia historia del arte, y dotándolas de un significado totalmente nuevo.

⁽¹⁶⁾Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith.



Arriba izquierda: vista general de la exposición (1977). Arriba derecha: Troy Brauntuch. Abajo izquierda: Robert Longo. Abajo derecha: Jack Goldstein.

En el texto del catálogo, el crítico Douglas Crimp justificaba la elección del término *picture* (imagen) tanto por la capacidad comunicativa de las imágenes como, paradójicamente, por su capacidad de sugerir ambigüedades, y defendía el acercamiento de pintores y escultores a la fotografía, a la *performance*, al filme, al vídeo y, en general, a cualquiera de las estrategias creativas fundadas en la temporalidad literal y en la presencia teatral. Para Douglas Crimp, esta experiencia teatral, criticada años atrás por Fried en su ataque a la escultura minimalista, era lo que unía el trabajo de los artistas presentes en *Picture*, los cuales convirtieron la *performance* en una de las maneras de escenificar la imagen en el ámbito de la pintura y en el de la fotografía.

Performance

Se trata de una obra creada en una situación y para una duración concretas.

En los trabajos de estos artistas, Crimp vio una ruptura con la modernidad y una identificación con la emergente posmodernidad, entendida como una manera de cuestionar el dogma moderno, contraponiendo al concepto de descripción topográfica de la modernidad, el estratigráfico de la posmodernidad: más que buscar las fuentes o los orígenes, lo que pretendían estos artistas era indagar en las estructuras del significado, ya que detrás de cada imagen siempre se puede encontrar otra imagen (de aquí la idea de estrato).

6.2. Los teóricos de la imagen apropiada

Apropiarse de la fotografía

En *The Photographic Activity of Postmodernism*, Douglas Crimp propuso la fotografía como única **alternativa a la pintura** en el marco de la posmodernidad. Partiendo del pensamiento de Walter Benjamin, Crimp consideró la fotografía como medio continuador de las *performances* capaz de superar las representaciones basadas en el concepto de aura, reivindicó la **fotografía subjetiva** no hecha por fotógrafos sino por artistas y anunció el final de la pintura figurativa y expresiva. En su apuesta por la fotografía, exaltó la obra de Robert Longo, Barbara Kruger y Richard Prince.

También para el teórico y pintor Thomas Lawson, la fotografía era la única salida posible a los últimos episodios¹⁷ de la modernidad, un arte que había restaurado la idea de **distancia estética** como valor y como medio para generar un proceso de apropiación.

Apropiarse de la alegoría

Craig Owens reivindicó la alegoría –que la modernidad consideró una aberración estética– como fenómeno posmoderno. La imagen apropiada (fotograma, fotografía, dibujo, etc.) tenía que ser sometida a una serie de manipulaciones que la vaciarían de su significación y la convertirían en opaca:

"Las imágenes de estos artistas solicitan, a la vez que frustran, nuestro deseo de que la imagen sea directamente transparente en su significado. Como consecuencia, parecen extrañamente incompletas: fragmentos o ruinas que deben ser descifrados."

C. Owens.

En *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism II*, Owens establece las relaciones entre la alegoría y el arte contemporáneo, profundizando en el papel ejercido por la "**ruina**":

"En la ruina, las creaciones humanas retornan al paisaje; la ruina representa la historia, un irreversible proceso de disolución y decadencia, un alejamiento progresivo de los orígenes."

C. Owens

6.3. Los artistas apropiacionistas

En la pintura apropiacionista se dio un proceso a través del cual imágenes muy familiares y emblemáticas, alegóricas, en definitiva, se hacían opacas y distantes con respecto a sus orígenes, hasta el punto de que su significado pasaba a ser precisamente esta **distancia**. Las obras de Troy Brauntuch, Jack Goldstein,

Bibliografía complementaria

W. Benjamin (1993). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Edicions 62.

⁽¹⁷⁾Arte narrativo, *Pattern Painting*, *New Image Painting*, etc.

Robert Longo, Sherrie Levine y Louise Lawler pueden considerarse pinturas, pero en realidad deben ser vistas como "otra cosa", como **seudopinturas** próximas a la fotografía, al filme, al vídeo.

6.3.1. Troy Brauntuch (1954)

Troy Brauntuch nació en Estados Unidos (Jersey City, Nueva Jersey) en el año 1954 y acabó los estudios en 1975 en el Instituto de Artes de California, pero vivió y trabajó en Austin, Texas. Formó parte de un grupo altamente influyente de artistas de Nueva York conocidos como la **generación *pictures*** (1974-1984), después de participar en una exposición organizada por el teórico de arte Douglas Crimp en 1977 en el Artist's Space de Nueva York.

Esta generación desarrolló uno de los movimientos de arte más importantes del último cuarto del siglo XX que incluye, además de a Troy Brauntuch, a algunas de las figuras clave en el arte contemporáneo, como Robert Longo, Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine, David Salle, Mullican Mat, Jack Goldstein y James Welling. La mayoría de ellos trabajaron en fotografía –aunque también en pintura, escultura, película, vídeo y audio–, explorando cómo las imágenes determinan la percepción que tenemos de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. Durante aquella época, la imagen se erigió como símbolo del rechazo que ciertos autores mostraron a los límites impuestos, en la década anterior, por la estética minimal y la conceptual.

Concretamente, Brauntuch fue uno de los representantes de la pintura apropiacionista, una de las tendencias de la posmodernidad en Estados Unidos (1980-1985). Esta tendencia tomaba **imágenes** que eran conocidas por todos –en el caso de Brauntuch, hacían referencia a hechos históricos o políticos– y las hacía **impenetrables y distantes** respecto de su significado original, es decir, impenetrables a la realidad que originariamente poseían.

Así son las imágenes que aparecen en el trabajo de Sherman, Prince, Levine o Brauntuch, tal y como afirma Craig Owens:

"Las manipulaciones a las que estos artistas someten estas imágenes consiguen vaciarlas de sus connotaciones, de su carácter significativo, de su autoritaria pretensión para significar. A través de las ampliaciones de Brauntuch, por ejemplo, los dibujos de Hitler [...] expuestos sin ningún tipo de letrero, se vuelven decididamente opacos."

C. Owens (2001, pág. 205).

Troy Brauntuch reconoce en las imágenes una falsa representación de la realidad, y aboga por una presentación particular de la misma, que abra su obra a un mundo de imágenes no exentas de cierta voluntad crítica.

Bibliografía complementaria

D. Crimp (1979). "Pictures". *October* (núm. 8, verano, págs. 75-88). Nueva York: Artist's Space.

Bibliografía complementaria

C. Owens (2001). "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad". En: B. Wallis (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tres Cantos: Akal/Arte contemporáneo.

Este campo de investigación estética hace referencia a la teoría de las dos posmodernidades de Foster, donde el imaginario conceptual de Troy se sitúa más cerca del **postestructuralismo** que del neoconservadurismo de Julian Schnabel o David Salle.

Según Foster, los artistas como Troy Brauntuch no vuelven a la figuración representacional para reivindicar un papel privilegiado y huidizo del presente. Más bien, nos encontramos ante una tendencia de apropiación de la imagen introducida en Nueva York a finales de los setenta, y que influirá en los estatutos pedagógicos del California Institute of the Arts de Los Ángeles (CalArts), donde estudió Brauntruch.



Untitled (1990).

Por lo tanto, observamos aquí un tema que ha orientado y centrado la idea de lo posmoderno: la posmodernidad como crítica de la narrativa histórica.

Troy Brauntuch y Robert Longo utilizaban el mismo recurso de apropiación, pero tomando otros tipos de imágenes como referentes. Si Longo se **apropiaba** de imágenes publicitarias, Brauntuch lo hacía de **imágenes políticas**, vaciando –como ya hemos dicho– su contenido político, convirtiendo las imágenes en puras imágenes, extrayendo todo tipo de significación histórica. De esta manera se conseguía que las imágenes tuvieran valor por sí mismas, lo que daba gran libertad de movimiento al artista, que ya no actuaba como creador que decide de manera subjetiva y autónoma lo que quiere construir, sino que toma la forma que Walter Benjamin ya había definido como "**autor como productor**".

De esta manera, la obra de arte es resultado de un proceso de aprehensión de cosas que el artista ha visto, encontrado y tomado del **mundo**. Este es visto como un **espectáculo** en sí mismo, como un acontecimiento formado por decorados y personajes, del que podemos extraer aquellos elementos que nos sean necesarios para construir nuevas imágenes.

Autor como productor

El artista que recibe imágenes desde diferentes fuentes de origen: el arte, la publicidad, los *mass media*, etc., y las transforma, creando una nueva imagen artística.

Con este mecanismo de apropiación, se rompe definitivamente con el concepto fotográfico de la captura del instante decisivo, ya que el interés de los artistas se ha decantado hacia lo que el crítico francés Jean-François Chevrier (1989) denominó *une autre objectivité*.

Este hecho está íntimamente relacionado con la idea de la **realidad simulada**. En un contexto en el que la realidad ya no es obvia, y en el que nos movemos entre simulaciones de realidad, el objetivo del artista ya no es dejar testimonio –mediante la fotografía– de la realidad que está sucediendo delante de sus ojos en un momento concreto.

Dentro de un mundo lleno de simulaciones, el artista sólo aspira a **capturar** algunos de estos simulacros y a utilizarlos para crear nuevas obras que expliquen cómo funcionan estas simulaciones. Con sus imágenes, el artista plantea una serie de preguntas y también de explicaciones sobre su propia realidad.

Por lo tanto, la experiencia fotográfica toma una nueva dimensión: si hasta ahora la fotografía se basaba en el disparo, ahora se le añade también la apropiación de una imagen que ya existe. Así pues, ahora tenemos dos maneras de captar imágenes del mundo real: fotografiando directamente la realidad o bien **manipulando imágenes ya existentes** de esta realidad.



Untitled (1981).

Lo verdaderamente posmoderno de Troy Brauntruch consiste en cuestionar este dogma moderno de la imagen cuando decide eliminar el significado primigenio de sus representaciones creando otras imágenes nuevas. Y por este motivo no trabaja con imágenes originales de la realidad, ni con imágenes imaginadas, sino que lo hace con imágenes apropiadas directamente de otras imágenes para que reflejen sus relaciones con el mundo circundante.



Sin título (1990).

Detrás de cada imagen de Troy hay otra imagen laminada, que hace que las fuentes originales de sus imágenes pierdan peso ante la búsqueda de nuevas estructuras de significado menos unívocas. Este aspecto en la obra de Brauntruch entra dentro de la hipótesis benjaminiana sobre la obra de arte y su reproductividad técnica. Walter Benjamin prevé cómo los nuevos medios tecnológicos de producción, entre estos la fotografía, supondrán un nuevo acercamiento de la obra del artista a las clases más populares, y cómo también al mismo tiempo asumirán una **función social del arte y del artista** que nunca hubieran tenido que perder. La apropiación fotográfica usada por Brauntruch es el único medio capaz de superar las representaciones basadas en el concepto de aura, generado por el dominio institucionalizado de la pintura y la fotografía modernas.



Woods (1991). *Conte on linen*, 172,7 x 121,9 cm.

Hay que destacar también que la generación *pictures*, que nace en época tecnológica y bajo un control de las imágenes confinado a la pantalla, vive un sentimiento de impersonalidad producido por los medios de comunicación que narran de manera estática y sin escala de valores cualquier acontecimiento que se produzca. Parece como si no hubiera nada único y no existiera lo imaginario, dado que la pantalla vive de la memoria y la repetición, del *remake*. Este es otro tema clave de la posmodernidad: la crítica del mito de la originalidad.

La sensibilidad de estos artistas se desarrolla en la apropiación de imágenes de la cultura contemporánea. Algunos años después, se produjo un cambio marcado por el predominio de obras basadas en las fotografías pasadas a medios tradicionales, como la pintura. En las salas de exposición se mostraban las pinturas a gran escala de Troy Brauntuch y también de Jack Goldstein, Robert Longo y David Salle. Otros artistas, como Barbara Kruger, Ericka Beckman y Dara Birnbaum, decidieron continuar su trabajo en la fotografía o la película.



Sin título (diptych, 1983).

El apropiacionismo de Brauntuch transmite una sensación fragmentaria o de ruina que tiene que ser descifrada. La imagen apropiada del fotograma, la fotografía o el dibujo se debe someter a un conjunto de manipulaciones que la vacíen de significado y la conviertan en una imagen opaca.

Cada operación a la que Brauntuch somete estas imágenes manifiesta una mirada fascinada, perpleja, que desea revelar sus secretos. En sus manos, las imágenes se transforman en otra cosa, una alegoría como distintivo exclusivo del carácter posmoderno.

Las imágenes familiares y emblemáticas de Brauntuch, alegóricas en definitiva, se vuelven **opacas y distantes** con respecto a sus orígenes, hasta el punto de que su significado pasa a ser precisamente esta distancia. Distancia es todo lo que estas imágenes comunican.

Repetición y originalidad

Levine fotografía fotografías y abre, así, la vía de la deconstrucción y el fin de la autenticidad y la singularidad inherentes a la obra de arte, al conseguir que no hubiera diferencia entre el original y la copia.

Alegoría

Allos = 'otro' + *agoreuein* = 'hablar'.



Piasa, Sans Titre (Paris Ópera, triptych, 1986).

Troy no inventa imágenes, más bien las **confisca** y reivindica su derecho sobre lo culturalmente significativo, presentándose como un intérprete. No restablece su significado original extraviado u oscurecido, sino que añade otro significado nuevo a la imagen que reemplaza y suplanta el significado anterior olvidado. En definitiva, la adición que practica es un suplemento que condena el gesto alegórico a su propia farsa. Según Craig Owens (2001), las primeras relaciones entre la alegoría y el arte contemporáneo se establecen cuando se profundizó en el papel que ejerce la ruina: en la **ruina**, las creaciones humanas retornan al paisaje; la ruina representa la historia, un irreversible proceso de disolución y decadencia, un alejamiento progresivo de los orígenes.

Las imágenes de Brauntuch ofrecen y retrasan simultáneamente una promesa de sentido: solicitan y frustran al mismo tiempo nuestro deseo de que la imagen sea transparente, de que muestre directamente su significado. Estas imágenes de imágenes de imágenes, con una información mínima, sólo podían ser descifradas desde su propio sistema, es decir, desde un sistema alejado de cualquier significación histórica.

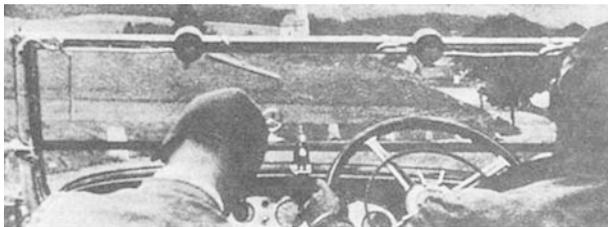


Untitled (1989). Conté crayon on fabric over canvas, cuatro paneles.

Brauntuch destacó por un conjunto de trabajos sobre imágenes del Tercer Reich y, en especial, de la figura de Hitler, imágenes cargadas de significado histórico pero que el artista fragmentaba para que no se reconocieran. Se trata, pues, de imágenes de imágenes que muestran poca información para que no puedan ser identificadas claramente y así **liberarlas** de cualquier **significación histórica**. Sus fotografías sobre la Segunda Guerra Mundial ocultaban una fuerte carga real –visto el tema que trataba–, pero Brauntuch las manipula-

ba para que quedaran fuera de esta realidad. Es importante, pues, subrayar que en estas obras no existe la persona o la historia, sino la imagen de la historia y de la persona: la **identidad** está en la **apariencia** y no en la participación real.

Vamos a ver el ejemplo del tratamiento de la imagen de Hitler que hace Brauntuch. Para este trabajo utiliza imágenes cuyo tema principal está tremendamente cargado de sentido histórico, pero cuyo tratamiento artístico acaba por darle una opacidad real. Las imágenes del Tercer Reich, y en especial la figura de Hitler, pasan a convertirse en poco reconocibles por su fragmentación. Esta imagen de Hitler aparecía como ilustración de las memorias de Albert Speer (1970), con el epígrafe "Hitler dormido en su Mercedes, 1934".



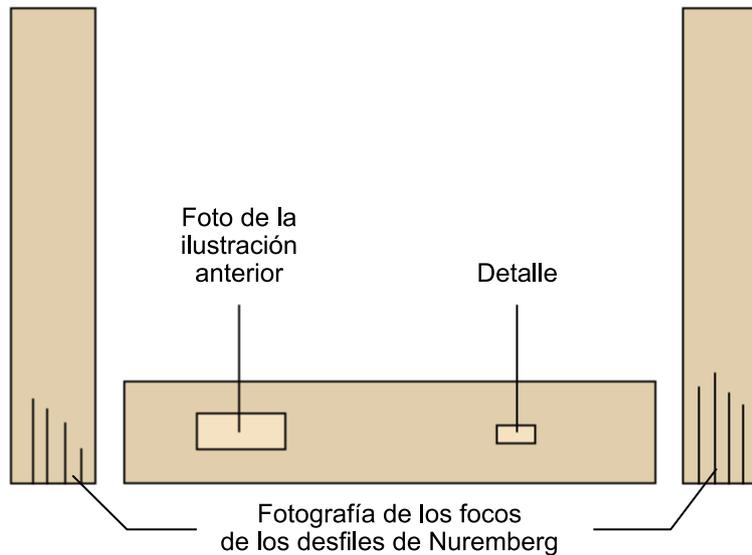
Su insistencia en la retórica autoritarista del nacionalsocialismo y, en general, de la Segunda Guerra Mundial obedece al hecho de encontrar en las imágenes de estos acontecimientos un extraordinario sentido de apuesta por lo real y al mismo tiempo por la posibilidad de manipularlas hasta la opacidad.

Brauntuch reproduce esta imagen como foco central de un montaje fotográfico en tres partes. Con esta escenificación, la imagen no se transforma realmente sino que se **fetichiza**. La imagen representa una representación de carácter fotográfico que a su vez no se puede producir fotográficamente. La manipulación y el tratamiento minucioso de los detalles más insignificantes, de las propiedades de escala, del color y del encuadre se pierden por completo sin la presencia de la **obra como objeto**. La fotografía se amplía a 45 cm, de manera que sus medios tonos resulten visibles. Se imprime en la parte izquierda un fondo rojo sangre de 2 m de largo. A la derecha de esta imagen hay un detalle ampliado de la misma fotografía que muestra el edificio que se ve a lo lejos justo encima del parabrisas del Mercedes.

El plafón en el que aparecen estas dos imágenes está flanqueado por otros dos plafones de posición vertical. Estos plafones presentan también fotografías ampliadas que provocan un desenfoque de apariencia abstracta en el que apenas es posible apreciar detalles. El **esquema del montaje** fotográfico según Douglas Crimp (2005) se muestra en la imagen.

Bibliografía complementaria

A. Speer (1970). *Inside the Third Reich* (pág. 67). Nueva York: Macmillan Publishing.



De hecho, las imágenes de la representación del coche, como reproducciones de fragmentos, también hacen imposible reconocer a Hitler y algo de la presunta historia que se dice ilustrar. Brauntuch investiga el desgaste producido por los miles de veces que estas imágenes han sido reproducidas en centenares de libros publicados después del Holocausto. El resultado de tanta extracción, de tanta ampliación, de tanto corte, etc. es el **desenfoco** y la **opacidad** de los **fragmentos de la realidad**, hasta dejarlos totalmente mudos en relación con los dramáticos temas que trataban en sus orígenes.

La obra de este artista consigue que las imágenes sean más imágenes que nunca, es decir, que nuestra distancia respecto de la historia que produjo estas imágenes quede para siempre fijada en un objeto elegante. Uno de los extremos en los que más cruelmente aflora el **vaciado historicosocial de la imagen** son los dibujos que el propio Hitler hacía y que han sido ampliamente difundidos en algunas de sus obras. La sorprendente difusión de la banalidad de los dibujos de Hitler, sólo superada por el arte que se produjo dentro de los campos de concentración, ha sido utilizada por Brauntuch en algunas de sus obras.

6.3.2. Jack Goldstein (Montreal, 1945-San Bernardino, California, 2003)

Jack Goldstein fue uno de los artistas más importantes de los años ochenta en Nueva York. Nacido en Canadá, volvió a California en los años noventa y poco a poco fue desapareciendo del mundo del arte, hasta el renovado interés en su trabajo que tuvo lugar en el 2000.

Fue uno de los primeros graduados del Cal Arts y pasó a **experimentar** con la *performance*, el cine, la grabación y la pintura. Este inicial y emocionante trabajo de finales de los setenta, ochenta y principios de los noventa influyó

Bibliografía complementaria

D. Crimp (2005). *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (págs. 31-33). Tres Cantos: Akal.



Jack Goldstein.

en muchos artistas que vinieron después de él. Jack Goldstein se mudó de California a Nueva York en los años setenta y expuso en las galerías Metro Pictures y John Weber.

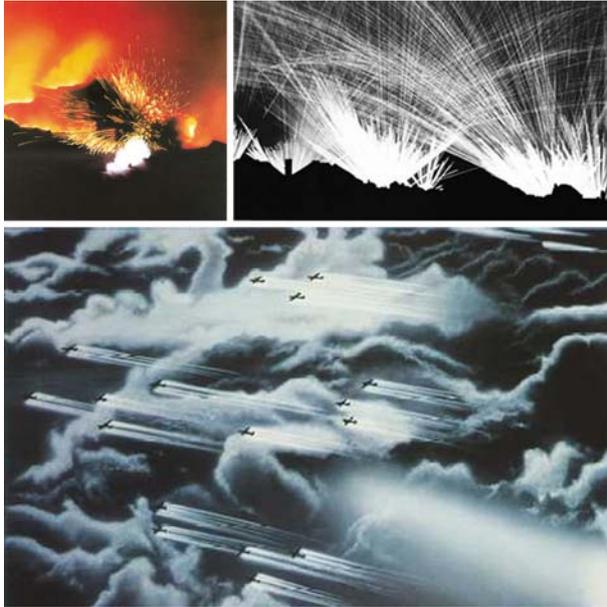
Artista de la *performance* con raíces en la escultura minimalista, y artista conceptual que hizo películas experimentales y su equivalente de audio en discos de vinilo, durante la época de los setenta Goldstein dividía su tiempo entre Los Ángeles y Nueva York, y llegó a ser uno de los ejes del Pictures Group, que obtuvo su primer reconocimiento en el Artist's Space en Nueva York, en otoño de 1977.

En *Pictures* presentó fragmentos de un **filme** hecho con la técnica de la rotoscopia, *The Jumped (El salto)*, donde experimentaba con diferentes grados de luz y con imágenes de cuerpos humanos en las que se sobreponían estructuras repetitivas.

A principios de los ochenta, se concentró en trabajos pictóricos –acrílicos en blanco y negro sobre tela– donde, a partir de imágenes fotográficas de ciudades asediadas durante la Segunda Guerra Mundial, construía visiones nocturnas de "otras ciudades" a las que el tratamiento de la luz otorgaba un intenso dramatismo.

Goldstein se centró en hacer **pinturas** en este momento. Con el tiempo llegó a ser conocido por lo que se conoce como "pinturas de salón", obras destinadas a ser vendidas a los más ricos y a garantizar a los artistas un lugar en la historia del arte. Aunque fue acusado por algunos de venderse a un determinado mercado, esta táctica se apropiaba del arte estelar que el trabajo de Goldstein siempre había asumido.

Sus pinturas se basan en las **imágenes fotográficas** de los fenómenos naturales, la ciencia y la tecnología –el resultado de la intención de Goldstein de grabar "el momento espectacular", como previamente se ha representado en la fotografía.



6.3.3. Richard Prince (Panamá, 1949)

Richard Prince nació en la zona del Canal de Panamá en 1949, pero desde los cinco años vivió en los suburbios de Boston.



Richard Prince.

En 1973 se trasladó a Nueva York, donde entró en contacto con el mundo de la **música** y las **artes escénicas** y se hizo miembro de un grupo en el cual participaban artistas como Cindy Sherman, Sherrie Levine o Jack Goldstein, los que utilizaban la fotografía para recontextualizar el arte y las imágenes mediáticas, desafiando las ideas concebidas sobre subjetividad, autoría y originalidad¹⁸. En aquella época, Prince era un aspirante a pintor que empezó trabajando en el sótano de *Time-Life*, en el Departamento de Recortes, revisando artículos recortados de revistas para ofrecer titulares a los periodistas. De esta manera, se encontraba en la posición ideal para un artista interesado en la apropiación de imágenes mediáticas, práctica ya explorada en el pop-art de los primeros sesenta.

La generación *pictures*

Cindy Sherman, Sherrie Levine o Jack Goldstein eran conocidos como la generación *pictures*. Protagonizaron la muestra *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982*, expuesta en el Walker Arts Center de Minneapolis hasta el 4 de enero del 2004.

⁽¹⁸⁾ Este rechazo de la autoría y la originalidad supondrá, según Roland Barthes, una actitud intrínsecamente revolucionaria.

Gracias a su trabajo de catalogador en la hemeroteca de *Time-Life*, tuvo la oportunidad de **refotografiar** el **material publicitario** que la revista descartaba, e hizo acopio de imágenes atrayentes para los consumidores de la época: artículos de lujo, modelos publicitarias, logotipos, etc. Más que las figuras célebres favorecidas por el pop, Prince reenmarcaba a **sujetos anónimos**, y lo hacía no tanto en un registro de celebración o crítica sino como una manera de poner a prueba nuestra propia fascinación ambivalente por estos modelos. Esta estrategia iconoclasta es el punto de partida de este artista que revolucionó el concepto modernista de la originalidad de una obra y su autoría. En 1977, Prince presenta estas imágenes como un recopilatorio crítico de la esencia y la sensibilidad norteamericana y clasifica todo este material en **grupos arquetípicos**, tan estereotipados que le fue posible denominar cada conjunto con una sola palabra: *cowboys*, *girlfriends*, etc. Presentar esta refotografía (fotografía de fotografía) de anuncios publicitarios como obras propias fue un gesto iconoclasta de apropiacionismo, que se convirtió en el lanzamiento de su carrera como artista.

Prince se centró en las convenciones de las imágenes de la publicidad y la moda, por lo que revelan sobre la modelación subjetiva. En este diseño de imágenes, da a entender Prince, está en juego el diseño de las identidades como imágenes, que ahora son configuradas por la representación de los medios de comunicación mucho más de lo que lo fue cualquier forma cultural más antigua.

Como otros artistas posmodernos que utilizan la fotografía, Prince trabaja en serie, ya que sólo una estructura serial puede producir el juego de **repetición** y **diferencia** que le interesa.

Se convirtió, de este modo, en uno de los creadores más provocativos, fotografiando y representando los anuncios seleccionados, recuperando del aparente mundo ideal de la publicidad la imperfecta realidad mediante la manipulación de aspectos tales como **el enfoque** o **el encuadre**.

En uno de sus primeros trabajos destacados, una cuatro imágenes de modelos tomadas de cuatro anuncios diferentes, con la característica común de su mirada cauta hacia una determinada dirección. Con esto, muestra la indiferencia con respecto al producto anunciado y se centra en la verdadera esencia del **consumismo** como una economía de deseos aplazados representada por unas modelos que emanan elegancia y timidez con sus miradas de reajo.

Las imágenes eran mostradas de manera individual o en grupos y, al mismo tiempo, el artista también reproduce chistes muy conocidos copiados a mano y adjuntándolos a imágenes sin ninguna relación con el chiste o bien a unos fondos monocromáticos. Una de sus series más conocidas es la dedicada a las enfermeras (*Nurses*), inspirada en las portadas procedentes de las novelas románticas de médicos y enfermeras.

Ya desde sus primeras obras de finales de los años setenta, Richard Prince se vale de refotografías, es decir, fotografías de fotografías, para **borrar las diferencias entre arte y realidad** e infiltrarse en los intersticios que puedan existir entre la realidad y la ficción. "Refotografiando una imagen fotográfica hago una pintura sin ningún esfuerzo [...]. No puedo construir una historia de la nada".

Hace series en color partiendo de anuncios publicitarios que muestran el lujo y el placer mundanos, con los que busca una creciente dosis de realidad, series por medio de las cuales quiere hacer aflorar la manera de ser norteamericana. De esta manera, las refotografías de los anuncios de Marlboro (*Cowboys*, 1980-1988) se tienen que ver como un camuflado retrato del norteamericano medio y como un comentario sobre la **identidad masculina** a medio camino entre la ficción y la realidad.



Untitled (Cowboy, 1986). Esta fotografía fue vendida a Christie's por más de un millón de dólares.

Prince borra los textos publicitarios y la imagen queda inmóvil pero transformada dentro de un **nuevo contexto** y **reinterpretada** como una simulación idealizada de la realidad. Las aspiraciones de los consumidores quedan patentes en una sucesión de imágenes de artículos de lujo y confort que decodifican toda una serie de clichés visuales.



Untitled (Four women looking in the same direction, 1977-1979). Cuatro copias en ektacolor, 50,8 x 61 cm.

Bibliografía complementaria

R. Prince (1992). "New York. Whitney Museum of American Art". En: A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (pág. 348). Madrid: Alianza.

Otra serie tenía que ver con los anuncios de vacaciones en la playa, esta utopía en la que de alguna manera se hace que coexistan el placer sexual y la vida de familia. En su versión, sin embargo, los veraneantes cerca del mar, en fotografías en un granuloso blanco y negro sobre fondos soleados, pasan unas vacaciones que parecen un holocausto atómico.

Prince se centró después en **temas sociales** que se encuentran en los límites habituales de la clase media. En *Entertainers (Animadores)*, refotografió las oscuras fotografías de artistas de clubes nocturnos utilizadas en anuncios de prensa, y las puso sobre paneles de plexiglás negros; congeladas en una amortiguada exposición, estos rostros borrosos se ofrecen a nuestro propio oscuro voyeurismo.

Más tarde, Prince agrupó estas imágenes en formatos que denominó **bandas (gangs)**: esencialmente, hojas de diapositivas ampliadas en grandes cuadrículas que también captan un juego de repetición y diferencia.



Untitled (Living rooms, 1977). Conjunto de cuatro fotografías en ektacolor, 51 x 61 cm.

Los temas suelen ser subculturas que operan al margen de la hegemonía de la cultura superior. De hecho, Prince nos ofrece, para que lo inspeccionemos, nuestro propio voyeurismo.



Cowboys & Girlfriends

Sin duda, la serie *Cowboys* ha sido su trabajo más conocido y emblemático, ya que mediante la refotografía de los anuncios de cigarrillos Marlboro, eliminando su texto y aumentándolos hasta tamaño natural, obtiene unas imágenes icónicas y estereotípicas, que encarnan y personifican a la perfección el **espíritu masculino** de la **era Reagan**. Se trataba de unas imágenes "apropiadas" que eran, entonces, proyecciones desde lo más profundo del subconsciente cultural norteamericano de la época. Fue durante este periodo cuando críticos académicos como Hal Foster destacaron y defendieron el trabajo de Prince como exponente de una **crítica posmoderna** a la cultura mercantilista y como una ruptura definitiva de las antiguas tradiciones del modernismo.



Cowboys and Girlfriends (1992). Conjunto de 14 fotografías en ektacolor. 50,8 x 61 cm.

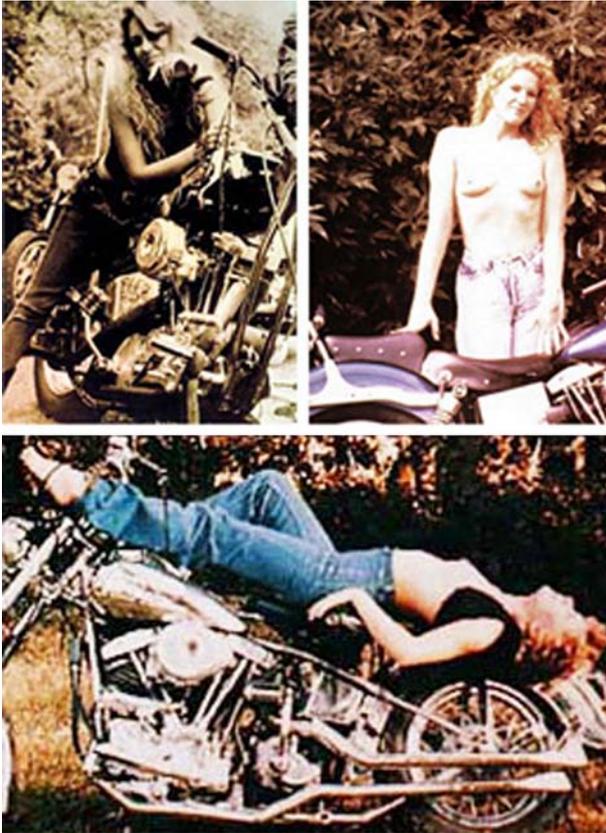
Sus obras, refotografiadas e inexpresivas, fueron consideradas como precursoras de la muerte de la pintura, o al menos como una oportunidad de desafío a aquellas concepciones de autenticidad y significación en las que aquella pintura se basaba. Sin embargo, poco tiempo después algunos de estos críticos tuvieron que renegar de sus palabras al darse cuenta de que el apropiacionismo había perdido su mordiente crítico. De este modo, expuestas en propiedades de ricos coleccionistas, las imágenes de *cowboys* que una vez habían anunciado cigarrillos Marlboro se convertían ahora en publicidad de una nueva **marca del mercado cultural: Richard Prince**.

El punto de reflexión recae en los medios de comunicación de masas, y su búsqueda se concreta en la recopilación de imágenes extraídas del mundo de la televisión y el cine, vaqueros, chicas en moto, etc. Las imágenes, fáciles de reconocer por el público, al ser sacadas de su contexto conforman los parámetros de la propia sociedad y de sus mitos. La imagen del *cowboy* de Marlboro, desprovista del texto, nos remite a la paradoja de un hombre sano anunciando un artículo insano y adictivo, y al mismo tiempo nos habla de los excesos de una década que tiene a un *cowboy* como presidente, Ronald Reagan, así como de una pose del *cowboy* que idealiza la hipermasculinidad como símbolo claramente **homosexual**.

En el caso de las chicas en moto, *Girlfriends*, desmonta el sueño americano mostrando a **chicas** en actitudes cándidas subidas en motos **al servicio de la conciencia masculina**. Se trata de una revisión de los cánones sociales en la que la dualidad reside en el hecho de que hay una gran carga de seducción y a la vez una compleja reflexión sobre los mitos populares.



Untitled (Cowboy). Fotografía ektacolor, 61 x 32-1/2 inches. Por esta fotografía se pagaron más de tres millones de dólares en una subasta de Sotheby's, en noviembre del 2007.



Arriba izquierda: *Untitled (Girlfriend)*. Fotografía ektacolor, 40 x 60 inches. Arriba derecha: *Untitled (Girlfriend, 1999)*. Abajo: *Untitled (Girlfriend, 1992)*.

Los *cowboys* representan el mito de la masculinidad, de la libertad, y las chicas son meros objetos, trofeos, y los dos se toman como cualidades de la actual identidad cultural, los roles de género tradicional perfectos.

En relación con esta serie de obras, comentaba lo siguiente: "Estoy interesado en aquello que algunas de estas imágenes suponen... la mayoría del tiempo, lo que representan son ilusiones. Me interesan las ilusiones". Hay que prestar atención al abismo que se dibuja entre los ambientes urbanos en los que estas obras están expuestas, y la representación de héroes solitarios en una naturaleza virgen. Durante los años ochenta el autor continuará extrayendo imágenes de las revistas, y derivará hacia los iconos de la masculinidad tales como fondos rocosos de heavy metal, *motards*, coches de carreras o *monster trucks*, en un punto donde su obra parece adquirir un tono más personal.

Jokes

Prince empezó en la década de los ochenta a copiar, en lápiz y a pequeña escala, los chistes gráficos que aparecían en *New Yorker* y en *Playboy*. Continuando con la línea apropiacionista de su trabajo fotográfico, esta nueva actividad da paso a una nueva manera de interpretar los chistes, ya que estos aparecían vinculados a representaciones que no estaban relacionadas con el texto, formando así una especie de **híbridos**.

El contenido

Los contenidos preferidos para Prince fueron los que aludían a la infidelidad y la seducción, todo en un contexto retro de sofisticación.

A partir de 1986, Prince abandona la refotografía y empieza a "redibujar" la realidad a partir de **imágenes apropiadas** del mundo de los **cómics** y de los **dibujos** animados. Un buen ejemplo de esto es la serie *Jokes (Bromas, 1986-1993)*, una crónica de las **fantasías sexuales** y de los **deseos frustrados** del hombre de la calle, que se resuelve con dibujos y serigrafías acompañados de comentarios malévolos e irónicos, referidos al inconsciente individual y colectivo. Esto se ejemplifica a través de algunos grupos sociales (homosexuales, políticos, mujeres, etc.) que hacen difícil diferenciar la ficción de la no ficción y la biografía de la autobiografía.

"Los comentarios de Richard Prince se centran en la validez de las imágenes fotográficas. En estas historias, los rasgos son un intento de hacer verdadera la ficción del anuncio fotográfico, sustituyendo la narrativa y la coherencia a favor de la iconografía de los modelos."

B. Wallis (1985).



Exposición de *joke paintings* (1988-1999). Sadie Coles HQ, Londres (del 8 de abril al 22 de mayo de 1999).

Prince ha continuado elaborando estas *joke paintings* hasta la actualidad. Sus bromas sumergen sin esfuerzo al espectador en una atmósfera de subversiva melancolía. Estas obras vuelven a reflejar el interés del artista en cómo el **material** original, transformado o exagerado, **modifica** su **significado original** mediante la adopción de un nuevo significado colectivo. Una de las bromas más conocidas del autor es la que expone lo siguiente:

"*I put an ad in a swingers magazine and my parents answered it*" ('Puse un anuncio en una revista de solteros y mis padres respondieron').

R. Prince.

Bibliografía complementaria

B. Wallis (1985). "Mindless Pleasure: Richard Prince's Fictions". Parkett.



Izquierda: *My Usual Procedure* (1987). Acrylic and silkscreen on canvas, 75 x 96 inches. Derecha: *Ranting and Raving* (2001). Acrylic on canvas, 78 x 66 inches.

Publicity

A pesar de su incursión en la pintura, Prince no abandona su obra fotográfica que, desde el principio, se ha dirigido a cuestionar la autoría, la copia respecto de la originalidad o lo verdadero respecto de la falsificación. En este sentido, la serie de fotografías sobre publicidad se puede considerar como una extensión de esta práctica iniciada a finales de la década de los setenta.

Yuxtaponiendo **fotografías de publicidad con firmas auténticas y falsificadas**, Prince centra la atención en la firma en sí misma como marca de autenticidad. La firma de la celebridad en concreto confiere y mantiene a la obra en un estatus superior a manera de nexo que une al fan y su icono. El autor nos recuerda el deseo de mucha gente que quiere ser otra persona, alguien diferente, y por este motivo va más allá de las capas de complejidad conceptual añadiendo su propio trabajo real a las composiciones, dibujos o fotografías. Sin embargo, Prince continúa con su tendencia a eliminar la autoridad del nombre ya que, justo cuando estamos seguros de que el dibujo es suyo, descubrimos que está firmado por otra persona. En este sentido, sus propias fotografías son apropiadas y las imágenes publicitarias, compradas. Hablando sobre estos trabajos, el propio autor confesó:

"Normalmente sólo tengo una vaga idea de quiénes son los famosos... De alguna manera, yo he estado sustituyéndome por alguien que quería ser [la celebridad]."

Con esta serie de fotografías, Prince nos vuelve a cuestionar la **identidad**, tema que aborda desde todas sus posibles manifestaciones, ya que estos trabajos nos informan sobre nosotros tanto como lo hacen sobre nuestra cultura, y conforman un examen, de antropológica serenidad, de la alta y baja cultura americana.



Muestra de la serie de fotografías de publicidad. Izquierda: póster de invitación a la exposición del autor en la Barbara Gladstone Gallery, Nueva York, 2000. Derecha: *Richard Prince Untitled (Publicity, 1999)*. Seis fotografías de publicidad, 84 x 104 cm.

De esta manera, en la combinación de su propio trabajo con los materiales de la publicidad, Prince nos enfrenta con nuestras obsesiones sobre la fama, la celebridad, la identidad, la originalidad, la autoría y la propiedad, y extrae como conclusión la confirmación de que nuestra cultura es la de las apariencias y la copia.

Los *cowboys*, *motards*, desconocidos, actores famosos, *porn-stars*, *rock* o *pop-stars*, en definitiva, héroes y villanos de nuestra cultura, se exponen juntos en categorías al lado de los propios objetos artísticos y recuerdos del autor. Sus construcciones fotográficas juegan con la familiaridad de nuestro subconsciente con las imágenes de la televisión, el cine o la música y el significado asociado a estas imágenes. En este sentido, en un grupo de lujosas fotografías autografiadas de glamurosas superestrellas, Prince incluye en la composición una imagen de la vida real, de su propia visión de la subcultura americana, lo que **provoca una discusión** sobre las estructuras de la **convención** y el **consumo visual**.

Upstate

Sin embargo, y después de casi dos décadas de refotografiar imágenes publicitarias, Prince finalmente dirige su mirada y su cámara al exterior, para hacer, a caballo entre los dos milenios, fotografías sobre el *Upstate* de Nueva York adonde se había trasladado en la década de los noventa. No hay duda de que esto puede parecer una desviación drástica, pero uno de los aspectos más sorprendentes del nuevo trabajo del autor es cómo de manera tranquila y persuasiva insiste en que no hay ninguna diferencia esencial entre las refotografías y la fotografía del mundo en general.

En exposiciones como *Upstate*, Prince subraya esta característica mostrando una mezcla entre obras nuevas y viejas. Para esto, utiliza la estrategia de la yuxtaposición casual de refotografías de instantáneas de fiestas de ruidosos

motards con sus propias fotografías sobre piscinas inflables abandonadas, disfuncionales casas de árbol o almacenes situados en medio de campos llenos de hierbas por la despreocupación y el abandono.

Nota

Exposición que tuvo lugar durante la primavera del año 2000 en el MAK Center for Art and Architecture, Schindler House, Los Ángeles. De manera simultánea, el MAK Center for Art and Architecture de Viena montó una exposición similar: *Richard Prince: 4x4*. Asimismo, en conjunción con las dos exposiciones, se editó el libro *The Girl Next Door*.

De alguna manera, estas nuevas fotografías relatan la crónica del paisaje de una **clase obrera en declive**. Las imágenes de patéticas plantas en macetas hechas con neumáticos y las melancólicas imágenes de aros de baloncesto abandonados sugieren una región excluida de la corriente económica creciente.

Sin embargo, Prince quiere mostrarnos algo más. Mediante la heterogénea mezcla de imágenes ligeramente pornográficas de motoristas con sus propios retratos fotográficos –incluyendo los de su esposa y una joven ayudante femenina–, nos llama la atención sobre la forma en que sus propias imágenes parecen tan seductoramente anónimas como sus apropiaciones. De esta manera, el autor consigue combinar y armonizar las dos con una **provocativa homogeneidad**, hasta el punto de que una foto de su hija de dos años de edad, con la boca manchada de crema marrón, no parece ni remotamente fuera de lugar al lado de fotos donde figuran motoristas de mirada lasciva o chicas desnudándose en conciertos de rock.

El hecho no es que, obviamente, estas **imágenes tan dispares** pertenezcan al mismo mundo, sino que expresan y manifiestan una **perspectiva similar**. Por otra parte, Prince no repite imágenes singulares, sino que presenta series de imágenes cuyos sujetos –ya sean extraños vestigios culturales como los viejos soportes para macetas de neumáticos a los que hemos hecho referencia, o gestos de escenas marginales con motoristas de largo cabello apretando los pechos de sus compañeras– aparentan ser tan increíblemente similares que nos preguntamos si, realmente, no son auténticas.



Izquierda: *Untitled* (1996-99). Fotografía ektacolor, 69 x 52 cm. Derecha: *Untitled* (1996-99). Fotografía en ektacolor, 69 x 52 cm.

Generalmente, las fotografías nos trasladan a una posición análoga a aquella sensación de sólo poder mirar por los cristales del escaparate de una vieja tienda, deseando que esté abierta. De esta manera, apelando a nuestro deseo de sentirnos cerca aunque no demasiado, nos trasladan a la fantasía, colocan el mundo al alcance de nuestra mano, al mismo tiempo que convierten lo accesible en inaccesible, cuando no en inverosímil.

En este sentido, este momento de la obra de Prince, como la mayoría de sus primeros trabajos, examina la parte de realidad fosilizada en el alma de la representación fotográfica. De esta manera, más allá de la representación del mundano exotismo de su entorno –el *Upstate*–, estas nuevas imágenes insisten implícitamente en la concepción de que la observación de una fotografía no es tanto un retrato como una reconstrucción retórica y, como tal, una metáfora de una cierta manera de relacionarnos con lo que vemos y desearlo.

Nurse

Después de la etapa de *Upstate*, el autor vuelve a la pintura con una serie de obras en las que pinta a enfermeras de batas blancas, extraídas de las cubiertas de las novelas del género rosa, concretamente de las novelas médicas románticas de las décadas de los cincuenta y sesenta.

Se dedica a escanear las **portadas** de estos libros que contengan la palabra *nurse* ('enfermera') en el título, y transfiere estas imágenes a la tela inyectando profundas capas de pintura y, generalmente, oscureciendo el resto del texto para sólo dejar visibles la figura y el calificativo de enfermera, o llevando a cabo cualquier otro tipo de **manipulación** como cambiar los colores o el formato o mezclar figuras de enfermeras de una portada con el título de otra.

Nota

Serie de obras que se han expuesto en la neoyorquina Barbara Gladstone Gallery (2002), así como en la londinense Sadie Coles HQ (del 23 de abril del 2003 al 31 de mayo del 2003). Se puede destacar que todas las obras de la exposición de la neoyorquina Barbara Gladstone Gallery se habían vendido antes de que esta abriera sus puertas.

Entonces Prince empapa las telas con chorreantes capas de pintura y nos muestra fondos de llamativos matices de puesta de sol como magentas, contundentes rojos, apasionados púrpuras, poderosos verdes o cualquier otro color oscuro, casi amenazador, donde el blanco del uniforme de las enfermeras adquiere una brillantez casi sobrenatural con el equilibrio de la luz y la oscuridad ofreciendo una considerable **sensación** dramática, incluso **melodramática**. Las facciones ensombrecidas, la acentuación de sus máscaras quirúrgicas, que a veces esconden o revelan sus rojos labios pintados, otorgan un anonimato a las enfermeras que hace que el espectador desencadene sus fantasías, y que el autor representa como el paradigma clave de la feminidad: **lo accesible pero prohibido**.

La fotografía como reconstrucción retórica

Realmente no importa hacia dónde apuntan las cámaras, mirar por un objetivo es siempre un trabajo interior.



Upstate (1995-99). Fotografía en ektacolor, 50,8 x 61 cm. Barbara Gladstone Gallery.

El origen de las enfermeras de batas blancas

Prince, bibliófilo empedernido, ha acumulado una gran colección de literatura "descarada" de enfermeras, que incluye títulos como *Man-Crazy Nurse*, *Tender Nurse* o *Nympho Nurse*.

Esta técnica, de nuevo, **transforma el sentido original** de la imagen primera, la cándida enfermera, en un personaje siniestro, próximo a la sangre y a la muerte. Se entrelazan estereotipos sexuales encarnados en el personaje de la enfermera, que es capaz de transmitir mensajes que van desde la buena samaritana hasta la personificación de la seducción y el propio diablo, víctima y verdugo al mismo tiempo. Estas pinturas, en definitiva, manifiestan un profundo sentido de nostalgia del común concepto de "ángel misericordioso", una imagen de la América de los sesenta que evita caer en el sentimentalismo mostrando a unas enfermeras de provocativa figura.



Izquierda: *Graduate Nurse* (2002). Impresión de chorro de tinta y acrílico sobre tela, 89 x 52 inches.
Derecha: *A Nurse Involved* (2002). Impresión de chorro de tinta y acrílico, 72 x 45 inches.

Con sus cuadros de enfermeras, Prince vuelve a la pintura asumiendo un **tema retro** que interpreta a su vez, con un **estilo retro**, un *dripping* derivado de la propia versión que de la pintura expresionista abstracta y de Pollock hace el autor, y de una combinación de colores que recuerdan las telas de Mark Rothko, mientras que las figuras de las enfermeras, con sus blancos uniformes salpicados de pintura, imitan la furia gestual de las figuras femeninas de Willem de Kooning.



Izquierda: *Dude Ranch Nurse* (2002). Impresión de chorro de tinta y acrílico sobre tela, 203 x 132 cm. Derecha: *Registered Nurse* (2002). Impresión de chorro de tinta y acrílico sobre tela, 198 x 120 cm.

Como artista apropiacionista, Prince se interna en una práctica que continuamente se pregunta por las concepciones de autenticidad y originalidad en el arte. Conocido por emplear imágenes de publicidad, de bienes de consumo o de iconos mediáticos, Prince utiliza de todo, desde películas porno hasta cómics, para **ridiculizar la simbología heroica americana** que los poderes mediáticos muestran.

La intención declarada de Prince es simple: en el increíblemente individualista y fragmentado mundo del arte, pretende hacer obras que no dejen nada a la interpretación. Parece evidente que las pinceladas de sus cuadros de enfermeras no son sino otra versión de los trozos de fotografías de los hombres de Marlboro, es decir, una clara crítica a los valores que nuestra cultura y, por lo tanto, nosotros mismos, damos por hechos.

6.3.4. Robert Longo (Nueva York, 1953)

Nacido en 1953, en el neoyorquino barrio de Brooklyn, creció en Long Island y estudió en una universidad del norte de Texas, en la ciudad de Denton, pero abandonó sus estudios superiores poco después de haberlos empezado.

Más tarde estudia **escultura** con Leonda Finke; en 1972, recibe una beca para estudiar en la Accademia di Belle Arti en Florencia. Vuelve a Nueva York y se matricula en el Buffalo State College, y en contacto con el panorama artístico *underground*, se forman definitivamente los rasgos característicos de su obra. Con otros compañeros de la universidad, abre una galería de arte en una antigua fábrica de hielo que más tarde se convirtió en el centro de arte contemporáneo Hallwalls. A pesar de sus estudios de pintura y escultura, el **dibujo** – sobre todo con carbón– será su medio expresivo favorito, influido por la técnica escultórica e imprimiendo volumen en sus dibujos, modelando como el barro sus imágenes, con gran influencia academicista. También se ha dedicado al cine, ámbito en el que ha dirigido *Johnny Mnemonic*, y en los setenta fue el guitarrista de un grupo musical experimental punk llamado Robert Longo's Menthol Wars.

Su obra permanece centrada en los temas de la **autoridad** y el **poder**, a menudo vinculados al movimiento *Bad Painting*. Sin embargo, se han encontrado influencias de Baldesary –pintura y fotografía narrativa donde predomina el blanco y negro– y Salle –alejamiento de la abstracción y trabajo en capas. También ha sido considerado como miembro fundador de la **generación *picture***, a causa de su participación en la exposición *Pictures*, en 1977, considerada como el inicio de la posmodernidad citacionista.



Robert Longo.

Bad Painting

Movimiento pictórico, próximo al *ready-made*, reactivo contra el minimalismo y el conceptualismo y basado en una pintura narrativa y figurativa, ecléctica en los materiales, y que sería relacionada con la transvanguardia italiana, los neofauvistas alemanes y la libre figuración francesa.

Desde los inicios de su carrera, Longo siente una fascinación por la retórica del poder y las luchas por el poder entre individuos. En la obra de Longo convergen la tensión, la ansiedad y la alienación o la deshumanización de la sociedad corporativa urbana que el artista descompone o deconstruye en unas maneras frías e impersonales.

En el tríptico *Corporate Wars: Walls of Influence* el pintor rinde su particular homenaje al **poder de los negocios**, del dinero y de las grandes multinacionales. Un grupo de dieciocho jóvenes, soldados de aluminio, situados en la parte central del tríptico, se convierten en figuras alegóricas de los *businessmen* de Wall Street. El significado es que Wall Street actúa como una institución militar en la cual todo es uniforme, donde no hay lugar para la anarquía ni para la libertad individual. Se trata de una reflexión sobre el modelo de sociedad actual, basada en el dinero y el poder, donde los hombres se pelean en poses crispadas y violentas, en un espacio sin intersticios donde moverse.



Corporate Wars: Walls of Influence (1982). Detalle central.

El tríptico, formado por el panel central y dos laterales con rascacielos, muestra cómo los objetos pueden considerarse aptos para ser armados y desarmados, separados, combinados con nuevos elementos sin respetar los límites tradicionales. Dos objetos diferentes puestos uno junto al otro pueden producir efectos artísticos perturbadores y/o originales.

***Men in the Cities* (1984)**

Robert Longo, iniciado en la música rock, se sintió fascinado por la iconografía del **cine** y la televisión, de la que aisló imágenes para **manipularlas** y convertirlas en naturalezas muertas a gran escala. Es lo que hace, por ejemplo, en la serie *Men in the Cities*, **dibujos** de gran formato en los que sobre el papel blanco aparecen hombres con traje y corbata negra después de recibir un tiro.

Estas figuras tienen su referente en una secuencia del filme de Fassbinder *An american Soldier* (1970), que Longo descontextualiza para invitar al espectador a formular preguntas sobre qué le ocurre al individuo de traje y corbata.

En esta serie, más que representar a personas concretas, Longo trata al hombre como un ser anónimo, sin nombre ni ubicación –no hay fondo tras la figura–, que pertenece a alguna entidad corporativa, como **logotipo** de carne viva o alegoría de una situación social determinada. La serie de dibujos parece una deconstrucción de poses humanas sincopadas, para formar una serie de movimientos que generan una representación en la cual la significación del conjunto de piezas parece hilvanar un **discurso crítico** de la experiencia humana en un medio urbano. No dejaremos de hacernos preguntas sobre estas figuras: ¿están bailando o están muriendo estos hombres? En definitiva, Longo hace alegorías de la ilegibilidad de los signos.



De la serie *Men in the Cities* (1984).

Now Everybody son cuatro grandes paneles de dibujos de edificios que se derrumban y que flanquean a una figura masculina, en bronce, a tamaño real, congelada en el movimiento, la cual nota la devastación a su alrededor. Los escombros pueden ser identificados por el contexto de la **invasión israelí** de Beirut.



Now Everybody (1983).

En su polifacética trayectoria artística, Robert Longo ha trabajado numerosas veces como director de vídeos de rock y películas para el cine. En 1995 dirigió la película *Jonhny Mnemonic*, que era una adaptación cinematográfica de un

relato de William Gibson. El protagonista, un joven del año 2021 (un futuro muy próximo) con chips implantados, se gana la vida transportando datos que guarda en su cerebro. En esta película, el director aborda el problema del *cyborg* y plantea dos temas:

- Por una parte, la deshumanización del hombre adulterado por los implantes cibernéticos para mejorar sus prestaciones, de igual manera que se haría con una máquina.
- Por otra parte, las consecuencias de un planeta saturado de interferencias electromagnéticas que son la causa de una nueva enfermedad.

En referencia a la película el artista manifestó:

"La película es un análisis crítico de hoy visto desde un futuro muy próximo. Todos debemos tener mucho cuidado de no perder nuestra humanidad en esta época de información y velocidad."

R. Longo.

Si en la modernidad ciencia y razón confluyen en la idea de progreso, en la posmodernidad se cree que la razón ha hecho prisionera a la humanidad en su dinámica y funcionamiento. La razón engendra una coincidencia tecnocrática al servicio de una clase dominante y tiene una tendencia permanente a la autodestrucción.

Razón, clase dominante y autodestrucción

Para Longo, el paradigma en el que se basaba la razón ha llevado a los hombres a crear destrucción y provocar guerras y muertes.

En *Watchdog* podemos ver la imagen yuxtapuesta del pastor alemán con una escena de un baile de la alta sociedad americana. Entre la gente que baila, hay impresos unos papeles con imágenes de las noticias. La gente continúa bailando en torno a los problemas del mundo sin prestar atención a los conflictos ni a las relaciones de América con otros países. La obra es una crítica a la manera en que los medios de comunicación americanos transmiten las noticias, es decir, cómo manipulan la información.



Izquierda: *Dead Reasons* (1983-1984), 213,36 x 105,41 cm. Derecha: *Untitled (Watchdog)*, 1987).

***Black Flags* (1989-1991)**

En una serie de trabajos elaborados en diferentes materiales, parece reivindicar algo tan injuriado por la modernidad y recuperado por la posmodernidad como es **la alegoría**. Aquí ironiza sobre el imperio americano mostrando su bandera en negro o a través de la pantalla del televisor, y por tanto alegorizando de nuevo sobre los *mass media*.

La obra se cuestiona un fundamento del pensamiento político moderno como es la identificación nacional con un símbolo claro, la bandera. Sin embargo, la bandera, el símbolo, está teñida de negro, un (no) color con connotaciones negativas, alusivas al patriotismo y a los grandes conceptos que nada de positivo han aportado a la humanidad.



***Body Hammers* (1993-1995)**

Se trata de una serie en la que Robert Longo muestra armas de fuego sobredimensionadas, sin ningún tipo de fondo, a menudo apuntando al propio espectador.

***Magellan* (1995-1996)**

De 1995 a 1996 trabaja en su serie de 366 dibujos (uno cada día, durante un año), *Magellan*, que forman un **diario de la vida del artista**. Son dibujos en blanco y negro, que pretenden visualizar las imágenes cotidianas que influyen en su pensamiento y representan su ambiente personal y cultural. La serie incluye estrellas del rock, ídolos del deporte, a su esposa e hijos, los anuncios y las ilustraciones, a políticos, acontecimientos cotidianos, gente anónima, etc. Este proyecto nació cuando, hartado de trabajar en un estudio de Hollywood dirigiendo la película *Johnny Mnemonic*, rodeado de más de doscientas personas, decidió volver a su estudio durante un año.

Los 366 dibujos no forman un discurso coherente ni explican una historia, son la **realidad fragmentada**, la realidad tal y como la puede percibir una persona. La desaparición de un contexto universal y estable es el contexto para la cultura posmoderna. Nuestras vidas están escindidas entre un gran ir y venir de muchas personas en el día a día; posiblemente, vivir la posmodernidad es vivir en un mundo de momentos presentes inconexos que se van superponiendo sin formar nunca una progresión continua.

Frecuentemente su técnica consiste en proyectar fotografías sobre un papel, repasarlas con lápiz de grafito y vaciar todos los detalles del fondo. Una vez recalcados los contornos básicos, entrega el dibujo a su ayudante Diane Shea

Realidad fragmentada

No hay una historia lineal que explicar, hay fragmentos de la realidad que no parecen tener coherencia ni pertenecer a un todo narrable.

para que complete los detalles. Posteriormente, Longo acaba el dibujo combinando grafito y carbón de leña, retocando algunos detalles, modificando algunos elementos, etc.

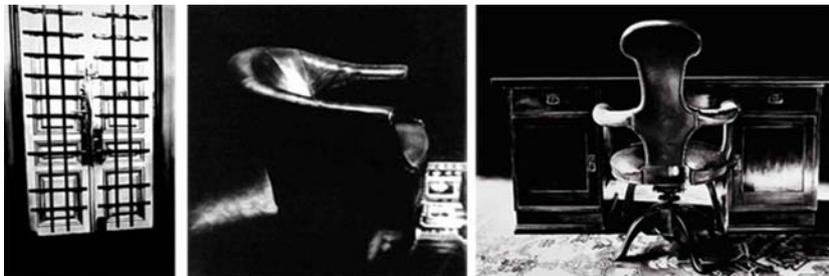
Drawing's Freud (2001)

Se trata de una colección de dibujos en los que reinterpreta el famoso documental de Edmund Engelman sobre el apartamento de Sigmund Freud, momentos antes de huir de los nazis.

