

ARTE & HOY | ARTE & CULTURA POPULAR | ARTE & OBJETO DIARIO | ARTE & ABSTRACTO | ARTE & REPRESENTACIÓN & NARRATIVA | ARTE & TIEMPO | ARTE & NATURALEZA Y TECNOLOGÍA | ARTE & DEFORMIDAD | ARTE & CUERPO | ARTE & IDENTIDAD | ARTE & ESPIRITUALIDAD | ARTE & GLOBALIZACIÓN | ARTE & ARQUITECTURA | ARTE & INSTITUCIONES | ARTE & POLÍTICA | ARTE & PÚBLICO



'bien recibido ensayo
del mundo del
arte contemporáneo,
libro de referencia
perfectamente
ilustrado'

— Wall Street Journal Europe

phaidon.com

PHAIDON

POR ELEANOR HEARTNEY



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	01
		BANDEJA	30
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

MAGDALENA ABAKANOWICZ | MARINA ABRAMOVIC | ABSALON | TOMMA ABTS | VITO ACCONCI | REV. ETHAN ACRES | DENNIS ADAMS | JOHN AHEARN | EIJA-LIISA AHTILA | DOUG AITKEN | CHANTAL AKERMAN | JENNIFER ALLORA | PAWEŁ ALTHAMER | FRANCIS ALYS | GHADA AMER | ELEANOR ANTIN | JANINE ANTONI | POLLY APPELBAUM | NOBUYOSHI ARAKI | SIAH ARMAJANI | KUTLUG ATAMAN | RON ATHEY | CONRAD ATKINSON | DAVID AVALOS | HELENE AYLOM | ANTHONY AZIZ | JOHN BALDESSARI | MATTHEW BARNEY | TINA BARNEY | GEORG BASELITZ | JEAN-MICHEL BASQUIAT | LOTHAR BAUMGARTEN | BERND BECHER | HILLA BECHER | MAX BECHER | JOSÉ BEDIA | VANESSA BEECROFT | NIKKI BELL | TAMY BEN-TOR | JOSEPH BEUYS | ASHLEY BICKERTON | GUILLAUME BIJL | JEREMY BLAKE | NAYLAND BLAKE | ROSS BLECKNER | BARBARA BLOOM | JOHN BOCK | ALIGHIERO E BOETTI | CHRISTIAN BOLTANSKI | MONICA BONVICINI | MONTIEN BOONMA | CHRISTINE BORLAND | FERNANDO BOTERO | LOUISE BOURGEOIS | CECILY BROWN | TANIA BRUGUERA | GRISHA BRUSKIN | DANIEL BUREN | NANCY BURSON | RICHMOND BURTON | CAI GUO-QIANG | SOPHIE CALLE | JANET CARDIFF | JAMES CASEBERE | MAURIZIO CATTELAN | VIJA CELMINS | CENTER FOR LAND USE INTERPRETATION | HELEN CHADWICK | ENRIQUE CHAGOYA | PAUL CHAN | DINOS CHAPMAN | JAKE CHAPMAN | MICHAEL RAY CHARLES | CHEN ZHEN | JUDY CHICAGO | MEL CHIN | CHRISTO & JEANNE-CLAUDE | CHUCK CLOSE | SUE COE | ROBERT COLESCOTT | HOUSTON CONWILL | JOHN COPLANS | JIM COSTANZO | RENEE COX | PETAH COYNE | TONY CRAGG | GREGORY CREWDSON | CRITICAL ART ENSEMBLE | SAMMY CUCHER | JOHN CURRIN | HANNE DARBOVEN | RICHARD DEACON | TACITA DEAN | SUE DE BEER | WIM DELVOYE | THOMAS DEMAND | GUNTER DEMNIG | AGNES DENES | JOSEPH DEPACE | PHILIP-LORCA DICORCIA | RINEKE DIJKSTRA | ELIZABETH DILLER | MARK DION | EUGENIO DITTBOHN | PETER DOIG | TARA DONOVAN | STAN DOUGLAS | MARLENE DUMAS | CARROLL DURHAM | JIMMIE DURHAM | BENJAMIN EDWARDS | OLAUFUR ELIASSON | TRACEY EMIN | KATE ERICSON | INKA ESSENHIGH | ERIC FISCHL | PETER FISCHLI | HARRELL FLETCHER | SYLVIE FLEURY | JEAN FONTOUBERTA | GUNTHER FORG | ANDREA FRASER | LUCIAN FREUD | TOM FRIEDMAN | KATHARINA FRITZCH | BERNARD FRIZE | COCO FUSCO | ELLEN GALLAGHER | ANNA GASKELL | DELITH | GENERAL IDHA | ISA GENZKEN | JOCHEN GERZ | GILBERT & GEORGE | LIAM GILLICK | ANDREW GINZEL | NAN GOLDIN | ANDY GOLDSWORTHY | LEON GOLUB | GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA | FELIX GONZALEZ-TORES | DOUGLAS GORDON | ANTONY GORMLEY | DAN GRAHAM | RODNEY GRAHAM | JOAN GROS | GROUP MATERIAL | WENDA GU | GUERRILLA GIRLS | ANDREAS GURSKY | PETER HALLET | JANN HANCOCK | DAVID HAMMONS | TRENTON DOYLE HANCOCK | KATHY HARRING | HELEN HARRIS | HANNA HARRISON | RACHEL HARRISON | MONA HATOUM | MARY HEILMANN | JE HILD | GARY HILL | SUSAN HILLER | THOMAS HIRSCHHORN | DAMIEN HIRST | HOCK E AYE VI | EDGAR HENDRICKS | LARRY HICK | DAVID HOCKNEY | CANDIDA HOFFER | CARSTEN HÖLLER | JENNY HOLZER | HENRIK OLSSON | HIRAZEH HOUSHIARY | PIERRE HUYGHE | JORG IMMENDORFF | ALFREDO JARA | ANNA JARVIS | CHRISTIAN JANKOWSKI | NATALIE JERIMIJENKO | JOAN JONAS | KRISTIN JONES | RICHARD JONES | MICHAEL JOO | DONALD JUDD | ISAAC JULIENT | UAT KABA KOV | EDUARDO KAC | ANISH KAPOOR | TATSUYA KAWAMATA | ON KAWARA | KOHO | MIKE KELLEY | ELLSWORTH KELLY | MARY KELLY | MICHAEL KENTMOSER | ANKLEIN KIEFER | MARGARET KILGALLEN | KIMSOOJA | BODYS ISEK KINGELEZ | JUSTIN KIRCHENBERGER | A.J. KITAL | VITALY KOMAR | JEFF KOONS | JOSEPH KOSUTH | JOYCE KOZLOFF | DANIEL KUSCHER | RYEN KUSAMA | SURABI KUSOLWONG | WOLFGANG LAIB | BEN LAGLANDS | LIZ LARSON | JULIEN LEYRONNET | LOUISE LAWLER | CHARLES LEDRAY | LEE BUL | LEE MINGWEI | NIKKI SLIVE | GARY LEBOVITZ | JAC LEIRNER | SHERRIE LEVINE | SOL LEWITT | JOEP VAN LIESHOUT | GLENN LIGON | MAYA LIN | THE LIVING MUSEUM | MARK LOMBARDI | RICHARD LONG | ROBERT LONGO | ALMA LOPEZ | LOS CARPINTEROS | LIZA LOU | WHITFIELD LOVELL | RICK LOWE | SARAH LUCAS | MARY LUCIER | MA DOMING | PAUL MCCARTHY | ALLAN MCCOLLUM | JOSIAH MCELHENY | BARRY MCGEE | ESTELLA CONWILL MAJOZO | INIGO MANGANO-OVALLE | ROBERT MANGOLD | ROBERT MAPPLETHORPE | FABIAN MARCACCIO | CHRISTIAN MARCLAY | BRICE MARDEN | KERRY JAMES MARSHALL | AGNES MARTIN



ARTE & HOY

33821
709.04
H436
E12



ARTE & HOY



POR ELEANOR HEARTNEY



Phaidon Press Limited
Regent's Wharf
All Saints Street
London W1 9PA

Phaidon Press Inc.
188 Varick Street
New York, NY 10014

www.phaidon.com

Primera edición en español 2008
Reimpreso en tapa blanda en 2013
© 2008 Phaidon Press Limited

ISBN 978 0 7148 5602 4

Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción
en todo o en parte por cualquier medio mecánico,
informático, fotográfico o electrónico, así como cualquier
clase de copia, registro o transmisión por Internet sin
la previa autorización escrita de Phaidon Press Limited.

Traducido del inglés por Gemma Deza Guill
para Equipo de Edición, S.L., Barcelona
Diseñado por Bosa

Printed in Hong Kong/
Impreso en Hong Kong



ARTE & CULTURA

007 INTRODUCCIÓN

014 EL EFECTO WARHOL

POPULARIARTE & OBJETO COTI-

038 LA TRANSFORMACIÓN DEL READYMADE

DIANOIARTE & ABSTRACCIÓN

064 EL ALEJAMIENTO DE LA PUREZA

ARTE & REPRESENTACIÓNARTE

094 LA FICCIÓN DEL REALISMO

128 LA NARRACIÓN POS-

& NARRATIVAARTE & TIEMPO

MODERNA

142 DEL TIEMPO REAL AL TIEMPO CINEMÁTICO

ARTE & NATURALEZA Y TECNO-

166 LA REINVENCIÓN DE LA TIERRA Y EL CUERPO

LOGÍAARTE & DEFORMIDAD

192 LA CELEBRACIÓN DE LA IMPERFECCIÓN HUMANA

ARTE & CUERPOARTE & IDEN-

216 DEL OBJETO AL SUJETO

248 EL AUSENTE DEL YO MISMO

TIDADARTE & ESPIRITUALIDAD

264 EL RENACER DE LA TRASCENDENCIA

ARTE & GLOBALIZACIÓNARTE

290 HACIA UN MUNDO SIN FRONTERAS

308 LA VÍA ACOSI FRONTERA

& ARQUITECTURAARTE & INS-

344 ARTE SOBRE EL ARTE

TITUCIONESARTE & POLÍTICA

364 LA RETÓRICA DE LA DISCREPANCIA

ARTE & PÚBLICOI

390 LA REINVENCIÓN DEL ESPECTADOR

414 NOTAS

POR ELEANOR HEARTNEY

417 CRONOLOGÍA

423 LISTADO DE ARTISTAS

426 BIBLIOGRAFÍA

432 ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

Arte & Hoy abarca el emocionante y tumultuoso periodo durante el cual he escrito sobre arte, y constituye un intento de dar sentido a un mundo artístico inabarcable y en expansión constante que se niega a quedar delimitado por ningún tipo de frontera. Precisamente por ello, este libro supone una de esas empresas ambiciosas y quizá insensatas de cuyo alcance sólo se tiene noción una vez se acometen. Este ha sido un proyecto largo e intenso. El volumen que tiene entre las manos no habría visto la luz sin el esfuerzo e inquebrantable dedicación de la editora Molly LaDue, ni sin las perspicaces y oportunas observaciones de Jennifer Liese, la redactora. Deseo también expresar mi agradecimiento a los colegas y amigos cuyo aliento y apoyo moral me han ayudado en algunas de las fases más arduas del trabajo. Entre ellos figuran Bruce Altshuler, Debra Balken, Ronald DeFeo y Michael Rush. Y no encuentro palabras suficientes para expresar mi aprecio por su inquebrantable respaldo y tolerancia a mi pareja, Larry Litt.



INTRODUCCIÓN

Hasta hace poco la historia del arte moderno se ha concebido y presentado como sucesión cronológica de movimientos artísticos, y se ha consagrado tanto en los libros como en las colecciones permanentes de los museos como secuencia de innovaciones estilísticas. Cualquier estudiante de arte podría recitar de memoria los movimientos más destacados: impresionismo, posimpresionismo, cubismo, surrealismo, expresionismo abstracto y demás. Y la mayoría entienden esos movimientos como una ruptura radical con los postulados anteriores por parte de un grupo de artistas con inquietudes comunes cuyas acciones desembocaron en una tendencia coherente de experimentación y evolución artística.

Alfred H. Barr, hijo, el primer director del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, fue de los primeros que formularon una hipótesis acerca de esa sabiduría convencional. En 1936 publicó un diagrama en el que representaba la evolución del arte moderno por medio de flechas y líneas curvas que reflejaban la genealogía de los nuevos movimientos.¹ Barr apostaba por una historia del arte moderno exhaustiva y generativa según la cual, antes de expirar, un estilo no engendra sólo otro, sino varios. Por ejemplo, a partir del neopresionismo trazó dos líneas que, a su modo de ver, daban origen al cubismo y el futurismo. A su vez, el cubismo generaba el dadaísmo y el surrealismo, mientras que el futurismo dejaba su germen en el constructivismo, la Bauhaus y la abstracción geométrica.²

La concepción de la historia del arte de Barr implicaba la inevitabilidad del cambio, pero no esbozaba un principio rector que explicase la evolución del arte moderno. Quien lo desveló fue otra figura destacada, el crítico Clement Greenberg, que en 1939 y 1940 publicó sendos ensayos en los que postulaba una teoría del progreso artístico que en las décadas siguientes fue muy influyente.³ Conocida como «formalismo», la doctrina de Greenberg fue decisiva, y su influjo aún se siente en la actualidad. Greenberg sostenía que el arte moderno representaba la ruptura con la fijación renacentista por el ilusionismo y avanzaba hacia un ideal de «pureza» en el cual la pintura y la escultura eran expresiones puras de sus cualidades intrínsecas. Eso suponía que había que desvincularlas de toda asociación con las artes no visuales, como la poesía o la música, así como de toda referencia externa, para crear pinturas que existieran como superficies planas y autónomas y esculturas que fueran meros volúmenes en el espacio. La abstracción emergió como el mayor logro del arte moderno, y la expresión de lo puramente visual como su misión enardecida.

Greenberg impuso tales criterios y promovió a artistas que los acataban en sus obras, como Jackson Pollock. Es decir, no sólo identificó un principio rector intrínseco, sino que hizo cuanto estuvo en su mano porque aflorara. En la estela de Greenberg, los movimientos que no encajaban en la narrativa de la pureza se desdeñaban como afluentes oscuros del cauce general del arte moderno. El dadaísmo, por ejemplo, con su espíritu anárquico, su afilado contenido político y su lúdica apropiación de los símbolos de la cultura popular, se trató en textos especializados y colecciones permanentes como un callejón sin salida o una curiosa ruptura propiciada por la coyuntura sociopolítica y psicológica de entreguerras. El regionalismo estadounidense salía aún peor parado, transformado en una nadería pese a que uno de sus máximos exponentes, Thomas Hart Benton, fue profesor de Pollock, el gran protagonista de la crónica estándar de la historia del arte de posguerra.

