

LOS MANIFIESTOS
DEL ARTE
POSMODERNO

Textos de exposiciones,
1980-1995

Anna Maria Guasch (ed.)

Akal / Arte Contemporáneo



I

LOS EXPRESIONISMOS Y EL NUEVO ESPÍRITU DE LOS TIEMPOS

1. Un nuevo espíritu en la pintura

Christos M. Joachimides

«Siempre he querido que las cosas sean hermosas, y ahora, por variar un poco, lo son!»

FRANK O'HARA

«Ver la ciencia a través de la mirada del artista y el arte a través de la vida.»

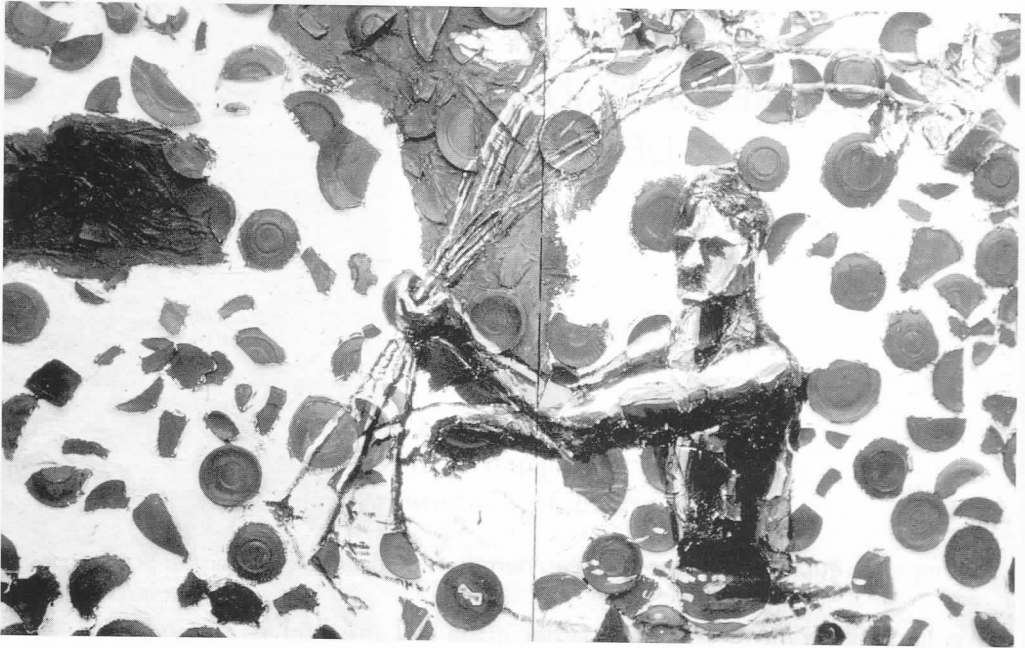
FRIEDRICH NIETZSCHE

Edición original: Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal y Nicolas Serota, eds., *A New Spirit in Painting* (Royal Academy of Art, Londres, enero-marzo 1981, pp. 14-16).

Artistas: Frank Auerbach, Francis Bacon, Balthus, Georg Baselitz, Pier Paolo Calzolari, Alan Charlton, Sandro Chia, Rainer Fetting, Lucian Freud, Gotthard Graubner, Philip Guston, Dieter Hacker, Jean Hélion, David Hockney, Howard Hodgkin, Horst Hödicke, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Ronald B. Kitaj, Bernd Koberling, Willem De Kooning, Jannis Kounellis, Markus Lüpertz, Brice Marden, Roberto Matta, Bruce McLean, Mario Merz, Malcolm Morley, Mimmo Paladino, A. R. Penck, Pablo Picasso, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Robert Ryman, Julian Schnabel, Frank Stella, Cy Twombly, Andy Warhol.

En los estudios de artistas vuelven a proliferar los botes de pintura y hoy por hoy nada resulta tan raro como un caballete vacío en una escuela de arte. En Europa y América abundan los artistas que han redescubierto el placer de la pintura. En los estudios, en los cafés y en los bares, allí donde se reúnen artistas y estudiantes, asistimos a apasionados debates y tertulias sobre pintura. En pocas palabras, los artistas están pintando de nuevo, la pintura se ha convertido para ellos en algo vital, y esta nueva conciencia del significado contemporáneo de la más antigua forma de su arte puede palpase en todos los ambientes en los que se hace arte.

Este renovado interés por la pintura responde a una visión subjetiva, una visión que engloba tanto el concepto que el propio artista tiene de sí en tanto que individuo en busca de su autorrealización como el del papel que a ese mismo artista le toca desempeñar en el marco histórico. Dicha visión subjetiva, o imaginación creadora, ha vuelto a imponerse, manifestándose ahora en una nueva forma de abordar la pintura. Los artistas, ya no conformes con la visión supuestamente objetiva, empiezan a ser críticos con su entorno y a plasmar sus posturas en forma de imágenes. Nos hallamos ante un arte que nos habla de sus relaciones y de sus mundos personales. No cabe duda de que se trata de una necesidad que desborda los límites del arte y que se adentra en todas las esferas de la sociedad: de la necesidad de hablar de uno mismo, de expresar nuestras



1. Julian Schnabel, *The Jute Grower*, 1980.

apetencias y nuestros temores, de reaccionar frente a la vida cotidiana; de reactivar, en suma, zonas de la experiencia largo tiempo aletargadas. En todas partes se observan signos del afianzamiento de un renovado interés por el sentido de la intimidad, signos que en el arte se expresan en formas sumamente subjetivas.

La necesidad de revisar y sondear la experiencia individual, el redescubrimiento de lo íntimo no han sido, en ningún caso, fortuitos. Esa postura optimista, tan extendida en los sesenta, según la cual los males de la sociedad podían rectificarse rápidamente mediante un compromiso personal lo bastante activo, pronto perdería vigencia en la década siguiente. La crisis del petróleo, con el correlato de la amenaza al bienestar material, conllevó la propagación de sentimientos de resignación y desconfianza. Cuanto mayor parecía la inseguridad del futuro material del individuo, más atractivos resultaban los consuelos de la imaginación. De la etapa de introspección se pasó a otra de autoexamen.

También en el arte, los extravertidos sesenta dieron paso, en la década siguiente, a una visión interior y contemplativa, a un arte sobre el arte que sus promotores consideraban la última emanación del espíritu de vanguardia. Dicha visión contó con el respaldo de algo a lo que no cabe sino calificar de cuento de hadas popular. El descubrimiento de la fotografía, cuenta la leyenda, dio el *coup de grâce* a la pintura figurativa, siendo la moraleja del cuento, como los historiadores del arte se apresuraron en señalar, la de que el arte había seguido una evolución lineal y progresiva desde Cézanne; pasando por el cubismo y Mondrian, hasta, digamos, Ad Reinhardt o el minimalismo.

Tan craso error repercutió seriamente en la comprensión de la pintura durante la mayor parte de los setenta. El desmedido énfasis en la idea de autonomía que postularon el minimalismo y su último apéndice, el arte conceptual, estaba abocado al fracaso. Muy pronto la vanguardia de los setenta, con sus miras angostas y puritanas, ajenas a cualquier gozo de los sentidos, pierde su ímpetu creativo y empieza a estancarse.

La reacción ante tan terminante postergación de la experiencia subjetiva, ante la exclusión de la sensualidad y el *pathos* del arte, fue una sorpresa tan sólo para los que con-

sideraban el minimalismo y sus ramificaciones como la culminación de la historia del arte. Dicha reacción no se produjo mucho antes de que se aceptase de nuevo que la evolución del arte sencillamente no podía caracterizarse por una progresión lineal. Los caminos seguidos por el arte, desde tiempos inmemoriales, son todo menos llanos; están plagados de transformaciones asombrosas y contradicciones inesperadas que sólo revelan su significado dentro del conjunto en su contexto dialéctico propio. Ello vale tanto para una época histórica como para la evolución de la obra de un artista concreto: conclusión esta que, dicho sea de paso, apenas resulta novedosa en la historia de las ideas.

Con todo, la reacción a la que aludo no fue repentina ni del todo inesperada. Dado que la pintura era tachada, y lo es aún en muchos círculos, de completo anacronismo, la obra realizada por varios artistas importantes durante las dos últimas décadas puede verse como un arte guerrillero, como una lucha de los marginados contra la norma oficial. Cuando un "rebelde" como Balthus reclama su derecho a plasmar sus grandiosas obsesiones y, por ende, sus visiones íntimas en el lienzo, defiende algo durante largo tiempo omitido en el arte: el derecho del artista, y no sólo el del artista, a definirse como individuo. Y cuando Georg Baselitz, a principios de la pasada década, se propone darle la vuelta a su temática pictórica, y con ella a la realidad, lo que hace es no sólo liberarse a sí mismo de las limitaciones de una concepción clásica de la pintura, sino que además se erige, por tal afrenta, en figura contestataria dentro del contexto del arte. Una actitud la suya que, en un momento dado, puede tener importantes consecuencias.

La ratificación de los valores tradicionales es uno de los rasgos más distintivos de nuestra época. Hasta el simple acto de plantar y cosechar según métodos tradicionales en una comunidad rural cobra cierta significación política, se convierte en un acto de resistencia, cuando en ello se aprecia una respuesta a la perenne destrucción de la naturaleza y de sus productos. La presente exposición se declara partidaria en el arte de la defensa de valores tradicionales como la creatividad individual, la responsabilidad, la calidad, todo lo cual arroja luz sobre la condición del arte contemporáneo y, por consiguiente, sobre la sociedad en que se produce. Así, no obstante su aparente conservadurismo, el arte que aquí se expone es, en el auténtico sentido de la palabra, progresista. Consciente o instintivamente, los pintores están volviendo a las inquietudes tradicionales. Poco importan lo tenue y espectral de figuras, paisajes y objetos que aparecen en todos estos cuadros; ninguno de ellos carece de significado, por rudimentario que sea. Para el artista, cada obra es un intento de asimilar las implicaciones de su actividad, cosa que un pintor sólo puede lograr a través de las imágenes.

La exposición *A New Spirit in Painting* es un testimonio de la situación de la pintura como la veían tres observadores a principios de los ochenta. Confiamos en que esta visión personal permita la formulación de un juicio objetivo. En un principio, el estado actual de la pintura puede parecer complejo y confuso. Sin embargo, un examen más detenido revela ciertas afinidades entre las tendencias aparentemente distintas que conforman la pintura actual.

En las singularidades regionales subyacen intereses comunes. La nueva pintura en Alemania, por ejemplo, aquí representada por Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A. R. Penk, K. H. Hödicke, Bernd Koberling, Anselm Kiefer y Rainer Feiting, se caracteriza por una fuerte imaginación expresiva que empieza a llamar la atención más allá de sus propias fronteras. Y concepciones comparables pueden verse en todas partes: en la obra de Malcolm Morley en Nueva York, o en la de Howard Hodgkin y Frank Auerbach en Inglaterra, en la de Per Kirkeby en Dinamarca. Las primeras huellas de esta transformación pueden discernirse en la obra de De Kooning, Hélión y el último Picasso.

Otra notable transformación se ha producido en Italia. En el ámbito de elaboración de objetos al que se ha dado en llamar arte povera, la transformación parece haber sido gradual. El objeto se ha abierto y su forma ha evolucionado hacia un nuevo tipo de pin-

tura-objeto de gran poder sugestivo. Dicha evolución puede apreciarse en la obra de Mario Merz, Pier Paolo Calzolari y Jannis Kounellis. El fenómeno de transición de otros medios a la pintura caracteriza también la obra de Bruce McLean, que proviene de la tradición del *performance*, así como la de Dieter Hacker, que sigue comprometido con un arte que refleje los contextos sociales.

En el terreno de la pintura en sentido estricto cabe seguir otra línea reveladora desde Matta, pasando por Sigmar Polke, hasta la obra de jóvenes italianos como Sandro Chia y Mimmo Paladino, o la del joven artista norteamericano Julian Schnabel. La provocadora estrategia de adoptar distintos estilos en función de las necesidades la comparten Polke y Gerhard Richter, y explica en parte la creciente importancia de ambos artistas para los pintores más jóvenes de Italia y los Estados Unidos.

Pueden percibirse estrechas afinidades con Balthus en la pintura de Lucian Freud y R. B. Kitaj, aunque las de ambos con Francis Bacon son igualmente marcadas; además, el último es un artista que, con De Kooning, debe haber impactado profundamente a Frank Auerbach. Al incluir la obra de Robert Ryman, Brice Marden y Alan Charlton damos cabida a tres enfoques distintos de la idea de medios reducidos. Los tres pintores han superado la tendencia inherente del arte minimal hacia el academicismo y postulan una abstracción radical y contemplativa. Por el contrario, la pintura de Gotthard Graubner surge de raíces muy distintas, a saber, la tradición de la pintura romántica alemana plasmada en una forma de abstracción espiritual.

Otra derivación incuestionable es la revalorización del paisaje como tema de interés para la pintura. El paisaje predomina en la obra de Koberling y Kirkeby, mientras que para Auerbach y Morley, Hochney y Kiefer sigue siendo una temática válida para el pintor de hoy.

Dos artistas, que muchos asocian a los sesenta, Cy Twombly y Andy Warhol, ocupan un lugar importante en esta exposición porque entendemos que su obra representa dos posiciones extremas. Mientras Twombly, con su diario poético evocador de los recuerdos íntimos, defiende la vida interior, Warhol, con retratos de los setenta, ofrece un incisivo comentario social sin palabras.

Poco a poco se está empezando a comprender que todo un entramado de interrelaciones, de afinidades y de referencias cruzadas caracterizan la pintura actual. Una etiqueta como "arte joven" no puede menos de inducir a confusión. Esta exposición incorpora la obra de tres generaciones de artistas. Algunos tienen más de setenta años, otros aún no han cumplido los treinta, pero para nosotros la obra actual de todos ellos tiene hoy la misma importancia. Con todo, resulta interesante señalar que de todos los artistas aquí presentes, los que más notoriedad han ganado últimamente rondan los cuarenta años. En otras palabras, durante casi tres lustros la gran mayoría de las galerías, los museos y los críticos ha adolecido de falta de sensibilidad o de valentía para superar sus prejuicios y ofrecer espacio a visiones alternativas.

En este mismo orden de cosas, el estilo del último período de artistas como Balthus, Hélion y Guston adquirió importancia sólo tras la imposición de una sensibilidad y una visión nuevas en la pintura. Asimismo, la constancia de un De Kooning, un Bacon o un Matta no fue reconocida sino tardíamente, una vez que se reparó en que habían sabido mantener posturas durante largo tiempo juzgadas insostenibles. O piénsese en Picasso, para muchos una figura anacrónica de la historia que había hecho cosas sumamente imaginativas en el lejano pasado, a saber, durante su etapa cubista, para después producir una obra apenas innovadora. En otras palabras, Picasso no habría evolucionado de la manera lineal que para muchos críticos de renombre constituía la pauta que establecía la "importancia" en el arte. La revalorización del conjunto de la obra de Picasso y su importancia para el arte de nuestro siglo data de hace muy poco. Es más, apenas empieza ahora a afirmarse el interés en la intensa expresividad de su obra tardía, una obra que,

como algunas mutaciones increíbles, reencarna el espíritu de un artista muy joven que da forma a su percepción del mundo con imágenes frescas, puras y agresivas.

La pintura, con este nuevo espíritu, prescinde de convenciones innecesarias y establece una nueva relación entre imagen y realidad por medio de cuadros de intensa fuerza poética e imaginación penetrante. También con este nuevo espíritu se afianzan las obsesiones creadoras en el arte pictórico, vastísimo reino que da cabida a expresiones tan antitéticas como las vibrantes y eróticas visiones de Balthus, la obra de Lucian Freud o la soledad de tintes beckettianos de los lienzos de Alan Charlton; mientras los arrebatadores monumentos de Markus Lüpertz guardan extrañas similitudes con la forma volcánica y el color de una obra reciente de Stella, y el rígido autocontrol formal de Robert Ryman puede coincidir con las configuraciones oscuras, anárquicas y arquetípicas de Penck.

Los artistas aquí reunidos nos invitan a ver las cosas con ojos frescos y a compartir una visión que revela nuevas relaciones entre arte y realidad, entre la imagen pintada y los afanes del hombre.

2. Aquiles y Héctor ante los muros de Troya

Christos M. Joachimides

Edición original: Christos M. Joachimides y Norman Rosenthal, eds., *Zeitgeist*. (Martin-Gropius-Bau, Berlín, 15 octubre 1982-diciembre 1983, pp. 9-10.)

Artistas: Siegfried Anzinger, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Erwin Bohatsch, Peter Bömmels, Jonathan Borofsky, Werner Büttner, James Lee Byars, Pier Paolo Calzolari, Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Walter Dahn, René Daniels, Jiri Georg Dokoupil, Rainer Fetting, Barry Flanagan, Gérard Garouste, Gilbert & George, Dieter Haacker, Antonius Höckelmann, K.H. Hödicke, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Bern Koberling, Jannis Kounellis, Christopher Le Brun, Markus Lüpertz, Bruce McLean, Mario Merz, Helmut Middendorf, Malcolm Morley, Robert Morris, Mimmo Paladino, A. R. Penck, Sigmar Polke, Susan Rothenberg, David Salle, Salomé, Julian Schnabel, Frank Stella, Volter Tannert, Cy Twombly, Andy Warhol.

Una apasionada disputa recorre todas las discusiones sobre la apariencia del arte hoy, a comienzos de los ochenta. Algunos creen divisar una cabeza de Jano. Están confusos, desorientados, se les despoja de un orden aburrido, pero al que están acostumbrados. Tienen miedo de una transformación violenta, rompedora de todas las bases de las convenciones estéticas. Otros, sintiéndose liberados del hierro de una rígida dieta estética entonan eufóricamente un Aleluya. Casi sienten vértigo ante la subjetividad sin escrúpulos de estos cuadros, de su sensualidad inmediata, de las historias ocultas que éstos desvelan.

No siempre se articulan hasta el final ambos argumentos. El pro cae fácilmente en un toque de clarín que llama al júbilo. El contra no parece totalmente libre de soberbia, envidia y frustración.

Si uno constata el final de la Vanguardia con un sentimiento aparentemente profundo, entonces debería, a ser posible, reconocer que desde el Surrealismo (en sentido estricto de la teoría de la innovación) no se ha dado ningún descubrimiento en el ámbito de las artes plásticas y que, como muy tarde en 1936, llegaba la Vanguardia a su fin.

En Auschwitz o en las cámaras de tortura de la Gestapo se perdió también una época de la cultura y de la historia del arte europeo. La era comprendida entre Heinrich Schliemann y André Breton ha sido enterrada. Esto debería ser tenido en cuenta sin sentimentalismo y, además, reconocerse que el arte de la posguerra es la historia de recursos creadores sobre apuestas decisivas de este siglo (Expresionismo, Abstracción, Cons-

2. A. R. Penck, *Dis*, 1982.

tructivismo, Dadaísmo, Surrealismo). Los instantes felices de la partenogénesis son sumamente escasos en la Historia del Arte.

¿Perjudica el Expresionismo abstracto algo del grandioso desarrollo de nuestra experiencia visual y espiritual si recurre a la poderosa tradición del Expresionismo europeo o a la del Surrealismo? ¿Es acaso esta forma de pintura algo así como una autoafirmación existencial datable entre 1905 y 1913 o no es mucho más desde El Greco y Matthias Grünewald, o incluso desde antes, una repetición constante de la necesidad expresiva del artista?

Norman Rosenthal me dijo recientemente: «¿Cómo es posible que se presente a Brice Marden (nacido en 1938), cuya obra se apoya en la pesada tradición del constructivismo europeo, como un heraldo de la vanguardia y por qué se denuncia a Georg Baselitz (nacido en 1938) como epígono, siendo él quien recoge y desarrolla en su trabajo la poderosa tradición del Expresionismo? Porque, al parecer, nosotros, adocinados por una ideología artística deformada, creímos durante bastante tiempo que la MODERNIDAD/Vanguardia de los últimos siglos debía deducirse de una constreñida sucesión (apostólica) de Abstracción, Constructivismo, o quizá, como última concesión también un poco de Dadá».

¿No se debería más bien concebir la Historia del Arte como historia de las mutaciones dialécticas y no sólo dentro de una época histórica, sino también durante el desarrollo de la obra individual del propio artista? (¿Pensemos en las poderosas mujeres que Picasso plasmó en 1920 en sus cuadros cubistas, un horror para cualquier concepción de la historia causal positivista!) Precisamente el interesante desarrollo del arte en este siglo muestra las explosiones, los sueños, las utopías y contratiempos que acaecen de forma constante, de generación en generación, de centuria en centuria. Una lucha titánica llena de contradicciones ante la muralla de Troya. Muralla que, habiendo sido sólo levemente tocada por la Historia, todavía limita nuestro conocimiento.

Hace pocas semanas nos llegó una carta y en ella se nos recomendaba a un joven artista con la apreciación de que ¡Él es tan zeitgeistig!¹ ¿Cómo entonces puede ZEITGEIST marcar una nueva "dirección"? Arte ¿Pop, Minimalista, Conceptual, pintura violenta, EL ESPÍRITU DE LOS TIEMPOS- ZEITGEIST? ZEITGEIST es una exposición de cuarenta y cinco artistas, pintores y escultores. Pintura y plástica (las más antiguas disciplinas artísticas) son hoy con diferencia otra vez portadoras de las propuestas creativas más importantes de los artistas. Y ZEITGEIST es el título de esta exposición. Una metáfora para todas las propuestas artísticas de hoy, las cuales señalan profundos cambios en las artes plásticas. Se busca la relación sensual directa con las obras de arte. Lo subjetivo, lo visionario, el mito, el dolor, el encanto se vuelve a buscar desde el exilio al que se habían condenado. Un sentimiento básico dionisiaco es con frecuencia característico para la autocomprensión artística. Y esto puede rastrearse ampliamente hacia atrás. En 1964 las pinturas de Lüpertz se llaman "Ditirambos"², expresión con la que se denomina «el encanto del siglo xx». En 1966 Baselitz presenta la primera agrupación en firme de sus intenciones pictóricas, con el éxito del cuadro *Ein Neuer Typ*³. El punto de partida de la exposición es el hoy. Aunque reúne la obra de artistas de tres generaciones diferentes. En ella hemos partido de la generación mediana y joven de artistas, quienes establecieron mediante la convincente fuerza de su trabajo una posición claramente enfrentada al rígido minimalismo académico, y vimos de pronto desde una nueva perspectiva el trabajo de artistas de la generación anterior, sobre todo el de Joseph Beuys. El trabajo de estos artistas, Beuys, Twombly, Warhol, Kounellis, se separa de su trasfondo histórico y cobra para nosotros una nueva actualidad. Sobre todo Joseph Beuys ha anticipado en su obra todos los deseos, intuiciones y nostalgias que hoy se deben plantear en la idea de arte.