La **crítica a la racionalidad** se ha hecho, también, por medio del análisis del individuo como **sujeto autónomo**. En este sentido, Freud y sus teorías están en la base de la crisis de la modernidad. Freud, mediante el psicoanálisis, cuestiona al sujeto y postula la no existencia de un sujeto autónomo y la irracionalidad de la razón. Para Freud, el sujeto es el punto de encuentro de fuerzas psíquicas y sociales, más que su organizador.

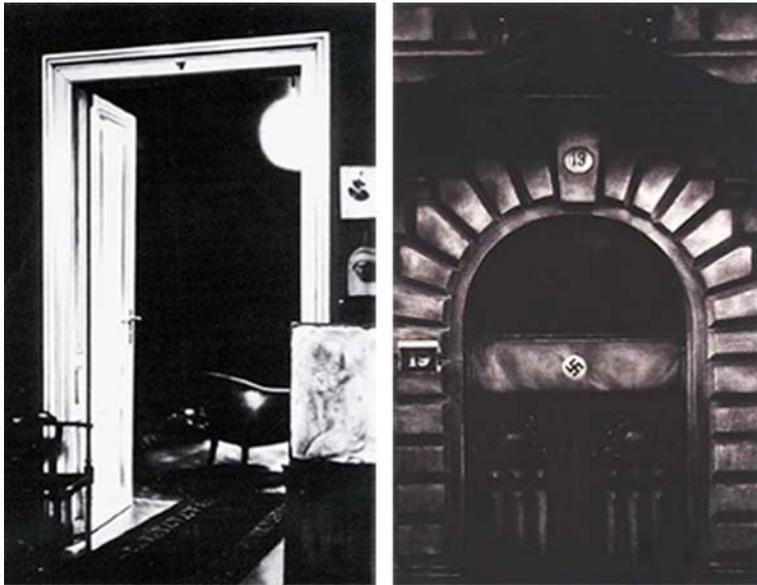
Nota

Se trata de la exposición *Drawing's Freud*, que se exhibió del 13 de enero al 3 de marzo del 2001 en la galería Metro Pictures de Nueva York.



Para la modernidad, el sujeto es el elemento central, el punto de vista a partir del cual todo puede ser conocido y dominado, y la razón es el instrumento que utiliza el sujeto para conocer y dominar tanto el interior como el exterior, así como para organizar, nombrar y controlar. La posmodernidad deconstruye este discurso, ya que la razón no está bajo su control, sino que ejerce control sobre el sujeto y, de esta manera, todo el proyecto de la modernidad queda automáticamente invalidado desde su mismo nacimiento.

Longo hizo su particular homenaje a Freud en la exposición *Drawing's Freud* basándose en las **fotografías de Edmund Engelman** (los originales se encuentran en el Museo Sigmund Freud de Viena). Muestran la consulta de Viena donde Freud llevaba a cabo los psicoanálisis antes de que tuviera que huir de los nazis en el año 1938. Las obras respiran un ambiente que recuerda el de las películas de los expresionistas alemanes de 1920.



Horkheimer y Adorno llevan más allá la crítica freudiana y argumentan que el **sujeto es un producto del discurso de la modernidad** que funciona como fuerza disciplinadora de organización mediante la violencia, aspecto recurrente en la obra de Longo. Esta violencia se explicita en forma de lo que ellos denominan *razón objetivante*, la cual genera sistemas de dominación interna, externa y social mediante procesos de exclusión, ordenación y dominación.

Monsters (2002)

Es una colección de dibujos al carbón en los cuales muestra la ruptura de olas gigantes.

Estas olas gigantes o tsunamis son una abstracción de los **deseos humanos de control y poder**. Es la naturaleza transformándose en hombre. Evocan sentimientos que todos reconocemos: la sensación de indefensión, de quedar bajo el control de alguien que se eleva por encima de nosotros.

Nota

La exposición *Monsters* se exhibió en la galería Metro Pictures de Nueva York en el 2002.



Izquierda: *Untitled* (Godzilla, 2002). 175,26 x 289,56 cm. Derecha: *Untitled* (Dragon Head, 2001). 82 x 66 cm.

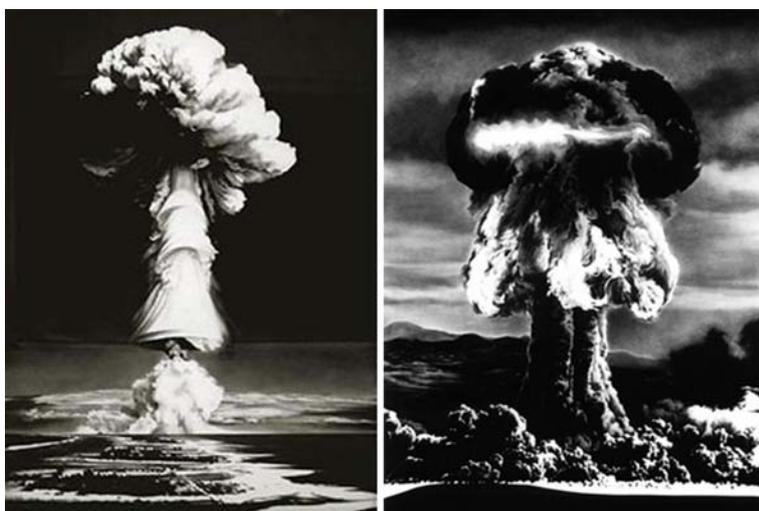
The sickness of reasons (2003)

Las imágenes de bombas son ensayos nucleares llevados a cabo de 1944 a 1962. Los artefactos van desde las primeras explosiones atómicas hasta las bombas termonucleares de hidrógeno, con tamaños desde los seis a los cientos de megatones.

El Gobierno de Estados Unidos dio nombres a las bombas y en este hecho basó Longo los títulos. En lugar de asignar números impersonales, las obras representan alusiones psicológicas al **poder**: Betty Grable o Marilyn Monroe, los iconos sexuales del momento, o Trinity haciendo alusión al poder religioso. La pregunta que se hizo Longo fue: ¿nombres dados por el Gobierno de Estados Unidos para armas capaces de incinerar el planeta entero? Sin embargo, el autor dice, con cierta ironía:

Nota

La exposición *The Sickness of Reasons* se exhibió en la galería Metro Pictures de Nueva York, del 20 al 24 de marzo del 2004.



Izquierda: *Marshall Island (Bomb Noir, 2003)*. Derecha: *The Colossus (2003)*.

"Las auténticas armas de destrucción masiva de hoy día son McDonald's, MTV, los vehículos todoterreno, los videojuegos, la televisión, Nike, Internet; cosas que se infiltran subliminalmente en el cerebro por medio del entretenimiento y de la creación de una memoria cultural orientada al consumo y dirigida, principalmente, a dar salida a las expresiones de violencia y sexualidad y los impulsos de supervivencia."

Days of bombs and roses (2005)

En 1985 se desclasificaron los documentos secretos del final de la Segunda Guerra Mundial, y ahora se sabe que seis días después del lanzamiento de la bomba en Nagasaki, se lanzó una tercera bomba atómica contra la refinería de petróleo japonesa en Tsuchizaki.

Lust of the eye, de Robert Longo, nos muestra un pasado escondido incluso a los ojos del público actual, y nos presenta el crudo de la instalación *Oil and roses* como un espejo negro, imagen de nuestra época, obsesionada con el poder económico y las guerras por el petróleo. Dos son los temas principales que aborda: las **dicotomías** violencia-belleza, naturaleza-artificialidad y destrucción-creación, y el **crudo** como **nexo** entre la **rosa** como bomba eroticoatómica y el paisaje romántico de la **explosión** masculina.

Longo dibuja rosas demasiado perfectas y con nombres de los meses del año, próximas al hiperrealismo, situadas junto a las explosiones atómicas que llevan nombres de mujer, casi convertidas en paisajes románticos, en un acto de lujuria en el que lo femenino y lo masculino, la flor y el arma, quedan suspendidos en el momento de la eclosión.



Lust of the eye es una serie pictórica basada en la muerte como idea y en la vida como acto instalado de manera permanente en el subconsciente de todas nuestras acciones. Utiliza esta dicotomía para expresar su filosofía de la naturaleza frente a la artificialidad, que presenta los significados de belleza y erotismo frente al poder y la violencia.

En la escultura formada por un lecho de petróleo bajo rosas rojas frescas, contraponen la belleza de las rosas a la ambición por el petróleo causante de guerras; las rosas se marchitarán en poco tiempo, mientras que el petróleo continuará intacto.



Las rosas son abstracciones representativas llevadas a cabo a partir de las manipulaciones del pintor. Se ha potenciado el color escarlata brillante y se ha manipulado la forma de sus pétalos. No son representaciones líricas, sino **imágenes manipuladas cargadas de erotismo** para servir a los intereses metafóricos de Longo: satisfacer el ideal de perfección humana. El artista manipula la imagen para manifestar una crítica hacia la manipulación y la clonación genética.



Untitled (Ophelia, 2005).

Una vez se han producido los cambios, y en palabras de Longo:

"Las flores se vuelven agresivas, simbólicas abstracciones de la vanidad humana, del manipulado círculo vital desde el nacimiento hasta la muerte y de todo lo que pasa en medio –amor, romance, inocencia y su pérdida, sexo, decepción, conmemoraciones–, es decir, todo lo que le queda ahora de herencia a la rosa."

R. Longo.

La información cambia de significado cuando se incorpora a otro contexto. El contexto es una construcción, creada con unas finalidades específicas. Si alguien controla el contexto en el que se difunde información negativa, puede controlar la manera en que esta información será reinterpretada, es decir, se produce una manipulación de la información.

6.3.5. Sherrie Levine (Hazelton, Pensilvania, 1947)

Sherrie Levine nace en Hazelton –Pensilvania– en el año 1947. Cuando tenía tres años su familia se trasladó a Beaumont y después a un suburbio de Saint Louis (Missouri). En el año 1969 se graduó en la Universidad de Wisconsin (Madison) en el MA (*Master of Arts*) y, en la misma universidad, en el año 1973 se graduó en el MFA (*Master of Fine Arts*). Durante su paso por esta universidad, Sherrie se convierte en miembro activo de los grupos que se oponen a la guerra de Vietnam. Por otra parte, se muestra más atraída por las clases que allí recibió sobre **literatura y teoría social** que por las de diseño y dibujo. Después de una estancia en Berkeley se marcha a Nueva York, donde conoce a artistas -atraídos entonces todos ellos por el apropiacionismo- como David Salle, Cindy Sherman y Robert Longo, entre otros, y traba amistad con ellos. Actualmente vive y trabaja en Nueva York.

La información biográfica de la que se dispone es limitada, porque la artista rechaza tomar parte en lo que ella misma denomina la "construcción del mito" asociado a la producción de arte.

Sherrie Levine es uno de los principales miembros de una generación de artistas que, al huir de la nueva tendencia pictórica neoexpresionista que dominaba el arte de los últimos setenta y primeros ochenta, empieza a explorar temas como los de la originalidad, la autenticidad y la autoría, característicos de lo que más adelante se ha denominado *conceptualismo*.

Con el objetivo de **desmitificar el concepto de originalidad** en tanto que ficción, a finales de los setenta inició un tipo de trabajo que, mediante una crítica deconstructiva de la representación, subvertía irónicamente el concepto de creación original. Negándose a inventar sus propias imágenes, Levine, por medio de la refotografía, se **apropió del trabajo** de otros artistas, sobre todo de reconocidos **fotógrafos** de los años treinta y cuarenta, todos **masculinos**, cuyas obras fotografiaba sin ninguna reinterpretación ni modificación. En este proceso que hace de Levine una de las primeras artistas en deconstruir la originalidad, el mito de la modernidad por excelencia, la artista convierte las fotografías apropiadas en signos abstractos que, siguiendo las propuestas de los *ready-mades* de Duchamp, adquieren nuevos significados. Y además, con

Nota

Se trata de un fragmento de la entrevista del 2003 en el estudio del artista en Nueva York, efectuada por Joyce Korotkin y publicada por la galerista Soledad Lorenzo.



Sherrie Levine.

sus refotografías de fotógrafos masculinos, Levin **subvierte la autoridad masculina** y deja el camino libre, simbólicamente, para que las mujeres reivindicquen el mando de la sociedad.

"A finales de los setenta y principios de los ochenta, el mundo del arte sólo quería imágenes sobre el deseo masculino. Por esto me permití asumir una actitud de «chica mala»: quieres esto, yo te lo daré. Sin embargo, por supuesto, ya que soy una mujer, estas imágenes se convierten en trabajo de una mujer."

S. Levine.

Su primera obra destacada fue *Shoe Sale* (1977), una muestra de setenta y cinco pares de zapatos de niño, prácticamente idénticos, puestos sobre un mostrador del tamaño de una valla publicitaria y vendidos al precio de dos dólares la pareja. El hecho de que un objeto con una carga afectiva tan grande pueda ser confrontado con la reproducción y el fetichismo de la mercancía prefigura las experiencias posteriores de Levine.

Este mismo año acabó una serie de dibujos, *Sons and Lovers*, que parecen anunciar sus obras posteriores. En los mismos enfrenta la silueta reconocible de un presidente americano con la de una figura femenina anónima; estos dibujos consiguen, mediante la **repetición** y la **variación**, que el espectador sea quien genere la historia que los une y complete el significado de la obra.



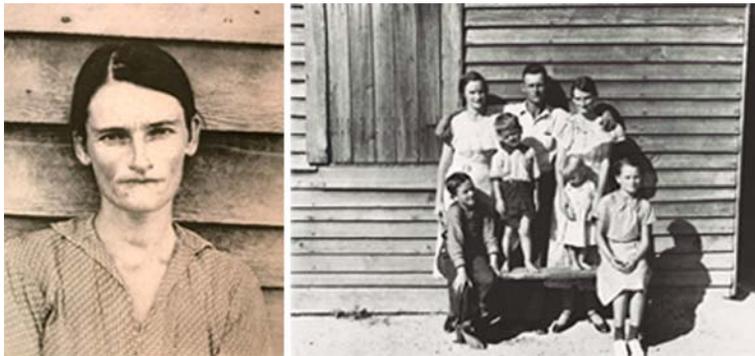
Untitled (President: 4, 1979).

En 1979, Levine elaboró ocho *collages* a partir de obras de Leonard Feininger. Fue la primera vez que se apropió de las fotografías de otro artista. Este mismo año, **refotografió** seis desnudos masculinos de Edward Weston, así como algunos de los paisajes de Eliot Porter. Dos años después, su exposición individual en la galería Metro Pictures provocó, por la novedad de la propuesta, el debate

en el medio artístico neoyorquino. En esta presentó sus reproducciones de la serie fotográfica *WPA Depression Series*, de Walker Evans, en la que se interpretaba la que fue la **Gran Depresión** económica del año 1929 en Estados Unidos.

Sherrie Levine After Walker Evans

En el año 1936, Walker Evans fotografió a los Burroughs, una familia de agricultores de Alabama, durante la época de la depresión. En el año 1981, Sherrie Levine fotografió las fotografías del Walker Evans de su catálogo de exhibición *First and Last*. *Sherrie Levine After Walker Evans* fue el título de una exhibición de 1981 en Nueva York, en la Metro Pictures Gallery. Este trabajo de refotografía fue una provocación deliberada de Levine, tanto por el acto mismo de volver a fotografiar estas fotografías como por el poder silencioso de su análisis del fetichismo de la pobreza. Los trabajos de referencia que Levine examina son imágenes icónicas –desde retratos hasta la arquitectura– llevadas a cabo por Evans durante la época de la depresión a agricultores blancos en Alabama.



Izquierda: *Untitled (After Walker Evans: 3, 1981)*. Derecha: *After Walker Evans: 2*. Gelatin silver print, 3 3/4 x 5 1/16 in.

En un segundo grupo de obras de principios de los ochenta, Levine se apropia de medios artesanales, frecuentemente asociados a tareas femeninas, para hacer versiones en color de trabajos de destacados artistas masculinos del siglo XX: Mondrian, Miró, Marc, Schiele, De Kooning, Léger, etc. Con esta serie fuerza nuevamente el concepto de originalidad y crea copias de copias, que no eran reproducidas por un medio mecánico, sino que reanudaban la calidad artesanal y sensual de la pincelada y el trazo. La decisión de dejar la refotografía en beneficio de la acuarela y el dibujo respondía a una motivación feminista derivada de sus lecturas de **críticas feministas**, así como de los escritos de Freud y de Lacan.

Sus series tituladas *After...* conservan la iconografía de las obras apropiadas, pero subvierten su técnica, su formato y su composición.

Los títulos *After –After Walker Evans, After Eliot Porter, After Edward Weston, etc.–* no nos remiten sólo a su referente, sino que nos indican también que estas reproducciones se inscriben dentro de **otra historia**, la de una mirada siempre diferida. Esta toma de conciencia tendría que llevar al espectador a **reconsiderar el objeto** en función de otros criterios más allá de la originalidad o la autoridad de su autor. Debería, en definitiva, redefinir estas figuras discursivas al cuestionar la legitimidad en provecho de **otras formas de construir la narración**. Esta propuesta se reencuentra con frecuencia en obras posteriores. De manera clara, en obras fundacionales de la modernidad como *The Bachelors*

(*After Marcel Duchamp*, 1990) o *Fountain (After Marcel Duchamp*, 1991), o de un modo más discreto en obras como en *Knots Paintings* (1987) y *Melt Downs* (1991), en las que Levine recurre a medios como el juego de palabras o a fusiones mediante el ordenador con el fin de suspender el proceso de identificación que cierra habitualmente la interpretación.

En 1980, con su serie *Untitled, After Edward Weston*, pirateó un grupo de imágenes que Weston había hecho a su hijo Neil desnudo, y las recortó para que sólo incluyeran el torso del niño. Al fusionar su propio estatus como autora con el de Weston, se consideró que Levine iba más allá del mero desafío del estatus legal de este como creador y, por lo tanto, titular de los derechos de reproducción de su obra. Al contrario, su apropiación se tomó como una extensión de la misma **reivindicación de originalidad** por parte de Weston, como origen de sus imágenes. Al enmarcar el cuerpo de su hijo en una serie de gráciles torsos desnudos, se podía argumentar que Weston se estaba sumando, de hecho, a uno de los tropos visuales más difundidos en la cultura occidental: remontándose al desnudo masculino del alto clasicismo griego, al mismo modelo de infinitas copias romanas pero filtrado por la forma en la que estas obras antiguas se habían recibido en el mundo posrenacentista –es decir, como fragmentos sin cabeza o sin brazos–, el torso había llegado a simbolizar la totalidad rítmica del cuerpo.

El "**autor**" de esta imagen es, por lo tanto, extraordinariamente **múltiple**: desde los anónimos escultores antiguos que traficaban con las copias, hasta los publicistas modernos que utilizan versiones de estas imágenes para promover sus productos, pasando por los equipos de arqueólogos que excavaron las ruinas y los comisarios de los museos que expusieron estos cuerpos.

Pertenciente a una generación de artistas para los cuales las lecciones de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el ensayo de Walter Benjamin de 1936, se habían convertido en una segunda naturaleza, Levine entendía perfectamente la condición de la fotografía como un "múltiple sin un original". De este modo, el valor de culto del objeto único, el original artístico cuya magia estética o cuya aura sería vaciada por la invalidez de una copia o un fraude, fue cuestionado por la misma naturaleza de la fotografía. De hecho, uno de los motivos de los artistas de *Pictures* era responder al creciente mercado de alta fotografía, con su eliminación de negativos y sus copias coetáneas, con el término humilde, burlesco, de *picture*.

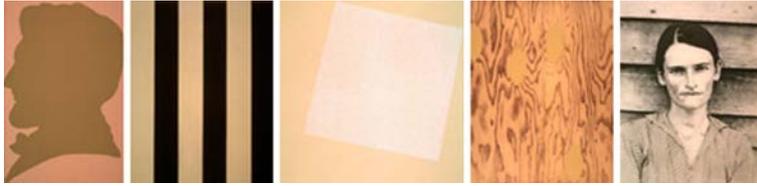
Se trata de cinco grabados elaborados en el año 1986. En cada una de estas impresiones la artista se focaliza en un icono cultural, y al hacerlo cuestiona la originalidad y la naturaleza de la autoría artística. Como buena parte del trabajo de Levine, el portafolio pertenece a una tradición del siglo xx en la que el **contexto** de la imagen es tan importante como el **sujeto fotografiado**.

La autoría

La violación de la "autoría" de Weston por parte de Levine abre esta perspectiva sobre la obra del primero, lo que inaugura una larga lista de pretendientes a este privilegio y hace una burla de la idea misma de Weston como origen de la imagen.

Bibliografía complementaria

H. Foster; R. Krauss; Y. A. Bois; B. H. D. Buchloh (2006). *Arte desde 1900*. Tres Cantos: Akal.



Barcham Green Portfolio (1986).

Considerando que en su obra estaba quedando reprimido algún aspecto, decide abandonar por unos años el apropiacionismo y crea una serie de pinturas que "tuvieran que ver no sólo con la historia del arte, sino también con la historia personal y la memoria. Quería hacer pinturas que fueran formales y alegóricas al mismo tiempo". A este grupo pertenecen su serie de **mesas de madera** manufacturadas, cuyos nudos han sido dorados, y las telas con franjas geométricas de color de 1985, que se inspiran en las pinturas minimalistas de las que se avergonzaba cuando era estudiante, así como su posterior derivación hacia la representación de tableros de juego. Después de estas series pictóricas vuelve a las estrategias apropiacionistas de sus primeras obras, introduciendo el uso del ordenador como en *Meltdown* o llevándolas también a las tres dimensiones; de este modo ha dado cuerpo a las figuras de los solteros de *Le grand verre* de Duchamp, ha fundido en bronce urinarios similares al de *Fountain* y ha hecho construir seis mesas de billar idénticas, inspiradas en *La Fortune* de Man Ray.



La Fortune, según Man Ray (1990).

Insistiendo en el cuestionamiento de la originalidad y en no hacer nada que no hubiera sido hecho por otro artista, a partir de 1985 Levine empieza una nueva serie en la que sustituye la copia de obras concretas por la apropiación de imágenes y motivos aislados de su contexto. En esta serie de **pinturas metálicas sobre contrachapados de madera** (en realidad, *patterns* generados por ordenador a partir de reproducciones de pinturas de Monet, Duchamp, Kirchner, Mondrian, Noland, etc.), Levine recrea diferentes **formas recurrentes** del arte contemporáneo y de las vanguardias, como las abstracciones geométricas y las biomórficas, de manera que entabla un tenso diálogo con los maestros de la tradición formalista.



Izquierda: *Untitled (The Bachelors; "Gendarme"*, 1989). Derecha: *Fountain (After Marcel Duchamp*, 1991).

En el año 1997 presenta *Hobbyhorses* y una serie de veinticuatro mesillas, *Untitled (After Rietveld)*. La repetición y el tamaño reducido hacen que estas mesillas dejen de percibirse como mobiliario para convertirse en esculturas. Pri-

vadas de su funcionalidad, intentan plantear problemas cotidianos, como la manera en la que el deseo pretende esculpir los comportamientos, sin olvidar el contexto de estandarización industrial en el que fue pensado este mueble.



Hobbyhorse (1996). Nueve triciclos en aluminio.

En el año 1997 vuelve al apropiacionismo de la retrografía con *Interieurs Parisiens* (*After Atget*). Se trata de una serie que incluye sesenta imágenes de interiores de casas de París, sin personajes, tomadas a lo largo de varias décadas por Atget (1856-1927) con la finalidad de documentar todo lo pintoresco o artístico de París y sus alrededores. La elección de este artista no es gratuita, pues fue uno de los primeros en reconocer que la **fotografía** tenía su propio lenguaje y que era un **medio autónomo**. Atget se había avanzado, sin intención, al apropiacionismo fotográfico de Levine fotografiando algunas de las obras de artistas como Derain, Braque o Utrillo. Por otra parte, también está relacionado con otro concepto que le interesa mucho a Levine: el de la **memoria**; Atget, como Levine, intentó rescatar el pasado; demostró conciencia histórica fotografiando monumentos, edificios y situaciones que estaban a punto de extinguirse.



Detalles de la serie *Interieurs Parisiens*: 1-60 (*After Atget*, 1997).

En el año 2007, Levine produce la serie *After Cézanne*. En esta serie de dieciocho fotografías pixeladas, Levine elige una obra pintada por Cézanne en la que se representaba la naturaleza y transforma el cuadro en una imagen totalmente abstracta utilizando **algoritmos de ordenador**. No vemos los árboles y las rocas de Cézanne, sino una explosión de color, magnificada por los píxeles. En este trabajo, como en *After Stieglitz*, también del año 2007, Levine replantea **naturaleza y cultura, original y copia**. Según la propia artista: "Lo que deseaba era poner una pintura sobre otra pintura, esto hace que a veces las dos desaparezcan, y otras veces las dos son visibles".

Lo que busca Levine es despersonalizar o repersonalizar, todo dependerá del punto de vista del espectador.



After Cézanne: 5 (2007).

6.4. La tendencia neoexpresionista

El apropiacionismo que emergió en Nueva York a principios de los ochenta fue paralelo a otra tendencia próxima a la sensibilidad y al espíritu de época, que desde Europa reclamaba un retorno a la pintura por medio de maneras expresionistas subjetivas y emocionales. Algunos artistas italianos¹⁹ y alemanes²⁰ presentes en exposiciones como *A New Spirit in Painting* (Londres, 1981), *Westkunst* (Colonia, 1981) y *Zeitgeist* (Berlín, 1982) presentaron sus obras en galerías del Soho neoyorquino y participaron en proyectos colectivos como *The Pressure to Paint* (1982). Esto despertó un gran interés en algunos de los críticos más influyentes del momento, como Roberta Smith, Hilton Kramer, Peter Schjeldahl y Robert Pincus-Witten, los cuales apostaron por la versión norteamericana del neoexpresionismo.

Pincus-Witten se convirtió en uno de los primeros defensores de los pintores neoexpresionistas, al considerarlos cabeza del renacer de la pintura norteamericana, y Hilton Kramer situó la práctica de la pintura figurativa de algunos artistas norteamericanos en el marco de un proceso internacional que respon-

⁽¹⁹⁾ Francesco Clemente y Sandro Chia.

⁽²⁰⁾ Georg Baselitz, Rainer Fetting, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff, Markus Lüpertz.

día a una situación de "hambre de pintura" y que reivindicaba los gestos ampulosos y heroicos del expresionismo abstracto de los años cincuenta. Entre los pintores que saciaron el "hambre de pintura", destacó Julian Schnabel.

El neoexpresionismo se fue imponiendo al apropiacionismo, en parte gracias a la pujanza económica que hizo subir mucho el precio del arte y, especialmente, de la pintura, y en parte gracias al apoyo de galeristas²¹ y coleccionistas²². La crítica, sin embargo, no fue unánime en su valoración, lo que explica la escasa resonancia que tuvo esta tendencia en los artistas más jóvenes.

Para las voces más negativas²³, el arte que practicaban los neoexpresionistas carecía de cualquier significado político o social, era sólo mercancía y, por lo tanto, objeto de las fluctuaciones del mercado. La pintura neoexpresionista quedaba reducida a un **producto de consumo** y, como tal, a un hecho creativamente descalificado y vulgar. Para Craig Owens, el mercado de este tipo de arte estaba controlado por unos pocos *dealers* ('comerciantes') preocupados sólo por los binomios arte = moda y arte = dinero, que convertían la pintura en objeto de transacción comercial.

¿Qué significaba el término *posmodernidad* en arte y arquitectura en torno a 1984, año en el que Ronald Reagan fue reelegido presidente? En Estados Unidos, fue el momento culminante del neoconservadurismo en política que preconizaba un retorno a los valores originales de la familia, la religión y el país, en suma, de la tradición cultural. Sin embargo, fue también el momento culminante del postestructuralismo en la teoría, que cuestionaba todos estos orígenes y retornos:

1) La posmodernidad **neoconservadora**, definida sobre todo en términos de estilo, reaccionaba contra la modernidad, a la que redujo sólo a la apariencia abstracta: el estilo internacional de cristal y acero en arquitectura, la pintura abstracta en arte, la experimentación lingüística en la ficción.

Después atacó esta modernidad con un **retorno** al ornamento en arquitectura, a la figuración en arte y a la narración en ficción. La posmodernidad neoconservadora justificaba estos retornos en términos de una recuperación no sólo de la individualidad artística en oposición al supuesto anonimato de la cultura de masas, sino también de la memoria histórica en oposición a la supuesta amnesia de la cultura moderna.

2) La posmodernidad **postestructuralista**, por su parte, cuestionaba la originalidad del artista y la autoridad de la tradición. En lugar de un retorno a la representación, esta posmodernidad proponía una **crítica de la representación**, en la cual afirmaba que la representación construía más que copiaba la realidad, nos sometía a estereotipos más que revelaba la verdad sobre nosotros.

(21) Las galerías Mary Boone, Paula Cooper y Helene Winer.

(22) Charles y Doris Saatchi.

(23) Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Hal Foster, Rosalind Krauss y Craig Owens.

Posmodernidad neoconservadora y postestructuralista

La primera era una fuerza política (fomentaba los retornos), la segunda una orientación intelectual (criticaba estos retornos, la representación), que marcaron las dos posiciones básicas y contrapuestas sobre la posmodernidad.

Las dos posiciones contrarias se veían ahora compartiendo una identidad histórica que ninguna de las dos podía prever. En arte y arquitectura, la posmodernidad **neoconservadora** favorecía una mezcla ecléctica de estilos arcaicos y estructuras contemporáneas.

Posmodernidad neoconservadora en arquitectura y en arte

En **arquitectura**, tal como la representaban Philip Johnson (1906), Charles W. Moore (1925-1993), Robert Venturi (1925), Michael Graves (1934), Robert Stern (1939) y otros, esta práctica tendía a utilizar elementos neoclásicos como columnas y otros símbolos populares para disfrazar el habitual edificio moderno, racionalizado en la estructura y el espacio en pro de la eficiencia y el beneficio.

En **arte**, tal y como lo representaban Francesco Clemente (1952), Anselm Kiefer (1945), David Salle (1952) y Julian Schnabel (1951), tendía a utilizar referencias de la historia del arte como otras tantas citas cliché para decorar la habitual pintura moderna.

Entonces, ¿cómo era la obra posmoderna? No discutía seriamente con la modernidad ni la excedía formalmente. Más bien buscaba una reconciliación con el público (lo que quiere decir también con el **mercado**), del que se decía que estaba demasiado alienado por el arte y la arquitectura excesivamente conceptuales de los sesenta y los setenta. Lejos de ser democrática (como a veces se proclamaba), esta reconciliación tendía a ser **elitista** en sus alusiones históricas y **manipuladora** en sus clichés consumistas. Según Foster:

"Los americanos se sienten incómodos sentados en una plaza –comentaba Venturi–, tendrían que quedarse en casa viendo la televisión con la familia."

H. Foster (2006, pág. 597).

La posmodernidad neoconservadora no era tanto posmoderna como **antimoderna**; y como los antimodernos del periodo de entreguerras, buscaba la estabilidad, incluso la autoridad, mediante la referencia a la historia oficial. Más que un programa estilístico, esta posmodernidad era una **política cultural** con una doble estrategia:

- Primero, ejecutar la modernidad²⁴, especialmente en sus aspectos críticos.
- Después, imponer antiguas tradiciones culturales sobre un presente social complejo que estaba mucho más allá de estas soluciones estilísticas.

⁽²⁴⁾En el esquema neoconservador de las cosas, la cultura sólo debía ser afirmativa del *statu quo*.

Fue aquí donde empezó a emerger la gran contradicción de esta posmodernidad, ya que incluso cuando citaba estilos históricos, su mezcla de citas, a menudo denominada *pastiche*, tendía a privarlos no sólo de contexto, sino también de sentido. Irónicamente, más que un retorno a la tradición la posmodernidad apuntaba a su fragmentación, incluso a su desintegración. Los ochenta estuvieron marcados no por un retorno del estilo, sino por su ruptura en el **pastiche**; no por una recuperación de la conciencia histórica, sino por su

erosión en la amnesia consumista; y no por un renacimiento del artista como genio, sino por la "muerte del autor" entendida como el único origen de todo significado.

La otra posmodernidad, la posmodernidad **postestructuralista**, difiere, de entrada, en su oposición a la modernidad²⁵. Desde este punto de vista, tenía que superarse porque ya no era bastante crítica: se había convertido en el arte oficial de los museos, la arquitectura predilecta de las sociedades anónimas. Además, la posmodernidad postestructuralista era impulsada por una crítica de la representación²⁶, su verdad, y es esta crítica la que alineaba más estrechamente este arte posmoderno con la teoría postestructuralista.

(25) Desde el punto de vista neoconservador, la modernidad debía superarse porque era demasiado crítica.

(26) La posmodernidad neoconservadora abogaba por un retorno a la representación, y daba por descontada la verdad de sus representaciones.

El texto según Barthes

Según Foster (2006, pág. 598), para Barthes el texto "es un espacio multidimensional en el que una diversidad de escritos, ninguno de ellos originales, se combinan y enfrentan".

De hecho, este arte se apropiaba de la noción postestructuralista **del texto** fragmentado como contrapeso al modelo moderno de la obra unitaria. Según este argumento, la obra moderna sugería una obra de arte que era muy simbólica, única en su factura y perfecta en su forma. El texto posmoderno sugería un tipo de entidad muy distinto, en la influyente definición de Barthes. Esta noción de **textualidad** parecía muy adecuada a la estrategia de las imágenes apropiadas y/o los escritos anónimos, tal y como se utilizaban en los primeros fototextos de Barbara Kruger y en los pronunciamientos en los carteles de Jenny Holzer, así como en las primeras obras copiadas de Sherrie Levine.

En estas prácticas, la textualidad posmoderna afectó primero a las ideas modernas de **obras maestras** y artistas "maestros", vistos como mitos ideológicos que había que desenmascarar: desmitificar o deconstruir. Dado que estos mitos se consideraban de género **masculino**, no fue accidental que esta crítica la llevaran a cabo artistas feministas.

Julian Schnabel fue tildado de reaccionario, de pintor interesado sólo por el estilo y por la forma, por el puro placer estético, de artista preocupado más por las fluctuaciones económicas que por las artísticas. Esta situación llevó a Hal Foster a formular la teoría de la existencia de dos posmodernidades: una neoconservadora y otra que podía considerarse próxima al postestructuralismo. Definido básicamente en términos de **estilo**, el posmodernismo neoconservador se caracteriza por su voluntad de volver a la figuración narrativa y a la representación, para reivindicar al artista como autor, para desarrollar un eclecticismo histórico en el que se reciclan nuevos y viejos estilos y, finalmente, para recuperar la tradición concebida como "redención de la historia", retorno que Foster entendía como una huida de un presente que no se quería asumir.

Con el neoexpresionismo²⁷ y la nueva fórmula *less is a bore* (menos es aburrido), el propio expresionismo se reducía a una convención, a un repertorio estándar de signos expresivos abstractos y, al mismo tiempo, codificados.

(27) Los críticos defensores del neoexpresionismo calificaron la actitud reticente y de oposición como de puritana y estrecha de miras.

Si los neoexpresionistas alemanes y los transvanguardistas italianos tuvieron **apoyo institucional**, en Estados Unidos las instituciones museísticas actuaron con estrategias muy distintas en relación con el neoexpresionismo, aunque la mayoría dieron la razón a aquellos que lo consideraban un producto importado y desarraigado de los verdaderos problemas del arte norteamericano. Los museos que se interesaron por el neoexpresionismo no lo hicieron planteando exposiciones temáticas o de época, sino mediante muestras individuales que, desde el agasajo y la adulación, confirmaban la consideración del artista-autor.

Como **excepción**, habría que subrayar la iniciativa del Whitney Museum of American Art de Nueva York, que en su bienal de 1983 presentó, junto a los emergentes representantes del arte apropiacionista²⁸, a los nuevos expresionistas²⁹ y a los grafitistas³⁰.

(28) Sherman, Holzer, Kruger.

(29) Schnabel, Salle, Fischl.

(30) Basquiat, Haring.

6.5. Los artistas neoexpresionistas americanos

6.5.1. Julian Schnabel (Nueva York, 1951)

Julian Schnabel nació en Nueva York el 26 de octubre de 1951, hijo de padre emigrante checo y madre neoyorquina. Su familia se trasladó en 1965 a Brownsville (Texas), una pequeña ciudad fronteriza con México. Su vida en esta ciudad, durante la adolescencia, estuvo cargada de **violencia, armas y drogas**, lo que influyó mucho en su carácter y su psicología.

Schnabel estudió en la Universidad de Houston, donde obtuvo su título de *Bachelor of Fine Arts* en el año 1973. Este mismo año vuelve a Nueva York para seguir el *Independent Study Program* en el Museo Whitney, programa dedicado especialmente a críticos y conservadores de museos. Se inspiró en diferentes artistas modernos como Picasso y sobre todo Jackson Pollock. Aunque llevó a cabo una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Houston en 1975, no se convirtió en un artista ampliamente conocido hasta finales de la década de los setenta. En 1976 pasó una temporada en Europa, visitando Italia y la obra de Giotto, Fra Angelico y Caravaggio.

En Estados Unidos, Julian Schnabel siempre ha sido considerado como un artista **europeo**, probablemente por su manera de reflexionar sobre el pasado y crear a partir de aquella fuente. Por el contrario, para los europeos Schnabel sólo puede ser **norteamericano**, no sólo por las grandes dimensiones de la ma-



Julian Schnabel.

yoría de sus trabajos, sino porque tanto en su obra como en su vida no parece que tenga nostalgia de nada, en la medida en que todo puede ser constantemente abordado, sin categorías temporales o jerarquías de presente y pasado.

Aunque fundamentalmente es **pintor**, en 1983 empezó a hacer **esculturas**. En el año 1996 dirigió su primera **película**, *Basquiat*, sobre la vida del célebre autor de grafitos, y en el año 2000 la película *Antes que anochezca*.

Durante los años ochenta participó en muchas exposiciones y en diferentes bienales; fueron realmente los años más álgidos en la obra pictórica de Schnabel. Gracias al crecimiento económico de los años ochenta, que hizo subir mucho el precio del arte y, especialmente, de la pintura, y en parte gracias al apoyo de galeristas³¹ y coleccionistas³², su obra adquirió un **valor muy elevado en el mercado**. La cotización de sus piezas, de muy variados tamaños y materiales, oscila entre los 200.000 y los 500.000 euros.

Es un artista capaz de convertir en pintura todo lo que toca; **cualquier elemento** de la realidad cotidiana sirve para su finalidad. Neumáticos, lonas, barro, platos, madera, cristal, trapos, terciopelo, muselina, tablas de surf e incluso la pasta utilizada por los dentistas a la hora de hacer los moldes, son algunos de los elementos usados como soporte por el artista norteamericano. Con óleo, cera, emulsiones o yeso construye un universo propio, fusión entre figuración y abstracción, pintura y escultura, serenidad y frenesí, opacidad y visibilidad. Y esto sin olvidar las fotografías –"manchas ciegas", según él– ni las letras, que "no son sólo elementos pictóricos, sino que además poseen una carga sociológica, histórica y temporal". El suyo es un universo cargado de imágenes y signos mitológicos y religiosos.

Si bien sabe extraer la máxima fuerza expresiva de la pintura como técnica y como materia, Schnabel no se sirve de esto en función de la estética, sino que lo hace para remitirnos al impacto de la realidad. Esta, sin embargo, es aludida de manera **metafórica**, ya que lo que representa Schnabel no es en absoluto la realidad fotográfica, sino el recuerdo de lo vivido –por el individuo o por la colectividad–, el peso de la memoria.

Si el artista romántico representaba las ruinas para aludir al tiempo –el pasado idealizado, el presente deseado y tantas veces inalcanzable–, Julian Schnabel se sirve tanto de los terciopelos de la realeza como de los fragmentos más humildes de la cerámica, desperdicios en los dos casos, para explicarnos una historia; historia que siempre podríamos situar en terreno muy próximo a la **novela**, porque, tal y como dice el artista, lo que hace cada una de sus obras es crear una ficción y esta ha de ser compactada, pero las historias pueden tener diferentes niveles de lectura, considerando la confluencia de la diversidad de factores que las integran. Acostumbra a ser determinante el **soporte** utilizado.

Antes que anochezca

Con esta película, llevó a las pantallas la historia del escritor cubano Reinaldo Arenas, interpretado por el actor Javier Bardem.

⁽³¹⁾ Las galerías Mary Boone, Paula Cooper y Helene Winer.

⁽³²⁾ Como Charles y Doris Saatchi.

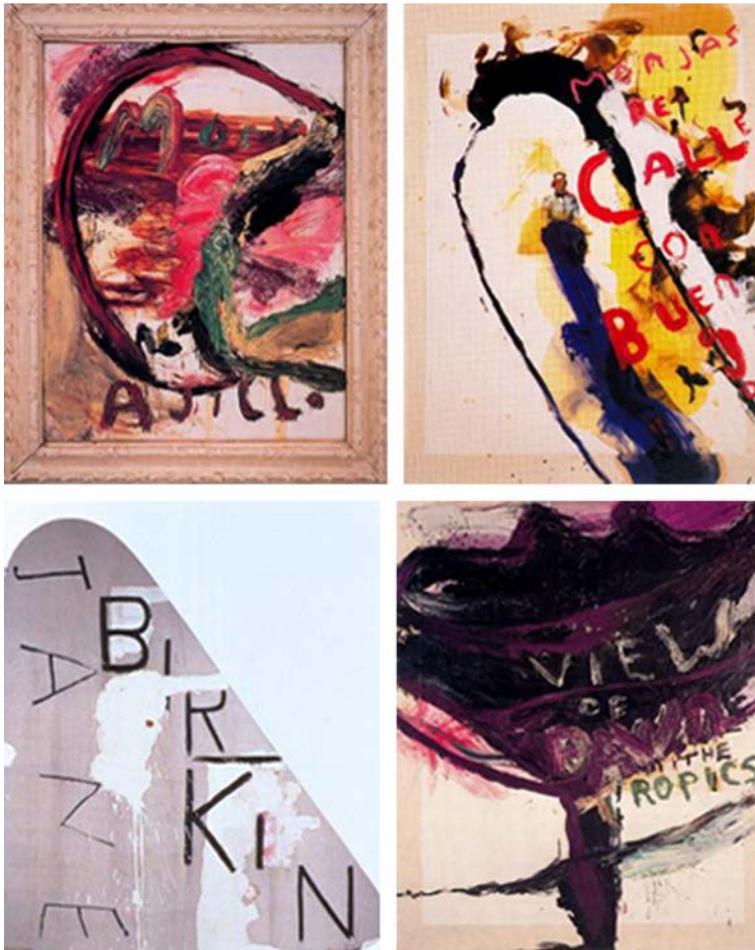
Los soportes

Si en lugar de utilizar una tela convencional para pintar encima decide emplear una lona de camión o una vela de barco del Nilo, es porque tanto en un caso como en el otro estos soportes cargados de vida ya pueden decirnos mucho sobre presencias y sensaciones acumuladas.

En la obra de Schnabel también aparecen referencias al **clasicismo**, al *Quattrocento* italiano, a la literatura, a los escritores y artistas que admira y muy especialmente a la cultura judeocristiana. Sin caer en un tono ofensivo, las reliquias, la cruz y los estandartes nos remiten al ceremonial, al ritual, a la mística y, ¿por qué no?, también a la ironía.

El pasado, sin embargo, no minimiza la alusión al presente. De este modo, no resulta nada difícil encontrar al lado de un rojo propio del terciopelo de los vestidos de los más altos dignatarios pintados por Tiziano o por Veronese, la huella urbana de un rústico trapo sumergido en alquitrán o en petróleo, estampado, todavía empapado, encima de la superficie de la tela.

Sobre este telón de fondo **urbano**, aparecen frecuentemente palabras que a veces sorprenden por la contradicción del concepto que transmiten, como en *Monjas al ajillo* o en *Monjas de calle con buen ojo y jamón*. Otras veces transmiten sentimientos como en *Treatise on melancholia*, refuerzan la poética de la composición como en *View of dawn in the Tropics*, evocan a un personaje (*Jane Birkin*), un texto literario (*La macule*), etc.



Arriba izquierda: *Monjas al ajillo* (1993). Arriba derecha: *Monjas de calle con buen ojo y jamón* (1993).
Abajo derecha: *View of dawn in the Tropics* (1993). Abajo izquierda: *Jane Birkin* (1990).

La materia de Schnabel –retratos y nombres de amigos, pintura difuminada y partículas verbales de literatura y de lengua cotidiana a la deriva por la superficie de sus telas– demuestra su fascinación por el **movimiento superficial** y por el **espacio interpersonal**.

Hacia finales de los años setenta, Schnabel empezó a utilizar **trozos de platos** pegados como fondo de sus pinturas. El artista nunca ha negado la fuente de su inspiración, pero sí que ha hablado de su interés por eliminar la bidimensionalidad de la tela, así como su intención de romper la superficie de las obras: "Me gustaba la disonancia entre la luminosidad de los platos y las otras partes de la pintura". De todas maneras, con estas obras Schnabel rompe los límites entre pintura y escultura; los cuadros de platos son parte de una estética que intenta servir de puente entre la realidad y el convencional ilusionismo de la pintura, así como entre el arte y la vida real. Históricamente, los mosaicos son una representación de la realidad. En el pasado, las teselas del mosaico daban estructura a visiones religiosas y a una jerarquía social utilizando una aproximación molecular para llegar a la sustancia narrativa. El uso que Schnabel hace de los platos rotos supone un cambio fundamental en el uso del mosaico. Su imaginería es una **antinarrativa**, indescifrable, cuya relación con su contenido se basa en la diferencia articulada entre imagen y percepción.

El origen de la idea de los platos rotos

Siempre se ha escrito que esta idea de hacer un mosaico empezó con una visita a Barcelona y por la arquitectura de Gaudí, como si las pinturas tuvieran su fuente de inspiración en las experiencias y la memoria de aquel viaje.



Izquierda: *The Patients and the Doctors* (1978). Oil, plates and bondo on wood. Derecha: *The Sea* (1982).

En lugar de representar imágenes como si fueran iconos unificados y formalmente reconocidos, sus platos rotos **subvierten el espacio bidimensional** en favor de una dimensión perceptual cuyo significado reclama, como única guía del territorio codificado de la visión, el uso de la propia subjetividad.



Izquierda: *The Mud in Mudanza* (1982). Derecha: *The divan* (1979) y *The Sea* (1981).

Vuelve a retratar el **cuerpo humano** y otros **objetos reconocibles**, en contraposición al arte abstracto de los setenta.



Arriba izquierda: *Autorretrato* (1987). Arriba derecha: *Jacqueline* (1987). Abajo izquierda: *Olw* (1980). Abajo derecha: *Portrait of Andy Warhol* (1982). Oil on velvet, 274,0 X 305,0 cm.

En su primera exposición individual, en la Mary Boone Gallery de Nueva York a finales de 1979, Schnabel presentó pinturas de gran formato, las denominadas *plate paintings*, que en su gesto exuberante, grandilocuente y casi heroico denotaban una cierta fascinación por el *action painting*. En estas *plate paintings*, Schnabel mezclaba de manera ecléctica diferentes estilos e influencias, como por ejemplo el referente de los mosaicos cerámicos de Gaudí.

En la pintura de Schnabel también encontramos presentes las *combine paintings* de Robert Rauschenberg y el gesto agresivo de los artistas neoexpresionistas alemanes de la primera generación, en particular de Sigmar Polke. La inarticulada energía que transmitían sus *collages* tridimensionales invadidos de constantes alusiones culturales (arte, religión, literatura, etc.), y posteriormente sus grandes superficies pintadas con diferentes niveles icónicos, interesaron más a los europeos que a los propios norteamericanos, los cuales veían en él a un artista sin escrúpulos y poco ético, producto del marketing.

En 1984 incorporó en sus pinturas palabras, **mensajes verbales** que llenaron de resonancias, a veces religiosas, unas obras que, en apariencia, querían abandonar lo autobiográfico para plantear cuestiones sociales.



Adieu (1995).

Entre 1989 y 1991, Schnabel pinta tres de sus series más **sensuales y enigmáticas**: *Treatise on Melancholia*, *Las Pinturas de Nîmes* y *Los Patos del Buen Retiro* (1991). Todas son obras de grandes dimensiones, en las que el artista juega constantemente con el exceso, pero siempre con una absoluta autoridad sobre la superficie, el color, la textura y la composición; hace un arte que está más allá de los límites de la pintura, y consigue unir de manera extraña elementos que en principio no tienen nada en común, para obtener unas pinturas de una iconografía sorprendente y de gran efecto físico.

Para Schnabel, la **autopromoción** y el **reclamo publicitario** fueron factores prioritarios, como antes lo habían sido para Andy Warhol. Schnabel encarnó el prototipo de artista que podía satisfacer las expectativas de una época y se convirtió en el más admirado y premiado de los artistas de la era Reagan. Más tarde, cuando en los noventa se acabó la moda de la pintura y la estrella de Schnabel como pintor empezó a declinar, supo reinventarse como director de cine.

Julian Schnabel: el prototipo de artista de la era Reagan

Ha conformado un perfil de *superstar* extravagante, que vive en una antigua fábrica de perfumes de Manhattan, pinta en pijama y aparece en público vestido de muchacho del Bronx. Fue así desde el principio, desde su exposición inaugural de 1980 en la galería Mary Boone, que lo convirtió, de la noche a la mañana, en *enfant terrible* de la nueva pintura y en fetiche deseado por todos los coleccionistas esnob; en algún momento se vanagloriaba de haber vendido sesenta cuadros en un solo año (y a precios muy altos).

6.5.2. David Salle (Norman, Oklahoma, 1952)

David Salle nació el 28 de septiembre de 1952 en Norman, Oklahoma. Posteriormente, su familia judía se mudó a Wichita, Kansas, donde creció y recibió las primeras clases de pintura en la Wichita Art Association.

Durante los setenta, estudió en el recientemente creado California Institute of Arts, donde empezó a aplicar técnicas relacionadas con el **cine**, como la superposición (*montage*) o la partición de escenas. Mientras tanto, trabajaba también en el Departamento de Arte de un editor de revistas pornográficas, lo cual le hizo posible recopilar fotografías de los archivos que utilizaría más tarde como material de base para sus pinturas. Establecido en Nueva York, fue apoyado por distintos artistas, como Vito Acconci, y se ganaba la vida dando clases de arte y trabajando de cocinero en restaurantes.



David Salle.

La influencia de creadores de películas como Douglas Sirk, Rainer Werner Fassbinder y Preston Sturges también fue notoria; sin embargo, no es menos importante el viaje que hace a Europa. Allí tiene la oportunidad de observar el **neoexpresionismo alemán**. Su compañero de pintura Ross Bleckner le presenta también a la contratista de artes Mary Boone, en cuya galería expondrá en 1981. A partir de este momento se erige como artista preeminente de la **pintura figurativa** de los ochenta, en un momento de dominación del arte conceptual.

En el **extremo opuesto de Schnabel**, pero compartiendo con él la etiqueta de neoexpresionista, Salle nunca tuvo el éxito fácil ni despertó posiciones críticas tan contrapuestas; es considerado el primer artista norteamericano que inscribió su peculiar neoexpresionismo en el proyecto posmoderno.

Sus contactos con el arte conceptual, con el vídeo, con las imágenes mediáticas, con la fotografía crítica y con creadores como Sherrie Levine y Barbara Kruger confirieron a sus obras una apariencia de distancia, de calculado eclecticismo y de programado acto de deconstrucción.

Eligió la única salida posible para un artista radical y escéptico ante el *American Dream* (sueño americano): sus pinturas son inertes representaciones de la imposibilidad de proyectar pasión sobre una cultura que ha institucionalizado la autoexpresión.

En la instalación *Bearding the Lion in His Den* recurre al pasado (con el Cristo en el suelo), lo revisa (incorpora la técnica con luces) y lo introduce en un espacio limpio y blanco (contenedor) que presenta, además, dos fotografías colgadas de temas dispares.



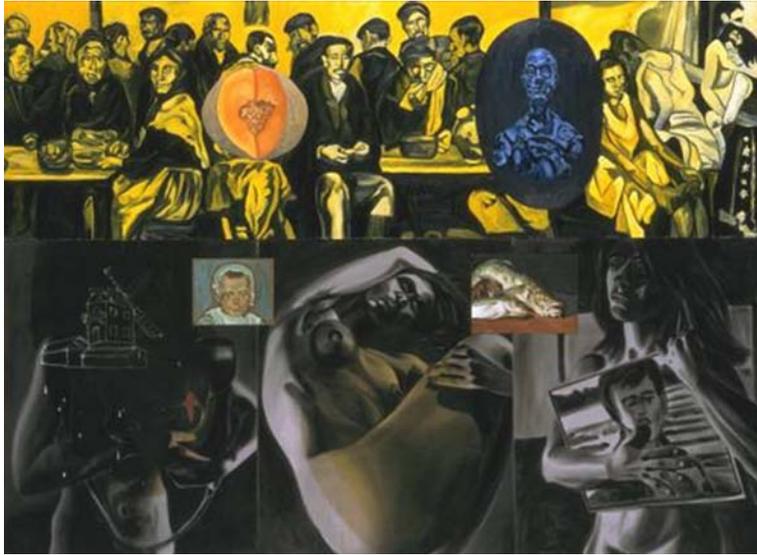
Bearding the Lion in His Den. Instalación original en The Kitchen Center (1977), y recreada en Deitch Projects (2007). Técnica mixta, dimensiones variables.

En su obra, Salle se desvincula de referencias espaciotemporales concretas, y libera su pintura de la continuidad de la historia. De esta manera, su pintura no designa ni la vuelta a un pasado simbólico ni una proyección utópica hacia el futuro. Con la expresión "nostalgia del presente", Salle evoca el **vacío del presente**, la angustia del presente perdido. Su pintura sugiere una fascinación seductora por las imágenes y el encuentro con el vacío, la no representación de la realidad. La imagen en la pintura de Salle aparece como algo vacío de significado, sin referentes. Para compensar esta pérdida, Salle intenta que la

imagen se involucre en un proceso de **revestimiento de significado** en relación con la fantasía y la emoción. En consecuencia, las pinturas de Salle generan múltiples **lecturas alternativas** en sus construcciones de significados.

La pintura: vacío y significados

Como Salle decía, las imágenes revelan la distancia entre lo que se desea y lo que se puede pintar, distancia que remite a una cosa siempre perdida. Sin embargo, para compensar, intenta que la imagen se revista de significados (fantasías, emociones).



Satori Three Inches Within Your Heart (1988).

En un mundo material fragmentado, falto de identidad y de sentimientos, falto de significado, Salle, en su pintura, se vale igual de estos fragmentos de la realidad y los agrupa en construcciones sin aparente relación entre sí, **fragmentos** autónomos unidos en un intento de **representar otros significados**. Utiliza con maestría los recursos que le ofrece el pastiche y se apropia, como otros artistas de su generación, de distintos materiales y fuentes para su creación pictórica.



Canfield Hatfield, Plate 9 (1989).

Se apropia de imágenes de la historia del arte, de la publicidad, el cine, la fotografía, el diseño y la cultura popular en general, creando un acoplamiento de referencias culturales mixtas.

Salle es ininteligible si se interpreta de manera narrativa. La composición que lo lleva a hacer un entramado de diferentes **citas** es la barrera para una interpretación lógica o lineal: ¿por qué establecer un relato si todas las utopías, tal y como expresa Lyotard, han entrado en crisis? Ante este panorama, es más fidedigna la composición de elementos ajenos, reinterpretada también por otros. Para él, su obra era un sentimiento de extrema cancelación, de **cancelación del significado**.

Craig Owens habla de sus pinturas haciendo referencia al "deseo y la pérdida", a fantasías onanistas y escopofilias, y a un reflejo traumático del encuentro con la **mujer**. Diacono se refiere a las mismas en términos de castración y de dominio creciente de la mujer. Para Jean-Yves Jouannais, los velos dan un punto fantasmagórico y frío a la feminidad. Para Catherine Millet, el hecho espectral de las figuras femeninas muestra cómo es más importante la dimensión de la imagen que la corporeidad. Los cuerpos pasan a ser instrumentos, y muchos elementos que en principio no son eróticos, acaban obteniendo una gran **fuerza obscena**. Remarca la incapacidad de interpretación, dada por la falta de cohesión interna en la fragmentación: el lenguaje no puede expresar la profunda experiencia de la sexualidad, no es posible expresar discursivamente la experiencia de la intimidad. Lisa Phillips, en cambio, expone que los tipos de mujer que Salle muestra son muy variados, pero que cuando se encuentra en posición vulnerable, se trata de una humillación llevada a cabo por medio de la caricatura, las vestimentas y los disfraces. Salle no muestra nunca pornografía radical, pero Phillips considera que la obsesión de **repetición** de cuerpos podría ser la tendencia a querer controlar una angustia, relacionada también con conflictos no resueltos vinculados al deseo. Sobre la atmósfera de tensión erótica, Lisa Liebmann expone que se trata de una retórica efectista controlada, y que precisamente no tiene nada que ver con el placer o el dolor. A la vez, también lo considera una analogía con el mundo de la danza, del que el autor ha recibido influencia, y que ha ejemplificado con movimientos corporales y gestuales en sus mujeres.

Bibliografía complementaria

M. Canga Sosa. *Análisis textual de la obra de David Salle*. [Trabajo de doctorado en línea]. Universidad Complutense de Madrid.



El cuento del Molinero (1984). Acrílico y óleo sobre tela con plomo sobre madera, 213,4 cm x 350,5 cm.

Son diferentes puntos de vista que dejan entrever que la **sexualidad** juega un papel fundamental en Salle y, pese a ser en algunos casos contradictorias las lecturas que se hacen, se repiten una serie de emociones como la angustia, la muerte o la castración en torno a la manera obsesiva con la que Salle utiliza las imágenes de mujer. La **intertextualidad** es la base de la deconstrucción que hace Salle del relato, o más bien, la técnica mediante la cual expone la imposibilidad de crear relato, la imposibilidad de cerrar el cuadro: si un elemento se ve **fragmentado**, no se puede llegar al enunciado completo. Sin embargo, esta falta de unidad y esta tendencia a la **apropiación** en cierta manera también había sido mencionada por Freud en una exposición sobre la creación. Según Freud, la creación no existe sin que antes el autor haya podido captar elementos fuera de sí mismo y los haya recombinao. De esta manera, llevado al extremo, Salle lo ratifica con fragmentos de otros cuadros de la historia del arte; son evidentes las referencias a todo tipo de artistas³³.

Tomando como punto de partida el **pop-art** de James Rosenquit y la pintura de Sigmar Polke, David Salle superpone y mezcla el arte de los maestros antiguos con imágenes fotográficas procedentes de la publicidad, de los cómics, de los dibujos animados, de las revistas pornográficas y de la cultura popular en un proceso apropiacionista y acumulativo de manera ecléctica. Este proceso, paralelo al de las **teorías postestructuralistas**, lo lleva a combinar y superponer imágenes –especialmente desnudos femeninos– que, a manera de transparencias, generan diferentes estratos de significación y destruyen los posibles significados unitarios y globales.

⁽³³⁾Velázquez, Bernini, Géricault, Cézanne, Solana, Magritte, etc.

Intertextualidad

La intertextualidad para Salle recuerda a Derrida, si nos referimos a la intertextualidad como proceso mediante el cual cada significante es parte de una retícula infinita sin centro.

Superposición apropiacionista y acumulativa

En un mismo cuadro, Salle alterna diferentes referencias icónicas y estilísticas, así como distintas técnicas: dibujo, pintura, fotografía, *collage*, etc.



Canfield Hatfield, *Plate 7* (1989). Grabado e impresión sobre papel, 76,8 x 109,9 cm.

La mezcla de fragmentos, el claroscuro e incluso la inversión de la imagen **dificultan la lectura rápida** de las obras y proponen una visión del cuadro en diferentes tiempos. Pese a la dispersión de los elementos que construyen la composición, el conjunto resulta equilibrado. Todas sus pinturas destacan por el orden en la organización de las partes. Crea el espacio del cuadro con una determinación teatral por la situación y disposición de los motivos, la ambientación general e, incluso, la iluminación de las escenas.