Pero aunque el formalismo se impuso y contó con el apoyo de la crítica, empezaron a oírse voces discordantes. En la década de 1960 la teoría de Greenberg cayó en desgracia a causa de la aparición de nuevos movimientos que refutaban con rotundidad el principio de la

pureza. El arte pop y el minimalismo, surgidos más o menos simultáneamente, atacaban desde frentes muy distintos al aparato crítico formalista que había servido para explicar la emergencia evolutiva del expresionismo abstracto. El arte pop impugnó el valor formalista de la abstracción situando en primer plano el objeto; pero no cualquier objeto, sino los artículos más cotidianos de la cultura consumista. El minimalismo recuperó lo que el crítico formalista de segunda generación Michael Fried denostó como «teatralidad», rechazando la observación pura al invitar al espectador a interactuar con la obra.¹

Mientras que los artistas pop y minimalistas desarmaban la narrativa de la evolución apelando a la pureza suprema, persistía la idea de que los movimientos integrados por grupos de artistas con objetivos, genealogías y estilos comunes propugnaban una concepción del arte que luego rechazaban. Hacia la década de 1970 incluso ese principio de ordenación empezó a desenredarse. A medida que el arte abrazaba un conjunto de tendencias más dispar, el término «movimiento» pareció dejar de condensar la fluidez de la situación. Posminimalismo, arte conceptual, land art, arte corporal, *performance*, bad art: si algo tenían en común todos esos planteamientos era su actitud rebelde, no contra los movimientos artísticos precedentes, sino contra la autoridad categórica de la historia del arte. Los artistas exigían libertad de expresión y encontraron medios radicales para cuestionar las limitaciones de cualquier definición del arte. Rechazaron la noción del arte como objeto, se rebelaron contra su estatus como bien de consumo y minaron los criterios al uso para juzgar la calidad de una obra de arte. Descartando las nociones históricas de forma y contenido, experimentaron con los límites del arte para ver hasta dónde era posible llegar siendo conscientes de estar creando arte. A principios de la década de 1970 los blancos legítimos se multiplicaron: Dennis Oppenheim presentó una obra de arte consistente en una quemadura solar en su torso, Michael Heizer cavó un enorme hoyo en el suelo, Richard Serra salpicó paredes con plomo fundido, paredes sirvieron también de fondo a Lawrence Weiner para sus líneas de texto y Vito Acconci persiguió a gente por la calle.

Sin embargo, pese a los ingentes esfuerzos del arte por desmarcarse de «lo artístico», el sueño de orden persistió durante toda la década de 1980. El neoexpresionismo, el neo-geo y el simulacionismo parecían volverse hacia los movimientos coherentes del pasado. Julian Schnabel untó con pintura colosales lienzos que recordaban las ambiciones monumentales de los expresionistas abstractos. Anselm Kiefer se situó en la línea del romanticismo alemán con lienzos repletos de paja, plomo, arcilla y arena que hacían referencia a la historia y la mitología germanas. El arte recuperaba visos de monumentalidad, innovación e importancia. Pero para Arthur Danto todas aquellas nuevas corrientes tenían algo de artificial. El crítico las enmarcaba en un impulso institucional que pretendía «reencauzar la historia» tras un período de desorientación aparente. En su opinión, las obras de artistas como Schnabel y David Salle no respondían al flujo evolutivo de la historia del arte, sino a las exigencias de los coleccionistas y marchantes.² Pese a ello, al menos durante un instante volvió a existir consenso en el mundo del arte. Las obras y artículos críticos del momento estaban plagados de denuncias contra la transformación del arte en mercancía por parte de la sociedad de consumo. También omnipresente era el rechazo de la ilusión de originalidad y autenticidad que había alimentado los movimientos artísticos anteriores. Estas posturas estaban respaldadas por un extenso corpus de teoría posestructural que desafiaba a los artistas y críticos a «deconstruir» los significados ocultos de los medios de comunicación de masas y la cultura elevada con vistas a revelar su complicidad con las estructuras coercitivas de poder.

Pero en algún momento a principios de la década de 1990 esa sensación de unidad se derrumbó, dejándonos inmersos en lo que se ha calificado de «estado de pluralidad» o «imperio del caos». La era de profusión, que persiste, se caracteriza por un maremágnum de teorías críticas acumuladas a lo largo de décadas —teoría posestructural, feminismo, marxismo, psicoanálisis, formalismo, multiculturalidad y filosofía analítica, entre otras— que compiten y entran en conflicto. Los críticos describen las obras de arte como reflexiones sobre el estado psicosocial del artista, como síntomas de un patriarcado etnocéntrico, como prueba de la desconexión entre signo y significante o como síntesis pasadas de moda de la lógica inherente a los materiales. Tal abundancia teórica se ve igualada, si no superada, por la proliferación de modelos y medios de la que dan prueba la vaca muerta de Damien Hirst, bisecada y conservada en formaldehído; las operaciones quirúrgicas de Orlan, destinadas a dotarla de los rasgos físicos de las grandes bellezas del arte occidental; la escultura de Maurizio Cattelan del Papa derribado por un meteorito; las comidas comunitarias de Rirkrit Tiravanija; las simulaciones infográficas de Nancy Burson sobre el aspecto futuro del espectador; el carrito de la compra de Krzysztof Wodiczko acondicionado como habitación para vagabundos, o el conejo luminiscente creado mediante bioingeniería por Eduardo Kac.

El inventario plantea interrogantes. ¿Cómo argumentar que todos esos ejemplos pertenecen a una misma disciplina? ¿Qué es el arte actual si puede englobar tal diversidad? ¿Sería posible crear un árbol genealógico contemporáneo como el de Barr que registrara cada uno de esos ejemplos como obras de arte? Responder a estas preguntas resulta acuciante para la crítica, que en los últimos años ha estado inmersa en una «crisis» debido a la pérdida de consenso en materia de dirección, materiales, público y objetivos del arte, todo lo cual hace tambalear sus tesis de valor, calidad o significado. Los artistas ven en este estado amorfo del arte contemporáneo un obstáculo para saber cómo proceder, mientras que comisarios y otros profesionales del mundillo luchan por diferenciar el arte relevante del que no lo es. Y, por lo general, el público se halla sumido en un estado de confusión, sin capacidad de tender puentes entre el arte ecléctico de la actualidad y el arte del pasado.

Para hallar respuestas, lo primero es preguntarse cómo se ha llegado a esta situación. Un análisis retrospectivo permite detectar una serie de tendencias que aunaron esfuerzos para socavar y derrocar la fe de la modernidad en la progresión ordenada del arte. Una de ellas es el movimiento del arte feminista, surgido en la década de 1970 y que desafió ideas consagradas acerca de la universalidad del gusto, la calidad y los estándares estéticos. La crítica feminista señaló que el «canon», ese catálogo autorizado de obras maestras y maestros históricos (los propios términos hedían a prejuicio), distaba mucho de ser neutral y reflejaba una parcialidad específica eurocéntrica y masculina. En un artículo fundamental escrito en 1971, la historiadora de arte Linda Nochlin se preguntaba con ironía: «¿Por qué no hay mujeres artistas?». Ella misma respondía analizando las barreras institucionales que históricamente habían impedido a las mujeres artistas alcanzar la paridad con los hombres. Comprometidas a corregir tal situación, las feministas exigían no sólo una reescritura integral de la historia del arte que reconociera la existencia de artistas femeninas olvidadas, sino también la supresión de las barreras estructurales y psicológicas que habían impedido a las mujeres entrar en el mundo del arte.

El desafío feminista a las verdades históricas coincidió con la aparición de otro fenómeno, la posmodernidad, y en parte la alimentó. Sucesora de la modernidad, la posmodernidad retoma muchas de sus características —objetividad, unidad y racionalidad—, aunque sólo

para vaciarlas de contenido. El hecho de que se defina como un conjunto de negaciones dificulta explicar qué es la posmodernidad, y las múltiples definiciones posibles la envuelven en cierta confusión. Pese a ello, la posmodernidad, considerada por consenso fruto de la realidad globalizada y mediática de la era del capitalismo tardío en que vivimos, ha calado en la cultura general. Puede apreciarse como aceptación de las representaciones de la realidad en detrimento de la realidad en sí misma, por ejemplo, en la popularidad de las comunidades basadas en la nostalgia de una utopía de ciudad pequeña que jamás existió o en el gusto por las versiones de la historia al estilo de Hollywood. Es la fuerza que explica la seducción de la «telerrealidad» y la aparición de comunidades virtuales unidas sólo por Internet. Es el medio nebuloso de nuestra relación con la sociedad, la memoria y el prójimo, relación cada vez más mediatizada y accesoria.

En el marco del mundo del arte la posmodernidad suele identificarse con un rechazo de los postulados de Greenberg; de ahí que incluso las ideas más definitorias de la modernidad hayan quedado desacreditadas, puesto que Greenberg sigue siendo la referencia en función de la cual se describe y debate cualquier evolución ulterior. Como parte de su rechazo del formalismo de Greenberg, la posmodernidad cuestiona los principios de pureza, progreso histórico y experiencia auténtica, y los sustituye por la creencia en que toda experiencia está mediatizada de algún modo, en que el orden natural de las cosas siempre capitula ante una ideología controladora y en que nuestra idea del yo se construye a partir de las lisonjas de los medios de comunicación y la publicidad. Uno de los objetivos primordiales de la posmodernidad es una idea fundamental en la historia del arte moderno: la narrativa maestra. El término, acuñado por el teórico literario francés Jean-François Lyotard en su tratado de 1979 *La condición posmoderna*, sostiene que en la era posmoderna las teorías globales de historia, sistemas sociales y ciencia han dejado de ser sostenibles. De ahí que Lyotard afirmara que debemos abandonar los principios universales en favor de las micronarrativas.¹

En la década de 1980 el análisis feminista sobre el sesgo patriarcal de la modernidad fue asumido por otros grupos excluidos, que también reconocieron la relatividad de la historia oficial del arte y la cultura. El que la historia tradicional del arte se haya centrado en hombres blancos no sólo ha relegado a la marginalidad a las mujeres, sino también a otras razas y etnias. La multiculturalidad desafió esa devaluación del «distinto», resucitando el espectro de un arte dominante plagado de definiciones tendenciosas y excluyentes de «calidad». Un punto álgido (o bajo) en el debate se alcanzó cuando en 1984 el MoMA de Nueva York montó la ambiciosa y polémica exposición «Primitivism» in 20th-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern». Concebida para ilustrar el impacto del arte tribal africano en figuras tan destacadas como Pablo Picasso y Joan Miró, la muestra fue percibida como una presentación de los artistas europeos a modo de genios singulares y de los africanos que los precedieron como gente anónima que existió en un pasado indeterminado y que se limitó a brindarles la ocasión de extender su reflexión a un ámbito cultural y filosófico más amplio.

A finales de los años ochenta, con el fin de la guerra fría, cuajó una nueva coyuntura posmoderna: la globalización. Espoleada por la apertura de las fronteras, la búsqueda de nuevos mercados y fuentes de mano de obra barata y la revolución en el campo de las comunicaciones electrónicas, la globalización ha reconfigurado el mundo. Socialmente, sus efectos han sido diversos y sus beneficiarios, unos cuantos privilegiados. En el arte, la

globalización ha sido especialmente productiva al sellar la desaparición de la narrativa eurocéntrica de la modernidad. La ampliación de las bienales internacionales a puntos tan remotos como São Paulo o Gwangju (incluida la «Manifesta», itinerante), el reconocimiento universal de creadores de todos los rincones del planeta y la creciente movilidad de artistas, comisarios, críticos y público ha obligado a aceptar la validez de otras narrativas, otras definiciones de arte y otros objetivos, valores y principios.

De ahí el dilema que plantea este libro: ¿cómo es posible escribir un ensayo sobre el arte contemporáneo en una era de pluralidad anárquica? Ocurre que los principios organizativos convencionales han dejado de ser válidos. Sin una narrativa maestra carece de sentido presentar el arte contemporáneo como un cúmulo de movimientos. El concepto de estilo es un anacronismo desde hace décadas. Y, habida cuenta de la movilidad de los artistas y el alcance mundial del arte actual, la clasificación geográfica no parece viable. Además, ahora que los artistas trabajan con cualquier cosa, desde chicles hasta píxeles, en varias disciplinas a la vez, y abordan desde la clonación hasta el consumo, catalogar el arte por el material, el género o el tema parece igualmente insatisfactorio.

El verdadero quid de la cuestión es que el arte ya no puede concebirse como un fenómeno aislado que sigue sus propios imperativos ajeno al mundo exterior. Tampoco puede entenderse como un conjunto de ramas brotadas de un tronco común. Críticos e historiadores deben asumir que el arte surge como respuesta a fuerzas externas (cambios tecnológicos, por ejemplo, o la influencia de la cultura popular), así como en respuesta a los dictados de la historia del arte o su deshilachamiento. Tal como sugirió Lyotard, la narrativa maestra se ha visto reemplazada por una plétora de narrativas que pueden solaparse pero no tienen por qué coincidir. Con el objetivo en mente de reflejar las interacciones indisciplinadas entre el arte y el mundo, este libro se ha organizado en torno a dieciséis temas, consagrando a cada uno de ellos un capítulo. Sin voluntad de ofrecer una tipología definitiva, cada tema está no obstante vigente en el arte contemporáneo y explora una respuesta del arte a las cuestiones de mayor calado que permean la vida contemporánea.

El libro se abre con dos capítulos que analizan el influjo aún perceptible de dos de los antepasados más influyentes del arte contemporáneo. El capítulo 1, **ARTE & CULTURA POPULAR**, estudia el legado de Andy Warhol, que persiste en el arte que aborda temas como la cultura de la celebridad, el poder de los medios de comunicación o la destrucción de las distinciones entre cultura elevada y popular. El capítulo 2, **ARTE & OBJETO COTIDIANO**, examina el revolucionario impacto de Marcel Duchamp, cuyos *readymades* desafiaron la definición del arte como algo distinto del objeto cotidiano, cuya influencia se perpetúa en el uso que artistas contemporáneos hacen de objetos industriales y encontrados, y cuya huella se aprecia en el interés que estos sienten por definir cómo el contexto determina el significado.

Los capítulos 3 y 4 abordan las polaridades arquetípicas de la modernidad: la abstracción y la representación. **ARTE & ABSTRACCIÓN** sugiere que el estatus otrora privilegiado de la abstracción ha quedado diluido por el embate de la posmodernidad. Para los artistas actuales, la abstracción es sólo uno de tantos planteamientos posibles. La representación, que en su día prometió mostrar el mundo visible, se expone en **ARTE & REPRESENTACIÓN** como un movimiento tan desconectado de la «realidad observable» como la propia abstracción. En la era posmoderna, la exposición y el desmantelamiento de los convencionalismos de la representación han demostrado ser uno de los temas predominantes en el arte.



Tras estos preliminares en términos familiares, el libro analiza cómo el arte contemporáneo ha desafiado sus propios límites aparentes, minando aún más los dictados formalistas de pureza. El capítulo 5, **ARTE & NARRATIVA**, muestra cómo los artistas han adoptado estrategias del cine, la ficción y el teatro para narrar historias que progresan en el tiempo. El capítulo 6, **ARTE & TIEMPO**, ahonda en esta idea y explora cómo el arte actual se nutre de los cambios en nuestra percepción fisiológica y psicológica del tiempo favorecidos por los avances en la ciencia y la tecnología. La realidad virtual, la repetición instantánea, la reproducción a cámara lenta y rápida e Internet son sólo algunos de los elementos de las obras de arte que reflejan este cambio en la relación temporal con el mundo.

El capítulo 7, **ARTE & NATURALEZA Y TECNOLOGÍA**, investiga las formas en que los artistas arrojan luz sobre las inquietudes que generan los progresos tecnológicos y científicos, positivos y negativos, y cómo estos amenazan dos de nuestros principales vínculos con la realidad: la naturaleza y el cuerpo. El capítulo 8, **ARTE & DEFORMIDAD**, presenta un arte que imagina el producto de esas amenazas y exhibe una fascinación por la abyección, la hibridez y la mutación. Esos estados no siempre son tan truculentos como suenan; a veces abren vías de escape a la rigidez de la razón y la lógica y vuelven a ponernos en contacto con nuestra naturaleza animal y los ciclos inexorables de creación y destrucción.