ZEITGEIST en Berlín. ¿Berlín como Argos? ZEITGEIST como Agamenón, ¿pero en qué papel? ¿Como vencedor de Troya? O ¿como asesinado con ocasión de su retorno? O ¿ZEITGEIST como una forma de diosa *ex-machina*⁴, surgida arbitrariamente en la cabeza del director de la exposición? ¿Es Berlín el lugar de este acto por casualidad o hay afinidades internas con el arte que muestra Zeitgeist? ¿No es acaso Berlín desde hace dos siglos la cuna de una nueva pintura alemana? ¿Desde el comienzo de los años sesenta y después otra vez a finales de los setenta?

Cuando hace unos meses vino Mario Merz a Berlín a visitar el Edificio Martin Gropius y a conversar con nosotros acerca de su aportación a la exposición, inmediatamente

¹ "De este tiempo". (N. del T.)

² *Ditirambo*. (lat. *diithyrambus*, gr. *diith* y *rambos*, apodo de Baco.) 1. Entre los romanos, composición poética en honor de Baco. 2. Composición poética en que se muestra entusiasmo por cierta cosa. 3. (Acep. corriente) Alabanza entusiasta y exagerada de algo o alguien (de MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Madrid, 1992). (N. del T.)

³ Un nuevo modelo. (N. del T.)

⁴ *Deus ex-machina*. 1. Expresión latina aplicada a un personaje sobrenatural de los que, en un momento crítico, aparecían en una obra de teatro para resolver la situación [...] 2. (fig.) Personaje poderoso que resuelve una situación crítica. Desenlace feliz, generalmente sorprendente o inverosímil de una situación (de MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Madrid, 1992). (N. del T.)



3. Markus Lüpertz, *Standbein-Spielbein mit Spielzeug*, 1982.



4. Siegfried Anzinger, *Kopffäger*, 1982.

dijo: «*Che bello palazzo!*». En otra ocasión, Norman Rosenthal habló de la tensión entre interior y exterior, de la realidad y el recuerdo. Fuera, un entorno de espanto por el pasado y el presente alemán. En el interior, el triunfo de la autonomía, la obra de arte total arquitectónica, que remite dominante y soberana a lo existente al otro lado de la puerta, en la medida en que crea realidad. Allí, incluso las heridas que la realidad le ha causado forman parte de su belleza. También eso es ZEITGEIST – EL ESPÍRITU DE LOS TIEMPOS: El lugar, este lugar, estos artistas, en este instante. La puesta en escena: ¿Cómo se comporta la obra de arte autónoma en relación con una arquitectura autónoma y con una suma de recuerdos que están presentes?

3. Fuego antiaéreo de los “radicales”: el proceso norteamericano contra la pintura alemana actual

Donald B. Kuspit

Edición original: Jack Cowart, ed., *Expressions: New Art from Germany* (The Saint Louis Art Museum, St. Louis, Missouri, junio-agosto 1983, pp. 43-55).

Artistas: Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A. R. Penck.

Itinerancia: The Institute for Art and Urban Resources (P.S.1), Long Island City, Nueva York, octubre-noviembre 1983; Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia, diciembre 1983-enero 1984; The Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, diciembre 1983-ene-



5. Siegfried Anzinger, *Blauer Jäger*, 1982.

ro 1984; Museum of Contemporary Art, Chicago, febrero-abril 1984; Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California, abril-junio 1984; Corcoran Gallery of Art, Washington, julio-sep. 1984.

Publicado también en Brian Wallis, ed., *Art after Modernism. Rethinking Representation*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art y Boston, David R. Godine, 1984, pp.137-151.

I

A finales de los setenta se presentó en la escena americana una pintura alemana nueva. Es probable que el clímax de esa nueva presencia se produjese a finales de 1981, cuando cinco pintores alemanes –Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A. R. Penk, Rainer Fetting y Salomé– expusieron su obra en siete galerías de arte de Nueva York. Desde el principio, la nueva pintura fue objeto de una contestación feroz. Su violencia fue combatida con una violencia no menor, como si se buscara contrarrestar su fuerza. Su trazo enérgico y la figuración atentaban contra el señorío de la abstracción. Los defensores de ésta, tanto los conceptuales como los percepcionistas¹, tacharon a la nueva pintura de autoritaria y reaccionaria. Era una regresión, sostenían, no sólo al expresionismo (un estilo decadente) sino también a la pintura (una convención obsoleta). Por encima de todo, se decía que la nueva pintura alemana carecía del carácter crítico del arte moderno, como si la abstracción, con sus agotadas estrategias de negación, siguiese siendo crítica respecto a la sociedad y otras artes. En resumidas cuentas, los neoexpresionistas alemanes, como se les denominó, eran juzgados como creadores de un arte neoburgués.

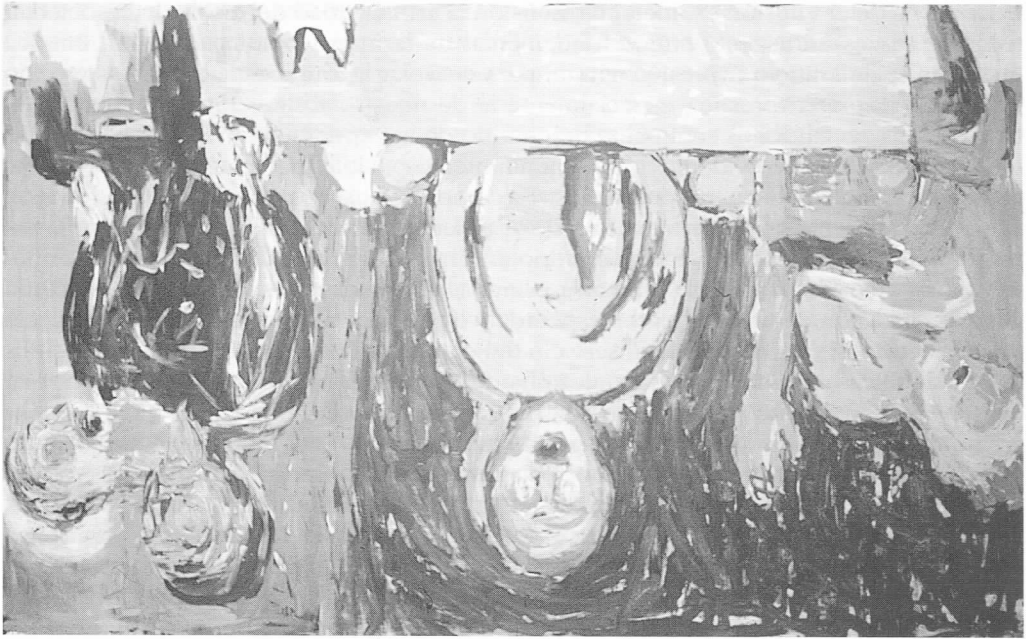
No se trataba tan sólo de que los pintores alemanes fuesen “posmodernos”, como escribió Benjamin H. D. Buchloh, tal vez en el ataque más furibundo –un *blitzkrieg* marxista– contra ellos, sino de que además tampoco eran originales. Su “novedad” radicaba en su «disponibilidad histórica actual, no en la innovación real de la práctica artística». Venían a recordarnos que «la desaparición del paradigma moderno es un fenómeno tan cíclico en la historia del arte del siglo xx como las crisis de la economía capitalista en la historia política del mismo siglo»². La desaparición corre pareja con la reanudación de la opresión política. La nueva pintura simboliza, para Buchloh, dicha opresión, motivo por el cual la considera más un síntoma social que una innovación artística. En ningún momento se le ocurre que el paradigma moderno ha podido colapsarse por su propio peso, que tal vez era una grieta que sólo necesitaba una leve pisada para convertirse en un socavón. Buchloh no vislumbra en ningún momento la posibilidad de que la modernidad pueda haberse convertido en un estereotipo vacío en sí mismo, y que sus estrategias de «parodia y apropiación» han sufrido tal explotación y abuso que ya no son más que reflejos mecánicos. Tampoco se admite la posibilidad de que las estrategias críticas nuevas, antes que viejas reacciones involuntarias, constituyan una necesidad en una situación en la que ni las alternativas sociales ni las artísticas son especialmente claras. Ninguna de estas consideraciones se recoge en la crítica a la nueva pintura alemana. Se presenta como un arte retrógrado, marcado por múltiples pecados de regresión: pecados de acción que se suman a un pecado de omisión más importante, a saber, la ausencia del saber epistemológico del arte llamado “moderno”³.

Buchloh es el crítico más encarnizado contra los nuevos pintores alemanes. Thomas Lawson, Douglas Crimp, Peter Schjeldahl, Kim Levin y el artista conceptual Joseph Kosuth ponen también en duda su importancia. De un modo u otro, los consideran absurdamente tradicionalistas. Pero a lo mejor dichos críticos no son lo bastante autocríticos para comprender que el convencionalismo y el tradicionalismo de sus propios en-

¹ El autor se refiere a los representantes del *Perceptual Realism* (realismo perceptual). (N. del E.)

² BUCHLOH, B. D. H., «Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting», *October*, 6 (primavera 1981), p. 55.

³ CRIMP, D., «The End of Painting», *October*, 6 (primavera 1981), p. 80.



6. Georg Baselitz. *Nachtessen in Dresden*, 1982.

foques los vuelven obsoletos, extremo que explicaría su incapacidad para entender las claves de la nueva pintura alemana. Por encima de todo, los críticos pretenden negarle su carácter vanguardista, pues reconocer su radicalismo implicaría para ellos negar el suyo propio. Tienen una concepción involuntariamente ahistórica y, por consiguiente, irrelevante de la vanguardia. Rehúyen verse a sí mismos como tradicionalistas fieles a una antigua causa de la modernidad, porque en tal caso tendrían que considerarse a sí mismos, más que a los alemanes, decadentes. Sin voluntad de revisar el concepto de la intencionalidad vanguardista, juzgan la nueva pintura alemana como un vanguardismo simulado que prospera con su impostura porque de momento parece “diferente”.

Para dichos críticos, la nueva pintura alemana es voluntariamente decadente y no sólo incapaz de elevarse a las alturas de la crítica moderna. Con su pretendida demostración de la absoluta decadencia de la nueva pintura alemana —desdibujar su percepción con la etiqueta de “neoexpresionista” resulta un recurso fácil—, lo que hacen es proteger su propia reputación de progresistas y radicales. Aspiran al triunfalismo por ser izquierdistas sin la menor concepción de lo que un arte y una sociedad genuinamente de izquierdas pueden ser hoy en día. La nueva pintura alemana es una cabeza de turco que se presta a la crítica ineficaz y desorientadora: una crítica que desconoce sus objetivos. Lo cierto es que se ha vuelto demasiado impotente para imaginar un futuro para el arte distinto de la postura del misionero moderno de la “clásica” negación.

Según sus críticos, el mayor síntoma de decadencia de la nueva pintura alemana lo constituye su retorno a las «perpetuas convenciones de la representación mimética», sin duda el rasgo peor interpretado de la nueva pintura. No se trata solamente de reafirmar las referencias y las jerarquías de las relaciones figurativas. Se trata, más bien, de crear una referencia ficticia, la de la figura como instrumento, para crear la ilusión de naturalidad⁴.

⁴ Véase KUSPIT, B. D., *New German Painting: The Recovery of Expression*, Frederick S. Wight Art Gallery, Universidad de California, para un tratamiento más completo de la idea.

La creación de esa ilusión –someter a discusión la artificialidad del arte y de la sociedad tecnológica– es un aspecto crítico fundamental de la nueva pintura alemana. Emplea una especie de artificio expresivo natural para desvelar la artificiosidad y la abstracción de toda forma de expresión, especialmente la de nuestra abstracción moderna, devaluando y distanciándonos sutilmente del mundo de la experiencia.

La cuestión parece evidente: todo entendimiento posible mediante la abstracción se desvaloriza en cuanto puede poseernos. Es como si nuestra capacidad de abstracción –y nuestro aparente poder sobre el mundo– pudiera aumentar sólo a expensas de nuestra naturalidad. Para sobrevivir precisa adoptar formas escandalosas, como las de la nueva pintura alemana, donde de buenas a primeras se convierte en un ideal de sensibilidad y de invasión de una realidad inesperada y oculta. Lo “natural” se muestra como un caso de retorno de lo reprimido al servicio del ego en el arte. Dado que ya no sabemos lo que significa naturalidad, la naturaleza ha dejado de ser una norma, y no hay norma de lo que comporta ser natural, tan sólo la engañosa posibilidad de ser “natural” por medio de la liberación de actitudes y gestos reprimidos.

Los críticos marxistas dan por supuesto que la “actitud natural” hacia las cosas es el enemigo a batir, por cuanto implica la negativa a suspender nuestras relaciones con las mismas en aras del análisis de nuestra actitud para con ellas. Tal falta de compromiso conduce supuestamente a una comprensión abstracta de su significado. Ahora bien, en un mundo sobredeterminado por abstracciones analíticas –comprensiones artificiales de todo tipo, que aparentan tener una “expresividad” propia–, la actitud natural hacia las cosas se convierte en un objetivo deseable aunque esquivo, un factor clave para la supervivencia y el único método para la recuperación de la concreción y el compromiso. La actitud natural comporta la creación de un nuevo tipo de concreción, reacia a la abstracción, incluso poniendo en entredicho el carácter abstracto de su propia expresión. La nueva pintura alemana propone la concreción mediante el gesto escéptico –su sello desintegrador y autodestructivo– como forma de actuación de la nueva actitud natural.

Los nuevos pintores alemanes ponen en entredicho la tendencia a tomar la abstracción literalmente, sin negarle su valor como lenguaje figurativo. El procedimiento no es en absoluto novedoso; todo pensamiento y todo arte recurren en algún momento al mismo, como a una piedra de toque. Pero los medios de la nueva pintura alemana para desarrollar dicha crítica de la abstracción son especialmente adecuados para nuestro tiempo. Los alemanes crean una ilusión de naturalidad intensa pero osada, que entraña la invención de formas “desfiguradas” cuya existencia puede reconocerse aun dentro del horizonte de lo natural. Dichas formas, transformadas por la experiencia de la abstracción, con lo que se convierten en alegóricas, se afirman con energía. Tienen a la vez el poder conceptual de las abstracciones reconocidas y el poder “natural” de las cosas con las que estamos concretamente –apasionadamente– comprometidos. Siguen dos direcciones, con lo cual se convierten en puntos fijos de referencia en cuanto límites de nuestro devenir y como signos de su vigor elemental. Los símbolos históricos alemanes de la nueva pintura poseen este doble carácter, por lo que resultan especialmente incisivos. Son, a un tiempo, espectros abstractos y realidades naturales; por un lado se los acepta fatalmente como absolutos irrenunciables y, por otro, quedan superados por el hecho de ser artísticamente apropiados y experimentados, asimilados por un poderoso proceso creativo. Las formas son parcialmente demoníacas, nos poseen como una pesadilla, como un mal sueño de la historia del que no nos podemos despertar; y en parte una “segunda naturaleza” con la que tenemos que reconciliarnos críticamente, sobre la que debemos triunfar de una manera imaginativa.

En la nueva pintura alemana observamos estos signos que, aun carentes de un significado claro, siguen cargados de sentido. Están siendo asimilados por una nueva generación de alemanes que no han experimentado la realidad de la que los signos son

un vestigio, y a los que afecta. Sometiendo su abstracción paralizante e hipnótica en el tránsito del inconsciente colectivo a la conciencia personal del artista, esos símbolos pueden por fin quedar en reposo. En Anselm Kiefer, por ejemplo, vemos esos signos –aún obsesivamente contemporáneos– de la potencia histórica y cultural de Alemania, dejados en reposo en la conciencia colectiva porque los aborda idealmente como fuentes incondicionales de la fuerza artística. Están dotados de fresca originalidad, revelándose así como arquetípicos. Sugieren que el arte sigue poseyendo fuerza redentora de transformación sobre la historia, que el arte puede intervenir eficazmente en la historia, utilizando sus materiales para descubrir algo más fundamental aunque inescindible de aquélla. Los signos históricos así transformados –transformados para descubrir la evolución artística en la historia– ya no son fantasmas desasosegados y sin objeto, sino fuerzas latentes que aportan, y adoptan, una forma “natural”. La aplicación pictórica de Kiefer es como el fuego que se utiliza para cremar los cadáveres de los héroes, por dudosos que sean, a la espera de su resurrección, cual Ave Fénix, en otras formas. Los nuevos pintores alemanes cumplen un extraordinario servicio al pueblo alemán. Dejan en reposo los fantasmas –profundos como sólo pueden serlo los monstruos– del estilo, la cultura y la historia de Alemania, de suerte que su gente pueda ser genuinamente nueva. Se han otorgado colectivamente la oportunidad de crear una identidad fresca. Ahora pueden identificarse a sí mismos sin ser identificados previamente como el “otro yo”. Pueden liberarse de una identidad pasada reviviéndola artísticamente.

La nueva pintura alemana naturaliza una noción abstracta des-naturalizada del “ser alemán”, pero sin imponernos una nueva naturaleza alemana. En cambio, las figuras que ofrece siguen siendo “desfiguraciones” muy ambiguas, que habitan un reino alegórico. Quedarán por siempre desfiguradas porque no existen normas de apariencia natural que las determinen. No hay normas –o líneas maestras– de lo que significa “ser alemán” hoy en día. Porque no son normativas, pueden marcar las pautas de una nueva libertad alemana. Porque no son realistas, pueden simbolizar “naturalmente” las nuevas posibilidades alemanas. Así, la contemplación de esos cuadros supone enfrentarse con la especial necesidad y la especial libertad de lo germánico hoy. Ciertamente, se trata de la misma necesidad y de la misma libertad que nos conforma a todos, porque todos nos sentimos cada vez más poseídos por un pasado abstracto que debemos trascender. Por encima de todo, nos hallamos cada vez más poseídos por el poder demoníaco de la abstracción. Nos hace olvidar nuestra potencialidad para lo natural, que, no obstante toda su incertidumbre, es más una clave de nuestro futuro que certidumbre derivada de nuestro conocimiento abstracto. Los nuevos pintores alemanes quieren recuperar esa naturaleza aparentemente especiosa porque para ellos es la única alternativa a una abstracción que nos ha vaciado. Descubrir ese vaciamiento en los emblemas germánicos superficialmente sólidos constituye el principio de la recuperación de una incierta naturalidad: la demostración de una incertidumbre que puede convertirse en fuente de “naturalidad”.

II

Los nuevos pintores alemanes no buscan una expresión no mediatizada, como han creído sus críticos. Antes al contrario, recurriendo a un código ya existente de expresión natural que depende de la espontánea unión de los contrarios en un gesto único, los pintores alemanes intentan suscitar resistencia a la abstracción. Pero ocurre que emplean gestos abstractos sólo superficialmente espontáneos, como en las mejores obras de Baselitz, para desintegrar una abstracción dominante, una representación que ha adquirido el *status* de abstracción por su tipicidad. Lo que “representa” no está hecho, dejándonos con la naturalidad “abstracta” y su riesgo como una “expresión”. No hay una apelación real al instinto en semejante uso del gesto. Desde un principio está socialmente determinado, tal y

como las figuras están socialmente condicionadas. Ni gestos ni figuras tratan de rehuir su sobredeterminada situación, ni tampoco intentan articular una libertad que no existe. Más bien, juntos escenifican una libertad, la libertad de resistir a las abstracciones mitologizadas. Esa libertad mitologizada, a su vez, aporta al mito una sustancia de expresión natural.

Así, el nuevo expresionismo alemán no tiene nada que ver con el utopismo biológico del antiguo expresionismo alemán. Antes bien, la nueva pintura alemana contiene un sentido de desaparición social, una cierta «verdad simbólica»⁵. Depende del empleo que hace de la iconografía mitológica alemana: de emblemas paisajísticos así como alegóricos. Esto es, hace uso de antiguas abstracciones de la cultura y la historia ya desaparecidas, pero que siguen existiendo como «desaparición». Existir como desaparición —como signo estéril— supone que se nos interprete como una aparición que señala un estado de cosas contradictorio y ambiguo. En la nueva pintura alemana hay un contraste vivificador, irresuelto, entre las abstracciones alegóricas figurativas que engloban las antiguas expectativas alemanas y la nueva energía alemana que plasma la pintura hipereactiva. Pero la situación puede ser reversible; la antigua energía puede renovarse por medio de la pintura, y la nueva expectativa puede anunciarse por medio de las abstracciones alegóricas figurativas. El contraste entre las antiguas abstracciones y la concreción y la naturalidad renovadas es clave en la nueva pintura alemana. Las abstracciones figurativas se vuelven más simbólicas que alegóricas en cuanto que participan y presentan el problema antes que representar un significado inequívoco. Y cabe que el pintor no pretende ser tanto él como un provocador, alguien que pretende crear una crudeza artificial. Por todo este sentido de manipulación y equivocación, los cuadros revelan un estado herido, dolido. La tensión entre lo abstracto y lo energético crea un sentido de expresión indómita. Llegan a nosotros como expresiones socialmente desviadas e incompletas, bajo el imperio de la necesidad «abstracta» ciega.

Sea o no acertada esta teoría, la definición de Buchloh de los nuevos pintores alemanes como artistas que «interiorizan la opresión» los tergiversa de una manera especialmente perversa. Por cuanto las dos fases de dicha interiorización son fases clásicas del desarrollo hacia el fascismo: «primero en visiones sobrecogedoras de una melancolía incapacitadora e infantil, luego, en una fase posterior, en la directa adulación de las manifestaciones del poder reaccionario»⁶. Desde la indefensión encarnada en pintura de acción desesperada hasta la figuración fantástica que cumple el inconsciente deseo de un cabecilla fuerte, Buchloh sugiere que el arte, quizá tímidamente, quizá sin darse cuenta, coquetea con el autoritarismo. Es un arte, sugieren Buchloh y otros críticos, sin ironía y con pretensiones absolutistas: un arte que provoca con su propia ingenuidad. No se imaginan que la nueva figuración pictórica puede contener, según las propias palabras de Craig Owens, «una *critique* de representación, un intento de utilizar la representación contra sí misma para cuestionar su autoridad»⁷. En el caso de la nueva pintura alemana, la representación sirve para crear una ficción de lo natural, un efecto positivo que es el ideal implícito de toda representación.