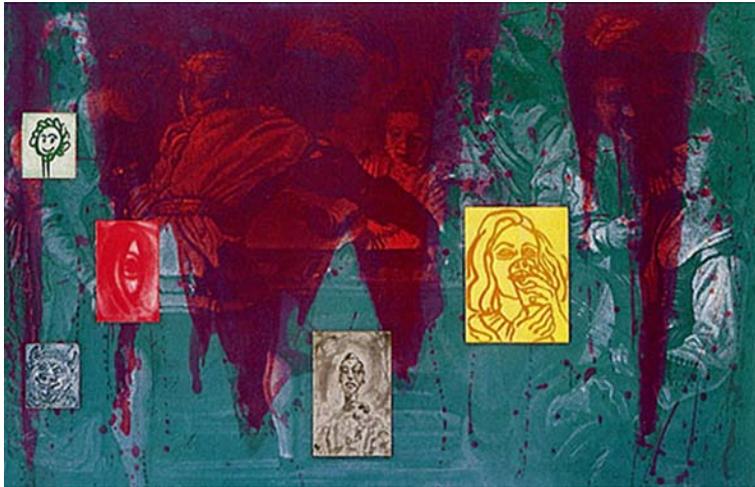
Los enormes cuadros de David Salle, a menudo formados por dípticos y trípticos, son el resultado de una amalgama de imágenes de procedencia muy distinta, ya sea de revistas pornográficas o de manuales de la historia del arte universal. El pintor combina **motivos e imaginaria** de una manera audaz, igual superpone objetos sobre un fondo de color que yuxtapone dibujos eróticos al lado de detalles de autores ilustres.



Michael Rips (1998). Óleo y acrílico sobre tela, 6 x 12 ft.

El uso de imágenes y símbolos extraídos de la cultura contemporánea y la combinación de técnicas y medios convierten a Salle en heredero de los postulados estéticos del pop-art de James Rosenquist. Si el protagonista de la modernidad fue autorreflexivo, el artista posmoderno busca la trascendencia en un mundo material fragmentado. Salle dibuja desde este mundo y crea otro en el cual los contextos originales de imágenes y estilos se difuminan como recuerdos

lejanos. Sus cuadros neutralizan y **subvierten las convenciones narrativas**, y se convierten en acontecimientos visuales que insisten en la primacía del ver y cuya finalidad es despertar emociones.



Canfield Hatfield, *Plate 3* (1989). Aguatinta, fotgrabado, 77,2 x 111,3 cm.

Combina libremente las imágenes sin prestar demasiada atención al contenido y a los significados que tienen. Sin embargo, en sus pinturas todas estas imágenes mantienen un diálogo entre sí. Esta intertextualidad –la cohabitación en único espacio de expresión de imágenes heterogéneas que favorece el efecto de una extrema fragmentación– y la enunciación fragmentaria son rasgos característicos de su pintura.

En *Flaming Wheel of Karma*, observamos un ejemplo de esta intertextualidad; los fragmentos forman un pastiche en el que el **todo** adquiere **mayor relevancia que los fragmentos** que lo componen. El torso desnudo femenino pintado por velos de color gris y negro, cubiertos por un tono verdoso, está acompañado por apropiaciones de trabajos de otros artistas como Francis Bacon y Théodore Géricault.



Flaming Wheel of Karma (1988).

Rompe el significado forzando articulaciones inesperadas entre elementos visuales en principio dispares. Obsesionado por la fragmentación de la narrativa, yuxtapone referencias estilísticas clásicas y modernas, y nos deja casi siempre

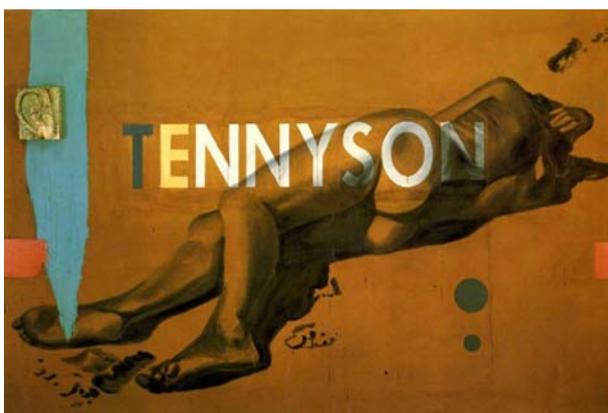
la responsabilidad de hacer un **esfuerzo** de unificación **interpretativa**. Abiertas a todo tipo de interpretación, enigmáticas, sus telas plasman metáforas inquietantes ya desde sus títulos elípticos.



El brazo de Géricault (1985). Óleo y pintura de polímero sintético sobre tela, 198,1 x 243,8 cm. The Museum of Modern Art.

El cuerpo humano ha sido uno de los motivos particularmente explorados por Salle que, siempre que puede, lo expone al nivel de sus potencialidades epidérmicas. Aunque también representa a hombres, la mayoría de los personajes que habitan su escena pictórica son del **sexo femenino**, y ofrece una variedad gestual a veces cinematográfica y otras fetichista, erótica y casi pornográfica.

Estas representaciones muestran escenas a menudo yuxtapuestas con objetos tridimensionales (mesas, sillas, botellas, trozos de tejido) o sobrepuestas a nombres y títulos originarios casi siempre de la literatura o del cine, y que aparentemente nada tienen que ver con las mismas.



Tennyson (1983). Óleo sobre tela, acrílico, madera y relieve de yeso, 198 x 298 x 14 cm.

La sexualidad en general y los desnudos femeninos en particular están presentes de una **manera traumática y tenebrosa**. Sus imágenes de una escenografía angustiada y fantasmagórica, dominadas por el deseo, expresan el carácter traumático del encuentro con la mujer siempre a medio camino entre lo fascinante y lo tenebroso. Estas sensaciones son las que inspiran series de pinturas como *Canfield Hatfield*, en la que entre delicados vasos (emblemas de la femi-

nidad) dispuestos sobre neutros fondos negros las mujeres juegan con figuras de maniqués. Salle reinterpreta desde su perspectiva contemporánea el tema ochocentista de la mujer y el muñeco, en el que se podría incluir la presencia del **temor masculino a la castración** y el **dominio** creciente de la **mujer**.



Canfield Hatfield, 6 (1989-90). Aguatinta, fotograbado, 76,7 x 111,3 cm.

Salle ha sido acusado por parte de la crítica de **sexista** en el tratamiento que hace del cuerpo femenino en su pintura, pues considera que este pintor humilla y desacredita a la mujer para mostrarla como un objeto sexual en representaciones casi pornográficas.



Saltimbanquis (1986).

Simphony Concertante II pertenece a una serie dedicada al tema de la danza contemporánea. Salle busca la impresión global de artificio, seducción y manipulación –en resumen, de poder– que nos propone la danza. Elige figuras palpitantes, rítmicamente coherentes, como **Balanchine**. Los paralelismos son evidentes:

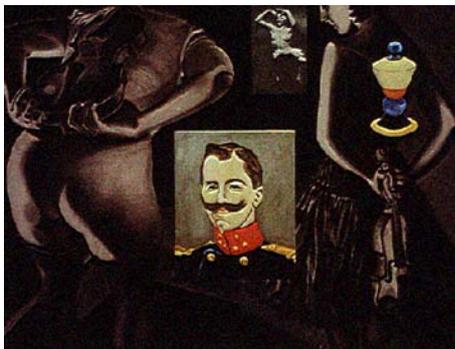
- El énfasis en un tema musical más que en un argumento.
- La importancia del concepto de presencia y esta sensación de ser, como el propio Salle comenta, "un hecho en el mundo".

Las imágenes que utiliza Salle de una manera tan consecuente no son ni autobiográficas ni obsesivas; se siente atraído hacia estas porque operan estéticamente y porque funcionan al darles una tonalidad o una relevancia diferentes.

Symphony Concertante II nos presenta a un oficial con bigote victoriano, con toda probabilidad un cuadro encontrado. Mira, con cierta satisfacción arrogante, a dos músicas; una extrañamente desnuda y la otra vestida, su cara sacada de un retrato de Magritte, con los instrumentos musicales sobre la espalda. De hecho, el oficial mira a través de ellas, perdido en su autocomplacencia. Parece cerrado en una pantalla y que las dos chicas lo están viendo por la televisión. Detrás del oficial, justo a la derecha, hay una foto belocquiiana de una joven (¿Mistinguet?). Todo es ligeramente perverso. Nuestro oficial está rodeado por las piezas de su puzle. Sin embargo, llegados a este punto, la narrativa se hunde y pasamos, un poco frustrados, a otros problemas de lectura. ¿Por qué están escondidos los instrumentos musicales? ¿Por qué las mujeres tienen posturas inversas a las de la bailarina de la foto? ¿Qué papel tiene la pieza de cerámica futurista que no deja de desviar nuestra atención del retrato? De nuevo, nos vemos inmersos en los elegantes movimientos cinematográficos o de danza de las **figuras femeninas**, que tan elocuentemente nos hablan de **miedo, sumisión o autoprotección**. El tono que prevalece es el de una alegría lírica, el murmullo continuo de lo erótico y de necesidades imperantes.

Symphony Concertante II

Se refiere directamente a una coreografía de Balanchine para una pieza de Mozart que lleva el mismo nombre.



Symphony Concertante II (1987). Óleo y acrílico sobre tela, 78 x 96 cm.

A Salle le preocupa que, independientemente de la naturaleza de la emoción y a pesar de cualquier insinuación de vulgaridad, frialdad o carnalidad que pueda asociarse al proceso fragmentario, las imágenes se expresen con elegancia y que se mantenga cierto orden clásico. Indica, quizá, que la verdad de una situación humana o de un orden visual está en el hecho de no ser capaz de encontrarla.

En *Demonic Roland*, como en muchas de las pinturas de Salle (*King Kong*, *Tennyson*, etc.), la idea y las imágenes que se encuentran detrás son de inspiración tanto literaria como cinematográfica. De esta manera, la referencia del título probablemente tiene su fuente literaria en la *Canción de Roland*; aun así, las imágenes de la pintura se refieren a esto sólo lejanamente, lo que crea una cierta dosis de **paradoja**. La representación principal, en blanco y negro, pa-

rece recordar a dos obreros de una fotografía de la Gran Depresión y, flotando de manera prominente, aparece detrás un cuerpo desnudo y voluptuoso que contrasta por su brillantez. Las combinaciones de **arte alto y bajo** frustran cualquier narrativa o significado, lo que es una de las intenciones principales de toda su obra.



Demonic Roland (1987). Acrílico y óleo sobre tela, 238,8 x 345,4 cm.

El bolso Kelly es un cuadro donde se ve la nueva interpretación que da David de la conjunción de las imágenes que no tienen nada que ver unas con otras, y en cambio lo dota de una gran riqueza expresiva visual.



El bolso Kelly (1987). Acrílico y óleo sobre tela, 198,1 cm x 243,8 cm. Colección particular.

Como se puede observar en *Tragedy* (1995), las pinturas de Salle captan las impresiones del observador por separado, en **diferentes marcos** o imágenes superpuestas, de tal manera que dentro de una imagen aparece otra y todavía otra detrás, como si fueran **enlaces** de una página web; se puede diferenciar, por ejemplo, la banda derecha en rojo de la izquierda, pero también una especie de *pop-up* en forma de fotografía en blanco y negro en este último marco.

El trabajo de Salle según Craven

Wayne Craven compara el trabajo de Salle con una noche frente a la televisión: las imágenes comerciales que pasan una tras otra no tienen nada que ver con el programa que está viendo el espectador.

Estas imágenes a veces se encuentran relacionadas, pero otras no, y entrelazan **intelectualismo y erotismo** con la constante de que nunca introducen una visión cómoda de un universo coherente.

La mezcla de fragmentos, el claroscuro e, incluso, la inversión de la imagen (como el barco dentro de la botella en *Tragedy*) dificultan la lectura rápida de las obras y proponen una visión del cuadro en diferentes tiempos. De esta manera, Salle refleja la dificultad actual de conciliar la individualidad con la llegada constante de imágenes e ideas del exterior, en un mundo dominado por los **medios de comunicación**.



Tragedy (1995). Acrílico y óleo sobre tela, 244,5 x 366 cm.

Sin embargo, a pesar de su estructura compleja, todas las pinturas de Salle destacan por mantener un orden en la organización de sus partes, de manera que el conjunto resulta **equilibrado**, tal y como se puede apreciar también en *Comedy*. En muchas de sus pinturas, Salle también crea el espacio del cuadro con una determinación teatral tanto por la situación y la disposición de los motivos como por la ambientación general e, incluso, por la iluminación de las escenas.



Comedy (1995). Óleo y acrílico sobre tela, dos paneles, 244,5 x 366 cm. Solomon R. Guggenheim Museum.

Dentro de este espacio escénico, en la mayoría de sus obras aparece la figura humana, generalmente femenina, y en muchos de los casos le gusta representar los cuerpos desnudos en **actitudes eróticas**, como por ejemplo en *Sextant in Dogtown* (1987). Posiblemente por cómo trata la feminidad, la obra de David Salle no se puede considerar precisamente como progresista a la manera de otros artistas contemporáneos que han hecho del descubrimiento del cuerpo y la sexualidad uno de los aspectos más destacados del arte posmoderno.



Sextant in Dogtown (1987). Óleo y acrílico sobre tela. Whitney Museum of American Art.

Inició los noventa con sus *Pinturas de tapices* (*Tapestry Paintings*), inspirándose en diseños de tapices italianos del siglo XVII. Su manipulación de la pintura en las bastas telas proporciona a cada cuadro el aspecto y el tacto de una tela tejida.

A diferencia de gran parte de sus obras anteriores constituidas por dípticos o trípticos, cada una de estas pinturas constituye **un solo cuadro** en el cual se han insertado imágenes estratégicamente pequeñas, con la intención de que rompan la composición y el significado originales del tapiz.

Otras imágenes, como el bocadillo de texto de los cómics y las cabezas de títeres de *Bunraku*, rompen todavía más la narrativa, añadiendo al mismo tiempo un elemento de humor a estas escenas reconstruidas. En comparación con sus representaciones femeninas de los ochenta, las mujeres de los plafones en

grisalla insertados suelen aparecer vestidas de arlequines o personajes parecidos. La **provocación sexual** de estas figuras es **menor**, aunque no desaparece totalmente.



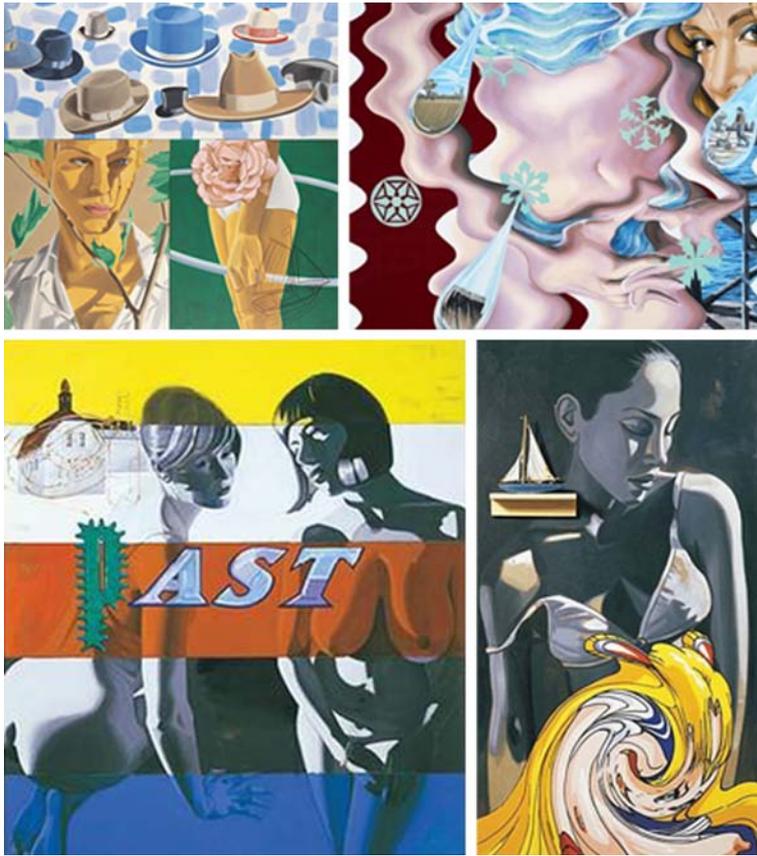
Izquierda: *Mingus in Mexico* (1990). Acrílico y óleo sobre tela, 244 x 312 cm. Derecha: *Innocent* (1990).

El 1993, Salle creó sus *Early Product Paintings* (pinturas de producción precoz), como por ejemplo *Carcajadas de salida* (*Exit Laughing*), que recuerda la obra del pintor pop americano James Rosenquist por la mezcla de anuncios de bebidas alcohólicas, electrodomésticos y cigarrillos. Más o menos en aquella misma época, Salle elaboró también su serie de *Ballet Paintings* (*Pinturas de ballet*), cuyos fondos se basan en fotografías de los años cincuenta hechas durante los ensayos de las estrellas del Ballet de París, y que muestran su pincelada gestual más suelta hasta la fecha.



Izquierda: *Rips in the Mirror* (1998). Acrílico y óleo sobre tela, 182,9 x 366,4 cm. Derecha: *Bebe* (1996). Óleo, acrílico, madera y lino fotosensibilizado, 243,8 cm x 365,8 cm. Colección particular (Madrid).

El trabajo reciente de Salle, en comparación con su obra previa, se traduce en pinturas generalmente **más vívidas** y que contienen menos elementos fotográficos. Además, los paneles interiores ya no son rígidamente rectangulares u ovalados, sino que se tuercen o dan paso a formas. Su **provocación sexual disminuye**, pero no acaba de desaparecer.



Arriba izquierda: *Fall* (2003). Óleo sobre lino, 213,4 x 213,4 cm. Arriba derecha: *Rain and Snow* (2004). Óleo y acrílico sobre tela, 228 x 284 cm. Abajo izquierda: *Thoughts* (2007). Abajo derecha: *Sailor* (2007).

7. La posmodernidad en Europa y en Estados Unidos (1985-1990)

7.1. Simulación y postapropiaciónismo en Estados Unidos

La vía que en 1977 abrió la exposición *Pictures*, con la consiguiente redefinición de formas de expresión creativa como el filme, la fotografía, el vídeo y la *performance*, y que llevó al **apropiaciónismo** de artistas como Longo, Levine y Sherman, quedó un poco apagada ante el asalto de los **neoexpresionismos**. Si Julian Schnabel reivindicó lo emotivo, el retorno al individualismo y la potencialidad expresiva del yo, el apropiacionismo hizo suya una actitud inexpressiva ante los procesos creativos y las imágenes que generaban.

Según Germano Celant, la generación de los apropiacionistas nació en una época tecnológica en la que el control de las imágenes era confiado a la máquina y para la que "el mundo era ante todo una cosa filmada y fotografiada, publicada en diarios y emitida por televisión"; es decir, en una época en la que absolutamente todo era sometido a procesos de reproducción.

Según Celant, estos artistas manifestaron una clara predisposición a aceptar la autoridad de lo inexpressivo y el totemismo de la **imagen anónima**. De esta manera, el conocimiento y la mirada ya no tenían el mundo real ni sus componentes emocionales como referencia; su modelo era el **mundo reproducido** filmicamente, fotográficamente, de manera tipográfica, lo que equivalía a decir que la imagen sólo existía en función de su doble o *remake*.

Para los apropiacionistas lo importante no era crear, sino trabajar en la diferencia mínima del **remake**. No se trataba tanto de sustituir la realidad por su representación, sino de rehacerla en el sentido de que cada imagen y cada procedimiento pasaban a ser espejo del mismo procedimiento y de la misma imagen. De todo esto se deriva el recurso a los temas y los procedimientos de los *mass media*, así como la identificación con las actitudes y los temas del pop y de lo conceptual.

Estos principios animaron también a otro grupo de artistas neoyorquinos, como Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons, Haim Steinbach y Meyer Vaisman, que no se sentían próximos ni a la corriente neoexpresionista ni a los estilos *funky*, *punky*, *raw* y *rash* surgidos en torno a la neoboemia del East Village. Sin embargo, a partir de una base teórica fundamentada en el pensamiento **postestructuralista francés**, apostaron por el principio de la **simulación** como alternativa a la obra de arte entendida en sentido tradicional.

Bibliografía recomendada

Para todo este apartado, podéis consultar A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (págs. 379-402). Madrid: Alianza.

Nota

Algunas de estas teorías serían formuladas por Germano Celant con motivo de un coloquio celebrado en Nueva York, en octubre de 1979, bajo el lema "*Performance and Multidisciplinarity: Postmodernism*". El resumen se publicó en la revista *Parachute* (octubre de 1980, págs. 80-83).

Remake

Pueden servir de ejemplo las refotografías de Sherrie Levine o la yuxtaposición de imágenes cinematográficas de Fassbinder de Robert Longo.

Sin embargo, a pesar de este punto de partida común, no todos los artistas que se podía considerar que pertenecían a una segunda generación de apropiacionistas o sustitucionistas compartían los mismos **medios**:

- A. Bickerton, P. Halley y M. Vaisman practicaban una pintura abstracta eliminadora de toda huella expresiva y emocional.
- J. Koons y H. Steinbach, guiados por el espíritu de la broma intelectual de Marcel Duchamp, así como por Andy Warhol y Richard Artschwager, compartían el gusto por los objetos de consumo apropiados de la vida cotidiana.

7.2. El apoyo de la crítica

A partir de 1983, algunos críticos, entre estos Robert Pincus-Witten y Richard Milazzo, y artistas-teóricos como Peter Halley, empezaron a **cuestionar** abiertamente la **hegemonía del neoexpresionismo**, que tenía su baluarte en la revista *Arts in America*:

1) Robert Pincus-Witten pasó de la inicial euforia neoexpresionista a una defensa militante del arte apropiacionista que se iba consolidando, a mediados de los años ochenta, en el East Village. En su artículo "The New Irascibles" presentó a los nuevos protagonistas de la escena artística neoyorquina: artistas, críticos, coleccionistas, galeristas, etc. en fotografías de Timothy Greenfield que se apropiaban de la composición del conocido retrato de grupo que en 1951 la fotógrafa Nina Leen hizo de dieciocho artistas norteamericanos de la generación del expresionismo abstracto (*The Irascibles*), y que publicó en la revista *Life*.

2) También Richard Milazzo y Tricia Collins en los tres números publicados de la revista que fundaron, *Effects: Magazine for New Art Theory* (1982-1984), y en diferentes exposiciones concebidas como extensión de su trabajo crítico, defendieron un tipo de arte basado en lo que denominaron *discurso híbrido de la postapropiación*.

3) A los neoexpresionistas de ideología sibarita y autocomplaciente y a los teóricos de la imagen de ideología farisaica, Milazzo y Collins opusieron un tercer grupo de artistas: Ross Bleckner, Allan McCollum, Peter Nagy, Gretchen Bender, Peter Nadin, Sarah Chaslesworth, James Welling, Joel Otterson, Meyer Vaisman, Jonathan Lasker y Peter Halley, que buscaban un nuevo orden conceptual involucrado en el espectáculo del consumo y en sus estrategias visuales.

El neoexpresionismo según Halley

Peter Halley definió el neoexpresionismo como una creación no imaginativa que se inscribía en un momento particularmente cínico de la historia del arte moderno.



Nina Leen: *The Irascibles* (noviembre de 1950). *Life Magazine*. Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko, Richard Pousette-Dart, William Bazotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne.

7.3. El papel de las galerías: arte y dinero

El simulacionismo empezó a tener cierta presencia pública en 1984-85 en un reducido núcleo de galerías y espacios alternativos del East Village, el denominado *tercer distrito*³⁴, apoyados por algunos críticos y coleccionistas. Entre las galerías y los espacios, entendidos casi como obras de arte en sí mismos, donde era más importante la proyección de los artistas que cualquier tipo de beneficio económico, ejercieron un papel relevante espacios alternativos como Cable Gallery y White Columns, y galerías como Jay Gorney Modern Art y Cash/Newhouse, además de Nature Morte e International with Monument.

⁽³⁴⁾El primero, el Uptown; el segundo, el Soho.

El salto del East Village a la zona del Soho se produjo en 1986 con la presentación de los artistas más nuevos y "menos expuestos y comprados", Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons y Meyer Vaisman, en la prestigiosa galería Ileana Sonnabend, en un momento en el cual la puja hizo que el arte se convirtiera prácticamente en una mercancía. En los espacios de la galería Ileana Sonnabend, en el 420 de West Broadway, los artistas del denominado *grupo de la International with Monument* no expusieron propiamente ni pinturas ni esculturas, a pesar de su condición de pintores y escultores, sino híbridas obras objetuales relacionadas con la estética industrial y con simples y banales mercancías (*commodities*), deudoras de ciertas constantes del arte norteamericano de los años sesenta (pop y minimalismo) y de la teoría de la simulación.

- M. Vaisman y A. Bickerton presentaron esculturas murales, cuadros-objeto sobrepuestos al muro de la sala, que podían verse tanto frontalmente como lateralmente, y que incorporaban hiperrealizaciones o caricaturas del objeto de arte tradicional.
- P. Halley mostró abstracciones que pretendían analizar las similitudes entre el espacio social, el arquitectónico y el informático.
- J. Koons expuso sus objetos-mercancía con estrategias de presentación simuladoras de las habituales en las bagatelas.

Por parte de un cierto sector de la crítica, el trabajo de estos artistas se consideró como un signo de época, nuevo, agresivo y fuerte; otro sector, en cambio, lo calificó de arribista, hipócrita y promocional de carreras vacías, cuyo único objetivo era el dinero fácil y rápido.

Al exponer a Bickerton, de 26 años, Halley, de 33, Koons de 31 y Vaisman de 26, Ileana Sonnabend siguió una estrategia similar a la llevada a cabo por la misma galería en relación con los artistas expresionistas abstractos de los años cincuenta: "Mi idea rectora como galerista es la de desarrollar a los artistas. Me hago cargo de ellos cuando son jóvenes y baratos y los convierto en famosos y caros".

Objetos-mercancía expuestos por J. Koons

Se trata de bagatelas en acero y *gadgets* como el tren del whisky Jim Beam y los conejitos inflables de *Playboy*, que ponía como fetiches de consumo en el interior de vitrinas.

Arte y negocios

La galería Ileana Sonnabend reconoció que en toda su historia esta exposición había sido una de las que había despertado un mayor interés, con sustanciosos beneficios económicos: coleccionistas privados de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica llegaron a pagar entre 10.000 y 50.000 dólares, precios muy altos para lo poco reconocidos que eran los artistas en el mercado internacional del arte.

La cotización de Halley (obras de gran formato) había subido, en sólo tres años, de 1.500/2.500 dólares a 6.000/12.000 dólares; los carteles de Nike que J. Koons vendía a 6 dólares, se cotizaban a 900.

Hacer arte y negocios era –o parecía– lo mismo.

La rápida ascensión de unos artistas convertidos de la noche a la mañana en auténticas *vedettes* de un fulgurante universo regido por las relaciones arte-dinero sólo se explica como una operación conjunta de galeristas, intermediarios y coleccionistas capaces de imponerse a críticos e historiadores:

"El nuevo sistema necesitaba arte para vender y por este motivo se inventó un nuevo arte [...]. Ciertamente había un inmenso *comercial artworld* que estaba esperando una cosa nueva, y esta cosa vino de un grupo de artistas e intelectuales que practicaban lo que quería el mercado: es decir, nada de neoexpresionismo y sí abstracción geométrica y escultura minimal."

Artscribe (abril-mayo de 1986, pág. 24).

7.4. La importancia de los museos

El interés que despertaron los **simulacionistas** a partir de su presentación en la galería Ileana Sonnabend en galeristas de Estados Unidos y Europa, en coleccionistas como Charles Saatchi y Michael Schwartz y en críticos como Jeffrey Deitch y Dan Cameron, pronto fue compartido también, aunque con matices, por los museos. Ante la inicial reticencia de los responsables del Museum of Modern Art y del Whitney Museum of American Art de Nueva York a abrir las puertas al denominado genéricamente *arte posconceptual*, un espacio alternativo de Nueva York, el New Museum of Contemporary Art, con la muestra *Damaged Goods - Desire and the Economy of the Object* (del 21 junio al 10 de agosto de 1986) y el Institute of Contemporary Art de Boston con *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture* (del 25 de septiembre al 30 de noviembre 1986) fueron los que difundieron las estrategias simulacionistas y apropiacionistas de pintores como Ross Bleckner, Peter Halley, Sherrie Levine y Philip Taaffe; "seudoescultores" o representantes de la "escultura mediatizada" como Jon Kessler, Jeff Koons, Joel Otterson, Haim Steinbach y el colectivo General Idea; y *performers* como Richard Baim, Gretchen Bender y Perry Hoberman.

En la exposición *Endgame* se mostró un amplio espectro del simulacionismo: desde los artistas practicantes de la neoabstracción –tanto los *neo-op*³⁵ como los *neo-geo*³⁶– hasta aquellos que partían de objetos alusivos a la sociedad de consumo³⁷ y al bricolaje artístico, para explorar el papel del deseo y de la economía política de la imagen en el ámbito de la cultura, pasando por las ma-

Simulacionismo

Como muchas de las tendencias del último tercio del siglo XX, el simulacionismo se concretó en diferentes opciones. Las principales serían las siguientes: *neo-geometric* (*Neo-Geo*), *neo-futurism*, *neo-minimalism*, *neo-op*, *neo-pop*, *new abstraction*, *poptometry*, *post-abstraction* y *smart-art*.

⁽³⁵⁾Ross Bleckner y Philip Taaffe.

⁽³⁶⁾Peter Halley y Sherrie Levine.

nifestaciones del arte posmoderno activista representado por el colectivo General Idea³⁸. Artistas que compartían no sólo su **distanciamiento** respecto de los valores de **originalidad** y aura asociados al concepto tradicional de obra de arte, sino el hecho de expresar el cambio del **papel** protagonizado por la **imagen y el objeto** –tanto artístico como de consumo– en una sociedad en la cual la economía y la cultura mantenían una estrecha relación.

(37) J. Kessler, J. Koons, J. Otterson y H. Steinbach.

(38) A. A. Bronson, Félix Partz y Jorge Zontal

Sin embargo, sobre todo, lo que tenían en común los artistas presentes en la muestra era lo que estaba implícito en el título de la exposición, *Endgame*, término de significado ambiguo y abundantes referencias literarias, pero que aquí hacía alusión a la estrategia final del juego de ajedrez, el jaque mate a un rey que no era otro que Duchamp, quien había encubierto su estrategia estética en la del rol del juego de ajedrez.

Partiendo de este jaque mate, los convocados a *Endgame*, una vez negado voluntariamente el concepto de autoría, reconocían la posición inestable de la imagen y del objeto en un contexto dominado, según Hal Foster, por la contradicción entre arte y mercancía y por el fetichismo del arte y del objeto.

7.5. Los simulacionistas neoobjetuales

Para Eleanor Heartney, los simulacionistas o postapropiacionistas se valen de la simulación como medio de **distanciamiento filosófico** del viejo estilo en arte, distanciamiento, al mismo tiempo, del mundo de los productos de consumo, de la mercancía y del comercio del arte. En tanto que no sólo simulan o imitan las apariencias de los objetos producidos mecánicamente, sus formatos estandarizados o sus colores no naturales, sino que intentan reproducir el poder de seducción que el objeto de consumo ejerce sobre el público, los trabajos de los simulacionistas se sitúan en la frontera entre **arte y comercio**. El objeto artístico, como objeto deseado, adquiere un carácter análogo al que podría disfrutar en el escaparate de un supermercado.

El lenguaje de la economía del superconsumo es la base de esta estrategia del deseo: consiste en excitar el deseo del consumidor sin llegar nunca a satisfacerlo, por el mero hecho de que se compone de la continua reactivación de este deseo, que sólo se obtiene frustrando al consumidor.

7.5.1. Jeff Koons (York, Pensilvania, 1955)

Jeff Koons es un artista cuya obra destaca por el uso del *kitsch* y su frecuente **monumentalidad**. Estudió pintura en el Instituto de Arte de Chicago y en el Colegio de Arte de Maryland. De joven, admiraba a Dalí hasta el punto de que lo fue a visitar al hotel Saint Regis donde se alojaba en Nueva York. Trabajó como corredor de Bolsa en Wall Street antes de establecerse como artista.

Empezó a hacerse notar en la década de los años ochenta y abrió un taller con un personal de treinta ayudantes, organizado de manera similar al célebre estudio de Andy Warhol conocido como *The Factory*.

Koons desarrolla su trabajo en su **estudio** de Nueva York como si fuera una **cadena de producción**, y da empleo a más de cien personas, especialistas que se encargan de elaborar a la perfección su parte del proceso de creación. Aporta al arte contemporáneo la producción industrial de muñecos de plástico y cristal, flores y animales artificiales e instalaciones de seres humanos que son copias perfectas de la realidad. En su estudio, crea seres de ilusión inspirados en las grandes factorías de Hollywood, una producción en la que el artista da su toque final para venderlos a precios desorbitados con la ayuda del marketing publicitario.

Koons fue quizá el primer artista en utilizar los servicios de una **agencia de publicidad** para promover su imagen. Dada la naturaleza de su arte, Koons ha sido en repetidas ocasiones objeto de demandas legales por violación de los derechos de autor, y no siempre ha obtenido veredictos favorables en las cortes. En 1991 se casó con la actriz pornográfica italiana Ilona Staller (Ciccio-lina), de la que se separó un año más tarde.

Partiendo del supuesto de que el valor cualitativo (el mérito) tiene que ser medido en función del valor cuantitativo (el precio), Koons crea formas y motivos que puedan ser comprendidos por las masas, pero que sólo puedan ser adquiridos por la élite.

Los altos precios de sus objetos los convierten en productos de lujo, mientras que una estética asequible a todos los gustos los hacen populares. Esto explica también la doble ambición de Koons: ser, al mismo tiempo, rico y famoso. Para Jeff Koons convertirse en estrella significaba, sobre todo, ocupar un lugar de privilegio y adquirir **poder** en la **industria de la comunicación**.

Clasificada a veces como **minimalista** y **neopop** –porque bebe de los *ready-made* de Duchamp y de los objetos banales de Warhol–, su obra consistía inicialmente en escultura conceptual que fue adquiriendo monumentalidad. Koons



Jeff Koons.

Rico y famoso

Jeff Koons está entre los artistas vivos más cotizados de Estados Unidos. En el 2007, su escultura *Hanging Heart* fue vendida por 23 millones de euros, y se convirtió de esta manera en la pieza más cara subastada de un artista en vida.

ha hecho incursiones en la escultura de instalación, la pintura y la fotografía. Sus obras se sitúan en la frontera entre **arte** y **comercio** porque simulan los mecanismos de seducción que el objeto ejerce sobre el público.

Serie de los inflables (1979)

La serie de los inflables está influida, como gran parte de su obra, por el minimalismo, el *ready-made* y pop-art. De alguna manera se podría hablar de un **arte minimalista figurativo**, en el que la figuración proviene de un objeto cotidiano, como en el pop-art, sobre el que no se ha hecho ninguna actuación, al modo de Duchamp.

Aunque la serie estaba entendida como una glorificación de la **banalidad**, aspecto que será una temática recurrente en la obra de Koons, esconde una gran ambigüedad y un trasfondo íntimo, pues enfrenta la nostalgia, la fábula y la inocencia de la infancia con la seducción sexual, la realidad, los aspectos virtuales (espejos) y el deseo propios del mundo adulto.

Los objetos inflables remiten a la respiración, a lo que hacemos los seres humanos cuando estamos vivos; por lo tanto, simbolizan la vida, al igual que las flores. Se trata de figuras inflables de vinilo que sitúa entre espejos.

Series *Pre-new* y *New* (1979-1987)

Estas series representan el exponente más claro de la influencia de Duchamp sobre Koons, a la vez que manifiestan su inclinación por el discurso minimalista, especialmente de las obras con tubos de neón de Dan Flavin, y por una cierta **denuncia de la sociedad consumista** representada por los pequeños electrodomésticos y utillaje de cocina de la serie *Pre-New* y por las aspiradoras en la serie *New*.



Inflatable Flower and Bunny (Tall white, Pink Bunny, 1979).

La primera serie, elaborada en los años 1979-1980, presentaba todo un conjunto de tostadoras, pequeños aspiradores o teteras combinados con lámparas de fluorescentes con pantallas policromas colgadas de la pared.

En la segunda serie, llevada a cabo entre 1980-1987, Koons expone aspiradoras dentro de cajas de metacrilato iluminadas con neones. El artista pretende de esta manera sarcástica convertir un elemento cotidiano y propio de la clase media americana en un objeto que merece ser expuesto en una vitrina y recibir una iluminación específica para una adecuada observación, como si se tratara de un escaparate de una joyería. El elemento ya no es una obra de arte, como ocurría en las obras de Duchamp, sino que pasa a ser un **objeto de lujo**, que seduce al verlo, un objeto exclusivo.

Tratar un aspirador como un collar de diamantes no es sólo una metáfora de un falso optimismo de la sociedad, también es una visión de la decadencia de la sociedad de consumo.

Equilibrium series (1985)

En esta serie encontramos tres tipos de obras de carácter diferente, pero que conectan unas con otras. Estos tipos son:

- Los acuarios con pelotas de baloncesto
- Los pósters de Nike
- Las figuras de bronce

Los acuarios con pelotas de baloncesto recuerdan el minimalismo del *Condensation Cube* de Hans Haacke, y tienen la inspiración en la idea del equilibrio. Si Haacke utilizaba el principio de la condensación para su obra, Koons aplica el principio de la flotabilidad para introducir un nexo de unión entre el **arte** y el **deporte** por el camino del **consumo de masas** y como vía de mejora social de algunas etnias desfavorecidas socialmente, como son los afroamericanos. Este mensaje se ve reforzado en los pósters de Nike, que se convierten en la quintaesencia del *ready-made*. Koons toma pósters comerciales de la casa Nike y los enmarca: esta acción glorifica a los **nuevos héroes** de la sociedad, los deportistas negros que una sociedad libre catapulta al éxito. El tercer grupo, el de las figuras de bronce, toma la idea del *ready-made* de tratar un objeto ordinario como un objeto de arte, pero en este caso se trata de una escultura hiperrealista en bronce.



New Excellence Refrigerator (1979-1980). Acrílico, fluorescente, 142,2 x 45,7 x 66 cm.



New Hoover Deluxe Shampoo Polishers, New Hoover Quik-Broom, New Shelton Wet / Dry Tripledecker (1981-1987). 231,1 x 137,2 x 71,1 cm.



Three Ball Total Equilibrium Tank (1985).

En el caso de la obra *Lifeboat*, Koons nos presenta un elemento de entretenimiento vacacional infantil, que vuelve a aparecer en su universo y, por lo tanto, evoca de nuevo la inocencia y la felicidad. Sin embargo, la obra topa ahora con la realidad, ya que está hecha de un material que le impediría cumplir con su objetivo, la **flotabilidad**. Koons está produciendo un objeto imposible y la serie se cierra con la antítesis que la había generado, el equilibrio, que es al mismo tiempo un equilibrio social de las clases medias y las etnias desfavorecidas.



Lifeboat (1985).

***Luxury and Degradation series* (1986)**

Es una serie basada en el concepto de la **decadencia del consumo**, en la que se agrupan tanto objetos cotidianos como anuncios diseñados por el artista. Está concebida en dos formatos diferentes:

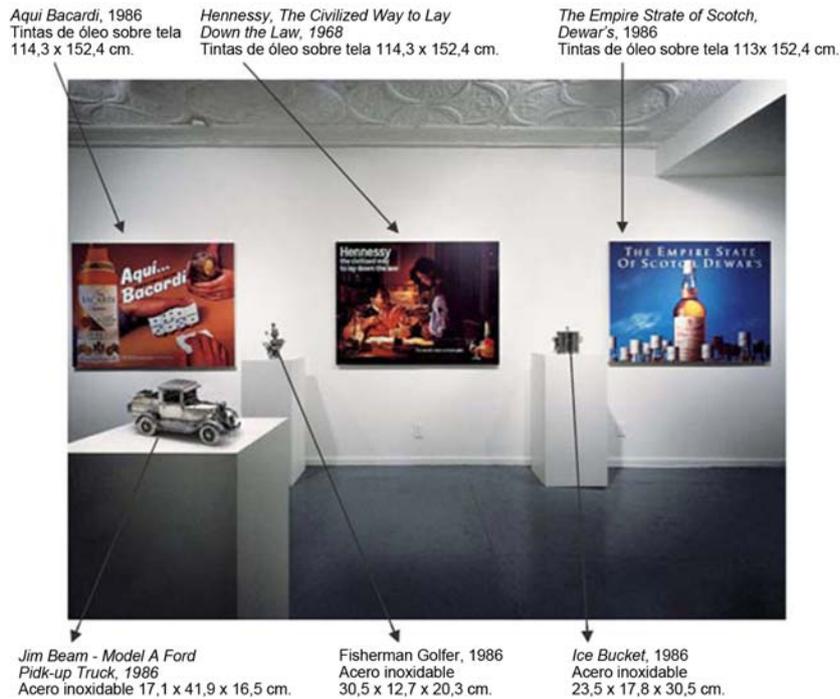
- Por un lado, los letreros publicitarios.
- Por otro, las figuras cromadas.

Koons elige unos cuantos anuncios de conocidas marcas de bebidas alcohólicas y los reproduce exactamente en telas al óleo. Con esta estrategia, el artista quiere denunciar lo que para él son y representan las estrategias de publicidad, enfatizando cómo la iconografía y las promesas implícitas de los **discursos publicitarios** pueden corromper a los consumidores, y cómo estos discursos son elaborados para dar un sentido elitista y de clase al consumidor del producto.



I Assume You Drink Martell (1986).

Las figurillas cromadas, como el pequeño tren del bourbon Jim Bean o el coquejito, dan la oportunidad a Koons de ridiculizar la fascinación de la sociedad por el lujo, incluso por el lujo chapucero; y al mismo tiempo, le permiten introducirse en la estética del *kitsch*, aplicada en esta serie como símbolo de decadencia.



Serie *Statuary*

La serie *Statuary* está compuesta por enormes juguetes de acero inoxidable, e incluye una de las piezas más conocidas de Koons: *Rabbit*.

Banality series (1988)

En esta serie, Koons se inspira en la artificialidad y **decadencia** de los **iconos populares** contemporáneos. Para representarlo, el artista recurre a la exageración, la paradoja y a la imagen ferozmente *kitsch*; redondea este discurso con el uso de técnicas de representación no muy habituales en el arte de esta época, como son la cerámica y la escultura en madera policromada.

En algunos casos, Koons pone en evidencia la mistificación que la sociedad tiene de los ídolos de masas, como en la figura de Michael Jackson. Esta escultura de porcelana del cantante y su querido chimpancé Bubbles, hecha con cerámica, espejos y dorados, quiere ser una **crítica** de la **estética decorativa** a la que aspira la **clase media**, y cuestiona el buen gusto y las costumbres de toda una sociedad, con objetos reproducidos en serie y confrontándolo con el elitismo de las galerías.

En otros, el artista mezcla de manera surrealista conceptos imposibles, como en la figurilla *Pink Panther*, donde empareja metafóricamente dos mundos muy distantes pero que son utilizados por los medios de comunicación de masas con **finalidades consumistas**: la rubia prefabricada *sexy* y seductora con el dibujo animado, que una vez más lleva a Koons a mezclar el mundo adulto y el infantil.



Rabbit (1986). Acero inoxidable, 104,1 x 48,3 x 30,5 cm.



Izquierda: *Michael Jackson and Bubbles* (1988). Derecha: *Pink Panther* (1988).

***Made in Heaven* (1989-1991)**

A finales de la década de los ochenta, Koons se adentró en el mundo de la **pornografía**. Esta aproximación la llevó a cabo utilizando una estética próxima al *ready-made*, pero totalmente al revés, es decir, parecían **productos** encontrados pero eran **elaborados**. La serie está formada esencialmente por litografías y esculturas en mármol y cristal de Murano. También hay objetos cerámicos decorativos.

Característica principal

El denominador común de la serie es el acto sexual presentado, casi siempre, como sexo explícito.

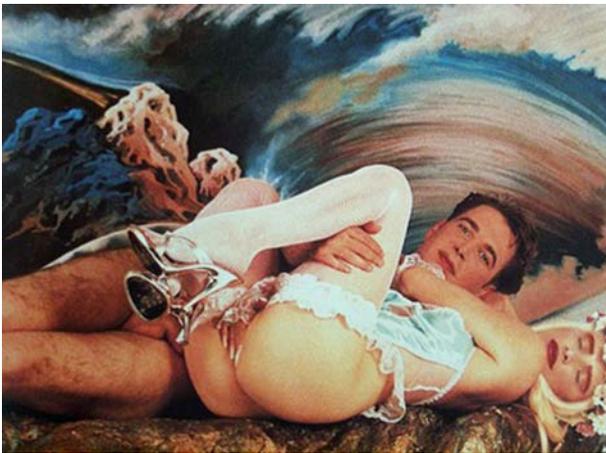
Incluso la vida privada de Jeff Koons se convierte en un gesto artístico, provocador y sensacionalista, que quiere romper esquemas y que disfruta con el escándalo y el gusto por el espectáculo. La más polémica de todas las series producidas por Koons fue *Made in Heaven*, que tiene como protagonistas al propio artista y a su esposa Iona Staller, la estrella pornográfica italiana más conocida como *Cicciolina*. Con un contenido sexual muy alto, esta serie posee un buen número de esculturas y pinturas de la pareja compartiendo su intimidad sexual con el público.



Dirty - Jeff On Top (1991). Plástico, 139,7 x 180,3 x 276,9 cm.

La representación se enmarca sobre un fondo **clásico rococó**, a la manera de Fragonard, y unos toques de pop-art, que dan un ambiente de excitación a la relativa calma con la cual se muestran los protagonistas. Romanticismo y pasión es lo que nos quiere mostrar el artista. En las pinturas el romanticismo se simboliza con detalles, como una colcha barroca o las flores, y la pasión, como una ola y formas de colores; en las esculturas, el romanticismo son finas esculturas de mármol, a la manera de Bernini, y la pasión se identifica como una explosión de estructuras geológicas.

Koons dice haberse inspirado en la pintura *Adán y Eva* de Masaccio, en Florencia; quedó impresionado por el sentimiento de culpabilidad y vergüenza que desprendían los personajes de Adán y Eva. Su objetivo era crear la respuesta a aquel fresco, pero **eliminando** la **culpa** y la **vergüenza**, en una clara voluntad de examinar el lugar que ocupa la sexualidad en la cultura visual.



Made in Heaven (1989).

Koons centraliza la temática de esta serie en el cuerpo humano, pero no de manera reivindicativa como Cindy Sherman, quien denunciaba los estereotipos mediante autorretratos. En el caso de Koons toma el cuerpo, el suyo y el de su mujer, como una serie objetual más, y le da el carácter de **objeto** de deseo. Ahora bien, el artista rodea de espiritualidad esta puesta en escena pornográfica, de modo que cambia radicalmente el sentido que este tipo de imagen tiene normalmente en las revistas de los kioscos. También cambia la concepción de la mujer como objeto de satisfacción sexual masculina, y el hombre se convierte, concretamente él, en objeto de satisfacción sexual femenina, lo que se contrapone a lo que había sido común anteriormente.



Self-portrait (1990).



Position Three (Kama Sutra, 1991).

Puppy & Celebration series (1992 y 1995-2004)

En la serie *Celebration*, Koons da un giro hacia la **pintura hiperrealista** y se adentra en las **esculturas de acero inoxidable**. Toda la serie se caracteriza por los colores llamativos y metálicos. La temática de la serie son las fiestas de aniversario infantiles y distintas festividades, como San Valentín (como el *Hanging Heart* de la portada). En esta serie, la pintura toma la técnica de la hiperrealidad en la vertiente *close-up*. Las esculturas representan los clásicos globos de celebración de aluminio y los perros salchicha inflables.

La obra, que representa muñecos y **juegos infantiles** y está elaborada mediante esculturas y pinturas de proporciones gigantescas, se convierte en un auténtico alegato a la vitalidad y a la alegría. Frecuentemente, se trata de obras de grandes dimensiones o monumentales que siempre buscan sorprender y chocar en su emplazamiento tanto por su desproporción como por el tema elegido, el color y los materiales. Una buena muestra es su célebre *Puppy*, la enorme escultura floral que vigila la entrada del Museo Guggenheim de Bilbao. *Puppy* representó uno de los trabajos técnicamente más complejos de Koons: está hecho con flores, tierra, acero y un sistema de irrigación. El artista mezcló criterios **kitsch**, **pop-art** y **barroco** en una escultura de enormes dimensiones, que sin embargo tiene un carácter minimalista en lo que respecta a la relación de la obra con el espectador.



Puppy (1992-2004). 12 m. Guggenheim Bilbao Museoa.

O bien uno de sus famosos perros salchicha, *Balloon dog*, de un rosa fucsia brillante y llamativo instalado justo en medio de un aristocrático canal de Venecia, frente a un viejo palacio, y que junto con dos obras más también puede verse en la terraza del Metropolitan de Nueva York, rompiendo el *skyline* de Manhattan.

También destacan sus dos últimas creaciones: *Hanging Heart* y *Blue diamond*, que retoman dos objetos completamente banales pero convertidos en una pieza única.

Koons se reencuentra con la infancia, que nunca deja de lado en su trabajo, y con los **objetos inflables** de sus inicios, así como con el tratamiento antagónico de las esculturas de la serie *Equilibrium*; en este caso, objetos de la ligereza de los globos están hechos de pesado acero inoxidable. Estos globos, así como las telas de pintura metálica, toman la actitud de espejo, y este espejo, al mismo tiempo que refleja la realidad, también refleja por sus características una realidad distorsionada.



Balloon Dog (Blue). Acero inoxidable.



Izquierda: *Hanging Heart (Red/Gold)*, 1994-2006). Acero inoxidable, color y latón, 269,2 x 215,9 x 101,6 cm. Derecha: *Diamond (Blue)*, 1994-2005). Acero inoxidable y color, 198,1 x 221 x 221 cm.

Series *Easyfun*, *Easyfun-Ethereal*, *Popeye* (1999-2007)

En su serie del año 2000 *Easyfun-Ethereal*, encargada por el Deutsche Guggenheim de Berlín, Koons muestra comida, moda y diversión. El conjunto formado por pinturas de **gran formato** está compuesto por enormes manchas de chocolate, exquisitos bocadillos sonrientes, húmedos labios pintados, intensos tonos de pelo, vertiginosos viajes en montaña rusa y divertidos disfraces de Halloween. Por medio de reproducciones escaneadas y extraídas de publicaciones ilustradas y de fotografías personales, el autor combina imágenes familiares en ocasiones no relacionadas entre sí, con el objetivo de crear cuadros tipo *collage* ejecutados con la precisión del **realismo fotográfico**.



Sandwiches (2000). Óleo sobre tela, 299,7 x 431,8 cm.

Las obras evocan la iconografía publicitaria y la técnica pictórica de las vallas publicitarias presentes en el pop-art de James Rosenquist, si bien, por comparación, la obra de Koons provoca una sensación de exceso y de efervescencia. Comprime su iconografía en un primer plano y trata sus temas como imágenes intencionalmente opacas y planas, que parecen **negar** cualquier **crítica**

social o implicación psicológica específica. En lugar de esto, pone de relieve una satisfacción personal absoluta como un canto a la atracción y al deseo sexual adulto, así como a un consumo infantil insaciable de cultura popular.

Aunque en sus obras abundan los iconos familiares extraídos de la realidad cotidiana, el artista ha explicado su intención concreta al utilizar elementos *kitsch*. En el transcurso de una entrevista, Koons declaró lo siguiente en relación con una serie anterior de pinturas de 1999 titulada también *Easyfun*, de la que deriva esta nueva serie:

"He trabajado con objetos que algunas veces han sido calificados de *kitsch*, y a pesar de esto, nunca me ha interesado propiamente el *kitsch*. Siempre intento imprimir en los espectadores confianza en sí mismos, una base. Para mí, mis cuadros giran más en torno al espectador que a cualquier otra cosa."

J. Koons.

Su obra está imbuida de elementos **barrocos** y, en este sentido, la serpenteante y dinámica iconografía representada en su nueva serie ha sido concebida para atraer al observador, para generarle **optimismo** e infundir en él "**confianza y seguridad**".

Koons también se refiere a Jackson Pollock en esta obra. Aunque su título, *Bluepoles*, describe los soportes de una montaña rusa, en realidad lo toma prestado de una obra tardía del maestro modernista. Mediante la fusión de imágenes pop con el surrealismo y unos toques de abstracción, Koons crea un **híbrido de diversión y fantasía** que da lugar a una serie de obras que representan formas ingravidas de placer onírico.



Bluepoles (2000). Óleo sobre tela, 299,7 x 431,8 cm.

Los primeros experimentos con los *collages* los hace en la serie *Easyfun*, donde Koons elige aquellos elementos que quiere plasmar y los proyecta sobre la tela vacía, dibujando el contorno. Después, cada elemento es tratado y pintado con diferentes técnicas pictóricas, desde la técnica del *close-up* al cómic, lo que

da como resultado una yuxtaposición de diferentes objetos, a caballo entre el neodadaísmo acrítico y el surrealismo, pero que no es más que una metáfora del sueño americano y de la seducción material y visceral.

Su nuevo estilo de pintura pop incluye otras referencias de la historia del arte, sobre todo del surrealismo y del expresionismo abstracto. En la obra *Lips*, por ejemplo, nos asalta la fantasía etérea y vaporosa. Las imágenes flotantes de unos labios carnosos y de un ojo de largas pestañas evocan la onírica iconografía de René Magritte, Max Ernst y Salvador Dalí; mientras que el zumo vertido alrededor sugiere las salpicaduras de pintura del expresionismo abstracto de Jackson Pollock.



Lips (2000).

Koons utiliza el **tratamiento informático** para obtener una desfiguración de los cuerpos femeninos, de los que sólo queda alguna pieza de ropa u ornamento y su silueta, que es ocupada por algún otro objeto o una combinación de objetos. Este tratamiento confiere a la pintura una estética barroca que hace que tenga una gran cantidad de interpretaciones (eróticas, simbólicas, etc.), las cuales frecuentemente llegan al **absurdo**, que es donde el artista pretende llevarnos.

Otras veces, mezcla los estilos y la iconografía del pasado, como un Popeye pintado a la manera de Lichtenstein, con elementos modernos, como la *Lobster* del propio Koons.



EasyFun Hair (1999).



Izquierda: *Popeye* (2003). Derecha: *Lobster*.

Exposición en el Palacio de Versalles

En enero del 2009 se celebró la exposición de Jeff Koons en el Palacio de Versalles, donde se presentaron diecisiete obras monumentales del artista, llevadas a cabo desde los años ochenta hasta la actualidad.

La exposición fue tan polémica que el príncipe Charles Emmanuel de Bourbon-Parme pidió a un tribunal administrativo de Versalles que la cerrara. Entre otras obras, se exhibieron aspiradores de polvo, una pelota gigante, flores, etc. El príncipe se refirió a la muestra como "una profanación y un ataque contra el respeto debido a los muertos".

Los que estaban **en contra** consideraban que la presencia de este artista contemporáneo en el centro de un conjunto arquitectónico y artístico del antiguo régimen de la monarquía francesa a partir del siglo XVII era un error. Los que estaban **a favor** consideraban que el barroco de Versalles y las obras de Koons tenían algún punto en común, como la dimensión gigantesca, la exageración, el lado brillante y la importancia que se da al aspecto visual.

- Una de sus creaciones más famosas, *Rabbit*, de 1986, se expuso en el salón Abundance, una de las salas que componen el Gran Apartamento del rey (una serie de siete salas donde se llevaban a cabo las audiencias y las actividades de diversión de la corte).
- En el salón de Apolo, dios del sol en la mitología, el emblema de Luis XIV, Koons exhibió con cierta audacia su obra *Autorretrato*, una escultura en mármol.
- En una de las salas del apartamento de la reina, que tuvo como última ocupante a María Antonieta, se exhibió una instalación compuesta por varios aspiradores de polvo y lavadoras de alfombras, iluminada por lámparas de neón.
- Una enorme langosta de aluminio, acero y vinilo, inspirada en boyas de plástico para piscina, se colgó del techo del salón de Marte.
- En la célebre Galería de los Espejos fue posible ver la obra *Luna*, hecha en acero azul.
- La exposición también continuaba en el famoso jardín del Palacio de Versalles, donde se exhibía la escultura *Split-Rocker*, compuesta por cien mil flores que forman un animal cuya cabeza mezcla las formas de un poni y un dinosaurio.

Éxito de visitantes

La exposición recibió más de 500.000 visitantes desde su apertura.

El punto en común: el barroco

Luis XIV, el rey Sol, tenía predilección por las fiestas, los bailes, la fantasía y la exageración de las decoraciones barrocas; esta parece la definición de las obras de Koons.

Sus últimas obras

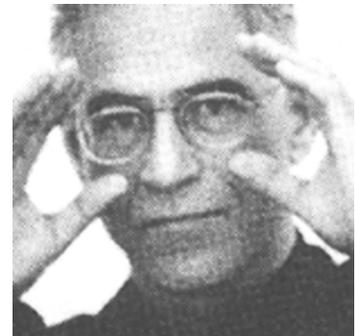
En sus últimas obras, Koons, obsesionado por la custodia de su hijo, busca una manera de relacionarse con él llevando a cabo monumentos vinculados con la **infancia**, en un intento de llegar a su hijo y conectar con él.



En uno de sus últimos proyectos, presenta una máquina de tren de tamaño real que cuelga de una grúa monumental, y que humea y hace constantemente el sonido característico de un ferrocarril. Situada en la entrada del Los Ángeles County Museum of Art, está destinada a convertirse en una imagen de marca no sólo del museo, sino de la ciudad de Los Ángeles. Su precio: 25 millones de dólares.

7.5.2. Haim Steinbach (Rehovot, Israel, 1944)

Haim Steinbach nació en Rehovot, Israel, en 1944. En 1957 su familia emigró a Estados Unidos, donde se instaló en el Bronx, Nueva York. Estudió en el Pratt Institute de Brooklyn, en la Universidad de Aix-Marsella, en Aix-en-Provence y más tarde en la Universidad de Yale, New Haven, Connecticut. En 1987 su trabajo fue presentado en la galería de Nueva York de Ileana Sonnabend, como preparación para una primera exposición individual en 1988 en el CAPC, el Musée d'Art Contemporain de Burdeos. Posteriormente, este trabajo se ha exhibido en Documenta IX (1992), en la Bienal de Venecia (1997) y en la Bienal de Lyon (2000). El artista vive y trabaja en Nueva York y San Diego. Enseña en la Universidad de California en San Diego.



Haim Steinbach.

En 1975, Haim Steinbach abandona la pintura con aerosoles por paneles de contrachapado recubierto de linóleo, para legitimar la lectura del objeto de arte como no diferenciable de otros objetos. En 1978, la compra se convierte en la base de su actividad creativa en la forma de *cash and carry*. Inicialmente, Steinbach utiliza estanterías sobre las cuales pone las mercancías³⁹ que despertaron su lujuria. De esta manera, en el Artist's Space de Nueva York, en 1979, cubre las paredes de papel pintado y cuelga allí sus estantes.

⁽³⁹⁾Paquetes de Ajax, animales de peluche, frisbee, etc.

En una obra indirectamente derivada de los *ready-mades* de Duchamp, Steinbach introdujo variables con respecto a la presentación de los objetos, intentando relacionar el comportamiento habitual del **comprador** con el del **artista**: "De la misma manera que hacer arte, comprar suministra los significados para adquirir autoexpresión y placer estético".

En la exposición *The Kitchen* de Nueva York (1985), Steinbach exhibió sus primeros "objetos en colisión", en los cuales se manifestaba su deuda tanto con el proyecto objetualista de Duchamp como con el minimalista de Donald Judd. A partir de estas presentaciones comparativas de objetos de consumo liberados de su contexto utilitario (Duchamp) y alineados en formaciones regulares (minimalismo), y motivado por una de las obsesiones del último capitalismo, la derivada de la **satisfacción del deseo**, Steinbach se interesó progresivamente por el espectáculo de la presentación en sí misma.

