



Especial **Kevin Power**

A la espera de una posible nueva objetividad

Ajoblanco nº 43 / 07-08.1992

Los años 80. I parte: El placer de pintar

Ajoblanco nº 46 / 11.1992

El Arte de los ochenta. Segunda parte

La América Postmoderna

La apropiación y el mundo de la imagen

Ajoblanco nº 49 / 02.1993

Figuras de los ochenta (1) Warhol y Beuys

Ajoblanco nº 51 / 04.1993

Figuras de los ochenta (2) Polke y Richter

Ajoblanco nº 53 / 06.1993

Arte de los ochenta. Los otros

Ajoblanco nº 60 / 02.1994

A LA ESPERA DE UNA POSIBLE NUEVA OBJETIVIDAD

Por Kevin Power

¿Con que derecho llamas desfloraciones a las experiencias?

Arnolt Bronnen: Exzesse (1923)

Todo el mundo era odiado: los judíos, los capitalistas, los aristócratas prusianos, los comunistas, el ejército, la nobleza, los trabajadores, los parados, el Reichswehr¹, las comisiones de control, los políticos, los grandes almacenes, y una vez más los judíos. Era una orgía de instigación, y la república era débil, apenas perceptible... Era un mundo completamente negativo con una brillante espuma en la superficie.

George Grosz: Ein kleines Ja und ein grosses Nein (Hamburg, 1974)

Las exposiciones de Dix en Londres, y de Grosz en Valencia nos permiten hacernos una ligera idea de lo que estaba en el candelero en Alemania durante los tumultuosos años de la República de Weimar; la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) era a la vez una actitud ante la realidad y una estética.

Como estética, podía considerarse una reacción frente a los excesos místicos del expresionismo y que se arraigaba firmemente en la crítica social implícita en dadá. Resulta sorprendente aplicar este término a la obra de Dix y Grosz, pero sirve para expresar la necesidad de una nueva distancia crítica y un retorno a una ética más explícita y al compromiso político con la socie-

dad, como la clara reacción que supone frente a la subjetividad, el intimismo espiritual y la "pasta" mística de los artistas expresionistas. Curiosamente, al mismo tiempo, poetas americanos como Zufolsky y Oppen estaban elaborando el Manifiesto Objetivista, en el que reclamaban una nueva sinceridad y subrayaban la necesidad de acercar más las "lentes" al objeto. Preconizaban el retorno a los ritmos de discurso ordinarios

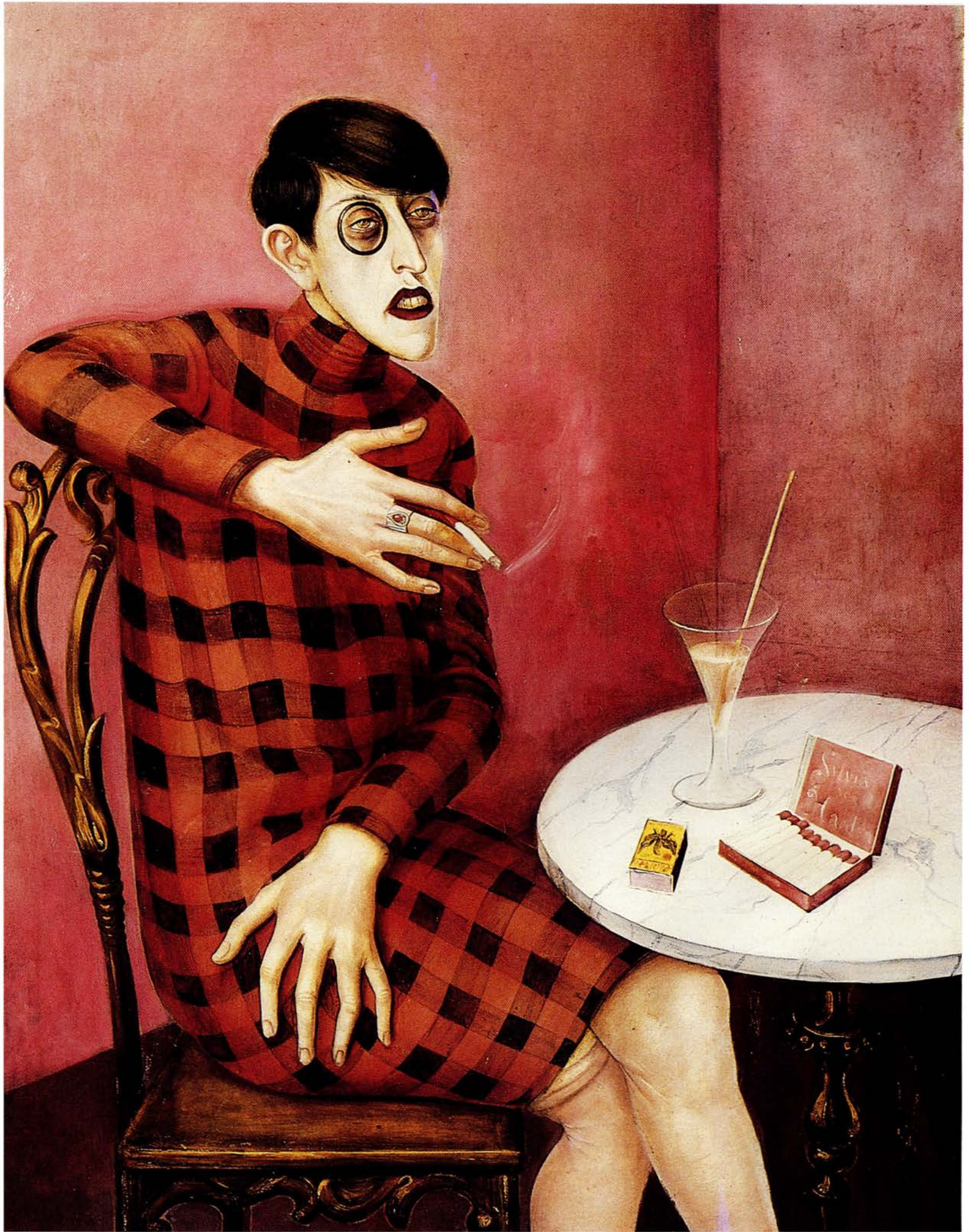
y a las realidades básicas de la vida diaria.

Es de esperar que estas dos exposiciones nos hagan pensar, aunque sea por segunda vez, en la relación entre el artista y la sociedad. ¿Debería ser ahora esta relación dialogal en vez de dialéctica? ¿Pero desde qué perspectiva debería buscarse este "diálogo" en una sociedad carente de estructura ideológica y de ideales utópicos? (Incluso el mercado, que antaño actuaba como una escala de valores "seguros", se ha revelado tan definitivamente caprichoso e interesado como todo lo demás). Es evidente que el arte nunca ha podido cambiar la sociedad, pero puede comunicar efectivamente conocimientos y ampliarlos en aspectos que a priori ignoramos. El arte ya no puede esconderse en una estética formalista o producir variaciones sobre la sensibilidad de lo ya "sabido". Estas son posturas privilegiadas que ahora se ven sometidas a un cuestionamiento radical. El arte tiene que encontrar nuevas estrategias de supervivencia, nuevas formas de preocupación y

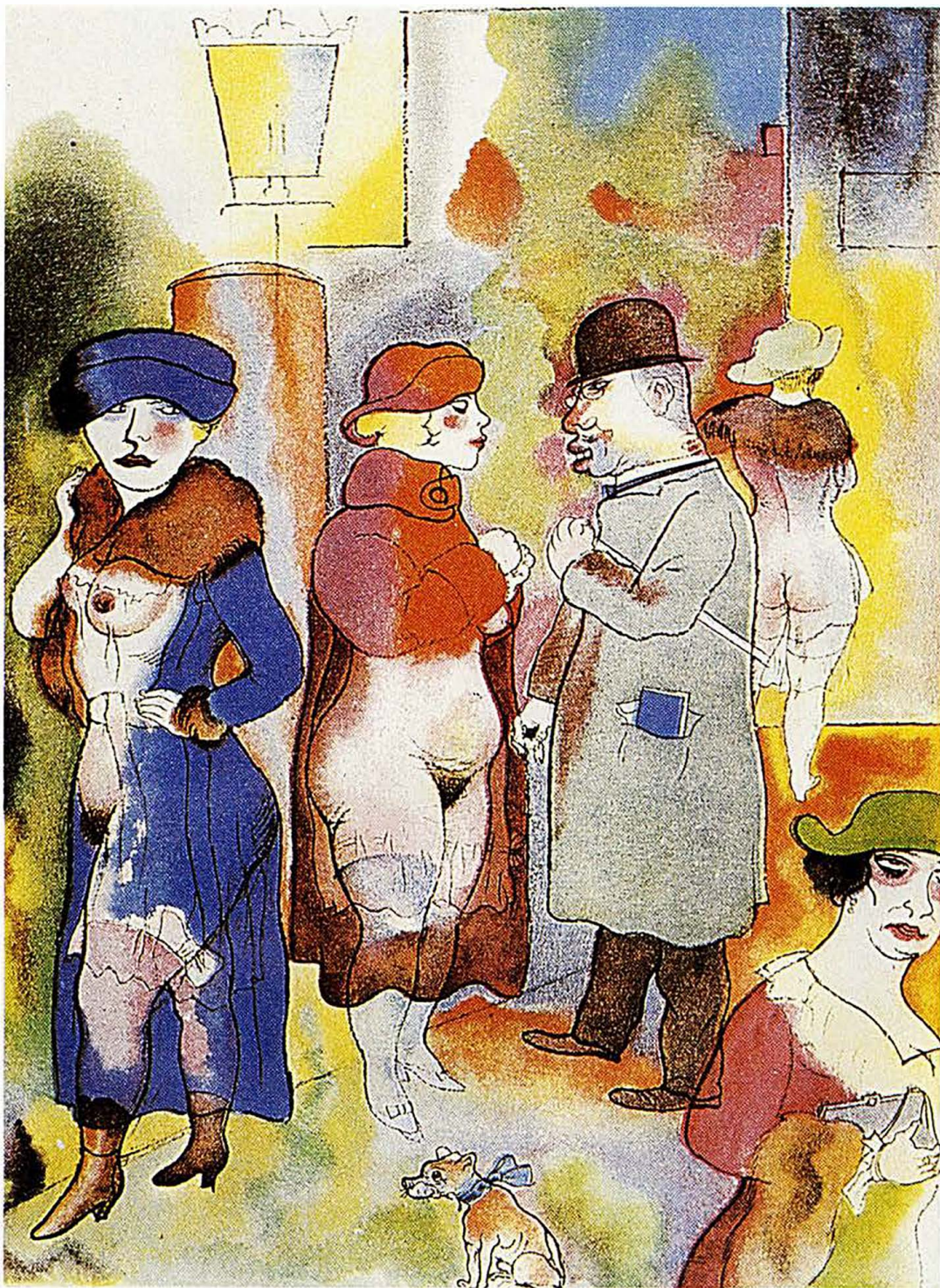
atención, nuevas maneras de complicar el campo referencial más allá de la caprichosa acumulación. Necesitamos obras impulsadas por un conjunto de necesidades y por una definición de cultura más abierta, que tengan en cuenta, por ejemplo, la inmediatez de otras formas culturales (el Mediterráneo, a pesar de la decadencia y la división, sigue siendo una de las mezclas más ricas que contamos, pero en general, seguimos siendo groseramente ignorantes incluso de lo que está pasando entre Turquía y Marruecos).

Pero volvamos a mi tema principal. La Neue Sachlichkeit surgió durante la postguerra de la I Guerra Mundial. Llamaba la atención críticamente ante la brutalidad, la destrucción y la degeneración que la

1. El Reichswehr era el nombre del ejército profesional de 100.000 hombres permitido a Alemania por el tratado de Versalles después de la I Guerra Mundial, fuerza de liderazgo que se convertiría en el núcleo del futuro ejército de la era nazi. (N. de la T.)



Retrato de la periodista Silvia von Harden (1926). Otto Dix



Crepúsculo (1922). George Grosz

guerra había dejado tras de sí. Desarrollaba un estilo incisivo y descarado, intentando provocar el vómito. Había perdido la fe, pero tenía buen cuidado en evitar el abyecto cinismo. Dada la ola mortífera que se extendía ante sus ojos, ¿qué tenían que hacer, por ejemplo, ante textos como *Respecto a lo espiritual en el arte*, de Kandinsky? ¿Cómo tenían que reaccionar frente a tales propuestas, frente a la codicia de poder y la hinchada mediocridad de la clase dominante, frente a la crueldad, el egoísmo y la intolerancia que se manifestaban en todos los sectores sociales, y ante las aterradoras imáge-

nes que los campos de exterminio habían dejado por doquier?

Los críticos han incluido en la categoría de Nueva Objetividad las obras de arquitectos como Mies van der Rohe y Erich Mendelsohn, las novelas de Alfred Döblin, la fotografía de August Sander y las películas de Pabst. En las artes plásticas se ha incluido el formalismo de la Bauhaus y al mismo tiempo la variedad de retornos al realismo (una dirección que también prevalecía en la pintura norteamericana a finales de los años veinte y durante los treinta). Meidner, por ejemplo, defiende un fanático y ferviente naturalismo;

Grosz insiste en la objetividad y la claridad del diseño industrial como algo mucho más útil y eficaz que un flirteo con la cábala o el éxtasis místico.

G. Hartlaub, el crítico que organizó la Exposición de 1925 de Neue Sachlichkeit en Mannheim, veía el movimiento como una reacción contra la guerra y la revolución. Brecht también había insistido en que la guerra había sido una lección en el sentido de ver las cosas desde una nueva perspectiva. El término general de Nueva Objetividad se mantuvo, pero el propio Hartlaub dividía las reacciones en un ala izquierda y

un ala derecha. La primera creía en un arte nacido de la negación del arte y pretendía dar testimonio del caos; la segunda estaba arraigada en el clasicismo y en lo intemporal. El verismo fue el término que se dio a la izquierda y Nueva Objetividad quedaba reservado para la derecha. Schad y Grossberg son quizás los principales artistas asociados al ala "derecha". Los retratos deliciosamente eróticos de Schad, de mujeres con gasas transparentes que revelan sus nalgas y senos pueden servir como ejemplo de lo que parece una sofisticada y cultivada decadencia cultural. Tienen un estilo definitivamente naíf, influido por Rousseau y ciertos géneros del siglo diecinueve como las naturalezas muertas, los retratos y los paisajes imaginarios. Hay que reconocer que Grosz no se sentía particularmente atraído hacia esos artistas. Los atacó amargamente por su falta de compromiso dialéctico, calificando su estilo de "imitación Luis Felipe". Para Brecht era un movimiento francamente reaccionario, pero había otros críticos que veían en la Nueva Objetividad una nueva delicadeza y una disposición hacia las actitudes contemplativas.

El ala "izquierda" recibió el nombre de Verismo y, naturalmente, en ella se situaban las obras de Grosz y Dix. El crítico P. Schmidt veía este ala como polémica, profunda y específicamente alemana. Les consideraba irónicos y al mismo tiempo enamorados de la verdad. Grosz manifestó que pintaba movido por la contradicción de poner su trabajo ante las narices de la burguesía para convencerles de que el mundo "es feo, está enfermo y lleno de mentiras". Dix también enfatizaba lo "feo" y las heridas que produce el contacto con la realidad. Tenían una línea manifiestamente moralista. Grosz describía su obra gráficamente como ¡un "forúnculo" en la nuca de la sociedad!

Vivir en Alemania durante el periodo que incluía la I Guerra Mundial, la República de Weimar, la II Guerra Mundial, el "nuevo comienzo" que siguió a 1945, y el periodo desde el 1949 en adelante, que vio la fundación de dos estados alemanes separados con una relación mutua determinada por actitudes de exclusión recíproca, implicaba vivir en uno de los capítulos más críticos de la historia de la sociedad burguesa. Probablemente, Grosz y Dix se veían enfrentados a más realidad de lo que nunca hubieran deseado...

Nos obligan a volver al mundo

Llamaba la atención críticamente ante la brutalidad, la destrucción y la degeneración que la guerra había dejado tras de sí. Había perdido la fe, pero tenía buen cuidado en evitar el abyecto cinismo.

y se sienten claramente consternados ante lo que ven. Intentaré situar a Dix dentro de este contexto histórico. Su vida lleva todas las cicatrices y vicisitudes del periodo. Nació el 2 de diciembre de 1891 en el seno de una familia de clase trabajadora de Turingia. Fue a la Escuela de Arte de Dresde, donde estudió hasta el estallido de la guerra. En otoño de 1914 se alistó como voluntario para la guerra y sirvió como tirador de ametralladora en Francia y en el frente ruso con el rango de cabo pero actuando como sargento. En los intervalos entre las batallas, Dix produjo cientos de dibujos con temas tales como flores sobre montículos de camposantos, amantes de pie sobre las tumbas, o las tropas de asalto surgiendo de las trincheras. Sus dibujos son duros y crueles. En ellos se le ve experimentar con el modelo cubista, el futurista y el expresionista, mezclándolos los tres. ¡Naturalmente, no tenía tiempo para pintar! Cuando acabó la guerra se autodefinió como ni pacifista ni militarista. Pero al igual que le ocurría a Beckmann, la guerra seguía siendo para él una experiencia central que satisfacía de largo el hambre insaciable de realidad del artista realista. El tema de la guerra, que continuó jugando un papel dominante en su obra hasta los años cuarenta, le ofreció la ocasión de pintar el sufrimiento del hombre en vez de comprometerse directamente en la agitación política. Se volvió hacia la pintura de la Edad Media y del Renacimiento para encontrar no sólo modelos de técnica, sino también una imaginaria que diera una expresión válida a la moderna experiencia de la guerra.

Dix entró en la guerra, como tantos otros jóvenes de su época, esperando que las cosas cambiarían y que tal erupción de fuerzas elementales transformaría a los hombres y al mundo. Era un gran admirador de Nietzsche y leía *Así habló Zaratustra* una y otra vez. No en vano Nietzsche, junto con su defensa de una vida plena e íntegra, compartía esta admiración por el Renacimiento. Dix anhelaba la eliminación de la

mezquindad y la mediocridad implícitas en la miserable visión de la burguesía. En 1918 era un decidido defensor de la revolución. Pero la guerra se había perdido y la revolución no se había producido. La burguesía se había visto reforzada en su mezquindad y su avaricia.

Fue este estado de cosas lo que llevó a atacar a los gorriones, los corruptos, los explotadores, los caciques y los intermediarios con tan evidente vehemencia y amargura. Pintaba el poder: frío, vacío y cruel. Incluso en un texto posterior se puede apreciar su intensa rabia y la pasión contenida tras sus palabras: "El arte actual está subordinado a la clase burguesa y desaparecerá con ella: el pintor -posiblemente sin que él mismo lo quiera- no es más que una fábrica de billetes de banco, una máquina de acciones de la cual se sirve el opulento explotador y petulante de lo estético para poder invertir su capital de forma más o menos lucrativa, para mostrarse ante la sociedad y ante sí mismo como un mecenas de la cultura... El culto al individuo y a la personalidad al que se someten pintores y poetas y que ellos mismos, según sus particulares dotes, todavía incrementan con su charlatanería, no es más que una invención del mercado del arte. Porque cuanto más genial es la personalidad, mayores son los beneficios". (G. Grosz, *En lugar de una biografía*, GG, Barcelona, 1977, p.19). Esta observación podría aplicarse igual al momento actual, si bien pocas personalidades de los medios de comunicación del mundo del arte podrían calificarse de "geniales".

Así, Dix empezó a odiar lo que previamente había admirado. Se convirtió en un agudo observador, siempre amargo y ocasionalmente cínico, de la comedia humana. No hay más que ver los retratos realizados en esos años para intuir el proceso. Los fechados antes de 1914 tienden a pintar figuras deseables, bacanalísticas, mientras que los de después de 1919 sólo muestran corrompidos desechos humanos. En *Tres prostitutas en la calle* (1925), por ejemplo, las caras de las mujeres



Marinero y chica (1926). Otto Dix



Eldorado (1927). Otto Dix



Retrato de la bailarina Anita Barber (1925). Otto Dix.



George Grosz.

son casi animales y una de ellas lleva un monstruoso objeto fálico en la mano, situadas ante un escaparate donde un pie inmenso aplasta el globo del mundo. Los retratos casi podrían considerarse como estudios de casos clínicos, no de individuos sino de la enfermedad generalizada y la decadencia en el núcleo de la sociedad. Pienso por ejemplo en el descomunal *Retrato del Actor Heinrich George* (1923), hinchado como un grueso pavo, colérico y voluble; o el extraño *Retrato del pintor Adolf Uzarski* (1923) con su cuerpocillo, las desproporcionadas manos y el pelo de casi los mismos tonos verdosos que el edificio que se hiergue tras él; o el *Retrato del marchante de arte Alfred Flechtheim* (1926), con un cuadro cubista en la mano y otro colgado en la pared tras él. Compararemos estas obras con su extraordinario autorretrato como soldado de 1914-expresionista, violento y energético- y la diferencia es muy clara. Dix explota sus temas con una cierta malicia crítica. Pero su técnica le da también distancia y desapego. Registra la diversidad, la violencia acechante y la grotesca grandeza de la naturaleza humana. Los evoca tal como Sherwood Anderson utilizaba en aquellos mismo años la figura de lo grotesco en su novela *Winnesburg, Ohio* para tratar con los individuos aislados y fracasados que se aferran desesperadamente a una sola versión de la verdad.

La visión de Dix, aunque no excluía las afinidades políticas, rechazaba resueltamente cualquier compromiso con una línea de partido determinada. Pese a ello, su postura fue considerada altamente sospechosa por lo que al régimen se refería. Los nazis continuaron acosándole y victimizándole con la destitución, las detenciones y la difamación, garantizando así el fin de su carrera y de cualquier posible reconocimiento público (había sido profesor en Dresde desde 1927). Una de sus obras, *La trinchera* (1923), se convirtió de hecho en un icono central de la campaña nazi contra el arte degenerado.

Una vez liberado tras la detención, Dix se retiró a la calma del sur de Alemania, donde pintó paisajes y alegorías políticas como *Cementerio judío de Randegg* (1935), *Triunfo de la muerte* (1934/35), o *Flandes* (1934/36). De todas maneras, la calma era relativa, pues en 1939 fue detenido temporalmente bajo sospecha de estar implicado en un atentado contra la vida de Hitler. La única protección oficial que tuvo fue la de Franz Leck, un amigo y profesor de la Academia de Berlín. En 1945, a la

edad de 54 años, fue llamado a servir en la milicia y cayó prisionero en Alsacia. Este doloroso acontecimiento quedó registrado en su *Auto-retrato como prisionero de guerra* (1946). En *Crucifixión de Cristo* (1946) muestra su voluntad de utilizar la pasión de Cristo como tema y confirma su constante tendencia a emplear fórmulas tradicionales para encapsular experiencia contemporánea. En los últimos años de la guerra abandonó el uso de barnices en favor de una expresiva pintura *alla prima*.

Después de la guerra, en una de esas características ironías del destino, le cubrieron de honores, considerándole uno de los héroes que habían resistido contra los nazis en defensa de los valores tradicionales de la cultura alemana. Dix murió en Singen el 25 de julio de 1969.

La primera exposición de Neue Sachlichkeit tuvo lugar, como ya he dicho, en el Kunshalle de Mannheim, en 1925. A Beckmann, Grosz y Dix les dedicaban lugares destacados. La muestra contaba con cinco obras de Beckmann, si bien él no se consideraba como miembro plenamente arraigado en el grupo. El veía el movimiento como una combinación de *Gegenständlichkeit* (arte figurativo) y *Genauigkeit* (precisión). Hablaba de una "objetividad trascendental" como principio de su arte, una objetividad dirigida hacia la cara interior del hombre. El concepto de "objetividad" incluía a la vez visión y realidad. Pretendía mostrar cómo brilla la metafísica a través del mundo físico. Para esos pintores, los objetos eran importantes porque se manifestaban como la última entidad fija que uno podía captar en medio del colapso general de los antiguos valores de la religión, la filosofía y la política. Así pues, los objetos aparecían cargados de alusiones ocultas.

La Nueva Objetividad no es sólo un estilo de las bellas artes sino el nombre de la actitud que se apoderó de Alemania después de la I Guerra Mundial. La diferencia entre los dos sentidos del término (el estético y el uso social, más generalizado) estriba en el hecho de que el estilo revela repetidamente lo que el "estado de ánimo" niega. La perspectiva "objetiva" es una peculiaridad de los hombres de negocios y los ingenieros que no pueden cometer errores. En su mundo, la máquina se convierte en símbolo del perfecto funcionamiento del sistema. La muerte y la enfermedad ya no son consideradas como parte del destino humano. La pobreza es inaceptable. Los sentimientos son interferencias y el amor está li-

mitado al sexo. Si el artista hubiera adoptado esas mismas actitudes respecto a la pintura de un modo "objetivo", seguramente habrían resurgido todos los elementos absurdos, subjetivos e incontrolables.

En los años veinte, un cabaret de Berlín lanzó una canción titulada *Hay objetividad en el aire*. No sé si era una canción especialmente buena o si tuvo mucho éxito, pero hablaba de aviones, discos y coches. Todas esas cosas dejaron claramente su huella en aquella era. El progreso triunfante de las máquinas parecía irresistible. ¡Había una nueva era a la vista! No está de más recordar que en Estados Unidos, el movimiento precisionista abordaba una representación similar, aunque en cierto modo más irónica, de las premisas de la nueva era maquinista, una ironía claramente patente en los títulos que elegían para obras tales como *Classic Landscape* (Paisaje clásico)², que mostraba una nueva nave industrial ferroviaria, o *My Egypt* (Mi Egipto)³, donde el tema era un silo de grano que parecía simbolizar el deseo de Norteamérica de poseer sus propios monumentos históricos...