Allí donde el arte intentaba antes imitar a la naturaleza, ahora la «naturaleza» es un efecto artístico, una ficción lograda mediante la manipulación del estilo representativo. Lo natural ya no se da incondicionalmente como punto de partida que informa sobre las abstracciones del sujeto, sino más bien como final que nos impone una regresión,

⁵ NORTH WHITEHEAD, A., *Adventures of Ideas* (Nueva York, The New American Library, Inc., 1955; A Mentor Book), p. 247. Parafraseando a Whitehead, la verdad simbólica supone el establecimiento de una comunidad subjetiva entre la apariencia estética y la realidad de las cosas que apenas se perciben, como «la vida nacional o... la esencia de Dios». Al situar «una realidad tan poco objetiva en un envoltorio emocional», que le da un aspecto claro, se nos revela su forma subjetiva o fundamento: la forma subjetiva de una comunidad (p. 248).

⁶ BUCHLOH, *op. cit.*, p. 41.

⁷ OWENS, C., «Representation, Appropriation and Power», *Art in America*, 70 (mayo 1982), p. 9.



7. Jörg Immendorff, *Ölige Freunde*, 1982.

sin la certeza de que alguna vez la podamos alcanzar. La naturaleza ya no es la evidente piedra de toque del arte, sino un efecto ideal deseable e inesperadamente necesario, y tal vez la única esperanza de autoinnovación en un mundo en el que el yo es simultáneamente abstracto y prescindible. La nueva pintura alemana nos recuerda que la naturaleza ha “desaparecido” pero que se puede recuperar abstractamente, lo cual, por paradójico que parezca, la convierte en una “des-aparición” más sobrecogedora. Como en el pasado, es la naturaleza la que parece proponer la “salvación”. Pero lo irónico es que ahora está ausente: la propia naturaleza ha quedado absorbida por la abstracción como todo lo demás, y existe tan sólo como incierto efecto de la “naturaleza” artificial. La “naturalidad” que ofrecen los nuevos pintores alemanes es una ficción de lo concreto, creada a partir de abstracciones representativas. La apariencia de naturaleza que existe en esos cuadros tiene más el poder de adueñarse de nosotros que el de definirnos. No es fácil decir si así se hace más o menos viva que cuando la naturaleza se daba por suelta; el ideal de naturalidad permanece, con todo, intensamente en nuestras almas. En la nueva pintura alemana se aprecia un nuevo retorno a la naturaleza, que comporta la re-naturalización del gesto desnaturalizado y del símbolo.

El infra-utilizado estilo de la figuración pictórica se hace representativo del estilo natural porque, estando desprestigiado, su ficción resulta evidente. Por el contrario, los sobre-utilizados estilos de la abstracción poseen una aparente sustancialidad que hace que resulte difícil verlos como ficciones. Toda vez que la abstracción es hoy en día una ficción ya sin significado, su efecto de presencia tampoco es seguro. De hecho, cada vez se llama más a sí mismo efecto de ausencia. La aparente naturalidad de la abstracción de hoy guarda relación con la idea de que es base ontológica del arte. Pero la insistencia en su propia esencialidad implica que ya no se contempla críticamente y que ya no surte un efecto crítico en nosotros. Hoy la abstracción, a diferencia de la de antes, no hace que nos interioricemos en un proceso crítico de búsqueda. En cambio, es hoy la figuración

pictórica la que llega a nosotros como algo críticamente significativo, forzándonos a ser cautos y autocríticos frente a ella. No es sólo que la nueva pintura alemana precise de explicación, sino que además debemos explicarnos por qué nos parece natural: nos vemos forzados a explicarnos a nosotros mismos, a renovar nuestra experiencia del yo. El hecho de que llegue a nosotros como algo natural con una interrogante le confiere un enorme efecto crítico y un enorme poder sobre nosotros. Lo cual explica por qué la nueva pintura alemana es un arte de vanguardia. Como la genuina vanguardia, parece infundada y oscura, y sin embargo nos hace conscientes de la inesperada relación compulsiva que mantenemos con ella. El arte abstracto ya no es compulsivo o fascinante; ya no nos enfrenta a fuerzas inesperadas de nuestro interior. La nueva pintura alemana es un arte compulsivo y vigoroso, que nos hace conscientes de nuestro propio vigor. A ello se debe que no trascienda la crítica, como piensa la abstracción.

Para los artistas abstractos, el expresionismo, debido a su irracionalidad inherente y a su extroversión consciente y desinteresada, es el único movimiento moderno que no surge de la autocrítica. A lo sumo, lo aceptan como un débil intento de ser socialmente crítico e impactante. Sin embargo, en la situación actual cabe que la reconstrucción de la realidad planteada por los expresionistas tenga más validez crítica que el post-pictorismo deconstructivista de Duchamp, el constructivismo y las obras de Rauschenberg y Manzoni. Para Buchloh, tales son «los dos casos esenciales del arte moderno cuando [...] la pintura fue radicalmente cuestionada por su pretensión de unidad orgánica, aura y presencia, y reemplazada por lo heterogéneo, los procedimientos mecánicos y el serialismo»⁸. La nueva pintura alemana no quiere apelar de nuevo a las antiguas pretensiones de unidad orgánica, aura y presencia de la pintura, sino decirnos que lo heterogéneo, los procedimientos mecánicos y el serialismo ya no son portadores de la función subversiva de la estética moderna. Las nuevas formas de representación tampoco cumplen esa tarea subversiva, dado que también ellas dependen mucho de lo heterogéneo, de los procedimientos mecánicos y del serialismo, aunque de forma algo forzada hoy, en comparación con su primitiva aplicación.

El tema se esclarece en el actual conflicto entre pintura y fotografía. En el siglo XIX, la pintura era el arte dominante, la portadora del criticismo, mientras que la fotografía se convirtió, en palabras de Baudelaire, en el medio por el cual «el arte reduce su dignidad postrándose ante la realidad exterior». La visión que Baudelaire tenía de la fotografía como «un método barato de ampliar el odio a la historia y la pintura», que para él era tanto como odio a la tradición y «el dominio de lo impalpable y lo imaginario». La fotografía, al ofrecernos el «fanatismo» de «Narciso», acaba con la «dicha de divagar» y de soñar, y por ende de crear «la Belleza»⁹. Para Baudelaire, la fotografía era un arte narcisista que eliminaba lo trágico y lo delicado: formas distintas del conocimiento crítico. La fotografía, en efecto, era tanto incapaz de conocimiento artístico crítico como la antítesis del mismo, dado que exaltaba los hechos inmediatos distantes de lo fantástico y, al no transformarse por un arte genuino, quedaba lejos de lo significativo. La heterogeneidad descubierta por los métodos mecánicos y el serialismo de la fotografía es contemplado, al igual que otros desarrollos puramente materiales del progreso, como algo que iba en detrimento del genio artístico.

El debate actual va por otros derroteros, pues la fotografía es contemplada a veces como potencialmente más crítica que la pintura. Está más en el centro de la vida moderna, de modo que, utilizada críticamente, puede tener un impacto subversivo mayor. La fotografía usurpa el arte mejor porque demuestra que todo arte está destinado al mu-

⁸ BUCHLOH, *op. cit.*, p. 59.

⁹ BAUDELAIRE, C., *The Salon of 1859, The Mirror of Art*, ed. Jonathan Mayne, Garden City, N. Y., Doubleday & Co., 1956; Doubleday Anchor Books, pp. 230-233.

seo imaginario que, en palabras de André Malraux, «se compone de todas esas obras de arte que pueden someterse a reproducción mecánica y, por ende, a la práctica discursiva que la reproducción mecánica ha hecho posible: la historia del arte»¹⁰. Así, la fotografía domina y soporta críticamente al arte cambiando su situación, y la fotografía utilizada como arte puede cambiar nuestra comprensión de la Belleza y del sueño. Siguiendo a Duchamp, la fotografía nos da una libertad y posibilita una perspectiva filosófica, que con la pintura, pues no puede prescindir de su naturaleza física, es apenas imaginable. Tal concepción de la pintura como algo más físico que mental, y en consecuencia menos apta para que a su través nos podamos entender, es la base del actual rechazo de la pintura, en especial de la nueva pintura alemana, que en apariencia se entrega de manera no crítica al lado físico de la pintura. El rechazo actual prolonga y confirma el de Duchamp, del mismo modo en que la tentativa de Thomas Lawson de apropiarse de la pintura como método subversivo y de utilizar su naturaleza discursiva para inquietar¹¹ se inspira en el intento duchampiano de poner «la pintura al servicio de la mente» (1946). Y así como Duchamp dijo que le interesaba más recrear ideas en la pintura que lograr efectos mecánicos cinematográficos a través de ella, así Lawson reconoce que parte de las obras contemporáneas más estimulantes emplean la fotografía y las imágenes fotográficas. Como Duchamp, Lawson pretende huir de lo fotográficamente «ilustrativo», pero, también como Duchamp, depende de ella.

Ni Lawson ni Crimp, en sus ataques contra la nueva pintura alemana, calibran debidamente al Duchamp que citan. En una carta a Alfred Stieglitz, Duchamp dice: «Sabes perfectamente lo que pienso de la fotografía. Me gustaría que sirviese para que la gente desprecie la pintura, y que luego apareciese algo que haga la fotografía insufrible»¹². Cabe que se haya vuelto insufrible debido a su excesiva popularidad en sus aplicaciones comunes y vanguardistas. Cabe que haya hecho de la popularidad un fetiche, y que éste sea ahora el único criterio importante para su justificación. De ahí que la auténtica vanguardia pueda desdeñar la fotografía y volver a la pintura, no por su carácter físico, sino por el criterio de expresión natural que la pintura nos puede deparar. La pintura puede considerarse un antídoto a la expresión artificial transparente, rasgo que se atribuye de manera creciente a la fotografía.

La expresión fotográfica simboliza todo lo no-natural —que no es lo mismo que lo innatural, aunque lo abarque— que impregna la existencia en una sociedad tecnológica avanzada y capitalista. La fotografía puede ejercer esa función porque representa el dominio de la autoridad social a través del «espionaje» que realiza sobre nuestras vidas. La documentación fotográfica, que en apariencia lo abarca todo, representa hoy en día una penetración autoritaria en la existencia, una manipulación y un control de la misma hasta límites que suponen una violación de sus más profundos anhelos. La penetración fotográfica de la existencia refleja nuestra completa entrega al aprovechamiento social, una entrega que ya ni siquiera se experimenta como coerción. Representa la pre-urdimbre de la vida, la predeterminación de los propios esquemas vitales de autorrealización. La fotografía refleja nuestra absoluta exposición social, nuestra fraudulenta disposición a sus contribuciones y nuestra falta de relación crítica, es decir, de oposición a su «necesidad». La forma de esa necesidad es fotográfica; es una forma que acaba con nuestra alteridad y que nos identifica con la sociedad. Sin nuestra alteridad potencial, que nos debería definir, no somos más que especímenes fotográficos bajo un microscopio social. Nos hemos vuelto absoluta y visiblemente disponibles, y en consecuencia absolutamente apropiados, como dirían los críticos radicales aquí mencionados. Éstos

¹⁰ CRIMP, *op. cit.*, p. 81.

¹¹ LAWSON, T., «Last Exit: Painting», *Artforum*, 20 (octubre 1981), p. 45.

¹² Citado por Crimp, *op. cit.*, p. 75.

creen que pueden apropiarse de lo que ya se ha apropiado de ellos completamente, que pueden luchar contra la apropiación por medio de la contra-apropiación. Pero su lamentable juego —el juego de Lawson, el que según Buchloh juega Sigmar Polke— pierde de vista las alternativas, que existen sólo en la ficción, de la pintura, un medio que se descartó hace mucho por ser demasiado “apropiado”.

La fotografía, con su heterogeneidad, sus procedimientos mecánicos y su serialismo, simboliza el poderoso control que ejerce una sociedad tecnológicamente avanzada. Cuando cada nueva fotografía de lo mismo no hace sino confirmar su mismidad o revelar otra percepción interior de su autoidentidad, la existencia se vuelve completamente consciente y abstracta. Es poseída como concepto y como precepto. Los nuevos pintores alemanes manejan la idea de una imagen inconsciente y generan un sentido fresco de concreción. Saben que esa idea es una ficción, pero la presentan como la única alternativa viable a la imagen fotográfica supuestamente no ficticia. Lo que Baselitz, Lüpertz, Penck, Immendorff y Kiefer consiguen a través de la desocialización de las imágenes es la derrota del realismo de la identidad fotográfica, que es tanto instrumento como consecuencia de la apropiación creciente de las fuerzas de la Abstracción, las cuales ambiguamente se revelan como fuerzas de la dominación y de la liberación.

III

La presentación crítica más completa de la nueva pintura alemana aparecida hasta la fecha en la prensa artística norteamericana figura en *Artforum*. Merece la pena examinar la estrategia de esta presentación, pues nos descubre cómo el arte puede acentuar su radicalismo y experimentarse a la postre como vanguardia. Esta nueva conciencia del arte demuestra cómo su reconocimiento genera un interés creciente y exige la aplicación de técnicas más refinadas que las de la historiografía artística tradicional. El arte revela su complejidad por las implicaciones que en apariencia conlleva y porque parece precisar de una serie de perspectivas que esclarezcan aquéllas. Cuando supera el desafío crítico, la nueva pintura puede demostrar su fuerza. Una vez aceptada como arte, su importancia se desvela. En el caso de la nueva pintura alemana, lo más evidente fue que sus supuestas obviedades desaparecían según se iban descubriendo sus ambigüedades más problemáticas. Era más complicada de lo que sus primeros críticos, entre los que yo mismo me contaba, podían creer¹³.

La primera presentación de la nueva pintura alemana fue la reseña de la exposición londinense en la Royal Academy of Arts, «A New Spirit in Painting», firmada por Stuart Morgan. Ambigua y vacilante, la reseña no podía ocultar un tono quejumbroso e irritado, señal de que pretendía hacerle un severo interrogatorio. Citando a Nietzsche y su explicación de la modernidad como «oposición entre la movilidad externa y cierta pesadez y fatiga interna», Morgan describe los cuadros de Kiefer como «ciénagas de espeso em-

¹³ Véase Donald B. Kuspit, Bernd Zimmer en Barbara Gladstone, y K. H. Hödicke en Annina Nosei, *Art in America*, 69 (noviembre 1981), pp. 170-171. No estoy completamente en contra del concepto de “Expresionismo pop”. He hablado del mismo en esas revistas, pero tendría que desarrollarlo más, articularlo mejor. Mi enfoque empezó a cambiar en mi «Report from Berlin, “Bildwechsel”: Taking Liberties», *Art in America*, 70 (febrero 1982), pp. 43-49. Por último, en mis reseñas de «A. R. Penk at Sonnabend» y «Georg Baselitz at Fourcade», *Art in America*, 70 (febrero 1982), pp. 138-139, me adentré más en el arte. Lo traté de forma más amplia y analítica en «Acts of Aggression: German Art Today (Part I)», *Art in America*, 70 (setiembre 1982), pp. 140-51 y en «Acts of Aggression: German Painting Today (Part II)», *Art in America*, 71 (enero 1983), pp. 90-101. Véase además mi reseña de «Michael Bütke at Holly Solomon», *Arts Magazine*, 57 (diciembre 1982), p. 18; «Jörg Immendorff at Sonnabend», *Artforum*, 21 (enero 1983), p. 75; y «Painting to Satiety: Franz Hitzler and Troels Wörstel», *Arts Magazine*, 57 (febrero 1983), pp. 86-87.

paste», y afirma que las tres obras de Lüpertz, *Black, Red, Gold Dithyramb*, están dotadas de «toda la sutileza de un engendro visual»¹⁴. Comenta que K. H. Hödicke y Rainer Fetting «pueden crear obras neo-expresionistas grandes y fluidas sin resultar ampulosas», y formula una pregunta decisiva: «¿Existe alguna relación proporcional entre la movilidad externa y la fatiga interior, entre la pincelada nerviosa y el peso del pasado?». El reconocimiento de tal tensión, fruto del inseguro dominio de un tema complejo, es un punto clave en muchos de los debates que giran en torno a los nuevos pintores alemanes. Es un reconocimiento del uso dialéctico de una movilidad visual regresiva para asimilar un contenido regresivo, fatigoso y emocionalmente pesado o deprimente. Es asimismo un ejemplo de cómo se emplean los medios regresivos para combatir el peso muerto del pasado, al objeto de que la libertad del pasado, por ilusoria que sea, resulte factible.

En el verano de 1981, *Artforum* publicó una defensa de la nueva pintura alemana firmada por Bazon Brock, profesor de estética en la Universidad de Wuppertal, Alemania. El artículo estaba dedicado a una exposición de Baselitz y Kiefer en el Pabellón Alemán de la Bienal de Venecia, donde las obras recibieron casi «el rechazo unánime de los críticos alemanes»¹⁵. Brock cree que la razón del desdén de los críticos estriba en que para ellos «Kiefer y Baselitz emplean métodos obsoletos para fomentar una mitología alemana no menos obsoleta». Brock, considerando dicha crítica «insostenible», investiga en su brillante réplica la dialéctica entre tradición y vanguardia. Aborda el judaísmo de Baselitz y Kiefer, así como el de Hans-Jürgen Syberberg, el director de la película *Nuestro Hitler*. Para Brock, el judaísmo representa «la permanente oposición [...] a cualquier ejecución literaria de un mito, una revelación o un sistema de pensamiento», frente al afán «idealista», típicamente alemán, «de que los sistemas científicos y artísticos se construyan literalmente, forzando su exacta ejecución»¹⁶. Estima que los pintores alemanes están deconstruyendo la historia y el estilo cultural alemanes, en un intento de recuperar la vitalidad, que, como la de cualquier otro pensamiento cultural, se da en la «discrepancia entre plan y ejecución, entre idea y práctica». Si el concepto del sistema se aplica literalmente, tendrá inevitablemente consecuencias inhumanas y destructivas. Siguen al artículo de Brock seis páginas dedicadas al proyecto de Kiefer titulado *Gilgamesh*, proyecto que incluye fotografía y pintura. La finura de la doble presentación de Brock —exposición teórica y demostración práctica del arte— reside en su categórica afirmación del relieve internacional de los nuevos artistas alemanes por su forma de articular un problema universal de identidad. Brock se pregunta hasta dónde se identifica el artista con su cultura, esto es, si es o no es independiente o crítico frente a la misma; si «discrepa» o no de algún modo y cuáles rasgos lo diferencian y cuáles lo acercan a los demás. En definitiva, la presentación en *Artforum* de los nuevos pintores alemanes se basa sobre todo en demostrar que su valía trasciende lo alemán, al plantear con frescura la problemática de la cultura y de su funcionamiento.

En septiembre de 1981, Wolfgang Max Faust se ocupó de la pintura de una serie de jóvenes alemanes, especialmente de la obra del grupo Mülheimer Freiheit y la de los alumnos berlineses de K. H. Hödicke. Los pintores volvían a ser presentados en términos de su acercamiento a la cultura y a la especificidad del caso alemán. Faust recalca el carácter contradictorio del grupo Mülheimer Freiheit: «Sus cuadros son como ráfagas de pura contradicción»¹⁷ y, por último, juzga que crean una «empecinada disociación

¹⁴ MORGAN, S., «Cold Turkey: "A New Spirit in Painting" at the Royal Academy of Arts», *Artforum*, 19 (abril 1981), p. 47.

¹⁵ BROCK, B., «The End of the Avant-Garde? And So the End of Tradition. Notes on the Present "Kulturkampf" in West Germany», *Artforum*, 19 (junio 1981), p. 62.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷ FAUST, W. M., «"Du hast keine Chance. Nutze sie!" With It and Against It: Tendencias in Recent German Art», *Artforum*, 20 (setiembre 1981), p. 39.

entre la subjetividad y el estilo», mediante técnicas de *art brut* (Peter Bömmels) e «imágenes sumamente eclécticas y sincréticas» (Georg Jiri Dokoupil). Su volubilidad la entiende Faust en términos sociales y estéticos, afirmando que la misma tiene implicaciones generales para la condición del artista que tiene que enfrentarse a la abstracción popularizada, a los estilos apropiados y a la incertidumbre social. El artista respondería a una situación de apropiación y de inestabilidad, y, sirviéndose de una técnica de cambios rápidos «tan obvia como truculenta», nos introduciría en su «intimidación». Por fin, reflejan nuestra realidad psico-política en «una esfera de apariencias totalizadoras que se apropian de todas las referencias que puede ofrecer la historia, desde sus efímeros puntos de vista y sus obsesiones»¹⁸. Su arte sería tal vez el más socialmente comprometido de cuantos existen, ya que entienden el propio arte como forma política incendiaria del inestable y angustioso contrato social.

El artículo de Thomas Lawson, «Last Exit: Painting» (Última salida: la pintura), de octubre de 1981, vuelve a aportar una nota negativa de un crítico norteamericano conceptual que sale en defensa del honor de la vanguardia contra los «seudo-expresionistas [...] manifestación del florecimiento, postrero y decadente, del espíritu moderno»¹⁹. Lawson hace un análisis dialéctico de la pintura, rechazando a los expresionistas porque se congracian consigo mismos pretendiendo ser «respetuosos con la historia». Ahora bien, en la palabra «congraciarse» habría que poner un asterisco de llamada, pues el último en emplearla fue Michael Fried para arramblar con escuadrones enteros de artistas y establecer una rígida jerarquía de significado que excluye determinadas categorías artísticas²⁰. La voluntad dialéctica de Lawson y Fried (aquél proveniente de la izquierda, éste de la derecha) se hace patente en su intento de identificar a un grupo de artistas parias que procuran comprometerse, alimentando nuestro gusto populachero por el exhibicionismo. Dada la amplitud de miras de nuestros artistas, no cabe que sean críticos, y por lo mismo no hay que consentirles que se unan a la elite radical. El principal valor del artículo de Lawson reside en la pregunta que plantea acerca de la relevancia de la pintura para la vanguardia hoy. Con su varita mágica, con la que procede a partir la pintura en dos para enseguida juntarla otra vez, no hace más que eso: encubrir absurdamente el hecho de que su estilo pictórico se inspira enormemente en la fotografía, y que por consiguiente es susceptible de los reparos que aquélla merece. Lawson, con todo, ha logrado que los reparos a ese medio regresivo, y por ende a la supuesta regresión cultural, se replanteen.

Los nuevos pintores alemanes se muestran resistentes, incluso después del examen al que yo mismo los sometí en el número de noviembre de 1981 de *Artforum*²¹. El afán de Lawson de dar con una aplicación progresiva y luminosa, por mecánica que sea, para la pintura, tenía para mí tan poco entidad como el empeño de los críticos alemanes de

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ LAWSON, *op. cit.*, p. 41.