Eliminó todo lo que podía haber de cotidiano en los objetos apropiados para enfatizar, y en ningún caso criticar, el fetichismo de los bienes de consumo y para analizar el papel de la mercancía en la sociedad contemporánea.

Las **esculturas-estantería** de Haim Steinbach son dispositivos de infinitas variedades, pero sus parámetros están fijos. Normalmente, Steinbach elige **objetos banales** de la vida cotidiana y los va disponiendo en estanterías de plástico laminado de perfil triangular. El ángulo interior de las unidades triangulares es constante -90, 50 y 40 grados- y siempre se refiere a los objetos de la parte superior mediante el volumen y el color. Steinbach ha propuesto un paralelismo entre la estructura de sus obras y los tableros de juego, la secuencia de los tonos en las escalas musicales y la disposición de las mercancías en las grandes superficies comerciales.

Steinbach **invierte** la filosofía del fundador de los *ready-made*, y sustituye el enfoque desapasionado de Duchamp por una estrategia que permite al objeto transmitir todo su poder sociocultural de expresión. Encontramos el importante principio de la **metonimia**: una extremidad artificial o un collar de terciopelo representan el cuerpo entero, de la misma manera que el orinal de los niños o un escritorio escolar sugieren la limpieza obligada, la obediencia y la represión. Al colocar los objetos unos junto a otros en una estantería fabricada a mano, Steinbach confiere al objeto de producción en serie una fuerte posición como obra de arte. Al dejar hablar a los objetos, transforma los *ready-made* de Duchamp en un teatro mudo del objeto, cargado de una mordaz crítica social.

Relación entre el artista y el comprador

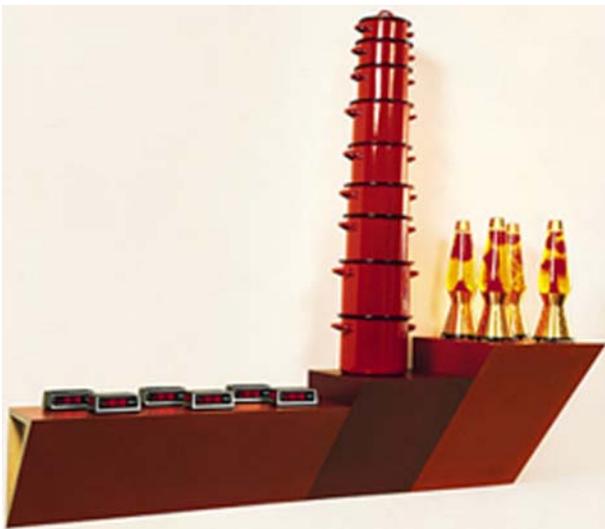
El artista elige los objetos, nunca encontrados al azar sino comprados, con la pasión propia de un coleccionista en un mercado de antigüedades o en una tienda de objetos preciosos. Después los presenta en estantes de madera y formica, en una escenografía propia de los escaparates.

Con objetos conocidos del mercado, de diseño agradable, apelando al *packaging* y a las técnicas de marketing, Haim Steinbach crea **esculturas de bienes de consumo**.

Siguiendo las teorías de Baudrillard, el artista trata de poner en evidencia que en la fase de supereconomía capitalista lo que cuenta no es el valor de uso (la función), sino el simple valor de cambio (el mercado).

Ultra red #2, una típica escultura-estantería de Steinbach, cuenta con cuatro lámparas de lava color rubí dorado, nueve ollas rojizas y seis relojes digitales con los números escarlata. Del mismo modo que las lámparas de lava y los relojes cambian constantemente, *Ultra red #2* también se resiste a cualquier significado fijo. Una cuestión fundamental que plantea es la del **lenguaje**. El título, quizá citando los nombres dados a los colores pintados, centra la atención en un elemento que es común en los objetos y los estantes: todos tienen algunas tonalidades de **rojo**.

Steinbach está fascinado por la manera en que la realidad física, invariablemente, forma la lingüística local o las costumbres culturales. Dado que "rojo" existe como una idea más allá de sus infinitas variaciones físicas, podemos referirnos a las ollas de cocina y a las lámparas de lava como "rojo", y con esto encontrar un vínculo entre las mismas.



Ultra red #2 (1986). Madera, laminados plásticos, cuatro lámparas de lava, nueve botes de esmalte y seis relojes digitales, 170,2 x 193 x 48,3 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

La obra de Steinbach ha sido entendida con frecuencia en términos de un comentario implícito sobre la cultura de consumo y sobre la estética oculta en los productos de consumo. *Ultra red #2* lo confirma con su referencia al diseño que va de la década de los sesenta hasta la década de los ochenta. Sin

Esculturas de bienes de consumo

Haim Steinbach intenta sustituir el arte por el diseño y el *kitsch*; las obras están privadas de toda metáfora, y también de toda poesía.

Rojo

La aproximación de Steinbach al rojo es similar a la observación lingüística sobre las muchas palabras utilizadas por los esquimales para referirse a la nieve. Se trata de una perspectiva antropológica.

Yuxtaposiciones

Ha estudiado también otros tipos de yuxtaposiciones, utilizando objetos como metáforas de la raza, la edad y la cultura.

embargo, esto representa sólo un aspecto de su obra. Steinbach subraya la ilógica contigüidad de la colocación de los objetos en el mundo, y organiza los elementos de sus esculturas para reflejar sus **yuxtaposiciones accidentales**.

Mediante el uso de elementos fácilmente disponibles y reemplazables, Steinbach trata de socavar la fetichización del objeto de arte. Este tríptico monumental hecho de artículos del hogar sugiere que el amontonamiento de las formas artísticas es una **construcción tan relativa** como el desarrollo de los diferentes dialectos.

A partir de 1984, Steinbach radicaliza la relación de los objetos con sus soportes, concebidos a partir de ahora como una derivación doméstica del *minimal-art*: se trata de "contenedores" o estantes de madera recubiertos con fórmica colorida, que dejan ver en uno o dos lados abiertos los distintos estratos de su fabricación.

El hecho de alinear objetos que van desde lo elegante a lo vulgar, del elitismo al *kitsch*, de lo opaco a lo brillante, sobre una base concebida como un elemento genérico y constante, permite a Steinbach canalizar la atención sobre las diferencias entre los productos presentados.



Arriba: *Supremely black* (1985). Fórmica, jarras de cerámica, cajas de cartón de detergente. Abajo: *One Minute Managers V.2* (1990). Dos estanterías de madera con plásticos laminados, ollas de aleación de aluminio, pelotas medicinales de cuero.

Según Steinbach, el objeto se convierte en un significante, el testigo de un tiempo como un fragmento arqueológico, que expresa un estilo de vida y de representación (por ejemplo, su obra de 1988 en la que mostraba un coche y seis cámaras en un pedestal, en el FNAC). Teatraliza su trabajo y adopta en 1988 grandes gabinetes de madera, ambientes de asociaciones de **objetos-mueble**.



Untitled (Pottychair, schoolbench, 1988). Centre National des Arts Plastiques.

Steinbach explora con intensidad los contenidos sociales, psicológicos y arquitectónicos de las relaciones con los objetos, como lo manifiesta el paisaje contemporáneo. Su arte se basa en la selección y disposición de objetos existentes, tomados de una gran variedad de fuentes: hallazgos, imitaciones, colecciones privadas y personales, supermercados y eBay. Los coloca como si participaran de una escenografía, dispuestos como las notas de una partitura o palabras en una oración. Conscientemente o no, una disposición de objetos siempre explica una historia.

En las obras de Haim Steinbach, la elección de los objetos y su montaje reflejan sus afinidades y sus relaciones metonímicas. Un tema recurrente en la obra reciente de Steinbach es un juguete para perro denominado *Kong*. Tiene forma de zigurat compuesto de tres esferas: grande, mediana y pequeña, apiladas una sobre otra. Se trata de un objeto estético, vacío, con un agujero a cada lado para introducir la miel o manteca de cacahuete y aumentar su atractivo. El *Kong* es un tropo, un **marcador temporal**, un intervalo entre los objetos de las obras.



Everlast kong I - 1 (1990-2006). *Mixed media*. Estante de madera laminada, pelota medicinal de cuero, goma de mascar de perro, 72,4 x 76,2 x 40,6 cm.

En la imagen que se muestra, aparecen trece jamones colgados en una galería de arte contemporáneo. Al igual que Andy Warhol mostraba sus cajas de sopa enlatada, Haim Steinbach trabaja nuestra relación con los objetos cotidianos. Colgando sobre un fondo oscuro, encima de un parqué de madera clara cubierto de almohadillas de arena para recibir el goteo de aceite, los jamones están separados de su contexto. Hay que deconstruirse mentalmente para percibir la imagen de la **muerte asociada con el placer** que el artista asigna al objeto. La muerte de los cerdos es un factor fundamental en el sabor de un buen jamón. Todos los mataderos de cerdos más importantes han invertido grandes esfuerzos en los últimos años en la adaptación de sistemas para matarlos (a menudo por electrificación), para asegurar que el cerdo no se dé cuenta de lo que le pasa y evitar de este modo que el estrés le perjudique y que produzca una carne no tan buena.



Esta "instalación charcurtera" le fue inspirada cuando descubrió *L'Ambassade d'Auvergne*, reputada por sus jamones Laborie Parlan que cuelgan del techo.

"Me llamó la atención por un profundo sentimiento de horror y temor reverente, como de buen y mal gusto a la vez. ¿Qué hay que hacer para que estar delante de un trozo de cerdo pueda llegar a ser una experiencia deliciosa?"

Evidentemente, la cultura como una fuerza que tiene la capacidad de transmutar en belleza cualquier cosa fea, extraña y ofensiva, ¿o es la belleza la que puede enamorarse de la bestia? Desde otro punto de vista, es posible que la exposición que preparo ayude a mejorar en la gastronomía el horror de la podredumbre asociada a la muerte."

H. Steinbach (2007).

Nota

Se trata de un fragmento de la entrevista de Nicolás Trembley a Steinbach en *Ineterview* (diciembre del 2007).

7.6. Los simulacionistas neoabstractos

Otros artistas simulacionistas, como Ashley Bickerton, Meter Halley, Sherrie Levine, Meter Schuyff, Philip Taaffe y Meyer Vaisman, emprendieron una revisión pictórica de las recientes tendencias artísticas, desde el pop-art al arte conceptual, pasando por el op-art y el minimalismo. A partir de una reformulación del arte geométrico de los años sesenta y aprovechando su privilegiada posición en el mercado del arte, Ross Bleckner, Peter Halley y Philip Taaffe se interesaron por una abstracción alejada de la idea de modernidad y de todo planteamiento formalista, que entendieron como un símbolo social y un arma para expresar las complejidades del presente.

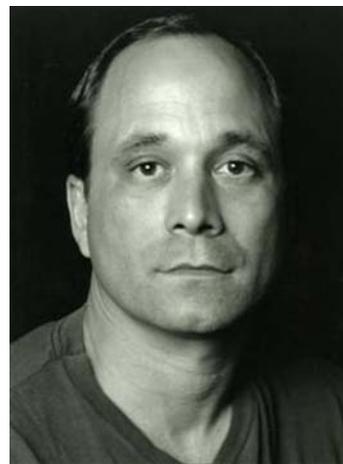
Se liberaron de toda ortodoxia, dogmatismo y retórica formal y se llenaron de emoción, cinismo, ironía, parodia, humor y, en general, expresividad. Según Demetrio Paparoni, uno de los teóricos más interesados por el discurso de la neoabstracción, habría que hablar de una "abstracción redefinida" que no pretende inventar un estilo, ya que su único estilo (u objetivo) es servir de instrumento dialéctico entre distintas formas y teorías en apariencia e inicialmente incompatibles.

7.6.1. Ross Bleckner (Nueva York, 1949)

Ross Bleckner nació en Nueva York en el año 1949, hijo de una familia acomodada de Long Island de ascendencia judía. Se formó como artista en la Universidad de Nueva York y en el Instituto de Artes de California, donde trabajó con otros artistas relevantes de su generación, como Salle o Schanabel.

En una entrevista que el artista y crítico de arte Victor Hsieh le hizo a Bleckner con ocasión de su exposición en la Gagosian Gallery de Los Ángeles en el año 1998, el artista dice que realmente él no fue consciente de que quería ser artista hasta bien cumplidos los veinte años. Un profesor de instituto lo animó y le abrió la mente a las posibilidades de dedicarse a esto de manera profesional. Sabe que de adolescente ya creaba arte, pero entonces no era consciente. Bleckner era un joven cuando a mediados de los años sesenta, Nueva York era el centro del expresionismo abstracto y de su éxito económico.

El MoMA era ya un centro de vanguardia que desplazaba a los museos de París como epicentro del arte mundial. En este museo vio Bleckner su primera exposición de op-art, a los dieciséis años. Este museo reorganizó su exposición permanente cuando Bleckner ya era un artista consagrado, a principios de los noventa, lo que implica que desde el expresionismo abstracto de los sesenta a los movimientos más vanguardistas de los noventa, el arte había hecho nuevamente una revolución conceptual que provocaba esta reorganización de las



Ross Bleckner.

Nota

Se trata de un resumen de la entrevista a Ross Bleckner de Victor Hsieh en la Gagosian Gallery (abril, 1998), que podéis consultar en su versión completa.

colecciones de los grandes centros de arte; durante estos treinta años en los cuales Bleckner se formó y se consagró como artista, el arte **cuestionó las relaciones capitalistas de poder**.

A partir de los años setenta, la posmodernidad amplía sus horizontes hacia cuestiones filosóficas que preocupaban no sólo a los artistas, sino a toda una sociedad cada vez más mediatizada y globalizada. Bleckner es un artista que cultivó éxitos muy pronto, pero debido a la melancolía que con frecuencia vierte sobre sus obras, no ha sido nunca un arte entendido por el gran público.

Preocupaciones de la posmodernidad en los años setenta

Algunas cuestiones filosóficas que preocupaban a la sociedad de los setenta eran las patologías sociales, el nuevo concepto de individuo, el sexo, las enfermedades (sida, cáncer, etc.), los nuevos adelantos científicos, las cuestiones de raza y religión, las guerras (Vietnam, la Guerra Fría, la guerra del Golfo, etc.), las crisis del petróleo y los nuevos intereses geopolíticos, la transgresión del conservadurismo, el concepto keynesiano del bienestar económico, etc.

Los temas de sus producciones giran en torno a las investigaciones del cambio, la pérdida, la memoria y la ansiedad, así como los temores de los años ochenta y noventa de la sociedad, a partir del descubrimiento del sida. Encontramos la obsesión por la plasmación de la memoria y por la trascendencia del ser humano, el uso de **técnicas pictóricas –casi fotográficas–** de captación y **plasmación de la luz** y una **reinterpretación del minimalismo y el op-art** que le es muy personal e identificativa y que incluye una mezcla singular de abstracción y conceptualismo.

Este núcleo temático formará parte de casi toda su producción artística. Bleckner es un pintor de la vida y la muerte, la fragilidad y la memoria, un artista concienciado del mundo homosexual.

Muestra de esta manera una obsesión con la muerte, pero tanto de manera literal con el propio sentido de mortalidad como de manera metafórica, el fin de las ideas. La pintura de Bleckner destaca, sobre todo, por haber conjugado temas abstractos con temas sociales.

Bleckner se niega a elaborar pinturas narrativas que se basen en la figura humana, deja atrás la representación directa y utiliza imágenes cargadas de simbolismo.

La muerte

Esta postura hacia la muerte no será un hecho puntual en la mentalidad de este autor, más bien será un sentimiento generalizado de toda la sociedad posmoderna, resultado de muchos años de investigación científica y de la difusión de la información de manera masiva que ha hecho asequibles conocimientos hasta entonces impensables.

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, Bleckner estaba interesado por lo que él denominaba *el objeto psicológico*, que lo conectaba con la realidad social y política a escala más amplia constituida por la psicología general de la sociedad americana de aquellos años. En el artículo "Transcendent Anti-Fetishism" que Bleckner escribió para el libro *Blasted Allegories* (1987), compilador de artículos escritos por distintos artistas contemporáneos, afirma que el deseo de reexaminar la dimensión alegórica metafórica del arte surgió entre los artistas de los años setenta como respuesta contra la primacía formal y los preceptos estructurados en torno al minimalismo. De esta afirmación se puede extraer que Bleckner se considera a sí mismo un **posminimalista**, y que su reinterpretación de esta corriente artística lo guió en los primeros años de su carrera. Bleckner colaboró en este *revival* o contracorriente de la pintura aportando obras que desarrollaban un trabajo conceptual, actuando como puente entre las ideas trascendentales de la abstracción moderna y el minimalismo, lo que incluía una reinterpretación muy personal del op-art.

En el año 1974 Bleckner expuso por primera vez en su ciudad, Nueva York. En 1975, exhibe su trabajo en su primera exposición monográfica propia, en la Whitney Biennial. A partir de mediados de los años ochenta, Bleckner incorpora en su obra las imágenes inmanentes de la luz y la transparencia, sobre fondos oscuros en los cuales resaltan imágenes un poco evanescentes, fantasmagóricas. Esto lo hace sin abandonar un cierto **tratamiento óptico e ilusorio** que será una constante en su creación, aunque este tratamiento óptico sea muy cambiante y se adapte a las nuevas tecnologías y a la expresión científica creciente en sus pinturas.

Bleckner estaba interesado en muchos aspectos de distintas disciplinas de arte (incluso la arquitectura se introduce en sus telas) y por la mirada tecnológica y científica del artista posmoderno. Se puede afirmar que este interés por reflejar una **relación arte-ciencia**, junto con el hecho de reinterpretar las corrientes artísticas americanas de finales de la modernidad, es lo que hace de Bleckner un artista posmoderno y el motivo de que se haya hablado de él como de un artista renacentista del siglo XX.

Las primeras obras de Bleckner están vinculadas al op-art, caracterizado por la creación de obras de **gran formato** constituidas por motivos o símbolos que emergían de un fondo plano y lleno de color. Lo que dibujaba el motivo era la luz que traspasaba este color; aunque el tono del fondo de la imagen era a menudo oscuro, no utilizaba, como muchos de los artistas representantes de la abstracción, colores fluorescentes o muy vistosos. El resultado de esta forma de trabajar producía una serie de obras donde la **ausencia de profundidad** era palpable y la **repetición** de los elementos era el eje central a primera vista.

Sus mejores pinturas emiten una extraña **luminiscencia** y un juego de percepciones, lo que en vez de ser un arte descuidado, fragmentado y borroso, es la representación de unas rayas capaces de crear una mezcla de ilusiones ópticas y de movimiento. A menudo, entre estas franjas el autor incluye elementos

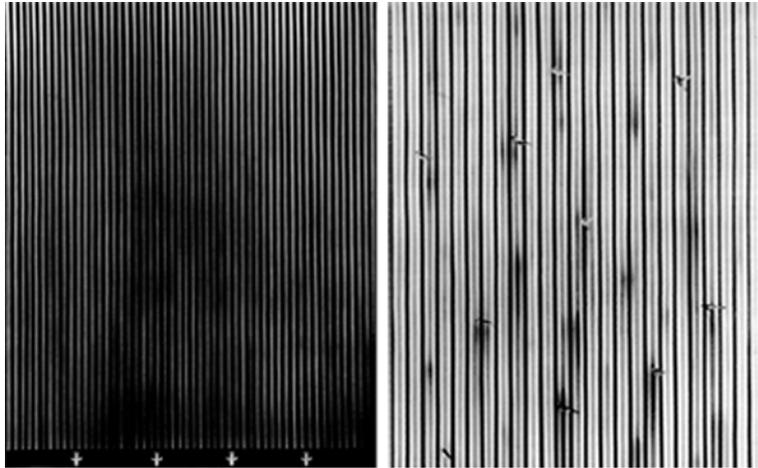
El op-art

El artista asegura que en la primera exposición que visitó en el MoMA cuando tenía dieciséis años, le marcó mucho el estilo op-art que triunfaba en los años sesenta dentro y fuera de Estados Unidos, y que en los setenta fue totalmente desprestigiado porque se le relacionaba demasiado con el simple mundo del diseño y la decoración.

Nota

Bianca Jagger habla de Bleckner como un artista renacentista del siglo XX en la entrevista "Brightness Visible", en la sección de arte de la revista *Vanity Fair* (marzo 1995, Edmond White).

que rompen esta unidad simétrica de las líneas, de la misma manera que se observa en *Cage* (1986), donde se representan una serie de pájaros. Con esta inclusión de materiales dentro de la geometrización, lo que hacía era buscar una **confrontación temática**.



Izquierda: *Brother's Sword* (1986). Derecha: *Cage* (1986).

Desde sus primeros trabajos, hace constantes alusiones a pintores como Larry Poons, Agnes Martin, Gerhard Richter, Sigmar Polke y Barnett Naewman, mezclando sus estilos de una manera extrañamente anacrónica para obtener una abstracción "con contenidos" que se acentúan en sus revisiones del op-art. Su propuesta de relectura del op-art incluía un denso tejido de significados, desde el irónico hasta el criticosocial, que presentaban esta tendencia como la quintaesencia del siglo XX. Bleckner no sólo simula los estilos de la abstracción geométrica, sino que recupera el sentido de lo "sublime" de Newman. Bleckner hace de la luz y de la energía el tema de sus pinturas, elementos que operan como símbolos de un mundo en desorden, de una cultura de final de siglo nacida de sus propios intereses competitivos de enfermedad incurable y por miedo a una aniquilación nuclear apocalíptica.

En los primeros ochenta lleva a cabo la serie *Stripe paintings*, y a finales de los ochenta y principios de los noventa, las series *Constellation* y *Architecture of the Sky*, relacionadas con la trascendencia y la pérdida. En los primeros noventa presenta las *Cell paintings*, en referencia a las células humanas enfermas, para posteriormente representar formas proteicas que recuerdan el ADN. La serie de los pájaros la desarrolla entre la segunda mitad de los noventa y la primera del 2000.

En la entrevista que Helen A. Harrison le hizo en el año 2005, habla del porqué de su pintura, la utilización de imágenes florales y de pájaros para insistir en los temas de la brevedad de la belleza, la fragilidad de la vida y la pérdida del

Bibliografía complementaria

H. Harrison (2005). "The New Cork Times". *Long Island Journal* (2 de enero).

amor, o el cambio hacia imágenes celulares cancerosas, medio para expresar el sentimiento de la muerte ante la enfermedad del padre. "Existe una frágil membrana que nos separa del desastre", afirma en la misma entrevista.

Bleckner construye un mundo de abstracciones que son más bien simulaciones simbólicas o **ilusiones alegóricas** en las que el artista mezcla abstracción y conceptualismo pintando imágenes que son identificables por el observador, y por lo tanto no abstractas, pero que necesitan de una explicación conceptual y contextual para descifrar su mensaje o, en todo caso, para llevar al observador a una propia interpretación.



Falling Bird II (2002).

En cuanto a esta abstracción imposible o, al menos, híbrida de representación, y refiriéndose a los cuadros de rayas ópticas de Bleckner, Barry Schwabsky dice en su artículo "Memories of light":

"Con sus cuadros de rayas, Bleckner ha llegado a crear una diferente y más sutil tensión entre abstracción y representación. Porque crea la ilusión con la luz brillante a la que tan claramente aludía el op-art de los años sesenta, y estos cuadros pueden ser considerados imágenes de abstracción o representaciones de cierto tipo de pintura abstracta. Sin embargo, su aspecto representativo no impide que se puedan considerar cuadros abstractos: una raya, siendo una representación alegórica de sí misma, siempre será también y literalmente, una raya."

B. Schwabsky.

En 1985, con el reconocimiento de su **sexualidad** y la gran crisis que surgió con el descubrimiento del **sida** como enfermedad mortal, tomó partido por el problema explícitamente con su trabajo, y su arte adquiere una extraordinaria urgencia política.

Su compromiso con el sida

Bleckner es el presidente de la iniciativa de la investigación comunitaria sobre el sida y embajador de buena voluntad de las Naciones Unidas. También es uno de los pocos artistas americanos que incluyó esta enfermedad en sus diálogos.

Parece que a Bleckner le ha costado ser consecuente con una línea de creación cuando ha tenido que oscilar entre el sentimentalismo que le produce la contemplación de la naturaleza inspirada en su admiración por Monet, y la analítica racional o la férrea moral de su entorno social judío con la estética y la ironía gay, agitadas por los tormentos del sida. Aunque a muchos críticos de arte esta dificultad les parece evidente, él no la reconoce en su creación. En la entrevista que concedió a la revista *Vanity Fair* en 1995, el mismo Bleckner expresa cuáles son las ideas de compromiso social detrás de su creación artística cuando dice que para él, el arte es exteriorizar las ideas contradictorias que el artista tiene dentro de sí y dramatizar sus tensiones, y que esto a él no le supone ningún conflicto entre su lado social y su concepto estético.

Se puede detectar en la obra de Bleckner una tendencia a utilizar una simbología en lo que respecta a la memoria, e imprime también un tono elegíaco a su creación y a los títulos que pone a algunas de sus obras. Utiliza una iconografía sobre la enfermedad y la muerte, sobre el luto y la necesidad del artista, como la de todos los seres humanos, de prolongar su testimonio y su presencia en la memoria de los que quedan vinculados a un ser después de su muerte. Bleckner es a veces explícito sobre este tema en los títulos de sus pinturas, o en sus declaraciones a entrevistas, por ejemplo en su obra *Remember Me* (1987), o en la obra considerada tanto por él como por los espectadores un memorial a las muertes provocadas por el sida, la titulada *8,122 as of January 1986*.

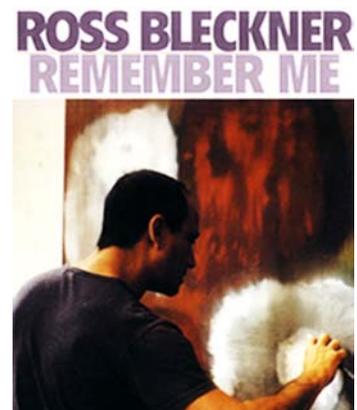
Si hasta ahora su obra había tenido un carácter abstracto, a partir de este momento su creación alcanzará una vertiente más **fúnebre, oscura y pesimista**, pero a la vez intentará transmitir cierto punto de optimismo respecto de la vida y plasmará toques **irónicos** y con **humor**.

Tal y como sucede con muchos otros artistas contemporáneos, el cuerpo alcanza una parte importante en su obra pero con cierta distinción. Las fotografías que su compañera Cindy Sherman lleva a cabo son importantes debido al tratamiento visual que esta transmite a sus producciones. Para ella, el hecho más interesante de su trabajo consistía en la apariencia del cuerpo para producir un **rechazo de los roles tipificados de la mujer** referentes a todos los aspectos humanos. Es aquí donde recae la gran diferencia del tratamiento que Bleckner hace de este cuerpo. A él lo que realmente le preocupa es la creación del cuerpo, la parte genética de nuestra materia.

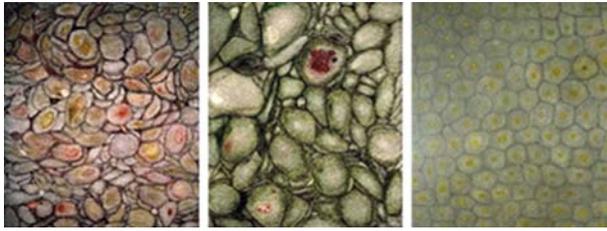
Esta conducta empezó en la década de los años noventa, cuando inicia una serie de pinturas explícitas de las **células cancerígenas** de su padre y afirma que lo que le llevaba a este análisis era la necesidad de saber qué le estaba sucediendo. En esta secuencia de representaciones utiliza nuevos y potentes materiales tecnológicos para su creación. Muchas de las producciones surgen mediante la observación del microscopio, con la posterior elaboración del óleo sobre la tela. Visualmente, el resultado queda caracterizado por una abstracción totalmente diferente a la que encontrábamos en sus inicios; las rayas y los

Nota

Este tema se habla en la entrevista "Brightness Visible" de Edmond White, en la sección de arte de la revista *Vanity Fair* (marzo de 1995).



fondos de color han desaparecido y han dado paso a una repetición de figuras geométricas relativamente circulares. Las imágenes se detallan como ilustraciones médicas, en este caso son meditaciones sobre la mortalidad de su padre.



Izquierda: *Overexpression* (1998). Centro: *Overexpression* (1998). Derecha: *Tolerance* (1998).

Cell Mates (1998) son cinco grandes pinturas donde mezcla diferentes estilos (imágenes iridiscuentes y con halos) y temas que ha estado utilizando durante los últimos quince años; una fusión de rayas, flores y pinturas que examinan la vida.

La vida microscópica examinada en estas muestras se puede leer como una forma de renacimiento místico, una celebración de la supervivencia. Estas imágenes son un magnífico testimonio del esfuerzo humano que se hace por combatir todo tipo de enfermedades. Podemos asignar a estas obras un papel más positivo del que normalmente impera en la producción de Bleckner, pero como ya se ha mencionado, no todo en él es pesimismo y es aquí donde nos permite observar el pequeño toque positivo que posee.

En *Inheritance* (2003) sigue mostrando la temática que surge a partir del **estudio celular**. En estas imágenes se observa cómo un anillo de flores representa una cadena de moléculas, lo que recuerda que, en la década de los ochenta, los centelleos de luz que aparecían sobre la oscuridad de sus pinturas hacían referencia a los glóbulos blancos a los que agota el sida. La apariencia de las imágenes como mutaciones celulares son las metáforas de la fragilidad de la belleza, la fugacidad de la vida y la pérdida del amor. En estas, plasma figuras como pájaros y flores, y su paleta de tonalidades alcanza unos aspectos más vívidos que los que surgieron en su producción de abstracción inicial. Hay que destacar, sobre todo, el rojo entre todos los otros colores. Las flores originadas recuerdan las reproducciones que Manet creó en sus obras. La gran diferencia entre estos dos artistas es que Bleckner sufre una gran **resistencia a desarrollar un estilo** y su consecuente negación de las leyes de la historia del arte.



Izquierda: *Inheritance* (KAM, 2003). Centro: *Inheritance* (NEM, 2003). Derecha: *Inheritance* (BMAP, 2003).

Finalmente, señalaremos que Ross Bleckner describe su trabajo como una **liberación**, una expresión personal y una manera de conseguir placer. El tipo de placer que él quiere transmitir con esta afirmación es el de carácter sexual; muchas de sus obras han sido cedidas para crear beneficios destinados al estudio/prevención del sida y permite que estas sean modificadas si es necesario.

Toda la composición de Ross Bleckner está dotada de una gran melancolía. La preocupación por la muerte y por eludir la vida está excesivamente involucrada con su persona como para no llegar a transmitirlo en su trabajo.



Izquierda: Exposición de Ross Bleckner en la Galerie Wilma Tolksdorf, Frankfurt (noviembre del 2001 a enero del 2002). Derecha: Exposición de Ross Bleckner en la Lehmann Maupin Gallery, Nueva York (abril del 2003).

7.6.2. Peter Halley (Nueva York, 1953)

Peter Halley nació en la ciudad de Nueva York en 1953. Empezó sus estudios formales en la Phillips Academy en Andover, Massachusetts, los continuó en la Yale University, donde obtuvo el BA (1975), y en la University of New Orleans, donde se graduó en historia (MFA, 1978). Empieza una época de **viajes** por México, Centroamérica, Europa y el norte de África, en los que se interesa por la arquitectura precolombina, islámica y las telas africanas. En el año 1978 dio clases de diseño en la University of Southwestern de Luisiana. Volvió a Nueva York en el año 1980, donde hizo su primera exposición en el International with Monument (1985), en el Contemporary Art Center en Nueva Orleans. Hizo pruebas con la música new wave y con temas pop y sociales. A principios de los años ochenta, Halley empezó a escribir en la revista *Arts Magazine* y también comenzó a implicarse en las teorías contemporáneas.



Peter Halley.

Se dio a conocer a mediados de los años ochenta como impulsor del denominado **movimiento neo-geo**, que propugna un **retorno a la abstracción geométrica**. En 1984, colabora con la East Village Gallery International with Monument. Con el apoyo de la galería, inicia su carrera como artista. En el año 1986, una exposición de artistas neo-geo en la Sonnabend Gallery, de Nueva York, dio a conocer a este grupo de artistas. Actualmente es director del Departamento de Pintura de la Yale University.

El movimiento neo-geo

Se trata de una corriente que reacciona ante la emotividad del neoexpresionismo para introducir en la abstracción geométrica la referencia al mundo exterior. Recuperó los pre-

ceptos visuales del minimalismo, readaptados a la nueva codificación lineal de la sociedad urbana.

Su obra, elaborada con materiales industriales, ejemplifica lugares de encarcelamiento, pasadizos, túneles subterráneos, etc., lo que significa la victoria de la **tecnología** contemporánea sobre cualquier forma de pureza artística. Utiliza la geometría como soporte de sus creaciones pero sin perder de vista el referente figurativo.

El neo-geo es un movimiento artístico que surge en los años ochenta. Es la abreviatura de neogeométrico, que preconizaba la utilización de objetos domésticos como materiales esculturales. También se le denomina neoabstracción geométrica o pintura neo-geo. La pintura neo-geo recuperó los preceptos visuales del minimalismo, readaptados a la nueva codificación lineal de la sociedad urbana, y cuyas descripciones se convirtieron en el **soporte de juegos visuales** o, en escultura, la ocasión de *ready-made* y de sacralizar la **vacuidad**.



Three Ball Total Equilibrium Tank y *Vacuum Cleaner* (aspirador) de Jeff Koons son los símbolos más destacados, junto con la pintura de Peter Halley, *A Perfect World, Black Cell*.

Los pintores de la corriente neo-geo prolongan y actualizan las diferentes investigaciones llevadas a cabo anteriormente en el ámbito del minimalismo, del op-art y de la abstracción geométrica. Pintan generalmente obras de gran formato, compuestas de motivos o signos que se distancian de un fondo plano y colorido. Sus principales representantes son:

- John M. Armleder (1948)
- Francis Baudevin (1964)
- Ashley Bickerton (1959)
- Ross Bleckner (1949)
- Helmut Federle (1944)
- Christian Floquet (1961)
- Peter Halley (1953)
- Olga Kisseleva (1965)
- Jeff Koons (1955)
- Mark Lombardi (1951-2000)
- François Perrodin (1956)
- Christian Robert-Tissot (1960)
- Gerwald Rockenschaub (1952)
- Peter Schuyff (1958)
- Philip Taaffe (1955)
- Meyer Vaisman (1960)

Entre sus **características** más genéricas hay que destacar:

Los inicios del neo-geo

La primera muestra de esta corriente se produce en la Documenta 8 de Kassel, en 1984.

- La apropiación de las combinaciones formales y cromáticas próximas a las creaciones constructivistas y geométricas tipo *hard-edge* y op-art.
- La ausencia de todo planteamiento filosófico y utópico.
- El carácter eminentemente decorativo con cierta carga crítica (Halley).
- Las configuraciones geométricas irregulares estructuradas en grupos relacionados y/o repetitivos (Bickerton).
- La creación de efectos ópticos que provocan la ilusión de formas en relieve (Schuyff).
- La alusión a la tecnología y las redes de comunicación (Halley).
- La combinación de técnicas y materiales (madera y aluminio, pintura acrílica y metalizada, *collage*, etc.).
- La utilización de todo tipo de formatos (Rockenschaub lleva a cabo obras pequeño formato).
- El uso de matices de colores próximos en la escala (Federle).
- Los colores puros de gran intensidad (Halley, Armleder), preferentemente sobre fondos oscuros y acromáticos (Taaffe).

Peter Halley practica, junto con otros artistas como Bickerton y Vaisman, una pintura abstracta que elimina toda huella expresiva y emocional. También se siente atraído por el análisis del sistema social planteado por Jean Baudrillard.

Su obra parte de la revisión del **cuadrado de Malevich**, icono del siglo XX, al cual añadió líneas verticales hasta relacionarlo con el concepto de ventana o prisión, para más adelante llegar a las celdas unidas unas con otras mediante lo que él mismo denomina *cañerías*. La representación de un tipo de espacio muy básico –el espacio dentro del cual el artista creía estar– y de la experiencia de este espacio –aislado o comunicado– ha sido el vocabulario fundamental que ha ido desarrollando. Con un planteamiento repetitivo y obsesivo, el artista se dio cuenta de que podía incluir una amplia gama de reacciones afectivas a la situación espacial que estaba describiendo.

Su pintura geométrica, desde siempre, ha querido huir del simple esteticismo formalista para **conectar con el entorno**, vincularse con la sociedad actual e introducirse en el sistema de las redes de comunicación. Cuadrados, rectángulos, barras y segmentos en diferentes combinaciones que configuran unos enrejados plasticocromáticos regidos por un orden ortogonal de verticales y horizontales que pueden evocarnos tanto el complejo paisaje urbano iluminado por una luz artificial, hiriente y estridente, como las interconexiones virtuales, en los mecanismos tecnológicos y en las formas sociales de control; e incluso, evocar el orden cerrado en el que vivimos, producto de los miedos y de las inseguridades.

Algunas influencias

Tanto en sus escritos como en sus trabajos, se propuso repensar la pintura de Frank Stella y el minimalismo de Carl Andre, Donald Judd y Robert Morris en tanto que percepciones sociales y políticas de una determinada realidad.

En su artículo "The Crisis in Geometry", después de constatar la crisis en la que habían desembocado las actitudes neutrales y formalistas de los sesenta con respecto a la geometría, auguró una nueva etapa en la que la forma geométrica recuperaría su función significante y simbólica.

Si el formalismo literario había dado paso al estructuralismo y a las posteriores revisiones postestructuralistas de Roland Barthes y Michel Foucault, el formalismo pictórico tenía que ceder protagonismo a los significados velados que el signo geométrico contenía en su neutralidad y claridad cartesiana.

Peter Halley partió de los la lectura de los textos *Vigilar y castigar* (1975) de Michel Foucault, y *Simulacros y Simulación* (1978), de Jean Baudrillard, para decodificar los significados de la obra geométrica elaborada durante los años de crisis. Foucault, por ejemplo, presenta la **geometría** como **instrumento de control social** de la población en la era industrial. El despliegue de estructuras geométricas en ciudades, fábricas, escuelas y viviendas y la aparición del panopticismo⁴⁰, combinado con la serialidad como instrumento de supervisión, vigilancia y confinamiento de cuerpos en recintos clave, como la prisión, el hospital, la fábrica y la escuela, daban por hecho que la geometría se podía utilizar con finalidades de represión social.

⁽⁴⁰⁾El control del interior de un edificio desde un solo punto.

Con estas bases, a partir de 1986 las obras de Halley empiezan a tomar como referencia las pinturas de lados negros y de aluminio de Frank Stella, que no le interesan especialmente por sus aspectos formales, sino por cuestiones técnicas, como la utilización de **materiales industriales y comerciales**⁴¹, pinturas cuyos esquemas proyecta en lo que denomina *abstracciones de la realidad social contemporánea*.

⁽⁴¹⁾La pintura acrílica, hiperreal y fluorescente, Day-Glo y los productos comerciales Roll-a-Text.

Con los acrílicos Day-Glo, que relaciona con el arte pop y psicodélico, por lo que tienen de artificial, innatural e inquietante, con los productos Roll-a-Text, que le permiten alcanzar una textura de estuco, y bebiendo del vocabulario formal de los grandes pintores abstractos del siglo XX, desde Mondrian a Stella pasando por Albers, simula la representación de celdas de prisiones, autopistas, aeropuertos, cañerías, circuitos electrónicos, juegos de ordenador, etc. Con estos, crea espacios que, más que realidades concretas, simulan modelos de espacios celulares que sobreponen sus circuitos de control al cuerpo social.

Bibliografía complementaria

A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (págs. 401- 402). Madrid: Alianza.

Las celdas originalmente son concebidas como una prisión, como una crítica o una parodia a los idealistas, al formalismo de la modernidad. Sin embargo, la idea de la **celda** atrae particularmente a Halley porque hace pensar en las cosas concretas, como por ejemplo en una habitación, donde hay teléfonos celulares y ordenadores.

Sus obras muestran variaciones sobre el tema reiterativo de las celdas que Peter Halley empezó a trabajar a principios de los años ochenta y que ya forman parte de su código iconográfico. Mientras que algunas estructuras están siempre enlazadas, otras son más minimalistas y repetitivas, con los barrotes dispuestos de manera horizontal como el descanso de los muertos, que son una respuesta a la situación de Estados Unidos después del 11-S, según declaraciones del mismo artista.

Detrás de las composiciones rectangulares de Halley, con cubos, rectángulos y líneas de colores que atraviesan la tela, hay una metáfora sobre las conexiones sociales y personales, una reflexión sobre la comunicación y sus redes. Los **cubículos** que se pueden ver en las pinturas de Halley son, según el pintor, "células, ya sean orgánicas o sociales", y también son celdas cuando el cubículo tiene unas líneas verticales que parecen barrotes. En inglés el juego está más claro, porque los dos conceptos corresponden a la misma palabra, *cell*.

"Pensaba en los individuos aislados pero conectados a través de la tecnología. En cierta manera, son pinturas anticipatorias de lo que ha pasado."

P. Halley.

Sin embargo, en estas estructuras también hay una alerta contra el aislamiento del individuo y la **falta de comunicación**, simbolizada por el elemento inquietante de los **barrotes** de las celdas. El mismo Halley dice: "Mi pintura es perturbadora".

El otro rasgo de la pintura de Halley, y quizá el que más llama la atención a primera vista, es la fuerza de los **colores**. Los colores fosforescentes, o incluso plateados y dorados en pintura de estuco artificial, dominan en pinturas que tienen una alta calidad volumétrica y que dan una apariencia prácticamente de relieve.

"Me interesa la pintura que tenga calidad táctil, que traspase la superficie, como pasa con las pinturas de Van Gogh. Me gusta mucho la fotografía, pero la pintura tiene la virtud de combinar lo táctil con la imagen."

P. Halley.

Halley utiliza en la elaboración de sus cuadros materiales industriales ya desde 1973, como el Day-Glo y las pinturas acrílicas. Concibe su obra mediante los colores vivos del Day-Glo y el empleo de las pinturas plásticas y de algunos de los materiales del movimiento del pop-art. Según el mismo Halley, sus técnicas (pictóricas) son tomadas directamente de los estilos del **hard-edge** y del **colour-field**, dos estilos que se usan como una referencia sobre una idea de abstracción y una ideología de adelantos técnicos. La referencia reemplaza lo que es real.

Origen y características de los cubículos y las celdas

El mismo artista relaciona el origen de los cubículos con la ventana de su estudio neoyorquino de principios de los años ochenta. Las conexiones entre las distintas *cells* de la pintura de Halley aparecieron, además, antes que la red Internet.

Nota

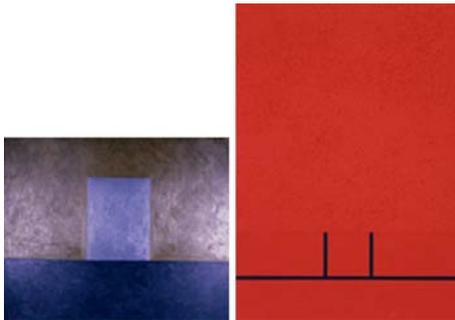
Se trata de fragmentos de la biografía de Peter Halley, extraídos de la página del Guggenheim Museum.

Halley toma las tesis de Baudillard en su artículo "La crisis de la geometría" (1984), en el cual expone que la distinción entre causa y efecto, entre activo y pasivo, entre sujeto y objeto, ha acabado y la experiencia ya no vendrá de las fábricas ni de la producción, sino de la subdivisión y del consumo, y por lo tanto se pasará de las geometrías (de control) "duras" del hospital, la prisión y la fábrica a las geometrías "blandas" de las autopistas, los ordenadores y los juegos electrónicos.

Su obra se puede dividir, de acuerdo con los criterios que utiliza el mismo autor, en cinco periodos:

1) 1980-1984

En el año 1980, Peter Halley volvió a Nueva York. Coincide con el momento de la etapa de un crecimiento creativo en el sur de Manhattan asociado con un incremento del movimiento punk y de la música new wave. Después de un año de su llegada, presentó una exposición en solitario en el PS 122 del East Village, y también en el Beulah Land de Nueva York.



Izquierda: *The Grave* (1980). Acrílico sobre tela, 60 x 80 inches.
Derecha: *Red Cell with Conduit* (1982). Acrylic, Day-Glo acrylic. Roll-a-Text sobre tela, 64 x 42 inches.

Integrado dentro de lo que se considera el postapropiaciónismo o neoconceptualismo, Peter Halley (crítico de arte, artista y profesor en la Yale University School of Arts) se dio a conocer a mediados de los años ochenta en Nueva York como impulsor del movimiento neo-geo (*neogeometric conceptualism*), disciplina que según el mismo Halley se enfrentará a una sociedad postindustrial donde la experiencia no ha sido ya de fábricas sino de **subdivisiones**, no de producción sino de **consumo**.

Halley aparece de esta manera insertado en el conjunto de un grupo de artistas⁴² que reaccionan al neoexpresionismo desde la vertiente apropiacionista, desde el neo-geo⁴³. Halley concibe sus fundamentos a partir de la base teórica del pensamiento postestructuralista francés (la posmodernidad en Europa y en Estados Unidos), el cual propugna el análisis y la contextualización histórica más allá de las categorías universales y eternas, y basa sus principales conceptos en la simulación (como alternativa a la obra de arte concebida hasta entonces), el simulacro, la hiperrealidad, la cultura de la mercancía, etc. Algu-

Bibliografía complementaria

P. Halley (1984) "La crisis de la geometría". *Arts Magazine* (vol. 58). Nueva York.

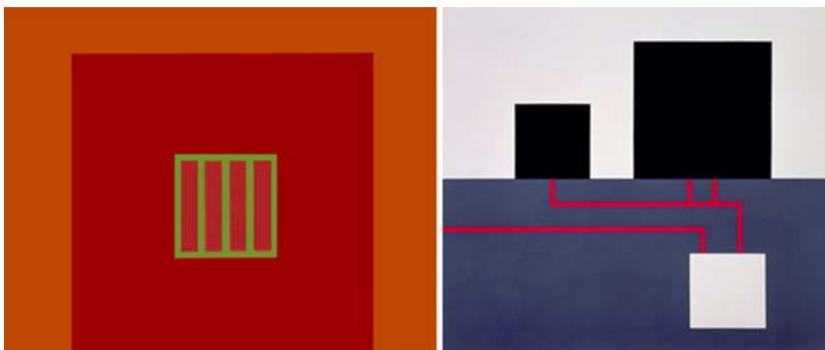
⁽⁴²⁾ Conjuntamente con Sherrie Levine, Allan McCollum, Richard Prince y Christopher Wool.

⁽⁴³⁾ Disciplina asociada también con Ashley Bickerton y Jeff Koons.

nos de los **referentes** del movimiento neo-geo son Malevich (suprematismo) y Mondrian (neoplasticismo), así como las obras geométricas de la abstracción pospictórica, el pop-art, el op-art, el minimalismo y el arte conceptual.

Aun así, como manifiesta Halley, ya no parece posible explorar la forma como forma (geométrica), como lo hicieron los constructivistas y los neoplasticistas, ni tampoco vaciarla de su función significativa, como propusieron los minimalistas: ¿con qué propósito se utiliza la forma geométrica en nuestra cultura? ¿Por qué la sociedad moderna está tan obsesionada con la forma geométrica que, en los últimos dos siglos, nos hemos esforzado en construir y vivir en ambientes geométricos de cada vez más complejidad y exclusividad?

Halley reproduce, a partir de los años ochenta, las abstracciones geométricas que interpretan estructuras de **chips de ordenador** y **celdas de prisión**, estructuras que funcionan como un tipo de anteproyecto para la sociedad y donde las imágenes representadas evocan los **sistemas ocultos** y las **ideologías** que rigen la actividad en la sociedad postindustrial. De esta manera, Halley impone una referencia al espacio y al tiempo de nuestra sociedad postindustrial, al terreno político y social y al orden cerrado en el que vivimos. La reproducción de sus obras, marcadas por las formas frías y rectilíneas, son la reproducción del paisaje urbano (recordemos que vive en Nueva York) y de los mecanismos de información tanto físicos como virtuales, tal y como podemos comprobar en su obra. Halley recurrirá a la **sustitución** de la **teoría de la simulación** –como muestra en *Two Cells with Conduit* o en *Underground Chamber*, obras en las que enfatiza el rol del modelo sin un simulacro–, que reemplazará los análisis genealógicos de Foucault; las nuevas relaciones de fuerza y las nuevas estrategias recurrirán a lo social mediante dispositivos simuladores, donde la visión del panóptico –tal y como es definido por Foucault– propio de las instituciones de control y los fenómenos estrechamente vinculados con la comunicación, la circulación y el consumo se acercan a un universo simulado.



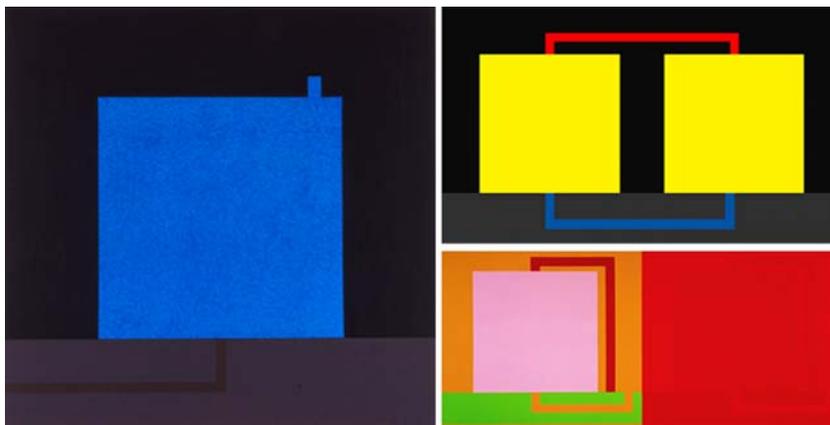
Izquierda: *Day-Glo Prison* (1981). Acrylic, Day-Glo acrylic Roll-a-Tex sobre tela, 53 x 78 inches. Derecha: *Two Cells with Conduit and Under-Ground Chamber* (1983). Acrylic, roll-a-tex/canvas, 70" by 80".

Halley concibe su propia obra, tal y como comenta en *La crisis de la geometría*, como un campo digital en el que hay situadas celdas con textura de estuco cuyo flujo irradia los conductos. Este espacio es similar al espacio simulado de un videograma, del microchip (con sus conexiones) y de la torre de control, un espacio que no es una realidad específica, sino un modelo del espacio celular

en el que está basado el intercambio social cibernético, lo que "irradia el cuerpo social con sus circuitos operantes". Se trata de un sistema que describe los edificios como columnas gráficas estadísticas, y cuya imagen ha pasado desde las pirámides a las cartas perforadas.

2) 1985-1989

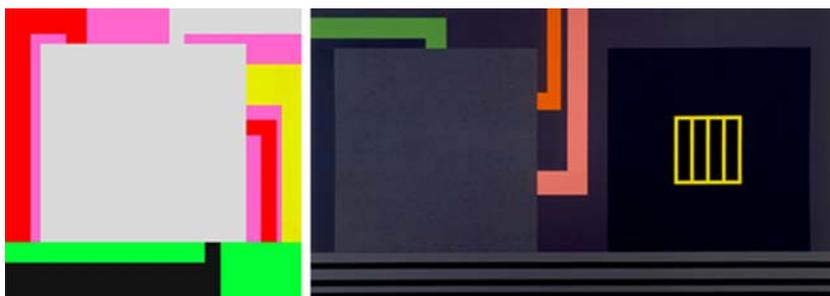
El año 1985 marca la transformación y la expansión internacional de Halley como artista figurativo, pero también señala el final de la época más mágica de la subcultura de la que Halley formaba parte, cuando él y los otros artistas empezaron a exponer en la galería Ileana Sonnabend del Soho, en un momento en el que la pujanza hizo que el arte se convirtiera prácticamente en una mercancía. No expusieron propiamente ni pinturas ni esculturas, a pesar de su condición de pintores y escultores, sino obras objetuales relacionadas con la estética industrial. Halley mostró abstracciones que pretendían analizar las **similitudes** entre el **espacio social**, el **arquitectónico** y el **informático**.



Arriba: *Blue Cell with Smokestack & Conduit* (1985). Acrylic, Day Glo acrylic & Roll-a-Tex sobre tela, 63 x 63 inches.
Derecha arriba: *Two Cells with Circulating Conduit* (1985). Acrylic, Day Glo acrylic & Roll-a-Tex sobre tela, 63 x 108 inches.
Derecha abajo: *A Monstrous Paradox* (1989). Acrylic, Day Glo acrylic & Roll-a-Tex sobre tela, 90 x 195 inches.

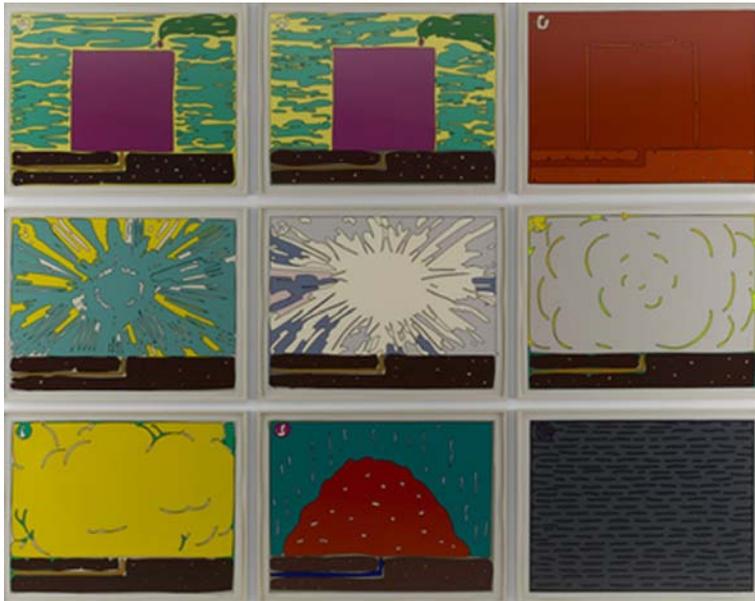
3) 1990-1994

En el año 1991, el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos, Francia, organizó una exposición retrospectiva en la cual participó Halley. Esta exposición itinerante estuvo en Lausana, Madrid y Ámsterdam hasta 1992. En este mismo periodo, fue incluido en la mayor exhibición de arte contemporáneo internacional en Metropolis de Berlín.



Izquierda: *V* (1991). Acrylic, Day-Glo acrylic & Roll-a-Tex on canvas, 92 1/2 x 95 3/8 inches. Derecha: *Nowhere* (1992). 87 x 187 inches.

A partir del año 94 empieza a elaborar nueve series luminosas de pantallas impresas: *A Exploding Cell*, en las cuales una **celda muta** de un todo unificado a estados de contaminación, explosión y, finalmente, de vacío y estatismo. Son presentadas en forma de tiras de cómic (*comic-strip-style grid*), y nos evocan la construcción de nuevas situaciones e instalaciones. En estas **tiras cómicas**, Halley nos muestra que sus celdas no son tan sólo representaciones abstractas (pero simbólicas), sino también diagramas y representaciones de los cuerpos arquitectónicos o sociales.

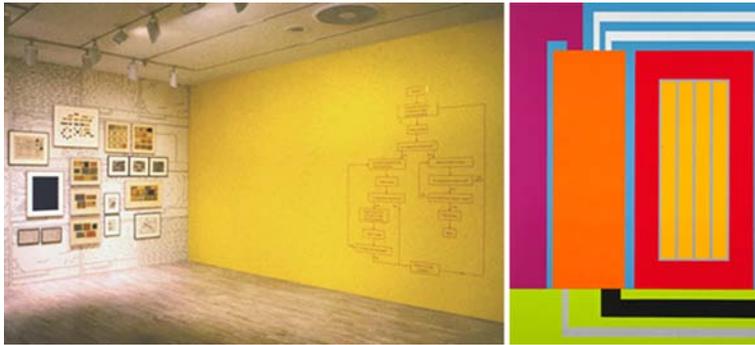


A Exploding Cell (1994). 92 x 119,7 cm.

4) 1995-1999

A partir del año 95, Halley rompe las fronteras de las técnicas utilizadas hasta entonces (la impresión) y se acerca a la utilización del **soporte digital** para rehacer *A Exploding Cell*. Conjuntamente con el MoMA de Nueva York, Halley valora los documentos digitales como un lugar de almacenamiento fácil, generadores de nueva imaginación.

En 1997, hizo una exposición en solitario con el título de *New Concepts in Printmaking*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Creó una instalación que incluía impresiones sobre pantallas de seda, sobre papel de impresora y también diagramas. Para hacer la exposición, Halley desarrolló un **proyecto web** que los visitantes podían completar en el mismo museo o vía Internet, por medio de su web del MoMA titulada *A Exploding Cell*, con nueve imágenes del autor que después fueron adquiridas para la colección del Museo.



Izquierda: *New Concepts in Printmaking I* (1997-1998). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Derecha: *Too Much* (1996). 89 x 65 inches.

En el año 1999, la Waddington Galleries presentó del 28 de abril al 28 de mayo una exposición de Peter Halley que consistió en una **instalación** con una serie de pinturas con un doble fondo o pinturas de pared, e incluso con empapelado.

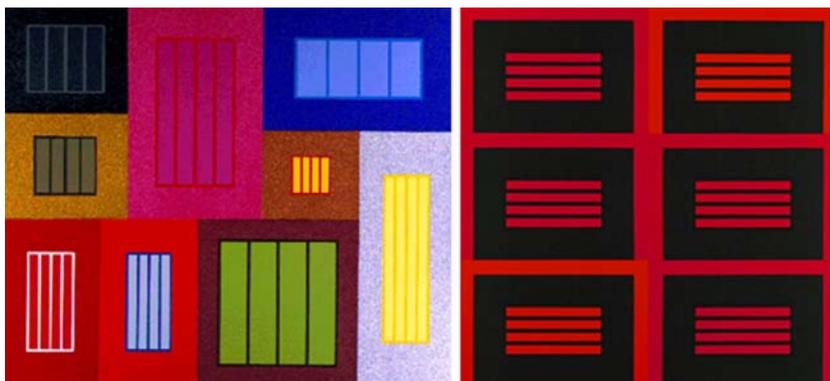


Muestra de la instalación en Waddington Galleries.

En este trabajo, la sencilla y esquemática presentación de la instalación como estructura se repetía en los paneles pintados, que se integraban a la vez con circuitos pintados en las paredes. Esta exposición combinaba las mesas de madera del suelo con el trabajo manipulado digitalmente y que se ubicaba en las paredes, junto con las imágenes de cartón. Con esta instalación, Halley exploraba los sistemas sociales, las jerarquías y las narrativas apocalípticas de la misma manera que lo hizo también para la serie *Exploding Cell*.

5) 2000-actualidad

En el 2000, coincidiendo con un periodo de notable crecimiento cultural y económico en Nueva York, Halley desarrolló una nueva manera de puesta en escena, y también una nueva forma de hacer **diseño de interiores y de arquitectura** con sus "instalaciones", que después se han hecho en otras galerías y museos del mundo.



Izquierda: *The Time Machine* (2002). 96 x 115 inches. Derecha: *Six Prisons* (2004). 72 x 72 inches.

La prensa se hizo eco de las instalaciones de Halley como una nueva manera de presentar el arte y como una forma de expresar la energía que surgía de su estudio.



Izquierda: *Static* (2008). Acrylic, Day-Glo acrylic & Roll-a-Tex on canvas. 80 x 58 inches. Derecha: Peter Halley/ Alessandro Mendini, galería Massimo Minini, Brescia, Italia.