En el capítulo 9, **ARTE & CUERPO**, el cuerpo humano se convierte en sujeto del arte y, en el caso de la *performance*, en su medio. Puesto que el cuerpo está sujeto a las restricciones de la ley, la política y la religión, es un buen vehículo para expresar los conflictos contemporáneos sobre costumbres sociales, definiciones de género y expresiones de la sexualidad. El capítulo 10, **ARTE & IDENTIDAD**, explora las complejas interacciones del arte contemporáneo con el mundo social y político, y rastrea la evolución de ese arte que celebra las identidades específicas y proclama el triunfo multicultural por encima de la universalidad moderna hacia un arte que expresa el escepticismo posmoderno con respecto a uno mismo y postula una definición más fluida de la identidad.

Los dos capítulos siguientes analizan una de las influencias más antiguas en el arte, y una de las más nuevas. El capítulo 11, **ARTE & ESPIRITUALIDAD**, sugiere que, pese a la repulsa formalista por el contenido espiritual del arte, profundas creencias religiosas y espirituales siguen impregnando la obra de los artistas contemporáneos. El capítulo 12, **ARTE & GLOBALIZACIÓN**, presenta un arte que aborda los efectos de la desaparición repentina de las fronteras acarreada por la globalización, y la tensión que esta crea entre los grupos emergentes de ganadores y perdedores.

El capítulo 13, **ARTE & ARQUITECTURA**, y el capítulo 14, **ARTE & INSTITUCIONES**, exponen reflexiones del arte contemporáneo sobre sí mismo. El primero de ellos examina el legado de las aspiraciones utópicas de la arquitectura del movimiento moderno y muestra cómo los artistas han hallado en esos programas fallidos un potente lenguaje para abordar las complejidades de la existencia. El segundo incluye a artistas que analizan su propio papel dentro del sistema del arte, es decir, cómo factores supuestamente externos como el mecenazgo, los modos de exposición y las teorías críticas desempeñan un papel integral en la conformación del arte contemporáneo.

Los últimos dos capítulos examinan las estrategias a las que recurren los artistas para sobrepasar el ámbito del arte e influir en un mundo más amplio. El capítulo 15, **ARTE &**

POLÍTICA, detalla la extensa variedad de planteamientos que los artistas adoptan en cuanto instigadores del cambio social. El capítulo 16, **ARTE & PÚBLICO**, describe el creciente interés de los artistas por la concepción de la obra de arte como un conjunto de relaciones sociales. Explora una definición del arte muy ampliada en la que la idea del objeto artístico ya se ha abandonado casi por completo; las obras pueden implicar desde la configuración de comunidades temporales hasta la organización de actividades comunitarias como banquetes y manifestaciones, la construcción de viviendas o incluso la creación de las condiciones necesarias para propiciar la interacción social entre desconocidos.

Partiendo de temas históricamente arraigados y encaminándose hacia creaciones más especulativas o externas de nuestro tiempo, *Arte & Hoy* analiza muchos de los asuntos más destacados del arte y articula las formas clave en que los artistas se replantean la historia del arte. El marco temporal del libro se sitúa aproximadamente entre la década de 1980 y el presente, y la atención se centra en especial en los artistas que han subido a la palestra durante este período, si bien también se incluyen artistas de décadas anteriores cuando ello ayuda a aclarar cuestiones concretas. Cada capítulo arranca con un esbozo del contexto histórico y teórico en el que surgió el movimiento que trata, y sigue un análisis de los artistas que se convirtieron en exponentes de esa tendencia.

Pese a abarcar un ámbito temático y geográfico amplio, *Arte & Hoy* no pretende ser una reseña exhaustiva de todas las corrientes artísticas y los artistas contemporáneos. Tal pretensión resultaría infructuosa en la estela del deceso de la narrativa maestra, cuando las posibilidades del arte (por no mencionar la cantidad de artistas en activo) parecen ilimitadas. Este libro expone una serie de mininarrativas que reúnen grupos de artistas contemporáneos a la luz de su relación con un concepto más amplio. Los ensayos en sí pretenden ser más sugerentes que exclusivos, y las clasificaciones son porosas, lo cual explica que en ocasiones un artista aparezca en más de un capítulo. De hecho, muchos otros creadores podrían haber habitado esos mismos textos. Más aún, habría sido posible incluir otros ensayos, como arte y música o arte y lenguaje. Necesariamente, este principio organizativo selectivo ha conllevado que algunos artistas contemporáneos destacados hayan quedado fuera de estas páginas, por el simple hecho de que no encajaban en ninguna de las narrativas planteadas.

A medida que nos adentramos en el siglo XXI, parece que se esté creando más arte que nunca, procedente de más lugares que nunca y con un público más amplio. El arte es hoy más diverso y contradictorio de lo que jamás lo ha sido en la historia. Los géneros, medios y estilos establecidos han dejado de tener un peso determinante entre los artistas. El arte trasciende las antiguas limitaciones de tiempo y espacio, haciéndose presente en Internet, en el paisaje, en el cielo y en nuestras cabezas. El arte puede durar una fracción de segundo o puede estar concebido para sobrevivir a la civilización humana. El arte hoy existe en un estado de cambio constante. Tras haberse zafado de una ideología acaparadora, parece poco probable que adopte otra. Por el contrario, extiende sus tentáculos por encima de las realidades sociales, políticas, económicas y filosóficas del mundo, mucho más amplias. Tal y como *Arte & Hoy* intenta demostrar, el arte no es un único relato, sino un tapiz de relatos, algunos de los cuales están entretejidos, mientras que otros se desarrollan en un aislamiento relativo. El arte hoy es cualquier cosa menos simple. A fin de cuentas, ¿acaso tendría sentido esperar simplicidad en el arte cuando el mundo en el que surge no tiene nada de simple?

ARTE & CULTURA POPULAR

EL EFECTO WARRHOL



En su manifiesto de 1939 «Vanguardia y kitsch», el crítico Clement Greenberg defendía con vehemencia que los artistas y críticos serios debían luchar contra viento y marea por mantener en pie la barrera entre cultura superior (cultura formal) y cultura inferior (cultura popular). Adoptando el término alemán para la decoración de mal gusto, arremetió contra el kitsch, esa cultura rudimentaria y envilecida representada por «un arte y una literatura populares con sus cromotipias, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones en papel satinado, cómics, música estilo Tin Pan Alley, bailes vulgares, películas de Hollywood, etc.». El problema de esos modelos del gusto popular, según Greenberg, era su falta de originalidad. «El kitsch es mecánico y opera mediante fórmulas. El kitsch es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. El kitsch cambia con los estilos pero permanece siempre igual. El kitsch es el epitome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El kitsch no exige nada a sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo.»¹

El kitsch era el arma de las hordas bárbaras impacientes por abrir una brecha en las murallas de la vanguardia, y Greenberg no iba a transigir: en las décadas de 1940 y 1950 siguió publicando ensayos en los que condenaba la mancillante influencia del gusto popular. Y el público le escuchó, sobre todo cuando sus críticas al kitsch se amparaban en la creencia de la época de la guerra fría en la superioridad de Estados Unidos frente a la tiranía del gusto obrero en la Unión Soviética. Pero la batalla de Greenberg tuvo un éxito limitado: ni siquiera sus adorados expresionistas abstractos fueron inmunes al señuelo de la cultura popular. Las pinturas de la famosa serie «Mujeres» de Willem de Kooning se inspiraban en imágenes de Marilyn Monroe, y Jackson Pollock posó para el artículo de la revista *Life* «Jackson Pollock—Is He the Greatest Living Painter in the United States?» y permitió que sus cuadros aparecieran como telón de fondo en sesiones fotográficas de moda.

Pero fue Andy Warhol quien, en la década de 1960, cuestionó las ideas de Greenberg acerca de la cultura superior. Warhol, tal vez el artista más importante de la segunda mitad del siglo xx, revolucionó el mundo del arte y su relación con la cultura contemporánea transformando a personajes famosos y productos de consumo en iconos del arte pop. Pese a no ser el único artista de su época que dismanteló la frontera entre arte elevado y popular, sigue siendo el más proteico e ingenioso en su ataque a las ideas de la pureza y la cultura de elite. Para los defensores de la antigua fe encarnada por Greenberg, Warhol personificaba el atroz declive del arte desde las alturas de Pollock y Mark Rothko hasta la fosa séptica del gusto de las masas, la comercialidad y la adoración de las celebridades. En cambio, para los abogados del arte nuevo y emergente Warhol fue el primer artista que entendió y reflejó las fuerzas que conformaban la sociedad estadounidense de posguerra.

Hoy día no queda rastro de duda sobre quién ganó la pugna entre vanguardia y kitsch. Cuando falleció, en 1987, el tímido y distante Warhol, que había iniciado su carrera con dibujos fantasiosos de zapatos para anuncios de moda, era el artista más conocido por el público. Y el tiempo no ha mermado su fama ni su influencia.

Sus pinturas serigráficas de latas de sopa Campbell's y de estrellas del cine, su acartonada peluca rubia platino, su séquito de divas, drag queens y secuaces y sus declaraciones deliberadamente inexpresivas acerca de su vida y obra siguen alimentando la leyenda dentro y fuera del mundo del arte.

La imperecedera influencia de Warhol se palpa por doquier, desde los escaparates del verano de 2006 de las galerías comerciales Barneys de Nueva York, que celebraban las «Warhol-idays», hasta la nueva línea de vaqueros Levi's decorados con imágenes del artista. Sus temas son los temas de la vida. Su obra y su ejemplo revelan los mecanismos que generan los deseos colectivos, el modo en que nuestras aspiraciones e imagen propia se homogeneizan para adecuarse mejor al mercado, y las peculiares deformidades de la conciencia debidas a la vida en «la era de la información». Warhol cuestiona el significado de la libertad, la individualidad y la igualdad en una sociedad en la que las decisiones parecen responder a fuerzas que escapan a nuestro control. Nos obliga a preguntarnos si la vida materialista que llevamos nos convierte en víctimas del capitalismo o, por el contrario, demuestra nuestra liberación de la miseria. Con él compartimos la obsesión por el materialismo, el narcisismo y el consumo. En el mundo del arte, el legado de Warhol es a un tiempo complejo y polifacético. Entre las numerosas inquietudes que los herederos contemporáneos del llamado «efecto Warhol» expresan tanto en su obra como en su identidad figuran el auge del culto a la fama, la influencia de los medios de comunicación, la desaparición de las jerarquías y la fusión de arte y negocios. En este capítulo se presentan ejemplos de todas ellas.

La afirmación más clarividente y famosa de Warhol fue: «En el futuro cada persona tendrá sus 15 minutos de gloria.»² Entre los signos que lo corroboran encontramos: la aparición de la «telerealidad», que convierte en estrellas a gente corriente cuya única credencial es su deseo de revelar sus actividades y deseos más íntimos ante la cámara; la retransmisión de juicios como si fueran comedias baratas, con letrados y testigos transformados en personajes de fama dudosa y la amalgama de la política con la industria del espectáculo, al dirigirse los candidatos al electorado a través de canales y programas de entretenimiento. Pionero en el análisis de los mecanismos de la fama, Warhol la convirtió en tema recurrente en sus lienzos de Marilyn, Jackie, Liz y otras deidades del panteón de las estrellas conocidas por su nombre de pila. Una serigrafía de la serie de «sabores» de Marilyn, *Mint Marilyn* (*Turquoise Marilyn*), 1962, demuestra cómo una imagen realista puede transformarse en icono. Partiendo de un fotograma publicitario, Warhol recortó la fotografía por la base del cuello de la actriz y aplicó distintos colores planos y exagerados a diversas zonas del rostro y el fondo. En este caso, el fondo es de color verde menta, los ojos y los párpados, de un azul claro, el pelo, amarillo limón, y el triángulo del cuello, naranja. Esos colores cambiaban de una imagen a otra. Ahora bien, el famoso era algo más que el tema de su obra: era el aspecto elemental de la identidad del propio Warhol. Pese a su apariencia desaliñada, el personaje ideado por Warhol estaba cortado por el patrón de los anteojos mediáticos de la época. Warhol se presentaba como una especie de bufón de la corte de la alta sociedad, un esclavo de Hollywood y el epicentro en calma de una vorágine de decadencia. Su carrera, tal como ha quedado claro, fue una sucesión de provocaciones al servicio de la publicidad.

Hallamos una reflexión excepcional en esa línea del Warhol provocador y conocedor de los medios en la obra de los artistas Gilbert & George, que dieron a conocer sus imperecederos personajes, un par de «esculturas vivas», a finales de la década de 1960, siendo aún estudiantes. Fue entonces cuando interpretaron por primera vez



ANDY WARHOL
MINT MARILYN
(TURQUOISE MARILYN)
1962
PINTURA ACRÍLICA Y
SERIGRAFÍA SOBRE LIENZO
50,8 X 40,6 CM

su célebre *The Singing Sculpture*, 1970, *performance* en la que, con el rostro pintado de color bronce, pulcramente vestidos y con bastón, bailaron y cantaron al son de una canción típica de los musicales británicos, «Underneath the Arches». Sus trajes burgueses y sus modales de dandis no podrían haberse alejado más de la imagen imperante del artista de vanguardia como hombre dejado. Pero, si bien con los años la obra de Gilbert & George ha avanzado de la *performance* a las imágenes fijas, sus yos han seguido siendo centrales en su arte. En la actualidad son más conocidos por sus «pinturas» realizadas a partir de fotografías, en las que ambos aparecen, disfrazados o desnudos, delante de montajes de imágenes de fluidos corporales, arquitectura eclesiástica, machotes rudos (jóvenes y hombres de la clase obrera inglesa), muros pintados o los callejones más descarnados de la zona este de Londres, donde la pareja continúa viviendo y trabajando. Recubiertas con retículas negras que resaltan los vivos colores del fondo, las piezas evocan vitrales pecaminosos. El título de la serie de 2004 «Perverse Pictures» subraya la naturaleza deliberadamente polémica de esas nuevas asociaciones de su trabajo. *Clean Me*, 2004, por ejemplo, muestra a los artistas con rollos de papel higiénico con un halo iluminado de fondo.

Como Warhol, Gilbert & George son ellos mismos su mejor obra. Igual que Julian Schnabel, que irrumpió en la escena artística estadounidense a finales de la década de 1970 en el marco de un renacer internacional de la pintura expresionista. Los medios lo presentaron como un pintor supermasculino, digno sucesor del legendario Pollock. Schnabel creó pinturas que atestiguaban una ambición desmedida y, como se destacó, exhibían un ego igual de desmesurado. Cobró fama por sus bastidores de madera cubiertos de fragmentos de loza en los que pintó con salpicaduras imágenes figurativas. Su efecto fue portentoso porque eran una mezcla de mosaicos toscos, grafitos y pinturas rupestres. Después Schnabel abordó otras técnicas: dibujó y escribió sobre pantallas japonesas, creó pinturas con palabras sobre toldos viejos, pintó sobre pieles y terciopelo, produjo telas tridimensionales parecidas a los *combines* de Robert Rauschenberg, creó reproducciones inmensas de pinturas malas encontradas en tiendas de baratillo y se atrevió con la escultura, dando forma a monumentales vasijas de bronce que descollaban sobre los espectadores a modo de tótems.