Pero al mismo tiempo, en medio de aquel optimismo ante la revolución industrial, no debe olvidarse que hacia el final de la Primera República alemana, seis millones de personas se habían quedado en la calle. Eran tiempos inestables y la incertidumbre produce una cierta nostalgia. El pasado era criticado, pero también representaba una cierta sensación de énfasis y exuberancia. Representaba patriotismo y *pathos*. Representaba el imperio alemán y su ferviente sentido del deber, al que los expresionistas habían expuesto su igualmente ferviente sentido de la libertad. Significaba guerra y victoria, pero también finalmente derrota. Reivindicaba la lucha en las trincheras y el valor. Rememoraba al mismo tiempo un celo idealismo y una multitud de mortíferas balas y granadas. Provocaba una contradicción entre la voluntad del individuo y la maquinaria bélica. Y confrontaba las aspiraciones del hombre con el opresivo progreso de la tecnología. En resumen, las máquinas habían acarreado destrucción.

Esto me lleva de vuelta al Dix que confrontaba las máquinas con el estilo de los antiguos maestros. Ha-

bía sufrido los avances y las invenciones letales en sus mismísimos huesos. Los había visto escaparse de todo control. Sheeler y Demuth, los dos pintores precisionistas a cuyas obras aludía más arriba, eran ambiguos respecto a las posibilidades del progreso tecnológico. Pero Dix sabía que una de las cabezas del progreso era definitivamente monstruosa. Optó por oponer la técnica manual a la tecnológica. La fotografía es un rival peligroso de la pintura figurativa. Dix compensa su influencia produciendo imágenes cuidadosamente fotográficas. Demuth y Sheeler hicieron algo similar, renunciando a las fotos para mostrar una imagen aún más perfeccionada y "precisa". Dix acompañaba su inventiva con la perfección técnica. Desafiaba los supuestos relativos a la perfección técnica de la fotografía con la siguiente observación: "La fotografía nunca puede registrar más que un momento (y sólo desde el exterior). Nunca puede crear formas específicas y personales, pues esta capacidad depende del poder artístico y la intuición del pintor. Así, cien fotografías de una persona sólo ofrecerían cien visiones momentáneas, pero nunca el milagro de la totalidad". (Dix, *Gedanken zum Portratmalen*, Internationales Badense Zietschrit, marzo 1955, pp.59-69). En otras palabras, Dix creía que las ideas y la intuición personal podían triunfar sobre la perfección de la foto.

El nombre del estilo nunca apareció con una etiqueta clara. Los críticos lo atribuyeron a la obra de esos artistas hacia 1925 como un término conveniente. La distinción que se hace en los análisis finales entre los veristas (Dix y Grosz) y los realistas mágicos (Raderscheidt, Oelze, etc...) es más confusa que esclarecedora. Aunque las perspectivas son distintas, la distinción "izquierda-derecha" parece bastante inadecuada. Nadie discutiría el radicalismo de la obra de Grosz con su violento ataque al capitalismo, o en ese sentido, el de la menos dogmática pero igualmente corrosiva forma en que Dix desmascara la naturaleza en su obra. En efecto, este aspecto constituiría la esencia de la obra de estos dos artistas. En cambio, los realistas mágicos carecen de ese sentido de la historia. Presentan un tiempo suspendido. El espectador genera su propia lectura ante esas impecables escenas callejeras y paisajes donde el lúcido orden de las cosas no aparece como algo amenazado ni tampoco le resulta amenazador.

Los pintores de la Nueva Objetividad hacían la guerra en dos frentes:



Fuerza y gracia (1922). Otto Dix.

al utilizar una técnica basada en los antiguos maestros de la pintura -en muchos casos, aprendiéndola por sí mismos- luchaban contra la tecnología de la era de las máquinas, pero al imitar la perfección de la última, se volvían contra la naturaleza. Estaban comprometidos en la lucha de una batalla perdida. A finales de los años veinte, la mayoría de ellos abandonaron su estilo moderadamente preciso en favor de formas más suaves. De pronto volvían en oleada los estados de ánimo, las sensaciones y el sentimentalismo. A finales de la década, las restricciones eran tan extremas que estalló el caos emocional. Es posible que incluso antes de que el nacionalsocialismo pudiera destruir a aquellos pintores, ellos ya hu-

bieran zozobrado en sus propias contradicciones. Dix, observando retrospectivamente el estilo preciso de su obra en los años veinte y treinta, haría el siguiente comentario: "Una vez has empezado, ya no hay vuelta atrás, y los errores sólo pueden corregirse con dificultad. Y además, el hecho de que haya una proporción tan grande decidida a priori supone que la propia originalidad está claramente restringida". (O. Dix, *Ein harter Mann, dieser Maler*, *Diplomatischer Kurier*, Köln, 1965, pp. 731-45).

Vale la pena mencionar brevemente el ataque que Hitler hizo en los años treinta contra lo que él llamaba "arte degenerado". Era un ataque dirigido contra todo el movi-

Dix enfatizaba lo "feo" y las heridas que produce el contacto con la realidad. Grosz describía su obra gráficamente como ¡un "forúnculo" en la nuca de la sociedad!

2. Pintado en 1929 por Charles Sheeler (1883-1965). (N. de la T.)

3. Pintado por Charles Demuth (1883-1935) en 1927. (N. de la T.)



El salón I. George Grosz.

Transeúntes (1921). George Grosz.



miento moderno, impresionantemente completo en su alcance, pues incluía a Itten, Moholy Nagy, Ernst, Dix, Grosz, Metzinger, Nolde, Kandinsky, Marc, Lissitzky, ¡e incluso al propio Picasso! Todos estos nombres eran vilmente desacreditados en la Exposición de Munich de 1937, donde había largas colas de gente esperando su turno para entrar y burlarse. Fue un golpe mortífero dirigido contra el arte moderno y tuvo un éxito considerable. El catálogo intentaba hablar de las obras calificándolas de "indignas" o de "retorno al barbarismo". Era de esperar que esos mismos artistas, a partir de 1945, serían súbitamente reconocidos como la buena conciencia de Alemania en sus horas más oscuras. Los críticos que defendían esta posición hacían deliberadamente todo lo posible para establecer los lazos del arte alemán con su tradición de los años veinte. Pero también es interesante notar que en una atmósfera dominada por

la guerra fría, el acento estaba puesto en emparentar el "castaño" con el "rojo", en comparar los productos del realismo socialista con los del nacionalsocialismo y en intentar estigmatizarlos como fenómenos gemelos. Por eso la Neue Sachlichkeit tendía a ser rechazada como un movimiento regresivo, inadecuado para la nueva visión de la vida que se estaba planteando.

Goebbels optó por inaugurar la exposición el día después de que se abriera la Gran Exposición Alemana. La Exposición de Arte Degenerado tenía el claro objetivo de representar al deshonor. La muestra tuvo lugar justo en el momento de triunfante euforia que impregnó la fase ascendente del fascismo. Quizá resulte interesante especular si fue un gesto inteligente. Es evidente que la masa de la sociedad se veía a sí misma cada vez más marginada y alienada de una cultura que hasta entonces había considerado patrimonio de la humanidad en general y



George Grosz.

que el apoyo económico de la cultura burguesa había empezado a confinar a un círculo cada vez más pequeño de expertos. La Kampf-bund für Deutsches Kulture (La Liga de Luchapor la Cultura Alemana) ponía en la picota en varios folletos al arte del momento. Hablaban de decadencia y degeneración, yuxtaponiendo, por ejemplo, las pinturas expresionistas con fotografías de incapacidades físicas y deformidades reales. Reivindicaban un arte que tratara la "suprema expresión de la existencia nacional". ¡Una tarea que no era en absoluto fácil de realizar! Incluso Nolde, que había sido miembro del partido nazi desde 1920, vería atacada su obra como defensa a la cultura alemana. Estaba claro que los nazis querían limpiar la casa de arriba a abajo. Optaron por un movimiento negativo que resultaba muy eficaz a la hora de integrar a la masas. Pero no era esta la única opción posible. Una lucha en favor del arte moderno podría haber ganado adeptos entre las educadas clases medias y haber representado un "nuevo comienzo y un paso adelante en la esfera intelectual". Goebbels -el único tecnócrata de todo el

equipo- podría haber sido el director ideal para una tal operación. En cualquier caso, él ya se había dado cuenta de que no podía esperarse ninguna segunda gran versión propagandista de la "cultura dirigida". Tampoco es probable que una política cultural flexible y un panorama artístico más abierto pudiera haber obrado en favor de su versátil control de los *media*; precisamente porque el ejercicio de este control habría tenido que ocultarse tras la fachada de una vida cultural relativamente libre. La Exposición Futurista de 1934 en Berlín ya había llevado el problema a un punto crítico. Después de todo, era la exposición de un aliado. Hitler atacó a los corruptores del arte, los anti-tradición, refiriéndose a cubistas, futuristas y dadaístas calificándolos de intolerables "tanto desde un punto de vista racial como nacional". Vaticinó que "se verán excluidos de lo que probablemente será la más grande asignación de encargos culturales y artísticos de todos los tiempos, y nosotros pasaremos la página como si ellos nunca hubieran existido". (¡Artistas de la Expo, tomen nota!) Y al mismo tiempo, tal vez refirién-

Era de esperar que esos mismos artistas, a partir de 1945, serían súbitamente reconocidos como la buena conciencia de Alemania en sus horas más oscuras.

dose a la Neue Sachlichkeit, atacaba lo que él llamaba "el surgimiento de chiflados que miraban hacia atrás". No era un argumento muy sutil, pero por lo menos estaba bastante confuso...

Las 730 obras de arte que había en la Exposición de Arte Degenerado habían sido seleccionadas y agrupadas en distintas secciones, y cada una de las secciones tenía el título escrito en negrita en la pared. Los títulos llamaban ciertamente la atención: *Burla a la feminidad alemana, Difamación de los héroes alemanes de la I Guerra Mundial, Destrucción del último vestigio de la conciencia de raza, Completa locura*, y así hasta la náusea. Los títulos incluían el nombre del artista, el título de la obra, el año de composición y el precio de venta (este último era causa de la hilaridad general). El catálogo de la exposición citaba discursos de Hitler, yuxtaponiendo reproducciones de obras de arte moderno y de obras de pacientes mentales. Texto y pinturas se abarrotaban indiscriminadamente para lograr un efecto emocional de disgusto e indignación. Los textos estaban escritos con tipografías que recordaban las de los textos constructivistas y expresionistas. Después de la exposición se celebró una subasta en Suiza para obtener el máximo beneficio de las obras que estaban más de moda. Después de la subasta, varios miembros del partido, entre ellos Goering, dispusieron a su gusto del resto. La leyenda era que las obras restantes fueron quemadas, pero hoy hay indicios de que no fue esto lo que ocurrió realmente y de que la quema fue más bien simbólica. En cualquier caso, resulta estremecedor imaginar tal acto masivo de autoengaño colectivo.

He empezado este artículo reconociendo que la relación entre arte y política se ha convertido una vez más en un tema crucial en la actualidad. Dejando a un lado la cuestión de la moda cíclica, digamos simplemente que lo que está en cuestión es cómo articularlo y cuáles son los te-

mas a atacar. Parece claro que el punto de vista dogmático y el ideólogo son demasiado simplistas y parciales. No dejan espacio para el diálogo. Para utilizar un término peligrosamente de moda, quizá necesitamos algo semejante a una metodología dialógica deconstructiva. Marcuse señaló ya en los sesenta que todo criticismo puede ser finalmente absorbido y neutralizado por un sistema liberal. El artista no necesita tanto instruir, subrayar e insistir como sobre todo abrir nuevos caminos para desarrollar nuestras relaciones dentro del sistema. No puede limitarse a ilustrar una declaración, ya que la obra acaba volviéndose flácida y descriptiva. Beuys, por lo menos, hace un esfuerzo, aunque mucho de lo que dice lleva cierta carga pomposa. En un texto escrito para Documenta 7 (1982) y titulado *Llamada a una alternativa* dirigida a toda la gente de la esfera cultural europea, sitúa lo que él considera los temas principales. Las relaciones entre Este y Oeste, Norte y Sur deben reexaminarse en términos de coexistencia y cooperación. Los síntomas de esta crisis son definidos por Beuys del modo siguiente: a) la amenaza militar; b) la crisis ecológica; c) la crisis económica; d) la crisis de conciencia y significado. Las causas de la crisis pueden situarse en los roles acordados para financiar y en el estado. Y la solución implica una revolución conceptual, un replanteamiento correctivo de los conceptos que comprendiera la oportunidad del individuo de desarrollar libremente sus facultades y de poderlas utilizar para un objetivo significativo. Estos son temas muy amplios, que exigen una continua y compleja actividad creativa si tienen que ser realizados con la eficacia suficiente como para implicar la convicción y energía necesarias para comprometernos en dicho cuestionamiento.

Parece como si hubiera una gran distancia entre esto y la Nueva Objetividad, pero de hecho, sólo la actitud ante la realidad y la naturaleza del compromiso han cambiado. ■



LOS AÑOS OCHENTA

I Parte: "El placer de pintar"

Tras la resaca del conceptual y de los movimientos teorizantes de los sesenta y setenta, los años ochenta figurarán en las páginas de la historia del arte marcados por el retorno a la pintura. Sin caer en el simplismo de tachar en bloque este retorno como regresivo y reaccionario, pero sin ignorar las presiones del mercado del arte, la necesidad de las galerías de "productos" que vender, y los casos flagrantes de falsas genialidades, Kevin Power analiza el fenómeno mediante la aproximación diferenciada a las distintas tendencias e individualidades, y en una serie de lúcidas y rápidas pinceladas -donde hay espacio para el humor, la crítica corrosiva y la defensa apasionada-, nos da las claves para comprender el complejo panorama artístico de un convulso fin de siècle.

Es evidente que el retorno a los placeres de la pintura que marca el principio de la década de los ochenta puede considerarse como una reacción a la austeridad, el esoterismo y el trabajo teorizante de los setenta, y en particular al desvanecimiento y la declinación de la pintura por influencia del arte minimalista y del conceptual. En Europa y en Estados Unidos, muchos de los artistas asociados a esta vuelta a la pintura tienen un **pasado** inequívocamente **conceptual**. Me refiero en concreto a artistas como Salle y Fischl (que estudiaron en Los Angeles con Baldessari); a Cucchi y Clemente; a Bruce McClean; a Julio Sarmento; a Kiefer, a las "Cartas de Color" de Richter de mediados de los se-

venta y a las acciones de Im-mendorf [aunque debería aclarar en seguida que el compromiso de los artistas alemanes con la pintura data de los sesenta (los significativos "ditirambos" de Lupertz en 1964, y los miembros torturados de **Baselitz** de 1963, influidos por Artaud), y que en el caso de esos artistas no había ningún retorno, sino que el reconocimiento internacional llegó con retraso y sólo se produjo cuando el énfasis generalizado volvía a ponerse en la pintura, a principios de los años ochenta]; y en Ferrán García Sevilla. Piezas fotográficas, acciones, happenings, influencias de Fluxus y del situacionismo, todos estos elementos forman parte integral de la historia de sus obras.

ERIC FISCHL
Bad Boy, 1981
Oleo sobre tela
167.5 x 244 cm.
Colección SAATCHI, Londres

¿Cómo deberíamos ver entonces el arte conceptual, frente al paradójico retorno de artistas vagamente relacionados con algunas de sus prácticas al propio medio que parecían condenar de un modo tan expreso? El arte conceptual había declarado el **fin de la pintura**, pero como Clemente nos dijo en cierta ocasión, esta prohibición era suficiente en sí misma como para provocar la reacción de los artistas contra ella. El arte conceptual puede verse desde muchas perspectivas: como el punto final de la historia de los movimientos de vanguardia modernista; como el triunfo de las tesis duchampianas que defendían el fin del arte; como un ataque intelectual comprometido en gran medida contra el arte objeto como instrumento de un sistema de intercambio mercantil; o como el fin de la hegemonía americana en un mundo del arte dominado por sus artistas desde el nacimiento del expresionismo abstracto a principios de los años cincuenta; como prácticas artísticas que insistían explícitamente en **salir de los parámetros** de la producción de objetos ordenados formalmente, de los objetos perceptibles, y fuera de los parámetros de la historia y la crítica artísticas. ¿Representa acaso el fracaso final de proyectos utópicos, o podría verse también como un puente hacia las preocupaciones más plurales y autorreflexivas del post-modernismo? Kosuth, por ejemplo, se refiere a sus obras como proposiciones y con ello nos hace pensar en las teorías del lenguaje de Wittgenstein y en el reconocimiento de que el arte es esencialmente una cuestión de códigos lingüísticos.

Discutiendo la caída temporal del conceptual alrededor de 1975, Benjamin Buchloh comenta perspicazmente "el momento de la clarividencia -el triunfo del arte conceptual-, su transformación de público y distribución, su abolición del estatus de objeto y forma de mercancía, sería el más efímero, dando paso casi inmediatamente a la reapari-

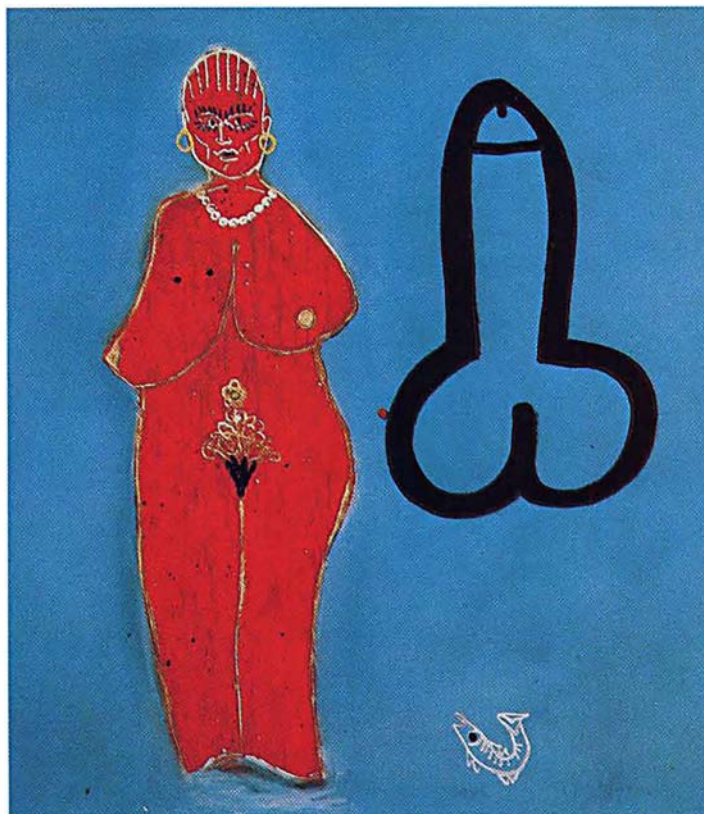
ción fantasmal (¿y prematura?) de paradigmas del pasado a nivel pictórico y escultórico. Asimismo, el régimen especular que el arte conceptual pretendía haber perturbado, se reinstauraría muy pronto con renovado vigor." (1) Buchloh lamenta que el fin de esta lucidez conceptual diera paso a principios de los ochenta a la **tendencia hedonista**, narcisista y no-ideológica de una sociedad postmoderna tecnológica y saturada de imágenes. No es de extrañar que un crítico como Frederic Jameson llame postmodernismo a la lógica cultural del capitalismo tardío. El pluralismo y el eclecticismo, citados tan a menudo como pecados característicos del postmodernismo, son después de todo consecuencias naturales de una sociedad de **consumidores obsesos** y han marcado el curso de los ochenta, en los cuales, las modas pasajeras parecen haber sustituido a los movimientos articulados, y el pluralismo ha permitido al artista vivir cómodamente en medio de la incertidumbre sin tener que intimar con ninguna posición estética [permitanme decir que en mi opinión, el postmodernismo es una materia mucho más compleja de lo que parecen sugerir esas críticas y que, aunque en esta ocasión no tengo espacio para extenderme en mi argumentación, me gustaría aclarar dos puntos: primero, que el término se utilizaba en Estados Unidos desde los años cincuenta, acuñado por el poeta americano Charles Olson al

Cuando se enterraron los sueños utópicos de mayo de 68 (y el arte conceptual tiene algunas de sus raíces en aquella irrupción de idealismo juvenil), la sociedad volvió a sus propios placeres egoístas.

hablar de la necesidad de un hombre postmoderno (post-bomba atómica, post-mass media electrónica, post-Vietnam), y segundo, que el postmodernismo no es una estética sino una **condición histórica** que a falta de mejor término, caracteriza efectivamente la segunda parte de este siglo]. Buchloh parece sugerir

que esta vuelta a la pintura implicaba una cierta y melancólica **regresión cíclica** hacia la reinstauración de la preferencia burguesa por lo especular. Tal vez. Yo lo veo en parte como prueba de una cierta corriente neoconservadora que habla en favor de la recuperación de un lenguaje de autor a nivel expresivo.

Antes de iniciar un examen más detallado de algunos de los pintores asociados a este retorno, me gustaría llamar la atención sobre el hecho evidente de que dentro del propio mercado había **presiones ocultas** que reclamaban un retorno a la pintura. El arte, guste o no, es parte de un sistema de mercado. Las galerías necesitan "algo" que vender, algo que pueda mostrarse en los hogares de la burguesía acomodada que constituye su público comprador, un público al que la adquisición de arte confiere estatus. La pintura cumple este requisito a la perfección, y cuanto más pictórica sea, más cómodamente lo cumple. Como los sueños utópicos de mayo del 68 se enterraron (y el arte conceptual tiene algunas de sus raíces en aquella irrupción de idealismo juvenil), la sociedad volvió a sus propios placeres egoístas. Algunos pintores parecen haber cola-



FERRAN GARCIA-SEVILLA
Pariso 33, 1985
Técnica mixta sobre tela
195 x 170 cm.

borado voluntariamente con esta caída en las más banales manifestaciones de identidad individual (la figura excepcional de héroe de una sociedad burguesa donde idealmente todos tendríamos que triunfar), simulando los mitos del genio, del estilo de autor, de la sensibilidad privilegiada y de la muerte expresiva [mi argumento en la discusión con **Barceló** y **Sicilia**, -el primero de los cuales ha llegado últimamente al triste nivel del insulto personal- es que están usando esencialmente lenguajes simulados de autoridad (egocéntricos, centrados en el autor y ciegamente permisivos) sin ser conscientes de lo que están haciendo. Esta "ceguera" marca la distancia esencial que en mi opinión los separa de **Schnabel**, cuya obra tiene proporción, generosidad, volubilidad, teatralidad, ironía, y una conciencia de que los "aderezos" del falso-genio son ahora la única forma potencial de auténtico genio abierta a un artis-

Arte



FRANCISCO CLEMENTE
Dibujo pastel.

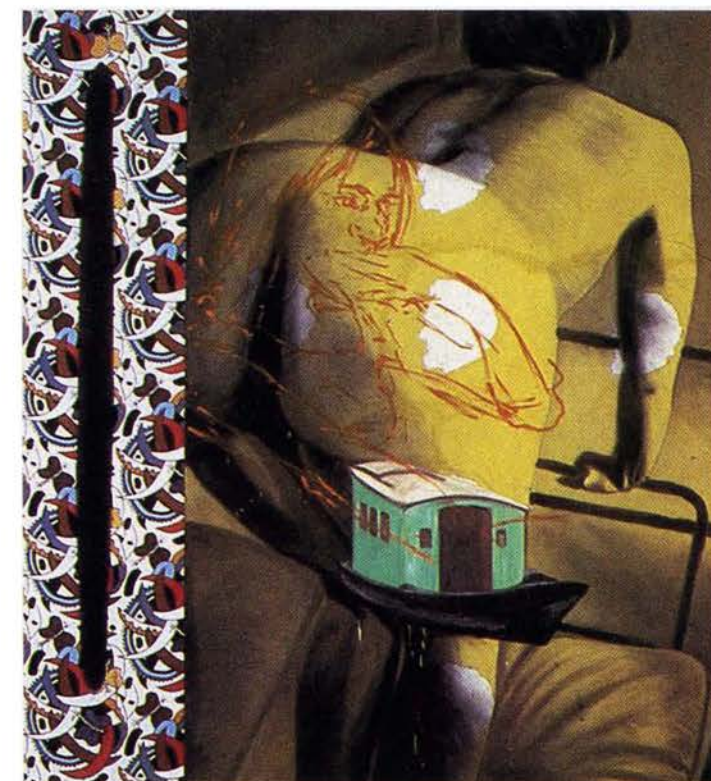


ta que lo eleva a un nivel bastante distinto de retórica y de riesgo. En el caso de Barceló, yo diría que no ha sucumbido a la **auto-complacencia** trillada hasta después de la serie "Biblioteca" y que hasta ese momento, su obra estaba animada por tensiones vitales, una inventiva de imágenes y unos impulsos dramáticos provocadores que la llenaban de significado a principios de los ochenta y que continuaban confiriéndole algo más que una mera presencia impactante].

De modo que el escenario estaba montado, tanto en términos socio-culturales como en términos de la dinámica del mercado del arte, para un retorno a los placeres de la pintura, para lo que sería literalmente un compromiso material con el medio. En cierto modo era un distanciamiento del intelecto, la abstracción y la ideología hacia **contenidos expresivos**, aunque como he intentado señalar, para muchos de esos artistas con pasado conceptual, este retorno no

podía ser "inocente". Nueva York abrió su mercado a figuras internacionales, especialmente los nuevos pintores alemanes e italianos. La fuerza del marco alemán empezaba a hacerse sentir frente al dólar, y la economía no puede separarse de la estética. Además, la comunidad europea empezaba a afirmar su presencia colectiva con mayor grado de confianza. Ya estaba claro que no sólo la adquisición pública y las galerías se preocupaban por la reaparición de la pintura de un modo omnívoro, sino también los conservadores de museos y una **nueva estirpe de comisarios** internacionales que intentaban proyectar su propia competencia y autoridad mediante teatrales exposiciones de masas como Zeitgeist, el Nuevo Espíritu de la Pintura, Westkunst y Arte Nuevo.