²⁰ FRIED, M., *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, University of California Press, 1980), p. 5, distingue entre «la obra aparentemente difícil y avanzada pero que en realidad es facilona y mediocre» de los años sesenta, y «las infinitamente mejores obras recientes: los cuadros de Louis, Noland, Olitski y Stella y las esculturas de Smith y Caro». La obra condescendiente es por naturaleza mediocre, porque busca «establecer [...] una relación *teatral* con el observador», es decir, congraciarse con el observador. La obra que Fried aprueba es grande en cuanto tal porque, de manera ejemplar, es «en esencia anti-teatral», o sea, «trata al observador como si no estuviese allí». Huelga decir que para Fried el expresionismo y el actual arte expresionista serían todavía más teatrales, dada su exageración. En efecto, Fried puede sostener que hacen de la teatralidad un fetiche, que presentan no sólo como la (falsa) esencia del arte, sino del ser. Para Fried, implícitamente monista, el ser debe —monádicamente— permanecer en sí, y el arte anti-teatral es una demostración de esa mismidad del ser.

²¹ KUSPIT, D. B., «The New (?) Expressionism: Art as Damaged Goods», *Artforum*, 20 (noviembre 1981), pp. 47-55.

defender a los nuevos pintores contra los cargos de involución cultural. Y es que, para mí, el nuevo arte alemán era una respuesta a las presiones de la cultura popular, con una síntesis de puerilidad moderna tradicional y fáustica tradición cultural. Yo veía esa intensa y forzada puerilidad como algo muy ético y político, quijotesco aunque militante, psicodramático y antiautoritario en su descripción de figuras de autoridad. A continuación de mi artículo venían siete páginas dedicadas a un proyecto de Penck, «que engloba la interacción de crítica, poesía y arte». Se lograba, una vez más, la unidad de teoría y práctica, de crítica y arte. El arte lo han descubierto algunos de sus críticos más comprometidos. La presentación realizada ha sido completa y absolutamente seria. Se han oído importantes voces a favor y en contra, y se han podido ver importantes obras. A su urgencia se ha sido unido una crítica urgente.

Era el momento de abordar el nuevo arte con más detalle, dado que desde finales de 1981 no se había vuelto a emprender ninguna revisión teórica ni histórica. Se ha creado un marco innovador, con la inclusión de algunos de los artistas más serios. Artistas nuevos, y muy personales, habían empezado a llamar la atención del público. En marzo de 1982, Buchloh hizo a Sigmar Polke un lugar en la historia del arte como ejemplo de la parodia vanguardista, siguiendo una línea que va de Picabia hasta el pop²².

En el verano de 1982, Siegfried Gohr analizó los primeros cuadros de héroes de Baselitz, sobre todo en términos de la necesidad de una imagen «que reconcilie el conflicto entre la tradición realista del arte del siglo XIX y las necesidades epistemológicas de la pintura moderna»²³.

La presión crítica persistió en la forma del ataque que en mayo de 1982 lanzó Joseph Kosuth contra la pintura en general y el nuevo expresionismo en especial. Implícitamente, Kosuth agrupaba a todo tipo de pintores en una clase inferior, en términos muy parecidos a los empleados explícitamente por Lawson. Ambos arremetían contra la pintura y contra el último intento expresionista por resucitarla. Kosuth introduce la idea de expresionismo como estilo institucional y la de que el mejor logro de los neo-expresionistas es fruto «no simplemente de la pintura, sino sus referencias a la pintura, una especie de cita visual, como si los artistas se valieran de los fragmentos hallados de un discurso roto»²⁴. La pintura, al igual que muchas otras costumbres que pueden sobrevivir como «convenciones formales mucho tiempo después de que han perdido su significado», pervive como una especie de «emblema» en el marco de un proyecto grande, menos institucionalizado y todavía no completamente aculturado. Como en Lawson, podemos aceptar la pintura sólo si la utilizamos críticamente, es decir, para fines no pictóricos.

Por fin, en septiembre de 1982 tiene lugar una amplia revisión teórica en Documenta 7 por obra de cinco escritores, seguida inesperadamente de una serie de revisiones relativas a instalaciones concretas²⁵. En líneas generales, sus autores descomponen la ideología pero no niegan la validez de los artistas alemanes ni las razones de su reconocimiento actual. Yo ahora los sitúo dentro del tradicionalismo moderno y en la búsqueda de una identidad genuina en un mundo que no parece consentir ninguna. Los veo como exploradores de identidades tradicionales cuya validez se acepta, como artistas que parecen canchales tratando de vivir en un caparazón ajeno y confiando en que algún día podrán en-

²² BUCHLOH, B. H. D., «Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke», *Artforum*, 20 (marzo 1982), pp. 28-34.

²³ GOHR, S., «In the Absence of Heroes: The Early Work of Georg Baselitz», *Artforum*, 20 (junio 1982), pp. 67-68.

²⁴ KOSUTH, J., «Necrophilia, Mon Amour», *Artforum*, 20 (mayo 1982), p. 60.

²⁵ Los artículos estaban firmados por Annelie Pohlen, Kate Linker, Donald B. Kuspit, Richard Flood y Edit deAk, *Artforum*, 21 (septiembre 1982), pp. 57-75; y por Richard Flood, Donald B. Kuspit, Lisa Liebmann, Stuart Morgan y Annelie Pohlen, *Artforum*, 21 (octubre 1982), pp. 81-86.

tender en qué hogar están (sabedores de que nunca podrán tener uno propio dados los términos de la condición moderna). Así ha llegado el reconocimiento de que el nuevo expresionismo alemán es un hogar legítimo para el arte radical de hoy.

4. Transvanguardia: Italia/América

Achille Bonito Oliva

Edición original: Achille Bonito Oliva, ed., *Transavanguardia: Italia/America* (Galleria Civica del Comune di Modena, Módena, 21 marzo-2 mayo 1982, pp. 2-12).

Artistas: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino, Jean Michel Basquiat, David Deutsch, David Salle, Julian Schnabel, Robert S. Zakanitch.

Si durante algunas décadas el arte circuló por el largo pasadizo de la utopía, por los luminosos caminos de la ideología y la poesía y, por consiguiente, por la feliz conciencia de su marginalidad, hoy finalmente ha desembocado en un callejón sin salida, aunque infinitamente ampliable, continuamente proyectado sobre su propio recorrido circular. El artista de la transvanguardia ha hecho añicos las lentes que le tapaban la vista, que se la unificaban, para acceder a una visión fragmentaria y delirante, relativa e indiferente, a través de la cual puede despejar su propia mirada.

El artista desciende por fin de su propia torre de control para acceder a un punto de vista móvil. Desde aquí no caben proyectos sobre el mundo ni tampoco el recurso a modelos que se sitúen como centro de medida de la propia labor. En los sesenta predominó un arte de la pura presentación, en la medida en que el artista exhibía materiales y técnicas de composición que contenían una especie de regla interna o coherencia operativa que se convertía en la razón de la obra. En los años setenta y ochenta el arte de la transvanguardia se convirtió en arte de la representación, en la medida en que denunciaba voluntariamente y con gran naturalidad la posibilidad de darse como medida de sí y del mundo.

La representación se convierte en instrumento a través del cual el arte actual, con feliz humildad, cobra conciencia del agotamiento histórico de toda pretensión de ofrecerse como proyecto y unidad de medida, deliberadamente abstracta, de todo posible obrar. La tradición pura y simple de las vanguardias albergaba todavía una esperanza.

El artista de la transvanguardia obra en el redescubrimiento de una saludable incertidumbre, fuera de la superstición de referencias ancladas en una segura tradición. Es, pues, un nihilista, en el sentido nietzschiano del término, desvinculado de toda centralidad en lo relativo a referencias, por cuanto todas las referencias son posibles, liberado como está del tradicional bagaje de desesperación que agobia al hombre cuando pierde la certeza de la razón, válida para explicar toda contradicción y para devolverlo a la matriz segura de la motivación.

Si el nihilismo de Nietzsche es la situación en la que el hombre se desplaza del centro hacia la x, el artista de la transvanguardia es el "nihilista consumado", aquel que se vuelca en la condición suficiente y firme de quien no se siente en punto muerto sino en movimiento. El movimiento es siempre síntoma de dinamismo, de un saludable desplazamiento hacia la incógnita. Antes la incógnita era siempre lo desconocido, el lado oscuro que había que despejar, la dimensión de una perenne inseguridad. El nihilista consumado utiliza aquí la energía del arte para desplazarse mejor.

Para que ello ocurra es preciso desprenderse de todo anclaje y de toda dirección, moverse fuera del privilegio de cualquier centralidad, y acaso por recorridos laterales y menores. Un movimiento activo sostiene la labor del artista actual que se desplaza fe-

¿Qué relación existe entre esta muestra de escultura y algunas pinturas, en el marco de la designación de Berlín como «Capital cultural europea»? Aunque en algunos casos no nos fuera posible soslayarlas, se han evitado al máximo las coincidencias con otros proyectos de exposiciones, especialmente con *Positionen*⁵ celebrada en la Nationalgalerie. En este sentido, no se hubiera correspondido con la situación histórica una presencia mayoritaria de escultura americana en la sala sin un contrapeso europeo, como el que Beuys representa. Pero tampoco resultaba planteable una exposición en este espacio sin contar con Serra. Él se encuentra, pues, representado en ambas exposiciones, si bien con obras que responden a conceptos totalmente diferentes. Cy Twombly está representado en nuestra exposición con sus esculturas, y en la Nationalgalerie, con sus cuadros. Pero la simultaneidad temporal de ambas exposiciones también conlleva renunciadas: así, en la estación, yo echo de menos sobre todo a Jannis Kounellis y a Mario Merz. En cuanto a los *leit motiv* para 1988 son los siguientes: «Berlín, lugar de lo nuevo». «Berlín en el centro de Europa» «Taller Berlín». En definitiva, un amplio campo que ha favorecido la gestión autónoma y que, sobre todo, no ha traído consigo ninguna clase de restricción artística.

Naturalmente, también hay en Berlín artistas en activo que poseen un rango internacional. Pero en 1988 el acento se ha puesto en lo extranjero, mientras que en 1987 estuvo puesto en el arte creado dentro del marco berlinés. Esto explica la ausencia en la exposición de artistas que viven y trabajan en Berlín. Por lo que concierne a la dimensión europea, no es imaginable desde el final de la guerra sin el continente americano. Sin embargo, el predominio de América en nuestro ámbito ha dejado de ser indiscutido, pues el lento pero sólido camino europeo que ha posibilitado la creación descentralizada de arte ha traído consigo que los artistas americanos sobresalientes alcancen una reputación diferenciada antes en Europa que en su patria. El carácter de taller, después de todo, es propio del desarrollo de cada exposición, aunque aquí no ha de entenderse por taller que se trabaje ante el público con intención de asombrarlo. Por el contrario, en *Zeitlos* sólo están representados los artistas que prefieren que sus obras puedan hablar por ellos. Así puedo contestar a la pregunta tantas veces planteada acerca de mi inclusión en un programa de homenaje jubilar, en el sentido de que para mí la exposición tenía prioridad frente a cualquier otra consideración a la que no me sentía unido; mi gusto por la exposición permanece, pues, incólume.

Pero volvamos al *aión* y a la naturaleza. *Zeitlos* es un término de uso menos común de lo que ingenuamente yo había pensado. Aparte de su presencia en una comedia danesa, la palabra sólo aparece como parte del nombre de la planta *Herbstzeitlose*⁶. Ella es intemporal, porque no florece nunca «a tiempo». Demasiado pronto, demasiado tarde, a tiempo, ahora florece sencillamente *zeitlosa*⁷, junto a la fuerza conceptual de la belleza de una exposición imaginada llena de simetría y entropía.

3. Tendencia a la obra de arte total

Harald Szeemann

Edición original: Harald Szeemann, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Kunsthhaus, Zurich, 11 febrero-30 abril 1983, pp. 16-19).

Itinerancia: Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 19 mayo-10 julio 1983; Museum moderner Kunst. Museum des 20. Jahrhunderts, Viena, 10 septiembre-13 noviembre 1983.

⁵ Posiciones.

⁶ Cólquico. Existen varias especies de este género. Su época de floración varía del otoño a la primavera.

⁷ Vid. nota anterior.

PREPARATIVOS

Exposiciones como *Tendencia a la obra de arte total* son inspiraciones de la intuición y fruto de una historia personal. Su realización está sujeta, como todas las exposiciones, a las luchas por los préstamos y a la dificultad del calendario. Entre ambas se abre un campo a la especulación sobre el cómo y el qué de los artistas y sus aspiraciones cuando pretenden visualizar el todo a través de las obras y fragmentos, en cuanto historia del arte de la intención intensificada. Esto sucede especialmente en tiempos de restauración, una vez pasada la época de los *musées éclatés* de los años sesenta, las concepciones de los setenta y teniendo en cuenta el nuevo estilo directo que en la actualidad predomina en pintura. La historia que aquí vamos a exponer de la reivindicación total del sujeto creativo se reduce a Europa y al tiempo de los ahora casi doscientos años desde la Revolución Francesa, fecha clave en la liberación de los artistas.

Dar el todo, descubrir la conexión con el universo o aspirar a un universo redondo y completo, es sólo una tendencia, una confesión, una obsesión, un destilado artístico y un deseo de liberación. No existe la obra de arte total. Si los anhelos soñados y las ideas sobre situaciones imaginadas pudieran realizarse, si todo ello se impusiera a la sociedad, resultaría el Estado totalitario y con ello la constricción de los impulsos individuales, libidinales y espirituales. El fantasma de la transposición de las representaciones concretas de la obra de arte total a la realidad ciertamente subyace en la exposición, por más que ésta pretenda lo contrario: la creación de una zona de poesía compuesta de proyectos puramente artísticos; la invitación a avanzar a través del territorio del estilo hacia las cumbres en las que domina una calma olímpica a pesar de las formas diferentes de las aspiraciones de poder.

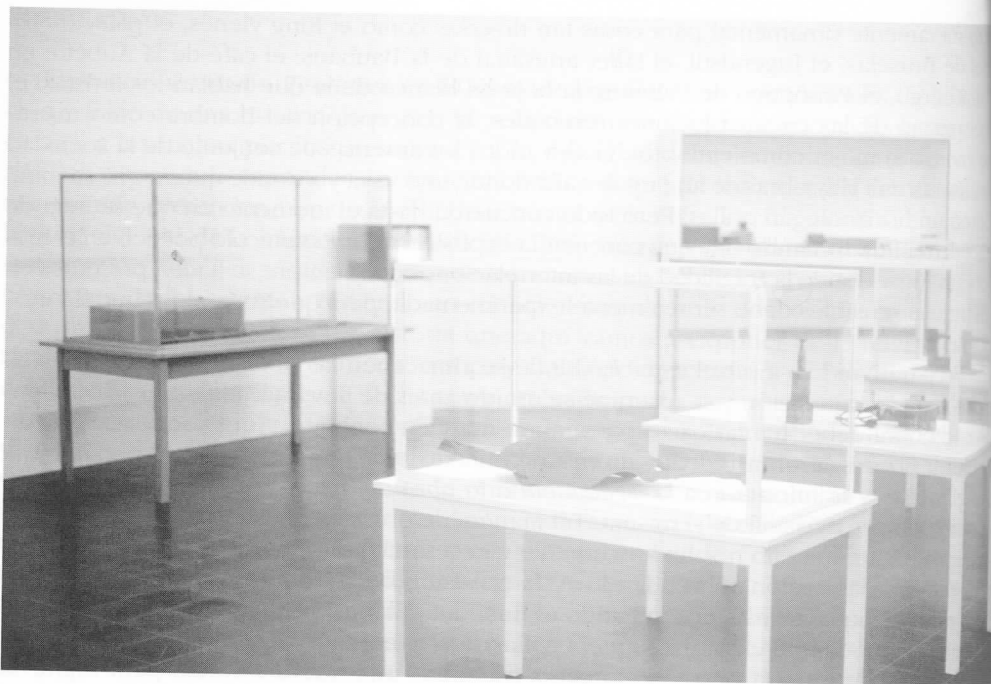
Los debates históricos conviven aquí armónicamente, manteniendo la tensión de sus filiaciones —Goethe, Runge, Steiner, Beuys/Schinkel, *Gläserne Kette*, Bauhaus/Wagner, Syberberg, Kiefer/Kandinsky, Mondrian, Malevitch/Dadá y Futurismo/Skriabin, Artaud, Nitsch—, y aún siendo tan diferentes en la selección de sus tendencias, lo común se nos hace perceptible precisamente a partir de su lectura, es decir, como *Tendencia a la obra de arte total*. Desde esta perspectiva también se debería contemplar la historia del *pathos* de los últimos siglos: en ello lo romántico aspira y tiende a un idioma universal, a la fusión de los fenómenos; la construcción de las artes como especialidades “absolutas” llama a su unión con miras a una obra de arte del futuro nuevamente sostenida por el pueblo; sólo entonces quedarían liberadas las fórmulas del *pathos* en la vida espiritual del individuo; pero pronto se avecina a distancia tangible la percepción de un idioma universal ahora atomizado. Del proceso de una “interior necesidad” surge la “Gran abstracción” en cuanto “ello” desprovisto de toda carga individual, un “ello” que debería circular en todos los sectores de la comunidad hasta llegar a impregnarla; ya más tarde, el deseo tendente a un nuevo cuerpo y el convencimiento de que el organismo social puede ser sanado únicamente a partir de la creatividad del individuo y así tener futuro; y por último, la superación de los errores históricos mediante la reflexión sobre su origen, sus medios y su efecto como fascinación y como odio.

Todas estas utopías y conjuros de la unidad de cuerpo, alma y espíritu viven reunidos en esta exposición.

El concepto *obra de arte total*, utilizado por primera vez por Richard Wagner para reflejar su voluntad de arte y su visión de la unión de cada arte en *La obra de arte del futuro* en sus escritos de Zurich (1850/51), nunca se ha definido teóricamente y así no sólo en la literatura especializada sobre arte se ha venido a convertir en un concepto vacío utilizable a cualquier efecto. Un mítico concepto omnipresente en las típicas consejas al amor de la lumbre, un invitado bien recibido y acogido ante la actual “pérdida de centro”. Epí-

teto meramente ornamental para cosas tan diversas como el Ring vienés, el palacio Stoclet de Bruselas, el Jugendstil, el taller artesanal de la Bauhaus, el café de la Aubette en Estrasburgo, el Panóptico de Valentín, la hoja en blanco de la que hablan los artistas, el mecanismo de las circunvoluciones cerebrales, la concepción del hombre como microcosmos, o la mujer como ente biológico; y todos los sistemas de conjunto de la sociedad postindustrial. Hay obras de arte totales allá donde uno vaya y a donde quiera que se mire. Como un horizonte sin orillas. Pero todo concuerda hasta el momento en que se trata de hacerlo realidad, cuando hay que concebir la exposición como vehículo poético en el museo, un lugar donde la fragilidad de las interrelaciones que siempre se hacen presentes en las formas sensibles debe ser realmente experimentada, para que surja al fin una figura.

“Preparativos” va a ser el espacio donde se almacenen las obras y fragmentos escogidos para la exposición y se examine su estado antes de llevarlas a la exposición, donde cada obra debe “hablar”, y esto por sí misma y en conjunto. Aquí comienzan las dificultades: pues la obra individual, en un contexto que pretende poner en marcha la imaginación y la iniciación a la *Tendencia a la obra de arte total*, debe estar *abí* y, al mismo tiempo, más allá de sí misma. Tal manera de obrar es pragmática y especulativa, y precisamente por ello resulta hoy urgente y necesaria, pues en unos tiempos cada vez más difíciles la presión sobre el valor y la posesión de las obras se ha hecho mayor. Pero tales tiempos (y estamos llegando al final del milenio) nos sitúan en todo caso en la perspectiva de que el progreso y el crecimiento han estado jugando uno contra otro, que la espiral se retira, y que es preciso encontrar una nueva fórmula para lograr la unión de la naturaleza, la belleza y la verdad. Puede que esto explique la actual sobreabundancia de teorías de la salvación de clara pretensión universalista. Sin embargo, también aquí esta tendencia a la totalidad quiere ser nuevamente reafirmada, en vez de ceder sin más al individuo al fluir de su líbido y su *ratio*, como el arte lo ha mostrado en sus mejores momentos, a saber, cuando implica la totalidad en el sentido de una extrema realización tanto de la más tensa interioridad como de su propia revelación en tanto paso a universalidad. Los criterios de selección de esta exposición hay que buscarlos en una idea tal. Y aquí comienza otra dificultad para el visitante, porque no siempre estaba disponible la obra clave que cubriese cabalmente estas intenciones. Había que asumir, pues, la necesidad de un rodeo por caminos secundarios como marco de la evidencia no presente de nuestra pretensión a través de la presencia de otra imagen pregnante. Por ejemplo, el ideal formativo clásico humanístico de Goethe no está aquí representado por su *Retrato en la Campania* de Tischbein, sino por el *Monumento a Goethe* de Carus y las ilustraciones a *Fausto* de Delacroix. La colorista visión de Runge de la interdependencia de todo con todo y de la unión del artista con el universo no se hace presente mediante sus versiones pintadas de la *Mañana* sino con sus dibujos para las *Cuatro estaciones* y los bocetos de su *Esfera de color*. Por otro lado, frecuentemente sólo una reproducción, como en el caso de Skriabin, es indicación suficiente para su visión del último éxtasis negador del todo en una orgía de luz, color, tonalidades y movimiento. Cosa más fácil fue, gracias a los documentos fotográficos conservados, emprender el intento de resucitar como recuerdos materializados, ciertamente sin la mano del artista, ciertos sueños destruidos o bien no transportables de la obra de arte total, por medio de diversas reconstrucciones (como sucede en el caso de Gaudí y Schwitters). O bien el ofrecer a unos ojos aun así maravillados construcciones no transportables en versión reducida. Los frágiles colosos originados de este modo quizá podrán alcanzar su vida propia. Sin embargo, me parecía en este caso que precisamente estos colosos debían ser no sólo examinables a través de una abundancia de trabajos originales sino también sopesados de manera que la intención visualizada y la obra ennoblecida por el transcurso del tiempo entren en un deseable contacto magnético.



25. Joseph Beuys. *Vitrina 1981*, 1981. Con material del environment *Ja jetzt brechen wir hier den Scheiß ab*, 1979, y de las acciones *Eurasia* 1966, e *Ich versuche dich freizulassen (machen)*, 1969, y las obras *The Pack* y *Schlitten* de 1969.