7.6.3. Ashley Bickerton (1959)

Nació en Barbados en 1959 y actualmente vive entre Nueva York y Bali, donde practica el surf. En los ochenta fue uno de los componentes del Fantastic Four de la **escultura commodity**, junto con Haim Steinbach, Meyer Vaisman y Jeff Koons. Saltó a la fama en 1986 al exponer junto con estos dos últimos artistas y Peter Halley en la prestigiosa galería Illeana Sonnabend del Soho neoyorquino. Allí no expuso pinturas ni esculturas, sino **obras objetuales híbridas** relacionadas con la estética industrial y con simples y banales mercancías (de aquí el nombre de *commodity*). Las esculturas murales presentadas eran cuadros-objeto sobrepuestos al muro de la sala, que podían ser vistos tanto de frente como lateralmente y que caricaturizaban el objeto de arte tradicional.



Ashley Bickerton.

Bad es un ejemplo de *commodity*; se vendió a Sotheby's en 1991 por 82.500 dólares. Presenta distintos símbolos bélicos, desde la cruz gamada nazi hasta pistolas, metralletas, cadenas, calaveras, misiles, símbolos nucleares, tiburones, serpientes cobra o la hoz comunista.



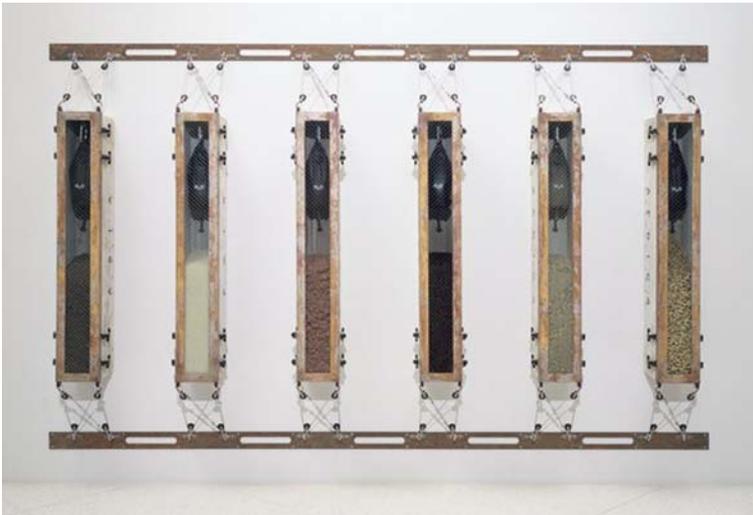
Abstract Painting for People 4 (Bad, 1987).

En *Tormented Self Portrait* se nos presentan los logos de distintas empresas automovilísticas dentro de una estructura en tres dimensiones, como si fuera una especie de altar.

Minimalism's Evil Orthodoxy Monoculture's Totalitarian Esthetic consiste en seis cajas que contienen muestras del suelo de África, Asia y Sudamérica, zonas donde el monocultivo –cultivo intensivo y extensivo de un único tipo de planta– es una práctica común. Compara el restrictivo método de cultivo con la estética del **minimalismo**, en la que el uso singular de las formas primarias para crear obras elimina cualquier alusión al mundo exterior.



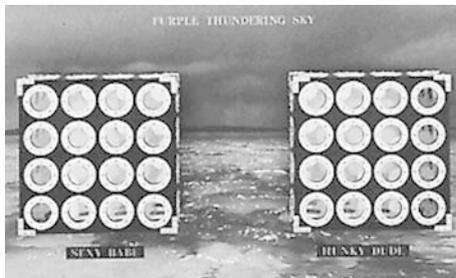
Tormented Self Portrait (1988).



Minimalism's Evil Orthodoxy Monoculture's Totalitarian Esthetic (1989).

Es una crítica al pensamiento estrecho de miras que suponen tanto el minimalismo como el monocultivo, ya que en la búsqueda de un objetivo único y concreto, olvidan deliberadamente las implicaciones del mundo que los rodea.

En *Sexy Babe/Hunky Dude* presenta, dentro de los ojos de buey, fotografías de **genitales femeninos y masculinos**. Admite que es muy complicado obtener fotografías de los genitales humanos, pues el miembro masculino está siempre erecto y el femenino es imposible de obtener si no se hace abrir las piernas a la persona.



Sexy Babe/Hunky Dude (1991).

Su intención es mostrar los genitales tan banales como sea posible, como si de repente, andando por la calle, a todos se nos cayeran los pantalones. Intenta eludir las imágenes de sexos estilizados, arreglados, depilados, preparados: todo el mundo tiene un sexo, que además huele y es aburrido, y esto es lo que él ha querido mostrar.

Las personas nos **olemos** unas a otras, ya que es un comportamiento propio de los mamíferos. Toma lo que abunda entre los hombres blancos de entre 35 y 65 años -los años dedicados sobre todo a ganar dinero- y que es básicamente poder, control del universo, control del conocimiento, diplomacia, política y economía, es decir, muchas cosas que son producto únicamente de la mente humana. Pone de lado todas las "ologías" que fragmentan el universo del conocimiento: teología, terminología, sociología, antropología, etc. Y entonces cuelga de sus narices una especie de bolsita con diferentes contenidos: pene, testículos, vísceras, excrementos, ectoplasma, semen, etc.

Como se puede ver en las dos obras de 1993, Bickerton se sigue manifestando dentro del ámbito de la *commodity*, con más intensidad que en las precedentes. En este caso, lleva a la escena distintos objetos de la cultura de Bali y los desprovee de sentido, mostrando lo **absurdo** de la concepción **del paraíso** desde el punto de vista de los occidentales.



The Mechanical Universe 1 (1991).



Just another shitty day in Paradise (1993). Izquierda: detalle.

En la segunda mitad de los noventa vemos un cambio claro de estilo, un contraste bien marcado con el panorama expresivo anterior. El arte está vinculado al nuevo contexto del mundo occidental al final del milenio, y los artistas

en general intentan buscar explicaciones y respuestas ante el desafío de hacer un arte que tenga sentido en este contexto. Los noventa se sitúan detrás de la caída de los debates ideológicos de las décadas anteriores, el colapso de las grandes ideas, el declive de las economías nacionales, el impulso de la fragmentación y la búsqueda de salidas más allá del mercado.

A partir de esta inquietud, el arte se plantea la necesidad de narrar la ausencia y el exilio, de articular la memoria como un desplazamiento del pasado hacia el presente como si no hubiera futuro. Hay que repensar el sujeto, la identidad y el cuerpo y mostrar la ironía, la tristeza, el humor, la soledad y la muerte.

En este escenario, Ashley Bickerton deja atrás la escultura *commodity*, y se adentra con nueva fuerza creativa dentro de obras a medio camino entre el **hiperrealismo** y el **surrealismo**. En *Back on the wall* vemos a una mujer orinando contra la pared, en un ademán completamente obsceno.

En *The Davidsons* se nos muestra a una pareja de mediana edad, en una escena íntima en la que el hombre muestra su frustración con los ojos cerrados, el cabello gris despeinado, y la mujer es una especie de aberración del ideal de belleza exagerado hasta el punto de la repulsión.

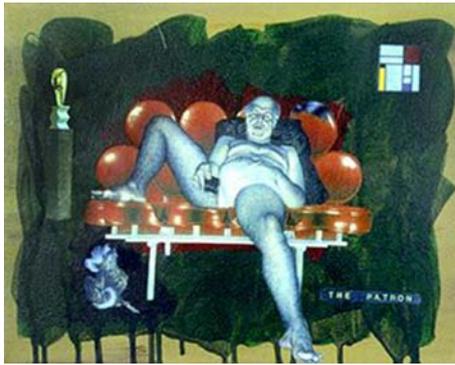


The Davidsons (1997).

En *The four pilliars + one*, también conocida como *The patron*, vemos una vez más a un americano de mediana edad, medio desnudo viendo la televisión, en una escena que al mirarla nos parece completamente desagradable, pero que capta perfectamente nuestras **realidades más íntimas**, lo que somos cuando nadie nos observa. En la pared, aparecen un cuadro de Mondrian y una especie de estatuilla del Oscar de Hollywood.

Paradoja

Los personajes que se ven retratados y ridiculizados son los propios americanos de clase media-alta, que serán los que compren las obras.



The four pillars + one (1997).

En *The Five Sages*, al lado de su cara de la izquierda, encontramos la siguiente inscripción:

*Rot in some fucking backwater of hell
 You nauseatingly transparent socially
 Grubbing worms, you oily conscience-
 Less fucking wind-up troglodytes
 With your twitching, sweating goonads
 And your slathering tongues. You vile
 Gutless, butt hair sucking, belly
 Groveling, coat tail clinging, slimy
 Arrivist shits. And you have the
 Fucking nerve to feel superior!*

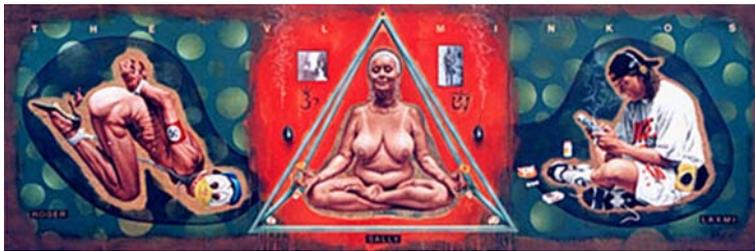


The Five Sages (1998).

Hay que entender este llamamiento en el contexto de hundimiento, en ciertos ámbitos, de los valores de la política económica capitalista en la década de los noventa. En concreto, el cuadro hace referencia a los Cinco Sabios, nombre que recibe popularmente el **consejo de expertos** independientes encargados de asesorar al **Gobierno alemán** en materia de política económica. Se entiende fácilmente, pues, los insultos que Bickerton lanza sobre ellos, tratándolos de gusanos sociales (*babosas* sería más apropiado) faltos de conciencia, que

desde su opulencia y decadencia arribista osan organizar el mundo y creerse superiores, en clara alusión a los graves problemas que supuso la unificación alemana después de la caída del muro de Berlín.

En *The vlaminko's* encontramos otra **ácida crítica social** del *american way of life*, representada bajo la forma de un tríptico renacentista. El padre autoritario y racista es en realidad un homosexual sadomasoquista reprimido. La madre desnuda, desprovista de cualquier canon estético, se preocupa únicamente de su paz interior practicando yoga. El hijo adolescente es desterrado y pasa su soledad fumando la marihuana que el padre persigue, jugando con la Gameboy y escuchando música reggae.



The Vlaminko's (1999).

La ruptura social derivada de la falta de valores que provoca la sociedad consumista estresante y estresada, la cual Bickerton elude en su vida en Hawái, se manifiesta perfectamente en esta obra, que nos muestra sus angustias por el **futuro de los jóvenes** en una sociedad desestructurada.

En *The birth of Django*, podemos observar la cara enloquecida del soldado americano y el llanto desconsolado del niño, con toda certeza nacido de la violación de su madre por alguno de los marines americanos.



The birth of Django (obra y detalle, 1998).

Vista la fecha de creación de la obra, es probable que se trate de una crítica a la intervención militar americana en la guerra de los Balcanes, aunque las flores que el soldado lleva colgando y también la estampa de la chica hacen pensar más bien en algún lugar exótico del Pacífico. Este detalle responde probablemente a un intento de Bickerton de reflejar su propia realidad (recordemos que él nació en Barbados).

En *David Dog Mary*, las figuras que hay representadas son la mujer del artista y su hijo de tres años. La **familia** está metamorfoseada como una familia primitiva de la jungla, y representan escenas de la caverna prehistórica, imágenes forjadas en la mente de alguien que en realidad se siente solo.



David Dog Mary (obra y detalle, 1999).

Nia-Toni: *painting that has something to do with glossy magazines* representa una Venus de la jungla, con la cara de su hijo pequeño, rodeada por un extraño montaje de porquerías encontradas flotando en la **playa**, como cocos, maderas y detritus. Desde hace mucho, el artista manifiesta una obsesión por los vertidos incontrolados en las playas.



Nia-Toni: *painting that has something to do with glossy magazines* (2001).

8. El arte posmoderno activista

En Estados Unidos, la era Reagan (1981-1989), la de la **revolución conservadora**, alimentó, como contestación, inquietudes, modelos sociales alternativos y prácticas críticas olvidadas desde la guerra de Vietnam (1965-1973). **Artistas** e intelectuales **progresistas** diseñaron estrategias para convulsionar las prácticas sociales y artísticas; para esta generación de artistas ya no eran válidas las preocupaciones del arte asociadas a la tradición de la modernidad –la purificación del estilo, la innovación en la forma, lo sublime estético–, sino sólo aquellas cuestiones relacionadas con el cruce de instituciones (el arte y la economía política, por ejemplo) y de representaciones (la identidad sexual y la vida social).

8.1. La teoría del activismo

Nueva York, lugar donde más se manifestaron las contradicciones del sistema regresivo y conservador impuesto por la administración Reagan –un actor de películas de serie B–, fue el principal escenario del debate sobre el denominado *arte posmoderno activista* basado en unas prácticas críticas en las que se replantearon las relaciones entre el objeto de arte y su audiencia. Estas relaciones se pueden resumir en la **trilogía de valores** que Walter Benjamin había establecido en *El autor como productor*:

- La innovación artística
- La revolución social
- La revolución tecnológica

Este ensayo estaba planteado, originariamente, como una denuncia del emergente nazismo de los años treinta y como invitación al artista de vanguardia a asumir una actitud contestataria y a intervenir, como lo hacía el obrero, en los medios de producción artística.

El autor como productor

Este es el título de una conferencia que Walter Benjamin (hijo de una próspera familia judía de Berlín) dictó en París –y como tal, fue publicada en abril de 1934–, ciudad adonde se había trasladado un año antes, después de que los nazis llegaran al poder en Alemania. Recordemos que Benjamin se suicidó en la frontera francoespañola –Port Bou– en 1940, al ser descubierto por la Gestapo en el momento en que intentaba embarcar con destino a Estados Unidos.

Según Benjamin, esta actitud tenía que implicar un cambio en los procedimientos artísticos. Analizando la aportación de diferentes creadores que cuestionaron la legitimidad de la obra como disciplina autónoma, Benjamin constató que una de las cosas que tenían en común era un nuevo planteamiento con respecto al **montaje**, lo que había permitido establecer nuevas relaciones entre el arte y la política. Según Walter Benjamin, el concepto de montaje no

Bibliografía complementaria

Para todo este apartado, podéis consultar:

A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (págs. 471-498). Madrid: Alianza.

estrictamente narrativo, factor fundamental en el progreso técnico del arte, se podía convertir en un agente del progreso político. Los efectos de discontinuidad y fragmentación del montaje –el fotográfico, el cinematográfico, el literario, el pictórico– implicaban un sentido renovado de lo real, de la misma manera que su **principio de interrupción** garantizaba un método de aproximación múltiple a la realidad, que favorecía situaciones de parodia, inversión y duplicación.

Esta valoración de discontinuidades y efectos-choque, y la distinción entre el montador, como ingeniero del material artístico, y el artista, como organizador de una información visual y textual preexistente, encajaron perfectamente en la sensibilidad posmoderna, hasta el punto de que en la década de los ochenta llegaron a ser uno de los principales referentes en los debates sobre la intertextualidad.

8.2. El arte político de los setenta

Habría que hacer una distinción inicial entre el artista político, aquel cuyos temas reflejan de manera crítica e irónica problemas sociales, y el artista activista, que asume un rol testimonial y activo frente a las contradicciones y los conflictos generados por el sistema.

Las raíces del arte posmoderno activista hay que buscarlas en:

- El arte político de los sesenta/setenta, el de artistas como Leon Golub y Nancy Spero.
- Los colectivos que adoptaron posturas antibelicistas, antirracistas y, en general, a favor de los derechos humanos y civiles, movimientos feministas, etc. Por ejemplo, Artists and Writers' Protest, AWC (Art Workers' Coalition) y WAR (Women Artists in Revolution).

Esta relación entre el arte político y el arte activista se puede ejemplificar en el peso que tuvo el **agit prop**, uno de los últimos movimientos norteamericanos de arte político, tanto en las acciones en grupo o intervenciones en las calles como en publicaciones alternativas como las revistas *The Fox* y *Red Herring*, de clara orientación marxista, y la feminista *Heresies*, las cuales contribuyeron a incrementar la conciencia crítica de la comunidad de artistas.

El agit prop

El término *agit prop* es una abreviación de *agitational propaganda* ('**propaganda de agitación**'), y describe las técnicas de propaganda más inmediatas y emocionales en el contexto de la Revolución Rusa. Las primeras tácticas de agit prop revelan una versión del arte público que pone el acento en asuntos de carácter popular.

8.2.1. Leon Golub (Chicago, 1922-2004)

Leon Golub (1922-2004) nació en Chicago, se licenció en la Universidad de Chicago en 1942 y obtuvo el BFA y el MFA en el Instituto de Arte de Chicago en 1949 y 1950, respectivamente.

En el Instituto de Arte de Chicago conoció a la artista Nancy Spero, con la que estuvo casado durante casi cincuenta años. En Chicago se relacionó con otros pintores, conocidos como el grupo **Monster Roster**, que considera que una conexión observable con el mundo exterior y con los hechos actuales era esencial para que un cuadro tuviera relevancia para el espectador o la sociedad. Esta es una perspectiva que estuvo presente en el trabajo de Golub a lo largo de su carrera.

Golub, que siempre ha pintado en un **estilo figurativo único**, se basó en diferentes representaciones del cuerpo de la escultura griega y romana, en las fotografías de las competiciones de atletismo y en la pornografía gay. A menudo obtenía estas fotografías directamente de una enorme base de datos que reunió de imágenes periodísticas.

Su proceso de pintura se parece a la técnica escultórica. Utiliza un método de estratificación y rascado de la pintura, a veces con un cuchillo de carnicero, y deja cantidades variables de tela virgen.

En las décadas de los cincuenta y los sesenta, Golub se plantea las experiencias del Holocausto, Hiroshima y las posteriores guerras de Corea y Vietnam en su serie *Gigantomachies*. Los cinco frisos (de 2,7 x 5,5 m y 3 x 7,5 m) recuerdan el gran altar de Zeus de la ciudad de Pérgamo, así como la reelaboración renacentista del tema del combate de hombres desnudos de Rafael. A diferencia de sus fuentes, las **figuras** de Golub en estas obras son **brutales, estáticas y feas**. Se trata de transmitir el movimiento por medio del difuminado de las figuras en masas indistinguibles de los tonos de la piel manchada. Golub no respondió al desafío planteado por la realidad escindida por los conflictos como los expresionistas abstractos, sino que postula un tipo de universalidad ahistórica: el hombre está predispuesto a estos conflictos brutales, no importa en qué circunstancias históricas.

De 1959 a 1964, Golub y su mujer Nancy Spero optaron por vivir en **Europa**, decisión debida en parte a la creencia de que Europa sería más receptiva a su trabajo, que trata abiertamente los temas del poder, el sexo y la política. Durante este periodo, la obra de Golub aumenta de tamaño a causa del gran espacio disponible del estudio y la inspiración de la tradición francesa del cuadro de historia de grandes dimensiones. También cambió el uso de la laca por los acrílicos, dejó más superficie sin pintar y empezó a pulverizar la pintura



Leon Golub.

Gigantomachies

La gigantomaquia es una representación de la guerra en la antigua mitología griega entre los dioses y los gigantes para gobernar el universo.

directamente sobre la tela. En Italia, tanto Golub como Spero recibieron las influencias de las obras figurativas del arte etrusco y romano, cuyos relatos abordaban diferentes temas antiguos de poder y violencia.

Cuando volvió a Nueva York, la guerra de Vietnam se intensificó, y él respondió con su serie *Napalm y Vietnam*.

Desde finales de los sesenta, en un entorno todavía dominado por las teorías formalistas de Clement Greenberg, algunos artistas establecidos en Nueva York utilizaron el arte para **denunciar** las lacras sociales y políticas, como las **guerras locales**. Golub se había opuesto a la guerra de Vietnam desde la década de los sesenta, pero evitó representarla directamente en su trabajo, y prefirió explorar los temas de masculinidad y poder de una manera más universal. Modificó su visión después de la elección presidencial de 1972, en la cual el senador George McGovern fue derrotado por Richard Nixon. Golub utiliza **fotografías de prensa** y su propia experiencia como veterano de la Segunda Guerra Mundial con la finalidad de construir una alegoría de la desconexión generada por el conflicto. *Vietnam II* muestra a los soldados norteamericanos y sus vehículos blindados separados de las víctimas civiles vietnamitas. El contraste entre la organización implacable y la desintegración aterrada encuentra una resonancia en el carácter aparentemente fragmentario de la obra.



Vietnam II (1973). Acrílico sobre lino, 294 x 1151, 5 cm.

Como un joven pintor después de la Segunda Guerra Mundial (nació en 1922), primero en Nueva York y después en París, Golub no siguió el camino de la **abstracción**, aunque sus primeros trabajos comparten algunas de las técnicas y las preocupaciones formales del expresionismo abstracto. Como Pollock, empezó a verter pintura sobre la tela estirada en el suelo, y después la raspaba para conseguir una superficie atormentada que imitara la apariencia de la escultura antigua: rota, fragmentada, llena de pequeños agujeros, erosionada. Pinta imágenes de hombres desnudos colosales (gigantomaquias) que participan en inexplicables y atemporales luchas rituales. Estas figuras monumentales continuamente surgen y se disuelven en la superficie de la pintura, y revelan un espíritu de **resistencia humana** ante la superioridad de las fuerzas naturales. Golub estaba interesado en lo eterno, en la quintaesencia humana. De aquí también su representación frecuente de la esfinge, ya que plantea estas preguntas: ¿qué es ser **hombre**, qué es ser **bestia**?

Bibliografía complementaria

J. Bird (1997). "Inevitable Fatum: Leon Golub's History Painting". *Oxford Art Journal* (núm. 1, vol. 20, págs. 81-94).

La serie *Gigantomaquias*

En esta serie los protagonistas, colosales figuras inspiradas en la estatuaria romana, aludían a los héroes que sobrevivieron a los desastres de Dachau y Hiroshima.



Arriba: *Colossal Heads II* (1960). Abajo: *Colossal Heads II* (detalle). Laca sobre tela, 205,7 x 332,7 cm.

A mediados de los años setenta, Golub estuvo asediado por las dudas. Destruyó muchas obras que había producido hasta aquel momento y casi abandonó la pintura. En los últimos setenta, sin embargo, produjo más de un centenar de **retratos de figuras públicas**, entre los cuales encontramos a dirigentes políticos, dictadores y figuras religiosas. Por ejemplo, se incluyen distintos retratos de Nelson Rockefeller y de Ho Chi Minh, junto con imágenes de Fidel Castro, Francisco Franco, Richard Nixon y Henry Kissinger.

Al acabar la guerra de Vietnam, continuó acusando las **atrocidades de la guerra** en series como *Mercenarios* (1979-1980), elaboradas a partir de imágenes extraídas de fotografías de prensa, con influencias de los muralistas mexicanos y de Jackson Pollock.



Francisco Franco (1976). Acrílico sobre lino, 20 x 17 in.



Mercenarios IV (1980). Acrílico sobre tela.

En la década de 1980, Golub centró su atención en el **terrorismo** en una variedad de formas, desde las operaciones subversivas de los gobiernos hasta la violencia urbana en las calles. Campos de concentración, cámaras de tortura,

bares y prostíbulos se convirtieron en la inspiración y objeto de trabajo para tratar temas como la agresión violenta, la desigualdad racial, la ambigüedad de género, la opresión y la exclusión. Otras obras producidas en este periodo son, además de la serie *Mercenarios*, *Interrogatorios*, *Riot* y *Horsing Around*.



Arriba: *Interrogation II* (1981). Acrílico sobre tela, 305 x 427 cm. Abajo: *Interrogation III* (1981). Acrílico sobre lino. Colección privada.

Se ha hablado mucho de la decisión de Golub en 1970 de vestir a sus guerreros desnudos con uniformes del ejército norteamericano, con ametralladoras de mano disparando sobre civiles vietnamitas. Este fue un posicionamiento importante en una época en la que la mayor parte del mundo del arte apartó su mirada de la **atrocidad perpetrada por América**. Golub parece protestar contra un arte que no quiere escuchar ni ver el horror, ni hablar del mismo, como el minimalismo o el pop-art y su glorificación de lo vulgar y mundano. La idea de que lo que realmente estaba pasando, tanto en un ámbito estético como político, era el brutal conflicto de Vietnam, fue sin duda una contribución positiva a la representación artística de la realidad.



White Squad V (1984).

Sin embargo, la postura de Golub era limitada. Su pintura excluía el potencial de la resistencia, ya sea de las víctimas o de los tiradores. La obra de Golub en este momento –y después– no estaba informada por la posibilidad de transformación radical del mundo por el pueblo vietnamita, o por los soldados americanos reclutados. ¿Qué clase de personas fueron a disparar a los vietnamitas? ¿Fueron los vietnamitas una nación de víctimas pasivas? A pesar de la contribución que hizo al arte de la década de los sesenta, al plantear el conflicto de Vietnam como un tema esencial su búsqueda se estaba convirtiendo en **pesimista**.



Riot I (1983). Óleo y acrílico sobre tela.

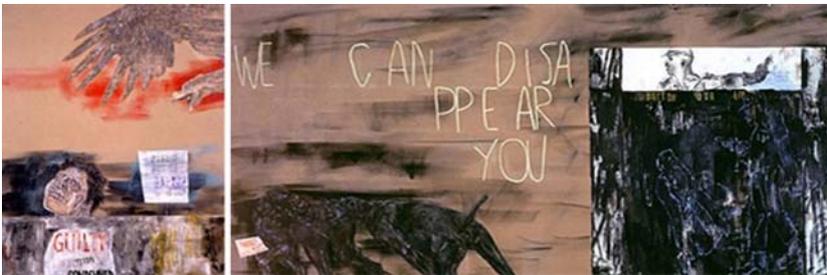
Desde la década de los noventa hasta su muerte, el trabajo de Golub se desplaza hacia el ilusionismo, con formas semivisibles, y se apropió de antiguos grabados, manuscritos medievales y grafitos contemporáneos.

Como un hombre mayor que empieza a considerar su propia mortalidad, se centró en los temas de la **separación**, la **pérdida** y la **muerte**. El texto aparece en muchos cuadros, combinado con una serie de referencias simbólicas que incluyen perros, leones, calaveras y esqueletos.



Izquierda: *Like Yeah* (1994). Acrílico sobre lino. Derecha: *Strut* (1994). Acrílico sobre lino, 120 x 134 in.

En 1996 se le encargó el diseño de un conjunto de vitrales para el templo de Sholom en Chicago. Las cuatro ventanas muestran la vida de José. Estos serían los únicos vitrales que Leon Golub haría nunca.



Izquierda: *Promethius II* (1998). Acrílico sobre lino. Derecha: *Dissappear You* (2001). Acrílico sobre lino, 195,5 x 421,5 cm.

8.2.2. Nancy Spero (Cleveland, 1926-2009)

Artísticamente formada en el School of the Art Institute of Chicago, se gradúa en 1949 a la edad de 23 años. Después viaja con Leon Golub a París, donde estudia en la École des Beaux-Arts y aprende en el taller de André Lhote, un pintor cubista que fundó su propia escuela, además de ser crítico de arte y cofundador de la *Nouvelle Revue Française*, revista de arte donde incluía sus propias críticas. De vuelta a Estados Unidos, un año después, se casa en 1951 con Leon Golub y se instalan en Chicago, donde permanecerán hasta 1956, momento en el que viajan hacia Italia con el fin de renovarse artísticamente, ya que se sentían ahogados por el **expresionismo abstracto** que imperaba en Estados Unidos en aquella época. En Italia, Nancy Spero se interesa por el formato, el estilo y la forma de los frescos y sarcófagos etruscos y romanos, elementos que incorporará en su trabajo de manera reiterada más adelante. Sintiendo más cómodos en el ambiente artístico europeo, la familia se instalará en **París** en 1959, donde estarán hasta 1964. En esta etapa, la pareja tendrá su tercer hijo.



Nancy Spero.

Después de trabajar en obras en la línea de Robert Ryman y Frank Stella, como las de la serie *Paris Black Paintings* (*París, pinturas negras*, 1959-1964), de **tema mitológico** y en la que las referencias a la maternidad, a los amantes, a prostitutas y las formas híbridas mitad humanas y mitad animales serán habituales, Nancy Spero adquirió un compromiso social similar al de Leon Golub.



Arriba: *Feroocious Mother* (1962). Óleo sobre tela, 163,2 x 129,5 cm. Abajo: *Lovers III* (1962-1965). Óleo sobre tela, 137,2 x 203,2 cm.

En 1964 vuelven a Estados Unidos y optan por **Nueva York**. En este momento, Nancy Spero alcanzará la madurez de su crecimiento artístico y humano. Tiene 38 años. Se indigna ante el horror y la transgresión de los derechos humanos que se producen durante la guerra de Vietnam.



Sperm bomb (1966).

En los años sesenta, su **compromiso político** se convirtió también en centro de su trabajo artístico, con obras en las que daba rienda suelta a la repugnancia que sentía por la guerra. Mientras los telediarios se llenaban de imágenes procedentes de Vietnam, las obras de Spero incluían bombas fálicas, hongos nucleares y frases extraídas de la jerga militar. Se siente marginada e "ignorada por una sociedad machista y centrada en los expresionistas abstractos y en la estética minimalista de moda". Su obra cambiará. El resultado sería *War Series*

(1966-1970). Abandona la tela y pinta o dibuja sobre el papel como soporte, y con este medio refleja la fragilidad de las víctimas, de manera rápida y espontánea, resultado de la indignación y la desesperación.



Untitled (War Series, 1966). Tinta y gouache sobre papel, 48,26 x 60,96 cm.

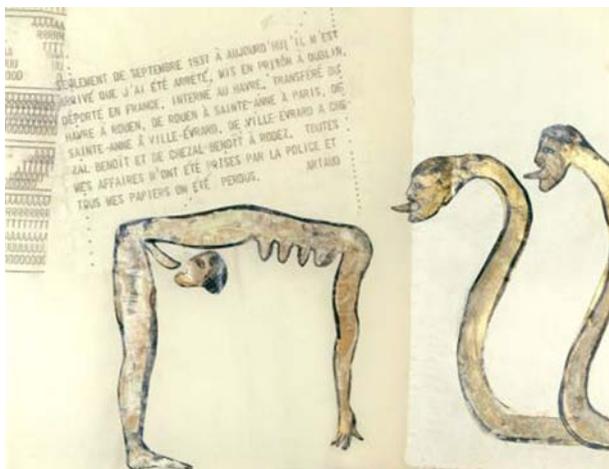
Pinta helicópteros con cabezas volando, víctimas llevadas por la corriente de un río y un niño suspendido en el aire dentro de una burbuja, más víctimas, bombas con forma de falo –como metáfora de la obscenidad y la violencia de la máquina militar masculina–, etc. Pinta la confusión, la destrucción y la desgracia de la guerra.



Miss Liberty. Víctimas (1966).

A partir de los años setenta se implicará activamente en la lucha por la **igualdad de hombres y mujeres**, sobre todo contra la infrarrepresentación de las artistas en museos y galerías. Será miembro de la Art Workers Coalition (1968-1969) y de Women Artists in Revolution (WAR, 1969), y en 1972 será una de las fundadoras de una cooperativa, AIR (Artists in Residence), en el Soho de Nueva York, que será la primera galería de arte sólo dedicada a las mujeres.

Trabaja en obras de carácter más reflexivo, como las que hace a partir de textos de Antonin Artaud sobre la falta de presencia femenina activa en el arte y en la política de la época; entre este tipo de obras destaca la serie *Codex Artaud* (1971-1972), en la cual la artista utiliza textos de Artaud que combina con sus dibujos para expresar la **frustración** y la **alienación de la mujer**. Expondrá la serie en uno de los muros de la cooperativa AIR. Nancy Spero había leído la obra de Artaud. Se sintió golpeada por el lenguaje extremo y turbado, la exageración y violencia en la expresión. Esto coincidió con un momento en el que le diagnosticaron una artritis reumatoide, una enfermedad muy dolorosa, cuando todavía estaban en París. Utiliza este sentimiento y los propios textos "exagerados" como los de Artaud para construir sus obras, e incluye estos textos allí donde ella considera que deben estar, expresando el dolor de las víctimas.



Codex Artaud (1971-1972). Detalle.

La obra sobre Artaud

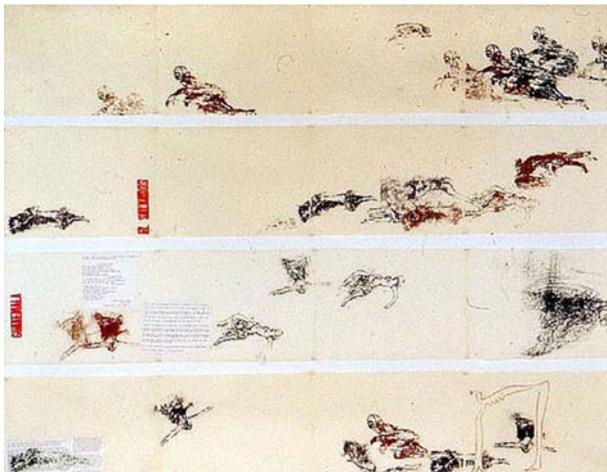
Esta obra comprende unos sesenta cuadros hechos en *gouache* y *collage* y el vasto *Codex Artaud*, treinta y cuatro rollos hechos de hojas pegadas entre sí. Elaboradas sobre papel, son obras frágiles, a veces dolorosamente efímeras, en las cuales utiliza una mezcla de escritura, dibujo y *collage*. El texto de Artaud, escrito a mano o a máquina, se combina con pequeñas imágenes pintadas, creadas como una extensión de las palabras. El formato abierto y alargado de las obras recuerda los rollos chinos y japoneses, los papiros y las pinturas funerarias egipcias, así como las miniaturas y los tapices medievales. Este formato y el uso de papeles delicados combinados con *collage*, imágenes y escritos yuxtapuestos se han convertido, desde entonces, en el sello de sus obras.

The First Language (1981) es su gran obra siguiente de formato rollo, y constituye un punto de inflexión en su carrera. Con esta abandona la palabra escrita a favor del **cuerpo femenino** como vehículo de lenguaje expresivo. En esta obra, Spero adopta un tono deliberadamente optimista para subrayar el poder de la imaginación y de la esperanza ante la tiranía y la dominación. La pieza consta de veintidós paneles horizontales en los que figuras femeninas procedentes de distintos momentos históricos se alternan en un espacio alargado, combinando presencia y vacío sobre la página en blanco. Los cuerpos – algunos fragmentados– se suceden desnudos, y se mueven, saltan, se caen, se estiran, se encogen, se repiten y, de esta manera, crean un **alfabeto propio**.



The First Language (1981). Hand-printing, printing, painted collage in paper. 22 panels.

Se interesó en especial por el papel de la mujer en la sociedad de la época, papel que relacionó con los horrores de la guerra de Vietnam. Esta vinculación entre **género y guerra** explica series como *Torture of Women* (*Tortura de las mujeres*, 1974-1976), en la que Nancy Spero denuncia episodios de ultraje sufridos por mujeres de diferentes razas, edades y nacionalidades, cometidos sobre todo por los regímenes dictatoriales sudamericanos.



Torture of Women (1985-89).

Vuelve a su discurso crítico con respecto a la política, y se centra "particularmente en las mujeres y el dolor, y la tortura perpetrada por regímenes opresivos y dictatoriales". A partir de 1974 esta lucha **traspasó fronteras**, y se fijó en los ultrajes que sufrían las mujeres especialmente en América Latina y en regímenes dictatoriales. Obtenía la documentación de informes de Amnistía Internacional, tomaba testimonios reales, aislaba palabras para sus composiciones y lo vinculaba todo con imágenes de mujeres presentes en la historia. Relacionaba la brutalidad de los gobiernos en el trato a las mujeres en su época con la represión que había sufrido la mujer a lo largo de la historia. En este periodo, los textos y los símbolos fálicos que representan el poder perturbador y exclusivo masculino son habituales en su obra.

En *Screw Corporate Art* (1974), Nancy Spero juega con el significado de las palabras *screw* ('follar', 'guardia de prisión', 'atornillar', 'arrancar'), *corporate* y *art*, para explicar la **desigualdad de la mujer** en el mundo del arte.



Screw Corporate Art (Licit Exp Series, 1974). Handprinting and typewriter collage on paper, 25,4 x 20,32 cm.

En los años ochenta, sin embargo, abandonará el uso de textos y se centrará en representar el cuerpo femenino. Figuras que saltan, corren, se tumban o simplemente se exponen, representadas en forma de jeroglífico y creando un lenguaje a partir de los gestos y los movimientos. Kiki Smith (1954) será una de las muchas jóvenes artistas influenciadas por Nancy Spero, sorprendida, sobre todo, por la vulnerabilidad de sus obras. Para Nancy Spero, la obra tenía que reflejar precisamente la vulnerabilidad de la mujer o de las víctimas de la guerra.

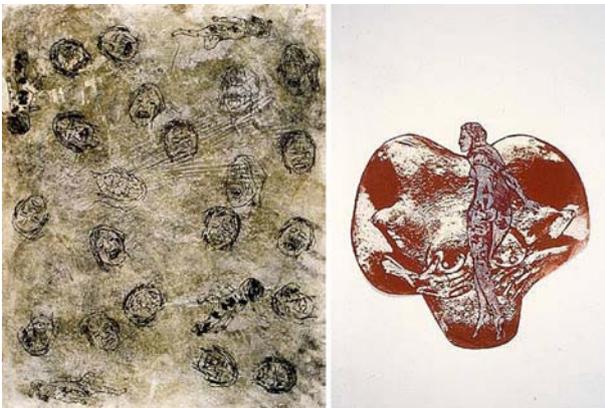
A finales de los años ochenta se inclina por eliminar las diferencias entre la obra y el espacio donde se exhibe, y obliga al espectador a participar de manera activa ante trabajos exuberantes y llenos de movimiento. El cuerpo de la mujer pasa a ser prácticamente el único objetivo de su trabajo, mediante reflexiones conceptuales que aluden al sexo y a la política. Lo hace por medio de situaciones tomadas de la vida diaria y también surgidas de su imaginación.

En todas ellas hay una crítica expresa a la invisibilidad del trabajo de las mujeres en el mundo del arte, y un posicionamiento claramente político.



Goddess (1987).

Esta manera de expresar, sin embargo, sutil y realmente falta de violencia, incluso serena y racional, quizá fue una de las razones por las cuales no recibió reconocimiento hasta casi los años noventa.



Izquierda: *War* (1986). Handprinting on paper, 62,26 x 49,53 cm. Derecha: *Fertility* (1986). Handprinting and printed collage on paper, 48,3 x 50,8 cm.

De hecho, en 1988 desarrolló su primera instalación sobre paredes a la manera posmoderna. Fue a finales de los ochenta cuando Nancy Spero empezó a experimentar con la **interactividad**, y sus largos rollos de papel juntos obligan al espectador a moverse por la exposición e interactuar con la obra para poder apreciarla de manera completa.

Tiene 62 años, pero su adaptación constante al mundo que la rodea es destacable y le permite participar activamente en muchas de las exposiciones posmodernas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Los comisarios de exposiciones con pretensiones activistas o reivindicativas relativas a la represión de la mujer, al trato discriminatorio y a la diferencia en función del sexo, la nacionalidad o la ideología cuentan con ella. Son muchas las exposiciones que lleva a cabo, individuales (la mayoría de manera conjunta con Leon Golub) y colectivas, y también son muchos los catálogos. A partir de los años noventa, incorporó el **color** en su composición. Acabó combinando el soporte frágil con símbolos, textos y color, y configuró un lenguaje propio. Abstracción, figuración y composición, por otra parte, se unen en la obra de la artista, porque lo único importante es comunicar. Las últimas exposiciones tuvieron lugar en mayo del 2009.

Fue **reconocida tarde** por el mundo del arte. En el 2006 la eligieron miembro de la American Academy of Arts and Letters, cuando, por ejemplo, Kiki Smith (1954) fue elegida en el 2005.

Leon Golub, su marido, había sido elegido en el 2002. Es una de las creadoras fundamentales de los últimos cincuenta años, pese a ser prácticamente desconocida para el público en general.



We are Pro-Choice (1992).

Como se explica en el *Libro de Lenguas* de Minyon Nixon, la obra de Nancy Spero es como un libro de los muertos de la tradición egipcia. En formato papiro, sobre un **soporte frágil** como es el papel, presenta cabezas y bocas y lenguas: la **boca** y el hecho de callar o hablar, de ser silenciada en el caso de las mujeres y las víctimas, y de juzgar mal en el caso del poder masculino. Las lenguas fálicas, símbolo de obscenidad, ruegan, clamando por ser escuchadas. Letras y palabras, perturbadoras, salen de bocas abiertas de par en par en una cabeza de perfil que domina el margen de la página. El margen, dice Nixon, lo comparten la vanguardia y la mujer.

"Mediante el manifiesto y el *collage*, la vanguardia se anuncia a sí misma como cultura impresa, cuyas páginas presentan la carga pesada de otras páginas: recortes de periódico, carteles y papeles de rechazo, retirados de la calle y etiquetados de periféricos, de marginales, un lugar reservado también para la mujer."

M. Nixon.

Nancy Spero era **mujer y**, además, fue **artista de vanguardia** y, por lo tanto, **doblemente marginada**. "Literalmente, sacaba la lengua al mundo." El formato jeroglífico, las esfinges y todos los personajes de mujer que incorpora en las obras significan que es preciso que la mujer, silenciada a lo largo de la historia, hable.

Bibliografía complementaria

M. Nixon. *Libro de Lenguas*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.



Inuit / Peru (1995). Handprinting and printed collage on paper, 49,53 x 62,23 cm.

La posmodernidad supone la superación de este diálogo sólo de hombres. A finales del siglo xx, finalmente, intervienen las mujeres en el diálogo, y no sólo las mujeres, porque el diálogo se abre a todo individuo que durante la modernidad y a lo largo de la historia había sido marginado. Supone una nueva manera de hablar, un **nuevo lenguaje**. Las primeras luchas feministas que ponían el género femenino al mismo nivel que el masculino se abandonan, porque de aquí no resultaba el verdadero diálogo social. Como escribe Griselda Pollock:

"El arte de las mujeres era «lo otro», y esta diferencia no ofrecía más que los signos que carecían de aquello que la institución moderna machista encontraba en el arte de los hombres."

A. M. Guash (2000, pág. 325).

Si el artista moderno expresaba y plasmaba de manera individual lo que veía en su entorno y cómo lo veía, innovando con respecto a técnicas y composiciones y rompiendo con las formas preestablecidas del arte precedente, al artista posmoderno no le hace falta innovar técnicamente y se preocupa sólo por **hablar y comunicar**. Algunos sólo pretenden gustar y crear necesidades efímeras, pero otros quieren dar mensajes de alerta y reivindicativos y llegan a crear un lenguaje propio a partir del conocimiento del arte precedente y del legado histórico, de modo que presentan nuevas maneras de ver y mirar la historia, como Nancy Spero. El mundo actual necesita ruido y exageración en los mensajes para captar la atención de los receptores, y esto sólo se consigue con la unión de las voces que hablan, sumando mensajes desde todos los puntos de vista posibles, integrando las experiencias y las miradas de los que parcialmente reciben las consecuencias del mundo global.

De la tecnología digital se ha aprendido rápidamente a copiar y pegar, y la **descontextualización de imágenes** para contextualizarlas según convenga es práctica habitual en la posmodernidad.

Bibliografía complementaria

A. M. Guash (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.

También Nancy Spero lo hace: su *Libertad* (1996), los textos de Artaud literalmente pegados en su obra, figuras griegas o romanas, fotos de archivo sobre arrestos o maltratos de víctimas, brazos y cuerpos estirados que Joanna Walker relaciona con las *performances* de Ana Mendieta (1948-1985), etc. Lo importante, sin embargo, es apropiarse de imágenes, textos y experiencias de los otros y conferirles un nuevo significado, personalidad propia, un nuevo discurso o mensaje. En este sentido, podemos hablar del uso del conocimiento existente obteniendo provecho del mismo. Nancy Spero, al reproducir la obra de Ana Mendieta, le hace un homenaje y da un significado de víctima a la figura que incluye en su obra.



Liberty (1996). Handprinting and printed collage on paper, 61,6 x 49,53 cm.

En el caso de Ana Mendieta, y también en el de Nancy Spero –aunque Nancy Spero no experimentó realmente con su cuerpo, sino que recurría a imágenes ya existentes o de su imaginario–, ellas dejaron tan sólo el rastro del cuerpo femenino o de su ausencia en las obras, con el objetivo de rechazar lo que había representado un objeto de contemplación por parte del género masculino. Lo importante era que hablaban mujeres, pero no el cuerpo de la mujer en sí mismo.

Rechazaban, en este caso, el ensalzamiento del cuerpo femenino como forma de reivindicación y buscaban lo esencial y el significado. En un universo postestructuralista, el feminismo trabajaba con la textualidad, la postura, la subjetividad, el proceso, el juego y la diferencia.

Ana Mendieta

Artista cubana cuya relación con Nancy Spero es conocida. Murió al caerse de la planta número 34 de un apartamento, se ha dicho que por accidente o por suicidio.



Izquierda: *Homage to Ana Mendieta* (1993). Tinta sobre pared. Whitney. Museum of American Art, Nueva York. Derecha: Ana Mendieta: *Body Tracks (Rastros corporales)*. Blood and tempera on paper. Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts.

La obra de Nancy Spero es comedia y reflexionada, se mantiene sujeta a un imaginario y una simbología. Otros artistas, como la misma Ana Mendieta, han trabajado más por impulso y creando expectación y sensacionalismo entre el público.



Ana Mendieta. *Untitled (Silueta Series, México, 1976)*. 35 mm colour slide. Courtesy Galerie Lelong, Nueva York.

Realmente, las nuevas generaciones tienden a ser más espontáneas y agresivas, probablemente como resultado de la adaptación más rápida al medio y al entorno. Esta misma dinámica se extiende a todo el mundo del arte, donde comisarios, críticos y galerías tienen el trabajo de seguir las huellas de la gran cantidad de artistas existentes, y muchos de ellos quedan injustamente relegados y otros son sobrevalorados; y donde el público, que debería ser la gran masa de gente de la calle, sólo entiende lo más sencillo, lo que responde a la necesidad más efímera, y de este modo el lenguaje del arte queda, una vez más, para las minorías de un mundo aparte.

"Siempre he buscado expresar una tensión con la forma y el significado para conseguir la veracidad. Llegué a la conclusión de que el mundo del arte tiene que unirse a nosotras, mujeres artistas, y no nosotras unirnos al mismo. Cuando las mujeres tengan roles de liderazgo y ganen premios y reconocimiento, entonces, quizá, nosotros (mujeres y hombres) podremos trabajar todos juntos en acciones artísticas en un ámbito mundial."

N. Spero.

Esta idea de la **participación en condiciones igualitarias** tanto de hombres como de mujeres en el mundo del arte se tiene que trasladar, en el caso de Nancy Spero, a todo el ámbito social más allá de la diferencia de sexo. Ella participó en exposiciones de reivindicación de la presencia de la mujer en el arte, en actos de tipo activista social o de crítica al modelo político y, también, en exposiciones de cariz multicultural. Es una de las pioneras del arte feminista y una de las figuras fundamentales en la escena contestataria del Nueva York de los años sesenta y setenta, una época en la que también participaron artistas como Martha Rosler y Adrian Piper.



Maypole / Take No Prisoners (2007). Instalación en la Bienal de Venecia.

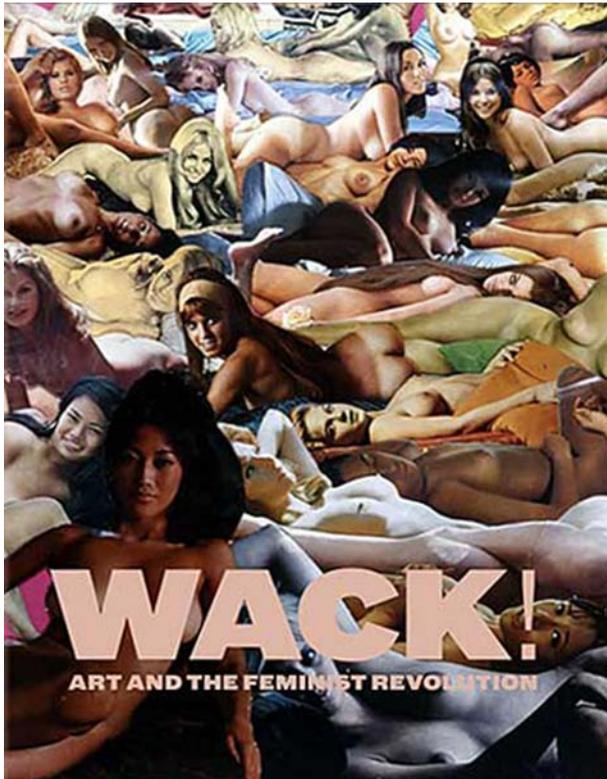
8.2.3. Martha Rosler (Brooklyn, 1943)

Martha Rosler nació en Brooklyn en 1942. Estudió en el Brooklyn College y también en la Universidad de San Diego. A partir de 1966, encaminó su obra artística hacia el denominado *arte posmoderno político*. Ha participado en la Bienal de Venecia del 2003, así como en la Bienal de Liverpool y de Taipei del 2004 y en distintas Whitney Biennals. También participó en la Documenta de Kassel de 1982 y del 2007, así como en el *Skulptur Projekte Münster* del 2007.

El MoMA celebraba en enero del 2007 el primer simposio sobre el arte feminista; dos meses después, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles inauguraba la retrospectiva más importante organizada hasta la fecha sobre arte feminista: *WACK! Art and the Feminist Revolution*. La portada del catálogo era precisamente obra de Martha Rosler.



Martha Rosler.



Algunos críticos de arte califican el arte feminista⁴⁴ como "el movimiento artístico más importante desde la Segunda Guerra Mundial". Hay que distinguir entre:

- El **arte feminista**, que se concentró en reivindicar una sensibilidad femenina propia y reclamar una mayor libertad en temas sexuales.
- El **arte posfeminista**, al cual pertenece Rosler, que centra sus intenciones en la crítica a los roles estereotipados de lo masculino y de lo femenino.

Desde finales de la década de los sesenta, Martha Rosler trabaja con una fuerte carga de denuncia social utilizando todo tipo de medios (fotografías, filmaciones, *performances*, textos, etc.).

En los años ochenta también utiliza **fotomontajes** para desarrollar su discurso, no exento de sátira, antibelicista y feminista. En estos fotomontajes, en los que no esconde la influencia de Richard Hamilton, Martha Rosler convierte la realidad cotidiana en un campo de batalla potencial y plantea la cuestión de que por todas partes se puede producir una **situación de guerra**, incluso en la **vida privada** de cada uno. En estos *fotocollages*, las escenas de batalla de la guerra de Vietnam se superponen a interiores de casas burguesas para señalar cómo la normalidad del *american way of life* está construida sobre la idea del imperialismo.

En *Red Stripe Kitchen* podemos ver a dos marines buscando minas en el interior de una cocina de diseño. En palabras de la autora:

⁽⁴⁴⁾Se trata del trabajo de autoras como Judy Chicago, Mary Kelly, Zoe Leonard, Nicole Eisenman, Cindy Sherman, Barbara Kruger o la misma Rosler.

Bringing the War Back Home

Bringing the War Back Home es una de sus primeras series políticas: en un montaje fotográfico al estilo de Heartfield, hecho con imágenes procedentes de la revista *Life* sobre la guerra de Vietnam, la artista anticipa en buena medida sus trabajos conceptualmente más densos.

"Intentaba mostrar que el «aquí» y el «allá» de nuestro mundo, definidos a juicio de todo el mundo como separados o incluso opuestos, eran realmente una sola cosa."

M. Rosler.



Red Stripe Kitchen (Bringing the War Home: House Beautiful, 1962-1972). Guggenheim Collection.

En el 2004, Rosler reanudó su serie antibélica con un conjunto de montajes que seguían la línea anterior, pero en los que vemos imágenes de la guerra de Irak. En *The Gray Drape*, la mujer que extiende la cortina tiene las escenas de guerra al otro lado del cristal, pero no es capaz de verlas.



The Gray Drape (2008).

Estos fotomontajes le sirven para **denunciar** otra vez el **papel sumiso y esclavo de la mujer**, la cual permanece en estos salones de una manera ajena a lo que está sucediendo de acuerdo con las directrices masculinas que van escribiendo la historia. Esta serie le permite implicar a la sociedad burguesa, que se esfuerza en parecer feliz, y pone de relieve otra de las características propias

de la posmodernidad: las fronteras que delimitaban las esferas públicas (aquello de lo que era políticamente correcto hablar o lo que se podía mostrar) y las privadas (lo íntimo, secreto o tabú) se difuminan, llegando en ocasiones a desaparecer completamente.

En *A Budding Gourmet* (1974) es la primera vez que Martha Rosler utiliza el **vídeo**. Se trata de una sarcástica odisea de dieciséis minutos por el mundo de la producción y el consumo de la alta gastronomía. La obra utiliza una forma pedagógica, adoptando el estilo de los populares programas de cocina que se emiten por televisión con el objetivo de educar al espectador, pero en este caso no en el arte de la cocina para *gourmets*, sino en un amplio abanico de temas que abarcan el **feminismo**, las **clases sociales**, la **política internacional** y las **obras de arte**. La obra en vídeo se interpreta como un metacomentario sobre la producción artística: desde el sexismo en el mundo del arte –los auténticos artistas geniales son hombres; las mujeres, en el mejor de los casos, no pasan de ser una simple derivación– a las prácticas filosóficas, formales y estilísticas que rodean la obra de arte.

Su **apariencia** extraña y **poco refinada** es el resultado no de una falta de sutileza técnica, sino de la decisión estratégica de llamar la atención sobre la elaboración de la obra de arte. Esta obra, como las obras con postales que la precedieron, utiliza un medio que apenas había recibido atención en el mundo del arte consagrado de la época, cuando los artistas que usaban los vídeos lo hacían con el deseo de acabar con el dominio de la distribución de las obras de arte por parte del mercado, los museos y la crítica. Debido precisamente a la calidad poco satisfactoria de las imágenes de vídeo, en comparación con las del cine, a los artistas se les ofrecía la posibilidad de forjar una nueva antiestética *cool*, además de contar con la capacidad de múltiples reproducciones, la autodistribución y un bajo coste de la obra final.

En lo que respecta al texto, *A Budding Gourmet* también está impregnado de feminismo e implica una **crítica** a la **tiranía de la cocina** y de la barroca relación entre la mujer y los alimentos. Además la obra trata sobre las clases sociales, no sólo en lo que respecta a cómo se inculca la clase en la apariencia física, los valores (identificados mediante el consumo) y el trabajo (la familia y el mantenimiento del hogar) de la mujer, sino también sobre el hecho de que ser *gourmet* requiere tanto recursos financieros como tiempo libre.

Por otra parte, la obra aborda la **distinción** entre lo **privado** y lo **público**, y reflexiona sobre la ironía siguiente:

- En la esfera privada del hogar, la preparación de la comida es un deber y una carga del ama de casa.
- Sin embargo, la esfera pública es un ámbito masculino altamente celebrado.



A Budding Gourmet (1974). 17:45 min, blanco y negro, sonido.

Falta de sutileza técnica en el vídeo

Para Rosler representaba un compromiso con lo vernáculo, concretamente con la televisión, en una crítica en la cual predominan una serie de factores políticos y sociales que incluyen el feminismo.

Este fenómeno queda ilustrado en el vídeo por una serie de imágenes de chefs con aire de autoridad en sus restaurantes de lujo. En otro ámbito, la obra pone al descubierto las estructuras concretas del imperialismo.

En términos formales, *A Budding Gourment* refuerza la deconstrucción temática de Rosler de los mitos de nuestra sociedad. En este vídeo, la preparación de la comida no sólo ofrece un ejemplo del trabajo de la mujer sino también una representación característica de cómo una dimensión aparentemente natural y biológica se convierte en un aspecto de la vida plenamente socializado y socialmente determinado.

La manifestación del imperialismo

Los personajes del vídeo sugieren que los occidentales pueden llevar el exotismo del Tercer Mundo a sus hogares, donde incluso puede empaquetarse y presentarse mejor que en su contexto indígena.

Siguiendo un enfoque hermenéutico basado en el materialismo dialéctico que recuerda a Walter Benjamin, Rosler pasa de la pequeña unidad de significación a conectarse con las grandes construcciones del mito: el ritual y las prácticas sociales y económicas. Esta estrategia de disponer la **interpretación en capas** y **alejarse de manera centrífuga del centro** o eje rige el funcionamiento de la obra de Rosler.

La obra de Rosler no se limita a un solo medio o género –una característica que se deriva directamente de su interés por escapar de las definiciones preexistentes del mundo del arte–, aunque hay un núcleo ideológico constante que se evidencia con claridad. De joven pintó **obras abstractas** de grandes dimensiones, a menudo expresionistas, siguiendo los pasos de Mark Rothko o del periodo central de Philip Guston.

No obstante, como consecuencia de su inquietud ante la posición consolidada de la pintura en la cultura y el arte con mayúsculas, empezó a llevar a cabo provocativos **assemblages** de objetos encontrados, lo que representó su primera escapada del repertorio moderno hacia el posmoderno.

Los assemblages

Consistían en pequeños y débiles entornos, heredados de Kurt Schwitters y Joseph Cornell, así como de la casa de muñecas de su infancia, de la que aún no se había desprendido. Rosler colocaba imágenes de revistas, fotografías de interiores, noticias de diarios y barajas dentro de las cajas de cartón para alimentos, botiquines o frigoríficos de juguete. El contexto más inmediato de estas recopilaciones era el pop-art.

El énfasis del pop en la importancia del marco y su propuesta de que la recontextualización de imágenes naturalistas permitía obtener nuevas perspectivas de lo habitual y lo cotidiano tuvo un significativo impacto en las primeras obras de Rosler.

Durante los años setenta, Rosler empezó a desarrollar su propia relación con las audiencias y los espectadores, en parte influida por su interés en la cuestión de las posiciones del sujeto. Además de continuar con sus obras contra la guerra, empezó a hablar en institutos y grupos comunitarios informales sobre cuestiones de feminismo. Mientras colaboraba de manera flexible en *sketches*

de *performances* y otros ejercicios con un grupo de mujeres artistas de San Diego, Rosler empezó a explorar cuestiones relacionadas con la **transformación** y la **identidad**. Se la relacionó estrechamente con artistas feministas de Los Ángeles como Nancy Buchanan y Suzanne Lacy, así como con otras mujeres del Women's Buildings, que surgió del Programa de Arte Feminista en el California Institute of the Arts. La identidad sexual se convierte en una construcción cultural que necesita reafirmarse constantemente porque se siente amenazada:

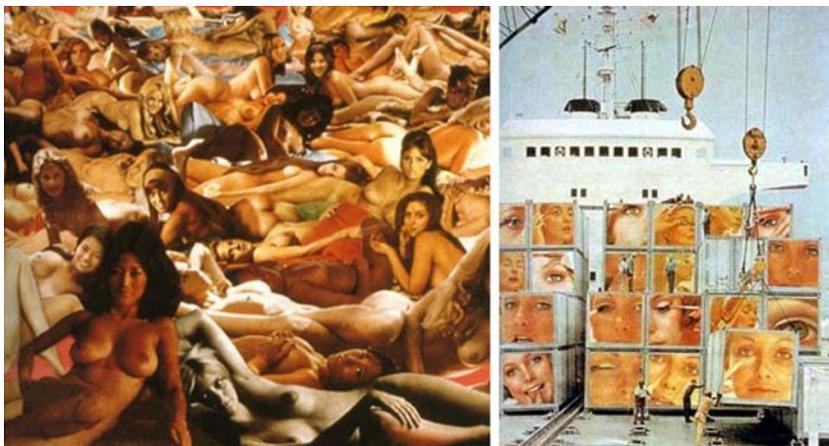
"El travestismo constituye la manera mundana en la que los géneros son apropiados, teatralizados, llevados y hechos; implica que todo género [*gendering*] es una especie de impostura [*impersonation*] y aproximación. Si esto es cierto, entonces el travestismo no imita ningún género primario u original; más bien, el género es una especie de imitación sin original; de hecho, es una especie de imitación que produce la idea misma del original como efecto y consecuencia de la imitación."