Muy sintomática de todo lo que he dicho hasta aquí fue la exposición de Barbara Rose "Pintura Americana: Los Ochenta", que pretendía claramente ser un intento provocador, una llamada al orden, una vuelta a la tradición, y una recuperación de cánones. Rose, de hecho, había atacado ácidamente el arte conceptual y el minimalismo tachándolos de "fundamentalmente políticos" y afirmando que "su objetivo implícito es desacreditar la cultura burguesa".(2) Rose



DAVID SALLE
His Brain, 1984
Whitney Museum

veía a esos artistas desencantados y desmoralizados por un arte más grande que el suyo. Pretendía corregir la situación con una fe casi evangélica. Pero el texto de su catálogo es poco más que una lista trillada de ideas recibidas sobre el arte de la pintura. Rose defiende como principios estéticos de los ochenta los dogmas básicos de lo que yo llamaría la **doctrina neoconservadora** que concibe la pintura como un arte universal y trascendental, como una esencia original, como una actividad humana expresiva e individual, como un potencial liberador, como catarsis de la imaginación y como la única manifestación genuina de nuestra libertad. En otras palabras, ella defiende -y hay algo desesperado en su tono- la continuidad de la tradición humanista, impoluta e irreprochable. Como señala **Douglas Crimp** en su espléndido artículo "El fin de la pintura"(3), el discurso de Rose viene a ser una ávida defensa de los valores burgueses y un ataque contra lo que algunos críticos veían como uno de los enemigos principales de la pintura: la fotografía. Casi inevitablemente, la mayoría de pintores elegidos por Rose habían desaparecido en el transcurso de los ochenta (la excepción más notable es sin duda Susan Rothen-

berg), pues hacían poco más que intentar reinventar la pintura, mediante **lecturas insulsas** y descafeinadas, con valores y lenguajes del modernismo si no estaban claramente muertos, por lo menos si seriamente cuestionados. La muestra era un intento embarazoso -y en el fondo, político- de resurrección. Como tal, expresa dramáticamente el dilema del modernismo y la urgente necesidad de encontrar otras salidas para la pintura contemporánea.

Estas otras respuestas resultaron ser más conscientemente contaminadas, perversas e intrigantes que las fieles recapitulaciones que proponía Rose. Me refiero naturalmente a la obra de la **Transvanguardia italiana**; a la generación anterior de pintores alemanes, cuyo trabajo tiene poco o nada que ver con el grupo más joven llamado neo-expresionista y con los que fueron etiquetados en una rápida conclusión internacional; o a pintores americanos como Salle, Schnabel, Bleckner, Fischl, Goldstein, Golub y Haring, cuyas obras abrieron una nueva serie de posibilidades a principios de los ochenta. Estos artistas no

Arte



ROBERT LONGO
Longo, 1981

nario, no como un retorno nostálgico, ni tampoco un reflujo, sino como una corriente que arrastra a su propio interior la sedimentación de muchas cosas, que excede un simple retorno a lo privado y simbólico." Afirma la **"irreductibilidad del fragmento"** y la imposibilidad de constituir ninguna coherencia global o de encontrar un lugar dentro de ningún sistema metafísico o ideológico. Este énfasis en el fragmento como metodología, como procedimiento contemporáneo que subraya la necesidad orgánica del *collage* y el *assemblage*, une las teorías de Oliva al trabajo de artistas como Salle, Schnabel, Polke, García Sevilla y Sarmiento. También nos lleva a la música de Nyman, a la arquitectura de Jencks y a las novelas de Barthelme. Este énfasis del fragmento es un signo de nuestro **de-seo de cambio**. Sirve como **"síntoma del éxtasis de la disociación"**. La imagen contemporánea es, según Oliva, **"una imagen desorientada"** que se concentra en los **"pequeños sucesos de la sensibilidad individual"**. Está formada por **numerosos lenguajes** y no hace distinciones estilísticas entre el abstracto y el figurativismo. También aquí hay un terreno donde confluyen Salle y Schnabel con Clemente y Chia. Sólo hay que pensar en la habilidad de Chia para combinar Chagall, Leger y el renacimiento, y la mezcla que hace Salle con el diseño, la fotografía porno-blanda y la historia del arte, y la fusión que hace Clemente de Nápoles y la India en un **"conocimiento de sensaciones"**, o el uso que hace Schnabel de platos rotos y objetos encontrados mediante una retórica suntuosa.

pueden aunarse bajo un paraguas poético. Tienen raíces y preocupaciones marcadamente distintas. En términos generales, han prestado atención a una serie de temas -temas que no eran nuevos en sí mismos, pero que prometían perspectivas nuevas-, incluyendo el **concepto de locus**, una voluntad de apropiarse de imágenes de cualquier fuente y de fundirlas en nuevas combinaciones, una eliminación de la distinción entre cultura "alta" y "baja", una tendencia a mirar hacia atrás y releer la historia de su medio o de su pasado cultural siguiendo el más caprichoso de los estilos, una tendencia a poner en tela de juicio los dogmas modernistas, una voluntad de complicar el campo de referencias dentro de la obra, un cierto distanciamiento irónico y auto-reflexivo y, según dice **Thomas Lawson** en su influyente artículo "La última salida de la pintura" -y que puede verse como una respuesta teórica al ensayo de Douglas Crimp que antes mencionaba- un sentido de la pintura **"como gesto desesperado, como incómodo intento de dirigir las múltiples contradicciones de la producción artística actual centrándose en el corazón del problema: aquel debate continuo entre los 'modernos' y los 'post-modernos' que tan a menudo se expresa en términos de vida y**

muerte de la pintura." En este caso, Lawson se refería concretamente a su propia obra, así como a la de Brantuch y Goldstein.

La teoría de la transvanguardia tal como la manifestaba su más acérrimo promotor, **Bonito Oliva**, se encontró con una acogida diversa cuando entró por primera vez en España, pero su influencia fue sin duda alguna decisiva en la tremenda marea de jóvenes artistas que irrumpió en escena a principios de los ochenta. Dicha influencia fue bastante negativa en el sentido de que los artistas absorbieron sólo el estilo y muy poco de la teoría y como consecuencia, se produjeron **obras** esencialmente **mi-méticas**. Las reservas hacia las teorías de Oliva venían de una generación anterior de pintores de Madrid asociados a la Nueva Figuración. Cobo y Villalta argüían, por ejemplo, que su trabajo ya mostraba un **nomadismo cultural**, una mezcla de procedimientos eclécticos, y el uso de detalles au-

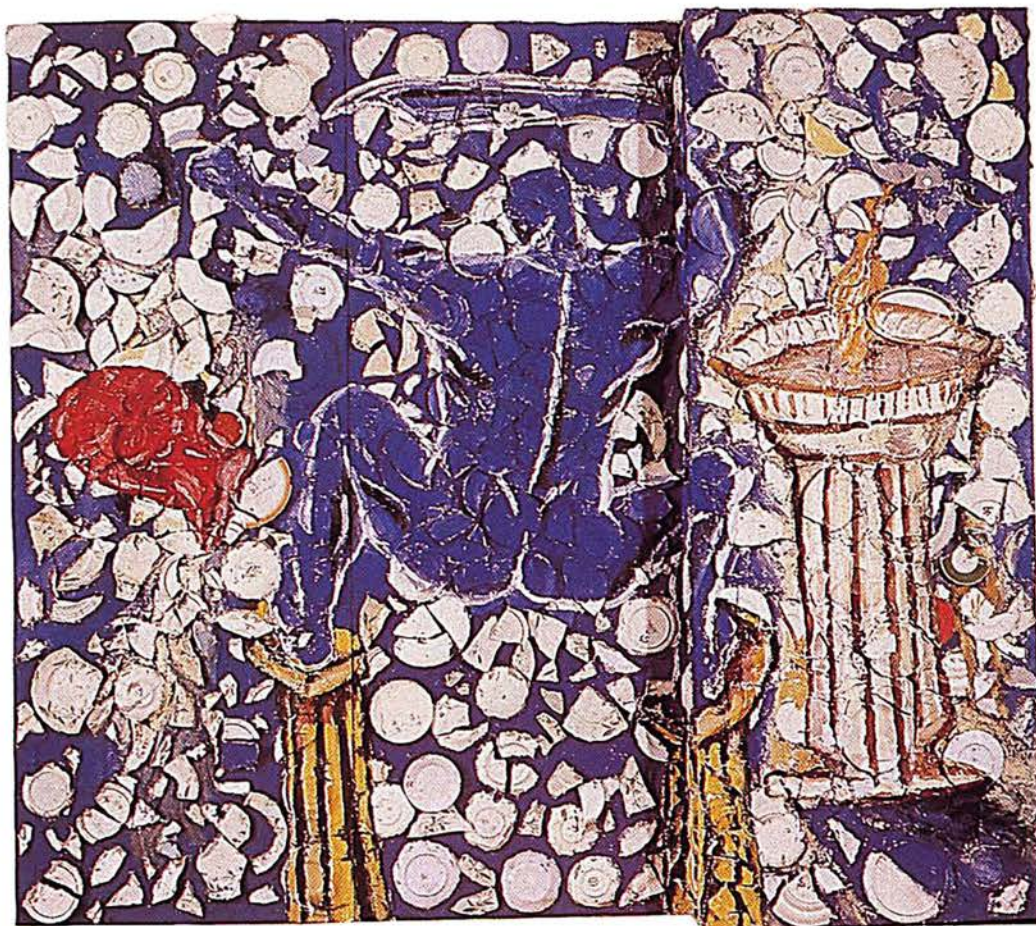
tobiográficos mucho antes de que los reivindicara Oliva. Este podía ser en efecto el caso por lo que a sus obras concernía, pero también es evidente que esas visiones nunca se habían elaborado teóricamente en un discurso crítico, y que era precisamente ese discurso lo que la crítica italiana había articulado con tanta eficacia. A mi modo de ver, se había concebido como un discurso liberador con raíces en la voluntad de poder nietzscheana. Oliva afirma que la propia obra puede convertirse en un mapa nomádico sin

El arte, guste o no, es parte de un sistema de mercado. Las galerías necesitan "algo" que vender, algo que pueda mostrarse en los hogares de la burguesía acomodada que constituye su público comprador.

ninguna dirección preconcebida e insiste en que el artista contemporáneo vive en una **catástrofe semi-mántica** en lo que se refiere a su lenguaje y a la ideología asociada a éste. Considera que el arte -y en particular, el trabajo de los pintores que defiende, como Cucchi, Clemente y Chia- está comprometido en producir catástrofe, con una **discontinuidad** que **"destruye la balanza tectónica del lenguaje para favorecer una precipitación en la sustancia de lo imagi-**

Oliva insiste especialmente en la recuperación de una identidad que corresponda al **genius loci** y con raíces en la cultura particular del artista. En este sentido, Cucchi es representativo de los Marches (4), pues afirma su interés por los lugares que le rodean en términos de raza, aroma y presencia, y Clemente puede entenderse como un napolitano sofisticado y perversamente seductor. Igualmente evidentes son los ejemplos del compromiso de Kiefer, Penck





JULIAN SCHNABEL
Desnudo azul con espada, 1980
Técnica mixta, 224 x 274,5 cm.
Bruno Bischofberger, Zürich.

Immendorf con la naturaleza particular de la experiencia alemana, de la carga de la historia, la culpa y la división; o la preferencia de Salle por citar la pintura americana de los años veinte en adelante; y la relación de García Sevilla con la isla de Mallorca, las formas marinas, la presencia de Miró y sus propias obsesiones autobiográficas. La adopción casi esquizofrénica que Oliva hace de la fragmentación le lleva a defender a un artista **"serenamente irresponsable"** que agrupa las cosas en la particularidad de su propio orden anárquico. Yo preferiría decir que son artistas "responsables", que responden literalmente o contestan al mundo, y que intentan encontrar un modo de registrar sus posturas particulares en una "realidad" altamente sospechosa.

Arte

En 1981, la pintura alemana tomó Nueva York por asalto con la presentación de la obra de cinco pintores en siete galerías: Penck, Lupertz, Baselitz, Fetting y Salomé. Este agrupamiento de las generaciones mayores y de las más jóvenes fue, en mi opinión, muy desafortunado. El arte alemán se convirtió inmediatamente en objeto de una ácida controversia. Los artistas fueron atacados como neo-expresionistas comprometidos en la creación de un **arte neo-burgués**. Benjamin Buchloh escribió un ataque *blitzkrieg* de inspiración marxista contra ellos (5), donde habla de "reclamos agresivos" de la producción cultural alemana en su afirmación de "filia-ciones políticas reaccionarias y en su defensa de un concepto de cultura derechista, sexista y elitista, pero también voluntariamente ignorante de las implicaciones de la producción cultural en distintas circunstancias y contextos." (6) Su arte, dice, ofrece un perfecto espejismo para un período conservador. Son **"postmodernos"** en el peor sentido de la palabra, cómplices con el sistema pero nunca críticos. Llama nuestra atención hacia el hecho de que

los críticos americanos hayan elogiado estas obras por su forma de celebrar el "germanismo" del **angst**, la angustia alemana en la pintura, la autenticidad de sus reflexiones sobre el pasado fascista y su reconstitución de una conciencia nacional, pero añade, esos mismos críticos nunca han reflexionado sobre los miedos reales provocados por la igualmente agresiva política de Ronald Reagan. El texto de Buchloh es tan provocador y tan violentamente directo como las obras que ataca. Advierte que la visión artificial implícita en esas obras sólo pueden llevar a un lenguaje crítico artificial. Son, dice, **artistas regresivos y opresivos** que usan la pintura como un medio de afirmación de la autoría y una peligrosa forma de individualidad. Sin ánimo de minimizar los temas que trata, me da la impresión de que exagera su argumentación. Debería hacer las necesarias distinciones entre Penck, Kiefer, Lupertz, Baselitz e Immendorf (no menciona a Polke ni a Richte, a quienes defiende, ni tampoco a Beuys). Además, tendría que distinguir entre los pintores jóvenes, cuyas intenciones eran también muy distintas. Pocas comparaciones

son posibles entre el trabajo del Mannheim Freiheit Group en torno a Dokoupil por un lado y los pintores berlineses por otro, pintores que posiblemente son los únicos a los que puede aplicarse correctamente la etiqueta de **neo-expresionistas**. La ira de Buchloh deriva de su constatación de que se abandonan las conquistas del conceptual, de que él, como marxista, sospecha profundamente de la afirmación del individuo como centro, y de que ve la renovada adopción de las prácticas pictóricas como ilustrativa de la decadencia del postmodernismo que intenta flagrante y ávidamente devolver el arte a su **función de mercancia**. Así, no logra ver relación alguna entre los happenings de Immendorf y la serie Café Deutschland; no ve que las figuras con cerillas de Penck huyendo a través del fuego apocalíptico podrían ser de hecho imágenes de las hondas raíces de la división alemana y una metáfora de las amplias divisiones que desgarran la sociedad contemporánea. No considera el poder reductor y transformador del arte de Kiefer; no se da cuenta de que los "ditirambos" de Lupertz tienen un potencial igualmente crítico, violento y explosivo, y de que su uso de motivos alemanes como formas energizadas y dinámicas no es sólo una mera expresión de autoría, sino también un medio de manifestar los propios temblores de la historia y la memoria; y no tiene en cuenta que la **inversión** que hace Baselitz **de la figura** no sólo le libera del compromiso -esencialmente existencial- con la pintura, sino que también sirve como crítica, en su orden subvertido, de representación. El compromiso de Baselitz con su tradición y su evolución, con sus raíces alemanas y con los problemas de la pintura, queda bien claro en la siguiente declaración y seguramente merece una crítica más matizada: "Soy alemán, y la pintura alemana es calificada de expresiva, no sólo a partir del expresionismo sino desde mucho antes. El arte alemán siempre se presenta como expresivo. Esto empieza ya con el gótico, continúa en la pintura románica y acaba en el presente. Pero el concepto moderno de expresionismo es un término aplicado a un hecho concreto situado entre los años diez y los veinte. Es inco-

recto identificar mi obra con eso. Para mí está fuera de cuestión." (7) ¿No es posible que Baselitz, al darle la vuelta al tema lo liberase de todo el lastre y del **peso de la tradición** de modo que la propia tradición avanzara? Buchloh no le da ni el más mínimo crédito a la extraordinaria declaración de Kiefer de que considera que su obra completa el minimalismo y el conceptual, y que el hecho de que sea pintura no tiene importancia. A **Kiefer** se le ha acusado de sentir nostalgia por los viejos valores míticos y espirituales de Alemania, pero él rechaza este argumento con acritud diciendo que al contrario, intenta recordarlos para mostrar la ruina del mito alemán. Kiefer afirma que su obra trata la tensión de los alemanes y los judíos del mismo modo que la poesía de Paul Celan. Es una pretensión vehemente que nos llevaría directamente al terreno heideggeriano de la verdad como proceso de **desvelamiento**. Así como veo la búsqueda de Baselitz dentro de los límites de la tradición, en su manera de retorcerse y torturarse dentro del humus de la propia vida, siento más reservas hacia la reivindicación de Kiefer de valores trascendentales.

El hecho de que Buchloh no mencione a Polke y a Richter tiene una explicación

evidente: se trata de los dos artistas que mantienen más claramente sus ligámenes con el arte conceptual. Para mí, **Polke** es el pintor más significativo de la segunda mitad de este siglo. Su obra se mueve libremente a través de una caótica serie de intereses. Intriga, plantea problemas, investiga y molesta. Explora obsesivamente qué cosas puede hacer, rindiéndose a la sorpresa del proceso y optando a veces por trabajar con colores que cambian según la luz y la humedad. Trabaja sobre telas, sobre película, ¡e incluso con venenos! Disfruta cultivando contradicciones: un artista espléndido que paradójicamente es **anti-pintura**; un explotador de nues-

tro mundo de imágenes que lo expolia de buena gana mientras insiste en su banalidad fundamental; un fabricante de imágenes apasionadamente devoto de la no-interferencia en procesos químicos. Su obra se anima con el misterio y el brillo de la inventiva, y con la **"transformación"** como metáfora motriz. Pero no deberíamos olvidar que también es un buen tirador, un iconoclasta, un destructor. Su relación con Fluxus y Picabia, su casa-patata, sus objetos y acciones lo demuestran a las claras. Ha cuestionado constantemente las principales tendencias del mercado del arte y muestra un rechazo visceral a la especie de grandeza que propone Kiefer. Hay que entender su afirmación de que el arte es ignominioso en el contexto particular de la pintura alemana, donde ha visto el compromiso indiferente con el nacionalsocialismo a un lado del muro, y el rol atribuido al artista como pintor de corte durante la restauración económica alemana de los sesenta al otro lado. El irónico realismo capitalista de Polke era una respuesta sar-

cástica a todo esto, poniendo firmemente el énfasis en la **reproducción mecánica de lo banal** y la devaluación del arte. Ahí había un intento de hacer arte absolutamente brutal producido por un artista capaz asimismo

de crear la voluptuosa serie de la Revolución Francesa (26 obras). Las obras de esa serie difícilmente pueden considerarse como un homenaje al evento, sino que están bastante impregnadas de un escepticismo contemporáneo que se siente incapaz de compromiso ideológico y que se queda jugando informalmente con sus signos, utilizándolos como disparadores emotivos de los propios cánones asociativos de Polke.

Richter es un pintor igualmente extraordinario. Su obra mantiene aparentemente sus relaciones con el conceptual. Sus "Cartas de Color" de principios de los sesenta,

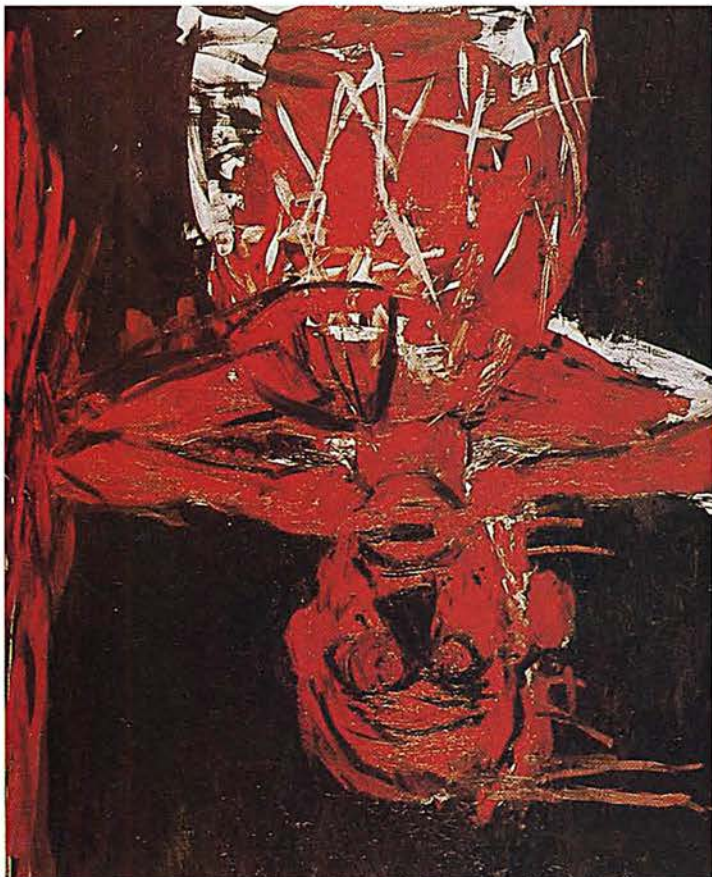


JIRI GEORG DOKOUPIL
La aventura, 1982
200 x 150 cm.

donde trabaja a partir de fotos, tienen una especie de calidad anti-artística, y sus "Pinturas abstractas" de los setenta y principios de los ochenta también funcionan como **comentarios irónicos** sobre los valores ontológicos que formaban parte de la poética del expresionismo abstracto. Sin embargo, sorprendentemente, el propio **Richter** insiste en el valor del contenido y en su poder existencial. Insiste en que elige fotos relacionadas con él y que revelan sus intuiciones sobre la actualidad. También insiste -y por muy contradictorio que pueda parecer al principio, sus argumentos no están tan lejos de los de Baselitz- en que está comprometido en la búsqueda del descubrimiento, para encontrar algo dentro de la obra que sea "más inteligente" que él, algo que él no sepa, que sólo la pintura pueda decirle. Sus **obras** están **imbuidas de ánimo**, y el ánimo, dice, tiene "una cualidad explícita, espiritual y psicológica." (8) Rechaza abiertamente las preocupaciones sociopolíticas del arte y esto hace que su reciente serie sobre los ahorca-

mientos de la Baader Meinhof sea particularmente inquietante y difícil de entender.

La vuelta a los placeres de la pintura era evidentemente una vuelta a las **pasiones existenciales**. Está bastante claro en Lupertz y Baselitz, e igualmente claro en pintores como Schnabel o Golub. Schnabel decía en una entrevista: "Pinto porque no puedo llegar a la experiencia de ningún otro modo, aunque hay muchas otras experiencias que son para mí igualmente satisfactorias e igualmente incapaces de contestar a todas mis preguntas... Es la lógica de vivir, respirar, morir... la risa, el sexo, la compasión y los horrores que han quedado sin respuesta, y los actos y las reliquias que se inclinan hacia la luz y avanzan hacia la oscuridad." Estas observaciones están saturadas de **fisicalidad, sensualidad y potencial existencial**. Schnabel es un prototipo americano en el senti-



GEORG BASELITZ
Sin título 2, 1982
250 x 200 cm.



RAINER FETTING
La bomba, 1982
400 x 300 cm.



do de que piensa a gran escala, convirtiéndose ingenuamente en un vehículo de comunicación de lo que él llama "el yo sintiente". Sus pinturas tienen a veces una calidad abigarrada y kitsch, un efecto de joyas de bisutería, pero su crudo filo de baja cultura puede ser precisamente lo que hace de ellas poderosas metáforas de la ansiedad contemporánea, permitiéndoles al menos aspirar a la apertura de un nuevo campo espiritual. Son arrolladoras, en una mezcla que es al mismo tiempo dinámica y locuaz; combinan "intelectualmente" cuerpo y mente; y adoptan el espectáculo con una sinceridad que resulta tan desarmante como ingenua. Schnabel trabaja a una escala y con una franqueza que ningún pintor europeo puede igualar. Sus cuadros respiran empatía con la vida, nos llegan teñidos de ella, y a mi juicio, lo que los hace más significativos es que nos lleguen

Arte

imbuidos de una conciencia de que gran parte de lo que llamamos vida o realidad es sólo un **simulacro de experiencia**, una brillante falsedad que ahora deslumbra, seduce y tiembla en nuestras manos.

David Salle propone una lectura bastante distinta pero que resulta igualmente pertinente. Sus imágenes de finales de los setenta y principios de los ochenta son de las más provocadoras de estos años. "Representan" literalmente la forma en la que a menudo vivimos la realidad sin profundidad, como si se proyectara en una "pantalla" inquietante, parpadeante y superficial. Su obra, en su perversa mixtura de fragmentos, **niega todo intento de "lectura"** y nos deja una torturante sensación de insatisfacción. Nos confunde, y nunca podemos descifrar del todo lo que sospechamos que hay en ella. Una y otra vez reunimos nuestras fantasías, pero nunca se solidifican para adquirir significado. Mezcla lenguajes y códigos, escoge colores que nunca se llevan del todo bien entre sí, y crea "**pasiones muertas**", casi diametralmente opuestas a las del mundo de Schnabel, pero no por ello

menos ciertas. Crea una situación donde la contigüidad es una norma y donde el proceso infinito de la contaminación de imágenes deriva elegantemente en una contención formal que somete los elementos de nuestra cultura visual a un sobrecargado cuestionamiento visual.