El dirigirse al individuo se encuentra, pues, "tendencialmente" motivado aun preservándose su independencia. Lo cual implica, nuevamente, el peligro de caer en simples exposiciones individuales meramente sumadas, peligro sorteado (no resultando posible de otro modo a no ser que se hiciera de la exposición una sala de lectura) al exigírsele al espectador, en el caso de los artistas que son más conocidos, mayor nivel de conocimientos previos. Para el complejo Bauhaus, por ejemplo, no se trataba de dar una visión superficial sobre la actividad de esta institución, sino sólo de aislar los elementos en los cuales se expresa de forma más acabada su anhelo original de poner al servicio de la catedral del futuro los proyectos de la "cabaña" y el "taller": el manifiesto de Gropius y de Feininger, los esquemas circulares de los maestros de la Bauhaus (Itten, Klee, Schlemmer), la polaridad misticismo-funcionalismo (Itten-Gropius), el teatro total (Gropius-Piscator), el ballet triádico de Schlemmer y las máquinas luminosas de Moholy-Nagy. Lo mismo vale igualmente para Wagner, al que le esperan hoy en cualquier caso incontables exposiciones y revisiones en el centenario de su muerte. En este mismo contexto se ha estudiado la personalidad que fue creadora de una dinastía, la visión temprana de la obra de arte del futuro, y en concreto de Bayreuth y de Wahnfried como realizaciones de esa pretensión. Pretensión impulsada en todo caso por el rey mecenas Luis II, quien dará rienda suelta, por su parte, a su sueño de un reinado en lo absoluto que no existió para él en modo alguno, en la realización de sus palacios, sus grutas y sus jardines invernales, a través de un sinfín de recitales y representaciones de teatro.

En cuanto al caso de Henry Dunant, no se trataba de documentar su vigor universalista y sus grandes planes de alcance mundial, sino su urgencia por hacer experimentable y perceptible su ímpetu por el total restablecimiento del paraíso terrenal sobre la base de sus visiones del desarrollo humano en forma de «dibujos-revelación» y su creencia en la mejora de los hombres mediante la fuerza purificadora del órgano de fuego de Kastner.

Estos ejemplos históricos se enfrentan a relativamente pocas obras de diversos artistas contemporáneos, si bien precisamente algunos de ellos (Beuys, Thek, Merz, Koune-llis, Wilson) han renovado las especulaciones sobre el *bajo obstinado* de la aspiración a la creación de la *obra de arte total*. Sólo una razón hay para ello: el temor a traer a estos artistas tan sólo como citas, negándoles a sus obras el espacio necesario de desarrollo a consecuencia de la escasez de espacio determinada por la pomposa procesión de los ejemplos históricos. También las artistas de los setenta han sido víctimas de esta restricción, por más que ellas en sus *performances* sobre todo, hayan hecho visibles nuevas formas de la "tendencia" de que hablamos, o mejor de su "ser", mediante la inclusión de todo tipo de medios y la referencia a fenómenos extrasensoriales en relación a la idea de unidad espíritu-alma-cuerpo.

Esperamos, por lo demás, poder suplir algunas cuestiones pendientes mediante el desarrollo de un programa, siendo conscientes de su dificultad bajo la forma de una exposición. Esto también es válido en lo que se refiere al preestreno de esa *obra de arte total* (actualmente en proceso de creación) planeada por Robert Wilson con vídeo, radio, teatro y música, para la Olimpiada de 1984 en Los Ángeles, producida en los cinco continentes bajo el título de *Civil Wars*.

No existe una tipología de la obra de arte total. Obras de arte totales de tiempos más antiguos y autocráticos se manifiestan con modificaciones siempre nuevas (monumentos y monumentos funerarios, pirámides, teatro griego, catedrales, palacios, parques y jardines), solas o combinadas con propuestas contemporáneas (en exposiciones mundiales). Sin embargo, en su mayoría, son visiones históricas y evolutivas así como sistemas religiosos que pretenden ligar Oriente y Occidente; y, junto a ello, reinterpretaciones de los mitos que evocados en su individualidad orientan la mirada hacia el futuro, tendiendo a trascender lo ya existente llevado en el impulso del ahora, dirigiendo el anhelo y la esperanza en un sentido de comunidad deseada y soñada. Pero sólo el impulso humanístico de Rudolf Steiner ha logrado crear una comunidad en los últimos años. Por lo demás, entre los artistas plásticos la *Tendencia a la obra de arte total* aparece más en los años de juventud o en las situaciones de ruptura, momento a partir del cual esta tendencia cede a la creciente cristalización de un estilo. Aunque también existe un modelo contrario: el caso de Joseph Beuys. Desde esta abierta variedad hay que leer nuestra antología. Tras innumerables alusiones a conexiones transversales e intuiciones relacionales nos parece oportuno el llevar a la práctica monográficamente la exposición sobre la obra de arte total, de modo que sea ella la que se exprese. La razón que sustenta este principio nos la ofrece el creador del gran Merzbau: «Sólo Kurtz Schwitters puede hablar acerca de Kurtz Schwitters».

Durante la larga preparación de la exposición, dos fueron las citas clave en el intento de mantener siempre abierto el espacio entre la interpretación del concepto de obra de arte total y su definición satisfactoria:

Mi hermano pinta, hace poesía, canta, toca el piano y hace gimnasia maravillosamente. Tiene mucho talento. Yo le quiero y no sólo por eso, ni porque sea mi hermano. Él es mi amigo. Quiere ser director de orquesta y, sin embargo, a veces no lo quiere, sino lograr algo que aglutine el conjunto de las artes terrenales. Ciertamente, aspira a lo más alto. (Robert Walser, «Fritz Kochers Aufsätze», *Obras*, I, 24.)

Obra de arte total. Reunión de poesía, música, danza y artes plásticas, en una obra de arte unitaria. El desarrollo del concepto obra de arte total se halla unido a la poética wagneriana del drama musical. Él buscaba, al contrario que los festivales de la época barroca, la mezcla artística efectista de la ópera francesa del siglo XIX o la revista musical del entretenimiento, no

una mera yuxtaposición, sino alcanzar la unidad de todas las artes en el seno de una obra de arte total. Aspiraba a la más alta obra de arte unitaria, en la cual cada una de las artes alcanzara su mayor grado de plenitud. Pero mientras en el caso de Wagner, y en contra de su programa, la obra de arte total se encontró bajo el dominio de la música, en M. Reinhardt y L. Dumont, que perseguían ideas parecidas, dominó la drámatica poética, y en la Bauhaus la arquitectura. Sin pretender la integración de artes de igual valor, en los veinte reformularon el concepto de obra de arte total Y. Goll como "Superdrama" y E. Piscator como «Teatro total de agitación». En los últimos años, las formas ofrecidas por el arte multi-media en dirección a la obra de arte total buscan cuestionar mediante la competencia de las artes la aspiración del arte a cuestionar su propia condición en cuanto tal. (*Enciclopedia Meyer*, t. X, Mannheim, 1974.)

Anfión, hijo de Zeus y Antíope, se convirtió en rey de Tebas en sustitución de Likos, y rodeó la ciudad con unos muros cuyas piedras, reunidas directamente por Zeus, se fueron superponiendo y agrupando gracias al son armonioso de su lira. No ha sido así, por cierto, en el caso de la *Tendencia a la obra de arte total*. Dedico, pues, esta exposición a todos mis colaboradores terrenales.

4. Versiones de lo pastoral en algunos ejemplos del arte norteamericano actual

Thomas Crow

«... cuando pongo una bandera... el público evoca a Jasper Johns. Y cuando la gente dice eso, pienso, cielo santo, nadie se acuerda de Betsy Ross.»

ANNETTE LEMIEUX¹

Edición original: David A. Ross y Jürgen Harten, eds., *The BiNATIONAL American Art of the Late 80s*. (The Institute of Contemporary Art, Museum of Fine Arts, Boston, 23 septiembre-27 noviembre 1988 y Städtische Kunsthalle, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 10 diciembre 1988- 22 enero 1989, pp. 20-41).

Artistas: Ross Bleckner, St. Clair Cemin, Constance DeJong, Tim Ebner, Karen Finley, Robert Gober, Peter Halley, Connie Hatch, Tishan Hsu, Mike Kelley, Jeff Koons, Tony Labat, Annette Lemieux, David McDermott y Peter McGough, Tony Oursler, Stephen Prina, Richard Prince, Tim Rollins + K.O.S., Lorna Simpson, Doug and Mike Starn, Haim Steinbach, Philip Taaffe, Meyer Vaisman, Meg Webster, James Weeling, Christopher Wool.

El mundo artístico de los últimos decenios, no obstante su profusión y la enorme atención mediática que ha merecido, se ha caracterizado por ser, hasta hoy mismo, un lugar pequeño, realmente una aldea. Y no estoy hablando de la aldea global, sino de una aldea donde la gente se encuentra normalmente cara a cara, una aldea cuyos habitantes llevan impreso un mapa de sus limitados recintos físicos, donde las técnicas artesanales siguen predominando, donde las formas personales de intercambio económico continúan vigentes y donde las habladurías siguen proliferando por doquier. El mundo se reúne en el Soho y en Alphabet City como antes lo hacía en Montparnasse. Desde distintos puntos de vista, todo es muy premoderno, y el bajo Manhattan puede conservar buena parte de su atractivo como centro porque ha de haber algún lugar lo bastante grande para que todo el mundo se pueda encontrar.

¹ De una entrevista con Jeanne Siegel, «Annette Lemieux: It's a Wonderful Life, or Is It?», *Arts*, 61 (enero 1987), p. 80.

¿Conseguiremos alguna vez configurarnos, desprendernos de la nostalgia por el pasado, dar unos pasos de baile elegantemente sincopados, mirar al universo de códigos digitales y cantar con David Bowie «The vacuum created the arrival of freedom?»

6. 1989: Por una economía barroca de la representación

José Luis Brea

Edición original: José Luis Brea, ed., *Before and After the Enthusiasm. Antes y después del entusiasmo* (Kunst Rai, Amsterdam, 24-28 mayo 1989 / Contemporary Art Foundation / SDU Publishers, La Haya, 1989, pp. 13-28).

Artistas: Javier Baldeón, Joan Brossa, Pepe Espaliú, Pedro G. Romero, Federico Guzmán, Juan Hidalgo, Cristina Iglesias, Rogelio López Cuenca, Santiago Mercado, Mitsuo Miura, Juan Muñoz, Juan Navarro Baldeweg, José Manuel Nuevo, Guillermo Paneque, Simeón Saiz Ruiz, Adolfo Schlosser, Isidoro Valcárcel.

«Ciertamente, no existe nada en la historia del arte que corresponda ya sea al siglo o a su décima parte.»

GEORGES KUBLER

(La configuración del tiempo)

Diez años han transcurrido desde la aparición de *La Condition Postmoderne*. Otros tantos desde que Bonito Oliva lanzara *La Transavanguardia Italiana*, los mismos que se cumplen de la exposición *American Painting: The Eighties* de Barbara Rose; dos menos de los ya pasados desde *Pictures*, la organizada por Douglas Crimp. Nueve años nos separan de *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, de Craig Owens y uno menos de *Figures of Authority, Ciphers of Regression*, de Benjamin Buchloh; o de *Modernidad: un proyecto inconcluso*, de Jürgen Habermas. Sólo otro año más cerca, la *Documenta* de Rudi Fuchs o *Zeitgeist* hunden su acontecimiento en la oscuridad de una memoria que se resiste a reconocer que, de entonces acá, ¡ha pasado tan poco tiempo! Siete años. Tan sólo siete años y la resistencia de la memoria a facilitar, ya que el reconocimiento se nos ha vuelto ciertamente impracticable, aquella tarea que el urbanizador de la provincia heideggeriana, Hans-Georg Gadamer, quiso encomendarnos: reconstruir la intensidad del acontecimiento.

Habitar la espeluznante delgadez del presente parece nuestra condena. Y la memoria no se atreve, atrapada en su inmisericorde inercia liquidatoria, a proponernos un solo recuerdo que se nos aparezca entrañable, dulce, literalmente memorable. Es cierto que el Tiempo se nos ha extraviado, se ha deslizado entre nuestros dedos con la ligereza de lo que ha sido mirado sin confianza, como algo ajeno. ¿Quién de todos nosotros podría decir que ha creído en el tiempo en que vivía, en estos últimos años? Así, si disfrutamos esta condición atemporal es menos porque «la historia haya muerto» o conservemos alguna tenaz certidumbre de que la significación de la tarea del arte permanece invariada a través del Tiempo —e irresuelta e irresoluble en la sucesión: tal vez esta sea la dirección de la hipótesis sugerida por Harald Szeemann en *Zeitlos*— que porque nosotros mismos hemos desaparecido de él, nos hemos excusado de habitarle para decirlo suavemente.

TEMPUS FUGIT

«En rocas de cristal, serpiente breve.»

D. LUIS DE GÓNGORA

«Le Temps s'en va, le temps s'en va, madame. Las! le temps, non, mais nous nous en allons ...», escribía Ronsard. Y no parecería ciertamente que estuviéramos en condiciones de sobrevivir a las jubilosas defunciones cuyo rosario alegremente hemos desgranado. Fin de lo social, fin de la historia, fin de la modernidad, de la razón y del progreso, del arte, de la ciencia, de lo político y de lo económico, de la teoría y de las praxis, del pensamiento y sus paradigmas, del discurso y sus articulaciones... Demasiada moribundia, demasiado alegre arrojar por la borda tanto supuesto lastre para, a la postre, descubrirnos desnudos y sin nada en que apoyarnos, flotando desconcertados a la deriva, entregados a la estéril soledad del salvese quien pueda, en la ausencia de un plano de consistencia capaz de sostener la interacción discursiva. Es esa ausencia, la de un horizonte estable de discurso, la que define nuestra posición, la que señala el territorio en que nos constituimos hoy, la que articula nuestro lugar –no ya en la historia– en el Tiempo: un lugar invertido, derrumbado, baldío, en el que, a falta de referentes de orden, el registro de la sucesión de las formas del hacer, de la *tecné*, parece haberse vuelto impensable.

Impensable en el sentido más fuerte, en el que al término –le daba– Foucault. Los órdenes del discurso articulan el acontecimiento y, a la postre, delimitan los campos de lo pensable, incluso de lo puramente visible. Y el que nos es propio, la *episteme* que regula nuestra condición, tiene por característica precisamente la ceguera para el reconocimiento del propio lugar –puesto que no articula los discursos en ningún orden de diacronía– en el tiempo.

Como en el reloj de Joan Brossa –*Poema Visual*, 1979– instalado en el teatro Poliorama, la percepción nitida del transcurrir queda rápidamente fuera de foco y sólo nos ofrece una engañosa lectura en que progreso y regresión –el reloj avanza hacia atrás– se entrecruzan sin que la flecha del tiempo acierte a orientar nuestra mirada, nuestra conciencia de situación en el curso del devenir.

¿Será que como anunciara Canetti, para regocijo de Baudrillard, a partir de un cierto momento preciso del tiempo, la Historia ha dejado de transcurrir? Sorprende con cuánta ligereza nos hemos dejado seducir por esta posibilidad, qué poco hemos sopesado la envergadura de las consecuencias de esa auténtica fuga del tiempo. ¿Acaso no se sigue de ella la clausura misma de todo campo de efectución discursiva articulado conforme a cualesquiera órdenes de valor, al cumplirse la desaparición –por extravío del vector temporal– de toda posible enhebración de discurso y acción?

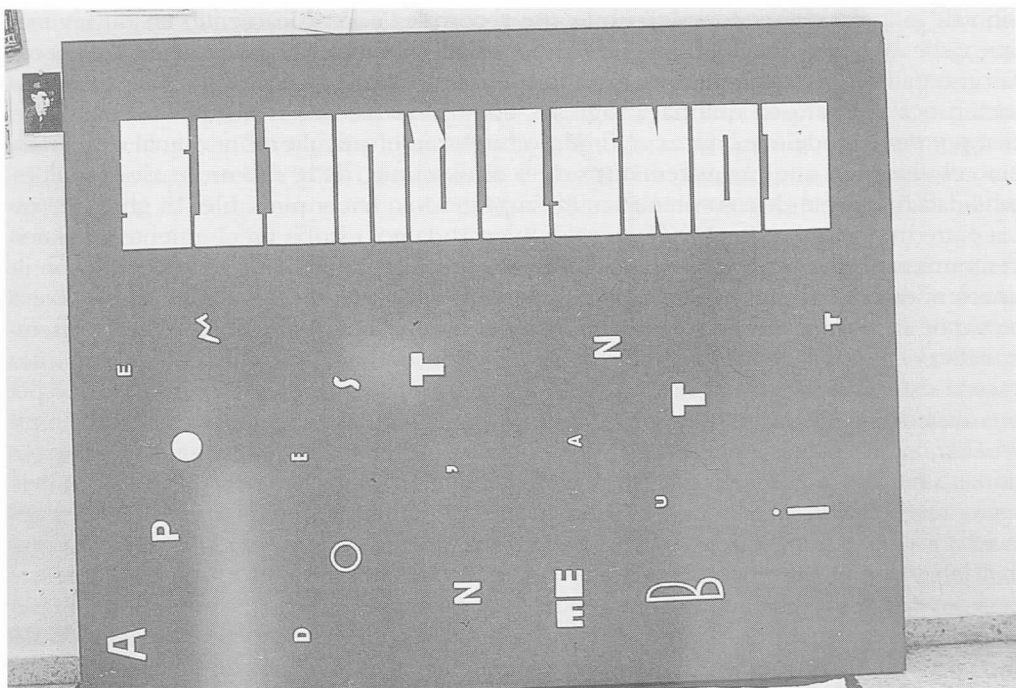
¿Acaso no se sigue de ella el cierre sobre sí mismo del espacio de la representación, perdida toda dimensión de despliegue en el curso del tiempo? ¿Lo que, propiamente, llamaríamos su barroquización?

EL GRAN TEATRO DE LA REPRESENTACIÓN

«Y pues representación es aquesta vida toda...»

CALDERÓN DE LA BARCA, *El gran teatro del mundo*.

La fascinante, aunque inconfesada, visión que cautivara nuestra imaginación a comienzos de esta década –la de un nuevo, aunque paradójico, fin de la Historia– se ha



28. Rogelio López Cuenca, *Constructs*, 1989.

diluido en su propia contradicción. Si bien es cierto que lo sucesivo se ha vuelto inasequible a cualesquiera esquematismos de filiación –dicho de otra forma: si el progreso se ha vuelto verdaderamente impensable en ciertos campos–, la flagrante evidencia de la duración reterritorializa el dimensionamiento cronológico del acontecimiento, determinando el difuminado de la ilusión neohegeliana –carácter no por no reconocido menos evidente– de acabamiento, de extra-posición a la historia, al decurso del Tiempo. Así, la ilusión de discontinuidad se desvanece y, con ella, el tibio vértigo que alimentaba. El entusiasmo, la afección correlativa a la pretendida metástasis posmoderna del espacio de la representación, se congela y cristaliza sobre la inoportunidad tediosa de su reiteración. Por uno u otro lugar, la fuga, la deriva, acaba por liberarse –precisamente, hacia dentro. La figura que esa reterritorialización presenta, sin embargo, al menos por ahora, no es la de una pura restauración de la historialidad, sino, por así decir, la de una simultaneación de lo sucesivo, la de una espacialización del tiempo: se culmina en efecto la clausura de la representación, liquidando la virtualidad de toda exterioridad –incluso la de toda posteridad o anterioridad– para ser atraída al centro de una escena que teatraliza la totalidad eventual del acontecimiento, incluso –insisto– su pasado y su futuro: su historia. Ya no hay historia, porque el espacio de la representación ha venido a agotar la totalidad del despliegue del acontecimiento, abarcando simultáneamente su actualidad y la memoria –la escritura– tanto de su pasado como la de su futuro.

Se produce lo que llamaríamos un efecto barroco. El espacio de la representación deviene máquina que se autoproduce: interioriza –o más bien se extiende hasta ocupar toda exterioridad, distribuyéndola en series que recorre manera sistemática y cíclica, estableciendo bucles aperiódicos que abarcan su totalidad imaginaria, sistémica. Ya no se trata, en todo caso, de figuras concéntricas que avancen sobre regularidades postuladas,

sino de singularidades complejas que son recorridas excéntricamente, en un régimen que debe menos al imaginario de las figuras circulares que a la espontaneidad curva con las anomalías, de los accidentes. Ciertamente tiene lugar esa curvatura del espacio característica del barroco que hace ingresar, como dimensión añadida, su decurso en el tiempo. Pero modelo ya no es el orden orbital que el cálculo infinitesimal descifraba, sino el desorden que las matemáticas de la anexactitud, de la catástrofe, de la multiestabilidad reversible de los sistemas, está empezando a hacer pensable. La gran diferencia entre un canon de Bach y *Tamará* de Juan Hidalgo, estriba precisamente en el descentramiento aperiódico que regula los bucles de ésta última. Una cierta condición de apertura en el seno de la clausura sistémica barroca. El resto, ese fondo inasequible al teatro de la representación cuando éste estaba organizado según el modelo de las matemáticas circulares, por *ordo idearum* del programa racionalista, ahora absorbido a una escena extendida, regulada no ya por la sistemática repetición de lo idéntico, sino por una especie de eterno retorno con simulacro –en el sentido que tiene en Platón, copia rebelde, habitada por la diferencia–, de anómalo y anexacto. No es ya, pues, un barroco de las simetrías puras, precisas, de los bucles oculares infinitos, sino un barroco delirante, manierizado, aberrante, cuajado de accidente y anexactitud, abierto en espirales excéntricas que multiplica exponencialmente sus escenas quitando todo exterior. Su geometría no esquemática –recuérdense las declaraciones Peter Halley en el sentido de que la geometría no aparece en su trabajo como programa enunciativo, como puesta en juego de un esquematismo formal apriorístico, sino aportada como un dato atraído del exterior, del mismo espacio de lo social– sino retroproyectada en un juego de espejos en el que la forma compleja de la realidad y la del espacio de la representación se confunden y abarcan mutuamente.

BARROCA UBICIDAD CONTEMPORÁNEA

«Tout n'est pas poisson, mais il y a des poissons partout.

Il n'y a pas universalité, mais ubiité...»

GILLES DELEUZE, *Le Pli. Leibniz et le baroque*.

Éxtasis de la comunicación. Si en algún punto la nueva sociología francesa ha acertado plenamente en su análisis de *les sociétés le plus développées* es, desde luego, en su diagnóstico concerniente a la opulencia comunicacional que las recorre. Más que ningún otro rasgo, es esta principalidad de la acción comunicativa la que configura la especificidad de su régimen. Como en el jardín leibniziano, todo se proyecta en todo, en un teatro de ecos que materializa su flujo en forma de efecto eléctrico y que tiene en la pantalla, no ya en el espejo, el mejor actualizador de esa virulenta saturación de las imágenes virtuales que habita todos los rincones. Paul Virilio ha mostrado hasta qué punto ese devenir ubicuo del mundo –por virtud de la aceleración de los flujos que desde la esfera de la tecnología, y hasta alcanzar la velocidad de la luz, se ha conquistado– comporta un correlativo desvanecimiento del dimensionamiento temporal, su, ya indicada, espacialización, retirada de toda significación cronológica. Retirada que tanto Lukács como Benjamin aún referirían precisamente a una pérdida del sentido anticipatorio, utópico. En todo caso, lo que nos resulta fundamental no es ahora ya ese efectivo desvanecimiento, sino el aberrante régimen de ubicuos ecos en que convierte al mundo, como un territorio iconizado, como un teatro alegórico saturado de potenciales comunicativos carente de toda exterioridad, de toda trascendencia sobre la que efectuarse como proyecto.