Judith Butler (2000, pág. 122).

La automarginación de Rosler, que incluye la continua preparación de escritos críticos y conferencias, junto con el rechazo de fundamentar su carrera artística en el desarrollo de un estilo propio y característico o incluso de mantenerse fiel a un medio concreto, ha hecho que de alguna manera haya permanecido continuamente **invisible** para el mundo del arte institucionalizado y sus aparatos de críticos y coleccionistas, aunque su obra ha sido ampliamente difundida. Al mismo tiempo, el énfasis social y político de su obra ha provocado la ira o el desdén de algunos comentaristas.

Los **fotomontajes críticos** de Rosler que alcanzaron mayor éxito –las series *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* y *Bringing the War Home*, cada una de estas compuesta por veinte o más imágenes– se produjeron casi todos en California y fueron difundidos en publicaciones *underground* locales, sobre todo de signo feminista.

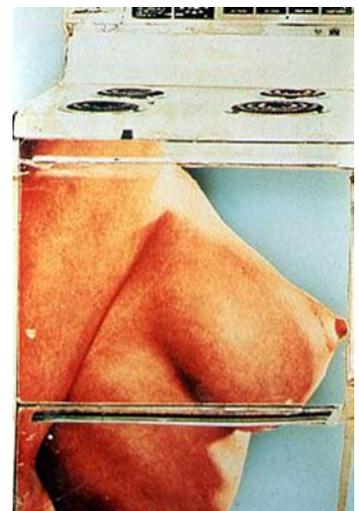
Las primeras obras de la serie *Body Beautiful*, que se inició en Nueva York en 1965, presentaban de manera surrealista a mujeres fuera de contexto o bien consistían en anuncios alterados.



Hothouse or Harem (*Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain*, 1972). Detalle.

Bibliografía complementaria

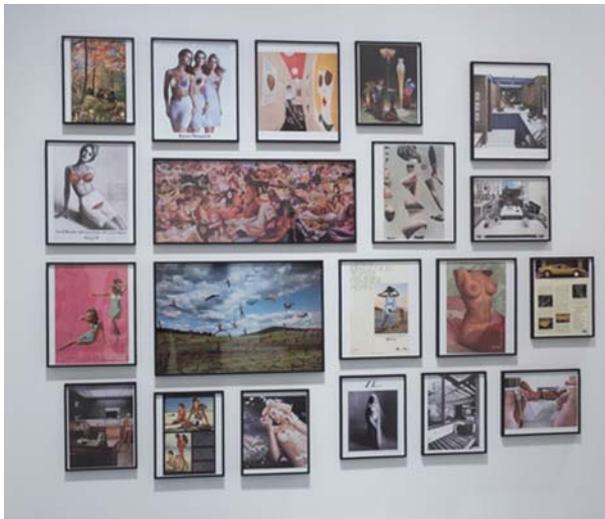
J. Butler (2000). "Imitació i insubordinació de gènere". En: J. A. Fernández (ed.). *El gai saber. Introducció als estudis gais i lèsbics*. Barcelona: Llibres de l'Índex.



Damp Meat. *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (1966-1972).

El espectador, en consecuencia, se veía inducido a reconstruir el uso de las **mujeres** como signos de la domesticidad, la docilidad, la sexualidad y la **circulación de mercancías**. Un ejemplo temprano muestra a la extasiada Juana de Arco de Jules Bastien Le Page –expuesta en un lugar prominente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York– recolocada entre la cristalería artística de Tiffany's, un petirrojo y un minúsculo ferrotipo del siglo XIX. Una obra posterior de la misma serie muestra una efusión *pompier* multicolor que consiste en un océano de desnudos recostados, extraídos de Playboy (1972).

El conjunto de la serie fetichiza paródicamente el cuerpo femenino y sus partes, al mismo tiempo que desfetichiza el carácter objetual de la obra de arte o la imagen de Madison Avenue.



Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain, or Hot House, or Harem (1966-1972). Mixed-media collage on paper, 20 x 48,5 inches.

A partir de 1967, Rosler empezó a insertar imágenes de la guerra del sureste asiático, como mujeres y niños vietnamitas mutilados y traumatizados por la guerra, dentro de imágenes de otro tipo totalmente distintas, como interiores de hogares norteamericanos. De hecho, estaba poniendo en práctica la noción de "**la guerra en el exterior, la guerra en casa**", producida por los medios de comunicación que importaban las imágenes de muerte y destrucción de Vietnam a los hogares norteamericanos cada noche.

- En una de estas obras, unos niños americanos juegan en su habitación al mismo tiempo que por la ventana se ve a otros jóvenes mayores en un disturbio.
- En otra, Pat Nixon está de pie como una figura de cera en la Casa Blanca, bajo una imagen de la actriz Faye Dunaway ametrallada en la película de Arthur Penn *Bonnie and Clyde*.



Cleaning The Drapes (Bringing the War Home, 1969-1972).

En conjunto, el principio operativo en las series de *collages* de Rosler es el montaje. En este sentido, las obras evocan a artistas pop como Jess, James Rosenquist y, sobre todo, Richard Hamilton. En la obra de Rosler, esta tradición **neovanguardista** se fusiona con la tradición **marxista europea del montaje** como crítica política, practicada a lo largo del siglo por Sergei Eisenstein, Walter Benjamin, Hannah Höch y algunos de los surrealistas de los años veinte y treinta. Es decir, en esta serie la yuxtaposición de imágenes y contextos dispares parece relacionarse con obras como *Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?* (1956), de Hamilton, y la pintura *F-111* (1965), de Rosenquist.

Para Rosler, el montaje requería una síntesis dialéctica en la cual se produciría un nuevo significado imbuido de una profunda crítica política. A diferencia de la obra de algunos de sus predecesores, el principio del montaje de Rosler también requería la creación de la ilusión de un nuevo espacio físico coherente que simplificara y racionalizara la estructura de la imagen, y que disminuyera la temperatura emocional.



Gladiators (Bringing the War Home, new series, 2004).

Otro de sus primeros **vídeos** fue *Semiotics of the Kitchen* (*Semiótica de la cocina*), de 1975, una de las obras más conocidas de Martha Rosler. Se trata de un vídeo de 6 minutos de duración en el que la autora presenta una serie de utensilios de cocina por orden alfabético, empezando por el delantal y acabando con el ablandador de carne; sin embargo, lo hace de una manera **muy agresiva** (apuñala el aire con el cuchillo, oscila el picahielos de manera amenazadora, etc.). *Semiótica de la cocina* adopta la forma de una **demostración paródica de cocina** en la cual, según afirma Rosler, "Una anti-Julia Child reemplaza el significado domesticado de herramientas con un léxico de rabia y frustración".

En esta *performance*, una cámara estática se centra en una mujer en una cocina. En un mostrador delante de ella hay una gran variedad de utensilios de cocina, que va tomando de uno en uno, los nombra y procede a mostrarlos, pero con gestos que se apartan de los usos normales de la herramienta. En este alfabeto de utensilios de cocina, en palabras de Rosler: "Cuando la mujer habla, nombra su propia opresión".

En una irónica gramatología de sonido y gesto, la mujer y sus utensilios formulan y transgreden el sistema familiar de los significados de la cocina cotidiana –las señales seguramente compartidas de la industria doméstica y la producción de alimentos irrumpen con ira y violencia.

Los utensilios de cocina representan simbólicamente armas: la cocina se convierte en una zona de guerra donde la rutina de preparación de la comida enmascara la violenta frustración de la mujer al ser confinada a la casa. Esta obra sugiere que todo lo que ocurre en la cocina es sólo un fetiche, a no ser que se utilice como un medio de liberación de la mujer de la tiranía de la servidumbre doméstica.

Otros vídeos de la autora también exploran aspectos relacionados con el mundo femenino. En *Martha Rosler Reads Vogue* (1982) aparece la misma Martha leyendo la revista *Vogue*. La cámara registra a las diferentes modelos femeninas que aparecen en las páginas, muy atractivas y bien proporcionadas. ¿Dónde está la libertad individual cuando hay una absoluta **tiranía** sobre lo que debe ser el cuerpo ideal? ¿Qué libertad tenemos en el vestir cuando todo el mundo está obligado a ir **a la moda**?

En esta *performance* en vivo para el público de Papel Tiger Television, cadena de acceso por cable en Nueva York, Rosler deconstruye los mensajes de la revista *Vogue* y su publicidad. Rosler mira los puntos de vista institucionales de la industria de la revista y la dependencia de la industria de la moda en los talleres clandestinos.

Vídeo recomendado

Podéis ver el vídeo *Semiotics of the kitchen* en su versión completa.

Vídeo recomendado

Podéis ver el vídeo *Martha Rosler Reads Vogue* en su versión completa.



Martha Rosler Reads Vogue (1982). 25:45 min, color, sonido.

Otro de sus vídeos más conocidos es *Born to be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby M.* (1988). En este trabajo ataca el show mediático que se montó en Estados Unidos cuando una madre de alquiler intentó retener a su hijo una vez había firmado un contrato para cederlo a los padres adoptivos. Mediante el análisis del caso, Rosler plantea el tema de la **maternidad** en un mundo donde la **técnica** permite que existan las madres de alquiler, los niños seleccionados genéticamente para ser compatibles con sus hermanos o las madres de 67 años.

Born to be Sold (*Nacido para ser vendido*) es una interpretación mordaz e ingeniosa de Papel Tiger Television y de Rosler del famoso caso *Baby M.*, en el que una madre –"sustituta"– natural y el padre de un bebé luchaban entre sí por la custodia del niño. Rosler asume los distintos roles de los participantes en la controversia. Reconstruyendo la historia de sus juicios por los medios de comunicación y las actas judiciales, Rosler considera las acciones de la madre sustituta de Mary Beth Whitehead como un intento de desafiar la identidad asignada a su clase y género, y considera el veredicto a favor de Sterns como una aprobación del derecho fálico del padre, su creación de jurisprudencia. Su análisis demuestra cómo la **clase política** y los **sistemas ideológicos** se juegan en el **cuerpo de la mujer**.

Los **artistas activistas** quieren reflejar en sus obras las contradicciones y problemas generados por el sistema:

"Todos los artistas quieren cambiar el mundo. Somos mesiánicos y utópicos."

"Los productos culturales no pueden traer nunca cambios sustanciales a la sociedad, pero son indispensables para cualquier movimiento que esté trabajando para provocar estos cambios. La clarificación de una visión es el primer paso hacia unos cambios que sean razonables."

E. Helmore (2007).

Buena parte del trabajo de Rosler son vídeos. Mientras que podemos dedicar unos minutos a la contemplación de un cuadro o de una escultura, los artistas posmodernos nos piden que les dediquemos veinte minutos, una hora, dos, etc.

Vídeo recomendado

Podés ver el vídeo *Born to be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby M.* en su versión completa.



Born to be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby M. (1988). 35 min, color, sonido.

Bibliografía complementaria

E. Helmore (2007). "Feminine Mystique. Martha Rosler and Joan Jonas". *Art & Design: Wmagazine.com*.

"Dejé de pintar porque no quería crear cosas que cuelgan de la pared donde la gente pasa y mira rápidamente. Quería hacer algo más activo."

M. Rosler (2005).

El espectador es forzado a pasar de observador pasivo de una determinada estética a descifrador activo de unos mensajes o códigos. Rosler tampoco intenta crear unas obras tan complicadas que estén sólo destinadas a una élite; en sus propias palabras (2004), "Intento hacer mis trabajos accesibles al máximo de gente posible fuera del entorno del arte".

Su rechazo de la determinación en la obra de arte se manifiesta en un ámbito formal por el protagonismo constante otorgado a los medios de producción, tanto mediante indicios –como los bordes visiblemente doblados y grapados en ilustraciones extraídas de revistas– como mediante la falta de concordancia entre imagen y sonido o maniobras fotográficas inesperadas. Uno de los **objetivos** cruciales es hacer que los **medios de representación** sean **transparentes**, hasta el extremo de producir obras inquietantes, que a menudo parecen irritantes, poco refinadas; se trata de una estrategia que Rosler se ha visto obligada a adoptar en un intento por contrarrestar la aseada presentación de los medios de comunicación de masas.

La estrategia de Rosler de autorreflexión y negación es una crítica exigida por la mercantilización tanto de la obra de arte como del producto de la industria de la información o entretenimiento.

Este énfasis en poner al descubierto el método de producción concuerda con la dimensión política de su obra, y está directamente relacionado con su estrategia global de ir de manera metonímica del fragmento al todo.

La vida fragmentaria de la posmodernidad sólo puede producir representaciones fragmentarias de la vida, y aunque los artistas tienen la misma relación fragmentaria con la producción que la que tienen los productores de otras mercancías, para el arte resulta crucial esconder su condición de mercancía bajo la capa de la creatividad.

Cuanto mayor sea el éxito de esta reivindicación de creatividad, más aumentará su valor de mercancía. No obstante, mientras que el capital intenta borrar cualquier evidencia de trabajo, Rosler contrarresta y desmitifica repetidamente este proceso de fetichización acentuando el **trabajo** necesario para producir su obra.

Nota

Se trata de un fragmento de la entrevista a Martha Rosler en el Sprengel Museum, en el 2005.

Bibliografía complementaria

M. Rosler (2004). *Decoys and disruptions. An October book*. Londres: The MIT Press.

La negación formal de Rosler siempre discurre de manera paralela a una negación también en la temática de su propia obra. En *Disinformation*, una obra sobre la extraordinaria capacidad de los medios de comunicación para **distorsionar la verdad y producir consenso**, el espectador se enfrenta a una avalancha de noticias televisadas. La información que transmite esta cinta, parcialmente (y aleatoriamente) borrada, se ve de manera constante interrumpida por interferencias exageradas, con lo que resulta imposible informarse de qué está sucediendo en realidad o discernirlo, incluso aunque el contenido del programa se vea redoblado por palabras que van apareciendo en pantalla y que repiten los fragmentos restantes de texto. Cuando el espectador se va acostumbrando a las discontinuidades de la cinta, se restablece la normalidad con un fragmento de un discurso de Reagan.



If It's Too Bad to Be True, It Could Be 'DISINFORMATION' (1985). Fotograma de vídeo en color.

De manera similar, la extrema introspección de *A Simple Case for Torture*, una cinta que promete una consideración sobre el desagradable tema de la tortura, frustra continuamente las expectativas del espectador y se niega a ceder ante la idea de que el tema –la representación de los medios frente a la realidad de las atrocidades y el terrorismo del Tercer Mundo– es más importante que el medio a través del cual se genera, tanto en los medios informativos como en la cinta.



A Simple Case for Torture (1983).

La estrategia subyacente de Rosler en esta cinta presenta algunas semejanzas con lo que se hacía evidente en sus *collages* y fotomontajes, yuxtaponiendo de nuevo las presentaciones mediáticas: el artista produce una síntesis que revela una verdad política contraria a las intenciones de sus creadores.

Bibliografía complementaria

C. Kleinhans. "Introducing A Simple Case For Torture". En: M. Rosler. *A case for torture redux*.

Uno de los principales motivos que impulsan a Rosler a situar en primer plano el proceso de representación es la reconciliación de la tensión relativa a los límites de la **representación** y las distintas versiones de la **realidad** cotidiana de la política. En *Losing: A Conversation with the Parents* utiliza a actores profesionales y elabora una entrevista obviamente ficticia con los padres de una víctima de la anorexia, en un momento en el que la sociedad desconocía completamente el significado y la complejidad de esta enfermedad psíquica.



Losing: A Conversation with the Parents (1977). 18:39 min, color, sonido.

Se trata de un vídeo donde se mezcla la culpabilidad de unos padres por la hija muerta y a unos presos políticos haciendo huelga de hambre. Muestra la **manipulación social** mediante algo tan elemental como es la comida o el problema de la casa y cómo los medios de comunicación lo utilizan para crear un hecho mediático, con toda la banalidad que comporta. El **antinaturalismo** se hace patente de distintas maneras. Los personajes aparecen encuadrados de forma incómoda, como cuando, por ejemplo, la cámara fija se mueve a veces con torpeza, descansa, se interrumpe y encuadra un enfoque inconcebible de las rodillas de las personas y de la mesa, sobre la que hay un álbum fotográfico familiar. Al espectador de *Losing* se le recuerda constantemente que está

viendo a actores, no a gente que vive una situación real. Actúan de manera excesivamente teatral y cada uno de ellos adopta una cierta gestualidad social en una adaptación del efecto de alienación de Brecht. Por otra parte, los padres hablan con demasiada calma y poca verosimilitud sobre la hija que acaban de perder.

Esta **narración distanciada**, que se aproxima a una telenovela o una entrevista televisiva a unos afligidos familiares de la víctima, confronta dos **significados** por los cuales se utilizan los alimentos como un arma:

- La opresión internalizada de la autoinanición como consecuencia del aprendizaje social (anorexia nerviosa).
- La inanición a causa de la pobreza y la dominación económica.

En un escenario que combina elementos documentales y actuaciones teatrales, una pareja de jóvenes es abordada por un interlocutor invisible. "Entrevistados" en el salón de casa, los padres luchan por establecer una conexión entre la comida y la opresión política, pasando de su confrontación con la anorexia a la inanición de los países del Tercer Mundo, donde la comida es con frecuencia un arma de dominación política. Se yuxtaponen, pero nunca se resuelven, los aspectos del poder y de la impotencia. Rosler expone la realidad social subyacente, desde la dinámica de la familia de la mentira y la contradicción, al fenómeno de la **dieta y el hambre** en la creación de un yo ideal de mujer en la cultura contemporánea.

Al principio, *Losing* parece un documental sobre la anorexia que trata sobre la idea de una persona que toma la decisión de autodestruirse lentamente, y la responsabilidad que comparte la familia por esta decisión. Sin embargo, también trata sobre los **alimentos como arma política** y la responsabilidad de los países industrializados como Estados Unidos por la situación de hambre en el Tercer Mundo.

Aquí vemos la estrategia de Rosler, que parte de fenómenos específicos y contemporáneos y los conecta con cuestiones más generales de política internacional, al mismo tiempo que pone de relieve el propio proceso de construcción. Y del mismo modo que la economía de una sociedad que induce a una adolescente norteamericana de una familia acomodada de clase media a dejar de comer hasta la muerte está de manera dialéctica vinculada a las economías del Tercer Mundo, desastres como la desnutrición y el hambre están desnaturalizados.

Esta estrategia esencialmente dialéctica de sobreponer niveles de interpretación y análisis impregna toda su obra. Al mismo tiempo, sin embargo, *Losing* actúa como una **crítica mordaz** de la ideología **del documental televisivo**, y

en concreto del formato de la entrevista personal, que convencionalmente se piensa que ofrece, de manera directa y sin mediaciones –a pesar de su carga emocional–, la verdad sobre una situación.

En *The Restoration of High Culture in Chile* (1977), una obra con fotografías y textos, un documento empieza con una narración en tercera persona sobre una visita a la casa de unos acaudalados mexicanos, como introducción a la consideración del papel simbólico del capital en el golpe fascista de 1973. En la pared hay fotografías de cubiertas de discos e, inesperadamente, de algunas piezas poco definidas. Lo que a primera vista sólo puede parecer una metáfora del papel de los conspiradores golpistas o quizá de los revolucionarios ocultos, queda revelado en el texto como una representación literal de los exóticos peces tropicales que hay en la casa que los anfitriones del narrador tienen en Tijuana.

En el collage *Greetings* (1965) encontramos otro enfoque. En este gran *collage* sobre conglomerado, una serie de fotografías de diarios y revistas muestran a distintos **personajes políticos** –John F. Kennedy, Lyndon Johnson, Barry Goldwater, el Papa, funcionarios del gobierno, jefes militares– dándose la mano y sonriendo, mientras sus esposas e hijas observan las escenas. Rosler "desfigura" a los políticos con maquillaje, presentándolos como representaciones cosmetizadas no del liderazgo sino de la pose del liderazgo, e induce al espectador a mirar más allá de la imagen plana y sin costuras del Gran Hermano. Esta **desfiguración** aparece también en la serie *Body Beautiful*.

En *Greetings*, al igual que en obras posteriores, la obra no articula una solución para los problemas que plantea; en lugar de esto, intenta estimular a la audiencia para que esta llegue a sus propias respuestas. El proceso de **resolución**, por lo tanto, en última instancia, se encuentra dentro de cada **espectador**; se trata de un proceso vinculado a la creencia de Rosler según la cual:

"Lo que está en la obra se convierte en algo socialmente real al pasar a formar parte del discurso realmente planteado entre la gente."

M. Rosler.

Naturalmente, esta perspectiva no concuerda en nada con uno de los mitos básicos del mundo del arte, el axioma de que más que determinar el contenido, el discurso artístico es una lectura secundaria de la temática que reside en el interior de la obra. De hecho, este nivel de importancia atribuido al discurso en la construcción del significado ha llevado a Rosler a percibir su práctica artística como algo inextricablemente unido a sus actividades como escritora, profesora y oradora.

Las exclusiones sociales y la marginación preocupan también a los artistas posmodernos, en tanto que son una consecuencia más del sistema capitalista y, de esta manera, del proyecto clave de la modernidad. La crisis de la confianza en el racionalismo lleva al posmodernismo a explorar un mundo simbólico, lleno de metáforas y alegorías que desemboquen en un camino paralelo al que no ha funcionado. Martha Rosler explora esta vertiente en *The Picture of Homelessness*.

Rosler va sacando progresivamente las capas del sentido común, el discurso público y la experiencia cotidiana para dejar al descubierto las complejas realidades que hay tras los mitos sociales. Aporta una mirada crítica y un sentido del humor imperturbable a algunos aspectos de la vida cotidiana y del ámbito político, con un énfasis particular en el impacto de la cultura patriarcal.

Desde *Bringing the War Home*, la mordaz serie de fotomontajes surgidos a raíz de su indignación por la guerra de Vietnam, al ambicioso e innovador proyecto en el cual actuó como comisaria, *If You Lived Here...*, sobre urbanismo, vivienda y gente sin hogar, Rosler ha abordado algunas de las cuestiones más candentes de nuestra época. Los dos proyectos demuestran el deseo de Rosler de encontrar diferentes maneras de comunicarse y de **evitar** que su obra se vea obstaculizada por la **mercantilización**, así como su interés por contribuir a recrear las categorías de producción y recepción del arte. Los fotomontajes están pensados para ser publicados en la **prensa alternativa**. *If You Lived Here...* tuvo lugar en una galería, pero expandió la idea de lo que tenía que ser una exposición pública. Durante seis meses se llevaron a cabo tres presentaciones de obras de un gran número de artistas y de otros individuos y grupos interesados en los vínculos entre arte y activismo, así como debates públicos, proyecciones de vídeos y películas, recitales de poesía y talleres.

Bibliografía complementaria

N. Möntmann.
"(Under)Privileged Spaces:
On Martha Rosler's «If You
Lived Here...»". *E-Flux.com*.



Exhibition view of "Home Front," interior of reading room showing Willie Birch's *Every Saturday the Men Play Dominoes* (1987).

Durante los seis meses que duró el ciclo de exposiciones, Rosler se dirigió a una audiencia todavía más amplia con *Housing Is a Human Right*, una obra de animación patrocinada por el Public Art Fund para el anuncio Spectacolor que hay en Times Square, en Nueva York. La breve animación abordaba los temas de la *gentrification* ('**aburguesamiento**') y el abandono, así como la retirada casi total de fondos federales por parte del Gobierno Reagan para la construcción de viviendas de bajo presupuesto para las familias con ingresos reducidos; una política que tuvo como resultado la aparición de casi tres millones de **personas sin hogar** en Estados Unidos.



Housing Is a Human Right (1989). Animación sobre panel luminoso. Times Square, Nueva York.

En *If You Lived Here...*, la mezcla que hizo Rosler de trabajo de artistas y activistas tuvo un éxito notable para forjar una comunidad o una esfera pública de oposición. Como consecuencia, el conjunto del proyecto no sólo participó en la idea de una obra comprometida y colectiva, sino que también contribuyó a que esta tomara cuerpo. Y más que restringir su estrategia a la agitación para el cambio, contribuyó a fijar el contexto para un amplio despliegue de obras vinculadas a la comunidad y al cambio social que se desarrollaron durante los años noventa. En esta década, Rosler continuó trazando mapas del espacio político y social, sobre todo utilizando la fotografía y el vídeo para explorar el **espacio público** como paisaje y espacio del deseo.



Messages to the Public (1989). Proyecto del Public Art Fund, Times Square Spectacolor Sign.

Los paisajes urbanos y también los rurales, entendidos como un caldo de cultivo antropológico, están presentes en las obras de Rosler. Una de sus últimas series, *In the Place of the Public: Observations of a Frequent Flyer* (1983), contrapone las imágenes de los **aeropuertos**, uno de los símbolos de la arquitectura y de la evolución moderna, con otras del **metro**. Las diferentes fotografías actúan como metáfora de lo que se ha creado para una **minoría adinerada** frente a las masas de **clase baja**, que como su estatus nos indica, tienen que permanecer ocultas y subterráneas para no molestar a los que se trasladan por el aire.



De la serie *In the Place of the Public: Observations of a Frequent Flyer* (1983).

Podríamos ver un simbolismo entre los ángeles, elegidos por Dios, que vuelan libremente por los cielos, y los hombres, condenados a permanecer bajo tierra como castigo por los pecados cometidos. Esto parece indicar que por mucho que queramos, si pertenecemos a un sustrato concreto, es difícil cambiar hacia otro, más o menos como ocurría en la sociedad feudal. Puede ser entendido también como una renuncia al sueño americano. Las posibles explicaciones de lo que vemos en esta serie de Rosler ilustran otra característica del posmodernismo; el hecho de investigar en las estructuras del significado hace que detrás de cada imagen siempre se pueda encontrar otra. La falta de marco de referencia actúa como catalizador para continuar buscando, investigando y explorando nuevos métodos que permitan abrir los ojos a una sociedad occidental vertida al fracaso.

Aun así, los autores posmodernos no aspiran a convertirse en los nuevos guías espirituales de la humanidad; ni siquiera buscan el reconocimiento de sus creaciones como obras de arte. Hay una **desmitificación del artista** y de su obra, que es la que permite el acercamiento por parte del artista al público que lo observa.

El autor como productor

El autor posmoderno ya no es el genio creador, sino que simplemente se dedica a elegir, a combinar y a seleccionar; se convierte en productor.

8.3. El arte activista de los ochenta

En Estados Unidos, los años férreos del republicano Ronald Reagan estuvieron dominados por el sistema *commodity* (mercancía absoluta) y por la denominada *museum industry* o, lo que es lo mismo, la industria cultural –mejor dicho, la **cultura convertida en industria**–, situación contestada por algunos artistas del posmodernismo activista como:

- Barbara Kruger
- Jenny Holzer
- Adrian Piper
- Dara Birnbaum
- Tim Rollins
- Krzysztof Wodiczko
- Allan Sekula

Y los colectivos siguientes:

- Tim Rollins + KOS
- Group Material
- Guerrilla Girls
- Gran Fury
- General Idea

Con productos de bajo coste⁴⁵ y escasa representatividad social, estos artistas y grupos intentaron cuestionar la abusiva **mercantilización** a la que estaba sometida la **práctica artística** y denunciar los grandes problemas no resueltos por la conservadora sociedad norteamericana: la homosexualidad, el sida, las reivindicaciones feministas, la integración racial, el derecho al aborto, las cuestiones relativas al Tercer Mundo, el *apartheid*, etc.

⁽⁴⁵⁾Fotos-texto, pósters, camisetas, fotocopias, carteles, fotografías proyectadas, etc.

De productor de objetos de arte, el artista pasó a manipulador social de signos artísticos y, a su vez, el espectador dejó el papel pasivo de contemplador estético o consumidor del espectáculo artístico para llegar a ser lector activo de mensajes. El **arte** se transformó en un **signo social** estrechamente vinculado a otros signos, en una estructura de sistemas productores de valor, poder y prestigio.

El arte activista de los ochenta, a diferencia del arte político, no fue tanto la expresión de la lucha de clases sino un proceso crítico de las representaciones sociales (posicionamiento social, estereotipos étnicos, etc.).

8.4. El arte activista y los museos

Las diferentes tendencias de arte activista que emergieron un tanto marginalmente a lo largo de los ochenta fueron asumidas por el sistema a finales de la década. A partir de 1990, adquirieron el estatuto de "museables".

En 1990, en la exposición "Rethorical Image", el New Museum of Contemporary Art de Nueva York reunió trabajos de veinte artistas⁴⁶ que mostraban una clara voluntad de renovación espiritual y ética de la sociedad y la cultura occidentales.

⁽⁴⁶⁾Dennis Adams, Braco Dimitrijevic, Félix González Torres, Ilya Kabakov, Jiri Kolar, Cildo Meireles, Antoni Muntadas, Krzysztof Wodiczko.

En 1991, el Museum of Modern Art de Nueva York acogió el ecléctico proyecto de Robert Storr, *Dislocations*, que agrupó a artistas⁴⁷ de diferente trayectoria y edad. Su principal y común objetivo fue **perturbar, transgredir y desmembrar** el cubo blanco, la caja-contenedor museal de implícitas significaciones sociales y artísticas, atravesándola, mediante sus instalaciones, con fragmentos de la vida real y con discursos de la disidencia.

⁽⁴⁷⁾Louise Bourgeois, Chris Burden, Sophie Calle, David Hammons, Ilya Kabakov, Bruce Nauman, Adrian Piper.

En 1991 tuvieron lugar otras exposiciones de similares objetivos como "Artist of Conscience: 16 years of Political and Social Commentary", en el Alternative Museum de Nueva York.

La confirmación de la progresiva y contundente concienciación de un cierto sector del arte hacia las cuestiones politicosociales⁴⁸ candentes se dio en la polémica y cuestionada Bienal Whitney de 1993 en Nueva York, en la cual lo políticamente correcto quedó drásticamente desgarrado.

⁽⁴⁸⁾Sexualidad, cuerpo, género, identidad étnica y racial, multiculturalismo, diversidad cultural, etc.

La Bienal, en la que expusieron ochenta y siete artistas, muchos de ellos *performers* o videoartistas, apostó por la refigurada y fragmentada colectividad de **creadores socialmente excluyentes y excluidos**: mujeres, africanos, chicanos, asiáticos, latinos, homosexuales, lesbianas, etc. Entre la pluralidad de formatos⁴⁹ presentes en la Bienal, destacaron las obras en formato de vídeo, muy contundentes y eficaces en su manera de privilegiar el contenido didáctico y ético de lo artístico fuera de cualquier condicionante estético. Entre las instalaciones destacó la de Robert Gober, que utilizó recortes de diarios de Nueva York con información sobre los debates del cuerpo, la sexualidad, el sida y los derechos de los homosexuales, para reflexionar sobre la posición social ante

⁽⁴⁹⁾Trabajos fotográficos, materiales documentales, instalaciones, etc.

Bibliografía complementaria

Sobre la Bienal Whitney, podéis consultar:

J. Haber. "Attitude Adjustment". *New Cork City*.

la vida y la muerte. La mayoría de las propuestas de la Bienal serían contestadas por la crítica, que coincidió en afirmar que la exposición tuvo un impacto absolutamente negativo que acabó **trivializando** la noción de **arte político**.

De la **capacidad comunicativa del vídeo** son buenos ejemplos el vídeo doméstico de George Holliday, que grabó la paliza que la policía de Los Ángeles propinó al ciudadano de raza negra Rodney King; la incursión en la vida privada de Rock Hudson que llevó a cabo Mark Rappaport en el vídeo *Rock Hudson's Home Movies (Las películas domésticas de Rock Hudson, 1992)*, donde mostraba sin rodeos la homosexualidad del actor que tan cuidadosamente habían escondido los grandes estudios cinematográficos; y un documental crítico sobre la guerra del Golfo, presentado por el colectivo Gulf Crisis TV Project, *Bring the troops home (Traed las tropas a casa, 1991)*.

La Bienal Whitney no sólo asumió que "hoy todo el mundo habla de género, de identidad y de poder", sino que dio estrado a algunas voces que en los últimos años habían reclamado insistentemente el derecho a la diferencia y a la alteridad con respecto a consideraciones sociales, étnicas, sexuales o de género, y que habían culpado de la negación de este derecho al poder blanco masculino.

Aunque por definición el arte político y el activista, como erosionadores del sistema, surgieron de espaldas a la sociedad, con la consiguiente presencia en espacios alternativos, ya fuesen los abiertos de la vía pública o los cerrados de los almacenes, naves industriales, barracones, etc., tuvieron algunos **apoyos parainstitucionales**, como el del New Museum of Contemporary Art de Nueva York. Su responsable, Marcia Tucker, diseñó a partir de 1977 un programa de exposiciones encaminadas a reflejar las preocupaciones raciales, sexuales, sanitarias, etc. que afectaban a la sociedad norteamericana del momento.

Marcia Tucker

En 1977, Marcia Tucker había sido cesada de su cargo del Whitney Museum por haber organizado exposiciones "demasiado polémicas". Decidió entonces constituir un museo que no fuera una prolongación del *establishment* cultural, sino una empresa intelectual e interpretativa que compartiera con el público algunas de las cuestiones más candentes en lugar de decirle qué y cómo pensar sobre el arte y la realidad.

En un pequeño local situado en el límite del Soho, Tucker y un reducido equipo de profesionales pretendieron hacer un foro –sin colecciones permanentes– donde presentar todo tipo de **actividades** relacionadas con el arte como **compromiso social**:

- Programas de educación
- Conferencias
- Cursos de historia del arte
- Exposiciones de artistas o movimientos alejados de los circuitos comerciales (prioritariamente)

A partir de 1980, el New Museum presentó exposiciones de "nuevo formato" centradas en el análisis y la afirmación de la realidad **multicultural**. Entre otras, "Events: Fashion moda-Taller Boriuca-Artists invite Artists" (1980-81), que reunió a artistas que pertenecían a minorías étnicas o que trabajaban en barrios pobres de Nueva York, comprometidos en general con los movimientos políticos o sociales del momento; y "Not Just for Laughs. The Art of Subversion" (1981-82) y "Art and Ideology" (1984), en las cuales artistas como Alfredo Jaar, Jerry Kearns, Allan Sekula, Nancy Spero y Francesc Torres hicieron aflorar las relaciones –y contradicciones– entre arte e ideología.

8.4.1. Barbara Kruger (Newark, Nueva Jersey, 1945)

Nacida en Nueva Jersey en 1945, se formó en la Universidad de Syracuse, Nueva York y, más tarde, como **diseñadora gráfica** en la Parson's School of Design, donde recibió la influencia de la fotógrafa Dianne Arbus y del diseñador Marvin Israel. Trabaja como diseñadora gráfica durante los años sesenta en revistas del grupo Condé Nast, pero se traslada a California durante la década de los setenta, donde da clases en la Universidad de California en Berkeley. En este ambiente post-1968, entra en contacto con la nueva filosofía francesa que tan influyente será en su trabajo. En esta época produce tapices de gran formato en lana que integran también abalorios y cintas. En los primeros años ochenta empieza a interesarse por la fotografía y se implica en los **movimientos de izquierda** opuestos a la política conservadora del presidente Reagan.



Barbara Kruger.

Los artistas activistas de los años ochenta, entre ellos Barbara Kruger, Jenny Holzer, Adrian Piper, David Hammons, Alfredo Jaar y Krzysztof Wodiczko, aunque deudores de las aportaciones de los políticos de los setenta (Golub, Spero, Rosler), desarrollan un nuevo concepto de trabajo artístico recurriendo a los procedimientos alegóricos basados en la **apropiación** –que a veces denominan confiscación–: la **superposición** y la **fragmentación**.

En marzo y en abril del año 2004, en la galería de arte Mary Boone de Nueva York, se exhibe una muestra con el título "Flores". Los artistas que participaron fueron Ross Bleckner, Jeff Koons, Barbara Kruger, Marc Quinn, David Salle, Andy Warhol y Kevin Zucker. Al ser las **flores** el hilo conductor de la muestra, acerquémonos al tratamiento que le dan los autores.



Arriba izquierda: Ross Bleckner. Arriba centro: Barbara Kruger. Arriba derecha: Marc Quinn. Abajo izquierda: Jeff Koons. Abajo centro: David Salle. Abajo derecha: Kevin Zucker.

Las flores de Barbara Kruger están pidiendo que hablemos; la artista ha insertado una frase que provoca en el espectador una sensación de *feedback* con la obra. El espíritu de la artista está presente en esta obra: cautivar la atención del público, **invitarlo** a participar, a pensar, a conmoverlo si conviene, como mínimo a preguntarse qué puede hacer ante una obra así. ¿Qué se puede hacer frente a unas flores que toman voz y nos piden que hablemos? La pretensión que en su frase nos comunica la autora está pues garantizada: si no nos sentimos atraídos inmediatamente por la imagen, hay que añadir un mensaje escrito.

Barbara Kruger está trabajando con la tipografía blanca y negra y las fotografías en color para remarcar el mensaje, y a la vez lo hace más fácil para un espectador que está acostumbrado a un mundo gobernado por la publicidad y la propaganda.

- En el caso de Jeff Koons, esta flor sencilla parece pertenecer a la serie que hizo de flores inspiradas en Matisse y en las serigrafías de Warhol.
- La obra de David Salle también es fiel a su costumbre de utilizar imágenes deconstruidas y otorgar un carácter frío, surrealista y enigmático a la obra.
- En lo que respecta a las flores de Marc Quinn, han sido recortadas y numeradas para que nosotros adivinemos su aspecto y su nombre.

David Salle, Jeff Koons y Marco Quinn

Salle se posiciona en la línea de los artistas posmodernos que se plantean adónde conduce la creciente industrialización, mecanización y tecnificación de la sociedad moderna del progreso. Así pues, los artistas modernos no evitan la oportunidad de despertar la conciencia en el público.

Koons es el artista que en los años ochenta y noventa representa el éxito y el arte más comercial, sin mucha intención de escándalo ni provocación, sino más bien con un cariz lúdico.

Marc Quinn tiene una predilección por el tema de la manipulación genética que el ser humano hace con la naturaleza, y se cuestiona constantemente cuál es la relación entre los humanos y el mundo natural que los rodea.

Tanto para la mayoría de los activistas, como para la propia Barbara Kruger, lo importante no son las estrategias de los medios de representación, sino la realidad de la mediación, el control sobre lo real ejercido por la pluralidad de signos que circulan en el interior de la sociedad.

Con el precedente de su experiencia de diseñadora gráfica –se formó en el California Institute of the Arts de Los Ángeles– en revistas como *Vogue* y *Mademoiselle*, a mediados de los sesenta Barbara Kruger empezó a interesarse por la **semiótica** y por el pensamiento **postestructuralista** de teóricos europeos como Michel Foucault, Jean Baudrillard y Jacques Lacan. Fruto de la ruptura con el sistema establecido fue la exposición que comisarió en 1981 en el Kitchen Center de Nueva York, "Pictures and Promises. A Display of Advertisings, Slogans and Interventions", en la cual reunió a artistas que compartían un método creativo similar al suyo: trabajaban con anuncios de revistas y diarios, carteles, fotografías comerciales, señales públicas, etc.: material de la cultura popular mediante el que trataban de describir su incidencia en el tejido social.

Extendió el campo de la sexualidad de lo personal a lo social, planteando campañas a favor de la **igualdad de género** (*gender equity*) en las cuales utilizó estrategias visuales derivadas de los anuncios, con la finalidad de oponer sus procedimientos mecánicos –asociados, por lo tanto, al rol social femenino– con el *ethos* masculino de la creatividad.

Según Guasch, se enmarca entonces dentro del grupo de artistas activistas de los años ochenta, que desarrollan un nuevo concepto de trabajo artístico basado en procedimientos alegóricos que utilizan la apropiación (o confiscación, según la terminología utilizada por el grupo), la superposición y la fragmentación. En una primera fase, Kruger extiende el campo de la sexualidad del ámbito personal al social participando en campañas en pro de la igualdad de género, utilizando estrategias visuales basadas en la publicidad en las que **opone los procedimientos mecánicos** (asociados al rol social femenino) **al ethos masculino de la creatividad** (los medios tradicionales como la pintura o la escultura). La imagen ampliada de la mujer se confronta normalmente con una sola palabra, lo cual reduce el icono de la mujer al estereotipo.

En estos tipos de trabajos, en realidad **fotos-texto**, la protagonista absoluta es la imagen ampliada de la mujer que Barbara Kruger no sólo manipula gráficamente, sino que somete a confrontaciones con textos, los cuales, enmarcados en franjas rojas, se sitúan encima de la imagen fotográfica y reducen el icono de mujer a un estereotipo. Esta **intercepción del estereotipo** es su principal medio de acción. Se trata del naturalismo transparente de las lecturas masculinas que sitúan a las mujeres como objetos de voyeurismo.

Bibliografía complementaria

Podéis leer las ideas de Barbara Kruger sobre el control social en:

B. Kruger (1998). *Mando a distancia: poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid: Tecnos.

Igualdad de género

Dentro del arte posfeminista, la reivindicación sexual ha dado paso a la reflexión crítica sobre el género.

Bibliografía complementaria

A. M. Guasch (2006). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural* (págs. 480-483). Madrid: Alianza.

En una segunda serie de trabajos, basados en las interrelaciones entre publicidad, propaganda y arte (propriadamente en las fotonovelas), Kruger plantea cuestiones más genéricas y emblemáticas a partir de un juego contradictorio entre imagen y texto: las imágenes parecen fundamentar los roles masculinos y femeninos tradicionales, mientras que los textos, denunciadores y acusatorios, las contradicen con la inclusión de pronombres como *WE*, *I*, *MY* y *YOU*, de los que sólo *YOU* alude de manera habitual a la masculinidad: el hombre, generalmente emisor de mensajes y órdenes, se convierte en simple receptor.

Con las imágenes de los *mass media* cuestiona los discursos del arte elevado, y con las imágenes del arte elevado pone en duda el discurso de los *mass media*.

El medio que utiliza Barbara Kruger es el **fotomontaje**: fotos en blanco y negro tomadas de los medios de comunicación (diarios, revistas), recortes, con un texto corto en fuente Futura Bold sobre un fondo rojo, blanco o negro. Sin embargo, como dice Kate Linker en *Love for Sale: The Art and Words of Barbara Kruger* (pág. 12), sus piezas "resisten la suave coherencia asociada con aquel medio". Kruger hace visibles la ruptura de las metanarrativas, la naturaleza descentrada de la cultura contemporánea, la lucha entre signo y significante, el hiperconsumismo de finales del siglo xx y la transformación del signo en mercancía, e involucra a sus espectadores en los flujos universales del poder. Se apropia del poder de la iconografía cultural y de las imágenes comerciales.

Roland Barthes recupera las teorías de Walter Benjamin: el aura que acompañaba el arte, según Benjamin, ha desaparecido, sustituida por productos que imitan o simulan representaciones mutables de la realidad. Un texto o una imagen se deben entender como un **tejido polisémico** de códigos donde lo más importante no es el acto creativo, sino las acciones de seleccionar, elegir y combinar.

Kruger selecciona imágenes y las combina con textos propios, de manera que rompe con el orden de la representación tradicional. Lo hace mediante la apropiación, la transformación radical y la crítica de imágenes que no son suyas. Las reencuadra, las aumenta y las combina con eslóganes impresos con letras de grandes dimensiones. Con este proceso crea una **nueva jerarquía**, desplaza al sujeto (construye un sujeto femenino) y desplaza la posición fija del espectador, el cual tiene que participar leyendo el texto.

La obra presenta la frase "Nosotras no jugaremos a la naturaleza con vuestra cultura"; está situada sobre un primer plano de una mujer estirada, cuyos ojos aparecen tapados con unas hojas. No puede ver y no habla, y en la misteriosa aura de la fotografía parece el arquetipo de mujer enigmática, la **imagen estereotipada** creada por el discurso patriarcal. Kruger declara la guerra contra

Bibliografía complementaria

S. Rider (1999). "Barbara Kruger: signs of postmodernity".

Obra y texto

La obra se sustituye por el texto: un espacio de dimensiones múltiples con un juego de significantes y que destruye la unidad entre significante y los significados de un signo.

una cultura que manipula a las mujeres para confinarlas al rol de la naturaleza (y a un esencialismo y eternalismo) y que finalmente las representa de esta manera.



Untitled (We won't play nature to your cultur, 1983). 185,4 x 124,5 cm.

Los pronombres que utiliza no son asexuados: "Nosotras/Yo/Tú/Vosotros" animan a las espectadoras femeninas, y también hacen el **texto explícito** y claro. Sin embargo, no es un discurso directo: al contrario, se encuentra a una distancia que invita al espectador no sólo a hacer una mirada activa, sino una lectura crítica.

F. Lyotard, en *La condición posmoderna*, afirma que en la sociedad actual ya no es posible construir los metarrelatos que justifican al sujeto o a la sociedad de la manera que lo hacía la sociedad moderna para justificar el sentido del sujeto, del mundo, de la misma sociedad. Esto supone la necesidad que tiene la sociedad posmoderna de utilizar **micronarrativas** para ordenar el mundo.

Este concepto enlaza con la peculiar noción de realidad de Jacques Derrida: invita a concebirla como un entramado de relaciones donde la ausencia y la *différance* son como mínimo tan importantes como la presencia. Es decir, la **realidad sin centro**. Es más, se ha producido una ruptura en la comprensión del mundo, que enlazaría con la incredulidad de las metanarraciones de Lyotard:

"Se puede considerar, efectivamente, que la etnología sólo ha podido nacer como ciencia en el momento en que ha podido efectuarse un descentrado: en el momento en que la cultura europea –y por lo tanto la historia de la metafísica y de sus conceptos– ha sido dislocada, expulsada de su lugar, teniendo que dejar de considerarse entonces como cultura de referencia. Este momento no es en primer lugar un momento del discurso filosófico o científico, es también un momento político, económico, técnico, etc. Se puede decir con toda seguridad que no hay nada fortuito en el hecho de que la crítica del etnocentrismo, condición de la etnología, sea sistemáticamente e históricamente contemporánea de la destrucción de la historia de la metafísica. Las dos pertenecen a una única y misma época."

J. Derrida (1966).

Bibliografía complementaria

M. Kamimura (1987). "Review: Barbara Kruger: Art of Representation". *Woman's Art Journal* (núm. 1, vol. 8, pág. 42).

Bibliografía complementaria

J. Derrida (1966). "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". En: H. Potel. *Derrida en castellano*.

Mientras "Tú no escuches Mi metanarrativa", tu visión del mundo permanecerá intacta. La utilización de los **pronombres** sirve para descentrar la posición del espectador, perturbado porque la reacción natural en la obra es que el "Tú" se refiera a alguien que no la está contemplando en este momento: el espectador reacciona alejándose del marco de referencia habitual para evaluar la pieza, y forma de esta manera su propia micronarrativa sobre lo que se refiere.

Según Lyotard:

"La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito."

J. F. Lyotard.

Esta es la respuesta de Kruger. En la obra que tiene como texto *We don't need another hero*, una niña examina el bíceps de un niño. Sin el texto, la expresión de ella se podría interpretar como de admiración: ¡qué músculos más fuertes! El niño la mira con una ceja alzada, para comprobar si la impresiona con su masculinidad. La combinación de esta imagen con el texto transforma la inocencia de los dos niños de la portada de Norman Rockwell para el *Saturday Evening Post* de los años cincuenta en despiertos adultos jóvenes. El puño cerrado del niño ahora simboliza agresividad. La niña ha recibido el poder de convertirse en portavoz de la sociedad y parece que esté diciendo "No necesitamos a más como tú". Esta ilustración, combinada con el texto de Kruger, nos recuerda imágenes de **política global y luchas militares**. Implica que el arquetipo de campeón masculino es una costumbre pasada de moda y nos insta a rechazarlo.



Untitled (*We don't need another hero*, 1987). 228 x 297 cm. Mary Boone Gallery, Nueva York.

Para Craig Owen, crítico de arte de los años ochenta en Nueva York, lo que hizo de los grandes relatos de la modernidad "narraciones maestras" fue el hecho de que todas eran narraciones de dominio, de legitimación de la misión del hombre occidental de transformar el planeta a su imagen. Se puede considerar la posmodernidad como una crisis de la representación occidental, de su autoridad y de sus afirmaciones universales, una crisis anunciada por los discursos, hasta ahora, marginados o reprimidos. Esta **crisis del sujeto hegemónico** ha permitido el surgimiento de los movimientos de autodeterminación y de liberación que han dado contenido y significado a la diferencia. Entre estas identidades prohibidas de representación occidental a las que se negó



Untitled (*Your comfort is my silence*, 1981). 142 x 151,5 cm. Daros Collection, Zúrich.

Bibliografía complementaria

A. Gaetano (2004). "Mujeres, tecnologías y auto-representaciones en las artes visuales". *4.ª Jornadas Argentinas de Software Libre*.

Bibliografía complementaria

D. Wood (1998). "Art and Transformation". *Issues in Integrative Studies* (núm. 16, pág. 62).

la legitimidad de expresar su subjetividad están las mujeres, constituidas, en la terminología de Simone de Beauvoir, como "el otro". El feminista es uno de los discursos emergentes de la posmodernidad que critica de manera más radical el discurso del hombre moderno.

Kruger también utiliza con frecuencia la **micronarrativa feminista**, poniendo en primer plano la perspectiva de la alteridad, la perspectiva femenina.

La mirada es masculina, y golpea un rostro de mujer. En la obra que tiene como texto *Your gaze hits the side of my face*, Kruger utiliza una imagen de mujer que nos remite a la estatuaria griega, perfectamente reconocible dentro de nuestra sociedad occidental, para deconstruir su significado clásico. Este es su método: adopta un estereotipo que nos seduce, para añadir un texto que invierte el mensaje que habíamos asumido en un primer momento. La belleza de la imagen es interrumpida por estas palabras que, como dice Kate Linker, aluden al "efecto medusa" descrito por Craig Owen: en la sociedad patriarcal, la mirada ejerce un papel controlador que ha petrificado y objetualizado a la mujer.



Untitled (*Your gaze hits the side of my face*, 1981). 140 x 104 cm.

Critica, pues, el proceso visual mismo, cuestiona la relación entre el observador y la obra y, según explica la propia Kruger, establece el deseo de "dar la bienvenida al espectador femenino dentro del público masculino".

La obra que tiene como texto *Your body is a battleground* ejemplifica el interés de Kruger en interpretar y ocuparse de cuestiones políticas candentes. Utiliza como imagen central una fotografía frontal de la cara de una modelo, y le da un significado adicional al dividir el gran lienzo que ocupa en secciones: de derecha a izquierda la imagen se invierte de positivo a negativo, y divide la cara de arriba abajo en tres partes estampadas con el eslogan. Kruger **critica**

Bibliografía complementaria

S. Rivera (2001). "Barbara Kruger: *you are not yourself*". *Babab.com* (núm. 8).

la objetividad **estándar** de simetría que se aplica en los tiempos modernos a la **belleza femenina**, perpetuada de manera febril por los medios y por la publicidad.



Untitled (*Your body is a battleground*, 1989). 284,5 x 284,5 cm. The Broad Art Foundation, Santa Mónica, California.

Sin el texto y sin la manipulación fotográfica, la modelo no tiene ninguna expresión, mira directamente al espectador. Con el texto y las alteraciones de la imagen, es el símbolo de una mujer dividida por violentos debates éticos. Su cara dividida ilustra distintas **oposiciones** (positivo/negativo, blanco/negro, correcto/incorrecto). El texto se dirige directamente a las mujeres: "Tu cuerpo es un campo de batalla". El póster exige que las mujeres reconozcan la importancia de las cuestiones en juego y recuerda que, sin acción, perderán su libertad (D. Wood, 1998, pág. 63).

La composición original incluía más texto y fue diseñada como póster para la marcha masiva *Pro-choice* ('Por el derecho a elegir') del 9 de abril de 1989 en Washington DC. Esta imagen ha aparecido también en postales con el texto "Por el aborto, por los medios de control de la natalidad y por los derechos de la mujer". Además, el mismo texto ha sido utilizado en grandes carteles publicitarios contrapuestos a otros carteles del movimiento antiaborto.

Nota

Estos conceptos están extraídos del catálogo de la colección en The Broad Art Foundation.



Untitled (*Your body is a battleground*, 1990). Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio.

Tanto en *We don't need another hero* como en *Your body is a battleground*, Kruger ha transformado la interpretación de figuras idealizadas mediante sus agresivos eslóganes. El público, familiarizado con estos estereotipos que representan una América pasiva y satisfecha, puede resultar conmovido por las frases contradictorias que sugieren un cambio en las normas sociales. Cuando sitúa estas obras en el **espacio público**, el mensaje llega a una **audiencia extensa**, no sólo a los expertos en arte. En este caso, hay un gran potencial de diálogo y cambio social. Kruger ha estimulado la conciencia de ciertas cuestiones sociales con el objetivo de iniciar transformaciones éticas que lleven a la igualdad sexual, a la democracia y al equilibrio de poder.

Continuando con la tesis de Derrida, este habla de una **ruptura** que es repetición en todos los sentidos de la palabra: no hay un centro como un lugar fijo, sino que es una función:

"Una especie de no lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito [...]. Este es entonces el momento en el que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso [...]. Es decir, un sistema en el cual el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación."

J. Derrida (1966).

Esta ruptura está presente en la multitud de formas en las que Kruger muestra su arte y lo modifica para **adaptarse al medio** a través del cual la gente se familiarizará con la obra, como hemos visto en el caso del cartel publicitario.



Untitled (*Surveillance is your busywork*, 1985). Cartel para el metro, Nueva York.

Estos carteles se situaron en un vagón de metro en la ciudad de Nueva York. En Sydney (Australia) se utilizó la misma imagen, pero con el texto "La vigilancia es su figoneo".



Kruger es consciente de que no se dirige contra la gente que no está inmersa en el sistema de globalización americano, y ajusta su arte para comunicarse de la mejor manera posible con sus espectadores. Sus piezas aparecen en lugares inesperados, camuflados como carteles corrientes pero diseñados para forzar a los que los visualizan a cambiar de vía y acabar en una ruta diferente a la que tenían antes.

Para Jean Baudrillard, el objeto ha perdido su función: no es valorado por sus cualidades intrínsecas o por sus significados, sino por sus apariencias. El **simulacro** ha suplantado la realidad. Sofisticadas técnicas de marketing publicitan la imagen artificial para provocar su consumo por medio de la seducción. Lo que cuenta no es el sujeto que desea, sino el objeto que seduce.

Tú no eres tú misma sugiere la distancia que hay entre el simulacro y la realidad: no eres tú misma porque lo que la sociedad te dice que debes ser es imposible. En nuestra cultura, el concepto de autoidentidad se ha convertido en un simulacro, y es por lo tanto irrelevante en la vida real.



Untitled (You are not yourself, 1982). Fotografía sobre seda y vinilo.

Hay otro punto de contacto entre Baudrillard y esta imagen: la fascinación con el ojo, con **la mirada**. La imagen es, en teoría, el espejo de la sociedad, pero ha sido distorsionada hasta convertirla en un simulacro.

El arte de Kruger juega formalmente con la idea de los simulacros: en un primer momento parece un cartel más, un simulacro más que tergiversa la realidad. Lo que impide que la obra de Kruger sea un simulacro más es el texto, que tiene una ironía que evita que el espectador se sienta asediado por el mensaje social de las obras. En primer lugar se dirigen al espectador a través del uso de pronombres personales, después lo entretienen con un texto ingenioso, más tarde le hacen cuestionarse por qué son divertidos y, finalmente, las piezas indican que el humor proviene de algún lugar más profundo de la sociedad.

El hecho de que muchos de los textos e imágenes sean apropiados de otros lugares también ayuda a fundamentar su verosimilitud y su motivación: en la pieza *Untitled (We don't need another hero)*, tanto el texto (de la canción de Tina Turner que aparecía en la banda sonora del filme *Mad Max*) como la imagen son **apropiados**, pero con su descarada utilización provocan la reflexión del espectador sobre el equipaje cultural que acompaña a la pieza (Rider, 1999).

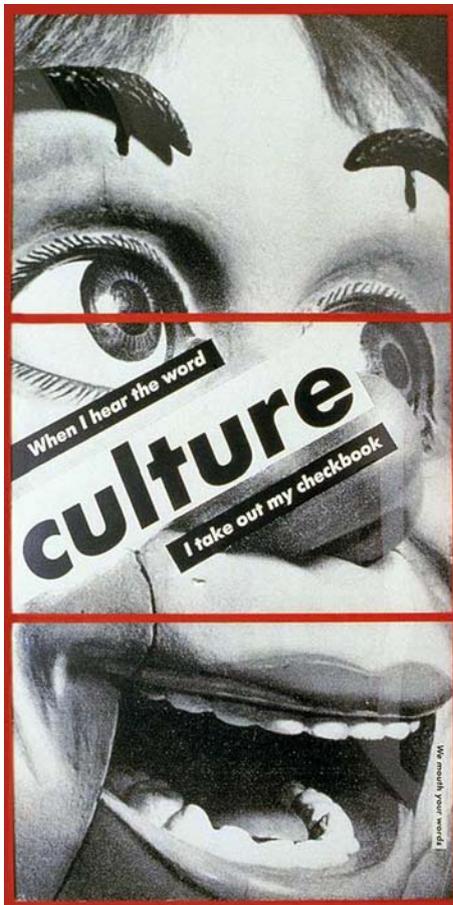
Baudrillard observa que en la sociedad postindustrial, la del capitalismo de consumo masivo, el valor de cambio del objeto ya no obedece a cuestiones de orden económico, sino a criterios de moda y de prestigio vinculados al lenguaje de la publicidad. Frederic Jameson continúa en la misma línea de Baudrillard: la cultura se ha integrado en la esfera del mercado, y su característica principal es la ausencia de profundidad, la **superficialidad**. El arte posmoderno está caracterizado por la fragmentariedad y la superficialidad, que crean un sentido de desorientación.

Bibliografía complementaria

M. Racic (2007). "You are not yourself: A glimpse into the work of Barbara Kruger". *d/visible*.

Cuando oigo la palabra cultura, saco mi talonario. Para Arthur C. Danto, esta es una de sus obras más malévolas: el texto alude a una conocida expresión repetida frecuentemente por Goering y Goebbels: "Cuando oigo la palabra cultura, busco mi revólver". Kruger ataca a aquellos de los que se burla, los que escriben los cheques para comprar las piezas que hay dentro del museo, con las inscripciones⁵⁰ que ha colocado a los dos lados de la entrada del Museo Parrish. Hay una pequeña frase en el ángulo inferior derecho: "Pronunciamos vuestras palabras". El patrocinador es un títere cabeza hueca, que sirve de medio para el artista ventrílocuo. Podríamos protestar, por parte del benefactor: "¿Dónde estarían los museos sin todos estos cheques?" Y la respuesta sería: "¿Quién necesita el museo?". Danto es muy crítico con los objetos en venta en las tiendas de los museos donde expone Kruger, lo que se conoce con el nombre de *merchandising*.

(50) "Taste" y "Money", es decir, 'Gusto' y 'Dinero', en la exposición de agosto de 1998 en el Museo Parrish, Southampton, Long Island.



Untitled (*When I hear the word culture, I take out my checkbook*, 1985). 350,5 x 152,4 cm. Fotografía sobre seda y vinilo. Collection of Eileen and Peter Norton, Santa Mónica, California.

Hay un paralelismo evidente entre la imagen y la pequeña frase escondida, pero la frase principal parece sugerir una relación entre la mercantilización de la cultura, que de todas formas es ya un simulacro, y el control.