Permítanme pues concluir diciendo que esta vuelta a la pintura que marcó el principio de los ochenta, pese a las evidentes trampas que podía haber implicado y que para muchos pintores se convirtieron literalmente en un hecho, consiguió **abrir nuevas perspectivas**, y no puede desdeñarse simplemente como un retorno regresivo a una autoría conocida y altamente sospechosa. Las imágenes asombrosamente hermosas de **Goldstein** sacadas de fotos o de lo que parecen imágenes microscópicas, el uso que hace **Golub** de un lenguaje expresivo en el contexto de unas preocupaciones sociopolíticas, la mezcla sutilmente irónica pero totalmente seductora que hace **Bleckner** de "desacreditadas" imágenes del op art con elementos figurativos casi cursis, las obras sabiamente callejeras de

Haring, pensadas inicialmente para una visión rápida en el metro, o la rendición "controlada" de García Sevilla a las reminiscencias caleidoscópicas y las impresiones cambiantes de su propia mente son en su totalidad pruebas de nuevos discernimientos. El hecho de que muchos de esos artistas tengan un **pasado conceptual** es, en mi opinión, uno de los factores clave que permiten agruparlos. ■

Kevin Power
Traducción: Isabel Núñez

- (1) *October* 55 MIT Press, invierno 1990, p. 143.
- (2) "Twilight of the Superstars", *Partisan Review*, nº1, invierno 1974, p.37.
- (3) "The End of Painting", *October* 16, primavera, M.I.T., 1981.
- (4) Los Marches. Región de Italia Central que bordea el Adriático. (N.de la T.)
- (5) "Ciphers of Regression: Notes on the return of representation in European Painting", *October* 16, M.I.T., primavera 1981.
- (6) Citado en *Art After Modernism*, ed. B.Wallis. New Museum, N.Y., 1984, p.32.
- (7) *Art Talk*, ed. Jeanne Siegel, Da Capo, N.Y., p.95.
- (8) Entrevista con Buchloh citada en *Art Talk*, op.cit., p.117.

Gjovlenco



Choppanco

EL ARTE DE LOS OCHENTA

La América Postmoderna. La apropiación y el

Kevin Power prosigue su revisión de "Los años ochenta" con el artista norteamericano, producto de una sociedad post-tecnológica basada en los *media*. La postmodernidad ha sido, más que en cualquier otro lugar, su condición histórica. La aplicación al contenido de la obra de las técnicas comerciales, y la apropiación y re-lectura de cualquier imagen lo caracteriza.

Por Kevin Power

El retorno a la pintura que caracterizó el inicio de los ochenta supuso también una afirmación del sentido postmoderno de la historia como algo que se había fragmentado ya sin remedio. Dejaba patente que la fe en el orden cronológico y en el progreso se había perdido por completo. Esa pintura fundamentalmente neo-figurativa creó un espacio extraordinario, en el cual las imágenes e iconos de la cultura podían verse y flotar de las maneras más caprichosas. Todas las imágenes se situaban al mismo nivel, prescindiendo de la fuente o la "tradición" de la que procedían. Surgían en un presente abrumador para pasar a ser barridas, como un fragmento cualquiera, junto con todo lo demás. En este sentido, la pintura descomponía el mundo de imágenes en el que vivimos y los mitos que habían conformado y sustentado nuestra visión de la realidad.

Considero la postmodernidad como una condición histórica, que nada tiene que ver con un movimiento de cinismo o banalidad, o de cultura "light", como a menudo suele describirse en España. Esa visión no es más que una flagrante tergiversación, un intento desesperado por aferrarse a un sistema de clasificación según el cual la postmodernidad vendría a ser una especie de moda "disco". En realidad, se trata de un término que nos viene acompañando desde los cincuenta y que está apuntalado por toda una serie de razonamientos complejos —y a menudo contradictorios— que van desde esos críticos

que lo consideran una prolongación del Arte Moderno, hasta aquellos que lo entienden en tanto que ruptura total con él y deslegitimación de sus presupuestos frente a una nueva situación socio-política y socio-cultural. O esos otros que lo ven como la lógica cultural de los últimos coletazos del capitalismo frente a los que lo conciben como un nuevo eclecticismo; o incluso los que lo consideran un movimiento de "descomposición" deconstructivo, frente a otros que sólo lo comprenden en tanto que representación de nuestro estado de esquizofrenia. Es evidente que la postmodernidad no

es únicamente un fenómeno norteamericano pero, no obstante, sí es más específicamente norteamericano. Los artistas norteamericanos han sido los que mejor han sabido reflejar la relación existente entre la postmodernidad y el pensamiento postestructuralista. Es precisamente el artista norteamericano el que es, ante todo, producto de una sociedad post-tecnológica basada en los medios de comunicación.

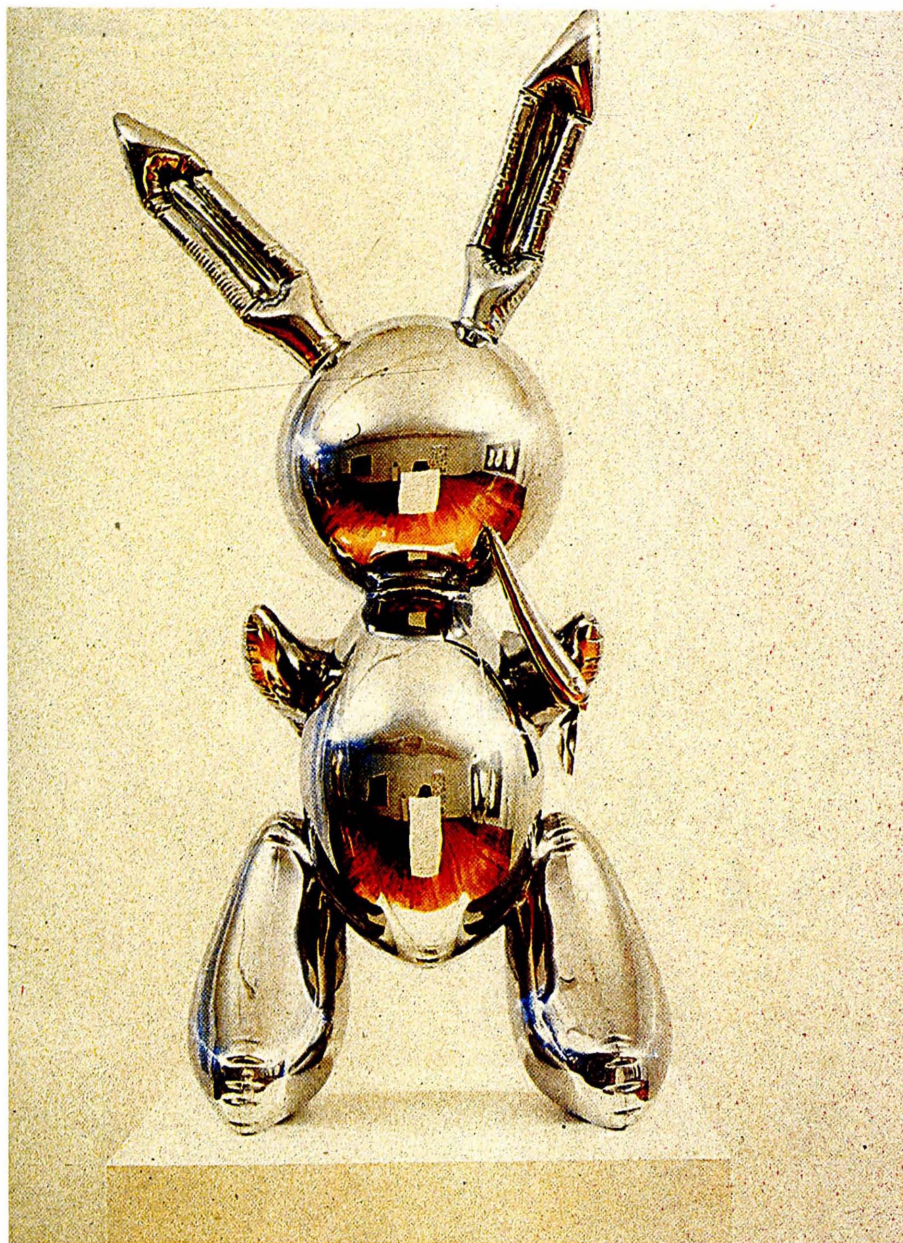
He empleado el término "condición" porque el arte de los ochenta está ineludiblemente marcado por toda una serie de factores cuyo peso acumulativo ha dado lugar a



RICHARD PRINCE. "Sin título". (1980-84)

SEGUNDA PARTE

mundo de la imagen



JEFF KOONS. "Conejo". (1986)

un cambio de situación radical dentro de la vida cotidiana. Me refiero, claro está, al alud de imágenes que actualmente constituyen nuestra vida cotidiana, a las nuevas divisiones geopolíticas que han surgido tras el "fracaso" del comunismo, a la creciente amenaza del hambre reinante en el sur. Al desgaste de nuestro sistema ecológico, a las nuevas enfermedades, a los cambios de adaptación tanto psicológicos como físicos que se han producido en un mundo post-bomba atómica, al desmoronamiento de las principales ideologías, al paso de una so-

ciudad basada en el triunfo del individuo a una aceptación de que aquello que nos distingue del otro se va volviendo cada vez menos significativo y a la pérdida de una visión consensuada de la realidad.

Incluso el lenguaje se ha erigido en protagonista y el individuo se siente menos manipulador que manipulado. David Salle ha creado una de las imágenes más reveladoras de los ochenta en tanto que vacío, en el cual los sistemas de signos entran en interacción por contigüidad directa. Sin embargo, en lugar de presentarnos el vacío del

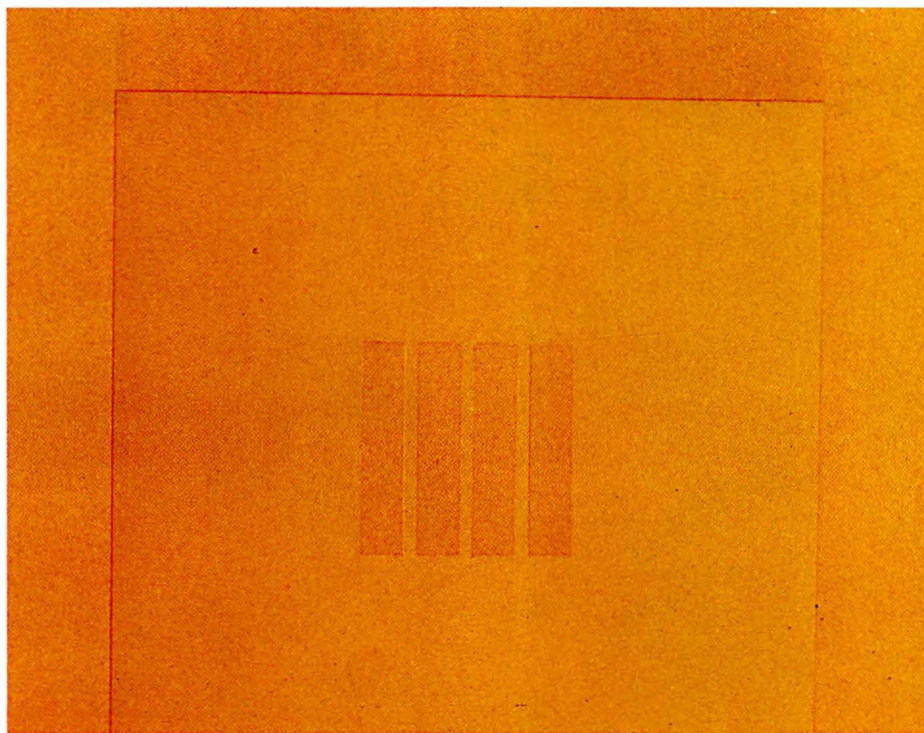
individuo existencial, del héroe absurdo que nos describiera Beckett, plasma el vaciamiento de contenido y la aceptación de que aquello que entendemos por sentido es poco más que un artificio, una estructura lingüística que funciona dentro de un código. En otras palabras, todo ha quedado reducido a discurso y muchos de estos discursos han pasado a convertirse en cuestiones de radical desconfianza (político, educativo, sexual, legal, etc.). Lo que reviste un interés potencial dentro de nuestra condición postmoderna es precisamente el modo en que culturas diferentes absorben esta experiencia niveladora de maneras distintas, en función de las particularidades de su situación social, política, cultural y económica. En otras palabras, la asimilación en España de lo que a menudo no son más que experiencias importadas por los *media* es, como es natural, radicalmente distinta de esa misma experiencia en su lugar de origen.

Durante la década de los ochenta, la pintura pasó a convertirse para muchos artistas en un medio sospechoso, excesivamente asociado con gremio y elitismo. Se reveló como algo insuficiente, demasiado identificado con una tradición concreta. (En mi opinión, el artista puede emplear cualquier medio que se le antoje; lo que ocurre es que el acto de pintar ha pasado a estar cargado de una nueva distancia y autorreflexión.) Tras el fracaso de "les grands récits"—de la Historia, la Ideología, el Progreso y aún de los presupuestos del propio humanismo—tanto el artista como la sociedad se sienten de pronto incapaces de proyectarse hacia delante y de elaborar una nueva visión utópica. De ahí que tengan una cierta tendencia a volver la mirada atrás, a veces con nostalgia, otras con una pizca de desesperación, en ocasiones por puro capricho y en otras en un intento por dar a esa mera acumulación de imágenes un nuevo orden que se corresponda y capte el espíritu de nuestro tiempo. De pronto, la Historia se ha visto alterada y se nos presenta como una ficción más entre las ficciones que constituyen nuestra realidad. (No hay más que pensar, por ejemplo, en la manera en que tanto los participantes como los no participantes "narraron" la Guerra del Golfo.)

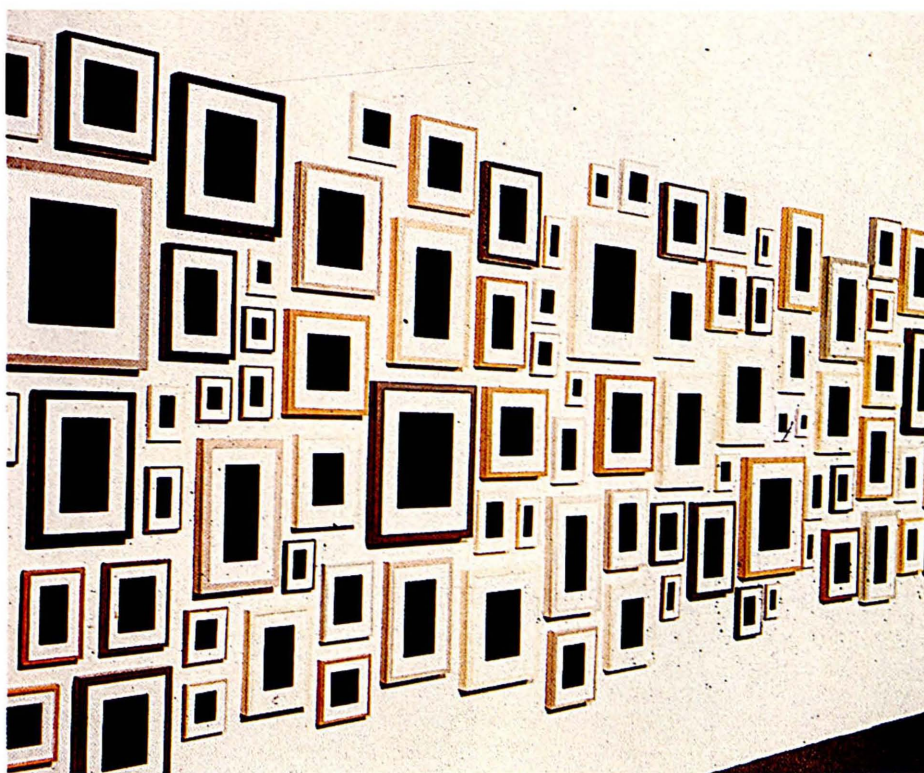
El artista ha empezado a releer la Historia junto con la historia de su tradición cultural. Los principios de los ochenta estuvieron literalmente plagados de estas relecturas—neo-expresionismo, neo-futurismo, neo-surrealismo, neo-barroco, neo-geo, neo-conceptual, etc.—, aunque la razón por la cual algunas de estas relecturas resultaron ser más significativas que otras es una cuestión compleja. Algunas de ellas desaparecieron sin más de la noche a la mañana como puras estrategias de mercado. Otras, en cambio—como el neo-expre-

sionismo—, sólo se explican a través de su relación con la tradición de la pintura alemana, con los acontecimientos de su historia reciente, y de la influencia del carácter denso y abstracto de su tradición filosófica. Con todo, el término se revela absolutamente fuera de lugar referido a los pintores que se suelen asociar con él. En efecto, carece totalmente de sentido aplicarlo a la obra de Baselitz, Kiefer o Lüpertz y debería quizás limitarse tan sólo a los jóvenes pintores berlineses que sufrieron la influencia de Hodicke. Por otra parte ha habido quien, como Cabrese, ha defendido el neo-barroco como prueba irrefutable del relevo de la postmodernidad. En mi opinión, se trata de un juicio totalmente erróneo, si bien resulta especialmente apropiado en el caso de las culturas mediterráneas. Como he dicho ya, la postmodernidad no es un movimiento, sino una condición histórica. En realidad, lo que intenta Cabrese con su razonamiento es recuperar el sentido de una cronología histórica que se ha ido desvaneciendo cuando, a mi juicio, el neo-barroco no es más que una estrategia dentro del marco de la postmodernidad.

Durante la década de los ochenta, la era Reagan, no sólo cambió el mundo del arte, sino el mundo mismo. Las dinámicas del mundo del arte están más imbricadas que nunca unas con otras, de ahí que no deba sorprendernos que el arte —cuya función fuera antaño la de imitar a la vida— se vea actualmente con frecuencia comprometido en imitar a la vida del mundo del arte. No se trata sólo de que los artistas hayan salido beneficiados del “boom” económico de la década, sino de que su arte es un reflejo también de esa nueva relación más íntima entre arte y comercio. La crisis que sacudió el mercado del arte estadounidense a finales de los ochenta —hasta el punto de que para numerosos galeristas norteamericanos ARCO vino a ser como un regalo llovido del cielo, una experiencia mística sumamente “provechosa”— y que empieza a dejarse sentir en este país, tendrá unas consecuencias inevitables tanto positivas como negativas. Esto es: una pérdida de fe en el arte como “valor”; la probable desaparición de muchas galerías de beneficios rápidos que sólo veían el arte en términos de inversión de mercado y que se dedicaban exclusivamente a circuitos secundarios; una nueva estructura de política de precios, que podría resultar un mero reajuste temporal, si bien hay indicios que apuntan hacia un cambio más radical —no hay más que ver la gran cantidad de artistas de los ochenta que han visto caer su cotización en picado, en algunos casos hasta un 40%—; la aparición repentina de obras significativas de los ochenta en las salas de subasta; una tendencia a internacionalizar los estándares; y la aparición del hasta ahora excluido y marginal arte del Tercer Mundo, fenómeno que promete ser tan estimulante como caótico,



PETER HALLEY. "Cárcel amarilla con fondo naranja". (1986)



ALLAN McCOLLUM. "Surrogates". (1983)

puesto que una vez identificados sus artistas, pasarán a ser absorbidos y explotados con tanta rapidez como cualquier otro integrante del sistema.

Así pues, tenemos a un número de artistas cuya obra se ha visto influida y guiada por los acontecimientos del mundo del arte de esta última década. Educados dentro del conceptualismo de los 70, estos artistas han reconducido las estrategias del arte conceptual y del negocio del arte hacia la elaboración de arte. El suyo es un arte que carece

de naturalidad y que tiene su precedente en el cambio de estatus del artista durante el siglo XX. El objeto dada concedió al artista el derecho a otorgar el estatuto de arte a cualquier objeto: la fabricación del objeto había dejado de ser necesaria. ¡Y es que el Arte no es una cuestión de quién lo hace, sino de lo que tiene que decir y de cómo se presenta!

La relación que mantiene el arte actual con la sociedad de consumo es mucho más compleja que durante los tiempos de los ar-



CINDY SHERMAN. "Sin título". (1990)

tistas pop. El tema no es un producto sacado de un colmado, sino el arte mismo en tanto que producto en venta. Al apropiarse de las técnicas del comercio y la publicidad y aplicarlas al contenido, modo de fabricación y presentación de la obra, los artistas juegan conscientemente con las estrategias tanto del mundo de los negocios como del arte. Estrategias que han unido sus fuerzas de las maneras más diversas a lo largo de la última década. Sus obras pueden considerarse situadas en algún punto entre la com-

placencia y la crítica pues, a pesar de reconocer su estatus de cómplices voluntarios, no niegan con ello la posibilidad de desarrollar un espacio para la crítica. Para algunos críticos, la obra de estos artistas refleja y pone en tela de juicio los valores más degradados de nuestro tiempo, mientras que para otros no es más que una prueba de su mismo hundimiento. A aquéllos que se preguntan si es lícito conceder validez a una crítica del capitalismo que aspira a un éxito total dentro del sistema, el artista responde

Esta generación de artistas no se educó ante las estrellas de Hollywood sino frente a la hiper-realidad de la pantalla de televisión. Copia, simulación y realidad ficticia constituyen los principios organizativos de la "pantalla" y fascinan al artista de una manera natural.

ahora que no existe perspectiva privilegiada desde la que observar nuestra sociedad, ¡que todos vivimos contaminados dentro de ella pero que siempre nos queda el comprometerlos con estrategias subversivas!

La neo-conceptual es sin duda la más sólida de todas estas neo-lecturas y, en realidad, cabría considerar que las demás forman parte de ella en el sentido de que comparten y son dependientes de un proceso similar de distancia crítica. La importancia de la relectura neo-conceptual radica en el hecho de que recoge muchas de las cuestiones que el arte conceptual desarrolló sólo en parte —especialmente las preocupaciones lingüísticas— junto con algunos de los aspectos teatrales del minimalismo. Si tenemos en cuenta el perfil profundamente americano tanto del conceptualismo como del minimalismo, parece ineludible que el neo-conceptualismo conserve un carácter específicamente norteamericano —fundamentalmente en sus aspectos sociológicos y socio-culturales— que lo aleja de la lectura que hacen de este mismo fenómeno los artistas europeos.

Es precisamente a la naturaleza de esas preocupaciones "norteamericanas" a lo que deseo prestar especial atención. Me imagino que el interés del neo-geo radica únicamente en la manera en que relaciona a un artista como Halley con planteamientos claramente neo-conceptuales. Considerar a Halley como a alguien dedicado meramente a una relectura de las posibilidades de las "cremalleras" de Newman es evidentemente pobre. Su obra cobra un peso mucho mayor cuando la consideramos desde una perspectiva más amplia relacionada con la cultura postindustrial *per se*.

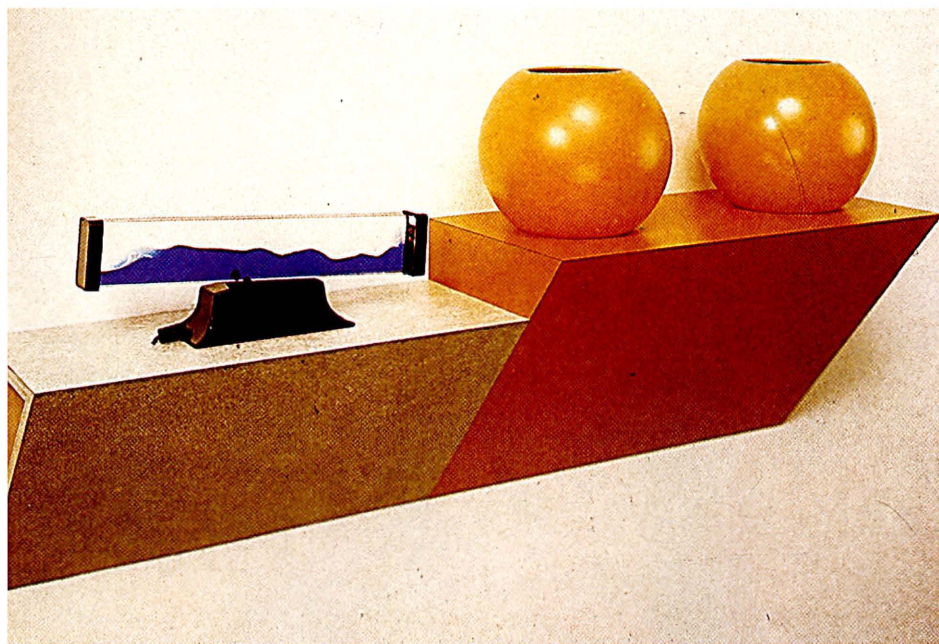
Halley escribe: "Me interesaba mucho el minimalismo y el pop art. Sin embargo, tenía la sensación de que el minimalismo, particularmente, lejos de ser hermético como creían los artistas minimalistas, tenía que ver con el desarrollo industrial y social y con el paisaje moderno. De ahí que me propusiera traducir algunos de estos puntos en un vocabulario en el que la conexión resultara mucho más explícita. Partiendo de aquella geometría tan simple, traté de transformarla en figuras como cárceles y celdas con chimeneas para luego colocarlas en un escenario esquemático a modo de paisaje que apuntara a la conexión existente entre esas configuraciones y las configuraciones reales del mundo." (P. Halley, *Art Talk*, ed. J. Siegel, Capo, N.Y., 1988, p. 236). En otras palabras, su obra es más esquemática que abstracta desde el momento en que se encamina hacia lo que él llama "una geometría postindustrial". Esto es, una geometría más seductora simbolizada en su empleo de colores fluorescentes, en el aprovechamiento de sistemas de conducción y en una especie de espacio de vídeo-juegos. Por consiguiente, lo que estaba haciendo Halley era reinterpretar el arte de postguerra con la intención de integrarlo con los cambios que se estaban produciendo en la cultura. Halley lleva el arte a la red de relaciones que mantiene con esquemas de la cultura y sociedad.