Todo el espacio de lo social deviene así textura cruzada de lenguajes que prueban y confrontan sus potenciales comunicacionales en una febril agonística icónica, en una

gigantomaquia del significante. El mundo se satura de trazos, de escrituras. Deviene palimpsesto, acumulación interminable de texto sobre texto, de fragmento sobre fragmento, memoria cegada de potenciales de significancia que se superponen, pero que no se organizan conforme a algún orden de verticalidad que pudiera responder de continuidades genealógicas. Sino que se distribuyen según figuras de despligue y diseminación, en dispersiones estratificadas que articulan la fricción de los campos semánticos como una física de fluidos, entre partículas concomitantes que entrechocan sin soldarse, elásticamente.

La superficie se hace así escenario de una enloquecida batalla de temperaturas y eficacias, tensa membrana en que hace epifanía un disparatado maremágnun de contaminaciones. Barroca semiotización del mundo que calienta el teatro de toda enunciación, que alegoriza toda secuencia, todo objeto, toda presencia en el espacio público. Grandeza del pop, en su reconocimiento de la estúpida fuerza de tercera significancia residente en cualquier imagen, en cualquier palabra, en cualquier objeto proyectado con la suficiente velocidad y temperatura a una eficacia circulatoria, pública. La estúpida literalidad de lo aparente en su rala insignificancia, redoblada por una inquietud que forzaría a admitir que en ella algo otro se está enunciando —o al menos, atrayendo como irresistible imán al pensamiento hacia un lugar sin objeto, sin sentido, más exactamente. Texto, imagen, palabra u objeto atraídos por igual a una economía estúpida del (no) pensamiento en que la significancia es generada como producción absolutamente primaria, inelaborada, operatoria a nivel pictogramático, en una aproximación puramente climática —una especie de física de las temperaturas— a la producción escritural, al espacio enunciativo. Desde el reconocimiento implícito del contexto de febril entrecruzamiento de lenguajes de alta definición, de alto potencial de significancia, que afecta a la esfera de toda acción comunicativa en la nueva condición de lo social.

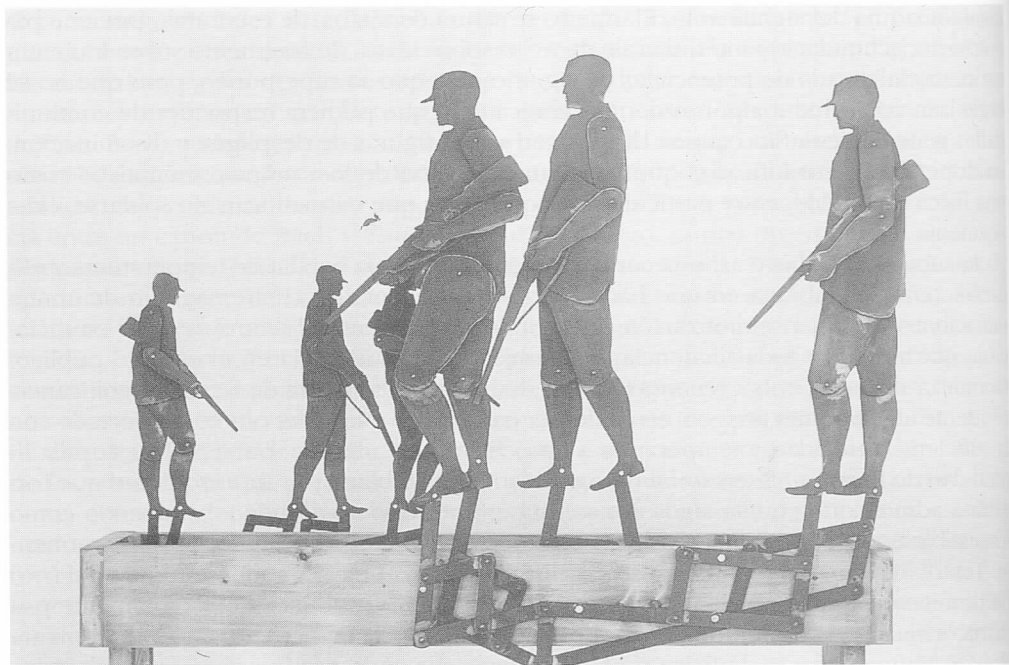
MATHESIS UNIVERSALIS

«De un sólo golpe, la profunda visión de la alegoría transforma todas las cosas en cautivadora escritura.»

WALTER BENJAMIN, *El Drama Barroco Alemán*.

En su brillante investigación sobre la pintura holandesa del XVII, Svetlana Alpers repara con agudeza en la particular importancia que en ella tiene la presencia de textos —ya a través de leyendas, emblemas, virginales, o cartas. Barrocas economías, la presencia de texto se revela en esos lienzos como un dispositivo más— al igual que espejos, ventanas, habitaciones, mapas o cuadros dentro del cuadro —de extensión indiferenciada del espacio de la representación—. Imágenes y palabras acaban por fundirse en una equivalencia operativa que, desatendiendo eficacias específicas —pongamos, otorgando al texto alguna función narrativa, por ejemplo—, explora una misma continuidad productiva. La imagen se muestra como *rebus*, como jeroglífico, mientras el texto lo hace como pictograma. Una y otro se resuelven en una movediza deriva tropológica, para emplear el término de Paul de Man. Los celos respectivos de que tradicionalmente imagen y palabra se afectan —por mostrar la imagen lo que el texto sólo acierta a decir, por decir el texto lo que la imagen sólo acierta a mostrar— se resuelven así, en toda economía barroca, revelándose ambos sólo regímenes diferenciados de una misma actividad productiva en el espacio de la representación: la escritura, registro efectivo de cualquier potencia de significancia.

Ni lo mostrado por la imagen ni lo enunciado por la palabra queda, en ese acto, así fijado: sino que viene precisamente a revelarse pura intensidad lábil, transitiva, cuya va-



29. Juan Muñoz, *Hunters*, 1988.

lencia se ha de someter a las transformaciones potenciales de su espacio de eventualidad. Se revela, dicho de otra forma, pura efectuación en un territorio de productividad, potencia de significancia: escritura en estado crudo. Que sólo en su procesamiento transformacional —es decir, en su cruce con otra escritura— se actualizará en tanto lugar de advenimiento del sentido. Y ése es precisamente el lugar de la alegoría: el lugar del cruce de dos escrituras, su horizonte intertextual. Que una imagen sea vista a través de otra, que un texto leído por otro: ésa es la ley general misma —ley de lo alegórico— de toda economía barroca de la representación y el lugar, por excelencia, que la escritura rotura, el espacio de la producción de toda significancia. En su extensión, todos los lugares se revelan sometidos al imperio de tal textura genérica, profunda: una especie de *arquiescritura*, de *gramma* o *mathema* cuyo trazo, por así decir, formatea el espacio mismo de la representación y lo constituye con potencia de significancia que sólo se actualizará en virtud de una actividad de producción, de signatura. En toda economía barroca de la representación, lenguaje y mundo, extensión y pensamiento, se engranan así como producciones ciertamente diferenciadas de una comun actividad. La de cierta primera escritura, *mathesis universalis*, cuya marca escribe por igual el mundo de las palabras y el de los objetos como su vestigio, su huella, su resto indiciario.

EL DRAMA ALEGÓRICO

«Tout pour moi devient allegorie.»

CHARLES BAUDELAIRE. *Le Cygne*.

Cualquier objeto, en esa medida, puede ser empujado hacia su límite, llevado más allá de sí, hasta valer por otra cosa, hasta decir algo otro. Hasta expresar, hasta escribir

—para ser más preciso—, una diferencia que se enunciaría allí, en él, a través de él. Todo objeto —pero también toda imagen, todo signo, todo gesto o todo trazo— puede así ser conducido en arrebatada alienación hacia esa ventriloquía, devenir el lugar de enunciación en el que algo otro es dicho. Esta posibilidad, esta potencia alegórica de todo, fundacional en Heidegger de toda territorialidad de lo artístico —la obra comunica públicamente otra cosa, revela otra cosa, es alegoría— se enseorea implacablemente de nuestra contemporaneidad.

Durante decenios, un doble rechazo ha pretendido poner coto a cualquier inteligencia alegórica del hecho artístico. De un lado, la navaja formalista del modernismo se empeñaba en liquidar todo contenido no reductible a la pura presencia efectiva —y lo otro dicho está en suplemento, vibra ausente como una pura inclinación virtual de lo que hay hacia otros lugares: es potencia de sentido, significancia—. Del otro, la estrechez unidireccional de los programas historicistas encontraba en la alegoría un peligroso reversor, un dispositivo desorientador de los procesos de sucesión: la economía de lo alegórico no se sometía fácilmente a proyectos unidimensionalmente anticipatorios —hasta el propio Benjamin prevenía contra el carácter melancólico de la alegoría—, sino que sumía todo territorio enunciativo en un extravío adireccional del sentido, de las significancias, inscribiendo las figuras de la sucesión en mapas de dispersión compleja, interminable y reversible: barroca, para decirlo en una palabra. Se comprende que un pensamiento del progreso concentrara sus más encendidos esfuerzos —como el benjaminiano Ángel de la Historia— en resistir la visión alegórica que multiplica al delirio las significancias de todo enunciado: entre ellas, se escribe con fuerza no menor la de lo que fue —todo objeto es memoria de su pasado, alegoriza su anterioridad: ahí la particular significación alegórica de la ruina. A la melancolía de esa mirada que se tiñe de conciencia de pasado aún se suma la certidumbre de la inagotabilidad última de toda tarea de escritura del sentido: ninguna posteridad cumplirá su acabamiento, su clausura como culminación, satisfacción acabada del sentido— melancolía ahora ligada a imaginación de una insuficiencia de futuro para dar cumplido sentido a la enunciación que, así, se aboca a un delirio recursivo, cuyo orden último se revela inencontrable. Ningún futuro va a ser sino presente, breve instante de su misma calidad —incluso, se aparece como contenido potencialmente en éste—. El mundo se enciende entonces como máquina gratuita y efímera, teatro de una representación suspendida en la delgada instantaneidad de un presente que revela su grosor como insuficiencia, como liviano pasaje de un breve *in actu oculi*. Y la enseña del discurrir el hombre en la vida se representa entonces como triste vacuidad, como enfermizo enfrentarse a un profundo y ridículo abismarse de todo hacia su vaciamiento, hacia el extravío —cuando menos, en otra serie: pero siempre espera otra serie— de su sentido, hacia su vana espureidad: *et omnia vanitas*.

Doble quiebra que ahora, en cambio, obliga al reconocimiento de ese impulso alegórico como matriz fundamental de la investigación ciertamente moderna en el campo artístico: la del paradigma formalista y la de todo historicismo unidimensional. Entiéndase: la del supuesto lógico de una forma general del enunciado, de una sintaxis, capaz de asegurar una validez semántica de la relación significante/significado, o signo/referente, y la de un programa de transformación de éstos —los referentes, los estados de cosas— conforme a la modulación termodinámica de aquéllos —los signos, los lenguajes, los programas—. Y en el lugar de estos dos paradigmas —por excelencia, los del modernismo mermado, dejénme decir— el ascenso de otro que sitúa la piedra angular de todo su arquitectado epistémico en, precisamente, esa condición deslizante y barroca de los potenciales de significancia que organiza toda secuencia enunciativa: como quisiera Walter Benjamin, ahora sí, coincidencia estructural del instrumental interpretativo con la articulación de su objeto, cumplido ahora el ascenso de una meto-

dología analítica tan barroca como la propia economía del territorio de su investigación –el de la producción misma del sentido.

Desde ella se administra todo un sistema del mundo, toda una topología de la representación que reverbera y traspasa cualesquiera registros, hasta allanar el mismo espacio de lo real instaurando en él, de hecho, una economía general que se despliega como peculiar sistema de los objetos, trastornando sus órdenes de producción, circulación pública y consumo. Sin duda, una economía barroca del objeto es impensable –ya Walter Benjamin estableció un principio de relación entre Barroco y ascenso del modo de producción capitalista– al margen del proceso de fetichización de la mercancía. Valeroso e impúdico, el mismo Baudelaire se internó en la senda de la mercancía para descubrir en el potencial alegórico el inicio de ese viaje que conduce al objeto a cargarse de valor, a circular socialmente sólo bajo la especie de la mercancía. De hecho, ese mismo constituirse el objeto en mercancía es impensable sino como enunciación alegórica, como pronunciamiento de otra significancia, otro valor, otra potencia de circulación y consumo. Barroquización, pues, también, de todo el sistema de los objetos, que deviene territorio semiotizado, escenario alegórico.

La certidumbre de ello pesa sin duda en el desarrollo de lo que Baudrillard, siguiendo él también a Benjamin, ha llamado estrategias de la indiferencia entre obra de arte y mercancía –acariciando así una de las vetas más ricas de toda la tradición artística moderna–. Senda que antes de pasar por el pop –quizá su primera culminación– tiene en el episodio del *readymade* duchampiano su lugar fundacional.

Sólo que había en el trabajo duchampiano, aún, una cierta vocación redentora, de emancipación del objeto, de liberación de esa enunciación enajenada en él de algo otro que le conduce a su significación en tanto que mercancía. La operación duchampiana sobre el objeto así fetichizado aspiraba precisamente a relanzar el proceso alegórico, superponiendo mediante algún procedimiento –sea la mera firma, el montaje, la apropiación– otra significación a la así constituida. La intervención duchampiana acababa por ser, así, simplemente, una estación más a añadir a la, digamos, deriva alegórica del objeto, no una que restituirá al objeto su estatuto original.

De Duchamp a Jeff Koons, la envergadura del operador alegórico ciertamente se desvanece, acercándose asintóticamente la obra a la pura mercancía, hasta mostrarse en indiferenciación. Si en el trabajo duchampiano hay reactivación del deslizamiento alegórico –como, al fin y al cabo, también lo hay en la repetición pop– del objeto, en Koons la presentación de la mercancía se hace ya sin introducción de operador alguno –ni siquiera la repisa/escaparate de Steimbach–. Y, sin embargo, el nuevo deslizamiento de la significancia se sigue produciendo. ¿Qué ha ocurrido, finalmente? Simplemente, que, como Baudelaire intuía, el universo de la representación se ha alegorizado él mismo, afectando de ese virus a todo lo que en su escena acontece: convirtiendo al mundo en imparable drama alegórico de innumerables actos.

Ha ascendido la evidencia de que aquella “emancipación” de la mercancía que de alguna manera se cumplía en la operación de su transformación en *readymade* no era concluyente, no era definitiva: sino que daba curso a una nueva cascada de derivas en una –por lo menos– de las cuales el objeto, ahora si se quiere obra de arte, volvía a enunciarse como mercancía. De allí puede “pero sólo momentáneamente” volver a ser traída por, por ejemplo, la operación apropiacionista: pero lo fundamental en la economía que rige el espacio de la representación en nuestros días, una economía barroca, insistimos, es que, en su pasaje alegórico, tampoco en ese nuevo lugar va a quedarse detenida. Sino que muy pronto será atraída al seno de un torbellino de movedizas transformaciones en el que su valor enunciativo nuevamente variará, se desplazará sin fin en series excéntricas. Es más: sólo en el cumplimiento mismo de ese proceso transformacional devengara significancia, valor.

El, digamos, automatismo derivativo de ese proceso alegórico sentencia la condición contemporánea del espacio de la representación: y es esa evidencia la que distribuye por doquiera una perplejidad que desconcierta a los protagonistas del proceso enunciativo, inseguros sobre el resultado –cuando lo están de sus intenciones– de la catarsis de efectos que habrá de seguir a las potenciales estrategias a que den curso, sean de reactivación y aceleración o de ralentí, de indiferencia o de diferenciación radical, referenciales o de autorreferencia, recursivas o expansivas.

ESTRATEGIAS: APARIENCIA ALEGÓRICA

«... nous déterminerons les conditions du Repos instantané (ou apparence allégorique) d'une succession (d'un ensemble) de faits divers semblant se nécessiter l'un à l'autre par des lois ...»

MARCEL DUCHAMP, *Etant donnés...*

Como en *El problema fondo-figura en la arquitectura barroca*, de Reinhard Mucha, no se trata sino de movilizar, de reactivar circulaciones. Ningún campo problemático se cierra sobre sí mismo en un bucle puro, reiterable *ad nauseam*. El lugar de la representación –en Mucha, el mismo espacio museístico– y la obra entran en un diálogo abierto, que da lugar a una secuencia en fuga, derivativa. Todas las escisiones –interior/exterior, arriba/abajo– son recorridas como lugares de un tránsito. No se trata sino de aquella auténtica producción de un interior sin exterior o de un exterior sin interior –en definitiva, de la articulación de un pliegue: ese dispositivo operatorio en que Gilles Deleuze localiza «siguiendo la pista a Wölflin» el módulo fundamental de la arquitectura barroca, tomando como modelo imaginario el de la mónada leibniziana–. Algo parecido a ella nos propone el mismo Mucha en su *Maqueta para el Bar* de Konrad Fisher. Su volumen medio se nos ofrece de entrada como un exterior, pero una aproximación mayor nos atrae en cambio hacia un interior laberíntico y cerrado –hipotéticamente–, sin ventanas, que nos incorpora en anamórfosis dispensándonos, desde ese barroco lugar, un punto de vista descentrado, mediante un dispositivo óptico curvo, que se vuelca enteramente en la percepción única del puro paso del tiempo –expresada por un reloj digital acelerado–, del transcurrir en el espacio de la representación del acontecimiento.

Acelerar, ralentizar, las estrategias alegóricas parecen desplegarse así en dos aventuras, en dos regímenes. Peter Halley las ha intentado ambas: una pieza como *Speed Zone* es propuesta como puro acelerador, como mera señal en un tránsito velocificado. *Flat Field*, en cambio, parece apelar a otro requerimiento, el de una ralentización, el de una deslabyrinthación del territorio, el de su aplanamiento. La misma biestabilidad, doble significancia, reclama para su obra pictórica: al mismo tiempo ella es presentada como espacio circulatorio y carcelario, de flujo y de cautiverio, de tránsito y detención. Dos compulsiones principales parecen encontrar allí expresión: una primera, a la deriva incontenible, a la fuga por los desfiladeros de la significancia, es puesta por la misma barroquización alegórica del espacio. La segunda es opuesta como una resistencia a la náusea, al vértigo, que en ese escalonamiento de fugas alegóricas se abriría como precipicio sin fin. Ronald Jones, recientemente, ha dado cuenta de esa resistencia, la ha teorizado y, siguiendo a Greenberg, titulado con el nombre de Alejandrianismo. No es fácil, ciertamente, pensar un tratamiento contra su síndrome, náusea incluida –sobre todo, por la naturaleza paradójica que le cumpliría al remedio, al *pharmakon*, presentar–. Ningún cierre del teatro de la representación, en efecto, es pensable desde

su mismo espacio escénico. Ninguna interrupción de su decurso en el tiempo cabe ser pensada en él.

El aberrante delirio a que Koons –sigamos tomando a Koons como posible caso límite de invitación a lanzarse al abismo de una significancia no fijable– convoca puede, no obstante ser contestado desde el interior de la misma economía –introduciendo, simplemente, modulaciones en el fraseo de los períodos, de las secuencias del extravío alegórico–. Así, en la *aposición* de fragmentos a obras ya ellas mismas fragmentarias sobre la que trabaja Rodney Graham se produce esa ralentización, esa expresión contenida de la escritura alegórica. Sus *jokes*, por ejemplo, interrumpiendo la secuencia minimalista de Judd con las obras de Sigmund Freud –la secuencialidad minimalista sería, en su seriación, ya un procedimiento barroco– frenan, mediante un encabalgamiento metonímico, la extraviada y gratuita fuga alegórica que en la pieza tendría lugar, alterando la velocidad de sus derivas.

Con todo, hay un tipo de estrategias alegóricas que se nos revelan particularmente significativas y, por así decir, centrales en las economías barrocas, complejas, de la representación que nos atañen. Son aquellas en que se cumple un bucle reflexivo, autorreferencial, que pone en el lugar de la enunciación al propio procedimiento alegórico. Serían, de esa forma, alegorías de la pura potencialidad de enunciación de algo otro que concierne al espacio de la representación, experimentaciones orientadas al suspenso –o al menos, a la puesta entre paréntesis– de la literalidad enunciativa. Tal sería el caso, por ejemplo, de las *Atopías* de Jan Vercruyse –si se quiere, profundizando una vía que habría tenido en el *Blanco sobre blanco* de Malevitch una primera culminación–. Toda una tradición de modernidad experimenta con ese recurso barroco al bucle por el que el enunciado toma al asalto el lugar de su acontecimiento, el de la representación, apuntándose en él –como la página en blanco mallarmeana– como pura virtualidad, como pura potencia alegórica. Experimentación de la escultura sobre el lugar de su soporte, el pedestal, experimentación de la pintura con la virtualidad del lienzo blanco, experimentación presentacional sobre el mismo espacio –entonces atópico– de la representación.

De seguro, en ella se ilumina, por el espacio fugitivo de una fulguración, la compleja configuración de las economías contemporáneas de la representación, la escena barroca y el procedimiento alegórico en su arquitectura desnuda. Pero ni siquiera ella escapa a la regla de automatismo transformacional que organiza toda escritura como cascada continua de deslizamientos del sentido, de las significancias. La mitad, al menos, del trabajo –de la producción, si se quiere– queda por hacer, del lado de la recepción, del lector. Como ya en Duchamp se anunciaba, el trabajo del autor no puede ir más allá de, una vez establecidos los datos de partida, «determinar las condiciones de reposo momentáneo –o apariencia alegórica– de una sucesión o conjunto de hechos diversos que parezcan necesitarse entre sí por leyes». Y todo el resto, queda siempre por hacer. La ceremonia, continúa.

7. Año Zero, Distancia Zero

José Luis Brea

Edición original: José Luis Brea, ed., *Anys 90. Distància zero* (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 22 junio-31 agosto 1994, pp. 9-20).