Una de las imágenes más conocidas de Kruger (*Compro, luego existo*) es una clara referencia a Descartes. Kruger sugiere que en nuestra sociedad el **consumismo** es valorado y elevado a un nivel tan alto que **sustituye la conciencia**. Sin embargo, en algún nivel, ¿podría ser más que un chiste? Un chiste suele

Bibliografía complementaria

A. C. Danto (2000). "A Woman of Arts & Letters". *The Nation* (2 de octubre).

ser media verdad: hay que pensar en los efectos de creación de sentido y de estilo de vida de la publicidad. Hay más que humor en la pieza de Kruger, aunque resulte entretenido el hecho de situarla sobre una bolsa de la compra, especialmente para la persona que ve cómo la lleva otra (Racic, 2007).



Untitled (*I shop therefore I am*, 1987). Photographic screenprint on vinyl. 284,5 x 287 cm. Private collection.

La teoría de Foucault es la base de las ideas de Kruger sobre los flujos de poder: el poder es ubicuo, difuso, descentralizado, anónimo; las luchas de poder ocurren constantemente en todo tipo de relaciones⁵¹, y donde hay poder siempre hay **resistencia**. El poder está presente en los signos y los iconos de la cultura, de los medios de comunicación, de la publicidad. Kruger opone resistencia: su **obra subvierte el poder**, hace impotente el simulacro cuando establece una relación con el espectador mediante el efecto rompedor del texto (lo que consigue con el uso de los pronombres personales). Este efecto de descentrado capta la atención del espectador y le permite relacionarse con la obra según sus condiciones; por lo tanto, permite el flujo del poder.

⁽⁵¹⁾ Relaciones que incluyen los procesos económicos, las relaciones de conocimiento, las relaciones sexuales, etc.

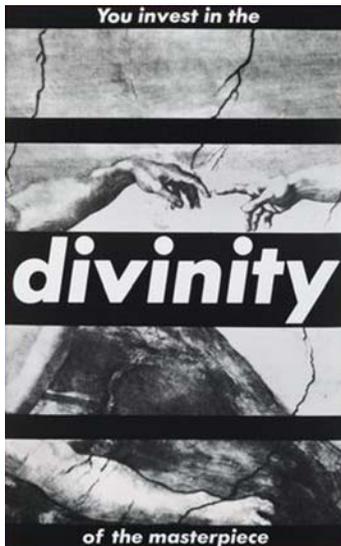
En *Your manías become science*, una nube en forma de seta llena la imagen con su humo letal. La izquierda fue muy combativa con su llamamiento para el desarme nuclear durante la Guerra Fría, y la obra de Kruger (*Tus manías se convierten en ciencia*) es un eco de este llamamiento. Al comparar la ciencia de las bombas (y del asesinato) con las manías de un **Gobierno** que sospechaba tanto del comunismo que tomó todas las precauciones (incluyendo la producción de bombas que podían diezmar una población), se enfrenta con los líderes que toman las decisiones estratégicas y militares de manera semejante al pensamiento de un **esquizofrénico paranoide**.



Untitled (*Your manias become science*, 1981). 124,5 x 157,5 cm.

Esta imagen, cuando se exhibe fuera de Estados Unidos, lleva el texto siguiente: "Sus manías se convierten en ciencia".

Kruger se ha apropiado de un conocido pasaje de los frescos del techo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, donde la creación del hombre se representa mediante el toque del dedo de Dios al de Adán. Al combinar esta imagen con el texto ("Tú inviertes en la divinidad de la obra maestra"), efectúa un paralelismo entre la historia bíblica de la Creación y la de una alabada obra maestra del arte occidental. Utilizando la palabra "tú", Kruger nos implica en la continuación de las narrativas patriarcales de **religión** y de la **historia del arte** (MoMA, The Collection: Barbara Kruger).



Untitled (*You Invest in the Divinity of the Masterpiece*, 1982). Photostat, 182,2 x 115,8 cm.

Bibliografía complementaria

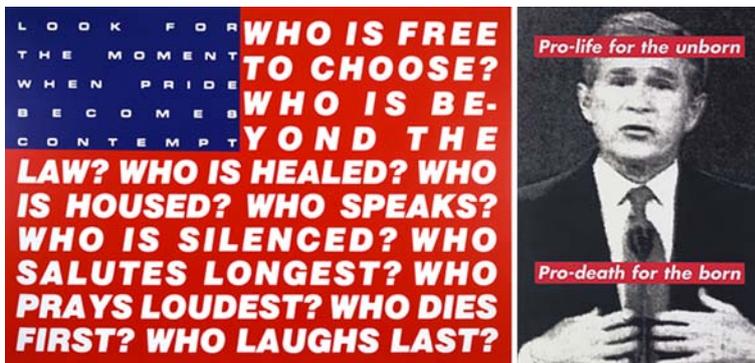
J. Drozdek (2006). "Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer". *Kritikos* (vol. 3, febrero).

"Mitchell: Interpreto que es una sátira sobre la ideología del genio artístico, particularmente en la trinidad del Padre, del Hijo y de Miguel Ángel, que sugiere la sucesión patriarcal del genio. La pieza está ahora en el MoMA, y creo que es también una pregunta sobre los lugares que ocupan las obras y qué pasa en estos lugares. ¿Crees que en este caso la pieza es subvertida por el lugar que ocupa, o que ella subvierte el lugar?"

Kruger: Ni la una ni la otra [...]. No estoy tan engañada como para pensar que puedo subvertir el poder de los administradores del MoMA. Yo sabía, cuando se vendió esta pieza, que se había vendido al MoMA, y afortunadamente el comisario que estaba trabajando sabía cuánto significaba para mí que precisamente esta obra, de entre las obras que estaban mirando, fuera la que acabaron comprando. Me parece que no es frecuente poder ocuparse de las relaciones de poder de una institución desde dentro de la institución [...]. No creo que nadie exista fuera de la fuerza gravitacional del poder y del intercambio. Creo que podemos ser efectivos cuando aceptamos realidades sociales concretas, mejor que tener un sentido utópico ilusorio [...]. No voy demasiado a museos, pero cada vez que voy recuerdo que pueden ser un escenario de poder."

W. J. T. Mitchell (1991).

Barbara Kruger, después de criticar con dureza el mundo del arte actual, se ha convertido en una de las *vedettes* absorbidas por la industria que tanto criticaba.



Izquierda: *Untitled (Preguntas)*, 1991. Serigrafía fotográfica/vinilo, 167,6 x 236,2 cm. Colección Marieluise Hessel, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-On-Hudson, Nueva York. Derecha: *A favor de la vida para los no nacidos / A favor de la muerte para los nacidos*.

En la actualidad expone en las galerías y museos de más renombre del mundo. Como muestra, la instalación llamada *El cubo* (o "la habitación") *lleno de textos*, que estuvo expuesta en los mejores museos durante buena parte de la década de los noventa.



All Violence is an Illustration of a Pathetic Stereotype (1991). Mary Boone Gallery. Nueva York.

Bibliografía complementaria

W. J. T. Mitchell (1991). "An Interview with Barbara Kruger". *Critical Inquiry* (núm. 2, vol. 17, invierno, pág. 444).

8.4.2. Jenny Holzer (Gallipoli, Ohio, 1950)

Jenny Holzer nació en Gallipolis, Ohio, el 20 de julio de 1950. Entró en el Programa de Artes Liberales en la Universidad de Duke y completó sus estudios en la Universidad de Chicago y en la Universidad de Ohio, donde recibió el diploma en Pintura y Grabado. Durante este periodo dibujaba, elaboraba grabados y participaba en concursos de bellas artes de las dos universidades.

En 1974 asistió a los cursos de verano de la Escuela de Diseño de Rhode Island (RISD), donde conoció a su actual compañero, el estudiante Michael Glier, con el que se casó en 1984. Durante estos periodos lectivos Jenny Holzer experimentó con el arte abstracto, influenciada por los campos de colores de Mark Rothko y Morris Louis.

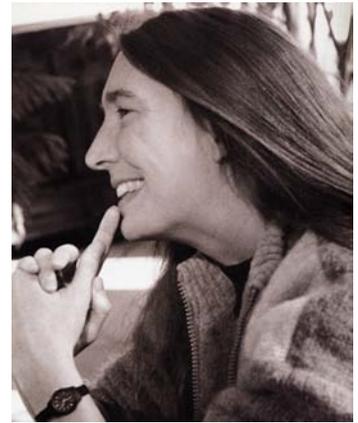
En 1976 se trasladó a Manhattan, en 1977 consiguió el máster en Pintura por la Escuela de Diseño de Rhode Island y este mismo año fue aceptada en el Programa de Estudios Independientes del Whitney Museum of American Art, museo que, desde 1977, se constituyó como una empresa intelectual e interpretativa próxima al público y caracterizada por tratar las cuestiones más importantes del momento, en lugar de abordar temas como qué es el arte y cómo hay que pensarlo y relacionarlo con la **realidad**.

Jenny Holzer es una artista **neconceptual** que se ubicó en la vanguardia del arte norteamericano durante la década de los ochenta, hasta conseguir un gran reconocimiento internacional. Desde sus inicios ha tomado el espacio urbano como marco de sus obras, reformulando el sentido y el uso que el arte tradicional tomaba en el contexto del **espacio público**.

El lenguaje es arte, el artista es un virtuoso conjugando **semántica** con estética. Jenny Holzer empezó a utilizar la palabra en los años setenta, cuando desarrolló modelos retóricos mediante el arte textual. El Programa de Estudios Independientes del Whitney Museum of American Art le ofreció la oportunidad de adoptar materias propias de literatura occidental y oriental y filosofía. A partir de aquí, Jenny Holzer empezó a explorar y copiar diagramas de libros para conocer sus títulos, y esto significó el inicio de su obra. En sus propias palabras:

"Empecé una colección de diagramas. Iba a la biblioteca de Brown y elegía libros que iban desde la ciencia a la psicología, desde la astrofísica a la religión, y observaba todos sus diagramas. En aquella época pensaba que los diagramas eran la representación visual más reducida y verdadera. Por este motivo, los coleccioné de distintas disciplinas y los redibujé, sólo para hacer algo con ellos. Después puse todas las representaciones en una caja. Finalmente, no sé exactamente qué me hizo cambiar, pero acabé más interesada en los títulos que en las representaciones. Los títulos lo explican todo de una manera pura y limpia. Este fue el principio –o uno de los principios– de mis escritos."

B. Ferguson (1986, pág. 111).



Jenny Holzer.

Series presentadas

Hasta la fecha actual, la artista ha presentado las series siguientes: *Truisms* (1977-1979); *Inflammatory Essays* (1979-1982); *Living* (1980-1982); *Survival* (1983-1985); *Under a Rock* (1986); *Laments* (1989); *Mother and Child* (1990); *War* (1992); *Lustmord* (1993-1995); *Erlauf* (1995); *Please Change Beliefs* (1995); *Arno* (1996); *Blue* (1998); *OH* (2001); y *For the City* (2005).

Bibliografías complementarias

B. Ferguson (1986). "Wordsmith: An Interview with Jenny Holzer". *Art in America* (vol. 74, núm. 12, diciembre).

G. Hughes (2006). "Power's Script: or, Jenny Holzer's Art after «Art after Philosophy»". *Oxford Art Journal* (núm. 29, vol. 3, págs. 419-440).

J. Holzer (1977). *Diagrams*. Nueva York: autopublicación.

Como resultado del estudio de los diagramas, Jenny Holzer editó el libreto *Diagrams*, donde conceptos complejos y abstractos como simbolismo son combinados con diagramas que eliminan su contexto disciplinario.

Truisms (1977-1979)

Después de esta búsqueda en los diagramas, Jenny Holzer comprendió que los textos podían simplificarse en títulos y frases que todo el mundo pudiera entender; con preocupaciones coincidentes en ciertos aspectos con las de Barbara Kruger, aunque con un mayor desplazamiento de influencia barthesiana hacia el lenguaje, Jenny Holzer utiliza las estrategias de la **publicidad urbana** para formular sus opiniones, **denuncias** y **demandas sociales**. Los *Truisms* ('Tópicos') son el resultado de esta conclusión. Se trata de unos pósters formados por oraciones en línea, axiomas o *koan-zen* modernos que borran toda marca de identificación del autor:

"«[...] de manera que fueran contenido puro, lo que sea que quiera decir esto», en palabras de la propia artista. Estas oraciones son verdades secas, que de tan obvias no hace falta mencionar: «La salvación no se puede comprar ni vender, tú eres la víctima de las reglas con las que vives», «El dinero crea el gusto», «Reprimir los impulsos sexuales es muy negativo», «No te darán de comer si te consideran inútil» o «Sobre la hierba brillante algunos son asesinados y otros están de picnic»."

Dolores Graña (2000).

Los *Truisms* fueron su primera incursión en espacios relegados a anuncios publicitarios para **resignificar sus mensajes** (en este caso, las paredes de Manhattan).

Un título, una frase que explica e interpreta, **neutra y anónima**. Esta serie presentaba frases con contradicciones para desvincular autor y texto. La artista era muy consciente de esta ruptura, y por este motivo declaró:

"Siempre intento que mi voz no pueda ser identificada... No quería que fuera entendida como una voz femenina porque he descubierto que después las cosas son categorizadas y pierden valor. Creo que es mejor no establecer asociaciones particulares atadas a una voz, porque así se puede percibir como real."

B. Ferguson (1986, pág. 114).

Aunque en otras obras la artista deja entrever una voz femenina como representante de un colectivo y de unos hechos, en el caso de los *Truisms* el género era irrelevante, las verdades obvias no lo necesitan. El autor que proyectaba Jenny Holzer era nadie y era todo el mundo, estaba en ningún sitio y en todas

Bibliografía complementaria

D. Graña (2000). "Problemas de cartel". Suplemento *Radar Diario* (7 de mayo, pág. 12). Buenos Aires.

partes, esta era la fuerza de las frases, no podían dejar de conmocionar a su público y provocar preguntas como: "¿Quién dice eso?", "¿De dónde provienen?", "¿Qué significan para mí?".



Truisms (1978). Franklin Furnace, Nueva York.

La propia artista pegó estos pósters por el Soho y Manhattan. Más adelante usó soportes distintos como carteles electrónicos o camisetas para difundirlos. Con este trabajo, Jenny Holzer consiguió, mediante un proceso de banalización, **reformular problemáticas cuestiones sociales**.

La voz femenina: diferencia entre Mary Kelly y Jenny Holzer

Un gran número de artistas feministas de los años setenta comprendieron la "posesión" del lenguaje como un privilegio de género. Influidas por el psicoanálisis y las teorías de Jacques Lacan, artistas como Mary Kelly insistieron en la asociación entre el discurso y el poder patriarcal. En su obra, Kelly muestra las relaciones entre clase y el servilismo basado en el género. A diferencia de Jenny Holzer, Mary Kelly sitúa su arte textual en conflicto con un lenguaje sexista, espejo de la sociedad.

La sombra de la guerra de Vietnam todavía se cernía sobre el país. El activismo político no desapareció durante la década de los setenta, sino que se canalizó hacia otras causas. Estudiantes, artistas y los ciudadanos más progresistas se movilizaron contra la contaminación, hicieron campaña contra el rearme mundial y la energía nuclear, aparecieron nuevos movimientos de liberación femenina que pugnaban por la obtención legal del aborto y la igualdad de salarios y trabajo por las mujeres y, siguiendo el ejemplo de la población negra, otras minorías como los latinos, asiáticos, indígenas u homosexuales exigieron una ampliación de sus derechos. Muchas de estas presiones consiguieron los resultados contrarios, el Gobierno y parte de la población dieron muestras crecientes de hostilidad hacia ellos.

El arte se adhirió a esta nueva ola activista que marcó de pleno a Jenny Holzer. El **arte activista** de este periodo, a diferencia del arte político, no fue tanto la expresión de la lucha entre clases sino un **proceso crítico** de las **representaciones sociales** (posicionamiento social, estereotipos étnicos, género, etc.).

Inflammatory Essays (1979-1982)

En el año 1979, Jenny Holzer y Colen Fitzgibbon convocaron el *Manifesto Show* en el número 5 de Bleecker Street de Nueva York. Amigos, artistas y vecinos fueron invitados a presentar sus propios textos sobre manifiestos históricos, sobre arte y política. Se les pidió lo siguiente:

"Escribir, decir o de alguna manera presentar con una imagen de lo que queráis que suceda –o no–, qué es lo que más deseáis y qué es lo que más odiáis".

D. Joselit, J. Simon, R. Salecl (2003, pág. 42).

Estas instrucciones eran un llamamiento apasionado para comentar cuestiones sociales y para mostrar que los manifiestos sobre el arte y la política pueden chocar entre sí.

A principios de los ochenta, Holzer asumió un mayor activismo en sus *Inflammatory Essays* (*Ensayos incendiarios*), inspirados en lecturas ideológicamente tan dispares como pueden ser las de Emma Goldman, Hitler, Lenin, Mao y Trotsky, y a través de las cuales intentaba constatar cómo los discursos pueden tanto crear marcos sociales como pervertirlos. Sus aportaciones más relevantes se presentan con la forma de tabloncillos de anuncios (*signboards*) y máquinas LED: matrices de ordenador activadas y emitidas a través de una muy diversificada gama de formas y colores.

El *Manifesto Show* sirvió a la artista para crear los *Inflammatory Essays* (1979-1982). A diferencia del tono neutro de las frases de los *Truisms*, los textos de esta serie están íntimamente relacionados con la **voz de su autora** y son **partidistas**. Estos textos se caracterizaban por someterse a una movilidad vertiginosa en su tono: desde una explicación calmada, se podía pasar a un texto que rezumaba una crueldad inexplicable.

Los *Inflammatory Essays* contenían textos de exactamente cien palabras, distribuidos en veinte líneas. Mediante estos textos, la artista vehiculó sus ansiedades y preocupaciones y, al mismo tiempo, quiso constatar que los **discursos** pueden tanto **crear marcos sociales como pervertirlos**. Holzer imprimió los textos por orden alfabético, primero en formato póster y después recopilados en un manuscrito titulado *The Black Book* (1979). Siempre rechazó reproducirlos en un formato que no fuera alternativo, debido a su naturaleza militante.

La profunda preocupación de Jenny Holzer por el asalto al cuerpo elevaba sus textos a una denuncia social e, incluso, física de las víctimas. **Cuerpos y palabras** que exteriorizaban de una manera desnuda y visceral cuestiones que trataban los *Truisms* o los *Inflammatory Essays*.

De todas las obras de Jenny Holzer, David Joselit elige los *Truisms* como:

Bibliografía complementaria

D. Joselit, J. Simon, R. Salecl (2003). *Jenny Holzer*. Nueva York: Phaidon Press Limited.

Los textos

Jenny Holzer nunca utilizó el pronombre "I" ('yo') en los textos, para no personalizarlos y enfatizar de este modo su carga emocional.



Inflammatory Essays (2006). Kunstmuseum Basel.

"Ejemplo del modelo particular de creación de Holzer. Los *Truisms*, clichés impersonales. No son *ready-mades* lingüísticos –Holzer los escribió con un gran esfuerzo– pero su efecto es como el de los *ready-mades* conceptuales. Frases como «La moral es para personitas» suenan desagradables porque son las ideas o los prejuicios que giran por nuestras mentes mientras estamos sentados en el metro, o cocinamos una comida solitaria. Nadie conoce de dónde provienen las convicciones, o cuándo, porque un *truism* viene de ningún sitio y de todas partes a la vez."

D. Joselit (1998, pág. 48).

Bibliografía complementaria

D. Joselit, J. Simon, R. Saecl (1998). *Jenny Holzer*. Londres: Phaidon Press Ltd.

Con un deseo de llegar emocionalmente al observador, Holzer mantiene un **equilibrio** difícil entre:

- Una franqueza drástica
- Una superficie seductora
- La necesidad de una reflexión distanciada

Living (1980-1982)

A partir de los años ochenta, Jenny Holzer se dirige una y otra vez a las violaciones perpetradas entre el individuo y el mundo. En sus series *Living* (1980-1982) y *Survival* (1983-1985) se preocupó por las exigencias de la supervivencia y la amenaza de la muerte utilizando un lenguaje más preciso, en el que el **cuerpo** se convertía en un objeto privilegiado y era sometido a la manipulación y al significado. Los conceptos ideológicos se externalizaban por medio de unos monólogos públicos en los que las evocaciones lingüísticas de violaciones físicas se inscribían en cuerpos. La ideología se tergiversaba, de dentro hacia fuera. Por este motivo, necesitó desesperadamente nuevos soportes: tumbas, placas, camisetas y el propio cuerpo. El paso siguiente fue la movilidad de los textos en carteles electrónicos que aseguraban a la palabra la fluidez y el color.

Presentar los textos mediante luces, imágenes esquemáticas y cambios de dirección ofrecía al espectador la oportunidad de ser consciente de manera vívida de la naturaleza fisiológica de lo que estaba observando. Experimentaba una fascinación hipnótica parecida a la que se siente al mirar la televisión, que pasa desde la lentitud al vértigo e, incluso, a la náusea, especialmente en los carteles colocados verticalmente.

En 1981 Jenny Holzer presentó la serie *Living*, dirigida a las **necesidades básicas** del día a día: comer, respirar, dormir y las relaciones humanas. Eligió como soporte placas de bronce y aluminio. Las pequeñas instrucciones de estas series iban acompañadas de pinturas del artista Peter Nadin, retratos de mujeres y hombres adjuntados a las placas metálicas para mostrar el vacío de la vida y los mensajes inscritos, fieles a la posmodernidad.

En conjunción con los tiempos, la artista hizo uso de **soportes electrónicos** a partir de 1982, cuando proyectó nueve de sus *Truisms* mediante un cartel gigante electrónico Spectacolor en Times Square de Nueva York. Más adelante, utilizó como soporte de sus creaciones instalaciones con pantallas LED que

proyectaba en monumentos y edificios de las ciudades. Desde 1996, utilizó proyecciones Xenon para divulgar sus textos en ciudades como Florencia, Roma, Venecia, Río de Janeiro, Buenos Aires, Oslo, París, Burdeos, Berlín, Washington, Nueva York y Miami. Su obra se convertía en más visible y atrevida, para tomar el paisaje urbano y, sobre todo, incidir en espacios relegados a la publicidad que maltrataban el escenario de la ciudad.

En el año 1982, gracias a una subvención del programa Public Arts Fund, Jenny Holzer proyectó nueve de sus *Truisms* a través de una **pantalla gigante** Spectra-color, activada a cuarenta intervalos por segundo sobre la meca de la publicidad: Times Square. Este fue el golpe de gracia de la artista, la respuesta elegante a la publicidad agresiva que cree que es dueña de la ciudad y de nuestras vidas. En el trastornado corazón de Manhattan, un martes a las nueve de la noche del 9 de julio, un misterioso cartel que informaba del estado del tráfico de repente desplegó una frase inquietante y, aparentemente, incomprensible: "La propiedad privada creó el crimen". Fue un efecto revelador. La misma Jenny explica el uso de este proyector de la manera siguiente:

"No elegí los carteles electrónicos por ser nuevos, ni siquiera al principio. Hace diez años eran relativamente nuevos, pero sólo eran el producto del desarrollo de una tecnología que ya tenía cuarenta años: la que se utilizaba para pasar noticias en un cartel gigante ubicado en Times Square de Nueva York. Decidí utilizarlos porque creo que son el medio perfecto para transportar el tipo de información que quiero transmitir."

D. Grañas (2000).

Survival (1983-1985)

En el año 1982, recibió el *Blair Award* del Instituto de Arte de Chicago. Y progresivamente, en trabajos siguientes como la serie *Survival* (1983-1985), Jenny Holzer se alejó de sus experiencias con las verdades universales para acercarse a textos más urgentes sobre las **formas más extremas del sufrimiento humano** –la guerra, la violencia o la muerte–, y las trató con una voz menos autoritaria.

Survival, sin embargo, fue la serie con la que inició el uso de **carteles luminosos**. Las necesidades urgentes del día a día también necesitaban de fluidez, luminosidad e intermitencias para ser contundentes y claras. Volvió a hacer uso de carteles electrónicos para llegar a la masa; en concreto, incorporó pantallas LED, es decir, matrices de ordenador activadas y emitidas a través de una diversificada gama de formas y colores.

Según la artista:

"Los LED son actualmente la forma habitual en la que se transmite la información de la Bolsa y publicitaria, es cierto. Sin embargo, creo que esto no hace más que aumentar el contraste de los contenidos que intento introducir en la discusión pública. Actualmente, lo que puede llamar la atención de la gente, tanto en la calle como en una galería o un museo, es la fuerza de los textos."

D. Grañas (2000).



Cartel Spectro proyectado en Times Square. Nueva York, 1982.



Survival. Toronto, 1986.

Jenny Holzer toma el paisaje que caracteriza a las ciudades posmodernas y le da un giro de 180°, lo utiliza como instrumento de arte para **acercar su obra al público** y consigue apropiarse de las técnicas y recursos publicitarios para comprobar, a la vez, que la publicidad inhibe la capacidad de sorpresa del ciudadano.



Survival. Cartel Spectacular proyectado en Times Square de Nueva York (1985-1986).

***Under a Rock* (1986), *Lamentos* (1989)**

En sus obras sucesivas, *Under a Rock* (*Bajo la piedra*) y *Lamentos* (1989), Jenny Holzer no dejó de interesarse por los espacios públicos y en sus escritos ideológicos se exhibieron nuevos temas desagradables y duros: la muerte innecesaria, el sufrimiento, la irritación, la violencia sexual y el carácter contradictorio de la vida.

En *Under a Rock* dio voz a las mujeres utilizando el pronombre "*She*" ('ella') para aliarse con el **sufrimiento de las mujeres** y acusar el poder masculino sobre las mismas. El lenguaje se enmarcó en bancos para provocar en el espectador una experiencia que lo aproximara a la capacidad del cuerpo, a la materialidad.

En la serie *Lamentos* (1987-1989), **esculpidas en sarcófagos**, predomina el pronombre "*I*" ('yo') como síntesis de lo personal y la sensación de vacío frente a lo que se puede considerar universal: la dominación de clase, la opresión racial, la dependencia sexual, la destrucción nuclear y, en general, todo lo que forma parte de la retórica de la crisis: "*I Want to Live?*" ('¿Quiero vivir?').

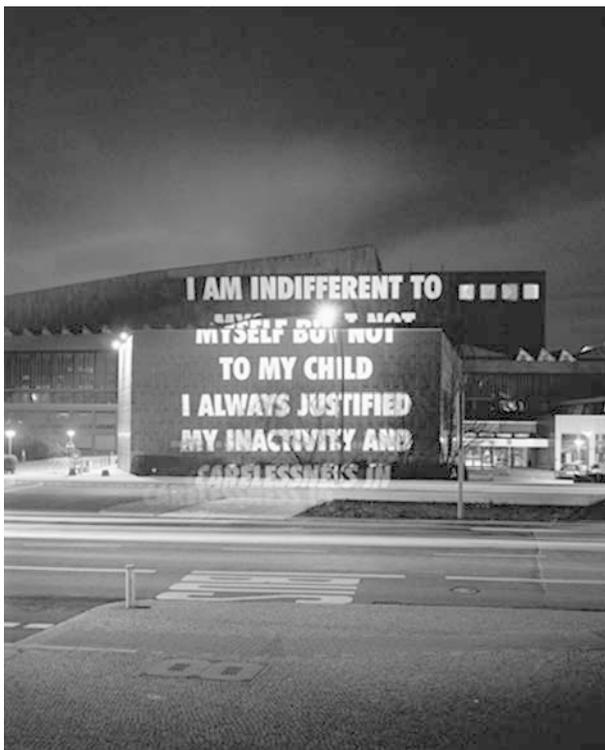
En *Laments* se dirigió a la maternidad, la violación, el dolor y la tortura mediante la voz de trece muertos y haciendo uso de un lenguaje propio de la política contemporánea y la publicidad, con el objetivo de revelar las tensiones entre el dominio masculino aparente y el sistema lingüístico contemporáneo.



Lamentos (1990). Dia Center, Nueva York.

***Mother and Child* (1990)**

En *Mother and Child* (1990) reaparece el pronombre personal *I* ('yo'). La obra es un angustiante pensamiento escrito sobre la **maternidad**. Jenny Holzer ahora se personaliza con el yo porque se convierte más que nunca en sí misma, diáfana a sus emociones. Muestra sin pudor el instinto, el miedo, la ternura y la fortaleza: "I Fear Five Things and Myself" ('Tengo miedo de cinco cosas y de mí misma').



A pesar de la naturaleza pública de gran parte de la obra de Jenny Holzer, la artista también ha elaborado piezas de carácter íntimo para exhibirlas en museos y galerías. Su impresionante instalación *Mother and Child* en la Bienal de Venecia, en 1990, le otorgó el primer premio, el Leone de Oro al mejor pabellón, y el reconocimiento de la crítica internacional. Esta obra es una reflexión conmovedora y enojada sobre la maternidad. Uno de sus textos dice: "Salgo a caminar y espero que nadie tome a mi bebé gordo como un insulto".

War (1992)

Las series posteriores *War* (1992), *Lustmord* (1993-1995) y *Erlauf* (1995) se centraron en las atrocidades de la guerra. Los textos de *War* recuerdan los desastres en tiempos de guerra, y *Erlauf* es un memorial a los muertos de la Segunda Guerra Mundial. La voz de Jenny Holzer se hace más cruda.

Lustmord (1993-1995) y Erlauf (1995)

La serie *Lustmord*, en colaboración con Tibor Kalman, tomó como referente la **guerra** de Bosnia y la **muerte** de su madre. Enlazó la pena, la desolación, el dolor intenso de una guerra con la pérdida de un ser amado, raíces parecidas, el vacío, la impotencia, la aflicción, el terrible malestar del presente y el terror físico y espiritual.

Lustmord, que en alemán significa 'asesinato con lujuria', trata la **violación** de las mujeres en tiempo de guerra. Su origen se encuentra en las atrocidades cometidas a raíz de la guerra de Bosnia. La artista utilizó fotografías, imágenes y textos escritos sobre cuerpos humanos con tinta que contenía sangre de mujeres. Además, exhibió dos grandes mesas con huesos y dientes humanos ordenados por tamaño y con brazaletes de metal. Según declaró la artista:

"Las piezas estaban pensadas para ser levantadas, pero hasta hoy nadie ha querido tocar los huesos. Es algo habitual en todos los lugares en los que presenté esta muestra. Los únicos que los levantan son la gente mayor, como si quisieran entender alguna cosa, como si necesitaran saber."

D. Grañas (2000).

Los textos de *Lustmord* están escritos sobre la piel con tinta azul, roja o negra, y más adelante utilizó **sangre**, la materialización más intensa de su significado. Los textos, divididos en **tres voces** –el violador, la víctima y el observador–, ponen en escena una violación.

Como en la producción artística de Barbara Kruger, aquí Jenny Holzer se ampara en **pronombres personales** como "I" ('yo'), "She" ('ella') y "You" ('tú'), para dar al texto la fuerza que merece. *Lustmord* es el encuentro de voces que se solapan, dividen y colisionan. La serie la abre de manera obscena el monólogo del perpetrador, que se personaliza por medio del pronombre "I" ('yo'):

Lustmord

Los textos están escritos desde tres perspectivas diferentes – el discurso del violador, el de la víctima y el de un supuesto observador neutral– que, contrapuestas al mismo nivel, pueden funcionar como verdades equivalentes.

"Yo nado en ella mientras está quieta
 Yo me sumerjo en ella
 Yo le canto una canción sobre nosotros
 Yo le piso las manos
 Yo juego con sus dedos
 Yo me arraigo a su cara desencajada
 Yo le muerdo la boca otra vez."

El monólogo de la **víctima** es un lamento, la agonía de aguantar la violación para sobrevivir. Las palabras siguientes quieren ser la imagen de la crudeza sexual del acto:

"Contigo dentro de mí me llega el conocimiento de mi muerte
 Tú tienes piel en tu boca. Me lames estúpidamente
 Tú me confundes con algo que está en ti. Yo no puedo predecir cómo me quieres utilizar."

Las palabras de la tercera persona, el **observador** del drama, se sitúan en los momentos posteriores a la violación y no por esto se convierten en menos poderosas.

"Ella empezó a correr cuando todo empezó a derramarse porque no quería que la vieran."

Lustmord representa la asociación estructural entre las experiencias personales y los acontecimientos mundiales. Cuando la artista habla del destino de las mujeres en la guerra y de la muerte de su madre, quiere hacer comprender que los acontecimientos mundiales actuales se pueden entender mediante los **episodios traumáticos** de nuestra vida.



Lustmord (1997). Contemporary Arts Museum.

***Please Change Beliefs* (1995)**

Es una galería de arte en Internet por medio de la página web *adaweb*, con el objetivo de entregar sus *Truisms* a la gente para que los pudiese alterar y modificar.

Please Change Beliefs investiga el significado de la **diseminación de ideas en espacios públicos**. Los usuarios, además de suministrar sus propios "truísmos", tienen la posibilidad de editar o reemplazar los ya existentes. Cuando se accede a esta web, se muestra una frase intermitente que es reemplazada cada cinco segundos. Cada una de estas frases corresponde a uno de los *Truisms* contruidos colectivamente. La autora ofrece al usuario la posibilidad de influir en su frecuencia de aparición en pantalla, mediante el voto de sus *Truisms* favoritos: los más votados son los más vistos.

Alexei Shulgin (1996), en su artículo "Art, Power and Communication", habla de un desplazamiento en la construcción del discurso artístico, desde la representación a la manipulación. Mark Amerika (1997), con su máxima *Surf, sample, manipulate*, apoya la teoría de Shulgin. Amerika entiende el funcionamiento de la Red como distribución de datos más que como comunicación, y el proyecto de Holzer es un ejemplo significativo de esto.

Arno (1996)

Después del *Spectacolor*, utilizó los **LED**, un camino que la llevó a experimentar con el sistema Xenon para conseguir que más gente se detuviera delante sus textos. La capacidad de observación merma en las ciudades, y el Xenon fue un sistema que empezó a utilizar para proyectar los textos de Arno sobre el río de Florencia. Este sistema le permitió volver a entrar en contextos inesperados, reservados para la publicidad.

En sus manos, las ciudades, como área de tráfico y de paso, se convierten en un texto, un espacio para la significación, lleno de carteles que indican múltiples direcciones posibles, y al cual el artista añade una dirección propia y rompedora. Concibe los espacios públicos como ámbitos de creatividad que, al mismo tiempo, revelan una paradoja: están cargados de significación, pero son anónimos; son lugares de fría transición, pero cargados de inspiración, de libre creatividad.

En *Arno* proyectó con un Xenon sus textos sobre los edificios y el río Arno de Florencia. En esta serie, la artista retornó al escenario urbano, que de nuevo se convirtió en el único soporte de su lenguaje lírico. Son impresionantes las imágenes de edificios temblorosos, empapados de textos conmovedores que se extienden hasta el río, para dejar fluir la intensidad de cada frase.

Blue (1998)

Blue es la manifestación de sus textos en azul, haciendo uso de LED.

OH (2001)

Please Change Beliefs

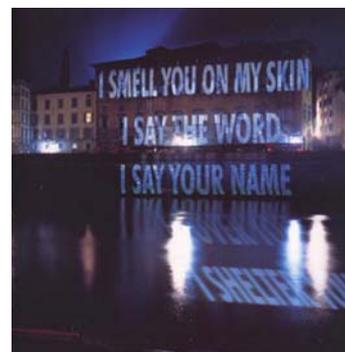
Se trata de un proyecto en el cual la artista aporta herramientas que permiten alterar e influir el conjunto.

Bibliografía complementaria

A. Shulgin (1996). "Art, Power, and Communication".
M. Amerika (1997). "Surf-Sample-Manipulate: Playgicism On The Net" (23 de julio).

Uso del espacio público

Holzer utiliza los espacios urbanos públicos con finalidades creativas y políticas.



Arno (1996). Proyección Xenon sobre el río Arno en Florencia.

OH es la proyección con pantallas LED de textos sometidos a la voz de una madre que describe el amor y la ansiedad por su hija, mediante pasajes que evocan la sexualidad adolescente, la violación y el incesto, pero ahora con un tono mucho menos urgente y contundente.

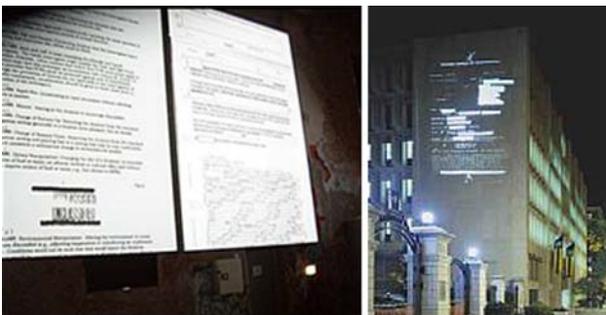


OH (2001). Cheim & Read Gallery, Nueva York.

***True Before Power* (2004), *Cheim & Read* (2005-2006), *Projections* (2007)**

A partir del 2003, empieza una serie de trabajos utilizando documentos gubernamentales desclasificados o materiales "sensibles" por su contenido político. Quiere acercarnos al **panorama político** después del 11-S, y para esto traza un debate sobre las operaciones encubiertas, las detenciones fantasma, los abusos a prisioneros, las tragedias de las guerras de Irak y Afganistán, la apertura del centro de detención de Guantánamo, etc. De este modo, nos hace ver la permanente rivalidad que existe entre la ignorancia y el secretismo.

Para hacerlo, además de utilizar sus habituales técnicas de **proyecciones** exteriores (algunas de estas en importantes bibliotecas universitarias de Nueva York y Washington) y de LED, también emplea **serigrafías**, con lo cual retorna a la pintura después de treinta años de ausencia. Algunas de las exhibiciones son *True Before Power* (2004), *Cheim & Read* (2005-2006) o *Projections* (2007).



Derecha: *Xenon for DC* (2004). Gelman Library, George Washington University.

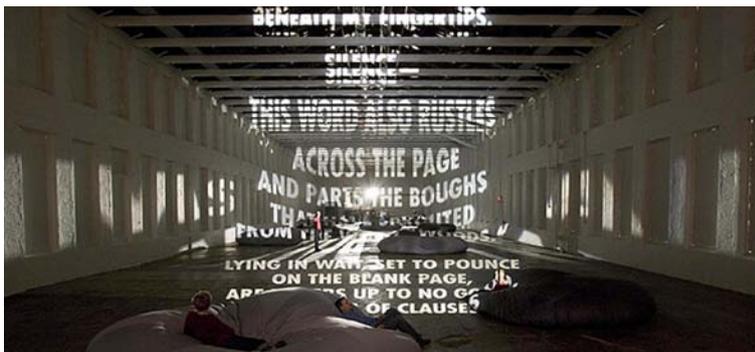
Projections se presentó en el Massachusetts Museum of Contemporary Art. Consta de dos partes:

La **primera parte** es un espectacular *show* luminoso en una gran sala del tamaño de un campo de fútbol, donde unos potentes proyectores van desgranando versos que ocupan todo el espacio: paredes, techo y tierra. Distribuidos por toda la sala hay unos *pufs* gigantes para que los espectadores se puedan sentir cómodos. Los rayos brillantes y plateados crean un efecto lunar.

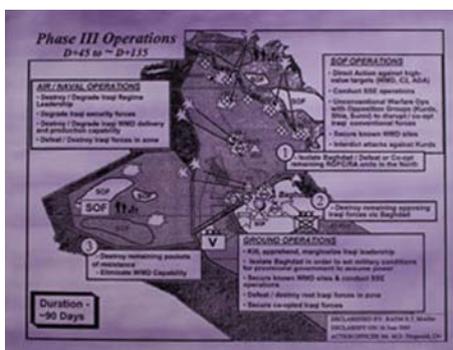
Las letras, que se van agrandando a medida que se elevan por las paredes más lejanas, parece que llamen al observador, a pesar del absoluto y siniestro silencio que hay en la sala. Las poesías que se proyectan son de la premio Nobel de literatura del año 1996, Wislawa Szymborska. Sus trabajos utilizan diferentes registros lingüísticos y metafóricos, y la temática suele ser moral o política, con muchos toques humorísticos o irónicos (por ejemplo, uno de los poemas se llama *In praise of feeling bad about yourself*). Los poemas de W. Szymborska son íntimos, mientras que el montaje de luz de Holzer está dirigido al gran público. Este maridaje de opuestos da a los poemas una tremenda urgencia y llena la gran sala con una contagiosa energía mental.

Projections

Ha sido su primera proyección interior efectuada en Estados Unidos.



En contraste con la riqueza metafórica de las proyecciones, la **segunda parte** son serigrafías que reproducen documentos gubernamentales relativos a la invasión de Irak. Holzer practica un tipo de **acción política** con estas pinturas y, de hecho, ya nos avisa de que no son bonitas, pero sí necesarias.



For the City (2005)

En el año 2004, Jenny Holzer recibió el *Public Art Network Annual Award* de Estados Unidos. Y en el año 2005, *For the City* marcó el retorno de la artista a la ciudad de Nueva York y la culminación de su relación con el paisaje urbano.

En *For the City*, la artista celebra su ciudad a la vez que las celebra y venera todas. Las imágenes cautivadoras de esta obra evidencian que la artista conoce a la perfección la anatomía urbana, respeta y admira la ciudad y se funde con la misma. Mezcla noche, libertad y poesía, al más puro estilo baudelairiano, pero ahora desde la posmodernidad. Para magnificar los encantos urbanos, proyectó una serie de documentos desclasificados del Gobierno en el exterior de la biblioteca de la Universidad de Bobst de Nueva York, y poesía sobre los exteriores del Centro Rockefeller. Además, utilizó un escuadrón de aviones que sobrevoló el río Hudson con pancartas donde se inscribían textos de los *Truisms*.



For the City (2005). Nueva York.

El espacio urbano: la ciudad

El **arte en la calle** de Jenny Holzer se hace presente en las paredes de nuestras ciudades con *stencils* (ilustraciones hechas con un aerosol sobre plantilla), grafitos y las *flash mobs*, concentraciones urbanas de un colectivo de personas en un determinado lugar para llevar a cabo una acción de corta duración, que es posible mediante SMS o Internet: se trata de una forma de **para-arte** que toma ingredientes propios de los situacionistas, de los surrealistas y del arte político de los años sesenta.



Stencil (2006). Berlín.

Jenny Holzer, además de exhibir su arte en el paisaje urbano que se ha descrito, utiliza también **espacios privados** como museos y galerías de arte, y por este motivo también hay que distinguir estos dos lugares.

El espacio público se ha convertido en una expresión común para técnicos, legisladores, gobernantes, comerciantes y ciudadanos, y se identifica como el espacio al que se puede acceder sin ninguna restricción y donde el ciudadano puede expresar sus derechos y sus obligaciones día a día. Los planificadores, a menudo, minimizan su relevancia y sus funciones, perdidos en las leyes,

Espacio público y espacio privado

Espacio público y espacio privado aparecen como dos elementos contrapuestos a través de los cuales se pretende entender la ciudad.

los decretos y los acuerdos. La importancia del espacio público es su fuerza como elemento integrador del hombre como ser vivo y social, papel que Jenny Holzer, como otros artistas y colectivos de artistas, parece haber entendido a la primera. Su arte vivifica y resalta estos espacios, que a menudo parecen propiedades privadas de la publicidad, del capitalismo y de la desorientación que preside tanta sobremodernidad. Alterándolos, parece que les quieran dar la importancia que les corresponde, recolocar, arreglar los propios espacios urbanos, devolverles la identidad.



Sin título (1995). Schipol Airport Authority, Ámsterdam, Holanda. Exposición permanente.

Holzer ha convertido el paisaje urbano en marco de su obra e incluso ha ido más allá, pues ha hecho de la ciudad la piel de su propia obra: fachadas y asfalto.

El espacio otorga al arte de Jenny Holzer una tercera dimensión, al materializar sus palabras que construyen el espacio y viceversa.

Los *Truisms* de su primera serie se imprimieron en pósters que colgó por la ciudad de Nueva York, y la serie *Living* fue originalmente producida sobre placas de bronce esculpidas a mano para impresionar a la voz autoritaria de los monumentos históricos, lugar sagrado de los espacios públicos. En 1982 deseó ser más evidente en el espacio, y por este motivo proyectó *Truisms* con un Spectacolor sobre Times Square. Los carteles electrónicos encajaban a la perfección con los espacios de transición y con los espacios destinados al tráfico, ocupados repetidamente por su trabajo público.

La ciudad, como un todo, ha sido el objetivo de su trabajo, e incluso dedicó un proyecto comisionado por el Nevada Institute of Contemporary Art de Las Vegas, *Protect Me From What I Want*, en 1986, en una ruta de no-lugares de la



My skin (2006).

ciudad de Las Vegas, el epicentro del tráfico de personas y capital de finales del siglo XX. Instaló carteles electrónicos en lugares como el aeropuerto internacional McCarran, el Caesars Palace y el Fashion Show Mall, donde habitualmente las comunicaciones oficiales son soberanas, y de este modo se apropió del protagonismo de textos que conviven con no-lugares contemporáneos y que Marc Augé define como "entidades morales" o instituciones materializadas, por medio de textos directos y simples como "Llegadas", "Prohibido fumar" o "Entrada", o complejos y ambiguos como la información comercial o publicitaria que se proyecta normalmente desde Times Square.

Más recientemente, en su exposición en la Bienal de Florencia *Il Tempo e la Moda* (1996), Jenny Hozler eligió tomar la ciudad como **red física** para hacer circular su información. Sus textos se presentaron en dos lugares:

- El pabellón del arquitecto Arata Isozaki, un espacio privado, donde con la colaboración de Helmut Lang pulverizó perfume para sugerir sexo.
- Proyecciones Xenon sobre el río Arno, un espacio público profano; sobre el río y los edificios que lo bordean proyectaba frases como *I smell you on my skin / I say the word / I say your name* ('Te huelo en mi piel / Digo la palabra / Digo tu nombre').

Sus textos también circularon literalmente por calles de Florencia, impresos sobre taxis blancos. Esta vivencia de la velocidad también la llevó a cabo en Madrid; durante doce días del mes de noviembre del 2003, más de ciento cincuenta camiones de basura municipales de veintiún juntas municipales de la ciudad incorporaron en su estructura pantallas LED que proyectaban *Truisms* mientras llevaban a cabo la retirada diaria de basuras.

La aproximación espacial de Jenny Holzer de finales de los setenta y principios de los ochenta está relacionada con la **crítica a la manipulación museística** y a las galerías como espacios recargados de ideología y en contradicción con las inquietudes sociales del colectivo de artistas activistas de Nueva York. Artistas que, como Jenny Holzer, decidieron exponer sus intimidades en espacios públicos de una manera anónima, por medio de pósters, adhesivos y placas, sintetizando las múltiples nociones del término *localización* en el que circulaba el arte a finales de los setenta.

Como miembro de Colab (Collaborative Projects), grupo al que también pertenecían Group Material y ABC No Rio, estaba enterada de las **tácticas de guerrilla urbana** que ilegalmente –aunque a veces sólo se quedaban en un plano imaginario– llevaban a cabo acciones contra el poder instaurado en la ciudad de Nueva York. Pegar hojas con *Truisms* por la ciudad formaba parte de un acto deliberadamente ilegal para dar significado a la importancia de la ciudad. Por otro lado, gran parte de su obra se ha disuelto en plataformas ostentosas, como es el caso de la exposición *The Times Square Show* en la que, como se ha citado anteriormente, la artista proyectaba sus textos haciendo uso de un

Los proyectos de Las Vegas y de Florencia

Sus actuaciones públicas en Las Vegas y en Florencia se acercaban a modelos diferentes de comunidad, de manera que mostraban los submundos existentes en la misma topografía: no-lugares presentes en redes de comunicación, monumentos y edificios públicos y rincones céntricos de la ciudad.



Camiones de retirada de las basuras de Madrid con LED instalados proyectando *Truisms* (2003).

Spectacolor. Esta **dualidad en el soporte** sitúa a Jenny Holzer en una línea parecida a Barbara Kruger, Justen Ladda, Louise Lawler, Sherrie Levine, Richard Prince y Cindy Sherman, entre otros, que durante finales de la década de los setenta y principios de los ochenta quisieron demostrar cómo la televisión, la prensa y el cine se podían convertir en medios con un significado cultural; para esto, era preciso hacer uso de técnicas de apropiación de los mismos con el objetivo de redefinir el espacio en términos de información y, a la vez, para sugerir que la subjetividad se experimenta cuando hay un encuentro con los estereotipos de los medios de comunicación contrapuestos a la identificación y la resistencia.

La síntesis más eficaz de la artista para remarcar las **dimensiones múltiples del espacio** sucedió cuando proyectó en el año 1982 los *Truisms* y en 1985-1986 la serie *Survival* con un Spectacolor en Times Square. El proyector Spectacolor responde en forma de discurso al concepto de no-lugar de Marc Augé, ya que este medio de información define un lugar, Times Square, pero también la ciudad de Nueva York. Y de hecho, no es nada nuevo, los monumentos siempre han ido acompañados de letreros que los identifican. Sin embargo, al mismo tiempo, Times Square también es un espacio público profano, una plaza que permite múltiples encuentros, una ventana en el mundo. Jenny Holzer desea con estas proyecciones llegar inesperadamente a las no-comunidades que acceden a los medios de comunicación con una aparente indiferencia.

El proyector Spectacolor como símbolo

El proyector Spectacolor es un símbolo de movilidad de la información, siempre cambiante y actualizada, y a la vez es una banalización de su contenido.

En dos de sus exposiciones permanentes de los antimemoriales, producidas en 1990, Jenny Holzer aplica las lecciones de Times Square de una manera más contemplativa y natural. En *Black Garden (Jardín negro)*, en Nordhorn, Alemania, ideó un jardín con plantas que tenían flores u hojas negras, moradas o marrón oscuro para crear una zona vívida de la oscuridad. En el Erlauf Peace Monument ('Monumento de la Paz de Erlauf') de Erlauf, Austria, una población afectada por la Segunda Guerra Mundial, instaló un proyector capaz de emitir un rayo de luz que cubría una distancia de más de dos kilómetros en el cielo, y lo rodeó de plantas blancas. La singularidad de estos monumentos es que son áreas de cultivo y también zonas para **cultivar la memoria**, cambiante como las flores y los árboles que forman estas instalaciones.



Black Garden (1994). Nordhorn, Alemania.

Después de sus primeras series, Jenny Holzer experimentó con **nuevos espacios** haciendo uso también de **nuevos soportes** o de la yuxtaposición de distintos soportes. Dentro de su lista de paisajes urbanos, Jenny Holzer incluyó los museos, espacios privados. La serie *Lamentos* (1989-1990) fue expuesta en Dia Foundation y en el Museo Solomon R. Guggenheim (los dos en Nueva York), así como en el pabellón americano de 1990 en la Bienal de Venecia. Combinó las inscripciones en sarcófagos y las contemporáneas pantallas LED. En la serie *Under a Rock*, utilizó bancos de **pedra**. El uso de materiales tradicionales de los monumentos era una promesa de permanencia. En palabras de la artista:

"La influencia de la piedra tiene dos razones. Una fue mi traslado por el país. Vi la piedra por primera vez en años y pensé «las piedras son bastante bonitas, y son fáciles de trabajar». Otra consideración, como he dicho, fueron mis preocupaciones apocalípticas. Pensé que tenía que poner algo en la roca para que después del Armagedón alguien pudiera encontrar la roca y leerla. La otra razón fue simplemente práctica. Necesitaba unos bancos donde la gente pudiera sentarse y leer mis textos. La piedra va bien para inscribir bancos."

J. Holzer (1992, págs. 90-93).

Si los bancos están situados en el exterior provocan una sensación de nostalgia, de reposo, pero si en cambio están combinados con pantallas LED en unas instalaciones interiores, como ocurrió en la galería Barbara Gladstone, en 1986, tienen un efecto diferente, pierden el sentido religioso que se puede captar en su soledad. Según la artista:

"La instalación *Under a Rock* era una combinación de una iglesia, una estación espacial, una parada de autobús y un auditorio de un instituto. Era un lugar donde te podías sentar contigo mismo o con la gente que estaba en contacto con la información. Había un gran número de bancos y, por lo tanto, se podía encontrar una masa humana."

J. Holzer (1992, págs. 90-93).

La instalación en 1989 en el museo Guggenheim de Nueva York provocó un **efecto híbrido** parecido a las anteriores series mencionadas. El trabajo consistía en la instalación de pantallas LED en el interior de unas superficies en forma de espirales que comprendían los tres pisos del museo; las pantallas iluminaban con flujos de palabras la rampa que las recorría. Abajo se ubicó una serie de bancos de piedra con inscripciones que formaban un círculo textual y material. El visitante podía sentarse y caminar a través de estos textos, de modo que creaba un efecto de movilidad y eternidad de la información. En su reciente proyecto en el Museo Guggenheim de Bilbao, Jenny Holzer diseñó unos carteles LED de doble cara que parecen estar suspendidos, como confeti, en una de las galerías del museo. En las dos exposiciones, la artista crea un efecto virtual y clásico en el esqueleto de la arquitectura del espacio.

Bibliografía complementaria

M. Auping (1992). "Jenny Holzer". Nueva York: Universe Publishing.



Untitled (Selections from *Truisms*, *Inflammatory Essays*, *The Living Series*, *The Survival Series*, *Under a Rock*, *Laments*, and *Child Text*, 1989). Museo Guggenheim, Nueva York.

La serie *Lustmord*, expuesta en la galería de Barbara Gladstone de Nueva York, es un ejemplo de las **colisiones** entre **el pasado y el futuro**. En la instalación había un encuentro físico entre estos dos tiempos, ya que consistía en un cobertizo suspendido de una estructura en cuyo interior había textos inscritos en piel roja, para evocar visceralmente las cavidades humanas. Este cobertizo estaba acompañado de dos pantallas LED tridimensionales, una situada fuera de la entrada y la otra en el interior, lo que creaba un efecto óptico de rotación del texto en el espacio. La combinación de estos soportes evidenciaba y enlazaba el pasado y el futuro con la eternidad, la piel y el cobertizo yuxtapuestos a los carteles electrónicos.

En el año 1995, la artista creó *Please Change Believes*, la última área que le quedaba por explorar, el **espacio virtual**, la localización necesaria para completar su obra, fruto de su mirada curiosa y del carácter temporalmente colonizador de sus creaciones. En *Please Change Believes*, la artista ofrece sus *Truisms* mediante una página web a la comunidad cibernética para que los relacionen y alteren tantas veces como quieran. Aquí, el arte se convierte en una recreación constante e interactiva con el público.

Una de sus últimas obras, *For the City*, es un tributo a la ciudad donde vive, la conclusión y el espacio donde se **fusionan todos los espacios** que se han descrito: paisaje urbano público, profano o sagrado, espacio privado, exceso

Pasado y futuro

Este tipo de encuentros temporales caracteriza la obra de Jenny Holzer de la década anterior.

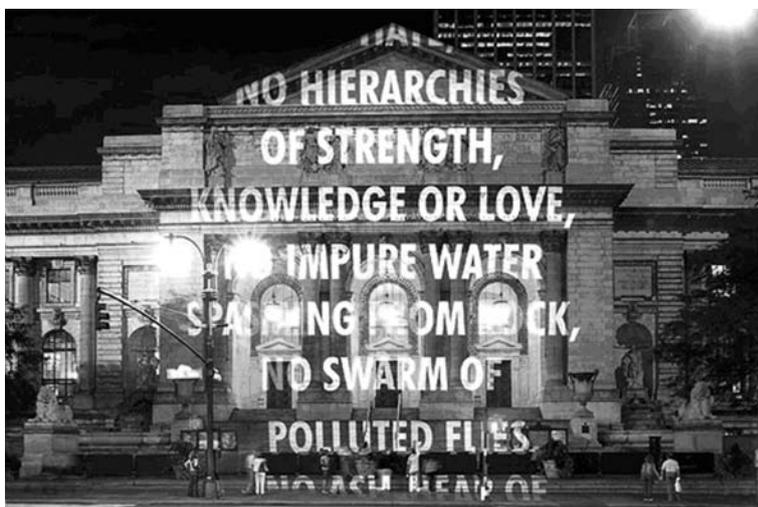
Jenny Holzer y su contacto con el espacio virtual

Para Jenny Holzer, este proyecto ha sido un breve contacto con la realidad virtual: perpetrar el límite entre el interior y el exterior, lo personal e impersonal, la realidad y la virtualidad, una danza de dualidades en las que se mueve ágilmente.

de no-lugares y espacio virtual; a la ciudad le dedica esta conmemoración, que no deja de ser un acto de amor en el espacio. Su tributo lírico y estético se basa en la proyección en el Centro Rockefeller y en la Biblioteca Pública de Nueva York de **poemas** de Wislawa Szymborska, Yehuda Amichai, Henri Cole, Mahmoud Darwish y otros escritores en inscripciones nocturnas sobre sus fachadas, ofrecidas a los ciudadanos y visitantes de Nueva York para celebrar la fuerza de la palabra y regalar el espacio a los ojos de estos espectadores, cambiar ópticas, perspectivas y disfrutar de un paseo de noche por la ciudad. También proyectó sobre la Biblioteca Bobst **documentos desclasificados** por el Gobierno de Estados Unidos. Utilizó aproximadamente sesenta documentos para mostrar la fina línea que separa el secretismo de la transparencia en la información. Con el nombre de *Liberación de la información*, seleccionó textos que a partir de 1966 se convirtieron en documentación pública y disponible para todo el mundo que quisiera tener acceso a los mismos por medio de Internet o de bibliotecas como la Bobst.

El trabajo con los documentos desclasificados

Thomas Blanton, director del Archivo de Seguridad Nacional, con quien Jenny Holzer trabajó en la investigación de estos documentos, declaró que la artista "convertía cada superficie en una página, ella iluminaba no sólo los textos sino también la percepción y, proyectando estos secretos de noche, transformaba las palabras del poder en rejillas transitorias de luz".



For the City (2005). Nueva York.

En un artículo del diario *El País* sobre una exposición de J. Holzer en Madrid, J. Maderuelo pone de ejemplo a Holzer como representante del arte actual, que él cree que está anquilosado y le faltan ideas y originalidad. Dice de Holzer que su estilo sólo es reformista y amanerado, y que sustituyó cualquier rasgo de imaginación y objetualidad cuando elaboró sus obras como meros aforismos escritos que surgen virtualmente en una pantalla publicitaria (LED). Sigue criticando que aunque los textos tengan un cierto sentido crítico, sobre todo en los últimos trabajos sobre documentos desclasificados recientemente por el Gobierno de Estados Unidos, la factura tecnológica de la obra y la utilización excesiva de los recursos informáticos hacen que la misma se convierta en una mera fuente de impulsos lumínicos, donde el mensaje escrito en los textos no tiene importancia, entre otras cosas, porque se hace ilegible. Finaliza diciendo lo siguiente:

"De esta manera, las palabras se convierten en iconos faltos de referente, un mero juego de fuegos de artificios."

J. Maderuelo (2007).

Hay que decir, sin embargo, que Jenny Holzer, al igual que otros artistas activistas, no ha dejado de ser una *wasp* (*White-Anglo-Saxon-Protestant*), es decir, un miembro de la clase dominante en Estados Unidos que ejerce una cierta conciencia crítica con respecto al sistema, pero siempre desde dentro del propio sistema y respetando unos ciertos límites.



Laments (1999). Nueva York.

8.4.3. Adrian Piper (Nueva York, 1948)

Adrian Margaret Smith Piper nació en Harlem, Nueva York, y es la primera artista de la generación conceptual y filósofa analítica nacida en Nueva York, aunque vivió muchos años en Cape Cod, Massachusetts, antes de emigrar de Estados Unidos. **Luther King** y **Malcolm X** han sido los referentes de sus obras. Desde el 2005 vive y trabaja en Berlín, donde dirige la fundación APRA (Adrian Piper Research Archive).

Su formación se inició en la New Lincoln School y en el Art Student's League. Empezó a exponer su obra de arte en un ámbito internacional a los veinte años, y se graduó en la School of Visual Arts en 1969 con un AA en Bellas Artes. Sin dejar de producir y exhibir su **obra de arte**, Piper obtuvo una licenciatura en Filosofía y una *minor* en Musicología medieval y renacentista por la Universidad de la ciudad de Nueva York, en 1974. Hizo un posgrado en **Filosofía** en la Universidad de Harvard, donde recibió una maestría en 1977 y el doctorado en 1981, bajo la supervisión de John Rawls. Con Dieter Henrich, estudió a Kant y a Hegel en la Universidad de Heidelberg en 1977-1978.