El arte postmoderno es una respuesta a nuestra sociedad. Una sociedad basada en la imagen, una sociedad en que los niños dedican más horas a la televisión que a la educación, una sociedad en que tanto las emociones como las creencias políticas son pura simulación, una sociedad en que todo se recicla y se reapropia sin fin, una sociedad en que lo original ha visto cortados su vínculos con el origen y en que la producción en serie es lo más nuevo a lo que se puede aspirar. Una sociedad que se vende a sí misma y que exporta masivamente "el estilo de vida americano", una sociedad excesivamente engañada, una sociedad en la que la comunicación lo es todo y, en definitiva, una sociedad en la que incluso el arte se erige en paradigma para el funcionamiento de sus mecanismos dominantes.

La postmodernidad se propone definir un espacio crítico dentro de su actuación cómplice. El artista postmoderno admite formar parte indefectiblemente de cuanto ocurre y reconoce no poder desentenderse del modo en que afirmaban hacerlo los artistas modernos. Schnabel y Koons son proto-figuras, proto-imágenes de los ochenta. Ambos son *showmen*. Schnabel relea los mitos del expresionismo abstracto y, dentro de este marco, acomete una versión kitsch fragmentada de la alta cultura europea en que la escala de la obra corre pareja con la energía y ambición de la retórica. Koons, en cambio, está dispuesto a pagar cualquier precio por conseguir comunicarse con un público masivo.



JENNY HOLZER. Anuncio luminoso de la "Serie de la Supervivencia"(1985-86). Times Square, N. York.



HAIM STEINBACH. "Deliciosamente reproducidos". (1986)

Koons ambiciona ante todo erigirse en nivelador y mediador. Razona de una manera provocadora y concisa: "En cierto modo, los artistas fomentamos esta crisis moral cuando tenemos miedo de tener un efecto sobre el mundo. Organizamos toda una serie de juegos internos y desarrollamos todas esas estéticas y todo ese formalismo, pero es una estructura totalmente inútil, que no participa en absoluto del mundo exterior. Nosotros que fuimos los grandes seductores, los grandes manipuladores, renunciamos ahora a esos poderes intrínsecos del arte; a su capacidad de tener consecuencias. La industria del entretenimiento y de la publicidad han arrebatado estas herramientas al mundo del arte y actualmente son mucho más fuertes

políticamente. Ahora mismo estamos realmente desvalidos y nos sentimos tremendamente impotentes. Cualquier fotógrafo que trabaje para una agencia de publicidad cuenta con una plataforma que le permite ser políticamente mucho más efectivo en el mundo que un artista. Ahora mismo, el valor económico del arte continúa en alza. Y, sin embargo, el hecho de que nos consuman no tiene de por sí ningún valor, puesto que una de las razones por las que nos consumen es precisamente que lo que hacemos no tiene ninguna vigencia política. Por consiguiente, tal persona o tal corporación pueden adquirir arte desde el momento en que no va a desencadenar ninguna alteración. Lo que hay que hacer es explotarse y adquirir respetabi-



JUDITH BARRY. "Eco". (1986)

La relación que mantiene el arte actual con la sociedad de consumo es mucho más compleja que durante la época de los artistas pop. El tema no es un producto sacado de un colmado, sino el arte mismo en tanto que producto en venta.

lidad para convertir a los demás en víctimas. Ya es hora de que recuperemos y explotemos todo cuanto poseíamos, todos nuestros poderes." (Extracto de una entrevista con Burke y Hare).

Koons hace todo lo posible por acaparar el máximo de atención, por estar en el centro de las miradas y por provocar y, al mismo tiempo, insiste en que el impacto de sus imágenes sea sencillo y directo. Su boda con Cicciolina, su enorme escultura de porcelana de Michael Jackson, su apropiación de los objetos kitsch del típico hogar del americano de clase media, su re-presentación de electrodomésticos, como por ejemplo aspiradoras, son todos ellos elementos que funcionan de acuerdo con las directrices de una enorme campaña publicitaria. En contra de nuestras expectativas, nos impide ser espectadores y nos obliga a reexaminar los códigos y sistemas dentro de los que vivimos. Su discurso parece caracterizar los ochenta con tanta vigencia como lo hiciera el de Warhol durante los sesenta y setenta: naïf, falto de naturalidad, estereotipado, cínico, sofisticado, superficial, estratega, astuto. Y, por si hubiera algún que otro descreído, lo deja sumamente claro: "Intento ser eficaz como líder. Me interesa mucho el liderazgo y creo que mi obra ha contribuido al encauzamiento de un diálogo en el que lleva participando ya largo tiempo. Estoy aumentando la presión y tratando de hacer subir las apuestas continuamente. He descubierto que los coleccionistas constituyen la base de mi poder. Soy capaz de trabajar como una función de su apoyo a mi trabajo y creo que tienen que estar forzosamente interesados en el envilecimiento y en sus posibilidades políticas, aunque sea para emplearlo ellos mismos. Bueno, tiene que ser para que

lo empleen ellos mismos. Creo que les transmito una sensación de libertad. No creo que los esté degradando y les esté dejando sin un lugar a donde ir. Estoy creando toda un área nueva para cuando se sientan libres. Considero parte de mi trabajo el mantener a la burguesía alejada del equilibrio que les permitiría formar una nueva aristocracia. Creo que es necesario que se compre la obra, que yo disponga de poder político para operar. Disfruto con el atractivo de la venta. Disfruto con la idea de ver cumplidos mis objetivos. Me gusta la idea de la base de poder político del arte, pero no se trata meramente de una cuestión de dinero. Tiene que darse una coordinación absoluta en todo y el dinero sólo es un porcentaje de eso, quizás el 20%. La abstracción y el lujo son los perros guardianes de la clase alta. La clase alta quiere que tengas iniciativa y ambición porque de este modo participarás y así irás avanzando a través de la sociedad hasta ingresar en una estructura de clase diferente. Pero, eventualmente, gracias a las herramientas de la abstracción y del lujo, te degradarán y te quitarán todas las fichas."

Supongo que éste podría considerarse un discurso sintomático de nuestros tiempos, natural en boca del propietario de un garaje y de un político, pero sorprendente en labios de un artista. Es evidente que el poder se puede manipular de muchas maneras: directa o indirectamente, al descubierto o entre bastidores. Lo que hace Koons es dejar al desnudo los mecanismos y declarar avergonzado que tiene la intención de hacer pleno uso de ellos. Su obra tiene numerosos niveles de lectura y reconoce sin ambages la necesidad de la postmodernidad de complicar el campo referencial a través de la combinación de referencias sexuales, de la histo-

ria múltiple del arte y de estrategias publicitarias sumamente ensimismadas. Koons dice a Giancarlo Politi que su obra está muy comprometida con la tragedia de estados inalcanzables del ser. Es un extraño comentario que parece adherirse a una especie de búsqueda nostálgica de la utopía perdida y de algo que está más allá de lo que es. Luego prosigue en esta misma entrevista para pasar a observar: "En el sistema en el que me educaron —el sistema capitalista occidental— se reciben objetos a modo de recompensa por el trabajo y el éxito. Todo cuanto uno ha sacrificado en la vida —metas personales o fantasías, por ejemplo— en el esfuerzo por conseguir esos objetos se ha sacrificado a una situación de trabajo determinada. Y, una vez acumulados, esos mismos objetos actúan como mecanismos de apoyo del individuo: para definir la personalidad del ser, para satisfacer deseos y expresarlos...". En otras palabras, Koons está explícitamente interesado en elaborar cosas para los sueños de los demás. Y, a pesar de que es ahí donde se degrada hasta el más bajo común denominador, es precisamente ahí también donde su crítica puede resultar efectiva: es ahí donde sus aspiradoras pueden mezclar referencias a Flavin, Duchamp y el pop con las del diseño contemporáneo y aislar ideales del consumidor con sensaciones de inaccesibilidad. Mike Kelley sacaba también los temas sacrosantos de la alta cultura —filosofía, historia, religiones, arte, ciencia— con las inscripciones niveladoras-degradantes de la cultura popular. Se trata de actuaciones sobre la cuerda floja y, para sobrevivir, ¡necesitan de un filo crítico!

Esta generación de artistas no se educó ante las estrellas de Hollywood sino frente a la hiper-realidad de la pantalla de televisión.

Vivimos sumidos en un desfile constante de imágenes. Todos los días vemos aproximadamente 1.600 anuncios... ¡pero sólo registramos ochenta, y únicamente unos doce despiertan una reacción! Es más, probablemente, llegaremos incluso a morir ante el resplandor de un aparato de televisión alquilado de una habitación de hospital. Los artistas deben abordar este nuevo *zapping* de imágenes, fruto de un número creciente de gadgets electrónicos. Levine y Blickerton, por ejemplo, empezaron por devaluar no sólo la mano sino el carácter único del objeto artístico y empresa: la moneda de la cultura y la moneda del comercio se cotizaban metafóricamente al mismo cambio. La obra de Koons nos muestra cómo burlarse de la obsesión por lo nuevo, del arte y del consumismo dando la vuelta a esa simulación de/y deseo por lo artesano que es lo kitsch y barato salido del molde para dar lugar a una cara y artesana simulación de/y deseo por la chabacanería de lo producido en serie como es su enorme porcelana de Michael Jackson... con la típica rúbrica americana: "La porcelana más grande que se haya fabricado jamás".

Al igual que Koons, Jenny Holzer desea alcanzar también un público masivo, si bien sus mensajes tienen una orientación más explícitamente social y subversiva y resultan más desconcertantes que los de Koons. Holzer fuerza el lenguaje en una infinidad de medios: desde pósters, placas de bronce, calcomanías, rótulos electrónicos luminosos y bancos de piedra hasta lugares públicos como los tableros de anuncios de los estadios de atletismo, mostradores de equipajes de los aeropuertos y spots publicitarios. Se trata de mensajes que emplean el lenguaje de la cultura de masas de una manera retórica, pero confunden nuestras expectativas y juegan de una manera silenciosa con los códigos. Holzer insiste en que su obra está más pensada para el estadio público que para una galería. Está hecha, nos dice, para que te tropieces con ella. Su primera obra estaba realizada sobre pósters con los que se podían empapelar las calles o la base de las farolas, al alcance del gran público: "Así que el modo de presentar tu obra mediante pósters es a través de la multiplicidad. El rótulo es un medio totalmente distinto debido a su gran memoria: en un solo rótulo se pueden introducir un número infinito de mensajes. Los rótulos son tan llamativos cuando se colocan en una situación pública que puedes llegar a tener a miles de personas mirándolos. De ahí que estuviera interesada en la eficacia de los rótulos y en el tipo de impacto que podían tener cuando se programaban con mi material."

Sherrie Levine trabaja también con la apropiación, pero desde un enfoque distinto. Según sus palabras, su concepción del aspecto del arte se mide en términos de superficie y acabado debido a que la experiencia

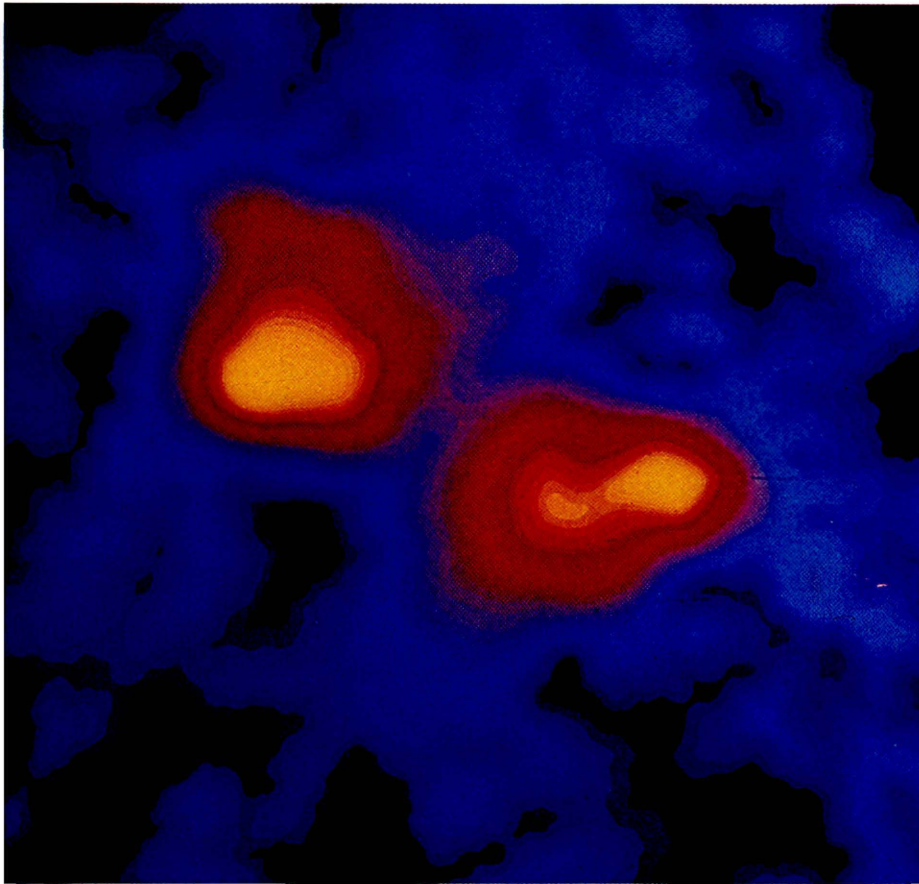


BARBARA KRUGER. "Sin título". (1988). Cartel en la calle 39. Queens, Nueva York.

que tenía de él procedía fundamentalmente de libros y revistas (algo que compartimos muchos de nosotros). En lo que concierne a sus copias de fotografías de Walker Evans o de las acuarelas de Miró —basadas en ambos casos en la reproducción de libros y catálogos y no en la obra original—, al preguntarle por lo que significaba para ella el adjetivo "original" repuso: "Pienso tan sólo que últimamente ha adquirido un significado muy restringido. Lo que me planteo en mi obra es una ampliación de la acepción de la palabra 'original'. Concibo la originalidad como un tropo. Las actividades a-históricas no existen." (*Art Talk*, p. 247). Lo que hay que valorar en la obra de Levine es que emplea la mano como símbolo metonímico del cuerpo, a modo de antídoto frente a una cultura excesivamente mecanizada. Es importante señalar también que se apropia fundamentalmente de artistas hombres —como Malevich y Schiele— precisamente porque lo que se propone es situarse en tanto que mujer dentro del mundo del arte. Todo aquello que resulta difícil de copiar no reviste ningún interés especial para ella, puesto que la obligaría a remitirse de nuevo a las habilidades propias del oficio. Al igual que Koons, no duda en reconocer su interés por el mercado y, con respecto a su trabajo de re-fotografía de las obras de Walker Evans, declara que estaban pensadas para el mercado y que no veía ninguna razón por la que no pudiera terminar encontrando un hueco, especialmente en una sociedad en la que las

imágenes se repiten y revenden constantemente: "Mis obras siempre estuvieron concebidas para no ser más que artículos de consumo. Es cierto que han tardado su tiempo en venderse, pero siempre tuve la esperanza de que sería así y de que acabarían en colecciones y museos. La obra establece una relación dialéctica con la idea de originalidad. La originalidad es algo que siempre tuve presente, pero no hay que olvidar la idea de posesión y propiedad. Lawrence Weiner tiene esa cita tan buena según la cual el querer hacer arte nos obliga a reflexionar sobre nuestra relación con el mundo material. Y eso es algo de lo que me siento especialmente cerca." (idem, p. 251). En este punto de la relación entre "copia" y "original", Levine nos obliga a replantearnos uno de los más preciados conceptos del arte moderno.

Judith Barry, por su parte, establece un vínculo entre la experiencia individual del espacio público y la experiencia del cine, centrando con ello nuestra atención en el hecho de que vivimos en una ficción y fantasía constantemente reinventados: "En mi opinión, la arquitectura —en tanto que portadora de las relaciones sociales inscritas que estructuran el mundo— ha pasado a formar parte de los medios de comunicación hasta tal punto que ha dejado de existir tal como solía concebirse a la manera platónica, esto es, como ideal expresado en forma construida destinado a permanecer para siempre. Por contra, concibo esta arquitectura como



JACK GOLDSTEIN. "Sin título". (1987)

algo muy cercano a las teorías de montaje cinematográfico, imágenes concretas cargadas de una importancia simbólica, que van adquiriendo significado a medida que nos movemos en los entornos que conforman nuestra existencia. Para mí, la arquitectura se ha convertido en algo transparente, en una pantalla gigante en la que se disuelve la vida social." (*Dark/Light*, Mercer Union, Toronto 1986, p. 7). Se pueden ver estas ideas puestas en práctica en su obra *Echo* (1986), en la que un hombre de negocios observa su propio reflejo, su imagen narcisista, desvanecerse gradualmente sobre unos edificios. Barbara Bloom retoma también este gran tema del narcisismo contemporáneo en su Reino del Narcisismo: una instalación de objetos y muebles que evoca las *vanitas* de la pintura holandesa y flamenca de los siglos XVI y XVII. A través de ella, Barbara Bloom se propone expresar la vacuidad de las posesiones materiales y el modo en que su aislamiento y auto-absorción son endémicos en nuestro tiempo.

Copia, simulación y realidad ficticia constituyen los principios organizativos de la "pantalla" y fascinan al artista de una manera natural. La obra de Cindy Sherman atiende a la belleza de lo falso: conjura todo un mundo de falsa realidad y de artificio en la que podemos inventar, proyectar y fantasear con nuestro yo. De hecho, inventa su propia realidad ficticia y prótesis de identidad. Una realidad del yo que posee identidades múltiples (su obra ha desempeñado

un papel fundamental dentro del análisis feminista por cuanto explora tanto la idea de los roles como la mirada masculina). Cabe destacar que sus fotografías no giran en torno a hechos, sino a consecuencias: la intimidad de las lágrimas o del estado de agotamiento, la melancolía, el aburrimiento o el dolor, los sueños con los ojos abiertos o las amenazas. Se puede considerar a Sherman como una artista que estudia las cuestiones de la feminidad en tanto que rol, imagen y espectáculo y que aborda los temas de la diferente sexualidad y género, captando la densidad y especificidad inherentes a las relaciones entre la cultura de masas y la feminidad. De ahí la sorpresa ante la recurrente acusación de algunas críticas feministas de rendirse ante la mirada masculina en sus obras de composición voluntariamente ficticia y carente de naturalidad. Sherman ha respondido a semejantes ataques en los siguientes términos: "Como soy una mujer, daba por sentado que otras mujeres tendrían una identificación directa con los roles. Esperaba que los hombres sintieran una empatía frente a los personajes que al mismo tiempo arrojará luz sobre el papel que ellos desempeñan. Lo que no me esperaba en absoluto es que hubiera quienes se lo tomaran como una adulación de la mirada masculina." (idem, p. 275).

Siguiendo una tónica semejante, cuando Comme Les Garçons le encargó las fotos para su catálogo (el diseñador de moda japonés ha recurrido también a Schnabel y

Sumamente receloso de la ideología, el artista pasa a deconstruir de una manera crítica los mitos del aura, del rol, de la originalidad y de los lenguajes individuales.

Clemente) terminó elaborando un resultado feo y extraño, trabajando con dientes estropeados y una piel de aspecto desagradable con la intención de mofarse al mismo tiempo de las "clásicas" composiciones de *Vogue*. En otras palabras, Sherman apela a un impulso desmitificador, a ir en contra de un sistema de codificación sofisticado en el que quizás puedan adivinarse algunas deudas con los escritos de las Mitologías de Barthes. Sin embargo, por otra parte, su obra plantea también (véase los ensayos de D. Crimp) cuestiones como el estatuto epistemológico de la fotografía, el rechazo de la pintura, la muerte del autor y la política de la representación. Sherman trabaja con la mujer como imagen. En un ensayo tan importante como interesante, Abigail Solomon Godeau nos advierte que no debería encumbrarse a Sherman —como se ha hecho recientemente, por ejemplo, en el catálogo del Whitney Museum— hasta un estatus en el que el genio llega a carecer de género.

Sarah Charlesworth incorpora también en su obra imágenes preexistentes procedentes de periódicos, revistas, catálogos, etc., esto es, imágenes que nos resultan familiares y que, en opinión de Charlesworth, "forman parte de nuestros paisajes comunes de sueños". Se apropia de fragmentos ficticios y nos presenta esas imágenes dentro de nuevos contextos y formas, cargando así la obra de nuevos significados. Y declara: "Toda obra no es meramente una afirmación, sino un reordenamiento y una nueva manera de mirar algo compartido: una experiencia cultural" (Entrevista con Glantzman, *Journal of Contemporary Art*, N.Y., primavera 1988).

Con todo, el más célebre entre todos los apropiadores es sin lugar a dudas Haim Steinbach, quien en una ocasión llegó a afirmar que lo que más le gustaba era ir de compras! En sus obras los objetos se compran o se toman, se colocan, combinan y comparan. "Son móviles", nos dice, "se disponen en un cierto modo y, cuando se empaquetan, vuelven a fragmentarse de nuevo y son tan permanentes como lo pueden llegar a ser los objetos que se compran en unos grandes almacenes. Por consiguien-

***Hoy todo se relee y re-
fotografía. Todo se usurpa y
reordena. Asistimos con
mirada perpleja a una masa de
imágenes que se van
acumulando sin fin. La
esquizofrenia ha pasado a ser
nuestro estado natural.***

te, la cuestión de la permanencia es algo que depende de todo lo demás en este intercambio que permite que cualquier cosa sea permanente o no lo sea. Estoy más interesado en el intercambio y en cuanto se produce en ese intercambio y en sus diversas etapas". Así pues, estamos una vez más ante un complejo campo referencial, plagado de referencias al mundo del arte (a la pintura de corte duro y al minimalismo), al propio comercio del arte entendido como sistema de intercambios y a la voracidad del consumidor que determina la vida americana.

Richard Prince es otro de los re-fotógrafos y apropiadores. Actúa como simulador a través de la reelaboración y, por consiguiente, de la intensificación de signos fabricados a partir de técnicas y materiales preexistentes. Pretende mostrar hasta qué punto nuestra realidad se ha visto invadida por la ficción. En el transcurso de una entrevista con Barbara Kruger afirma: "Re-fotografiar la fotografía de otro, realizar una nueva fotografía sin esfuerzo, medir la exposición, mirar a través de la lente y disparar era como sentir un mal... toda una nueva historia sin la antigua. Destruía totalmente cualquiera de las asociaciones que he experimentado al juntar elementos diversos". Sus series de Cowboys han extirpado los modelos de los anuncios de cigarrillos Marlboro. Nos revelan que la continuidad de este proyecto es prueba de lo efectiva que ha resultado toda esta imaginaria y hasta qué punto la campaña de Marlboro es parasitaria y al mismo tiempo se ha visto eclipsada por la imaginaria cowboy.

Esta desmitificación del carácter único del objeto de arte que podemos encontrar en las técnicas de apropiación, simulación y re-fotografía no es, con todo, totalmente nueva. Allan McCollum lo lleva haciendo desde finales de los sesenta. Sus pinturas "sustitutas" precedieron tanto la abstracción de Koons de la exhibición del valor cultural que se supone representa el arte, como las adaptaciones de Steinbach de productos es-

tandarizados. Esas pinturas "sustitutas" son objetos múltiples producidos en serie que parecen pinturas pero que, en realidad, se limitan a sugerirnos imágenes de una manera mucho más general. McCollum confiesa: "Cada vez que visito un museo acabo por sentirme impotente y furioso. A la que me doy cuenta, me estoy preguntando: ¿Quiénes son esta gente?, ¿quién habrá pagado este edificio?, ¿de dónde habrá salido el dinero?, ¿quién elegiría estas obras de arte?, ¿cuánto costarían?, ¿qué tiene esto que ver con mi experiencia?" (*New Art*, ed. D. Cameron, p. 15). Y, a continuación, añade: "El producto físico no es más que un factor dentro de un sistema mucho mayor que, no sólo abarca la producción, sino también un estudio de mercado, financiación, 'packaging', publicidad, ventas, distribución, relaciones con el cliente y demás. Dentro del sistema industrial, el mercado mismo se crea despertando el deseo en el consumidor y el mundo del arte no difiere de ninguna otra comunidad económica moderna que se conforma partiendo de este sistema industrial." (idem, p. 24).

Con frecuencia, en el mundo postmoderno la realidad se concibe como un concepto ficticio, como algo que se construye en función de los gustos y juegos de imágenes de cada uno de nosotros. Este carácter completamente ajeno de la realidad puede apreciarse en la obra de Jack Goldstein. En el transcurso de una entrevista con P. Cocock afirma: "La realidad siempre está mediatizada. ¿De qué podemos ser testigos en la vida? Películas de Hitchcock como *La ventana indiscreta* nos dan la respuesta a esta pregunta. Y, en definitiva, ¿acaso lo que existe únicamente en reproducción no es verdadero? Naturalmente que lo es. El tema, el origen aparece siempre enmascarado por el lenguaje, por su propia presentación, condenado por ella a ser el objeto de la otra. Y por 'otra' me refiero a su reproducción". Goldstein quiere dejar constancia aquí del extremo hasta el cual la vida contemporánea ha quedado reducida a una cuestión de experiencia simulada en la que cada vez nos encontramos con más simulacros de simulacros.