Artistas: Ignasi Aballí, Pep Agut, Ana Laura Aláez, Chema Alvargonzález, Benedicta Bergado, Nuria Canal, Daniel Canogar, Jordi Colomer, Octavi Comerón, Compañía Magnética, Luis Contreras, Salomé Cuesta, Ricardo Echevarría, Galería Virtual, José Gallego, Dora García, Chema Gil, Susy Gómez, Carles Guerra, Itziar Jarabo, Laboratorio de Luz, Pau Lagunas, Kepa Landa, José

CD: Tunga ha realizado un vídeo sobre su trabajo con Arthur Omar (*Le Nerf d'Argent*). Es una ficción que pone en escena los distintos elementos de lo que podríamos denominar mitología personal en un tiempo circular, el tiempo del mito y del origen. Por otra parte, no es un trabajo que se inscriba en la intemporalidad; en Tunga hay una voluntad, común a todos los grandes artistas brasileños, de inscribir, de dar forma, de construir en una cultura siempre en busca de una imagen, una cultura que cuenta entre sus características dominantes la pérdida, la «diarrea del sentido», por usar los términos de Hélio Oiticica.

CP: En todos los artistas de la exposición hay una búsqueda, en la disfuncionalidad misma de las cosas del cuerpo, de una realidad que pese a todo persiste.

CD: Así es. No veo a estos artistas como desesperados, crepusculares o pesimistas.

CP: Intentan demostrar que los sistemas organizados de pensamiento, tal y como los hemos conocido en Occidente, no se corresponden ya con lo real, y que es preciso empezar a interesarse por otros saberes de toda índole, hasta ahora desdeñados.

CD: Tampoco hay que caer en lo irracional. Hay un orden en esos desórdenes. El título de la exposición podría ser *Désordres* en los dos sentidos: *désordres* (contrarios al orden) y también *des-ordres* (varios órdenes). Son desórdenes y órdenes, varios órdenes de urgencia, de formas y de pensamiento.

París, 23 de junio de 1992

2. De la mutilación entendida como una de las bellas artes

Michel Onfray

Edición original: Luce Bort y Jean-Louis Froment, eds., *Périls et Colères* (Capc Musée d'art contemporain, Burdeos, 22 mayo-6 septiembre 1992, pp. 9-20).

Artistas: Asta Gröting, Clegg y Guttman, Fabrice Hybert, Cindy Sherman, Tonet Amorós, Andrés Serrano, Matthew Barney, Thomas Ruff.

La obra de arte no cesa de ofrecer a la mirada imágenes, iconos que funcionan como sustitutos de lo real. En su lenguaje concebido para infundir miedo, los fenomenólogos hablan de *analogon*. En este orden de ideas, lo que el aficionado contempla es lo real, pero un real transfigurado, deformado, adaptado, modificado, pues, en cualquier caso, no hay real sino en relación con una representación. Por ello es por lo que no sabe ver de otra manera que con su cuerpo, esto es, con una rara máquina que Deleuze llamaría deseante, surcada, por ende, de historias extrañas, singulares y estafalarias. Máquina para ver, escópica.

También es probable que haya que rendir homenaje al artista desconocido que, en el secreto del anonimato vengador, ha continuado la labor de los artistas que expusieron en Burdeos practicando la mutilación y remitiéndola al acto fundador que informaba a las colecciones presentadas. De ahí la lectura de estas obras en un sentido dinámico: descomponer es recomponer, destruir es reconstruir. Y, como bien sabemos gracias a algún sabio ascendido a doctor honoris causa, ahí están todas las maravillas que nos puede deparar la deconstrucción. Un gesto sin firma refleja, como en una duplicación irónica, en negativo, gestos estéticos que han dictado la formación de las obras que integran esta exposición. Pero ¿en qué consiste realmente ese gesto? El visitante —o la visitante, a menos que se trate de un andrógino, de un hermafrodita que pasaba por allí— se habrá sorprendido ante una forma fálica que surge, triunfante aunque flácida, de una obra de Fabrice Hybert. Ese objeto sexual, divertido y contundente, tenía, por decirlo así, su pareja al mismo nivel, en una forma cóncava. Un pene que se estremece al so-

plo de ventiladores higrométricos, una invaginación, dedo de guante vuelto dispuesto a recibir, para una unión primitiva, la forma en positivo, por no decir en relieve, en el diseño, imaginario, de una plenitud: obra cerrada en sí misma, completa, total, acabada. Plana, como fue presentada, podía figurar la espera, el estatismo previo a la fusión. O representar plásticamente la androginia, el fantasma de una bella totalidad sexual, un cuerpo extravagante hecho de hombre y de mujer, que desconoce el deseo y conoce la beatitud de las formas porque no sabe lo que es su carencia. Pero el cuerpo diferente no gusta, refleja demasiadas incapacidades, límites o dudas sobre uno mismo. Muestra el dolor de la falta de plenitud y mezcla papeles, confunde las definiciones clásicas y las distribuciones sociales, o sea ficticias, de los órdenes sexuales. De la obra de arte como lección dada al inconsciente.

Esa mano estética, que también fue mano histérica, ha marcado en la silicona su incapacidad de ver un cuerpo unido, conformado de otra manera, rehecho sobre una superficie plástica, y que por tanto trasciende las materias corporales. Superficie menoscabada, cuerpo menoscabado; sexo roto, desgarrado en un gesto de ira subtensa por una impotencia. El anónimo repite a su manera el gesto de Orígenes, que se cortó los genitales pensando que así acabaría con el deseo. ¡Ay! Pobre filósofo castrado... Podemos, claro está, acabar con el objeto que permite acabar con el deseo, durante un tiempo solamente, y brevísimo, pero no acabamos tan fácilmente con esa carencia perpetua. De lo contrario, cuántas emasculaciones habría que contabilizar...

La obra mutilada no expresa menos la eternidad del problema. Antes de la herida hablaba de la plenitud pacificada, potencial. Ahora cuenta el desgarro, interminable llaga, perpetua cicatriz. La obra se ha desviado, rebelado, da con otro significado, pero no es menos susceptible de integrarse aquí, en la exposición donde lo que se nos ofrece a la vista es, más o menos, resultado de mutilaciones en grados múltiples y variados: órganos aislados, aparatos digestivos, nerviosos, linfáticos u otros, aplastados, fosilizados, endurecidos, atrapados en una materia o completamente presentes por su ausencia. Así, *Périls et Colères* viene a ser una galería imaginaria de Disjecta Membra.

Y lo mismo con los aparatos digestivos, el esófago, el estómago, los intestinos y el recto de Asta Gröting: son de silicona, transparentes, rellenos de fibras de madera o fijados en la mineralidad de una copa de Murano, pero en los dos casos constituyen, a su manera, la dinámica de un ciclo, el movimiento de un sistema vivo. El tránsito está hecho, fijado, mostrado en los volúmenes, en las cavidades, en los laberintos, en los tubos y conductos por los que circula la vida. Posadas en el suelo, las entrañas sufren la presión que normalmente fuerza a la materia a obedecer: yacen, listas para extenderse, para moverse, todavía humeantes y habitadas por el soplo, por el paráclito. El cristal semeja un derramamiento líquido, una materia fluida que se desparrama e invade suavemente, casi insidiosamente, la superficie plana en la que reposa. Materia líquida, pues, a punto de perder su carácter mineral en provecho de una licuefacción, esperando la vaporización.

Cuando el cristal es reemplazado por enlazamientos de materia –silicona y fibras vegetales, viruta y vetas secas de árboles– pensamos más fácilmente en una placenta, en una forma menos ideal porque no está cristalizada: su dureza ya no le permite expresar lo blando, pero sopla para manifestar la evacuación, la inasible huida de las materias orgánicas que atestan el vientre. La obra la dobla un dedo, se pliega bajo la mirada y parece fieltro metido en entrañas. El cuajo se hace metafísico, el libro filosófico y el bote estético. El interior del abdomen, tripas de terciopelo, dirían los sastres y los especialistas en tejidos, encubre los misterios de la vida: por allí es por donde el cuerpo, con los ojos, empieza a pudrirse, a descomponerse en sentido etimológico. Deconstrucción, descomposición, mas siempre mutilación: se trata de descuartizar, de escudriñar y de extraer

40. Fabrice Hybert, *Prothèses*, 1992.

la materia viva para transformarla, alquimias subjetivas, en formas plásticas sometidas al espacio, pero liberadas del tiempo. Kant invalidado por los intestinos de silicona, qué gracia. Queda, en la barriga telúrica, la forma que levanta el corazón –si no acertamos con la materia– y muestra uno de los engranajes del hombre maquinal.

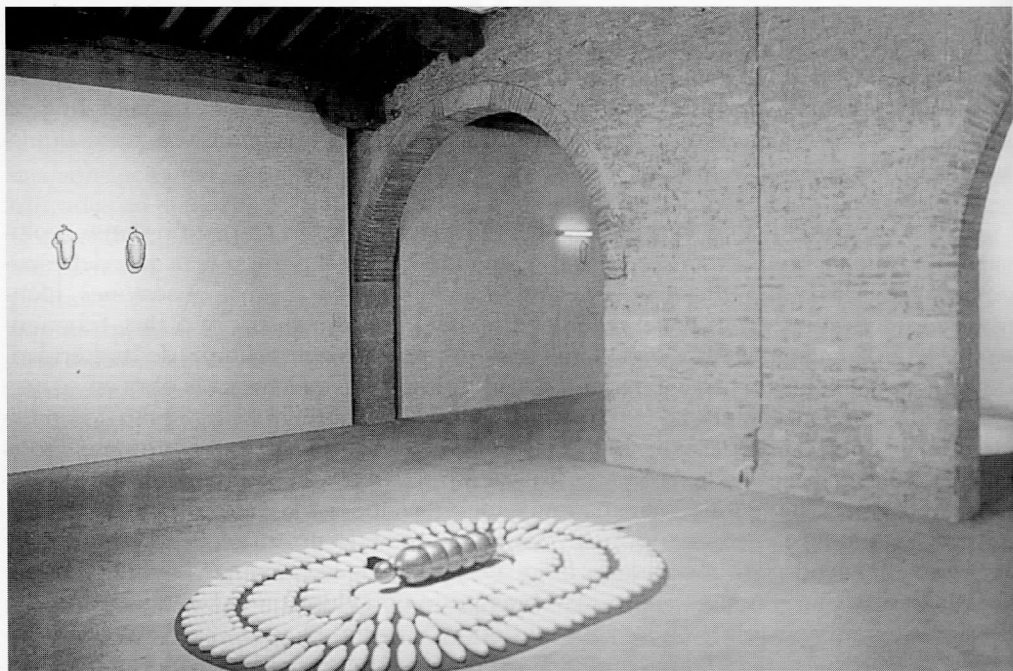
En la línea de estas lecciones de anatomía que desembocan en una fragmentación por el aislamiento, por la deformación, Fabrice Hybert opta por un método inverso, aunque sus fines sean los mismos: proponer una variación sobre el motivo del cuerpo. Sin embargo, mientras Asta Gröting muestra recalando, Fabrice Hybert lo hace eludiendo: en hilos elásticos ha colgado prendas que, suspendidas en formas sugestivas, suscitan cuerpos desertores. Los tejidos son crisálidas vaciadas de sus consistencias vivientes. En los pantalones, chaquetas, vestidos, abrigos, faldas, en las botas, en los sombreros, en los paraguas, en los impermeables, en los petos y en los pijamas se deslizan, en forma de ideas puras o de ectoplasmas, así de presentes son las ausencias, cuerpos de mujeres, de niños, de pescadores, de cazadores, de adolescentes captados o capturados en sus vacaciones. Inmóviles, como prendidos, como petrificados. Todos se reflejan entre

sí: nos imaginamos que circulan seres en una misma dirección, que caminan hacia sus destinos, o que tratan de encontrar, bajo el pliegue de una forma en *jeans* negros, una especie de ciudad prototípica de la que surja la vida y sus vibraciones. Así, los cuerpos quedan sugeridos por sus envoltorios de ropa, por sus pieles culturales y sociales y por la tela que los viste, los protege, los oculta. Los rostros, los troncos, los bustos, las piernas son incitados mentalmente, como sombras que podrían aparecer cristalizadas, petrificadas en la misma materia que la presente en los aparatos digestivos de Asta Gröting. O en el de las larvas de Tonet Amorós, pues las instalaciones de este joven artista catalán plantean el problema del cuerpo más allá de la mutilación, cuando no tiene sino promesas de futuro. Pero, paradójicamente, en su relación con el tiempo la larva da la impresión de ser un objeto mutilado, no desprovista de formas que no ha conocido, sino todavía no provista. El resultado propone la misma desazón ante lo inacabado, también una impresión teratológica. Forma informe, vitalidad en potencia pero también en acto, como sistema ya vivo. Enganchados a tubos de neón que difunden una luz quirúrgica, las formas en parafina valen menos por las vueltas de sus anillos que por lo que significan: potencialidades corporales, un cuerpo borroso ante la realización, la entelequia, que diría Aristóteles. Las larvas sueltan filamentos de extremidades luminosas; curiosamente están, aquí o allá, cerradas herméticamente en bolsitas transparentes pero selladas por un metal que confiere al conjunto la función de sarcófago. Meditaciones sobre el génesis, sobre la genealogía y la inserción de esos frutos de Cronos en una dialéctica temporal: Amorós inserta igualmente sus obras en secuencias de tiempo que son otras tantas variaciones sobre su tema cifrado predilecto: el siete, emblema de las simbologías numerológicas por excelencia, es recurrente. Cada cierto tiempo, un termostato enciende el interior de una enorme crisálida de aluminio llena de parafina, que despidе su característico olor. Por lo demás, el conjunto figura inserto siempre en un inteligente cálculo que recusa lo aleatorio e impone otra vez la simbología, un disco de luz aparece, rodea la instalación plástica y muestra cómo, aquí, la mutilación es la perfección de una forma imperfecta, cerrada en sí misma, expresiva de la desviación de una singularidad atípica. Lo que da lugar a una tercera forma de mostrar el cuerpo. Tras el detalle aislado, obtenido por cirugía, de Asta Gröting, o hecho presente por la ausencia, como en la nulización de Fabrice Hybert, Amorós hace efectivo lo que va a ocurrir y muestra la potencialidad como un acabamiento, la forma en potencia como una forma en acto. Tres vías de acceso a la materia corporal que dan primacía al empleo del espacio, de lo escultórico, a las que se añade la de Matthew Barney. El cuerpo queda, también aquí, manifestado por su ausencia, suscitado y provocado, como mostrado por las huellas que deja. Cuerpo escarnecido, vejado, a la manera del deportista que trabaja el músculo cual objeto plástico, como materia a informar. Sus obras utilizan el material rosa de las prótesis, sobre las que pone puertas volcadas en el suelo que contienen pesas y mallas —una negra con inscripciones blancas, otra blanca con inscripciones negras, *yin* y *yang*, ambas dedicadas por un célebre futbolista americano— estampadas con un doble cero, lo que en otros lugares se presenta como el emblema del ano por perforar. La instalación se extiende con la forma de mosquetones de alpinismo, de pesas en miniatura en materiales ligeros, de un doble aparato semilinfático, semiamnótico, formado por largas y finas bolsas de plástico ramificadas en los que reposa un líquido graso. La obra evoca un cuerpo ausente que sin embargo imaginamos embadurnado de vaselina o de productos ardientes, empapado de sudor, una piel que sufre en un trabajo muscular donde lo sexual y lo deportivo se mezclan insidiosamente. Lo que muestra en obra, en acto, un vídeo compuesto de breves secuencias yuxtapuestas en las que Matthew Barney evoluciona, desnudo, sujeto, ataviado, a lo largo de ganchos clavados en un techo, mientras es filmado desde arriba: él, aficionado, como sabemos, a las defecaciones inesperadas de pelotas de ping-pong. El cuerpo, aquí, está mutilado, porque es obe-

diente, sumiso y dócil, producido y querido, fabricado, contenido en una forma elegida que ha exigido el ardor y la determinación que demuestran los cortadores de bonsais. Porque sufrió y fue coaccionado, ha conocido las mutilaciones con las cuales obtenemos objetos de culturismo, y por tanto socialmente aceptables. El artista, que ha sido tanto futbolista americano como maniquí, conoce los lazos narcisistas y masoquistas que asocian esas dos maneras de conseguir un cuerpo plástico.

La otra vertiente de esta exposición no utiliza el espacio en su opción densa, voluminosa, sino en su registro plano para la fotografía. Arte del tiempo más que del espacio, aunque exija la superficie sobre la que se inscribirán las mismas obsesiones, idénticas inquietudes: explicar el cuerpo de otra manera, mostrar rostros y pieles, fragmentos de identidad, en encuadres en los que se desahogan las contorsiones de la alteridad. Los grandes formatos de Cindy Sherman, sus autorretratos, muestran a la obra en su empresa de mutilación voluntaria. Hace unos quince años Sherman se presentó como estrella de los años cincuenta, muy peripuesta, hermosa como un anuncio de mediados de siglo: bonitas piernas y hermoso pecho, cara inmaculada, el cuerpo preso en la convención de las revistas. Hoy Sherman mora en iluminaciones frías, sucias, amarillas, anaranjadas, en medio de icores y putrefacciones, ostentando un rostro de alcohólica, de fumadora, o marcado por quemaduras fabricadas para que le carcoman la piel, para que le destrocen la cara. En algunas de sus obras pone en evidencia el bubón, subraya la rojez, insiste en la pústula o en los ojos atestados de tierra. El cuerpo se presta a postizos, prótesis, roña, narices falsas, moho. Todo perfil es abyecto, todo miembro desagradable. Su empresa de autodestrucción, sus exhibiciones de automutilación arrojan al rostro del contemplador de museos imágenes insoportables en las que el cuerpo se une a la muerte en una jubilación no fingida. Itinerarios de una descomposición anunciada.

Podemos también descomponer recomponiendo, componiendo de otra forma y afirmando su poder demiúrgico sobre el cuerpo de los otros, sacando a escena sus gestos o sus posturas. La ironía y algo parecido a la teocracia armonizan de otra forma las máquinas corporales para producir solamente ligeras alteraciones, imperceptibles casi, pero que bastan para activar un efecto de desazón, una perturbación en la armonización habitual. Eso es lo que practican Clegg y Guttmann en sus fotografías de mandos y directivos de grandes empresas y multinacionales en la irónica perspectiva de los retratos de gremio al uso en la Holanda del siglo XVII. Los personajes figuran hieráticos, inmóviles y fríos, congelados en poses caducas que recuerdan los retratos de banqueros flamencos o de mercaderes hanseáticos. El cibacromo produce un negro espeluznante en el que se recortan manos y rostros preñados de compunción, de muerte venidera. Los rostros son casi máscaras mortuorias en cuyas órbitas brilla un fuego de muerte. Las bocas están crispadas, cerradas, casi cosidas en un silencio verosímilmente exigido por el secreto. Las pieles parecen mutiladas, mostrándose como un palimpsesto que registra altivez y desprecio: los que encargan las obras, aunque a veces rechacen el encargo hecho, son burlados en sus pretensiones de transformar sus funciones sociales en destinos estéticos. Clegg y Guttmann saben vejar a esos presumidos desmembrándolos, desplazando un poco la posición del rostro o de las manos, haciendo collages, insidiosos por su invisibilidad, o sus ligeros efectos de inquietud. Así, un cuerpo puede hacer estragos en un rostro que no es el suyo, y viceversa. Nos imaginamos las manos que han podido acariciar otros cuerpos, ver el rostro que parece funcionar con ellas sobre un mismo cuerpo, aunque sea un fragmento prestado. Es la identidad la que aquí padece una composición ajena, impuesta por los artistas que pretenden la forma y se la infligen a los trozos en los que el consentimiento no tiene utilidad. Esos empresarios, esos grandes burgueses, esos herederos pretenciosos son mutilados, pues, sin que se sepa realmente



41. Tonet Amorós, *Omnipotens, Omnipresents*, 1992.

cómo, y aunque se entienda la alteración, el imperceptible juego de formas se deja ver tan sólo bajo el aspecto de un deslizamiento de la pose seria hacia la comedia desvelada. Ironías políticas, comedias metafísicas, los clichés de Clegg / Guttman transforman a industriales en carniceros disfrazados con sus ropas, a financieros en depravados embutidos en sus atuendos, a familias en grupos que parecen grandes inquisidores, sádicos y neurópatas. Todos están prendidos como los órganos después de la lección de anatomía. La pose hace que surja el aspecto, del que se termina en la monstruosidad de un universo del que parten todas las mandatos que nos gobiernan.

Así como el negro es una necesidad para Clegg / Guttman, Thomas Ruff y Andrés Serrano precisan de la conformación, de la inscripción de sus clichés en marcos. Cada fotografía obedece a una conformación recurrente. Toda geografía singular se presentará en un formato idéntico y ocupará el espacio de la misma manera. Seguridades de los marcos ante la mirada para variar el contenido de ésta, expresando cada vez la misma cosa, las mismas inquietudes, las mismas obsesiones. Thomas Ruff inscribe a sus personajes en fondos blancos, glaciales. Los rostros ocupan lo esencial del cliché y todos los detalles aparecen en una imperdonable crudeza: escamaciones, granos, pelos de barba, raíces de pelo, comisuras grasientas, lustrosas, pieles secas, ásperas o sebosas, orejas partidas, puntiagudas, retorcidas, ojos mojados en el líquido lacrimal que aflora. Mutilaciones naturales, gorduras que desfiguran: la cara es una tensión sobre la cual se inscriben las miserias del cuerpo, por tanto del mundo. La dermatología como mediación metafísica. Piel de almas. Miradas y bocas inquietantes, concentran acaso hasta las inquietudes: biografías de las que lo ignoramos todo, salvo aquello que se murmura. El conjunto del cuerpo se olvida, el encuadre elimina todo cuanto no es rostro ni cuello: quedan esas cabezas llenas de historias singulares, orgullosas de un destino y portadoras de imaginarios inciertos. En lo que respecta a Serrano, quien, en otra época, foto-

grafiaba esperma, sangre, leche y orina hasta la saciedad, fija en cibacromo los rostros de los marginales nómadas, con petrificaciones plásticas tremendamente inquietantes porque reflejan una sociedad mutilada, imperfecta, cruel, dura, inmisericorde con los desplazados. De un Cristo orinando a los capirotes del Ku Klux Klan, pasando por esos nombres anónimos, desechos de América, vencidos por el mito y escorias de una máquina productora de riquezas que evacua también los restos, las sobras, los desperdicios, los residuos: todos son el mismo objeto. La pérdida es acosada, la descomposición apesada. Para fabricar su mito, América deja de lado los errores, las contradicciones, las imperfecciones y las inconclusiones: mutilaciones que son el precio abonado para obtener algunos ejemplares que se presentan para producir la ilusión en un país triunfante, narcisista y generador de imaginarios escuetos. Las individualidades sacrificadas son mostradas como pruebas de que se requieren fracasos para lograr algunos ejemplares esterilizados, bien conseguidos según los criterios de las mitologías que nos gobiernan.