El escandaloso Schnabel, la antítesis del fantasioso, lacónico e inexpresivo Warhol, supo explotar aún mejor los mecanismos de la publicidad. De hecho, no disimula su gusto por ser el centro de atención. En la cúspide de su fama, en la década de 1980, se convirtió en el niño mimado de la prensa del arte, que publicó fotografías de él en su casa y su estudio marcando músculos bajo una camiseta blanca. Sin embargo, al igual que Warhol, Schnabel parecía presentar un interior vacío en que se combinaban ironía y autobombo. Su pintura *St. Sebastian—Born in 1951*, 1979, parecía refundir al santo, que murió en defensa de su fe bajo una lluvia de flechas, con el propio artista, nacido en 1951. En esa representación de un torso alcanzado y fragmentado Schnabel relacionaba el dolor provocado por la hostilidad con que la crítica acostumbraba a recibir sus obras con los sufrimientos del mártir cristiano. Schnabel fue aún más lejos con su tela de 1981 *Portrait of God*, una salpicadura de pintura azul sobre una lona impermeable desgastada con la que parecía sugerir que estaba en línea directa con el Todopoderoso. Entre tanto, en su obra con platos rotos de 1987 *Self-Portrait in Andy's Shadow* parecía reconocer a Warhol como el santo patrón situado tras su obra.

A mediados de los años ochenta otro artista consolidaba la corriente del culto a la fama. Jeff Koons, comercial de Wall Street, no tardó en comprender que la mejor mercancía que podía vender era a él mismo. En su obra inicial, enmarcada en el simu-

lacionismo, recontextualizó objetos contemporáneos (véase el capítulo 2). Pero Koons pronto cobró conciencia del poder de Warhol y empezó a transformarse a sí mismo en el sujeto de su arte. En 1988 compuso una serie de anuncios que publicó en *Flash Art*, *Artforum* y otras revistas de arte, en los que aparecía pintado con aerógrafo en compañía de dos modelos pechugonas y encarnando a un profesor frente a una pizarra en la que se leían títulos de lecciones tales como «Banality as Savior» o «Exploit the Masses». Entre 1989 y 1991 Koons creó una serie de fotografías tituladas «Made in Heaven» en las que se autorretrató con la estrella porno y política italiana Cicciolina en posturas sexuales. Algunas de ellas son pornografía dura, con primeros planos de sexo oral y penetraciones, pero muchas rezuman una curiosa ternura. Cicciolina luce una corona de flores y medias blancas y retoza con su pareja en una escena de jardín absurdamente bucólica que mezcla la perversidad con la inocencia de Disney. No sorprende que la condena de la obra por parte de la crítica llevara a multitudes a formar largas colas para verla expuesta. En 1991 la pareja contrajo matrimonio, si bien se divorció al año siguiente. En 1992 Koons volvió a abordar el tema de la inocencia exagerada en *Puppy*, un perro de trece metros de altura cubierto con setenta mil flores. Concebido en principio para una exposición temporal en la ciudad alemana de Bad Arolsen, *Puppy* se ha recreado en centros artísticos de todo el mundo; su colosal tamaño, su desvergonzado recurso al kitsch y el gusto sensiblero popular han refrendado la reputación de Koons como magnífico publicista y le han valido comparaciones constantes con Warhol.

A finales de la década de 1980 surgió en Londres un grupo de artistas con una inclinación a lo Koons por la provocación. Los Young British Artists (YBA) arremetieron contra tabúes como la religión, las costumbres sexuales, los valores familiares, la pedofilia o la muerte. El cabecilla del grupo en opinión de la crítica fue Damien Hirst, quien, en 1988, siendo aún estudiante de arte, comisarió una exposición colectiva titulada «Freeze» en un edificio abandonado del puerto de Londres. La muestra situó a los YBA en el mapa y se percibió como presagio de una nueva energía generacional; los críticos los calificaron de «voz del futuro», describiendo su espíritu anárquico y antisistema como reacción de unos artistas en su mayoría de clase obrera a la sensación de falta de oportunidades de la era Thatcher.

En sus obras Hirst combina títulos pseudofilosóficos con objetos pensados para suscitar el escándalo y el asco y realzar la conciencia de la moralidad. *A Thousand Years*, 1990, consiste en una gran vitrina que contiene la cabeza putrefacta de una vaca, moscas, gusanos, agua azucarada y un insecticida, en lo que supone un retrato de un ciclo de vida repelente. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, es el título dado a un tiburón tigre de cinco metros que flota en un acuario gigantesco de formaldehído verdoso. *Home Sweet Home*, 1996, es un cenicero gigante rebosante de colillas, una pieza cuyo aparente nihilismo le valió aparecer en la portada del libro elegíaco del crítico Donald Kuspit *El fin del arte*. En una serie paralela, Hirst produce pinturas abstractas de puntos de colores que bautiza con el nombre de «fármacos y sustancias controladas».



GILBERT & GEORGE
THE SINGING SCULPTURE
1970
INSTALACIÓN EN VIVO
TAMAÑO NATURAL

GILBERT & GEORGE



Clean Me, 2004
Técnica mixta, 189 x 300 cm

JULIAN SCHNABEL



Self-Portrait in Andy's Shadow, 1987
Óleo, loza y cola Bondo en dos paneles de madera, 261,6 x 182,9 x 25,4 cm

JEFF KOONS



Jeff in the Position of Adam, 1990
Oleo sobre lienzo, 240 x 370 cm

JEFF KOONS



Puppy, 1992
Plantas en flor, acero, madera y tierra, 11,5 m de altura
Instalación en Schloss Arosen, Alemania, 1992

Después de Hirst, la YBA que más éxito ha tenido es Tracey Emin. En un gesto que recuerda a la transformación en producto comercial que Koons hizo de su relación con Cicciolina, Emin ha explotado su vida personal y amorosa. «My Major Retrospective», su primera exposición individual, celebrada en 1993, se componía de diarios, cartas y otros recuerdos que confesaban sin ambages el trauma sexual que había sufrido durante su infancia en Margate, Inglaterra. La obra de Emin *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, 1995, consiste en una tienda de campaña en la que la artista bordó los nombres de todas las personas con las que había mantenido relaciones sexuales. Con ese gesto Emin daba la vuelta a la tortilla a la típica jactancia sexual de los hombres, exponiendo su propia sexualidad para alterar el equilibrio del poder entre ambos sexos. Como cabía prever, la exposición abierta de su sexualidad ha convertido a Emin en un personaje famoso allende los confines del mundo artístico.

En el continente surgió otro heredero de Warhol, Maurizio Cattelan, descrito por el crítico Calvin Tomkins como «nuestro principal artista-provocador».² Cattelan no está tan interesado en encontrar un estilo propio coherente y reconocible como en provocar gran impacto. Sus esculturas representan figuras e imágenes extraídas del inconsciente popular reimaginadas de forma inesperada, inquietante e incluso blasfema. Una de sus obras más célebres es *La Nona Ora*, 1999, una escultura del papa Juan Pablo II derribado por un meteorito. Otras piezas escultóricas conocidas de Cattelan son *Him*, 2001, una figura de cera de Hitler trajeado y arrodillado rezando, y *Now*, 2004, una réplica de cera de John F. Kennedy en un ataúd. Más subversivos si cabe son sus gestos teatrales. Para la Bienal de Venecia de 1993 Cattelan alquiló el espacio que le habían asignado a una empresa de perfumes y se embolsó el dinero. En la Whitney Biennial de 2004 supuestamente enterró una escultura bajo el suelo de la galería, donde se dice que aún está. En 1999, junto con el comisario alemán Jens Hoffmann, escenificó una falsa bienal en el Caribe que no fue más que una oportunidad para que los artistas invitados pasaran una semana al sol.

Cattelan se ha infiltrado en muchas ramas del mundo del arte. Fue cofundador de la publicación anual *Charley*, que presenta a artistas emergentes y consagrados en cada número, y de *Permanent Food*, definida como «revista sobre revistas», ambas reminiscencias de la *Interview* de Warhol. Asimismo, ejerció de comisario adjunto en la Bienal de Berlín de 2006 y fundó en Chelsea una minúscula pero celeberrima galería que tuvo el descaro de bautizar como The Wrong Gallery. Todos esos ardisos han propulsado a Cattelan al centro del mundo del arte actual.

Pero, por supuesto, el legado de Warhol trasciende su vinculación con la fama. Igualmente fundamental fue su comprensión de cómo la televisión, el cine y la publicidad han transformado nuestra forma de pensar. En una ocasión el maestro afirmó: «A veces se dice que lo que pasa en el cine es irreal pero, de hecho, es lo que a uno le ocurre en la vida lo que es irreal».³ Esta idea se materializa en el postulado posmoderno según el cual los medios de comunicación nos entrenan para considerar los espectáculos más reales que nuestra propia experiencia. Uno de los primeros defensores de esa noción fue el teórico canadiense Marshall McLuhan, que alcanzó la condición de gurú en la década de 1960 con su célebre cita «el medio es el mensaje».⁴ McLuhan sostenía que la forma en que recibimos la información es más importante que su contenido. Más concretamente, consideraba que la invención de los tipos móviles de Gutenberg en el siglo xv había marcado el inicio de una era de introspección personal y alienación de la sociedad, mientras que la revolución electrónica, poniendo la televisión al alcance del gran público, había provocado el surgimiento de una nueva

conciencia conectada que nos unía a todos (para bien y para mal) en lo que denominó «la aldea global».

En la década de 1980 Jean Baudrillard eclipsó a McLuhan como gurú mediático. El teórico francés se mostró igual de rotundo pero mucho más pesimista al afirmar que, en la sociedad posindustrial en la que vivimos, la realidad ha sido sustituida por signos e imágenes que sólo parecen conectar con relaciones de poder concretas o con causas y consecuencias. En este sentido la política se ha convertido en un mero juego de símbolos, y la publicidad no vende productos reales, sino el estilo de vida que supuestamente aportan. Baudrillard calificó este estado de «hiperrealidad», un mundo dominado, no por cosas y acciones reales, sino por meras «simulaciones».⁵ «Yo nunca leo, sólo miro las imágenes», había confesado Warhol dos decenios antes, genialidad que vaticinaba el nuevo estado de la cuestión y cuyo significado reflejó a través de sus obras.⁶ Sus retratos serigrafiados, por ejemplo, estaban extraídos de periódicos, fanzines y anuncios. Pero Warhol los transformó. Oscureció los detalles y redujo las imágenes a colores planos, repitiéndolas en retículas que confirmaban la naturaleza mecánica de su reproducción, pues cada una era un poco menos nítida que la anterior. El resultado no era tanto una aproximación al original como una huella de la multiplicación infinita.

Esas lecciones sobre los efectos de las imágenes proyectadas por los medios inspiraron a un tropel de artistas, entre los que destaca John Baldessari, quien desde la década de 1960 viene explorando la manipulación de la conciencia por parte de los medios de comunicación. Tanto a través de su innovadora obra propia como mediante su labor docente en el California Institute of the Arts, Baldessari ha dado forma al pensamiento de varias generaciones de artistas. Las «pinturas» de Baldessari se componen de imágenes fotográficas yuxtapuestas, a menudo extraídas de películas de Hollywood poco conocidas, ordenadas temáticamente de modo que el espectador se siente impelido a establecer conexiones entre ellas. *Heel*, 1986, por ejemplo, explora los diversos significados del término inglés, es decir, talón, orden que se da a un perro para que ande al lado del amo o *sinvergüenza*, mediante una serie de imágenes encontradas. Sus lienzos, en los que los distintos objetos se relacionan mediante algo tan fugaz como un gesto similar, un juego visual o un detalle llamativo en el fondo, evocan el montaje rápido popularizado por la MTV. Contemplar una obra de Baldessari es reaprender a leer de un modo no verbal ni lineal.

En una entrevista de 1990 Baldessari situó el origen de sus planteamientos en una experiencia contemporánea común: «Es como cuando viajo en avión y oigo de refilón dos conversaciones: alguien dice algo y otra persona añade algo más. Yo no habría pensado esas frases por mí mismo, y respondo a ellas enlazándolas, sacándolas de su contexto y convirtiéndolas en producto de mi imaginación».⁸

El coetáneo de Baldessari Ed Ruscha explota una vena asociativa similar y, como el primero, ha ejercido una influencia crucial en artistas más jóvenes orientados hacia los medios de comunicación. También vecino de California desde hace tiempo, Ruscha suele relacionarse con una cosmovisión romántica al estilo de Hollywood, caracterizada por la cultura de los coches y los espacios abiertos. Es conocido sobre todo por sus enormes lienzos en los que sólo aparece una frase o palabra sobre un fondo de color chillón. Como Baldessari, Ruscha rompe el proceso habitual de lectura, de tal modo que palabras y frases dejan de ser vehículos transparentes que transmiten una imagen o idea para convertirse en cosas. Un texto de trampantojo pintado con reguetes líquidos, como gotas de agua o rayos de luz, sincroniza forma y contenido.



TRACEY EMIN



Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995, 1995
Tienda de campaña con aplicaciones, colchón y lámpara, 122 x 245 x 215 cm
Colección Saatchi, Londres, destruida en un incendio en 2004

DAMIEN HIRST

POTENTIOR EST



The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991
Tiburón tigre, vidrio, acero y solución de formaldehído
2,1 x 5,2 x 2,1 m

MAURIZIO CATTELAN



La Nona Ora, 1992

Cera, ropa, resina de poliéster con polvo metálico, roca volcánica, alfombra y vidrio, tamaño natural

JOHN BALDESSARI

*Heel, 1986*Fotografías en blanco y negro, tinte al óleo y pintura vinílica
270,5 x 221 cm

También como Baldessari, Ruscha está en deuda con el cine. Los vastos espacios que ocupan sus palabras recuerdan a pantallas Technicolor, y las palabras mismas, a los créditos de las películas, como ocurre en *The End*, 1991. Ruscha incluye asimismo en su obra imágenes genéricas, como en la serie de fotografías de 26 gasolineras de 1963. Son imágenes de tema banal que se perciben como símbolos abstractos, no como objetos. En palabras del artista, cuando pinta una montaña, lo que está pintando «es la idea de la idea de la idea de la montaña».⁸ Las obras de Ruscha evocan una pantalla vacía sobre la que proyectar nuestra imaginación.

La idea de que nuestro sentido de la realidad está mediatizado o configurado por el lenguaje, la televisión, el cine y los medios de comunicación ejerció una influencia decisiva en la generación de artistas que despuntó en la década de 1980. Entre los más emblemáticos figura Richard Prince, que refotografió y amplió anuncios de revista para poner de relieve la reinención de la realidad estadounidense a través del mito. Entre sus obras más célebres figura la fotografía de la fotografía del hombre de Marlboro en paisajes del Oeste americano. Como la crítica ha señalado, apropiándose del falso vaquero Prince aislaba la metáfora de la mitología de la autosuficiencia y la libertad individual que caracterizó la era Reagan. Las series ulteriores de Prince han abordado otros símbolos del machismo y la cultura populachera estadounidense. El artista fusiló revistas de motos en busca de fotografías de mujeres a horcajadas sobre las máquinas en poses ordinarias, se apropió de las portadas con enfermeras voluptuosas y sexualmente voraces y creó inmensas versiones pictóricas de los chistes sexistas de Borscht Belt y las tiras cómicas de *Playboy*. Prince también se ha adentrado en la senda de la escultura, celebrando la cultura estadounidense del coche con extrañas réplicas abstractas de capós del clásico Thunderbird manchadas con chorros de pintura al más puro estilo del expresionismo y la pintura gestual. Su obra parece vaciar de su calidez emocional símbolos e imágenes normalmente asociados a la seducción y el deseo. Concentrándose en el punto débil de la cultura hortera y reflejándolo con una imparcialidad clínica, Prince nos invita a observar la cultura a través de un prisma distinto. Con él cobramos conciencia del modo en que imágenes extraídas de la publicidad, la pornografía y los dibujos animados se fusionan para crear una especie de subconsciente colectivo que rige nuestra forma de pensar y actuar.