Hacia mediados de los ochenta, todos los papeles dentro del mundo del arte se trastornaron en el sentido de que marchantes, coleccionistas y artistas pasaron a ser estrellas y las obras cambiaban ya de manos antes incluso de salir de los estudios. Se trataba de un clima muy distinto al que se respiraba, por ejemplo, en los años del expresionismo abstracto. Quedó patente hasta qué extremo el arte es una cuestión de oferta y demanda que carece de precio real. Era una ficción del lujo. La aceptación del rol del artefacto dentro de la sociedad de consumo llegó a convertirse en una cuestión de gran importancia para el

artista. Louise Lawer, concretamente, estudia las relaciones que se dan entre el arte como objeto y artista, crítico y galería.

Es muy posible que sólo Beuys haya sido capaz de articular un proyecto ideológico, un radicalismo post-68 durante los setenta y principios de los ochenta. El resto de artistas más jóvenes que Beuys se nos presentan sumamente recelosos de la ideología. El artista postmoderno se concentra mucho más en su papel dentro de una situación fundamentalmente contaminada, consciente de que los problemas de continuidad o discontinuidad histórica ya no pueden plantearse en términos de simples dicotomías u oposiciones. El artista pasa a deconstruir de una manera crítica los mitos del aura, del rol, de la originalidad y de los lenguajes individuales. Barbara Kruger nos dice lo siguiente acerca del mercado del arte: "Creo que las relaciones sociales a un nivel global y de proximidad se encuentran contenidas dentro de una estructura de mercado, de una calculadora de capital que alimenta un sistema circulatorio de signos. Vendemos nuestra capacidad de trabajo a cambio de un salario, pero el hecho de que algo no se venda no significa necesariamente que no sea un artículo de consumo. Ninguno de nosotros se encuentra en situación de decir: 'Soy inmaculado y puro'. Creo que tendría a engañarme si pensara de este modo." (*Art Talk*, p. 303). Y prosigue para añadir: "Trabajo con imágenes y palabras porque tienen la capacidad de determinar quiénes somos, qué queremos ser y en qué nos convertimos". La televisión, nos dice, se mira pero no se ve. Es una industria que fabrica ojos ciegos. Su obra, al igual que la de tantas otras mujeres artistas, ha resultado ser un discurso tremendamente liberador y no sólo precisamente en cuestiones como el género y la representación.

Actualmente todo es discurso. Y no hay centro, ni siquiera un lugar natural para ese centro. Vivimos en una especie de *non locus* en el que entran en juego un número infinito de sustituciones de signos, en que todo simula lo que es, en que todo es sustituto de lo que fue, en que todo se relee y re-fotografía y en que todo se usurpa y reordena. Asistimos con mirada perpleja a una masa de imágenes que se van acumulando sin fin. La esquizofrenia ha pasado a ser nuestro estado natural. No podemos salir de nuestro texto. No somos más que un elemento cualquiera dentro de un sistema de diferencias. Retomando las palabras de Baudrillard en *Extasis de la Comunicación*: "El consumidor ya no puede producir los límites de su propio ser, ya no puede actuar ni representarse a sí mismo, ya no puede producirse a modo de espejo. No es más que una pantalla, un centro cambiante de todas las redes de influencia". ■

Traducción: Mónica Martín

Gjovlenco



Choppanco



James Lee Byars y Joseph Beuys, Krefeld 1981

Figuras de los ochenta (1)

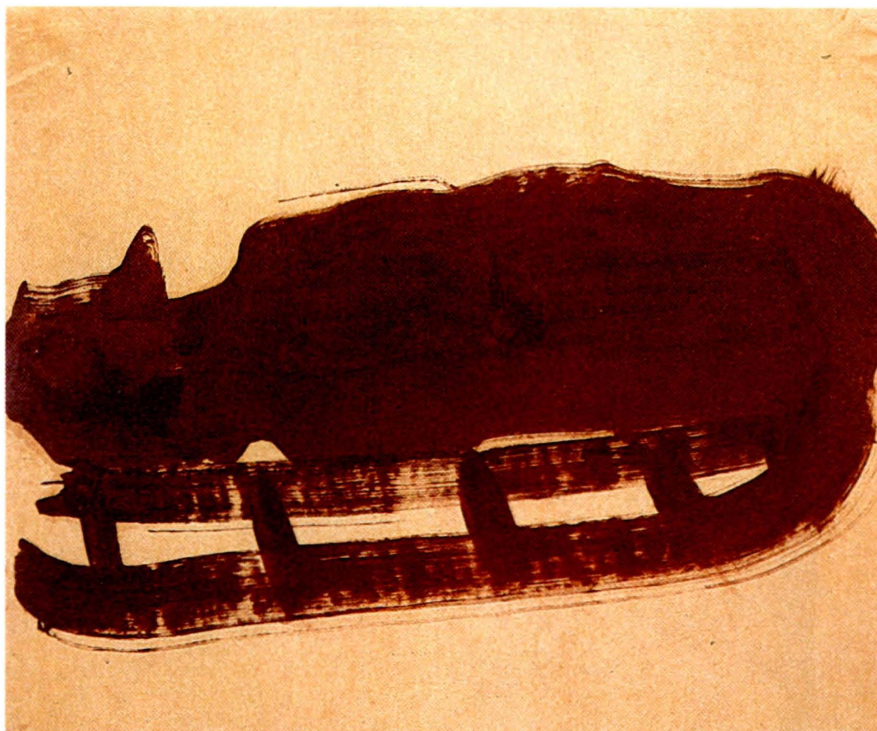
Warhol y Beuys

Kevin Power

Es obvio que los ochenta son años demasiado recientes aún como para saber con certeza quiénes sobrevivirán como sus “figuras” en la historia. Sin embargo, muy pocos negarán el papel central jugado por estos cuatro artistas: Warhol, Beuys, Polke y Richter. En este capítulo trataremos los dos primeros, especialmente Beuys.

La trascendencia de la obra de Warhol ha sido evidente desde la irrupción del arte pop en los años sesenta, pero en los ochenta adquiere una altura casi mítica, simbolizando la obsesión de esos años tanto en el concepto de lo abstracto como en el estilo de vida “real” del éxito y el estrellato en las artes. El hecho de que en los ochenta produjera diez pantallas de seda tituladas *Modern Myths* (Mitos Modernos) —extraídas de la publicidad, los cómics, el cine, la televisión y de clásicos actualizados— es absolutamente característico de su talento oportunista. Al afirmar que su obra debe ser considerada comercializable, como bienes orientados hacia el lucro, Warhol subraya una sofisticada conciencia del mercado como una de las fuerzas motrices

de esta época. Vio los ochenta como su periodo de arte mercantil y, de hecho, lo separó de lo que llamó su periodo artístico de los sesenta y setenta. Nos mostró con suficiente claridad que “el arte puede convertirse en una máquina reproductora, sin dejar de ser arte, ya que la máquina es sólo un signo... el arte y la industria pueden por lo tanto intercambiar sus signos” (Baudrillard, *Simulations*, N.Y., 1983, p.151). La sombra de Warhol se proyecta por todas partes a lo largo de los ochenta —en su narcisismo, en su obsesión por el estatus de estrella, en su renovado interés por lo conceptual, en su fascinación por los conceptos de apropiación, simulación y artículo de consumo, en su abandono definitivo de las distinciones entre “alta” y “baja” cultura y en las ac-



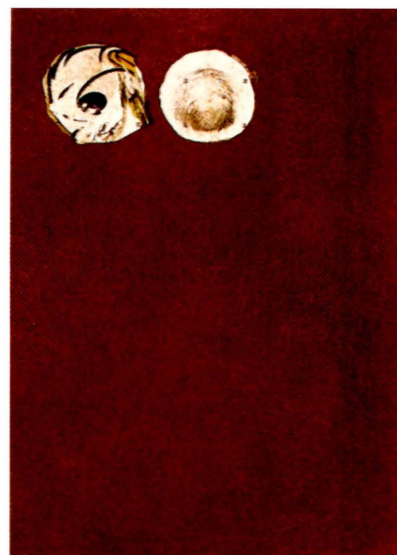
Urschlitten, 1960 - Trineo primitivo

titudes subyacentes en el proyecto de la Factory.

Nadie discutirá que el impacto omnipresente de Warhol ha sido enteramente asimilado y discutido. Es por tanto de mayor interés el dedicar este artículo a una de las primeras figuras, Joseph Beuys, quien ha adquirido una altura mítica similar a la del mismo Warhol, aunque la corriente de sus ideas no sea tan conocida. El tema central de su obra es el hombre, y exige un concepto antropológico del arte en el que el término arte se refiera a facultades creativas universales. La creatividad, dice, nos pertenece a todos y el concepto de arte es aplicable a la labor humana en general. Este "amplio concepto del arte" se convierte para él en el principio básico de la existencia. Esto le lleva a lo que él llama su Escultura Social, a la que da una definición de vasto alcance. ¡El pensamiento humano es escultura realizada dentro de la persona! Beuys desarrolla esta idea más detalladamente en *Talks on my Own Country* (Charlas sobre mi propio país, 1985) donde afirma: "Mi camino fue a través del lenguaje, lo cual es bastante extraño; no partió de lo que se conoce como el talento artístico. Como muchos ya saben, empecé estudiando ciencias, y al hacerlo me di cuenta de una cosa. Me dije a

mí mismo: quizás tu potencial se encuentra en una dirección que requiere algo muy distinto a la habilidad para convertirte en un buen especialista en un campo u otro. Lo que puedes hacer es proveerte de ímpetu para la tarea de confrontar a la gente en conjunto. La idea de un pueblo está ligada de forma muy elemental a su lengua. Tenlo en cuenta, ¡un pueblo no es una raza! La creencia de que ésta era la única forma de trascender sobre los impulsos racistas, los pecados abominables, los indescriptibles estigmas negros (sin perderlos nunca de vista) me ha llevado a un concepto de la escultura que se origina en el discurso y el pensamiento, que aprende a través del lenguaje a formar conceptos que pueden y le darán forma a la emoción y el deseo. Si no flaqueo, si me identifico estrictamente con esta corriente, entonces las imágenes que encarnan el futuro vendrán a mí, y los conceptos tomarán forma".

Es en estos términos que debemos interpretar la afirmación de Beuys de que "todos somos artistas". Se refiere a la reorganización de un conjunto social en el que todos no sólo podemos sino que tenemos que participar para que la sociedad



Ohne Titel, 1963 - Sin Título

pueda ser transformada lo más pronto posible. Este concepto antropológico del arte marcó, por lo que a él respecta, el fin de la Modernidad. Nos lleva, por lo tanto, desde un ángulo distinto hacia otra lectura de la posmodernidad —una que lo liga más de lo que se le ha reconocido a la visión antropológica y arqueológica del "hombre posmoderno" de Charles Olson.

"Estoy a favor del arte", solía decir, "y del anti-arte". Es una afirmación que nos hace pensar inmediatamente en Duchamp, con quien Beuys mantiene un diálogo intenso e incluso crítico. Beuys no deseaba producir un anti-arte que ocupara los museos como alternativa, sino un anti-arte basado en polos que abriera nuevas posibilidades al hombre. Deseaba que el hombre recobrara su contacto con animales y plantas, así como con ángeles y espíritus. Los animales poseen valores simbólicos que los llevan a relacionarse socialmente. Beuys lo señala, por ejemplo, en una entrevista en el *Rheinische Bienenzeitung* en 1975: "Esta idea de calidez está también conectada con la de fraternidad y la de colaboración mutua, y esto es porque los socialistas han elegido a la abeja como un símbolo, porque eso es lo que pasa en la colmena, la disposición absoluta a poner a un lado las necesidades propias de uno y a hacer algo por los demás. Eso pasa en la colmena: se renuncia, por ejemplo, completamente al sexo en bien de la comunidad, como pasa con los obreros, y se simboliza en una sola

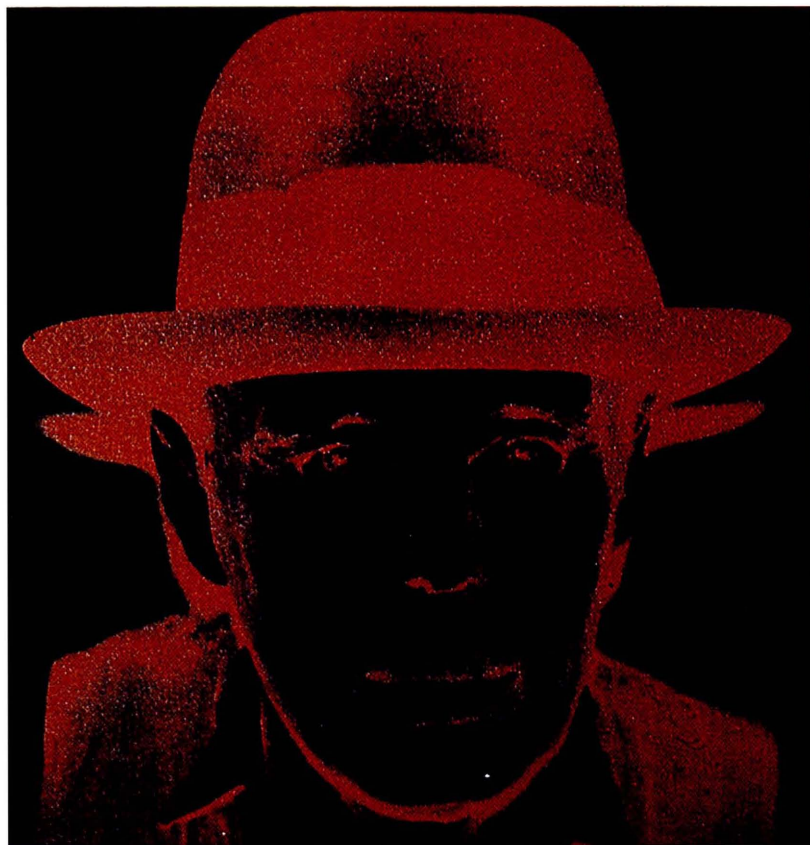
figura, la reina, en la que tales procesos tienen lugar. Las otras lo desechan y trabajan en contextos completamente diferentes basados en la división del trabajo...". La abeja es una de las claves para la obra de Beuys. Le proporciona una analogía para una escultura como algo orgánico que se forma de dentro hacia afuera. Su *Honey Pump* (Bomba de miel) en el Workplace, instalada en la Documenta 6 (1977) fue la producción artística quintaesenciada de su estudio sobre la abeja —la abeja sola no tiene función individual, sólo una función conjunta dentro de la comunidad. Del mismo modo sucede con la mítica liebre. Beuys encontró conexiones directas entre nacimiento y la tierra en la que horada su espacio. Es el símbolo de la encarnación y está estrechamente asociado con la mujer, nacimiento y menstruación y con todos los cambios químicos que tienen lugar en la sangre. Aquí está la criatura a través de la cual él pudo resucitar ritos y mitos enterrados. Su enorme fertilidad, su capacidad de volver sobre sus pasos, su obsesión de abrirse camino cavando, su origen estepario, su aspecto oscuro y misterioso: todas estas cosas hacen que Beuys vea en la liebre a su animal. La liebre fue un catalizador de la evolución humana.

En la entrevista que acabo de mencionar, Beuys distingue entre dos procesos esculturales fundamentales —la formación sustractiva de un sólido (*Bildhaurei*) y la acumulación orgánica desde dentro (*Plastik*). Uno de los materiales favoritos de Beuys, la grasa, pertenece claramente a esta última categoría. Es ligera, móvil y fluida. No la elige gratuitamente, sino para clarificar cómo ésta funciona en toda esta teoría. Debido a que "todos los problemas humanos sólo pueden ser problemas de formación —y éste es el concepto del arte totalizado". La grasa puede ser tratada con calor. Se la puede dejar enfriar de nuevo. Se la puede moldear y darle una forma. "La grasa", dice, "recorre el camino desde un tipo de energía caóticamente dispersa y sin dirección a una forma". Uno piensa aquí en su *Chair with Fat* (Silla con grasa), las *Fat Corners* (Esquinas gordas) o la *Fat Room* (Habitación grasa). Beuys, como sabemos, tuvo en su vida una experiencia crucial con grasa y fieltro. Estos dos materiales son los que los tártaros de Crimea usaron como sus-

tancias terapéuticas en el tratamiento médico inicial que Beuys recibió cuando, como piloto de Stuka, fue abatido sobre las Estepas. Podemos observar la misma idea en su utilización del fieltro. Cubría objetos con fieltro y una vez se envolvió a sí mismo. Diseñó un conjunto de fieltro en cadena y envolvió un piano de cola con él. El fieltro es para Beuys un depósito de calor; la escultura en fieltro es una central eléctrica en la que se produce energía. ¡El arte es una terapia! Su arte es siempre relevante para aquellas zonas de la psique que son receptoras del mito, la magia y de los rituales y ensalmos chamánicos.

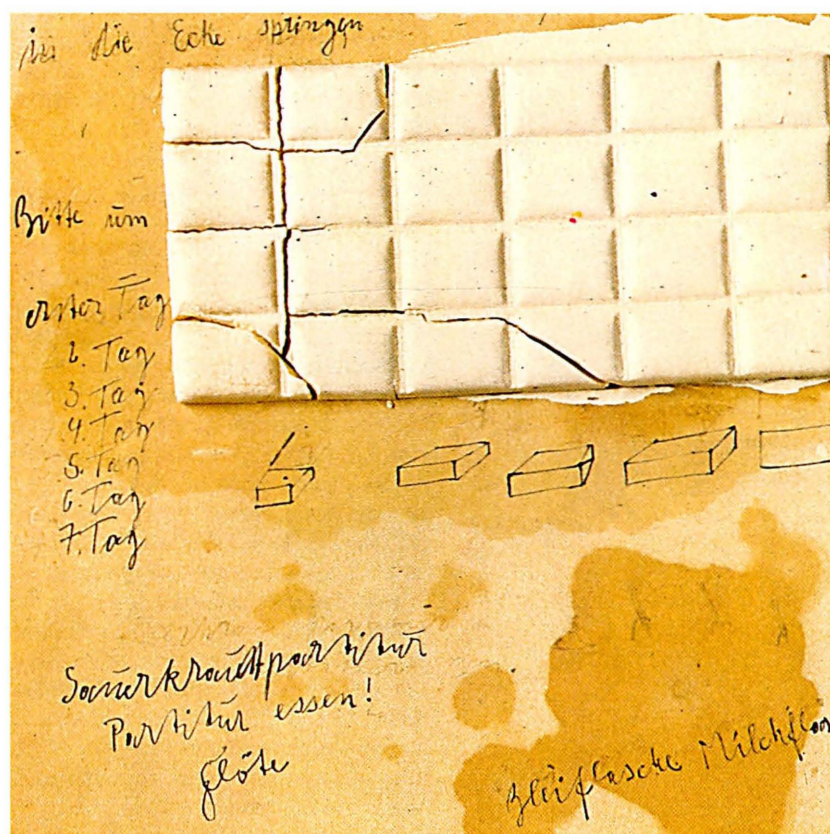
La parte chamánica de Beuys ha sido atacada a menudo, a pesar de que la fuerza de su argumento no implica en ningún caso una vuelta a las condiciones primitivas, sino que, por el contrario, erige símbolos para el futuro. El "disfraz" caracte-

rístico de Beuys, consistente en la red de pescador sobre un manto blanco junto con un sombrero de fieltro, es una versión contemporánea del tocado del chamán. El chamán, hemos de recordar, no produce objetos, sino que se abandona a la sociedad. Uno de los criterios esenciales para la figura del chamán es la enfermedad física acompañada del deseo de curarse uno mismo. Beuys se identifica con esta figura y la recuperación de su depresión en 1957 puede verse en esta línea, del mismo modo que puede entenderse su "muerte" en los viñedos de las afueras de Manresa, donde yació durante días en una tienda de campaña cubierto por una sábana y una bolsa de papel sobre la cabeza con agujeros para los ojos. Sus charlas durante cien días en la Documenta 5, su permanencia de pie en el mismo sitio durante horas, su convivencia con un coyote (animal sagrado para



A. Warhol: Joseph Beuys al polvo de diamante, 1980

Beuys entendía la pintura como la base de su vez. Pintó con sangre, caldo de carne, zumo empozado. Su estudio era un laboratorio don



Partitur, 1966 - Partitura

trabajo. “Yo llamo a todo pintura”, dijo alguna de frutas, zumo de verduras, café y agua de producía “informes de investigación”

los indios americanos), el barrer un bosque, el plantar 7.000 robles en la ciudad de Kassel, o sus pinturas explicativas a una liebre muerta pueden verse como *performances* chamanes, como acontecimientos “en trance”. Beuys señala en una conversación con Bonito Oliva: “Si quiero crear un concepto revolucionario del hombre, tengo que hablar sobre todos los poderes que están relacionados con él. Si quiero darle al hombre una nueva posición antropológica, tengo también que atribuir una nueva posición a todo lo que a éste le concierne. Para establecer sus lazos descendientes con animales, plantas y naturaleza, así como sus vínculos ascendentes... tendré que hablar de todos esos poderes de nuevo. Para poder preguntarme ¿qué pasa con Cristo y Dios? tendré que colocar al hombre en esta totalidad; sólo entonces será capaz de adquirir su grandeza como hombre y

la fuerza para llevar a cabo la revolución. En mis acciones siempre he ejemplificado la identidad, arte = hombre. Cuando realicé una acción con grasa y margarina, expuse este concepto. Al comienzo de la acción la grasa aparecía como un mero caos, como energía pura. Durante la acción esta masa se mueve y comienza a ganar forma geométrica, a ser parte de una totalidad arquitectónica... Esto es forma. Aquí, en el centro, podemos poner el movimiento. Esos son los elementos que construyen la naturaleza humana. Podemos incluso completarla: añadir deseo, sentimiento y pensamiento. Esa es la partitura musical que subyace en todas mis acciones. Casi siempre he conseguido que la gente se haga preguntas, precisamente porque se sintieron atacados por mis acciones. Hice que algo se moviera. No importa si la mayor parte del tiempo

tropecé con resistencia o insultos. Creo que el hombre que protesta ha dado el primer paso para convertirse en un hombre de acción, un hombre revolucionario.

El Beuys político se sentía involucrado en lo que él denominaba “el arte de lo posible”. El Partido Verde en Alemania le debe muchísimo y lo ha reconocido como tal. Su preocupación por los problemas ecológicos precede a la formación de un partido. Ya desde 1967 Beuys define sus objetivos en la formación del Partido de Estudiantes Alemán, enfatizando por encima de todo la necesidad de crear círculos de discusión participativa. Beuys expone sus principios en términos ciertamente grandilocuentes, como puedan ser el desarme total, la eliminación de intereses nacionalistas, la unidad de Europa y del mundo, la disolución de toda dependencia entre Este y Oeste y la formulación de nuevas premisas con respecto a la formación, educación e investigación concebidos como los cimientos de una economía, ley y cultura mundiales. Puso en práctica su amplio concepto del arte; arte como una corriente que “fluye a partir del dilema, las equivocaciones, la esquizofrenia de nuestra época y que hace desvanecerse la frialdad y la insensibilidad”. Para Beuys cada ser humano era un estudiante y con la formación de este “anti-partido” se le permitiría recobrar su papel fundamental. En 1968 el partido fue transformado en *Fluxus Zone West* (Flujo Zona Oeste) con la intención de indicar un cambio hacia otras formas de actividad política. Y en 1971 Beuys fundó la Organización para Democracia Directa con Referéndum. El fundamento espiritual del movimiento debía mucho a la Threefold Commonwealth (Comunidad Tripartita) de Rudolf Steiner: libertad del espíritu, igualdad ante la ley y fraternidad en la economía. Beuys utilizó sus exposiciones y conferencias para propagar sus radicales ideas democráticas. En la Documenta 5 habló durante cien días desde la mañana a la noche ante una corriente constante de visitantes curiosos. El mismo se transformó en una escultura —una parlante y filosofante escultura. La tienda del arte es, insiste, la “lucha política por la autodeterminación humana”. Beuys fue candidato por el Partido Verde en las elecciones de 1979, pero

“No importa si la mayor parte tropecé con resistencia o insultos. Creo que el hombre que protesta ha dado el primer paso para convertirse en un hombre de acción, un hombre revolucionario”



Schamane, 1963 - Chamán

su falta de realismo político hacía de él un aliado incómodo para los Verdes. Perdió las elecciones y tuvo lugar una ruptura.

El logro más importante de Beuys en el terreno político fue la fundación del Free International College (Instituto Li-

bre Internacional). Lo vio como la culminación de su proyecto de Escultura Social. Fue creado en Düsseldorf junto con Heinrich Böll en 1974, como un experimento en la educación a través del sistema directivo: sin exámenes, sin limitación en el número ni en la edad de los

estudiantes. La contratación del profesorado era temporal. Se estableció un programa interdisciplinar sin limitación en cuanto a materias a impartir. Su artículo “Appeal for Alternative” (Llamada a la Alternativa) publicado en el *Frankfurter Rundschau* en 1978 expone la esencia de sus miras, atrayendo nuestra atención con su eslogan “Unidad en la Diversidad” y su insistencia en una postura moral: “No-violencia, no porque en este momento o por razones particulares la violencia no parezca ofrecer éxito. No. No-violencia por razones de principio humano, espiritual, moral, político y social. La dignidad humana se mantiene o decae a causa de la inviolabilidad de la persona, y aquel que ignore esto se sale del plano de la humanidad. Y a pesar de ello, aquellos sistemas que precisan una transformación están basados en la violencia en cualquiera de sus formas imaginables. Por esta razón, cualquier uso de la violencia es una expresión de conformidad con el sistema y refuerza exactamente aquello que intenta destruir”. ¡La relevancia de este documento al Partido Verde apenas necesita énfasis!