Así pues, *Périls et Colères* en medio de mutilaciones, de cuerpos desmembrados, de carnes manoseadas, de lecciones de anatomía contemporáneas en las que se trata de buscar y, si cabe, encontrar, las materias con las que se fabrican vidas singulares. Del aparato digestivo a las crisálidas indumentarias, del rostro tumefacto, sucio, quemado, a las prótesis obscenas, de las caras nómadas a los marcos petrificados en sus funciones mortíferas, la mutilación expresa la quinta esencia de toda metafísica; no hay plenitud, ni perfección ni cumplimiento sino imaginarios o *post mortem*. Así pues, antes del tránsito no cabe acceder a esos fantasmas como no sea con el mito, el sentido, la palabra, la forma. Toda mutilación enerva el cuerpo y lo desfigura, es metáfora de la destrucción y del fallecimiento. Y nos ilusionamos imaginando que esas puestas en escena conjuran un poco la entropía, pues ella nos envuelve, nos atrapa y nos domina. Consolémonos, lo peor es siempre una certeza.

3. Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo en los noventa *Lynn Zelevansky*

Edición original: Lynn Zelevansky, *Sense and Sensibility. Women Artists and Minimalism in the Nineties* (Museum of Modern Art, Nueva York, 16 junio-11 septiembre 1994, pp. 7-34, extracto).

Artistas: Polly Apfelbaum, Mona Hatoum, Rachel Lachowicz, Jac Leirner, Claudia Matzko, Rachel Whiteread, Andrea Zittel.

Tomado en su sentido más restringido, el término "minimalismo" identifica a un pequeño grupo de artistas de sexo masculino que aparecieron en el mundo artístico de Nueva York a principios de los años sesenta¹. La retórica y la forma asociadas con su obra se han estimado especialmente autoritarias, incluso brutales². En mi opinión, sin

¹ Entre los artistas que usualmente se asocian a la primera fase del minimalismo figuran: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson y Sol LeWitt.

² Véase CHAVE, A. C., «Minimalism and the Rhetoric of Power», *Arts Magazine* (enero 1990), pp. 44-63. El artículo de Chave exagera su enfoque y prescinde de algunos hechos históricos. Por ejemplo, Richard Serra no es, en términos históricos, minimalista: no llegó a Nueva York hasta 1966. Y la década de los sesenta no fue un periodo unívoco, aunque Chave lo trate como tal. A finales de la década, el clima social y político había cambiado considerablemente respecto a lo que por entonces era el minimalismo. No obstante estos problemas, el artículo de Chave ha merecido enorme atención, probablemente porque decide contar algo que muchos ya pensaban.

meter a análisis la idea según la cual la naturaleza física del arte contemporáneo habría cambiado en los últimos años, al alejarse de las sustancias de mayor ornamentación y peso y de los onerosos procedimientos de los ochenta, y al optar por materiales más mundanos y, en algunos casos, más ligeros. Aunque la edad de las artistas es variada, esta valoración las sitúa, a ellas y a su obra, en los noventa.

4. La imaginación dialógica

Jo Anna Isaak

Edición original: Lene Burkand, ed., *Dialogue with the Other* (Kunsthallen Brandts Klæderfabrik, Odense (Dinamarca), 18 junio-10 septiembre 1994).

Artistas: Marina Abramovic, Bianca Maria Barmen, Louise Bourgeois, Marie José Burki, Helen Chadwick, Nancy Chunn, Dorothy Cross, Marlene Dumas, Sylvie Fleury, Ruth Francken, Nicola Hicks, Jenny Holzer, Dorte Jelstrup, Kirsten Justesen, Astrid Klein, Maria Lassnig, Paloma Navares, Irina Nakhova, Hege Nyborg, Anna Oppermann, Kirsten Ortwed, Pipilotti Rist, Cindy Sherman, Katharina Sieverding, Adriana Simotová, Kiki Smith, Nancy Spero, Pat Steir, Rosemarie Trockel, Marianna Uutinen.

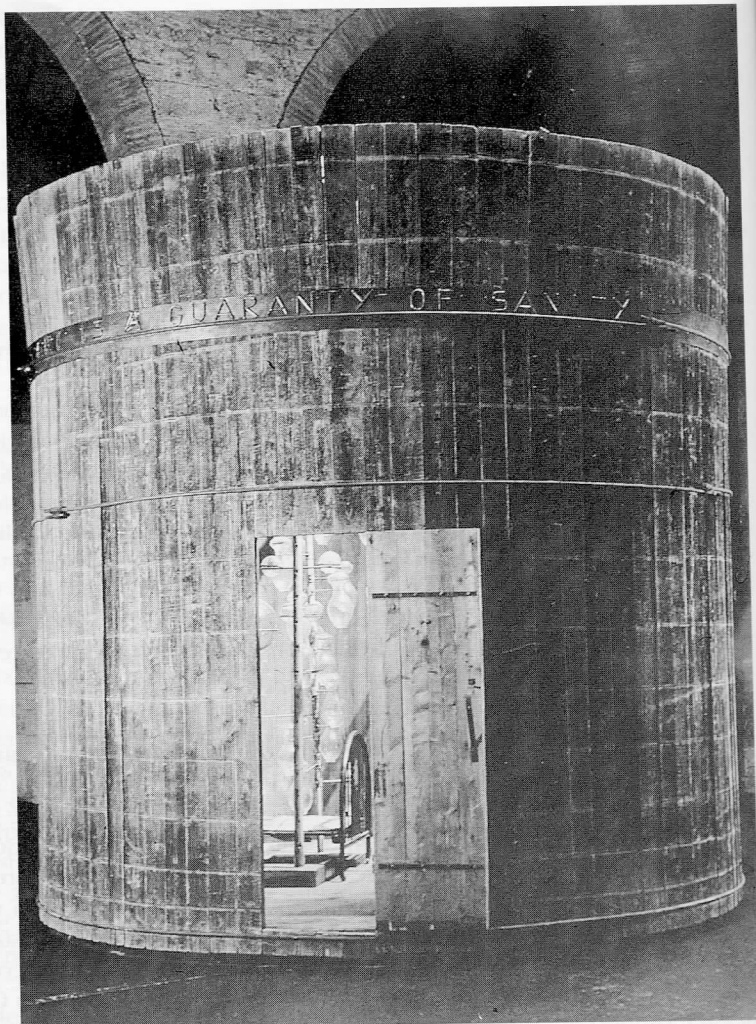
«Cuando te nombras a ti mismo, siempre nombras a otro.
Cuando nombras a otro, siempre te nombras a ti mismo.»

BERTOLT BRECHT

En el techo de un autobús de Vancouver vi un cartel que proclamaba: «Nosotros somos el primer mundo; vosotros sois el tercero», eslogan especialmente significativo en el contexto de Canadá, donde los nativos, conscientes del relieve de ese “nosotros”, sobre todo en relación con la propiedad, abandonaron el inconveniente nombre de Colón para llamarse a sí mismos «Primeros países» (desde el cambio del nombre se han desempeñado mucho mejor en la colonización de tierras). El cartel señala, con economía y humor, el poder de la posición del sujeto en el habla, la forma en que se establecen las dicotomías de “nosotros” y “vosotros” y en la que los tópicos sobre los otros conforman nuestra identidad. A las mujeres, situadas en el estructural papel del silencioso Otro, garante de la posición y sentido de lo Mismo (autor, hombre), les interesa eludir esta anticuada y divisoria práctica semiótica, que durante tanto tiempo ha estructurado el discurso occidental. Tenemos más probabilidades de “escapar” de la jerarquía de posiciones del sujeto hablante asumiendo lo que Mijail Bajtín ha denominado la «imaginación dialógica»: un estilo paratáctico de enunciación (y, por extensión, modo de ser) en el que nada se fija, donde todas las relaciones son contingentes y la posición del sujeto cambia sin parar. Como Tonto, cuando el frenético Lone Ranger grita: «Tonto, nos han rodeado los indios. ¡Estamos apañados!», las mujeres podrían preguntar: «¿Quién es ese nos, hombre blanco?». Buena pregunta. ¿Cuál es la posición del sujeto del segundo sexo en el primer mundo? ¿La misma que la del primer sexo en el tercer mundo, o la del segundo sexo del segundo mundo?

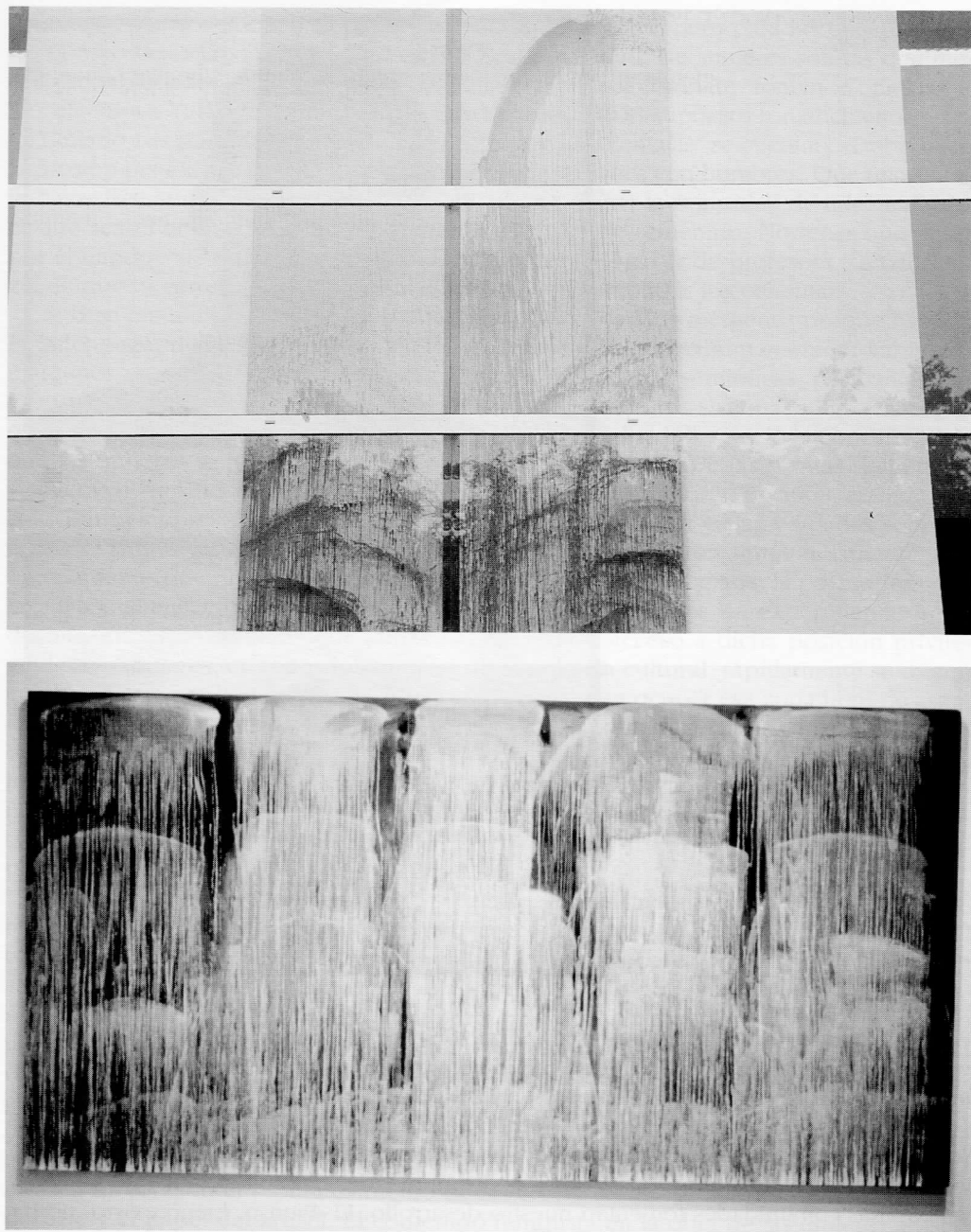
Reunir a un grupo de mujeres artistas, bajo la rúbrica que sea, entraña la adopción de una posición esencialista. Las exposiciones de artistas varones pueden hacerse a partir de cualquier principio organizativo que el comisario tenga en mente: una ubicación geográfica compartida por los artistas, un período de tiempo, un estilo particular, un medio. Por ejemplo, una reciente exposición celebrada en el Museum of Modern Art titulada *New Photography 9*, aborda lo novedoso en la fotografía en general, no sólo desde la perspectiva de una raza o un sexo concretos, aun cuando todos los artistas que intervienen en la exposición sean blancos y varones. Las mujeres artistas nunca han sabido disfrazarse

44. Louise Bourgeois,
Precious Liquids, 1992.



con esos trajes Emperador. Aunque sólo dos mujeres expongan juntas, el asunto del sexo surge inevitablemente. Ahora bien, exhibir la obra de 30 artistas mujeres, entre las que se cuentan algunas de las más conocidas de la actualidad, bajo el título de *El Otro*, supone asumir una estrategia esencialista y no necesariamente predeterminada: lleva el motivo del sexo más allá del punto donde puede utilizarse para poner en un gueto a las mujeres y plantea interrogantes sobre cualquier noción global de una «práctica artística feminista».

El título sugiere un palimpsesto de lecturas potenciales. Nos recuerda que las mujeres artistas han estado siempre en los márgenes de esa mitológica "corriente maestra" que supuestamente fluye de forma continua por la historia del arte, calibrando lo que en cualquier momento dado es lo más importante de la producción cultural. Por otra parte, la simple fuerza de los números introduce un toque de ironía, cuestionando la supuesta unidad del centro. Si descartamos a esos artistas, ¿quién va a quedarse al cuidado de la corriente maestra? Asimismo, el título sugiere que aquí, en esta exposición, el "Otro" no se concibe como un sustantivo que designa a un grupo homogéneo (esto es, el emancipado) o un emplazamiento fijo (el margen), sino más bien como verbo transitivo, como agen-



45. Pat Steir, *Sixteen Waterfalls of Dreams, Memories, and Sentiments*, 1990.

46. Marie-José Burki, *ANIMEUX*, 1991.
A.NI.MAUX, 1992.



te interventor: continua actividad de pluralización, de desestabilización y de estorbo de toda postura establecida y centralizada. El objetivo de la exposición apunta hacia el futuro: pretende brindar un estímulo para un diálogo activo y cada vez más amplio.

«Para la excelencia», anota Hannah Arendt, «la presencia de otros se precisa siempre». No el genio, nos dice, ni la inspiración divina ni el ímprobo trabajo de antes, sino otros. Somos seres formados e informados por las comunidades hablantes a las que pertenecemos; esas comunidades fomentan nuestro desarrollo. El «Pienso, luego existo» no ha sido nunca una epistemología adecuada para las mujeres poseedoras de una imaginación dialógica más desarrollada. Preferiríamos suscribir una variante ofrecida por Francis Ponge: «Yo hablo y tú me escuchas, luego somos». El movimiento de las mujeres ha sido importante sobre todo porque ha conseguido reunir las. El acto mismo de reunir a las mujeres constituye un gesto optimista calculado. *Dialogue with the Other* es un gesto así, y en consecuencia puede reprochársele cierta condición utópica, o al menos cierta coincidencia con lo que Steven Connor llama «el romance del margen», esto es, la creencia en la potencialidad subversiva de la condición marginal. El mito del artista «marginado» que trabaja solo en su estudio ha perdurado como noción romántica para los artistas va-

rones que pueden adoptar el papel de cuando en cuando, pero para las mujeres artistas el mito de la labor en soledad es una cruda realidad. Las mujeres son las que menos probabilidades tienen de vivir su condición marginal como un "romance". En las calles de Nueva York, las Guerrilla Girls han replanteado el supuesto romance en un cartel titulado *Las ventajas de ser artista mujer*. Entre las "ventajas" se cuentan: «Trabajar sin la presión del éxito. No tener que figurar en exposiciones con hombres. Que tus cuatro trabajos *free-lance* te sirvan de escapatoria al arte. Tener la seguridad de que cualquiera que sea el arte que hagas le pondrán la etiqueta de femenino. No tener que pasar por el engorro de que te llamen genio. No tener que ejercer de profesora. La conciencia de que tu carrera puede llegar al cenit una vez cumplidos los ochenta».

Si bien las mujeres artistas han estado trabajando en los márgenes porque ha sido el único lugar del que disponían, en los ochenta ocurrió algo sumamente notable: los márgenes se convirtieron en la nueva frontera. Las teorías semióticas, psicoanalíticas y post-estructuralistas empezaron a abordar la lógica de los sistemas y las relaciones que dotaban de identidad a una frase, un signo, un individuo. Creció la conciencia de que las mujeres se jugaban mucho con las nuevas ideas sobre las formas de generar y organizar significados en todas las áreas de la práctica cultural. En 1968, cuando Roland Barthes proclamó la "muerte" del autor, muchas de las viejas verdades sobre el genio, la originalidad, la innovación y la maestría se hundieron simultáneamente. Así, para aquellos que tuvieron que abandonar su posición privilegiada, la posmodernidad ha sido casi sinónimo de pérdida. En cambio, las novedades las experimentaron de distinto modo las mujeres que jamás habían tenido acceso a dicha posición privilegiada. Las mujeres, en todos los campos de la práctica cultural, rápidamente se dieron cuenta de que estaban en una posición estratégica para ocupar esa zona libre de autoridad. En lugar de proseguir la lucha para que las admitieran en los centros reconocidos del cuerpo social, empezaron a explorar los poderosos repertorios simbólicos de los límites, los márgenes y los bordes. «En los mapas trazados por los hombres», señala Ursula Le Guin, «hay una inmensa zona blanca, una *terra incognita*, donde habita la mayoría de las mujeres. Todo ese país está a nuestra disposición para que lo exploremos, lo habitemos, lo describamos».

A finales de los ochenta, Arthur C. Danto pasó revista a lo que era entonces la corriente maestra del arte contemporáneo, y reconocía, no sin cierta sorpresa, que si él tuviera «que seleccionar a los artistas más innovadores de este período y que habían alcanzado entonces la mayoría de edad artística, casi todos serían, muy probablemente, mujeres». Lo cual lo llevaba a preguntarse si «¿este período concreto, y por lo tanto esa corriente maestra concreta, no la habrán dirigido las mujeres, aun cuando la obra en cuestión no tenga ningún contenido femenino —o feminista— especial?». Preguntar si la corriente maestra ha sido «dirigida por mujeres», como si algo así hubiese podido ocurrir por un feliz accidente, es negarse a comprender que la esencia del arte contemporáneo ha cambiado porque el impacto de la tenaz crítica del movimiento feminista ha forzado el replanteamiento de las creencias claves sobre el arte, la historia del arte y el papel del artista. El contenido feminista en la obra de las mujeres artistas no suele deducirse de su superficie, sino que se aprecia en la sistemática destrucción de los mitos culturales que informan el criterio de corriente maestra, y, más concretamente, en las características que hasta ahora se exigían para el reconocimiento: "originalidad", "creatividad", "genio", "maestría", etcétera. Han conseguido trastocar incluso lo que Lucy Lippard llama «el porrazo más efectivo contra la homogeneidad»: la noción de maestría. Su triunfo es importante porque ha hecho posible que el pensamiento contemporáneo cambie tanto en lo que respecta a la idea de maestría como en sobre quién recae la autoridad para establecerla. Han extraído el trascendentalismo del criterio para hacer de él otro caso "q": es temporal, subjetiva y cambiante.

Precisamente al cambio está dedicada esta exposición, sin excluir el que se ha producido en las antípodas del Otro silencioso. De los primeros objetivos del movimiento femenino —el reclamo de una imagen corporal de las representaciones de otros y el hallazgo de una “voz” para poder contarse una misma, no para que nos cuenten— se ha pasado a una mayor conciencia de que ambos proyectos están estrechamente relacionados entre sí. La expresión «el cuerpo del texto» resalta la corporeidad del lenguaje, su materialidad en vez de su instrumentalidad, o su significado. Hoy muchas artistas mujeres están indagando la fuerza y la potencialidad insurgente de este lenguaje corporal heterogéneo, y en el proceso van descubriendo las voces capaces de un restablecimiento simbólico: voces a las que hay que oír en materias reales y sociales. Uno de los principios de la física postula que nada esencial pasa en ausencia de sonido. *Dialogue with the Other* es una invitación a un suceso estrepitoso en el que podamos oír “hablar” y “resonar” a los artistas.

5. Inscripciones en lo femenino

Griselda Pollock

Edición original: M. Catherine de Zegher, ed., *Inside the Visible. An elliptical Traverse of 20th Century Art. In, of, and from the feminine* (The Institute of Contemporary Art, Boston, 30 enero-12 mayo 1986 / The Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Flandes. The MIT Press, Cambridge, Mass., y Londres, 1996. pp. 67-87).

Artistas: Louise Bourgeois, Claude Cahun, Emily Carr, Theresa Cha, Lygia Clark, Hanne Darboven, Lili Dujourie, Ellen Gallagher, Gego, Mona Hatoum, Nathalie Hervieux, Eva Hesse, Susan Hiller, Hannah Höch, Ann Veronica Janssens, Katarzyna Kobro, Yayoi Kusama, Bracha Lichtenberg Ettinger, Anna Maria Maiolino, Agnes Martin, Ana Mendieta, Avis Newman, Carol Rama, Martha Rosler, Charlotte Salomon, Mira Schendel, Lynn Silverman, Nancy Spero, Jana Sterback, Sophie Taeuber-Arp, Nadine Tasseel, Ana Torfs, Joëlle Tuerlinckx, Cecilia Vicuña, Maria Helena Vieira da Silva, Carrie Mae Weems, Francesca Woodman.

En 1971 Bridget Riley dijo que las artistas necesitaban el feminismo —«esa histeria» tanto como un agujero en la cabeza. La declaración apareció en *Art and Sexual Politics* (Arte y política sexual), una de las primeras publicaciones que afrontaba el tema¹. En el clima de una modernidad todavía hegemónica, conjuntar los términos *arte*, *sexo* y *política* suponía una transgresión. En los años noventa, sigue siendo teórica y críticamente asombroso, y sin embargo indiscutiblemente necesario.

I

En el ámbito de la lucha cultural de principios de los setenta, dos paradigmas históricos chocaron frontalmente: la modernidad y el feminismo. No obstante los notables atractivos institucionalizados de la modernidad para el elevado número de artistas que se sumaban a sus licencias estéticas, el movimiento había plasmado la “mentira liberal”: en busca de verdades universales, de valores absolutos y de la pureza estética, el sexo y todas las restantes formas de postura social se juzgaron irrelevantes. Con todo, siguieron siendo no sólo determinantes sino además estructurales, valorando sólo ciertos

¹ HESS, T. B. y BAKER, E. C., *Art and Sexual Politics*, Londres, Collier MacMillan, 1973, p. 83.