Robert Longo, que trabaja en el mismo medio que Prince, también se apropia de imágenes mediáticas, imitando aquellas que reflejan el poder y la autoridad de Hollywood, la publicidad y otras fuentes culturales. Su serie de principios de la década de 1980 «Men in the City» se compone de dibujos a carboncillo y escala real de hombres y mujeres vestidos con elegantes atuendos contorsionándose como si acabaran de recibir un balazo, como en su obra *Sin título*, 1981. Esas arrebatadoras imágenes altamente contrastadas están imbuidas de la sordidez del cine negro al tiempo que reflejan la naturaleza precaria de la vida del guerrero moderno de los negocios.

En 1995 Longo dirigió una película que conjugaba su fascinación por el cine de ciencia ficción hollywoodiense con el aprovechamiento. *Johnny Mnemonic* presenta a Keanu Reeves convertido en un mensajero de alta tecnología cuya memoria se vende al mejor postor corporativo para transmitir sus datos. Basado en un relato del escritor ciberpunk William Gibson, el filme es un pastiche de los formulismos del cine de acción, pero Longo altera la pauta para frustrar las expectativas del público de dar un brinco cada diez minutos. Pese a haberla concebido como crítica a la manipulación al uso de las emociones del espectador, en realidad la cinta era tan similar a sus modelos que la crítica no detectó ninguna diferencia y, en general, la castigó con dureza.

ED RUSCHA



The End, 1991
Pintura acrílica sobre papel, 65,5 x 93 cm

RICHARD PRINCE



Sin título (Cowboy), 1989
Fotografía en Ektacolor, 127 x 177,0 cm

ROBERT LONGO

RACHEL HARRISON



Sin título, 1981
Carboncillo y grafito sobre papel, 243,8 x 152,4 cm



Schmatze with President, 2006
Madera, espuma de poliestireno, cemento, pintura acrílica,
pañuelo y máscara de Lincoln
180,3 x 53,3 x 68,8 cm

Artistas más jóvenes que abordan la reprogramación de la visión y la conciencia se inspiran en modelos más allá del cine y la publicidad. Inka Essenhigh explora el torrente de influencias visuales vehiculadas por los cómics, Internet o los videojuegos. En sus obras mezcla referencias a la cultura formal y la popular, bebiendo de fuentes tan diversas como pinturas renacentistas italianas, la decoración modernista, láminas *ukiyo-e* japonesas, miniaturas persas, animaciones digitales y el surrealismo de Salvador Dalí. Ello da lugar a pulidos retablos de aspecto exótico en los que aparecen seres deformes. Como Warhol, Essenhigh eleva aspectos banales de la existencia en telas como *In Bed*, 2005, donde las pesadillas, convertidas en presencias palpables, rodean a una mujer dormida que se confunde con una nube de sábanas.

Rachel Harrison traslada las imágenes recombinadas de Essenhigh a las tres dimensiones. Admiradora confesa de Baldessari, mezcla formas abstractas con fotografías y objetos extraídos de la cultura popular y convierte iconos familiares en algo extraño, casi irreconocible. Entre su banco de imágenes encontramos juguetes de género como Becky, la amiga en silla de ruedas de Barbie, fotografías de iconos del pop como Michael Jackson, KISS, Elizabeth Taylor o Johnny Carson, estatuillas kitsch de personajes como Buda y artículos tan banales como latas de guisantes o salsas. Todos esos significantes están incrustados en esculturas que aluden de forma sutil y no siempre halagüeña a la historia del arte: cajas de madera que imitan el arte minimalista, por ejemplo, o espuma de poliestireno torpemente trabajada y formas de papel maché con colores chillones que se mofan de la escultura expresionista. En *Schmatte with President*, 2006, incrustó una máscara de Abraham Lincoln en una escultura amorfa, socavando el prestigio del personaje. Las combinaciones indiscriminadas de materiales, formas y alusiones evocan un estado de sobresaturación en el que iconos del presente y el pasado se entremezclan para desafiar la lógica y la memoria.

Warhol propuso una forma de contemplar el mundo mediante referencias familiares. Tal como señaló: «Los artistas pop crearon imágenes que cualquier transeúnte de Broadway podía reconocer en una fracción de segundo: historietas, mesitas de picnic, pantalones, personajes famosos, cortinas de baño, frigoríficos, botellas de Coca Cola... todas aquellas grandes cosas modernas que los expresionistas abstractos se esforzaron tanto en ignorar».¹⁰ La desaparición o enrase de las jerarquías, la celebración de objetos que sus predecesores consideraban fuera de los parámetros de la apreciación estética y la transformación de la calle en arte figuran entre las principales contribuciones de Warhol al arte contemporáneo. Como él mismo apuntó, el suyo era un planteamiento igualitario. Sacadas de tabloides, supermercados y pantallas de televisión, sus imágenes no exigían ningún conocimiento o formación especial.

La estela de esta equiparación radical resulta evidente en las muchas vertientes del arte contemporáneo que asumen la cultura popular, y es especialmente acusada en el movimiento del arte de los grafitos de los años ochenta: los grafiteros de Nueva York y otras ciudades enarbolaban una actividad considerada antisocial e incluso delictiva y la convirtieron en una propiedad de alto valor para los coleccionistas más visionarios de arte. Jóvenes con apodos como Lady Pink y Crash trasladaron a lienzos sus firmas e imágenes desde los metros, vallas publicitarias y muros de edificios, y exhibieron su obra en museos y galerías de primer orden. Durante unos años la crítica admiró esas obras por su autenticidad y los coleccionistas rivalizaron por adquirirlas. Sin embargo, a principios de la década de 1990, una vez pasada la moda, los estudiosos que seguían el rastro a las jóvenes estrellas del movimiento descubrieron que muchas de ellas habían vuelto a sus trabajos de mensajería.

Ahora bien, en manos de contados artistas, sobre todo Keith Haring y Jean-Michel Basquiat, el arte del grafito disfrutó de una vida más longeva. Ni el uno ni el otro eran auténticos niños de la calle. Nacido en la Pensilvania rural, Haring estudió arte comercial en Pittsburgh y fue uno de los primeros artistas formados en bellas artes que supieron apreciar el potencial del grafito como medio para llegar al gran público. En 1978, tras mudarse a Nueva York, estudió en la School of Visual Arts, y pronto usó las vallas publicitarias forradas con pósters negros diseminadas por la red de metro de la Gran Manzana a modo de «lienzos», dibujando sobre ellas con tiza blanca, como en su obra *Sin título*, 1984. La respuesta a esos dibujos silueteados de personas y animales con reminiscencias de dibujos animados fue instantánea, generalizada y positiva. Entre las fuentes de inspiración de Haring estaban los risueños personajes de Walt Disney, y lo cierto es que sus grafitos emiten buenas vibraciones parecidas. No obstante, algunas de sus obras tenían un perfil más oscuro, en especial las pintadas sobre lienzos, cuyo público era más limitado. En esas telas Haring combinaba imágenes de hongos nucleares, parejas copulando, esqueletos y crucifijos con sus típicos bebés gateando, perros ladrando y figuras corriendo. Las obras abordaban grandes temas sociales, como el sida, la homofobia, las drogas y la amenaza del holocausto nuclear. Pero incluso en esas piezas más serias Haring, que falleció en 1990 por complicaciones del sida, retuvo esa libertad infantil accesible que impregnó toda su obra.

Basquiat, también considerado un «artista de la calle», fue encumbrado como el niño salvaje y no escolarizado de la descarnada zona neoyorquina de East Village, aunque era hijo de un haitiano y una puertorriqueña de clase media de Brooklyn. Como Haring, Basquiat se inició en el arte con los grafitos. A finales de la década de 1970 él y un amigo estamparon en las paredes de la ciudad la firma «SAMO» (acrónimo de «Same Old», como en la expresión «same ol' shit»), garabateándola con proclamas rebeldes como «Same@ as an alternative to joe normal and the bourgeoisie fantasy». Hacia 1981 Basquiat se había concentrado ya en la pintura, pero sus lienzos, como *Sin título*, 1981, rezumaban la crudeza del grafito. Repletos de texto garabateado, arañazos e ilustraciones al estilo de dibujos animados, superponían complejas capas con espontaneidad. Las referencias eran heterogéneas, englobando del jazz (desde músicos consagrados como Miles Davis y Charlie Parker hasta la idea misma de la improvisación) a la historia afroamericana; personajes de dibujos animados, como Porky, Batman o Dick Tracy; la deificación estadounidense del atleta negro; símbolos de dinero y negocios, e incluso la comida basura. La crítica vio en la naturaleza «neoprimitiva» de sus obras un linaje descendiente del art brut y precursor del hip hop.

Basquiat se hizo famoso dentro y fuera del mundo del arte como encarnación del hedonismo irrefrenado y alimentado por las drogas de la década de 1980. En 1985 apareció en portada de *The New York Times Magazine* en su estudio, tras una noche de juerga, blandiendo un pincel y vestido con un traje de diseño salpicado de pintura. A medida que su fama crecía entabló amistad con artistas de mayor edad. Warhol vio en él a un heredero y rival y lo involucró en un proyecto pictórico en el que cada uno de ellos pintó imágenes y textos en su estilo característico. El póster para la exposición de la obra los mostraba como boxeadores en el ring, prestos para iniciar el combate. Tras la muerte de Basquiat, en 1988, a los 27 años y a causa de una sobredosis de heroína, Julian Schnabel dirigió *Basquiat*, un largometraje protagonizado por Jeffrey Wright. La película contenía una representación velada del propio Schnabel, interpretado por Gary Oldman, como mentor desinteresado de Basquiat. David Bowie encarnó a Warhol, el padre de esa Santísima Trinidad de la fama.

INKA ESSENHIGH

In Bed, 2005
Óleo sobre lienzo, 172,7 x 157,5 cm

KEITH HARING



Sin título, 1984

Póster de metro, tiza sobre papel con marco de fibra de vidrio, 124,4 x 172,7 cm

JEAN-MICHEL BASQUIAT



Sin título, 1981

Pintura acrílica y óleo en barra sobre lienzo, 207 x 175,8 cm

RAYMOND PETTIBON



Sin título, 2002
Instalación en la Documenta 11, Kassel, Alemania, 2002

BARRY MCGEE (A.K.A. TWIST)



Sin título, 1998
En colaboración con the luggage store
Mural en el número 1035 de Howard Street, San Francisco, robado en agosto de 1999

MARGARET KILGALLEN



«To Friend and Foe», 1999
Instalación en Deitch Projects, Nueva York, septiembre-octubre de 1999



TAKASHI MURAKAMI



DOB in the Strange Forest, 1999
Polimérico reforzado con fibras, fibra de vidrio y pintura acrílica, 152 x 304 x 304 cm

Si el arte del grafito se identificó al principio con Nueva York, también halló una sólida base en San Francisco, donde Barry McGee y Margaret Kilgallen destacaron entre la generación de grafiteros de los años noventa. La pareja (estaban casados pero trabajaban por separado) emergió de la escena de la música independiente y el skateboard y desarrolló una versión de la Costa Oeste del arte del grafito. Con la firma Twist, McGee dibujó a ancianos de cómic cansados de la vida que recordaban a los personajes del dibujante R. Crumb y el pintor Philip Guston, como se aprecia en su mural de 1998 *Sin título*. McGee también crea instalaciones en galerías donde combina imágenes pintadas con objetos reales (latas de pintura o botellas vacías de bebidas alcohólicas) que encierran la misma energía frenética que sus obras de guerrilla en exteriores. Kilgallen, que falleció de cáncer en 2001, trató motivos que la crítica comparó con los de los Estados Unidos de la época de la Gran Depresión: chozas, vagabundos, señalizaciones y topografías que remiten a la Norteamérica más profunda. Combinó esos motivos con imágenes icónicas de mujeres poderosas pero oprimidas en colosales murales de galería, como «To Friend and Foe», la instalación de 1999 en Deitch Projects, Nueva York. Sus obras evocaban carteles de carnaval, el folclore popular y los dibujos animados de la preguerra, supuestos tiempos más fáciles.

Los esfuerzos del ayuntamiento neoyorquino por limpiar la ciudad, junto con los inevitables cambios de moda, han diluido la energía grafitera. Sin embargo, parte de ese espíritu populista, omnívoro y anárquico parece haber mutado en la obra de Raymond Pettibon, cuyos dibujos a modo de collage y obras murales recuerdan la decoración de bocetos, garabatos y páginas de fanzine pegados de cualquier manera en el dormitorio de un adolescente. La obra de Pettibon tiende puentes entre cultura formal y popular, en un proceso igualitario que mezcla referencias a Gumby, Sócrates, los dibujos animados de los sábados y citas de Proust, Blake, Beckett y la Biblia. Un elemento recurrente es Vavoom, personaje secundario de *El gato Félix*. También Superman, Ronald Reagan, Charles Manson, Jesucristo y Elvis Presley aparecen en su obra. El trabajo de Pettibon parece adolescente, pero aborda temas con trasfondo. En su obra para la Documenta 11 de 2002, celebrada en Kassel, Alemania, Pettibon cubrió una galería con imágenes y frases de dibujos animados pintadas en la pared. Eran retratos de superhéroes, escenas bélicas, bombas, musulmanes y un dibujo de Osama bin Laden delante de la bandera nazi: una reflexión sobre el nuevo orden mundial instaurado tras los ataques terroristas del 11-S contra las Torres Gemelas de Nueva York.

Para finalizar, aparte del Warhol que rendía culto a los famosos, el Warhol manipulador de los medios de comunicación y el Warhol populista, tenemos al Warhol genio del marketing. Una vez declaró: «El negocio del arte es el paso siguiente al arte. Yo empecé como artista comercial y quiero terminar como artista de los negocios. [...] Ser bueno en los negocios es el más fascinante tipo de arte». Sin duda Warhol comprendió la importancia de crear un producto atractivo y, por supuesto, de la producción en serie: no en balde su estudio se llamaba The Factory. Entre sus mejores discípulos en ese sentido destaca Takashi Murakami, que se hace eco del gusto japonés por las cosas monas, se imbuje del espíritu comercial de Hello Kitty y crea estatuillas de gatos y de los superhéroes infantiloides de ojos grandes del manga. Las elegantes pero insustanciales pinturas y esculturas de Murakami están repletas de imágenes de adorables pandas, setas, flores y Mickey Mouses al estilo japonés. De hecho, Murakami ha adquirido los derechos de reproducción de este último personaje personalizado, al que ha bautizado con el nombre de DOB. En *DOB in the Stronge Forest*, 1999, una escultura de DOB aparece rodeada de setas gigantes con múltiples ojos.

SYLVIE FLEURY



Agent Provocateur, 1995
300 x 300 cm

Murakami ha captado ese infantilismo de la cultura consumista y popular japonesa aunque no lo suscriba. Algunos críticos perciben serios análisis sociales en sus obras, que exageran el materialismo extremo de la sociedad nipona. Por otra parte, creadas en el contexto de una cultura homogénea, sus imágenes confunden adrede las diferencias de sexo, raza y especie. Las tendencias empresariales a lo Warhol de Murakami se reflejan en su metodología de trabajo. El artista cuenta con un ejército de ayudantes y alude a su empresa como Warhol, llamándola «fábrica». Además, tiene una línea de muñecos, camisetas, relojes y personajes de acción producidos en serie. Y también como Warhol, que inició su carrera como figurinista, Murakami ofrece sus servicios a la industria de la moda, produciendo bolsos y accesorios de diseño para Louis Vuitton con una versión concebida por él del famoso logo de la marca.