Beuys entendía la pintura como la base de su trabajo. “Yo llamo a todo pintura”, dijo alguna vez. Pintó con sangre, caldo de carne, zumo de frutas, zumo de verduras, café y agua empozada. Su estudio era un laboratorio donde producía “informes de investigación”. Los dibujos le ayudaban a clarificar sus pensamientos para las partes de instalación que tenían como una de sus mayores preocupaciones la necesidad de curar las heridas del individuo y la sociedad. Vida y Muerte son a menudo las imágenes más importantes de esas piezas —muerte como acontecimiento mítico, como rito mágico, como un “área muerta hacia la que la sociedad de hoy se precipita con gran velocidad” y vida como energía, o (como en la *Honey Pump* en el Workplace) como un símbolo compuesto de fuerzas creativas manifestada en el movimiento (corazón), el pensamiento (cabeza) y el deseo (máquina). Tal como le comentó a Michele Bonuomo en su última entrevista (1985): “He tratado de subrayar dos elementos que pienso ha de contener cada acción humana: la dignidad de la autodeterminación de la propia vida del individuo y sus propios gestos, y la modestia de nuestras acciones y nuestro trabajo en cada momento”. ■

Traducción: Eduardo Cabrera

Gjovlenco



Choppanco

Polke y Richter

Por Kevin Power

Tras un primer capítulo sobre Warhol y Beuys, dedicamos ahora esta segunda parte a Polke y Richter, figuras que también jugaron un papel central en la historia artística de la pasada década. Sigmar Polke y Gerhard Richter fueron alumnos de Beuys durante un tiempo y ambos crearon, con actitudes esencialmente conceptuales, una amplia gama de posibilidades pictóricas a partir de mediados de los sesenta.



Polke, *Le tableau aux palmiers*, 1964

Sigmar Polke y Gerhard Richter formularon juntos el concepto de Realismo Capitalista con el doble motivo de ofrecer una reflexión irónica del arte pop y del Realismo Socialista —una repulsa a ambas ideologías a favor de una labor anárquica de francotirador. Les impresionaban los aspectos antiartísticos del pop, pero no su compromiso con las artes gráficas o los colores primarios. Polke y Richter procedían de un clima cultural y económico diferente. Y seguro que les habría gustado comerse los pralinés que pintaban. Apenas se encontraban en situación de entonar himnos al consumismo.

Polke intriga, plantea problemas, provoca, se divierte, investiga, perturba. Se deleita en contradicciones cultivadas: un artista suntuoso que es paradójicamente anti-pintura; un realizador de imágenes que se involucra de forma apasionada con la no-interferencia en los procesos químicos; un explotador que saquea nuestro mundo de la imagen insistiendo en su intrínseca banalidad. Su obra es tímida, irónica y elocuentemente inteligente. Se preocupa profundamente por el proceso de selección de sus imágenes y, a partir de los sesenta, por mantener una distancia crítica que le permita entablar un comentario irónico sobre los grandes discursos de su tiempo.

Sus *Obras completas* (1963), que consisten en una larga serie de lomos de libros pintados, sugieren un golpetazo a On Kawara; sus *Calcetines* (1963) recuerdan a los dibujos tempranos de Warhol; sus *Dos palmeras* (1964) se ríen de las tiras de Noland; su sarcásticamente titulado *Orden de las altas esferas: Pintad la esquina superior derecha de negro* (1969) es una verdadera tomadura de pelo a la estética "hard edge" (borde-duro) de Kelly; y su *Amantes*

(1965) parece intentar algo por un lado con la autenticidad mugrienta del expresionismo abstracto y, por otro, con la ultra-higiénica del arte pop, llamando así nuestra atención sobre el hecho de que los códigos opuestos desplegados en la superficie son sencillamente los resultados de aplicar pintura.

Polke deconstruye y juega, creando una tensión entre elementos tomados al azar que proponen falsas o ninguna solución. *Alicia en el país de las maravillas* (1971) deja claro que vivimos en un mundo patas arriba, donde la realidad es simplemente una ficción más que inventamos. *Soluciones* (1967) presenta un sistema en el que ninguna de las sumas propuestas tiene sentido. Son aberrantemente simples: $2+3=6$; esto, sin embargo, no cambia nada. Por lo que a Polke respecta, la única oportunidad de sorpresa de los sistemas es no tener sentido. Los sistemas son falibles; nosotros también. Ese es su encanto y quizá también el nuestro. *Soluciones* puede ser entendida como un ataque agresivamente irónico al arte conceptual, a su fe recién encontrada en la lingüística, el proceso y las estructuras sistemáticas. Nos presenta un mundo en el que podemos vivir cómodamente rodeado de nuestras inseguridades. Vale incluso la pena apostillar que el título *Soluciones* lleva consigo, sin duda, ecos del término "solución final" que se aplicaba eufemísticamente al genocidio nazi.

Si echamos una ojeada a algunos de sus trabajos de los años setenta y ochenta en que proyecta imágenes, adelantándolas o distanciándolas en la profundidad sobre una especie de pantalla coloreada (con frecuencia se trata de tejidos o de papel pintado), observaremos rápidamente la capacidad que tienen para resistir todo tipo de lecturas definiti-



Polke, *Mirador III*, 1985

Polke parece sugerir que estamos rodeados de categorías vetustas e intelectos estancados. Si él se adhiere a algo, es a la anarquía de la provocación.

sin embargo atravesados por la luz. Uno piensa en los experimentos de Huxley con mescalina en donde los objetos se transforman en puras sensaciones de color. Desde luego que puede haber un mundo de imagen oculto bajo la superficie de la obra que ha sido pintada encima. Lo que asombra al observador es la extraña, mordaz y ácida naturaleza de los colores, con las barras de neón púrpura deslumbrándonos desde el lado derecho del lienzo y los ondulados y verdosos marrones y negros de la izquierda. Tal vez más sorprendente aún que el color es la composición desequilibrada —el apilado de esas tablillas púrpuras a un lado. No brinda el más mínimo significado, sino que nos hace conscientes de que el significado es una construcción, a partir de un código lingüístico particular, y de que los nuevos significados sólo existen en la medida en que han sido anteriormente reprimidos y no se les haya permitido acceder a la conciencia. La obra de Polke sugiere que la conciencia es, en verdad, experiencia que se forma de tal modo que conducirá a significados inéditos y a un nuevo sistema discursivo.

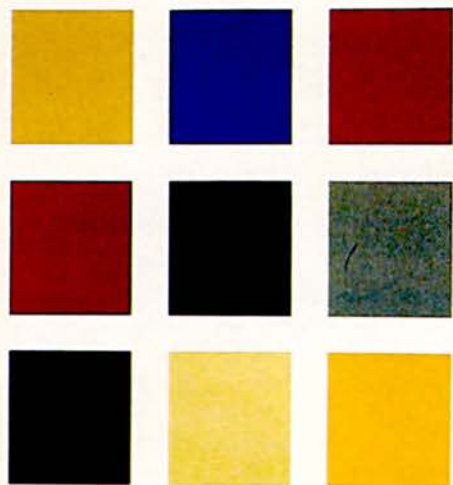
El compromiso ideológico de Polke aparece tan ambiguo como todo lo demás. El tan discutido *Campo* (1982), o las series *Atalaya* (1984), retoman los temas de la historia alemana, la culpa alemana y las divisiones del pasado alemán más inmediato. Eso le vincula superficial y generacionalmente con Lupertz, Kiefer, Baselitz, Penck e Immendorff, a pesar de que las imágenes políticas manifiestas en los trabajos de estos artistas tengan una intención específicamente ideológica o provocadamente estética. La obra de Polke es, por el contrario, mucho más tardía (más cercana cronológicamente a la ambigua serie *Baader Meinhof* de Richter).

Campo (1982) nos perturba paradójicamente como una imagen perturbadoramente voluptuosa. Es sinfónica en el sentido de que se opone abiertamente a >>>

vas. Déjenme volver a *Alicia en el país de las maravillas*. El texto de Carroll fue un libro de culto para la cultura de la droga de los sesenta. Polke echa mano de la escena en la que Alicia charla con la oruga fumadora y ésta le dice, entre bostezos, que un lado la hará crecer y el otro disminuir. “¿El lado de qué?”, pregunta la incansable Alicia. “Un lado del hongo”, dice la oruga al tiempo que se marcha. El hongo de Polke es sin lugar a dudas el *boletus*. Con todo, su intención no es la de ilustrar historias sino la de crear una imagen-sensación análoga a los efectos de las drogas alucinógenas. Su utilización de telas con motivos deportistas sugiere que está viendo un programa deportivo por la televisión. Los colores brillantes, el borrón de puntos en

el medio, la presencia excesiva y caótica de figuras intensifican esta impresión. La pelota pierde su forma y se transforma en máscara, el partido cambia de fútbol a baloncesto, el campo de fútbol se multiplica eternamente. Las impresiones son fugaces, desordenadas y de un extraño fluir. Los estados producidos por las drogas se asemejan, en algunos aspectos, a la experiencia de la hiperactividad contemporánea y al estado esquizofrénico a través del cual nos estamos acostumbrando a verla.

La relación con las nuevas posibilidades perceptivas que se plantearon con las drogas se pone de manifiesto de forma incluso más explícita en *Alucinógeno* (1983) que depende enteramente de un tipo de efectos oscuros, abstractos y



Richter, *Color chart*, 1966

➤ la significación primaria de la imagen. De forma inevitable, la obra se nos aparece oscura, como un presagio amenazador, con las alambradas y los faros regularmente distribuidos que controlan el perímetro y cuya forma recuerda a la de los cascos de los soldados alemanes. La parte inferior de la obra es de una oscuridad impenetrable, como sugiriendo que no hay camino por el que cruzar. Aún así, la técnica del acrílico y pigmento rociado sobre tela y manta hace seductora la pieza. La manta es una típica imagen compuesta polikiana, que puede ser leída a muchos niveles como referencia a las condiciones espartanas del campo donde los prisioneros recibían sus mantas reglamentarias y como una doble referencia a la historia del arte dirigida a los goteos de Pollock y a las tiras de Noland. Polke, sospecho, siente esta imagen como otro cliché, no tan distanciada de sus propias imágenes de calcetines o chicas despampanantes, y como algo semejante a la trillada imagen de las películas de guerra del sádico oficial alemán.

Polke, de hecho, ha vivido ambas ideologías —Este y Oeste— y no se puede esperar de él que sienta esta imagen como algo que continúa royéndole la moral. El fanatismo de Hitler y su espeluznante política de exterminación le sirven como metáforas. Por lo que a Polke respecta, la imagen de los campos de concentración puede denotar igual de fácil los gulags de Stalin. Este puede parecer un argumento peli-

grosamente simple, pero la figura del campo de concentración es sinónimo de todo exceso ideológico y, como tal, responde a la imagen de la ilegitimación contemporánea de las ideologías. Es una horrible imagen de nuestra capacidad de crueldad, aterradora en tanto que su voluptuosidad y su sensualidad ponen de manifiesto la facilidad con que extraemos signos de su significación. Son imágenes obsesivas que acechan brutalmente la conciencia. No pueden ser reducidas a simples lecturas enmarcadas en una ideología. Algunos críticos ven en la masa negra que llena el espacio entre las vallas lo inefable que debió resultar el verte capturado a merced de los soldados alemanes. A mí me parece, en mayor medida, una tierra de nadie, en la que puede acabar cualquiera que se entregue ciegamente a cualquier compromiso ideológico. Muy en la misma línea, las *Atalayas* proponen situaciones donde somos al mismo tiempo cazador y cazado. Pueden ser, desde luego, entendidas como puestos de vigilancia de los campos de prisioneros, o como las atalayas que marcaban las fronteras entre Este y Oeste o, en un plano más nostálgico, podrían ser torres desde las que los cazadores disparan a los gamos salvajes (una lectura claramente respaldada por el último trabajo de la serie, en el que una bandada de gansos está superpuesta a la imagen de una torre).

La primera obra de la serie parece sugerir el bombardeo antiaéreo en un cielo nocturno, o bien la bruma de la temprana luz matutina. En *Atalaya III* (1985) se muestra una mano esgrimiendo una tarjeta. ¿Se está identificando a alguien? ¿O se trata de alguien que introduce una tarjeta de crédito en una máquina y, de este modo, se juxtaponen los símbolos de la opresión económica y política? ¿Se está poniendo Polke cínico con la historia? ¿Quiere desmitificarla? ¿O es simplemente una manera de proclamar su arraigada desconfianza? Polke probablemente estaría de acuerdo con que la vitalidad y la autoridad de cualquier cultura o ideología dependen de su poder para convencer a sus devotos de que son el único medio posible para satisfacer sus necesidades y hacer reales sus aspiraciones. Son tan fuertes como su poder para convencer a su miembro menos dedicado de que sus ficciones son realidades. Cuando a los mitos se les designa como las ficciones

que son, entonces, y en palabras de Hegel, llegan a ser “una aparición de vida envejecida”. Polke parece sugerir que estemos rodeados de categorías vetustas e intelectos estancados. Si él se adhiere a algo, es a la anarquía de la provocación.

Quisiera también llamar la atención sobre lo que se ha dado a denominar los experimentos “alquimistas” que se ejecutan en estos cuadros. El término es desafortunado ya que Polke no tiene la menor intención de convertir algo en otra cosa. Simplemente introduce otra posibilidad y deja libres los materiales para que declaren sus cualidades y potenciales. Las pinturas se transforman de forma efectiva en sitios donde ocurren cosas. Como en la vida misma, son un acontecimiento en el cual las cosas cambian constantemente. *Athanos*, sin ir más lejos, mostrado en la Bienal de Venecia de 1986, responde directamente a la humedad. Se transforma casi en un fenómeno puro en el que la imaginación del espectador crea la realidad de la obra. Polke hace aquí de maestro de ceremonias gritando “¡sorpresa!”. Estas obras atrapan el sentido de la humedad y el movimiento de luz y color en Venecia —etéreo, fluido, turnesco, transformándose infinitamente. Ya Dürero utilizaba esas pinturas hidro-termales como punto de partida, aprovechando algunas de las formas aparecidas en los márgenes de los dibujos.

Aún más sorprendentes fueron sus obras realizadas en París con motivo de su exposición retrospectiva, ya que eran apenas visibles cuando se exhibieron por vez primera y se han desarrollado sólo con el transcurso de los años. En las cinco pinturas que constituyen la serie, *Los espíritus que prestan fortaleza son invisibles* de 1988 (un título basado en un proverbio indígena americano), emplea una resina sintética color miel que se oscurece con el paso del tiempo y que en algunas de las obras ha sido espolvoreado con teluro o níquel (creando el efecto de una pintura rupestre india o de un dibujo con arena), en otras rociado con plata batida, en otras pintado con nitrato de plata. Polke parece querer incorporar el tiempo. Sus misteriosas profundidades y movimientos turbulentos, sus intensidades acres y desconcertantes juegos de ausencias y presencias, todos parecen enfatizar que las obras, como nosotros mismos, son

organismos que varían con el tiempo. Se trata en ambos casos de un homenaje al continente americano, a su espacio, a las civilizaciones afincadas en él, y a todos aquellos que representan lo que el poeta americano Gary Snyder llama "old ways" (viejos caminos), al tiempo que una advertencia contra el modelo de vida americano y contra las experiencias que propone un concepto inmaduro de nación.

Polke insiste en buscar lo prohibido, algo que se resista a los cánones, que no caiga en un simple tipo de variación de la "práctica artística". Se adhiere a lo banal, porque lo banal se resiste a la atención. No finge en absoluto. En sus series de transparencias, donde trabaja con seda dacrón (un tejido sintético utilizado en la elaboración de serigrafías), insiste nuevamente en convertir la obra en "transformación" y en algo que se resista al espectador. Lo que ha sido pintado en una cara se ve desde la otra como imagen revertida. Las imágenes interactúan y se molestan una a otra, permitiendo a Polke transmitir algo del oscuro mundo fantasmagórico que —él siente— yace detrás de cada cosa. Aquí cada cosa es sugerencia efímera, movimientos de nuestro subconsciente y lenguaje-noche. Las obras tratan de los misterios subyacentes y de las contradicciones de nuestro mundo interior, recuperando así un terreno abstracto.

Su utilización de materiales inusuales, venenos inclusive, evoca rituales tanto chamánicos como privados. Polke le comenta a Paul Groot: "Para mí, el trabajo químico de la pintura, la alquimia del color, es lo importante. El lenguaje ajusta su color a su entorno natural, como un camaleón. Nosotros no podemos hacer eso, tenemos que encomendarnos a la alquimia del color como, por ejemplo, el efecto de rayos de radium en un ektachrome, o el brillo en un cuadro que no podemos reconocer al primer golpe de vista. A pesar de ello se nos lanza una imagen a nuestra retina y excita un ansia por el misterio desconocido". Ya he advertido contra los intentos de entender la alquimia como la transformación de un metal base en oro. Así es que permítanme insistir en que lo que Polke desea hacer es crear las circunstancias para producir lo que ya existe. El cree que bajo las formas y significados oficiales de nuestra cultura hay un mundo mágico al que se le impide salir a



Richter, *Student*, 1967

En algún momento Richter declara "no sé qué pintar" y con ello pone el dedo sobre uno de los mayores dilemas estéticos —por no decir étnicos— del periodo.

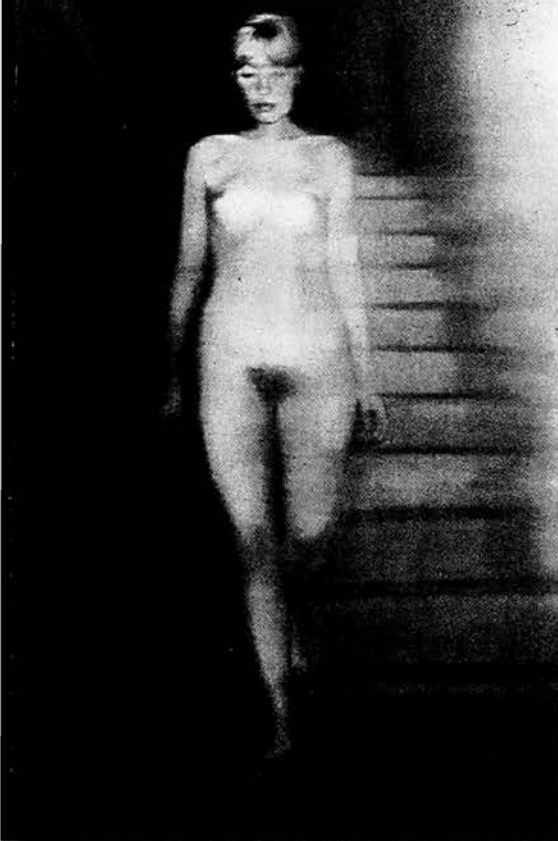
flote. La alquimia es para Polke experimentar con "sustancia y espíritu". Es una cuestión de obedecer y de seducir sutilmente. El empleo de venenos puede ser también entendido como una metáfora de algunos aspectos de la vida contemporánea. Incluso los fantasmas contrarios están encantados por los venenos. Les sirven, desde luego, como sus propios antidotos.

Gerhard Richter comparte la resistencia de Polke a la grandiosa nostalgia de un Kiefer, o al papel del artista como pintor de corte en la recuperación económica alemana en los años sesenta. Se cuestiona tan agudamente como Polke las posibilidades de la pintura contemporánea. Richter declara

firmemente en una entrevista con Benjamin Buchloh: "Pinté incluso fotos, de modo que no tuviera que ver nada con pintura —es un obstáculo para todo tipo de expresión apropiada para nuestro tiempo". Simpatizaba con la anti-estética de Warhol pero mantenía al mismo tiempo su posición de pintor.

Precisamente son las consecuencias de estas actitudes las que me parecen tan importantes para el arte de los ochenta. Richter insiste en que el acto de producción artística "no tiene nada que ver con el talento de 'hacer cosas con las manos'; se trata más bien de la habilidad de ver, y de decidir qué es lo que se hará visible. Cómo se elaborará esto no tiene que ver con el arte o con las habilidades artísticas". El arte minimalista y el arte

>>



Richter, *Ema*, 1986

>> pop le abrieron nuevas posibilidades. Sus *Mapas de Color* (1966) eran conceptuales, respuestas en línea pop a las obras filosóficas y estéticas de artistas de la talla de Albers. Comenta que su propósito era "la sencilla necesidad de no saber cómo podía organizar los colores significativamente. Eso es lo que intenté producir, de manera tan bella y clara como fuera posible".

Aún a pesar de que su obra con fotos trata temas bastante banales (*Cuarenta y ocho retratos*, *Ocho doncellas estudiantes*, *Pirámides*, *Fotos de ciudad*, *Fotos de montaña*) Richter se empeña en afirmar que existen temas de mayor importancia, como la muerte y el dolor, que las atraviesan. Su criterio de selección incluye buscar "fotos que me manifestaran actualidad, que se relacionaran conmigo. Y elegía fotos en blanco y negro porque describían esto con mayor fuerza que fotos en color, más directamente, con menor artificio, y por tanto de modo más creíble. Esa es también la razón por la que prefería aquellas fotos familiares amateur, aquellos objetos e instantáneas banales". Mientras que *Fotos de ciudad* y *Fotos de montaña* proponían, por el contrario, montañas de escombros mudas que comportaban un tipo de contenido más universal, una narrativa menos discernible.

Buchloh le plantea una cuestión a

Richter de gran importancia para los artistas de los ochenta, al preguntarle si sus obras no manifiestan el conflicto de la pintura del siglo XX entre su función representativa y su autorreflexión, si no muestran la insuficiencia y quiebra de ambas. Richter replica: "Quiebra, no; insuficiencia, siempre". E insiste, "la pintura debería llegar a más". Sin embargo, "llegar a más" no implica en modo alguno una dimensión política para su obra, sino algo que represente nuestra situación más fielmente. Richter rechaza por completo la afirmación de Buchloh de que sus pinturas abstractas son, por ejemplo, una negación del contenido y esencialmente irónicas (una lectura que, debo confesar, parece en gran manera liberadora en el sentido en que revela su potencial deconstructivo, su afirmación de que en la pintura se trata de "códigos" más que de sistemas ontológicos).

Richter, sin embargo, sostiene que utiliza en su obra medios distintos a la pintura "tradicional", pero que tienen los mismos objetivos. Buchloh lo incita a explicarse arguyendo que todo en esas obras apunta a "trascender lo tradicional, los órdenes de relación, porque una infinita variedad de elementos estructuralmente heterogéneos aparece como una posibilidad visible". Richter se niega aún así a claudicar y se mantiene en el ideal pictórico de introducir todos los elementos en una justa relación que no tiene que ver con el azar. La respuesta de Buchloh me parece tremendamente reveladora en el sentido en que establece un término medio entre sus puntos de vista aparentemente opuestos. Indica que el proceso que usa Richter "equivale a un tipo diferente de percepción, y por tanto a una forma diferente, quizá a lo opuesto a las relaciones tradicionales de composición y color". Yo añadiría que son precisamente estas diferencias —conceptuales en su esencia— las que dan a las obras su significación.

Richter entiende su trabajo como "parábolas, como imágenes de una forma posible de relaciones sociales". Su obra es un intento, dice, "de conectar de un modo vivo y viable los elementos más diferentes y más contradictorios en la mayor libertad posible. No el paraíso". Esto explica quizá por qué su obra se puede clasificar simultáneamente bajo las tres diferentes categorí-

as que él describe como "la obra figurativa", "la obra constructiva" y "las pinturas abstractas". La primera incluye las obras basadas en fotos en blanco y negro, ligeramente desenfocadas, que niegan deliberadamente todas las otras opciones creadas en los años sesenta y convertidas a la vulgaridad de los objetos pop; los paisajes urbanos; las naturalezas muertas; y los paisajes que Richter denomina de romanticismo "kitsch".

La amplia gama se extiende desde la erótica *Emma* (1966) con su referencia a la obra de Duchamp *Desnudo bajando la escalera* (aquí insiste Richter en las posibilidades de la pintura) hasta el "falso" romántico Wiesental (1985). Las obras constructivas incluyen los *Cuarenta y ocho retratos*, *Mapa de colores*, las *Pinturas grises* y *Espejos*. En un sentido muy similar, éstas cubren un periodo que va de principios de los setenta a los ochenta. Estos trabajos suponen el repudio del sujeto en estudio o de la sensibilidad habilidosa. En algún momento Richter declara "no sé qué pintar" y con ello pone el dedo sobre uno de los mayores dilemas estéticos —por no decir étnicos— del periodo.