Adrian Piper enseñó filosofía en Georgetown, Harvard, Michigan, Stanford y la University of California, San Diego. Siguiendo los pasos del pionero Dr. Joyce Mitchell Cook, en 1987 se convirtió en la primera profesora titular afroamericana en el campo de la filosofía. Por su negativa a volver a Estados Unidos mientras su nombre apareciese como *Suspicious Traveler* en la *US Transportation Security Administration's Watch List*, perdió su cátedra titular de Filosofía en el

Bibliografía complementaria

J. Maderuelo (2007). "Fuegos artificiales". *El País* (24 de febrero).



Adrian Piper.

2008 en el Wellesley College. Sus principales publicaciones filosóficas versan sobre metaética, Kant y la historia de la ética. Su estudio en dos volúmenes sobre metaética kantiana, *Rationality and the Structure of the Self, Volume I: The Humean Conception* y *Rationality and the Structure of the Self, Volume II: A Kantian Conception*, fue aceptado para su publicación por la Cambridge University Press en el 2008, y ha estado disponible desde entonces en su página web como un *e-book* de acceso libre.

Rationality and the Structure of the Self fue la culminación de treinta y cuatro años de trabajo, y algunas partes fueron publicadas anteriormente en forma de artículo. Un primer artículo, "Dos concepciones del yo" (1985), introdujo una distinción entre las concepciones de Hume y de Kant sobre el yo, la motivación y la racionalidad. En *Racionalidad y estructura del yo*, sostiene que la segunda mitad del siglo XX ha visto el desarrollo en la filosofía analítica anglo-norteamericana de una batalla por la supremacía entre estas dos concepciones que compiten en la ética. Piper afirma que la concepción de Hume consiste en el modelo creencia-deseo de la motivación, más que en el modelo de maximización de la utilidad de la racionalidad; y la concepción kantiana, como el paradigma de la motivación y la racionalidad, en los cánones de la lógica deductiva y la inductiva. La concepción kantiana del yo otorga prioridad a la libertad, la autonomía y la obligación moral sobre la satisfacción del deseo y la maximización de la utilidad. Piper sostiene que en esta competencia, los dos combatientes han sido obstaculizados por sus propios supuestos.

Trabajó durante algún tiempo como pintora antes de entrar en contacto, hacia 1967, con los ambientes del **arte conceptual** neoyorquino. Fascinada por la libertad y las posibilidades de las formas expresivas artísticas de nuevo ensayadas, se entregó al trabajo conceptual elaborando proyectos que abordaban distintos aspectos del espacio y del tiempo. Muchas de sus primeras obras consisten en páginas manuscritas con textos, números o dibujos, agrupadas temáticamente, que reunía y exponía en clasificadores de anillas.

Utiliza un gran número de **recursos artísticos**: fotografías, vídeos, dibujos o instalaciones. Sus primeras obras eran textuales sobre papel, y más adelante se inició en el ámbito de la *performance*, ya que le permitía transgredir el espacio y el tiempo y crear una obra más dinámica y participativa, donde tuvieran cabida el sonido y la acción.

Adrian Piper empezó su trabajo en el año 1965:

"Busco de qué manera expresarme a través del arte en los temas que me interesan. Y mi interés particular –reconoce– está en los cambios sociales y en la xenofobia y el racismo, que es un problema global [...]. Por favor, no me llames mujer negra, artista y filósofa [...]. Me he ganado el derecho a que me llamen como quiero [...]. Una artista, una filósofa o una artista y filósofa."

A. Piper.

Con sus trabajos –instalaciones, trabajos fotográficos o dibujos–, Piper intenta crear situaciones en las cuales los espectadores puedan **reaccionar de manera inmediata** y sorprenderse de sus propios impulsos. A partir de esta idea, han surgido una serie de trabajos que utilizan conceptos como *aquí, ahora, yo, tú/usted y esto*, y que con frecuencia contienen elementos de provocación directa al espectador. Otro de los conceptos subyacentes a lo largo de su trayectoria es el de metaarte, con el que Piper hace referencia al hecho de mostrar abiertamente la actividad, los procesos de reflexión, los procedimientos y las condiciones en la producción de cualquier tipo de arte.

Cuestiones como la manera en la que el espectador percibe la obra de arte y el papel que el artista quiere asumir, las posibilidades que tiene el arte de comunicar con eficacia cuestiones políticas y sociales, y finalmente el modo de plantear esta confrontación de manera que no provoque simples reacciones estéticas, constituyen los **objetivos centrales** que Adrian Piper persigue con su obra. Lejos de cualquier tradición formalista, Piper define la obra como la reacción del espectador ante la misma, y su papel como artista, como "paradigma de la sociedad". El artista refleja en su trabajo –y de esta manera, pone al descubierto– el trato que le da la sociedad como sujeto concreto: mujer, afroamericana y artista. Desde esta perspectiva, la obra de arte y el sujeto artístico se integran y su trabajo no se define como arte político, sino como una actividad específicamente política.

El arte de Adrian Piper es discursivo, más intenso en la palabra que en su plasmación plástica. Por medio del mismo, critica tanto el lenguaje de la represión como la represión del lenguaje. El de Piper, sin duda, es un mundo en el que el elemento central lo juega la palabra, que llena de sentido sus pinturas, vídeos e instalaciones.

Su obra consiste en cubos blancos y negros en los que, una vez dentro, el visitante encuentra mensajes visuales y auditivos de denuncia antirracista. También se puede entrar en una especie de atrio inmaculadamente blanco, presidido en el centro por un vídeo en el que un hombre negro declara de manera enfática: "No soy estúpido, no soy servil", "No soy ruidoso", "No soy aterrador", "No estoy loco", "No soy prepotente", "No soy vago", etc. En un audiovisual proyectado en una pantalla gigante, Piper enseña a ciudadanos de diferentes orígenes –no negros– a bailar música funk: les dice literalmente que al igual que bailan música negra, también pueden convivir diariamente con los negros.

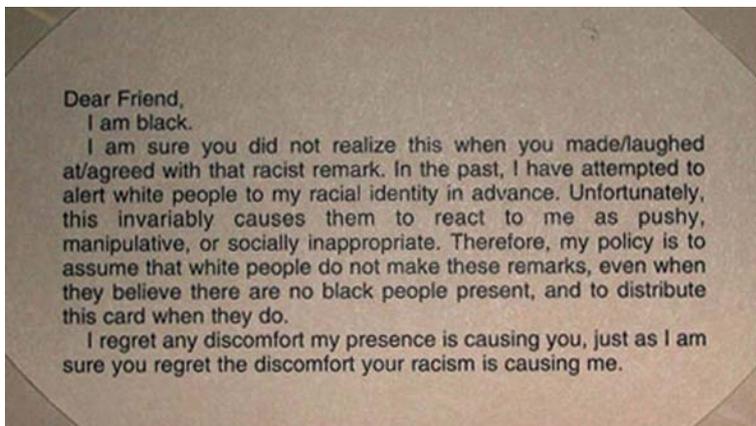
Nota

Estos conceptos están extraídos de Adrian Piper. Desde 1965. MACBA (del 17 de octubre del 2003 al 11 de enero del 2004).

El arte y el cambio

Para Piper, a la hora de afrontar estos fenómenos "el arte tiene un papel importante como agente del cambio social: la dificultad del diálogo entre individuos puede ser mediada y facilitada por los objetos".

Este discurso directo y sencillo es el propio de Piper, que gracias a su condición de escritora y profesora de filosofía –es decir, a su relativo alejamiento del mundo artístico– consigue una conexión más directa con la gente de la calle.



Calling cards. Offset lithographs, not dated. Spencer Museum of Art.

Una gente que ve al otro, al diferente, "con curiosidad y miedo, actitudes que llevan a intentar entenderlo o a controlarlo". Y de aquí, según Piper, sólo hay un paso político "hacia el genocidio, la invasión y el imperialismo". Sólo hay que ver el actual escenario político internacional, en el que algunos países – con Estados Unidos al frente– se empeñan en hacer real el supuesto choque de civilizaciones.

El final de los años sesenta y el principio de los setenta, históricamente, fue una época de grandes **revueltas estudiantiles, feministas**, las cuales dieron voz a mucha gente que hasta entonces había sido silenciada. Esta época causó gran influencia para la obra de A. Piper, ya que empezó a utilizar el arte como medio de expresión estética, identitaria, y como una crítica al clasismo, a la xenofobia y al racismo. Adrian Piper define su obra como "**paradigma de la sociedad**". Utiliza el arte como medio de expresión en cuestiones políticas y sociales, transgrediendo el arte tradicional. Así pues, sus obras son una muestra de cultura popular de la cultura afroamericana, aspectos de la vida cotidiana, la feminidad y especialmente los prejuicios hacia sí misma. Pone de manifiesto temas racistas y xenófobos por medio de situaciones cotidianas y utilizando un lenguaje popular. De esta manera consigue provocar a todo espectador, le obliga a replantear sus propios prejuicios y causa una reacción inmediata hacia la obra.

Las tempranas *LSD Paintings* de 1965-67, algunas de los cuales produjo mientras todavía estaba en la escuela secundaria, fueron descubiertas por Robert del Princepe y expuestas por primera vez en el 2002 en la galería Emi Fontana en Milán, y rápidamente entraron en el canon internacional del arte psicodélico. Influenciada por la obra de Sol LeWitt en 1967, Piper abraza el arte conceptual que asigna la más alta prioridad a la **idea o el concepto** que genera un trabajo,

Bibliografía complementaria

I. Aragay (2003). "El Macba presenta la primera retrospectiva a Catalunya i l'Estat dedicada a l'art social de la creadora afroamericana". *Avui* (16 de octubre).

Adrian Piper: su propia definición

La artista se define como mujer, afroamericana y artista.

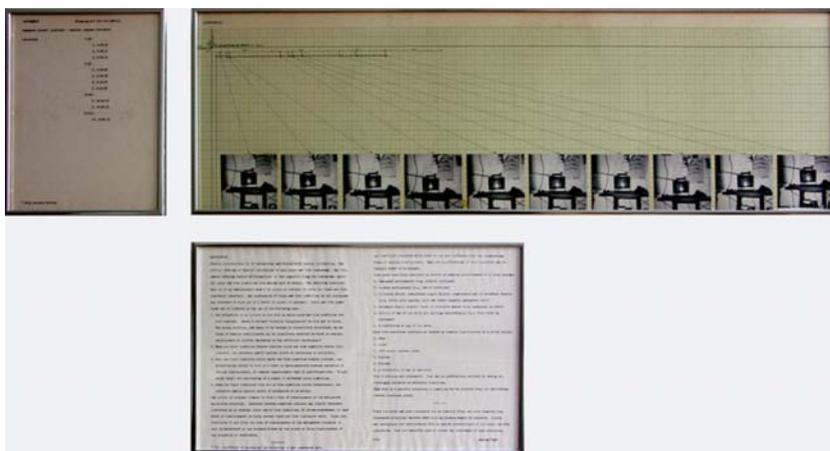
⁽⁵²⁾Pintura, escultura, dibujo, *performance*, vídeo, instalación, la fotodocumentación, etc.

y considera los diferentes medios⁵² como instrumentos igualmente asequibles y valiosos para hacerlo. Desde entonces, ha mantenido esta aproximación a los materiales en toda su obra.



Alice Down the Rabbit Hole (1966). Temple sobre tela, 45,7 x 61 cm. Colección Emí Fontana.

De 1967 a 1970, sus primeros trabajos como artista conceptual incorporan las técnicas y los recursos del yoga y la meditación –lo que ella denomina el *presente indicial*–, adquiridos por medio de sus prácticas personales, la exploración de la conciencia, la percepción y la infinita permutación usando mapas, diagramas, fotografías y un lenguaje descriptivo. Su serie *Hypothesis: Situation* (1968-1970) establece una **relación** entre la **contemplación** pasiva de los objetos y el carácter dinámico de la autoconciencia navegando a través del tiempo, que después la llevó a organizar *performances* en la calle sin aviso previo.



Hypothesis: Situation #3 (for Sol LeWitt, 1968). Photo-chart collage on graph paper, original typescript, vintage photo offset text, 28,4 x 86,5 cm; 28,4 x 22,1 cm; 28,5 x 43,6 cm. Collection Adrian Piper Research Archive.

Para *Seriation 1* (1968), Piper telefoneaba repetidamente al servicio automático de la hora. De manera paralela al aviso, que tiene un intervalo de diez segundos, se oye el sonido de la selección del número que precede a cada llamada. En consecuencia, la obra ofrece el **paso continuo del tiempo**, reconocible simultáneamente como una sucesión de momentos señalados con toda precisión.

En la década de los setenta, Piper introdujo los temas de la **xenofobia**, la **raza** y el **género** en el vocabulario del arte conceptual con las series de *performances* *Catalysis* (1970-72) y *Mythic Being* (1973-75). Después introdujo un contenido político explícito en el minimalismo, con su técnica mixta utilizada en el *environment Art for the art World Surface Pattern* (1976).

En 1971, Piper decidió trasladar sus actividades artísticas de las galerías y los museos a los espacios públicos. En su *Catalysis Series* utilizaba en público la presencia y la perceptibilidad de su cuerpo para provocar reacciones en los peatones en el marco de encuentros casuales.

Para *Catálisis IV* se introducía en la boca un pañuelo blanco. Con las mejillas infladas y un trozo de tela colgándole de la boca, tomaba un autobús y obligaba a los viajeros a enfrentarse con su anormalidad, exhibida en señal de protesta. A diferencia de la mayoría de las *performances*, que están ancladas en el contexto artístico tradicional, las acciones de Piper se definen en gran parte por las reacciones concretas de sus espectadores.

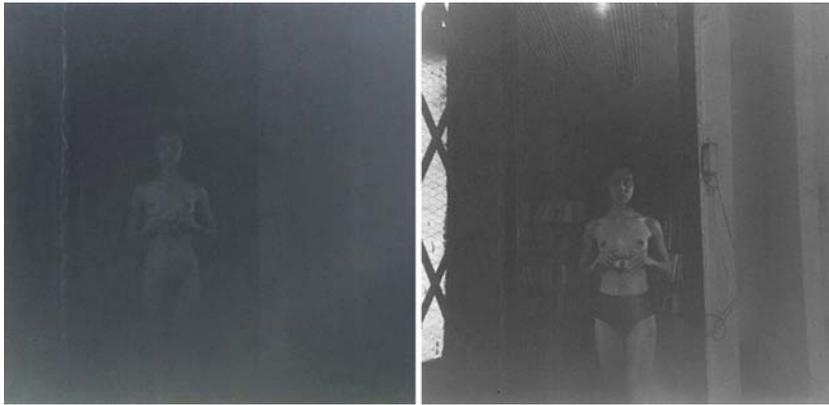


Catalysis III (pintado reciente, 1970).
Documentation of the performance.



Catalysis IV.

En *Food for the Spirit* (1971), Adrian Piper se encerró durante varios días en una habitación donde se fotografió frente al espejo mientras practicaba yoga y hacía ayuno.



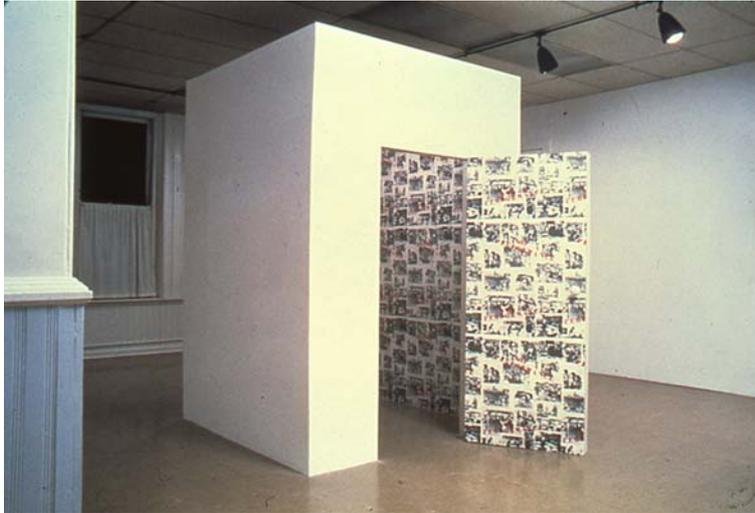
Izquierda: *Food for the Spirit Image #11* (1971). Photograph; gelatin silver print, 36,83 cm x 38,1 cm. Collection SFMOMA. Derecha: *Food for the Spirit Image #2* (1971). Photograph; gelatin silver print, 36,83 cm x 38,1 cm. Collection SFMOMA.

En todos los casos, uno de los ejes de su obra plantea abiertamente el tema del racismo y de lo que ahora se denomina **choque de civilizaciones**. Se trata de temas actuales que Piper muestra al público haciendo una particular mezcla entre elementos de la cultura popular y conceptos académicos: "El arte tiene un papel importante en los cambios sociales y yo quiero ser un instrumento para este cambio. Es un medio de comunicación entre los individuos".



Mythic being: It doesn't matter who you are if what you want to do to me is what I want you to do for me (1975). Color coupler prints, 61 x 43,2 cm.

Art for the Art-World Surface Pattern (1976) es una creación en la que todo espectador se sitúa en el medio y dentro de la obra; se trata de una habitación empapelada con recortes de periódico en los que aparecen acontecimientos políticos importantes.



Art for the Artworld Surface Pattern (1976). Mixed media installation, 152,4 x 152,4 x 213,3 cm. Collection San Francisco Museum of Art.

Four Intruders plus Alarm Systems (1980) es un pequeño habitáculo de planta cilíndrica, negro y oscuro, donde se pueden ver cuatro fotografías de un hombre negro, con un único punto de luz justo detrás de los ojos, que mira directamente al espectador, mientras desde un altavoz se repite el coro de la canción *Night People*, del grupo War; se trata de una instalación que produce un efecto bastante inquietante y claustrofóbico. Adrian Piper hace hablar a los blancos ante una fotografía silenciosa de un rostro negro, y estos automáticamente revelan sus fantasmas, algo a lo que quizá en otras circunstancias no se atreverían o sería difícil de manifestar. Adrian Piper juega con esta ambigüedad en algunas de sus intervenciones. Y con esto se hacen evidentes y se descubren unos sentimientos soterrados que, sin embargo, impregnan la vida cotidiana. Este es el aspecto, el **racismo subliminal**, que denuncia Piper.

En la década de los ochenta, Piper precisó el contenido de su obra de arte mediante la aplicación de su concepto de meditación de **presente indicial** en la dinámica interpersonal de racismo y los estereotipos raciales. Las obras que exploran estos temas y estas estrategias son las siguientes:

- El dibujo a lápiz *Autorretrato exagerando mis rasgos negroides* (1981).
- La *performance* colectiva *Funk Lessons* (1982-1984), en la cual los asistentes son invitados a escuchar y bailar música funk para aprender de los negros.
- Su *performance* interactiva sin aviso previo *Calling Card* (1986-1990).
- La instalación *Close to Home* (1987).
- La videoinstalación *Cornered* (1988).
- *Vanilla Nightmares* (1986-1989), su serie de dibujos transgresores de tema racial y sexual en las páginas del *New York Times*, en la cual denuncia la

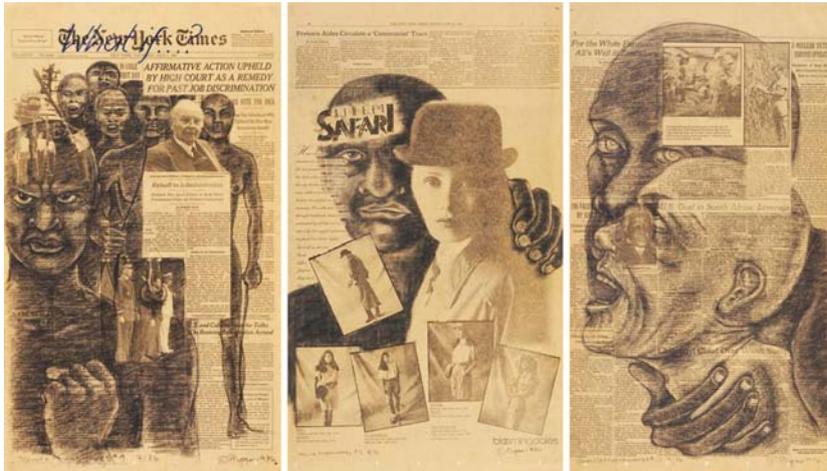
Bibliografía complementaria

P. Z. Brand; C. Korsmeyer (1995). "Monologues from «Four Intruders plus Alarm Systems», and «Safe»". En: *Feminism and tradition in aesthetics* (pág. 235). University Park, PA: Pennsylvania University Press.



Self-Portrait Exaggerating My Negroid Features (1981). Lápiz sobre papel, 20,3 x 25,4 cm. Colección Eileen Harris Norton.

violencia racial como una dimensión psicológica subyacente a la vida norteamericana.



Izquierda: *Vanilla nightmares* #3 (1986). Charcoal, oil crayon on newspaper. Walker Art Center. Centro: *Vanilla nightmares* #9 (1986). Charcoal, oil crayon on newspaper. Walker Art Center. Derecha: *Vanilla nightmares* #10 (1986). Charcoal, oil crayon on newspaper. Walker Art Center.

Su primera retrospectiva en 1987 en el Alternative Museum de Nueva York, *Adrian Piper: Reflexiones 1967-1987*, reintrodujo el **arte público** y a una **nueva generación de espectadores** en los medios, las estrategias y las preocupaciones del arte conceptual de la primera generación. Su videoinstalación *The Big Four-Oh* (1988) ganó el New York Dance & Performance Award (el *Bessie*) de *Installation & New Media* en el 2001.



The Big Four-Oh (1988). Video installation: enclosed room, 47:48 minute endless loop DVD endurance piece documentation, video monitor, table, open 8.5 x 5.5 black vinyl notebook journal w/ handwritten text, suit of armor, 40 hardballs, sealed jars of piss, vinegar, blood, sweat and tears; dimensions variable.

En sus obras intenta crear situaciones ante las cuales los espectadores reaccionen de manera inmediata, sorprendiéndose de sus impulsos. Es una forma de **diálogo** y de **provocación** en la que con frecuencia hay también una buena dosis de **ironía**, sobre todo cuando utiliza un cierto tipo de lenguaje o unas palabras determinadas.

"Intento no oponer nunca las palabras *negro* y *blanco*, excepto cuando lo hago de manera irónica, para hablar de estereotipos". Asegura que prefiere hablar de afroamericanos, euroamericanos o germanoamericanos: "Creo más en la geografía que en las razas". Ve el racismo "no como una reacción personal sino como un arma política" que tiene que ver con "el uso y el control del ser humano". Dice que en el origen de todo hay "el miedo y la curiosidad por todo lo que nos es desconocido". "La xenofobia es una reacción del ser humano

contra lo que es diferente." Su trabajo tiene claras implicaciones feministas y la artista defiende su militancia: "Me considero feminista, y mucho. Pero en Estados Unidos, el movimiento feminista ha perdido su rumbo. Están tan preocupados por poner mujeres en altos cargos que se han olvidado de la gran mayoría de las mujeres que no tienen acceso a estos lugares". "Una de las peores cosas que le han pasado al movimiento para los derechos civiles" ha sido comprobar cómo dos afroamericanos como Colin Powell y Condoleezza Rice pueden defender y compartir la ideología de Bush. También reparte críticas a la Administración de su país cuando recuerda que "el 30% de la población está por debajo del nivel de pobreza".



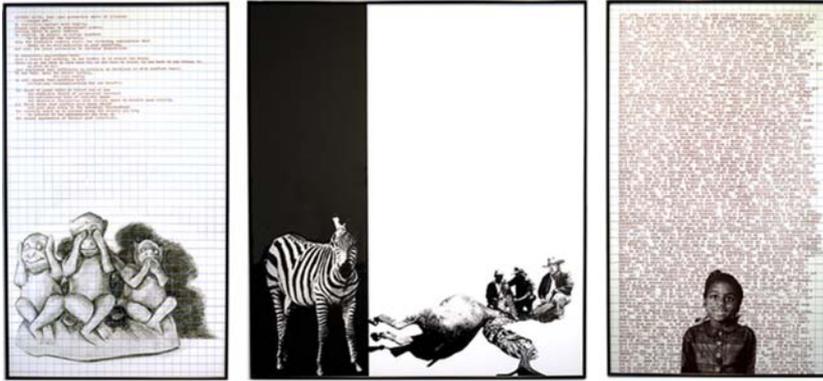
Fight or die (1989). Gelatin silver prints, mntd, 90 x 190,5 cm (en tres partes).

En la década de los noventa, Piper amplió mucho los mismos conceptos y preocupaciones en varias grandes escalas, y encargó **obras multimedia** y **videoinstalaciones** en la tradición formal del minimalismo, entre las cuales se encuentran *Vote/Emote* (1990), *Out of the Corner* (1990) *What It's Like, What It Is # 1 - 3* (1991-2) y *Black Box / White Box* (1992).



What It's Like, What It Is #3 (1991). Instalación de vídeo: construcción en madera, espejos, luces, vídeo, banda sonora, dimensiones variables. Colección Adrian Piper Research Archive.

El multipanel de *fotocollage* de la serie *Decide Who You Are* (1991-92) combina imágenes fotográficas serigrafiadas apropiadas con dibujos y textos poéticos, en una secuencia de permutaciones formales sobre temas de **autoengaño político** e insinceridad.



Decide Who You Are #1: Skinned Alive (1992). Fotocollage, tres paneles, 182,8 x 388,6 cm. Colección Margaret Muntzer Loeb.

La fotografía de su dibujo al óleo y lápices de colores, *Autorretrato como señora blanca respetable* (1995), sigue impactando, indigna y divierte a sus espectadores. También en 1995, Piper retiró su trabajo de una importante exposición del primer arte conceptual, en protesta contra su financiación por la Philip Morris Tobacco Company. Para sustituirlo, creó *Ashes to Ashes* (1995), una foto-texto que narra la muerte de sus padres de enfermedades relacionadas con el tabaquismo.



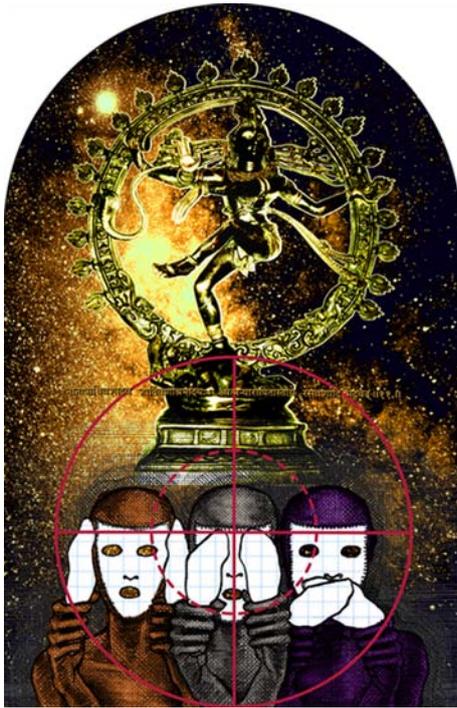
Izquierda: *Let's Have a Talk* (*Vamos a hablar*, 1992). Serigraph. 26 x 26 in. Derecha: *Self Portrait as a Nice White Lady* (1995).

En el año 2000, Piper amplió el vocabulario del arte conceptual para incluir imágenes y conceptos de la filosofía védica, con su serigrafía gráfica *Color Wheel Series*, que combina texto en sánscrito con dibujo, fotografía y representaciones de una divinidad védica. Desde entonces, ha extendido estos conceptos a una investigación introspectiva de la **pérdida**, el **deseo**, la **desafección** y la **autotrascendencia** en:

- El vídeo *You / stop / watch* (2002).
- La composición abierta multimedia de la serie *Everything* (2003).

- La videoconferencia/*performance Shiva Dances with the Art Institute of Chicago* (2004).
- *PacMan Trilogy* (2005-8), una serie de tres animaciones en vídeo que esquematizan algunas dinámicas humanas esenciales, utilizando imágenes de *PacMan*.

Su serie más reciente, *Vanishing Point* (2009), consiste en instalaciones de esculturas, dibujos y *performances* colectivas, que concretan más el foco de su investigación sobre la naturaleza, la estructura y los límites del yo.



The Color Wheel Series #29: Annomayakosha (2000). Seda, fotocollage, 142 x 91 cm. Colección de Adrian Piper Research Archive.

Es una de las artistas precursoras en la utilización de la cultura popular en su obra, en la cual conviven fragmentos de Emmanuel Kant, Aretha Franklin, aspectos de la vida cotidiana, música funk, la cultura afroamericana y especialmente los prejuicios hacia la misma.

¿Qué tiene en común la religión de Shiva, la filosofía de Kant y la música de Aretha Franklin? "En mi experiencia, todo funciona al mismo tiempo, pero hay diferencias en relación con los públicos, y por este motivo, según sea la audiencia, manifiesto un aspecto u otro", comenta Adrian Piper con el tono didáctico que debe de utilizar en sus clases de filosofía en el Wellesley College de Massachusetts, y la calma que le deben de dar sus muchas horas de yoga y meditación. "Pero sí, para mí hay cosas en común entre Shiva, Aretha Franklin y Kant. En el hinduismo, Shiva es el destructor de la ilusión, y el racismo es una ilusión. Cuando Shiva baila, con su baile asegura el ritmo del mundo,



Everything #5.2 (2004). (fabricated 2009, Haus der Kulturen der Welt). Mixed media installation: wood construction, plexiglass engraved with gold leaf text, lighting). Collection Adrian Piper Research Archive.

como Aretha Franklin. Y Kant tenía un conocimiento muy extenso de la filosofía hindú que pudo influirle en su idea de que sólo podemos entender el contenido de nuestra mente y no las cosas en sí mismas."

8.4.4. David Hammons (Springfield, Illinois, 1943)

En la línea de denuncia racial, encontramos también el trabajo del afroamericano David Hammons. El veto norteamericano al poder negro lo puso de manifiesto en *How Ya Like Me Now? (¿Cómo te gusto ahora?)*, obra producida durante la campaña de las elecciones presidenciales de Estados Unidos de 1988, y en la que manipuló el rostro del candidato negro Jesse Jackson hasta convertirlo en candidato blanco.



How Ya Like Me Now?

En obras posteriores, pretende recuperar el rastro de la **negritud en una sociedad blanca** mediante todo tipo de objetos o pertenencias de los negros, desde el cabello que retira del suelo de las peluquerías de negros hasta basuras de las calles de Harlem, con los que recrea rituales africanos de estética feísta que, sin embargo, no esconde su admiración por el orden minimalista.

8.5. Los colectivos activistas

Más que ninguna otra tendencia, el arte activista fue fruto de colectivos que encontraban su primera manifestación de censura al sistema del arte en la pérdida de la individualidad o en el **anonimato** de sus componentes.

Algunos de ellos son:

- Group Material
- Gran Fury
- Guerrilla Girls
- General Idea

8.5.1. Group Material

Activo ya a finales de los años setenta, estaba integrado por artistas insatisfechos con el modelo de individualidad dominante y con los medios de representación y distribución habituales, e interesados en producir un **arte comunicativo**, con capacidad de **incidir críticamente** en el descarado conservadurismo de la sociedad norteamericana.

Los **componentes** del grupo fueron Doug Ashford, Julie Ault, Mundy McLaughlin y Tim Rollins, que recibieron la influencia de Joseph Kosuth, Hans Haacke, Daniel Buren y Dan Graham; de los discursos activistas de Barbara Kruger, Sherrie Levine y Jenny Holzer; y, sobre todo, del pensamiento de Joseph Beuys.

En una primera fase, sus producciones artísticas, en las cuales se plantearon temas como la alienación, el género, el consumo y la publicidad, tenían lugar en un local alquilado en el 244 de East 13th Street (Lower East Side). Fue emblemática la instalación *The People's Choice* (*La elección de la gente*, 1981), una anárquica mezcla que abarcaba desde objetos personales hasta otros considerados artísticos por la gente del barrio (imágenes religiosas, calendarios con estampas, reproducciones de obras clásicas, etc.), pasando por cualquier cosa del entorno cotidiano. Con esta amalgama de artefactos locales, Group Material ponía las bases de su **método** de trabajo: privilegiar la selección, e incluso el azar, sobre la estricta producción.

El grupo empezó a proyectar sus mensajes en espacios públicos, y de este modo dio lugar a lo que se denominaría *arte público de nuevo género*.

Da zi baos (1982)

Muro de la democracia fue una intervención (ilegal) en plena calle de Union Square –zona habitual de manifestaciones contestatarias, convertida entonces en el blanco de una especulación a gran escala–, en cuyo transcurso se colgaron doce grandes pancartas amarillas y rojas con afirmaciones de organizaciones políticas y de gente anónima del barrio contrarias a la especulación urbanística.

A partir de 1984, la ciudadanía anónima, en tanto que principal receptora de los mensajes del colectivo –y en parte emisora–, fue sustituida por una audiencia más propia de la comunidad artística (coleccionistas, galeristas, comisarios de exposiciones, etc.). A este proceso podemos denominarlo de **institucionalización crítica**:

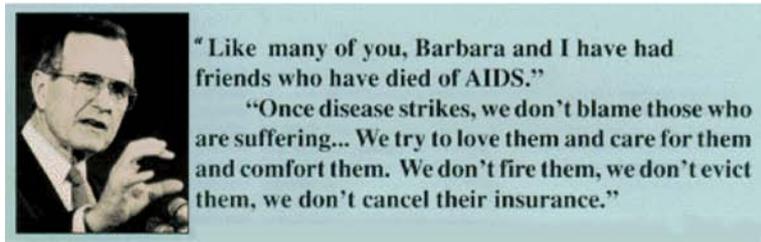
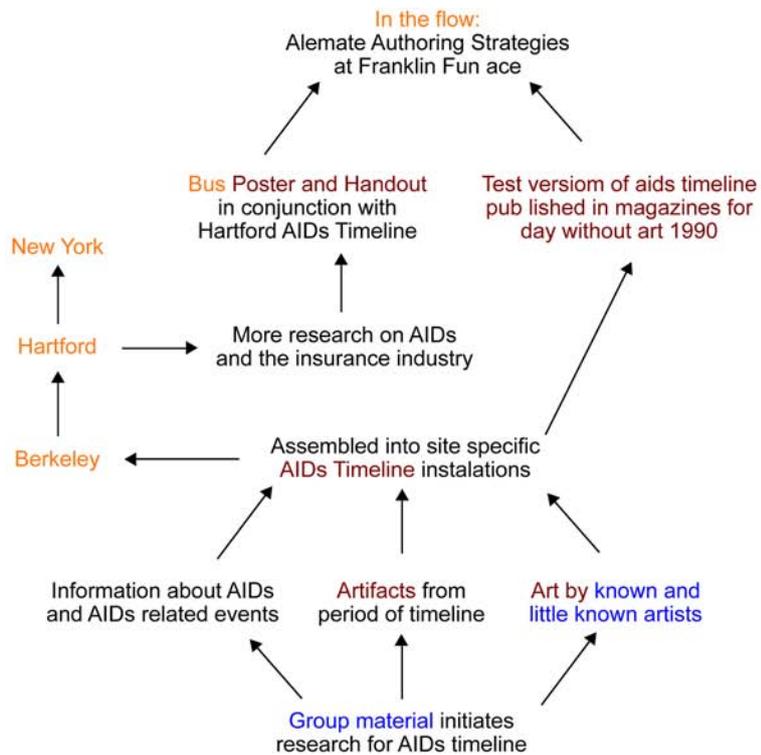
- La instalación de marcado carácter político *Timeline. A Chronicle of US Intervention in Central America*.
- La participación en la Bienal Whitney de 1985 con *Americana*, una compleja instalación-*assemblage*, ambientada con música rock, country y muzak, con más de ochenta objetos –de consumo y de arte– distribuidos desde el suelo hasta el techo de la sala.
- Dos años después, el colectivo recibió un primer reconocimiento internacional a partir de su participación, con la instalación *The Castle* (*El castillo*, 1987), en la Documenta 8 de Kassel, dedicada a la dimensión histórica y social del arte.
- En 1988-89, Group Material presentó en el DIA Art Foundation de Nueva York una serie de cuatro instalaciones con el título genérico de *Democracy*,

Su manifiesto

En 1983, el colectivo suscribió una especie de manifiesto en el que declaraba de manera tácita su compromiso con las ideologías filomarxistas, mientras al mismo tiempo hacía una firme defensa de la utilización de los *mass media* en su tarea de concienciación social.

entendidas como foros de discusión sobre temas como la **educación**, la **participación ciudadana**, la **política** y el **sida**.

- La preocupación por esta enfermedad volvió a estar presente en una instalación de 1989, *AIDS Timeline*. Para elaborar la cronología del sida y para documentar el tratamiento de la homofobia, el heterosexismo, el sexismo y el racismo en la política social de la era Reagan –en la que se puede incluir el mandato de George Bush–, en *AIDS Timeline Group Material* integró distintos documentos oficiales de la política sanitaria norteamericana, contrastados con opiniones de la clase médica y de los afectados por el sida: "Este proyecto propone una lectura de la historia más como una serie de condiciones interconectadas y relaciones complejas que como suma de hechos aislados".



AIDS Bus Poster sponsored by Real Art Ways Hartford Conn (1990).

8.5.2. Gran Fury (1988)

A mediados de los ochenta, a los colectivos que actuaban desde principios de la década se añadieron otros como Gran Fury, Guerrilla Girls y General Idea, con intereses bastante distintos. El colectivo Gran Fury, que se formó en 1988 como la rama artística del grupo ACT UP (Aid Coalition to Unleash Power), utilizó los instrumentos de la **publicidad marginal**⁵³ para orientar sus trabajos hacia la denuncia de cuestiones relacionadas con la política sexual y sanitaria:

(53) Carteles y publicidad en autobuses, adhesivos, camisetas, etc.

"Debemos ir al grano para que la gente se dé cuenta: el sida mata a los artistas. Ahora la homofobia está matando el arte."

ACT UP

ACT UP surgió en 1987 como una asociación de homosexuales. En aquel mismo año, hicieron su primera incursión en el mundo del museo con la instalación de una vitrina en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York: *Silence=Death. Let the Record Show* (*Silencio=Muerte. Deja que las cifras lo demuestren*).

Integrado por artistas y diseñadores gráficos, el colectivo se definió como un grupo de artistas **activistas contra el sida** que se enfrentaba a las estructuras de poder y a las instituciones sociales que convertían en "invisibles" a los afectados por esta enfermedad.

En sus acciones directas, presentadas tanto en vallas publicitarias –por ejemplo *Kissing doesn't kill* (*Besar no mata*), inspirada en la campaña publicitaria de Benetton–, como en espacios publicitarios de diarios y revistas, el colectivo llevó a cabo un trabajo "fuera del arte" –fuera del espacio del arte y fuera del lenguaje artístico– pero que pretendía la mayor audiencia posible.



Algunos de los trabajos de Gran Fury, como los que **denunciaban la cínica moral** de la Iglesia católica ante los temas y las enfermedades de transmisión sexual, encontraron **apoyo teórico** en el discurso de Douglas Crimp, que en artículos como "On The Museum's Ruins" o en el número monográfico que en 1987 la revista *October* dedicó al tema del sida, *AIDS. Cultural Analysis. Cultural Activism*, defendía la necesidad de una mayor implicación del arte activista en las cuestiones relacionadas con el sida. Este es el caso de la instalación presentada en la sección Aperto de la Bienal de Venecia de 1990, *The Pope and the Penis*.

Bibliografía complementaria

J. V. Aliaga; J. M. G. Cortés (eds.) (1993). *Del amor y rabia. Acerca del arte y el Sida*. Valencia: Universidad Politécnica.

Nota

El 3 de julio de 1981, *The New York Times* había publicado un artículo con el título "Cáncer extraño detectado en 41 homosexuales". La misteriosa enfermedad aún no tenía nombre.



Abajo: *The Pope and the Penis* (1990).

8.5.3. Guerrilla Girls (1985)

El activismo feminista tuvo su máximo exponente en el colectivo Guerrilla Girls, formado por mujeres artistas anónimas que se autocalificaron de *conciencia del mundo del arte*. Desde su constitución, **denunció las discriminaciones** por razones de sexo y raza, cuestiones con las que pretendía ir más allá de las reivindicaciones feministas históricas para incidir en un concepto global de crítica cultural.

Las componentes de Guerrilla Girls llevaban en sus comparecencias públicas una **máscara de gorila**; era una manera de preservar la identidad individual y de llamar la atención, así como un medio para objetivar el proceso creativo.

Hacían prácticas activistas a partir de la **situación real de discriminación** que sufrían las mujeres, distanciándose del lenguaje intelectual utilizado por las activistas más estrictamente feministas: pegadas nocturnas de carteles en Nueva York (con estadísticas sobre la participación de la mujer en las instituciones artísticas o sobre el porcentaje de mujeres que exponían en las galerías neoyorquinas), conferencias de prensa, edición de la revista *Hot Flashes*, montajes fotográficos con discontinuidades y efectos de choque, etc.

El objetivo de Guerrilla Girls

Guerrilla Girls se organiza para poner al descubierto el sexismo, el racismo, el tráfico de influencias, la autopromoción, la mala conducta sexual y la falta de melanina en el mundo del arte.

Conceptos yuxtapuestos

En inglés, *guerrilla* y *gorila* se pronuncian casi de la misma manera, y en estos dos términos se yuxtaponen los conceptos de genio/gorila, macho/hembra y creador/destructor.



Republicans do believe in a woman's right to control her own body



Arriba: *The Schwarzenegger Shield* (2003). Izquierda: *The Anatomically Correct Oscar billboard* (2002). Derecha: *Republicans Do Believe in a Woman's Right to Control Her Own Body!* (1992).

Siempre se trataba de efímeros soportes que transmitían con **humor e ironía** un tipo de información a medio camino entre el "terrorismo informativo" y el "figoneo", dirigida contra la política institucional, los museos, las galerías y, en definitiva, contra el sistema.



**WOMEN IN AMERICA EARN ONLY 2/3 OF WHAT MEN DO.
WOMEN ARTISTS EARN ONLY 1/3 OF WHAT MEN DO.**

Arriba: *Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?* (1989). Abajo: *Women in America Earn Only 2/3 of What Men Earn. Women Artists Earn Only 1/3* (1985).

8.5.4. General Idea (1968)

Es el más antiguo de los colectivos que pueden calificarse de activistas; lo formaron en Toronto los artistas siguientes:

- A. A. Bronson (alias Michael Tims, Vancouver, 1946).
- Félix Partz (alias Ron Gabe, Winnipeg, 1945).
- Jorge Zontal (alias Jorge Saia, Parma, 1944).

En lo que llamaban sus laboratorios, General Idea investigaba tratamientos para curar culturalmente **enfermedades** como el sida o enfermedades en sentido metafórico. ¿Es posible utilizar el arte como una terapia?, se preguntaban los integrantes del grupo; la respuesta era rotunda: el arte no puede ser en ningún caso un curador universal. Como el *Gernika* de Picasso, el arte no para las guerras, aunque puede inducir a la paz. ¿Es el arte un pacificador, o un pacifista?

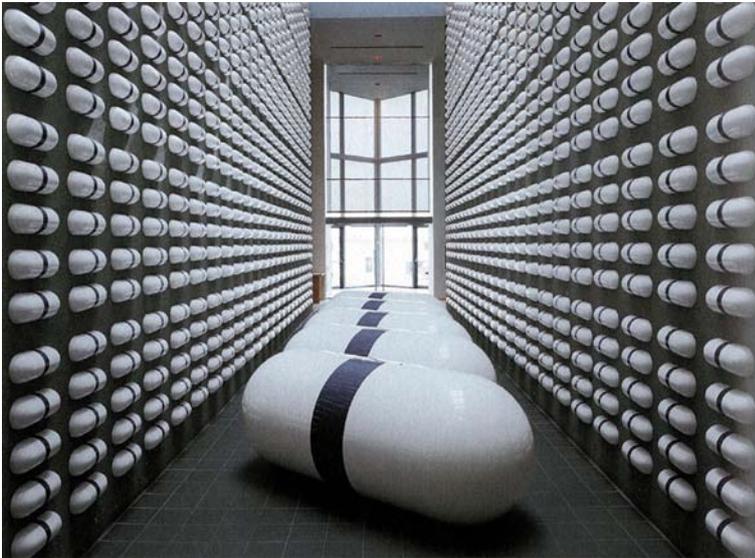
En estos laboratorios, el colectivo empezó trabajando en **experimentos semánticos**: aislar palabras, como *love*, *life*, y después de una mezcla y juego de letras, crear una palabra de significado totalmente nuevo, una palabra que, según el colectivo, tenía que ser dolorosa de pronunciar y ver (AIDS, es decir, sida). Una palabra que los artistas imprimían en carteles serigrafados que se pegaban en las estaciones del metro, autobuses, museos o en rótulos luminosos de diferentes ciudades.



Izquierda: *AIDS, Imagevirus* (1991). Derecha: *AIDS* (1987).

Trabajaron con **todo tipo de soportes**: pinturas, esculturas, fotografías, papeles de empapelar, postales, sellos, revistas, diarios, catálogos, panfletos, pañuelos de seda, vídeos, instalaciones, etc., que de la confrontación palabra-imagen les llevaron a plantear, en los intersticios entre la medicina y el arte, la de imagen-virus. Un ejemplo es la serie *Placebo*, cápsulas de gran dimensión y número variable cortadas en fibra de vidrio, en madera o formando globos

rojos, verdes y azules, los tres colores del sida, así como la serie *One year of AZT*; series con las que se proponían sensibilizar a la sociedad y las instituciones sobre los problemas que acechaban.



One Day of AZT / One Year of AZT (1991).

Bibliografía

- Anderson, P.** (2000). *Los orígenes de la postmodernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama. Col. Argumentos.
- Ballesteros, J.** (2000). *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Madrid: Editorial Tecnos (2.^a ed.).
- Barth, J.; Garrigos González, C.** (2001). *Textos sobre el postmodernismo*. León: Universidad de León. Servicio de Publicaciones.
- Beck, U. G.; Anthony Lash, S.** (1997). *Modernización reflexiva: política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza ed. Col. Alianza Universidad.
- Berciano Villalibre, M.** (1998). *Debate en torno a la posmodernidad*. Madrid: Editorial Síntesis. Col. Filosofía. Hermeneia, 2.
- Beyme, K. von** (1994). *Teoría política del siglo XX: de la modernidad a la postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Blanco, J. A.** (1999). *Tercer milenio: una visión alternativa de la posmodernidad*. Tafalla: Txalaparta Argitaletxea.
- Calinescu, M.** (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Chiurazzi, G.** (1999). *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*. Torino: Paravia.
- Connor, S.** y otros (1996). *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Tres Cantos: Akal.
- Cruz Suárez, A.** (1997). *Postmodernidad*. Terrassa: Editorial Clie.
- Danto, A. C.** (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Debord, G.** (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J.** (1989). *La escritura y la diferencia*. Rubí. Anthropos: Editorial del Hombre.
- Derrida, J.** (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros.
- Derrida, J.** (1996). *Cosmopolitas de todos los países, un esfuerzo más*. Valladolid: Cuatro Ediciones.
- Derrida, J.** (1998). *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J.** (1998). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Foster, H.** (ed.) (1998). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Frank, M.** (1995). *La piedra de toque de la individualidad: reflexiones sobre sujeto, persona e individuo con motivo de su definición posmoderna*. Barcelona: Editorial Herder.
- García Selgas, F. J.; Monleón, J. B.** (1998). *Retos de la postmodernidad: ciencias sociales y humanas*. Madrid: Trotta.
- Glucksman, A.** (1988). *La estupidez: ideologías del postmodernismo*. Barcelona: Ed. 62. Península (2.^a ed.).
- Godas i Pérez, X.** (1998). *Postmodernismo: la imagen radical de la desactivación política*. Esplugues de Llobregat: El Roure.
- González Alcantud, J. A.** (2000). *Políticas del sentido, los combates por la significación en la posmodernidad*. Rubí: Anthropos, Editorial del Hombre.
- González Requena, J.** (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Habermas, J.** (1986). *Ciencia y técnica como "ideología"*. Madrid: Tecnos.
- Habermas, J.** (1990). *El pensamiento postmetafísico*. Madrid: Taurus.
- Habermas, J.** (1992). *La reconstrucción del materialismo histórico*. Madrid: Taurus (5.ª ed.).
- Habermas, J.** (1993). *Assaigs filosòfics*. Barcelona: Edicions 62.
- Habermas, J.** (1993). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus (4.ª ed.).
- Habermas, J.** (1996). *Textos y contextos*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Habermas, J.** (1999). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Habermas, J.** (1999). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.
- Heller, A.; Fehér, F.** (1998). *Políticas de la posmodernidad: ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Ediciones Península.
- Hottois, G.** (1999). *Historia de la filosofía del renacimiento a la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jameson, F.** (1998). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta (2.ª ed.).
- Klappenbach Minotti, A. A.** (1990). *Ética y postmodernidad*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- López, J.** (1988). *La música de la posmodernidad*. Rubí: Anthropos.
- Lyon, D.** (1997). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial (2.ª ed.).
- Lyotard, J. F.** (1975). *A partir de Marx y Freud*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lyotard, J. F.** (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Lyotard, J. F.** (1988). *La diferencia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Lyotard, J. F.** (1996). *Moralidades posmodernas*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Lyotard, J. F.** (1999). *La condición postmoderna*. Barcelona: Ediciones Altaya.
- Martín Arias, L.** (1997). *La postmodernidad a través de sus textos: The silence of lambs (Jonathan Demme, 1991)*. Valencia: Episteme.
- Mas Díaz, S.** (1991). *Modernitat i postmodernitat*. Barcelona: Barcanova
- David M.** (1998). "El postmodernisme, una guia bàsica". En: James Curran; David Morley; Valerie Walkerdine. *Estudios culturales y comunicación* (págs. 85-107). Barcelona. Paidós. Col. Paidós Comunicación 90.
- Norris, C.** (1997). *Teoría crítica: posmodernismo, intelectuales y la Guerra del Golfo*. Madrid: Cátedra.
- Norris, C.** (1998). *¿Qué le ocurre a la postmodernidad?: la teoría crítica y los límites de la filosofía*. Madrid: Tecnos.
- Oviedo, J. M.** (2001). *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ovejero Bernal, A.** (2000). *La nueva psicología social y la actual postmodernidad: raíces, constitución y desarrollo histórico*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Pérez Carreño, F.** y otros (1998). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial (4.ª ed.).
- Ripalda, J. M.** (1996). *De Angelis: sobre filosofía, mercado y postmodernidad*. Madrid. Editorial: Trotta.
- Sáinz Gutiérrez, V.** (1999). *La cultura urbana de la posmodernidad: Aldo Rossi y su contexto*. Sevilla: Alfar.

Saldaña Sagredo, A. (1997). *Modernidad y postmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética*. Valencia: Episteme.

Touraine, A. (1993). *Los mass-media, ¿nuevo foro político o destrucción de la opinión pública?*. Barcelona: Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions (Catalunya).

Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa (2.ª ed.).

Vattimo, G. (1992). *La secularización de la filosofía: hermenéutica y postmodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Vattimo, G. (1994). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

Vattimo, G. (1994). *En torno a la posmodernidad*. Rubí: Anthropos.

Vattimo, G. (1996). *Filosofía, política, religión: más allá del "pensamiento débil"*. Oviedo: Ediciones Nobel.

Vattimo, G. (1998). *Las aventuras de la diferencia: pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Barcelona: Ediciones Península (3.ª ed.).

Venturi, R. (1979). *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona: Tusquets.

Venturi, R. (1999). *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili (3.ª ed.).

Venturi, R. y otros (2000). *Aprendiendo de Las Vegas: del simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili (4.ª ed.).

Vicente Delgado, A. de (1989). *El arte en la postmodernidad: todo vale*. Barcelona: Edicions del Drac.

VV. AA. (1986). *La polémica de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Libertarias.

VV. AA. (1989). *Encuentros sobre modernidad y postmodernidad*. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas.

VV. AA. (1994). *La presencia ausente: perspectivas interdisciplinarias de la posmodernidad*. Cáceres. Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones. Col. Anejos del Anuario de estudios filológicos.

Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid: Visor Distribuciones.

Wellmer, A. (1996). *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Madrid: Cátedra.

Zavala, I. M. (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid: Espasa-Calpe.

Referencias bibliográficas

Aliaga, J. V.; Cortés, J. M. G. (eds.) (1993). *Del amor y rabia. Acerca del arte y el Sida*. Valencia: Universidad Politécnica.

Alperson, P. (1992). *The Philosophy of the Visual Arts* (págs. 515-532). Nueva York: Oxford University Press.

Amerika, M. (1997). "Surf-Sample-Manipulate: Playgiarism On The Net" (23 de julio).

Aragay, I. (2003). "El Macba presenta la primera retrospectiva a Catalunya i l'Estat dedicada a l'art social de la creadora afroamericana". *Avui* (16 de octubre).

Auping, M. (1992). "Jenny Holzer". Nueva York: Universe Publishing.

Belting, H. (1987). *The End of Art History?* Chicago: University of Chicago Press.

Benjamin, W. (1993). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Edicions 62.

Bird, J. (1997). "Inevitable Fatum: Leon Golub's History Painting". *Oxford Art Journal* (núm. 1, vol. 20, págs. 81-94).

- Borges, J. L.** (2004). *Ficciones*. Barcelona: Destino.
- Brand, P. Z.; Korsmeyer, C.** (1995). "Monologues from «Four Intruders plus Alarm Systems», and «Safe», a Feminism and tradition in aesthetics" (pág. 235). University Park, PA: Pennsylvania University Press.
- Buchloh, B.** (2009). *Gerhard Richter: Large Abstracts*. Hatje Cantz Verlag.
- Butler, J.** (2000). "Imitació i insubordinació de gènere". En: J.A. Fernández (ed.). *El gai saber. Introducció als estudis gais i lèsbics*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- Canga Sosa, M.** *Análisis textual de la obra de David Salle*. [Trabajo de doctorado en línea]. Universidad Complutense de Madrid.
- Crimp, D.** (1979). "Pictures". *October* (núm. 8, verano, págs. 75-88). Nueva York: Artist's Space.
- Crimp, D.** (1995). *On the Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press.
- Crimp, D.** (2005). *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (págs. 31-33). Tres Cantos: Akal.
- Danto, A. C.** (2000). "A Woman of Arts & Letters". *The Nation* (2 de octubre).
- Derrida, J.** (1966). "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". En: H. Potel. *Derrida en castellano*.
- Domínguez, M. E.** (2005). "Francesco Clemente: Bestiarium, Representación, Multiplicación y Bordes de lo Real del Sexo". *Aesthetika. International journal on culture, subjectivity and aesthetics* (núm. 2, vol. 1, págs. 12-16).
- Drozdek, J.** (2006). "Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer". *Kritikos* (vol. 3, febrero).
- Duchamp, M.** (1966). "A propósito de los *ready-mades*". *Art and a Artist* (10 de agosto, págs. 87-88). Breve informe en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el transcurso de un coloquio organizado el 19 de octubre de 1961 por William C. Seitz, en el marco de la exposición *El Arte del Acoplamiento*.
- Echenez, J.** (1991). *Lago*. Barcelona: Anagrama.
- Ferguson, B.** (1986). "Wordsmith: An Interview with Jenny Holzer". *Art in America* (núm. 12, vol. 74, diciembre). Nueva York.
- Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y. A.; Buchloh, B. H. D.** (2006). *Arte desde 1900*. Tres Cantos: Akal.
- Gaetano, A.** (2004). "Mujeres, tecnologías y auto-representaciones en las artes visuales". 4.^a *Jornadas Argentinas de Software Libre*.
- Gombrowicz, W.** (2002). *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral.
- Graña, D.** (2000). "Problemas de cartel". *Radar Diario* (7 de mayo, pág. 12).
- Guash, A. M.** (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.
- Guasch, A. M.** (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (págs. 241-271, 273-288, 341-354, 379-402, 401-402, 471-498, 480-483) Madrid: Alianza.
- Haber, J.** "Attitude Adjustment". *New Cork City*.
- Halley, P.** (1984) "La crisis de la geometría". *Arts Magazine* (vol. 58). Nueva York.
- Harrison, H.** (2005). "The New Cork Times". *Long Island Journal* (2 de enero).
- Helmore, E.** (2007). «Feminine Mystique. Martha Rosler and Joan Jonas». *Art & Design: Wmagazine.com*.
- Holzer, J.** (1977). *Diagrams*. Nueva York: autopublicación.

- Hughes, G.** (2006). "Power's Script: or, Jenny Holzer's Art after 'Art after Philosophy'". *Oxford Art Journal* (vol. 3, núm. 29, págs. 419-440).
- Jenks, Ch.** (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. Nueva York: Rizzoli.
- Joselit, D; Simon, J; Salecl, R.** (1998). *Jenny Holzer*. Londres: Phaidon Press Ltd (edición del 2003 en Nueva York).
- Kamimura, M.** (1987). "Review: Barbara Kruger: Art of Representation". *Woman's Art Journal* (núm. 1, vol. 8, pág. 42).
- Kleinbans, C.** "Introducing A Simple Case For Torture". En: M. Rosler. *A case for torture redux*.
- Kosuth, J.** (1982). "Protraits... Necrophilia mon Amour". *Art Forum* (págs. 58-63).
- Kruger, B.** (1998). *Mando a distancia: poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid: Tecnos.
- Lee, D.** (1973). "Requiem for large-scale planning models". *Journal of the American Planning Association* (vol. 39).
- Maderuelo, J.** (2007). "Fuegos artificiales". *El País* (24 de febrero).
- Mitchell, W. J. T.** (1991). "An Interview with Barbara Kruger". *Critical Inquiry* (núm. 2, vol. 17, pág. 444).
- Möntmann, N.** "(Under)Privileged Spaces: On Martha Rosler's «If You Lived Here...»". *E-Flux.com*.
- Newman, C.** (1985). *Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Northwestern University Press.
- Nixon, M.** *Libro de lenguas*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- O'Brien, F.** (1989). *En Nadar-dos-pájaros*. Barcelona: Edhasa.
- Oliva, A. B.** (2003). "La transvanguardia italiana".
- Owens, C.** (2001). "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad". En: B. Wallis (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tres Cantos: Akal/Arte contemporáneo.
- Podro, M.** (2001). *Los historiadores del arte críticos* (págs. 172.177). Madrid: Visor.
- Politi, G.** (1984). "Sandro Chia, a Flash Art Italia". En: A. M. Guasch. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Preziosi, D.** (1989). *Rethinking Art History*. New Haven: Yale University Press.
- Prince, R.** (1992). "New York. Whitney Museum of American Art". En: A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (pág. 348). Madrid: Alianza.
- Racic, M.** (2007). "You are not yourself: A glimpse into the work of Barbara Kruger". *d/visible*.
- Rider, S.** (1999). *Barbara Kruger: signs of postmodernity*.
- Rivera, S.** (2001). "Barbara Kruger: you are not yourself". *Babab.com* (núm. 8).
- Rosler, M.** (2004). *Decoys and disruptions. An October book*. Londres: The MIT Press.
- Shulgin, A.** (1996). "Art, Power, and Communication".
- Speer, A.** (1970). *Inside the Third Reich* (pág. 67). Nueva York: Macmillan Publishing.
- Taylor, B.** (1987). *Modernism, Postmodernism, Realism: Critical Perspective for Art*. Winchester School of Art Press.
- Venturi, R. y otros** (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Wallis, B.** (1985). "Mindless Pleasure: Richard Prince's Fictions". *Parkett*.

Wölfflin, H. (1950). *Principles of art History: the Problem of the Development of style in Later art* (págs. 1-226). Nueva York: Dover Publications.

Wood, D. (1998). "Art and Transformation". *Issues in Integrative Studies* (núm. 16, pág. 62).