La desconcertante sinergia entre arte y mercado también puebla la obra de Sylvie Fleury, que mezcla los dos ámbitos. Por ejemplo, ha vinculado los estilos propios de los artistas abstractos de la modernidad con emblemas de la moda (las cuchilladas de Lucio Fontana se han convertido en vaqueros desgarrados y la rígida geometría de Piet Mondrian ha quedado ablandada en pieles falsas). Su instalación *Agent Provocateur*, 1995, consistía en bolsas de tiendas llenas de cosméticos y ropa de marca compradas en un día. (A los coleccionistas se les exigió que compraran las bolsas sin saber su contenido, cuyo precio en ocasiones superaba el de la obra.) Fleury ha recreado probadores de centros comerciales en espacios de arte y ha pintado coches clásicos americanos con colores de pintaúñas para exponerlos en galerías. En 1999 presentó una serie de *Soft Rockets*, esculturas con bandas sonoras que recitaban eslóganes de anuncios de cosméticos y perfumes. Con tales obras la artista alude a la similitud entre la forma de vender arte y artículos de lujo. El estilo propio de cada artista se equipara así a una marca de moda. Las tiendas de diseño y las galerías de arte cultivan un aura de exclusividad y buen gusto. Los coches de lujo y el arte de primer orden son objetos de coleccionista igualmente prestigiosos. Y como en el caso de Warhol y Murakami, no queda claro si Fleury satiriza o celebra el complicado estado de las cosas.

Bolsas de la compra también aparecen en la obra de la brasileña Jac Leirner, que se dedica a coserlas o atarlas con cuerdas para colgarlas de las paredes y crear esculturas modulares. También crea arte minimalista con objetos de consumo. *Lung*, 1987, por ejemplo, es una acumulación de tres años de cajetillas de cigarrillos, aplastadas y colgando de un cordel. Leirner también ha creado arte con dinero brasileño devaluado, agujereando billetes y ensartándolos en cordel para disponerlos en el suelo a modo de serpiente. En obras de mediados de los años noventa presentó composiciones de objetos comprados en aviones, como zapatillas, auriculares y cuchillas desechables,

todos los cuales habrían acabado en el vertedero una vez usados; con ello simbolizaba la cultura del exceso y el desperdicio. (Esta obra recuerda a las «cápsulas del tiempo» de Warhol, cajas de cartón que contienen basura de su estudio.)

Y mientras que la mayoría de los artistas que dan continuidad a la fascinación de Warhol por el consumo han ejercido de alegres instigadores del arte, Tom Sachs ha suscitado una polémica más generalizada y seria. Para la Navidad de 1994 le encargaron el diseño de un escaparate de las galerías Barneys de Nueva York. *Hello Kitty Motivity*, un pesebre realizado con cinta aislante, presentaba en un McDonald's a una Hello Kitty con aureola como niño Jesús, a Bart Simpson por triplicado a modo de Reyes Magos y a Madonna como la Virgen (vestida de Chanel, con zapatillas Air Jordan y auriculares). Causó furor. Sachs dijo que había pretendido criticar la conversión de las Navidades en una época de desenfreno consumista, pero la conservadora Liga Católica de Estados Unidos tildó el montaje de blasfemia y se tuvo que dismantelar. Sachs es también célebre por el arresto en 1999 de su marchante, Mary Boone, que pasó en comisaría la noche de la inauguración de su exposición, que incluía un montón de balas cargadas metidas en un cuenco para que los visitantes se las llevaran a casa en una bolsa de la compra que imitaba las de Hermès. Las provocadoras obras de Sachs incomodan, pero no se sabe por qué; ¿será acaso porque franquean la entrada a un club exclusivo, o porque satirizan nuestro deseo de pertenecer a él?

Pese a ser claros herederos de Warhol, artistas como Fleury, Leirner y Sachs se centran en marcas de primera, como Hermès, Prada y Louis Vuitton, y no en referentes de clase media a lo sopa Campbell. Es decir, los artistas contemporáneos parecen menos interesados por los temas warholianos del marketing de masas que por los símbolos de posición social. Ese cambio de rumbo subraya el legado heterogéneo de Warhol. Por un lado fue el gran popularizador, pero por otro se forjó una carrera reforzando el prestigio de la aristocracia cultural, incluidas estrellas del cine y el arte o supermodelos. Los artistas contemporáneos se mueven como pez en el agua entre ambos mundos, mezclando cultura popular y elevada y pasando sin esfuerzo del grafito y las películas de serie B a la alta costura y el cine de autor. Pero en última instancia sus impulsos son menos democratizadores de lo que se podría pensar. Mientras que Warhol desafió la cultura superior infundiéndole el patetismo, el aura hortera y la sensiblería de la cultura popular, los artistas actuales se ven atraídos por expresiones del lujo sin adulterar. Trafican con la clase de material que Greenberg ridiculizó tildándolo de «kitsch elevado» y, en un ejercicio de prestidigitación, transforman basura en oro aplicándole una marca. Greenberg temía que el kitsch se impusiera al arte elevado, pero ni siquiera él pudo anticipar cómo se entremezclarían hasta resultar indiferenciables.

JAC LEIRNER

TOM SACHS



Lung, 1987

1.200 cajetillas de Marlboro ensartadas en un cordel de poliuretano
Dimensiones variables, entre 4,4 y 4,8 m de ancho
Museo de Arte Moderno, Nueva York

Hello Kitty Nativity, 1994

Cinta aislante, 121,9 x 76,2 x 76,2 cm



ARTE & OBJETO COTIDIANO LA TRANSFORMACIÓN DEL MACCION DEL READYMADE



«¿Eso es arte?», se oye una y otra vez desde que, en un gesto para la posteridad, Marcel Duchamp presentó un urinario como si fuera una pintura o escultura. Para los devotos del arte como reino aparte, en el que las inquietudes mundanas arden hasta convertirse en cenizas al calor incandescente de la belleza pura o la emoción transcendente, la acción de Duchamp simboliza el pecado original de la modernidad. En cambio, otros observadores del arte contemporáneo celebran la idea de que un urinario, una lata de sopa o una Harley puedan compartir el panteón de las obras maestras con *La Gioconda* y los mármoles de Elgin. En 1998 el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York montó «The Art of the Motorcycle», una exposición consistente en cincuenta motos dispuestas a lo largo de la rampa circular de Frank Lloyd Wright a modo de relucientes ofrendas oníricas. Con un espíritu similar, los museos exponen teteras de Michael Graves (y las venden en sus tiendas). Por supuesto, hay una diferencia entre una escultura, por muy práctico que sea su origen, y una tetera o una moto, y la elevación estética de los objetos de diseño quizá parezca contradecir las intenciones de Duchamp. Según él mismo afirmó de forma un tanto enigmática en 1961, «la selección de *readymades* [término que acuñó para las esculturas creadas con objetos encontrados] jamás me ha sido dictada por la delectación estética, sino que siempre se basa en una reacción de indiferencia visual, al tiempo que en una ausencia total de buen o mal gusto..., una anestesia completa».¹ Es evidente que el suyo fue un gesto conceptual, no estético.

El polémico urinario irrumpió en la historia del arte en 1917 cuando, con el título de *Fontaine*, Duchamp lo presentó a la primera exposición de la Society of Independent Artists de Nueva York. Firmado por R. Mutt y colocado en posición invertida para subrayar su distancia respecto al objeto, *Fontaine* se retiró de la muestra (y Duchamp abandonó la Society). Como cabía esperar, ese rechazo reportó a la obra más visibilidad de la que hubiera tenido de haber sido aceptada, y la convirtió en legendaria mediante reproducciones en las publicaciones vanguardistas de la época. Si bien el original ha desaparecido, existen abundantes réplicas en muchas colecciones de museo. En 1964 Duchamp autorizó la producción de un conjunto de réplicas de



MARCEL DUCHAMP
FONTAINE
1917/1964
PORCELANA
ALTURA: 33,5 CM
MUSEO DE ARTE DE LA
UNIVERSIDAD DE INDIANA,
BLOOMINGTON

todos sus *readymades* originales, entre los que figuran una pala de nieve (con el poético título de *En prévision d'un bras cassé*), un botellero y una rueda de bicicleta.

El legado de los *readymades* de Duchamp es complejo. Por un lado, el gesto del artista se puede interpretar como que cualquier cosa es arte, incluso el objeto más humilde. Esa interpretación ha inspirado a muchos artistas, que han aprovechado con indiferencia objetos encontrados. Sin embargo, tal como sugiere la cita anterior, Duchamp prefería considerar sus *readymades* una prueba de que el arte, de hecho, no es distinto del resto de las cosas de este mundo. En lugar de elevar lo cotidiano, su interpretación hace bajar al arte de su pedestal a la vida diaria. Tal actitud tenía mucho en común con el enfoque anárquico del movimiento dadaísta europeo coetáneo, cuyos adscritos (entre ellos Hannah Höch, Raoul Hausmann, Max Ernst y George Grosz) compartían el desdén de Duchamp por la estética y las instituciones establecidas. Como Duchamp, los dadaístas deseaban erradicar las ideas convencionales sobre

el arte, pero se inclinaban por una visión más abiertamente política y relacionaban la cultura elevada que aborrecían con los horrores de la Primera Guerra Mundial. Más recientemente el planteamiento antiarte de Duchamp ha renacido en las versiones de la posmodernidad que buscan probar la muerte del arte. La influencia de los *readymades* también se aprecia en las formulaciones de los artistas conceptuales que, como Duchamp, rechazan el enfoque visual a favor de una aproximación centrada en la mente. Así, el arte, en esencia, es un ejercicio mental. Convertimos un urinario o una pala quitanieves en arte por el mero hecho de contemplarlos como arte.

Esta interpretación conduce a la concepción más radical del *readymade*, a saber, la idea de que el arte no reside en el objeto, sino en el significado que este encierra. El filósofo y crítico Arthur Danto es un lúcido y temprano defensor de esta línea de pensamiento. Desde comienzos de la década de 1980 ha escrito sobre la iluminación que experimentó al descubrir la decisiva escultura de Andy Warhol *Brillo Box*, 1964. La obra, una caja de madera pintada como imitación convincente del producto de mercado que emula, impulsó a Danto a preguntarse: «¿Por qué esto es arte y no sólo un envase de Brillo?». La respuesta a la que llegó fue que una obra de arte es un objeto que encierra un significado. En otras palabras, la obra de Warhol *Brillo Box* es arte y la caja de Brillo que se vende en el mercado no lo es porque la intención de sus creadores (y espectadores) es radicalmente distinta.²

Artistas y teóricos se han centrado en las implicaciones políticas del acto de Duchamp, contemplando *Fontaine* y sus otros *readymades* como críticas al sistema de producción en serie que se imponía en los albores del siglo xx. En 1936 el crítico alemán Walter Benjamin aclamó el efecto democratizador de los nuevos métodos de reproducción en serie, en particular la fotografía y el cine. En su imprescindible ensayo de ese año *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*, argumentó que las nuevas tecnologías desposeerían al objeto de arte de su preciada «aura» de exclusividad y lo pondrían al servicio de las masas.³ Benjamin, marxista, consideraba ese cambio una evolución feliz, pero muchos críticos posteriores se han mostrado menos optimistas. A su modo de ver, el urinario de Duchamp simboliza la desaparición



ANDY WARHOL
BRILLO SOAP PADS BOX
(STOCKHOLM TYPE)
1964/1968
ENVASE DE DETERGENTE
30 X 30 X 10 CM

de la originalidad, las dotes artísticas y la conexión personal con el fruto de nuestro trabajo y, por consiguiente, anuncia la muerte del «verdadero» arte y la emergencia de un culto deshumanizador al pseudoarte. El crítico conservador Hilton Kramer suscribe el planteamiento al sostener que el problema de los seguidores de Duchamp «era paradójico: cómo honrar el espíritu de la negación del arte del maestro dando continuidad a la creación artística. La solución fue la farsa que se ha dado en llamar «antiarte» y cuya mejor definición sería la de una especie de arte que sostiene ser algo distinto a lo que es —es decir, arte— para poder ser juzgado con criterios distintos o, mejor aún, no ser juzgado en absoluto, sino simplemente aceptado como forma de expresión más imperativa que el mero «arte»».⁴

Aunque el legado de Duchamp sea complicado o contradictorio, la historia de la modernidad y la evolución del arte actual son inconcebibles sin él. Al difuminar la frontera entre arte y vida, Duchamp iluminó la senda de lo que se avecinaba, inclui-

dos la supresión de distinciones entre arte superior y popular anunciada por Warhol, el surgimiento del arte conceptual y la incorporación de materiales y formas antes ajenos al arte. Un elemento clave de ese legado fue el ascenso del objeto cotidiano al panteón del arte (piénsese en las esculturas de fluorescentes de Dan Flavin). Otro retoño de esta rama del duchampianismo es la reunión de objetos con fines poéticos, como en los ensamblajes del francés Arman, quien presentó sacacorchos y paquetes de aspirinas en cajas de plexiglás, así como esculturas hechas con coches, violines o muebles. Pero aunque por un lado la influencia de Duchamp haya extendido el aprovechamiento de objetos y materiales industriales en el arte, por otro también se aprecia en el impulso contrario de crear objetos que parecen *readymades* pero que, dando un giro a Benjamin, son artesanales y únicos. En esta vertiente del legado de Duchamp, además de la obra *Brillo Box* de Warhol, estarían piezas como *Painted Bronze*, 1960, de Jasper Johns, una réplica de bronce de dos latas de cerveza Ballantine Ale, o los monumentales lápices, broches, paraguas y bates de béisbol de Claes Oldenburg. También figurarían las esculturas de muebles de Richard Artschwager, formas minimalistas que simulan sillas, mesas y cuadros mediante un uso diestro de chapa de formica a imitación de madera. En resumen, el legado de Duchamp extiende su influencia a muchos recovecos del arte contemporáneo, desde la demolición de los lugares comunes sobre la unicidad del arte hasta la transformación poética de objetos humildes en maravillosos o la revelación del carácter de producto comercial del arte.

Entre los defensores de la vertiente antiarte del arte contemporáneo vilipendiada por Kramer figura un grupo de artistas con inclinaciones conceptuales surgido en la década de 1980 y que llevó la estetización del objeto al absurdo. Esos artistas secundaron la arremetida de Duchamp contra el preciosismo poniendo en evidencia los mecanismos mercantiles que transforman un objeto en obra de arte. Pero también subvirtieron el deseo de su antecesor de crear un estado de indiferencia artística absoluta dotando al *readymade* de los encantos seductores reservados al «arte elevado». Tildados por la crítica de apropiacionistas, simulacionistas y *commodity critics* (por denunciar la conversión por parte del mercado del objeto artístico en bien de consumo), impugnaron lo que consideraban la originalidad fingida de artistas como Julian Schnabel. En contraste con el arrebató retórico y visual generado por este último y otros coetáneos, cultivaron una fría ironía cerebral que se planteaba si cualquier cosa podía ser original. Armados con los argumentos teóricos del marxismo y la teoría posestructural, sugirieron que la sociedad de consumo había perdido la capacidad de distinguir entre expresiones personales y artificiales. La artista Barbara Kruger acuñó la frase que mejor resumía la condición humana que describían y la estampó en bolsas de grandes marcas de diseño: «Compro, luego existe». Desde esta perspectiva la creatividad no sólo se distingue de la producción, sino también del consumo, pues comprar se convierte en la versión posmoderna del albedrío democrático. En un clima tal, nuestro insaciable deseo de artículos como zapatillas deportivas o lámparas se convierte en un sucedáneo descafeinado de la auténtica expresión personal.