Sus pinturas abstractas son para muchos críticos una deconstrucción del lenguaje de la abstracción. Richter, sin embargo, asevera: "Yo me encontraba totalmente fuera de mis pinturas. Pero tampoco me sentía bien. No se puede vivir de esa manera, y por lo tanto, me decidí a pintar lo exactamente opuesto". Richter cree que hay una posibilidad de que la pintura llegue a más, incluso en medio de una situación en la que se vea "indefenso para pintar": "Nada me ayuda; ni las ideas, ni las reglas, ni las creencias me muestran el camino, ninguna imagen del futuro, ninguna construcción me da un sentido superior". Afirma que sus pinturas abstractas contienen la posibilidad de definir nuevas vías de acercamiento a lo desconocido, a lo inasible. Y dice en lo que probablemente sea la definición más completa de su estética (una observación para la Documenta de 1970): "Las pinturas son tanto mejores, más bellas, inteligentes, locas y extremas, cuanto son más claramente perceptibles y menos metafóricas descifrables de esta realidad incomprensible". ■

Traducción: Eduardo Cabrera

Gjovlenco



Choppanco

Arte de los ochenta:

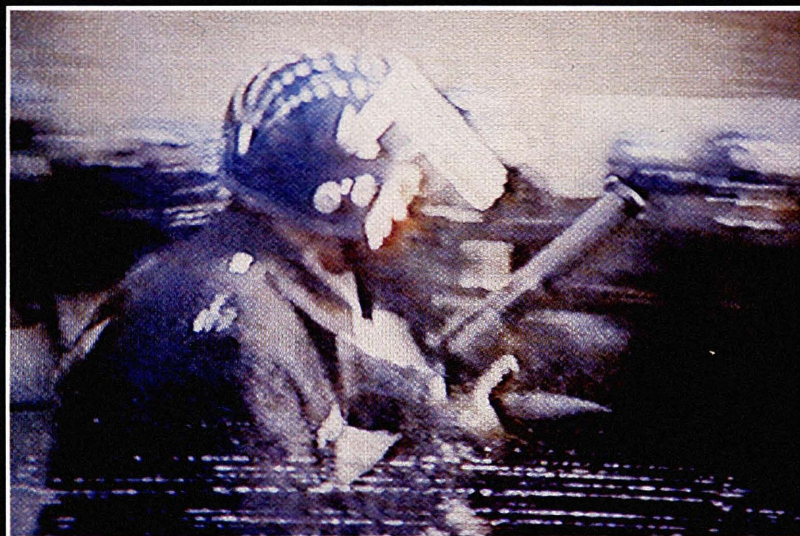
el otro

La tradición eurocéntrica se ha resquebrajado. El mundo del arte, al igual que el resto de la sociedad, tendrá que abrir sus puertas si no quiere verse violentamente derribado. Con este quinto capítulo, Kevin Power concluye su serie de revisión del arte de los ochenta.





Akpan - Funeral Monuments



Piper - Close to home - 1987



Cheri Samba - Marche de soutien à la campagne de Sida - 1988

El Otro ha sido objeto de muchas discusiones en las últimas décadas. Es como si lo hubiéramos descubierto con urgencia renovada mientras el liberalismo occidental de los sesenta y setenta entraba en decadencia y las minorías y el mundo no-occidental postcolonial exigían el reconocimiento de su propia presencia política. No se trata ahora simplemente de representar al Otro, sino de reconocerle de nuevo, con sus propios poderes de reconocimiento, representación y persuasión intactos. Pero este modo de reconocer al Otro implica examinar los problemas sin resolver de nuestra propia identidad, sobre todo cuando privilegiamos el ego a través de diferentes registros críticos (históricos, culturales y políticos).

El peligro evidente cuando fijamos la atención en la cuestión del Otro es caer

Lo Blanco es una categoría políticamente construida, parásita de la Negritud: híbrida.

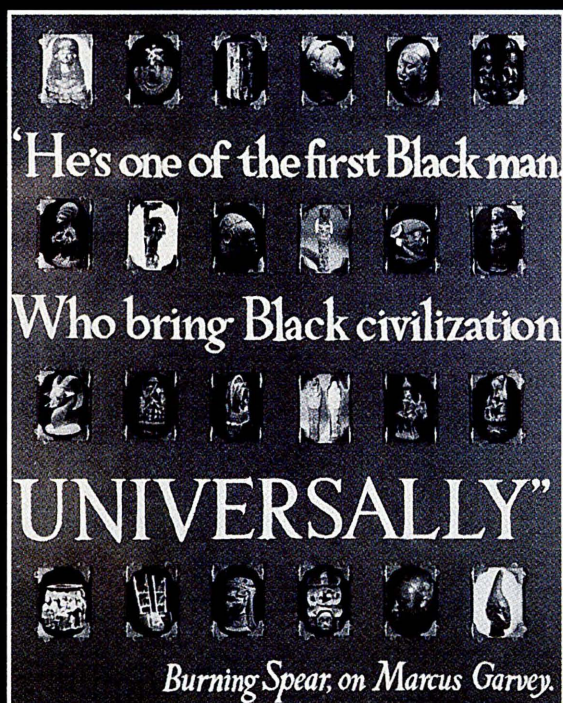
en la trampa de sentirse en posesión de la verdad en términos de Otredad. Homi K. Bhabha escribe: "Occidente considera la Otredad como una subversión de la metafísica occidental y, finalmente, se lo apropia como su texto-límite y como anti-occidental. La fantasía colonial es la continua dramatización de la emergencia —de la diferencia, de la libertad— como el comienzo de una historia reiteradamente negada". En otras palabras, debemos aprender a ver el mundo con otros ojos.

Está claro (¿lo está?) que el arte que existe sólo para sí mismo es un arte en el estado final de impotencia. Si el artista no reconoce que el arte es una forma de conocer el mundo, el arte queda relegado a una especie de cuarto trastero de la

>>



Wululu - 1988



Eddie Chambers - Black civilization



Sukura - 1992

>> mente, y la irresponsabilidad del artista y la irrelevancia del arte en la vida real se convierten en partes integrantes de la práctica artística.

Quisiera citar la afirmación de Toni Morrison en el Congreso del Pen Club de 1987, para llamar la atención sobre la forma en que la cultura dominante impone su identidad al "otro", asignándole tanto papeles como posibilidades. Morrison muestra cuán universal es la penetración del discurso dominante: "Si hubiese vivido la vida que el Estado planeaba para mí desde el comienzo... habría vivido y muerto en una cocina ajena, en tierra ajena, y jamás habría escrito una línea".

La mayoría de nosotros estará de acuerdo en que una cultura crítica nace en la lucha contra el discurso dominante, aunque debe llevarse a cabo sin caer en la mera contradicción. Para ser visible, el blanco necesita del negro, pero está claro que no ocurre lo mismo al revés. Hay una necesidad imperiosa de vigilar que una cultura tradicionalmente oprimida no se institucionalice, ni caiga en prácticas indigenistas o esencialistas, que sólo mantienen el *statu quo*. Se necesita una forma de generosidad sin precedentes, una disposición a escuchar y aprender que pueda, con suerte y si lo hacemos a tiempo, darnos los medios para enfrentarnos al magma movedizo entre el mundo blanco y el negro, o entre nosotros y el otro.

No podemos articular su discurso pues, al hacerlo, incluso si el impulso está bien intencionado, inevitablemente nos lo apropiamos y reafirmamos el ciclo de la explotación. Volvamos a las palabras de Toni Morrison: "Tememos que aquellos que hablan de nosotros no lo hagan ni a nosotros ni con nosotros. Sabemos lo que es ser silenciados. Sabemos que las fuerzas que nos silencian porque quieren que nunca hablemos son distintas de las fuerzas que dicen: 'Habla, cuéntanos tu historia. Pero no hables con la voz de la resistencia. Habla sólo desde ese espacio marginal que es un signo de privación, una herida, una añoranza insatisfecha. Habla sólo de tu dolor'". La misma marginalidad se ha vuelto ahora el lugar de resistencia.

Hemos de estar mucho más al tanto de cómo la gente de las culturas coloniales, pre-industriales y orales se adaptan al mundo contemporáneo. Ellos tendrán

sus propias versiones de esta mezcla híbrida que define nuestro mestizo mundo postmoderno. Hay que ser honestos y no hacer trampas como, digamos, ocurrió en la gran exposición de París *Les Magiciens de la Terre*, que confrontó el arte occidental y el del "otro". Vale la pena recordar lo que Rushdie escribiera en un artículo de *The Independent*: "Si *Versos Satánicos* es algo, es la visión del mundo de un inmigrante. Está escrito desde la propia experiencia del desarraigo, descoyuntamiento, metamorfosis, que es la condición del inmigrante y de la cual, creo, puede derivarse una metáfora para toda la humanidad". ¡Efectivamente, en tanto que las migraciones están cambiando el mapa geopolítico!

El término post-colonial se usa cada vez más para describir la forma de crítica social que da testimonio de esos procesos desiguales y accidentados de representación por los cuales el ex-colonizado Tercer Mundo entra en el marco occidental. Occidente ejerce el patrimonio de la imaginación. Ya no tenemos derecho a decir a esos escritores que vuelvan a su memoria, a contar historias. La descolonización de la novela es el movimiento de liberación de los narradores contra el monopolio de la imaginación de aquellos que inventaron la novela. Los artistas de las culturas marginales buscan ahora nuevas formas de autoridad y autonomía, no la asimilación, como base para su integración en una comunidad global.

Tenemos que volver a aprender a presentarnos y buscar un nuevo tipo de historia. Una historia que recuerde que su propio discurso disciplinar fue construido a base de brutalidad y exclusión, y que elija como punto de partida la heterogeneidad de nuestro presente. Los casos de Rushdie o de Nawal el Assaid, que fue encarcelada bajo el régimen de Sadat por el mero hecho de expresar por escrito su visión sobre las mujeres árabes, son sintomáticos, igual que las palabras de Iván Argüelles respecto a la escritura "blanca": "evocadora, finamente elaborada, ingeniosa, urbana, sofisticada, ocasionalmente inquietante, pero siempre a salvo. Es con mucho la moda literaria más extendida... políticamente correcta, pero aséptica y con sólo débiles soplos de ira indirecta".

Los artistas del Tercer Mundo o marginales conocen la pena y frustración de tener que vivir una diferencia que no tie-

ne nombre y demasiados nombres ya. ¿Quién es ahora el que define la marginalidad? ¿De qué márgenes hablamos? Los colonizados y exiliados siempre han borrado su identidad como única forma de supervivencia; hoy es la forma de proclamar la solidaridad entre los "oriundos de la Diáspora". Al discutir el problema de las lesbianas norteamericanas, Gloria Anzaldúa bien puede estar describiendo la globalidad del problema del Otro: "Pero donde quiera que fuese / la empujaban al otro lado / y ese otro lado la empujaba al otro lado / del otro lado del otro lado". Entonces la identidad propone una manera de volver a partir y el regreso a una herencia negada permite un nuevo comienzo con diferentes pausas y llegadas. El problema es re-crear sin renovar el circuito de la dominación. El propio centro, paradójicamente, se está volviendo más y más marginal.

¿Cómo definir lo marginal? Por imposición, por elección, por necesidad. La lucha es siempre múltiple y transversal.

Occidente ha buscado en el Sur artistas analfabetos y preferiblemente muertos.

Claire Johnston es transparente cuando dice que toda estrategia revolucionaria debe poner en entredicho la descripción de la realidad para poder efectuar la ruptura entre ideología y texto. "A menos que una imagen se desplace de su estado natural, no cobrará un significado. Los desplazamientos provocan una resonancia", anota Shanta Gokhale en términos muy parecidos.

El artista del Tercer Mundo tiene que hablar inevitablemente de hegemonía y patriarcado. Una hegemonía arraigada hasta tal punto que la visión del mundo de los gobernantes es la misma que la de los gobernados; es precisamente esta relación la que ha de ser cuestionada y finalmente abolida. Nos hemos dado cuenta de que la cultura no es homogénea ni monolítica. Todos vivimos en una situación de gran contaminación y sobrecarga informativa. Pero tal como observa Ezekiel Mophahlele, el mundo blanco continúa siendo muy oscuro ante los ojos del hombre de color. Evidente-

mente el color aparece como un problema monolítico que se mueve del blanco hacia abajo. Como ejemplo quisiera citar el anuncio de una clasificación racial del Ministerio del Interior de Sudáfrica donde nos enteramos de que 9 blancos se convirtieron en personas de color, 506 personas de color se convirtieron en blancos, 40 personas de color se convirtieron en negros, 66 negros se volvieron de color, ¡pero ningún negro solicitó ser blanco, ni ningún blanco se convirtió en negro! Zora Neale Huston describió años atrás su asombro ante la falta de curiosidad de los anglosajones por la vida interior y emociones de los negros. Hoy en día sorprende aún más descubrir que los expertos occidentales parecen interesarse justo sólo en este aspecto de la vida del otro y poco más. Ha habido un desplazamiento desde una odiosa exterioridad a una interioridad entrometida que viene a ser una sutil forma de arrogancia mediante la cual seguimos hablando por ellos.



Las culturas marginales se afirmarán sin duda bajo la forma de una pregunta. El artista marginal, ¿cómo deberá reaccionar ante un sistema que nunca le ha tomado en cuenta? Las fronteras deberán ser continuamente puestas en duda, modificadas y reinscritas. Y el devenir que se propondrán no es tanto llegar a ser algo, sino un devenir que se mantenga intransitivo y activo. La transformación requiere entonces una cierta libertad para modificar, apropiarse y reapropiarse sin quedar atrapada en la imitación. Tchikaya U Tam'si nos dice que ahora la tarea es dejarnos con la música y el fuego, que se recuerdan con los nervios y la piel.

Jean-Luc Godard dijo que hablar de dinero es una forma de hablar de arte, desde que el arte es una forma de producción. Estos niveles de producción y significado "económico" son enormemente distintos de una cultura a otra, y la inserción a este nivel de lo marginal bien podría resultar un acto subversivo. >>>

>> La promesa real de lo marginal es que introducirá nuevas formas de conocimiento y al conocimiento no se le rechaza así como así. La esencia de nuestro mundo contaminado es que cada gesto reverbera infinitamente en otros. Mediante estos gestos individuales y sus relaciones en el proceso de descentralización, el cambio sigue engendrando cambio. Debemos repensar nuestras prácticas de representación en términos de una nueva comprensión de la historia, de la cultura y la sociedad, y reconocer que vivimos en medio de una tradición eurocéntrica profundamente resquebrajada, sobre la cual se construirá la nueva política cultural de la diferencia llamada a superarla.

En nuestra sociedad, lo visible no es nunca el "otro", sino las instituciones y los aparatos de poder que lo representan. Estas instituciones bien pueden intentar apropiarse del otro mientras efectúan operaciones críticas. Pero la crítica de

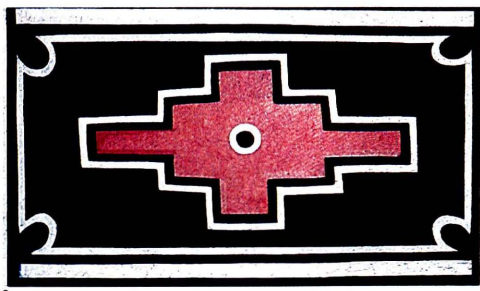
revisión norteamericana de las voces minoritarias comenzó en los setenta, con la pérdida de poder de los EE.UU., la caída de la productividad, el desafío de las naciones de la OPEP y de los sectores de alta tecnología de Japón y Alemania, y la fragilidad de una situación de deuda externa. La identidad WASP (blanca anglosajona) de Norteamérica sufrió una crisis y las otras voces dentro de esas fronteras encontraron la fuerza y la oportunidad para hablar.

Esta conversación ha sido apasionada y compleja. Estamos ante lo que Stuart Hall llama el final de la inocencia o el final del inocente concepto del sujeto negro esencialista. ¡Tal vez no existe ninguna "comunidad negra" real que alcanzar! Tropezamos con el reconocimiento de que Negro es una categoría construida política y culturalmente. Los negros tienen ahora que deconstruir y desmixtificar sus anterior-

negros en Londres, Eddie Chambers y Keith Piper. La obra de estos dos últimos artistas es abiertamente política y didáctica. Piper, profundamente influenciado por el reggae de orientación política como Steel Pulse o Answad y por escritores como Cleaver, George Jackson, Huey Newton o Malcolm X, pone en primer plano los temas raciales. Es un paso altamente significativo en un contexto inglés que ha mostrado tendencia a favorecer las obras que expresaran los pormenores de la experiencia negra, en oposición a una obra que fuese parte integral del mundo del arte británico contemporáneo o que directamente cuestionara el sistema.

El proceso de selección de los artistas del Tercer Mundo a través de los ojos occidentales ha resultado enormemente difícil. Los comisarios franceses lo han puesto en evidencia tanto en *Les Magiciens de la Terre* como en *Out of Africa*, al elegir con demasiada frecuencia artistas africanos sin instrucción, con un énfasis constante en lo primitivo y tribal. Ha habido, como dijo Eddie Chambers en un seminario en Londres, una búsqueda, consciente o inconsciente, de artistas negros analfabetos y preferiblemente muertos. La lista de los artistas de los que se puede hablar bajo estos parámetros es inmensa y va desde las pértigas de Jimmy Wululu a los monumentos funerarios de Sunday Jack Akpan, o de las varas funerarias de Efaiaimbelo a los diagramas simbólicos en el suelo de Wesner Phildor o los modelos arquitectónicos autodidactas de Kingelez.

Sin embargo, existe otro tipo de artistas como Cheri Samba y su hermano Cheikh Ledy, los cuales producen obras con un mordaz comentario social y guiones a lo Hogarth que ya forman parte de la historia de la urbanización del Zaire posterior a su independencia. Pero, ¿cómo deberíamos presentar este arte? ¿Por supuesto, no formalmente vía estética ni tampoco etnográficamente! ¿Cómo podemos entonces determinar un discurso efectivo? Un paso sería comprometer a artistas e historiadores africanos. De otro modo no podremos analizar o poner en su contexto obras de arte africano de vanguardia como las del Laboratorio Agit Art, que existe en Dakar desde finales de los setenta. En él, artistas como Samba o Sukura, beneficiándose tal vez de la presencia de Senghor, han tratado los problemas de desahucio y desplazamiento de los tuaregs u otros asuntos



Sus temas son los del hombre atrapado entre dos mundos: la intrusión de la tecnología del Norte en el Africa rural.

estas obras no debe caer en una metodología antropológica y culturalista, que no sirve para observar las obras en cuanto a su valor artístico, ni tampoco debe apoyarse en un enfoque exclusivamente literario o de historia del arte, que seguiría dependiendo de los criterios occidentales tradicionales. Esto lleva sencillamente al paternalismo y a juicios precipitados. A menudo se considera que la novela africana, por ejemplo, se caracteriza por la endeblez de los diálogos y la falta de profundidad psicológica. Sin embargo estas lagunas, que nosotros consideramos debilidades, constituyen una elección que permite a la novela africana diferenciarse de su contrapartida occidental. Basta con leer una novela de Aminata Sow Fall para ver el papel que cumplen estos "manejismos" en el juego del lenguaje.

El multiculturalismo no es sólo un asunto de diferencias entre culturas, sino también de dentro de ellas. La dramática

res estrategias de identidad para construir respuestas más polivalentes y multidimensionales, que articulen la complejidad y diversidad de las prácticas negras. Los artistas negros están investigando e interrogando la otra negritud, es decir, lo blanco, para "examinar y explicar", como dice Cornel West, "las formas históricas específicas por las cuales lo Blanco es una categoría políticamente construida, parásita de la Negritud, y por tanto concebir el carácter profundamente híbrido de lo que entendemos por 'raza', 'etnicidad' y 'nacionalidad'". La desmixtificación es la forma más esclarecedora de indagación teórica para los promotores de la nueva política cultural de la diferencia. Su trabajo es improvisatorio y flexible, ni oportunista ni bobamente ecléctico.

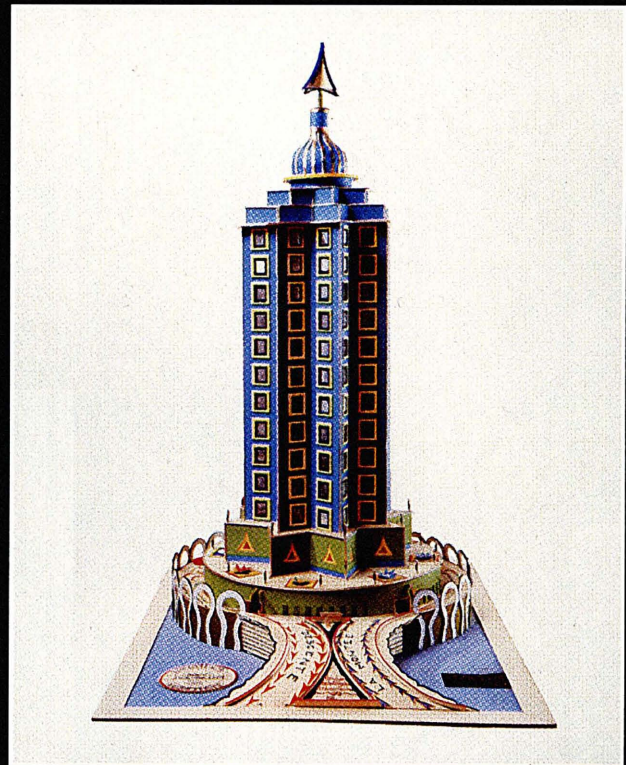
Sin embargo, subsiste el hecho de que seguimos sabiendo muy poco de ellos -Basquiat, Bearden, Puryear, A. Piper-, dentro del contexto de los jamaicanos

cercanos a su cultura.

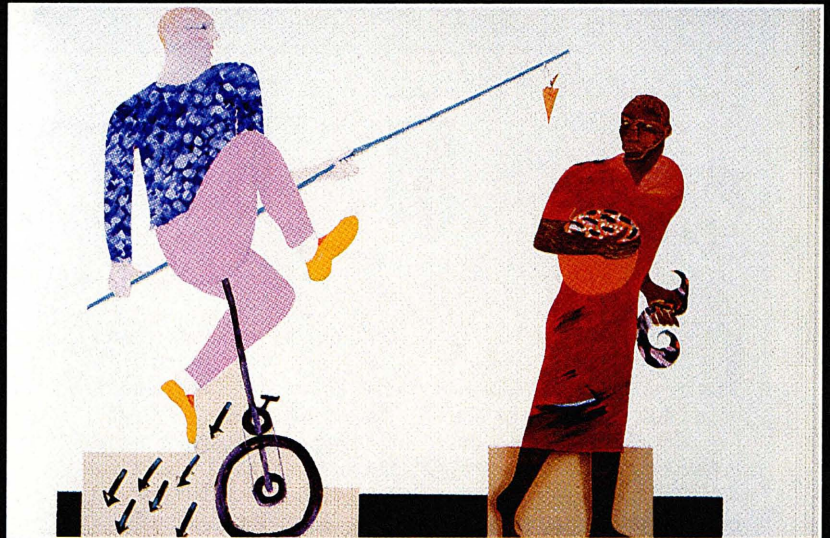
El peso de la contaminación cultural es evidente por todas partes en el arte africano. Sus temas incluyen los del hombre atrapado entre dos mundos: la intrusión de las presencias tecnológicas o industriales de Occidente en el África rural. Para los escritores los problemas son complejos. ¿Qué lengua deben escoger? ¿La de los colonizadores? Las repercusiones de su elección son tremendas. Pensemos, por ejemplo, en el escritor kenyata Ngui Wa Thiong'o, cuyo *A Grain of Wheat* sobre las revueltas Mau Mau alcanzó el reconocimiento internacional. Tras el éxito obtenido con esta novela, dejó su puesto en la Universidad y volvió a su Kikuyu natal, donde empezó a escribir en la lengua materna que todos podían entender para denunciar la colaboración entre las clases altas kenyatas y el capitalismo. A consecuencia de esto fue encarcelado sin ningún cargo específico. Fue también atacado por Chinua Achebe, uno de los mejores escritores del continente, el cual sostenía que la labor de la literatura es la de ser universal. A lo que Ngui repuso que esa actitud era una pura trampa burguesa. Achebe ha sido seleccionado para un importante premio literario, mientras Ngui permanece en prisión.

Ver al "otro" no es más que vernos y entendernos a nosotros mismos. Va a ser un proceso lento, difícil y doloroso. El mundo del arte, al igual que el resto de la sociedad, tendrá que abrir sus puertas si no quiere verse violentamente derribado. Homi K. Bhabha lo dijo bastante claro aludiendo a los primeros ochenta: "Las fronteras conceptuales de Occidente se están reinscribiendo en un clamor de contratextos -transgresores, semióticos, deconstructivistas- pero ninguno de ellos empuja esas fronteras hasta su periferia colonial; hasta ese límite donde Occidente debe afrontar una imagen particularmente desplazada y descentrada de sí mismo, "en el doble deber" como misión civilizadora y a la vez violenta fuerza de sometimiento. Es allí, en los márgenes coloniales, donde la cultura occidental revela su diferencia, pues su ejercicio de la autoridad exhibe una ambivalencia que es una de las estrategias más significativas, discursiva y físicamente, del poder discriminatorio, sea éste racista, sexista, periférico o metropolitano."

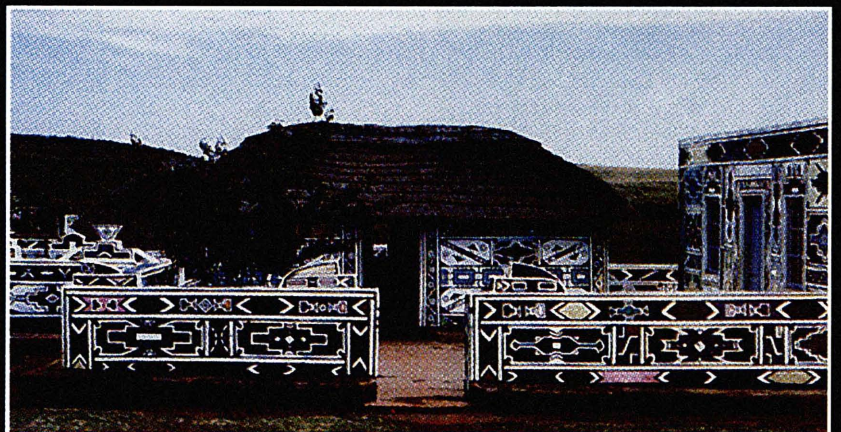
En resumen, todo va a cambiar. ■



Kingelez - 1989 (Zaire)



Himid - Carrot piece - 1985



Mahlangu - Las casas pintadas por las mujeres durante la ausencia de sus maridos