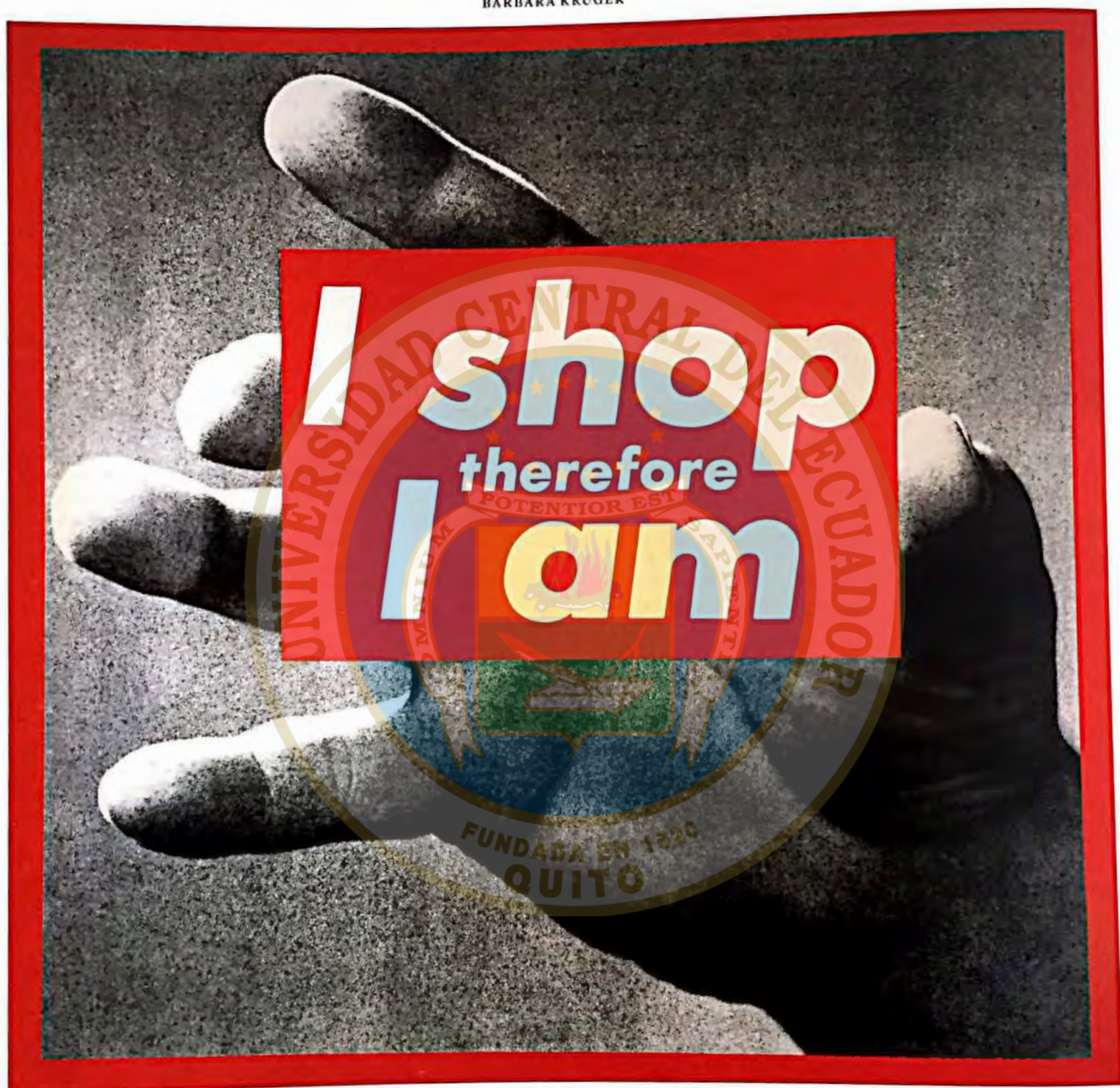
Poniendo de relieve esa deprimente perspectiva, artistas como Jeff Koons, Haim Steinbach, Ashley Bickerton y Allan McCollum concibieron obras que sugerían que el arte era sólo uno más de entre una miríada de artículos de consumo de lujo. Algunos se apropiaron de objetos y los incorporaron tal cual, mientras que otros los replicaron con mayor o menor grado de fidelidad. Koons hizo ambas cosas. En su serie de los ochenta «New Hoover», por ejemplo, dotó de glamour a varios aspiradores nuevos colocándolos en cajas minimalistas de plexiglás. En *Three Ball 50/50 Tank*, 1985, dejó flotando

pelotas de baloncesto llenas de agua y mercurio en acuarios de agua destilada y sal, de modo que el efecto no fuera natural. Con ello Koons parecía querer decir que la perfección indemne de los aspiradores y el equilibrio de los balones representan estados exaltados que las personas no pueden alcanzar, lo cual demuestra la superioridad de los objetos inanimados sobre los mortales que los poseen. Después Koons abandonó los *readymades* reales a favor de los recreados, remodelando en acero inoxidable todo tipo de parafernalia relacionada con la bebida, desde cubos de plástico hasta decantadores de cristal de Baccarat. Encargó a maestros ceramistas italianos versiones a gran escala exquisitamente trabajadas de baratijas de cerámica, de las que los coleccionistas ricachones aborrecerían en su forma original. Con tales obras venía a sugerir que la diferencia real entre las clases obrera y media, que adquieren artículos *kitsch* producidos en serie, y los entendidos acomodados del mundo del arte no es el gusto, sino el dinero que están dispuestos a pagar para decorar su hogar.

Haim Steinbach, unos diez años mayor que otros *commodity critics*, apareció en la década de 1980 y nunca abandonó el «auténtico» *readymade*. Despuntó en el mundo del arte en 1979 con una instalación titulada «Display #7» que incluía una pared cubierta de tiras de papel pintado y objetos encontrados cuidadosamente dispuestos en estantes. A partir de entonces empezó a crear las obras que le reportaron notoriedad. En *Pink Accent*, 1987, colocó máscaras de látex, cubos de basura y teteras sobre una estantería minimalista de madera. Las composiciones de artículos fetichistas de consumo como lámparas de lava, relojes digitales, zapatillas deportivas y máscaras de goma dispuestas sobre exclusivos estantes de líneas elegantes aludían de forma incongruente a las esculturas minimalistas de Donald Judd. En las entrevistas que concedió, Steinbach sostuvo que, para él, lo clave al crear arte no es hacerlo, sino elegir qué y cuántos objetos comprar, cómo colocarlos en relación unos con otros y cuántos incluir en una misma pieza. Como Koons, Steinbach sentía predilección por los objetos con un alto contenido *kitsch*, y disfrutaba desestabilizando las distinciones entre galería de arte y grandes almacenes. De hecho, la diferencia entre sus objetos de arte y los artículos de consumo sólo era evidente en el precio. En una entrevista concedida en 2003 Steinbach aclaró de forma cristalina y cómica la política de precios que aplicaba: «Cuando mi obra (los estantes con objetos) comenzó a tener éxito, empezó a ponerse precio tal como se hace con las obras de arte: «esto es una obra de arte y vale tanto». Eso supone un problema, porque, si mi obra sale al mercado por 12.000 dólares, ¿qué ocurre si está formada por un conjunto de objetos cuyo valor asciende a 30.000 dólares? ¿Se le aplica un precio en función de su valor como arte? Entonces ideé una fórmula mediante la cual se tendría en cuenta el precio de la obra... más el precio de los objetos. Pongamos que en un estante hay tres cajas de cereales y seis fantasmas de cerámica. Si los fantasmas valen diez dólares, son 60 dólares; las cajas, a dos dólares cada una, serían seis dólares, lo cual nos daría un total de 66 dólares. Así que, si el precio de la obra es 12.000 dólares, costaría 12.066».⁵

Otros artistas simulacionistas abordaron la conversión del arte en un producto de consumo creando los *readymades* más genéricos imaginables. A finales de la década de 1970 Allan McCollum saltó a la palestra con sus «*Surrogate Paintings*» («sucedáneos de pinturas»), como *Collection of Ten Plastic Surrogates*, 1982-1991, lienzos acrílicos con aspecto de copias falsas sobre madera, con marcos monocromáticos y fieltro, con el centro, donde se hubiera esperado encontrar la imagen, negro o coloreado. Por lo demás, las obras tenían todos los elementos clásicos de una obra de arte: estaban enmarcadas, fechadas, numeradas y firmadas por el artista, y colgadas

BARBARA KRUGER



Sin título (*I shop therefore I am*), 1987
Fotografía serigráfica sobre vinilo, 304,8 x 304,8 cm

JEFF KOONS



Three Ball 50/50 Tank, 1985
Vidrio, acero, agua destilada y tres balones de baloncesto
153,7 x 123,8 x 33,7 cm

en grupos en las paredes como si se tratara de una exposición en un salón. Se vendieron como obras de arte certificadas, con lo cual se evidenció que la trampa es lo único que importa a la hora de crear una obra de arte vendible.

Esa lección también conformó la obra de Ashley Bickerton, cuyos híbridos de escultura y pintura se centraban en aspectos de la obra de arte a menudo considerados extrínsecos a su significado estético, como el equipamiento de las instalaciones, los materiales y las estrategias de marketing. Sus obras recordaban a baúles o máquinas del millón, con grandes soportes para colgar de forma ordenada los materiales, asas desproporcionadas, contadores digitales para registrar minuto a minuto el aumento de precio de la obra y listas de los materiales incluidos y sus efectos tóxicos. Sus elegantes superficies estaban cubiertas de logotipos de empresas reales y ficticias, así como de imágenes pintadas que sugerían piezas mecánicas; también había pegadas rocas de yeso pintadas con colores vivos. *Le Art (Composition with Logos #2)*, 1987, por ejemplo, consiste en una caja pegada a la pared mediante soportes en cuya cara frontal aparecen los logotipos de los fabricantes de los materiales que la componen, incluidos 3M, Winsor and Newton, Liquitex y Sturdy Bolt and Nut Company, así como la advertencia de no tocar la pieza. Al contrario de lo que ocurría en el caso de Duchamp, este tipo de obras ponía de relieve que borrar la frontera entre el arte y los artículos comerciales no disminuye en absoluto su valor, sino que, al contrario, los convierte también en objetos coleccionables codiciados.

Llevando este instinto de la réplica un paso más allá, Sherrie Levine convirtió obras de arte anteriores en *readymades*, en un gesto que en la década de 1980 se percibió como un ataque a la fe convencional en el individualismo, la genialidad artística y la originalidad. Levine saltó a la fama a finales de los setenta con una serie de fotografías de obras de fotógrafos consagrados idénticas al original. La artista incluyó escrupulosamente el nombre del primer artífice en el título de cada obra, como en su *After Walker Evans*, 1981, o *After Edward Weston*, 1980, gesto con el que reconocía su autoría al tiempo que reclamaba las piezas como propias. Levine se negaba a considerar sus imágenes plagios, e insistía en que ella había convertido los originales en nuevas obras. En piezas posteriores partió de otras figuras canónicas de la modernidad, copiando, por ejemplo, obras de Malévich, Egon Schiele y Willem de Kooning, o fabricando formas de *El gran vidrio* de Duchamp. Y dado que el propio Duchamp fue el gran demolidor de la originalidad artística en el siglo xx, esta última obra situó a Levine en un linaje artístico que refutaba las habituales reivindicaciones de linaje. Tales piezas reafirman que la originalidad que celebra la modernidad no es más que un mito, y que ningún artista puede evitar tomar prestadas ideas de otros.

Discípulos menos polémicos de Duchamp han explorado aspectos distintos de su legado, celebrando la estetización de los objetos cotidianos en lugar de criticarla. Su obra explora una «estética feista» en ensamblajes e instalaciones creados en parte o en su totalidad con objetos anodinos cuya función original se trasciende o anula. Así, se remiten a *Fontaine* (aunque con intención muy distinta), y a la idea de que el arte adquiere significado en función del contexto. Esta corriente devino muy popular en las décadas de 1950 y 1960, durante las cuales originó una enorme diversidad de movimientos internacionales. En Francia, los *nouveaux réalistes*, entre ellos Arman, Daniel Spoerri y Niki de Saint Phalle, crearon arte con alimentos, basura y máquinas estropeadas. Su obra estaba concebida para deteriorarse, decaer o, en el caso de los ensamblajes de basura de Jean Tinguely, literalmente autodestruirse. En Italia seguidores del *arte povera* como Mario Merz, Jannis Kounellis y Gilberto Zorio crearon

HAIM STEINBACH



Pink Accent, 1987

Estante de madera con lámina cromada, máscaras de latex sobre moldes de espuma de poliestireno, papeleras cromadas y teteras cromadas
140 x 280 x 60 cm

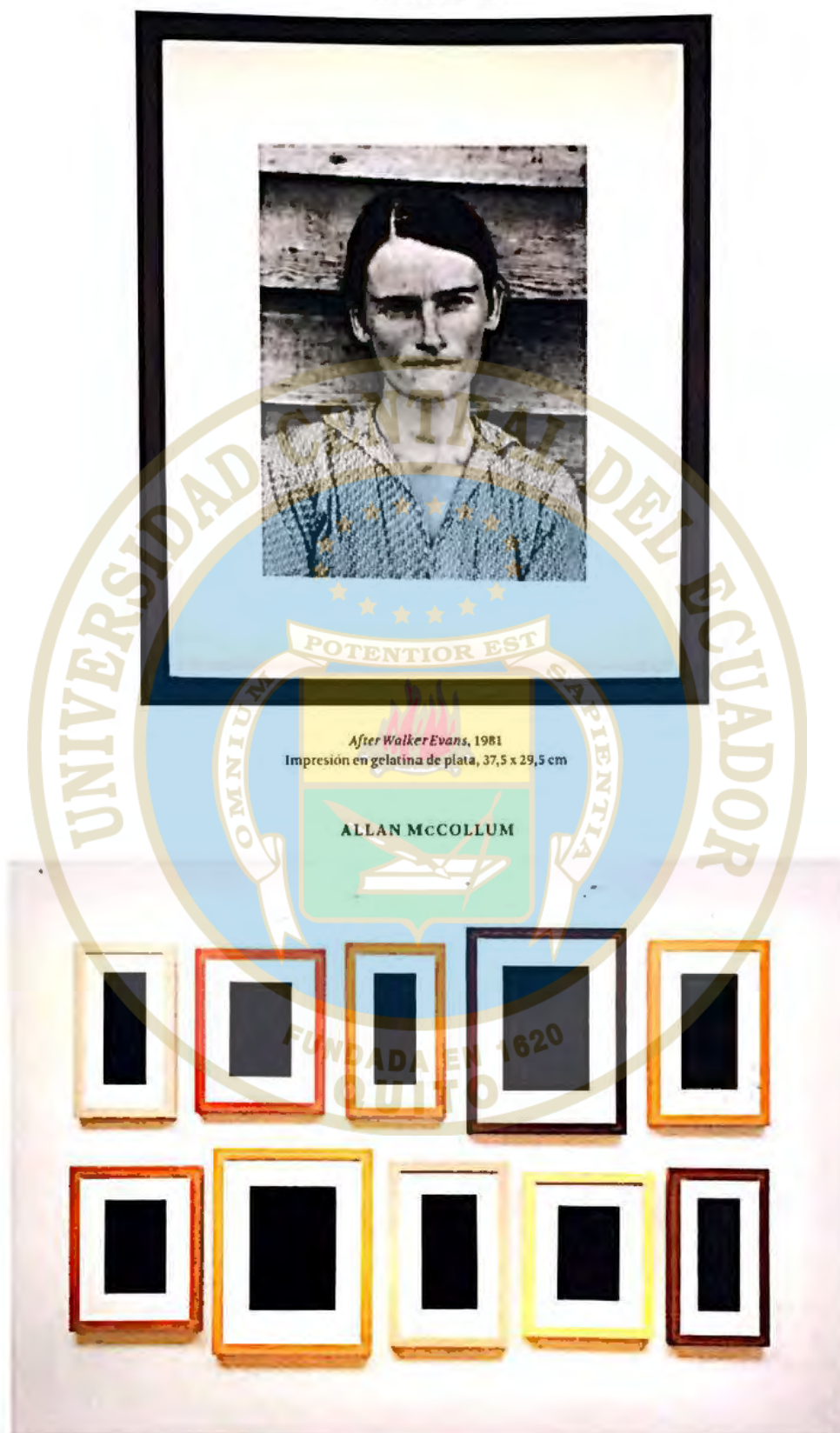
ASHLEY BICKERTON



Le Art (Composition With Logos #2), 1987

Serigrafía, pintura acrílica y polvo de bronce con esmalte sobre contrachapado con aluminio anodizado
88 x 103 x 38 cm

SHERRIE LEVINE



Collection of Ten Plastic Surrogates, 1982/1991
Esmalte sobre hydrostone (compuesto de gilsonita de alta resistencia) moldeado, 106 x 180,3 cm



arte con vidrio, paraguas, botellas, carbón, madera, seda, animales vivos y plantas, e hicieron uso de fuerzas elementales como la electricidad, la condensación, la evaporación y el fuego para modificar sus esculturas. En Estados Unidos ese planteamiento nunca alcanzó la categoría de movimiento, si bien artistas como Jasper Johns y Robert Rauschenberg sí emplearon objetos cotidianos como sujeto y como materiales para el arte. Por ejemplo, Richard Tuttle viene creando desde los años sesenta esculturas y dibujos murales con materiales intrascendentes y efímeros como pedacitos de papel, tela, cuerda, plástico de burbujas, clavos, cartulina, alambre y ramitas.

En la década de 1970 cuajó un planteamiento similar de la estética feista en la obra de Tony Cragg, conocido por sus imágenes silueteadas de figuras humanas, banderas e iconos artísticos «dibujadas» en paredes y suelos con desechos de plástico recogidos de contenedores y playas. Pese a fusionarse en imágenes únicas, esos fragmentos retenían pistas de su anterior existencia como botes de detergente, cubos, tamices, muñecas o mecheros. En unas obras Cragg trabajó con trozos de piezas devueltas por el mar de un mismo color, y en otras presentó una progresión de tonos a modo de arco iris. También «amontonó» en forma de cubos perfectos escombros de la construcción como ladrillos rotos o cartones. El interés de esas obras radica en la disonancia entre la pureza formal de la disposición y el hecho de que estén hechas con basura. En los últimos años Cragg ha abandonado el uso de desperdicios y se ha volcado en crear esculturas que parecen hechas con basura pero están elaboradas con materiales artísticos tradicionales, como yeso, arcilla, hierro, bronce, contrachapado, caucho, granito, mármol o metal. Son obras que recuerdan instrumentos de laboratorio, máquinas, organismos unicelulares y cadenas de ADN. Mezclando este tipo de asociaciones, Cragg pone de relieve el trasfondo erótico de los objetos funcionales y cómo formas industriales pueden recordar cuerpos masculinos y femeninos, mientras que masas de materiales artificiales pueden asumir el contorno de un paisaje. Con ello sugiere que lo orgánico y lo fabricado son en cierto sentido intercambiables. En su escultura de 1997 *Spyrogyra*, por ejemplo, un tubo metálico curvado en espiral y erizado de botellas de delicados tonos de verdes y blancos emula las algas de agua dulce a las que alude el título. Es evidente que la obra hace referencia al botellero de Duchamp, aunque transmutado, al menos en apariencia, a una especie de estado orgánico preindustrial.

Entre una generación más joven de artistas que trabajaron con objetos encontrados, Jessica Stockholder sobresale por su concepción más formal que asociativa. Sus materiales, colocados para revelar relaciones entre color y forma, incluyen desde sillas y mesas hasta cortinas, lámparas, electrodomésticos, ventiladores, cubos de plástico y radios antiguas. Sus obras independientes se han descrito como pinturas elaboradas con objetos y, en lugar de que simplemente se las pueda rodear, suelen presentar una cara frontal y otra trasera definidas (a veces la de detrás es más interesante). En esas obras y en sus instalaciones *site-specific* (concebidas para un lugar concreto), que pueden ocupar toda una sala, Stockholder juega con la idea del escenario, en el que el «frente» recuerda las cuidadosas configuraciones de los bodegones tradicionales, mientras que la «parte trasera» evoca las caóticas bambalinas de un teatro, donde tienen lugar los trucos. En *Sam Ran Over Sand or Sand Ran Over Sam*, 2004, por ejemplo, luces de teatro, cables eléctricos, muebles y lámparas se apoyan en lo que parece la cara posterior de una pared autoportante de contrachapado que, a diferencia del frente, no está recubierta de pladur. Las caras enyesadas sirven de telón de fondo a una composición más decorosa que incluye tres obeliscos de espuma

blanca de poliestireno y seis neveras naranjas. Otras obras insinúan acogedores interiores domésticos invadidos por objetos discordantes y explosiones de color. En el trabajo de Stockholder las connotaciones y función de los objetos con los que «pinta» sus esculturas son casi irrelevantes. Un crítico ha llegado a sugerir que practica una forma de afasia visual (¿acaso un eco de la anestesia de Duchamp?) en la que los elementos sueltos son como palabras desprovistas de significado, «de tal modo que el sentido y el sinsentido confluyen y devienen casi intercambiables».⁶

Sarah Sze practica una forma similar de crear arte sin significado, aunque sus instalaciones están llenas de vida. En ellas mezcla objetos domésticos familiares, como bastoncillos de algodón, frascos de medicinas, mangueras de jardín, ventiladores y sillas con materiales de ferretería como láminas y tubos de aluminio. Sus obras parecen emerger de la pared o el suelo, como si fueran seres mutantes escapando de sus jaulas, o bien correr por las salas, colonizando el techo con piezas arremolinadas o pedazos ondeantes de papel y tela. En *Still Life with Flowers*, 1999, el título no hace justicia a la sensación de movimiento y vida que transmiten los elementos. Diminutas escaleras se arremolinan en espiral por el espacio, enredándose con reglas desplegadas de madera, hojas de plástico, fotografías y una bombilla azul que cuelga del techo. Sus obras son a un tiempo miniaturistas (repletas de detalles diminutos, como paisajes hechos con envoltorios de chicle y gotitas de caramelo) y monumentales en escala, tanto que en ocasiones desbordan la estancia. Siempre sugieren la existencia de una energía oculta, y parecen concebidas por un científico loco. Sze ha descrito sus aspiraciones estéticas como sigue: «Deseo que mis obras parezcan algo que alguien crearía si se quedara encerrado largo rato solo en un cuarto de baño».⁷

Un espíritu igualmente anárquico rige la obra del dúo formado por Peter Fischli y David Weiss. Colaboradores desde 1979, empezaron a experimentar con la fuerza de la gravedad como niños intentando llevar las leyes naturales al límite. Amontonaron mesas, sillas y neumáticos en composiciones inestables y los fotografiaron justo antes de que se derrumbaran. Fruto de esos experimentos fue su hoy clásico vídeo *Der Lauf der Dinge*, 1987, en el que la cámara sigue desapasionadamente la reacción en cadena que afecta a una serie de objetos dispuestos en equilibrio precario en un gran almacén. La acción se inicia con la caída de una bolsa de basura colgada de una cuerda que se va desenroscando; la bolsa toca un neumático colocado sobre una tabla inclinada de madera; el neumático echa a rodar, y así sucesivamente. La acción se desarrolla sin intervención humana aparente. Una cosa lleva a la otra: botellas que se caen, globos que se hinchan y deshinchan, bobinas de alambre que se desenrollan y líquidos inflamables que prenden a medida que la electricidad pasa de un escenario al siguiente. En realidad los artistas empujaron algunos de los objetos, pero eso se camufló con un montaje excelente que transmite una impresión de secuencia ininterrumpida de treinta minutos. *Der Lauf der Dinge* evoca un mundo en el que los objetos fabricados tienen vida propia y la humanidad, amén de Dios, desempeña un papel insignificante en «la forma en que suceden las cosas» en un universo mecánico.

Jason Rhoades, fallecido en 2006 a los 41 años, también pobló de energía lúdico-infantil sus universos mecánicos, instalaciones que solían incorporar muñecos o juguetes de construcción como Lego. Descrito por un crítico como «tal vez el artista más estadounidense de los artistas estadounidenses contemporáneos»,⁸ Rhoades recreó espacios estadounidenses arquetípicos a partir de objetos rescatados de la basura, comprados y fabricados, y entornos exóticos con materiales típicamente yanquis. «Meccatuna», 2003, era una instalación que incluía moldes de huesos de dedos

TONY CRAGG



Spyrogyra, 1997
Vidrio tratado con chorro de arena y acero, 2,3 x 5,5 m

JESSICA STOCKHOLDER



Sam Ran Over Sand or Sand Ran Over Sam, 2004
Alfombra, cartón piedra verde impermeable, focos de teatro, cables eléctricos amarillos y blancos, muebles, lámparas, espuma de poliestireno, madera, congelador, proyector digital, pintura acrílica, neveras y gomas de pollo
Instalación en la Rice University Art Gallery, Houston, Texas, septiembre-octubre de 2004

SARAH SZE



Still Life with Flowers, 1999
Técnica mixta, dimensiones variables

PETER FISCHLI Y DAVID WEISS



Der Lauf der Dinge, 1987
Película de 16 mm, 30 minutos de duración

JASON RHOADES



LEGO® Mecca Ka'ba (1/3 scale), 2003

Piezas de LEGO®, tubos de plástico de LEGO®, tuberías de aluminio pulido, abrazaderas, 12 rótulos de neón (vidrio, plexiglas, alambre, transformadores, cables eléctricos), cartulina, Meccavulva (aluminio moldeado pulido), el Andamio del Mundo Perfecto (tuberías de aluminio pulido, madera, fieltro, atún de plástico), PeaRoeFoam (guisantes secos, cuentas de espuma de poliestireno, huevas de salmón y pegamento) y dedo de camello moldeado en fibra de vidrio

4,1 x 4,1 x 3,5 m

Instalación en David Zwirner, Nueva York, septiembre de 2003

RONALD JONES



The bed Ethel Rosenberg slept in the night before her execution, 1953-1998, 1998
Estructura de cama en acero pintado, colchón, almohada, funda de almohada, manta y sábanas
77,5 x 68,6 x 138,4 cm

de camello, docenas de latas de atún vacías, cientos de burros de cerámica, rótulos de neón con sinónimos oscuros de «vagina» y, en el centro de la sala, *LEGO® Mecca Ka'ba (1/3 scale)*, 2003, una réplica a escala de la Kaaba, el lugar sagrado de La Meca (reconstruido con un millón de piezas de Lego). La inspiración para esta obra le llegó a Rhoades al descubrir en Internet que el término *meccatuna* es un eufemismo de «vagina», de ahí lo absurdo de una instalación que aúna Islam, sexo y consumo.

Sarah Lucas también idea instalaciones provocativas en las que selecciona objetos *readymade* con una profunda carga política y sexual. En su obra formalmente diversa, en la que recurre a agudezas visuales para subrayar cómo el género y la sexualidad rigen la vida contemporánea, ha conjugado materiales que van desde alimentos y cigarrillos hasta medias de mujer. Así, en *Beer Can Penis*, 1999, de explícito título, moldeó dos latas de cerveza chafadas emulando el aparato genital masculino. En otras obras Lucas sugiere formas femeninas con pantis de nailon estirados. Al poner de relieve que el sexo impregna los objetos de nuestro día a día, son piezas que evocan la incomodidad de la sociedad convencional ante el contenido sexual.

Otros artistas ahondan aún más en el desinterés y la impersonalidad duchampianos tratando objetos cotidianos como imanes para recuerdos y asociaciones. En su obra los objetos funcionan como palabras: generan significados múltiples e incluso contradictorios en función del contexto. Varios artistas contemporáneos han hecho suyo ese aspecto de los objetos para abordar realidades políticas y sociales que de otro modo resultarían difíciles de expresar. El exponente más literal de este planteamiento es Ronald Jones, quien coloca objetos corrientes en montajes que sólo desvelan su significado cuando se aporta información histórica concreta, por lo general trágica o amenazadora. En 1998, por ejemplo, presentó versiones a escala reducida de tres camas que las cartelas de la pared identificaban como aquella en la que Neil Armstrong durmió la primera noche tras regresar de la Luna, en 1969, aquella en la que lo hizo Jack Ruby la noche antes de disparar a Lee Harvey Oswald, en 1963, y la que acogió a Ethel Rosenberg la víspera de su ejecución, en 1953. El conjunto remite a puntos de inflexión de la historia de Estados Unidos pero, sin los textos, bien podría contemplarse como una muestra de diseño de mobiliario contemporáneo.

Dario Robleto trata temas políticos mediante la poesía de los objetos. En su obra, amalgama objetos encontrados y alterados imbuidos de potentes asociaciones y los reconvierte en esculturas misteriosas y bellamente moldeadas. Una pequeña obra suya de elaborado título, *At War with the Entropy of Nature/Ghosts Don't Always Want to Come Back*, 2002, por ejemplo, parece una casete destrozada, pero en la etiqueta de la pared se indica que se creó a partir de trozos de cada uno de los huesos del cuerpo humano mezclados con trinitita, un vidrio fabricado con arena que se fisiónó con el estallido de una de las primeras pruebas de bomba atómica. Se dice que esa cinta inservible contiene sonidos de varias batallas reales. Se trata de un manifiesto antibélico compacto y elegíaco. Robleto compara este proceso con el de *samplear* música y, de hecho, con frecuencia utiliza discos de vinilo como materia prima.

Los objetos de Cornelia Parker también encierran un pasado relevante, y muchas veces su aspecto banal no es acorde a su historia polémica o desgarrada. A menudo expuestos en vitrinas como las de los museos, parecen reliquias arqueológicas, y una vez más el espectador debe recurrir a las cartelas de la pared para descubrir los secretos de su existencia anterior. Por ejemplo, Parker ha expuesto una cajita de cristal con una araña muerta encontrada en la casa de Mark Twain, o un fotograma de una pluma que se salió de la almohada de Freud. En otras piezas toma objetos familiares

SARAH LUCAS



Beer Can Penis, 1999
Bronce, 15 x 13 x 2,8 cm

CORNELIA PARKER



Mass (Colder Darker Matter), 1997
Carbón de una iglesia alcanzada por un rayo, por cortesía de la Iglesia Baptista de Lytle, Texas, dimensiones variables

DARIO ROBLETO



*At War With The Entropy Of Nature /
Ghosts Don't Always Want To Come Back, 2002*

Casete fabricada con hueso tallado y polvo de todos los huesos del cuerpo, trinitita y una cinta de audio derretida y disuelta que contiene grabaciones de psicofonías: marchas militares de tambor y voces de soldados en campos de batalla de varias guerras, metal, tornillos, óxido y Letraset, 9,5 x 1,6 x 6,4 cm

y los somete a transformaciones extremas, incluso violentas. Ha estirado el oro de una alianza hasta convertirlo en un hilo que abarca el perímetro de una sala de estar, y ha aplastado cubiertos de plata, monedas e instrumentos musicales con una api-sonadora para colgar los restos deformados del techo en lo que emula un bosque afiligranado de hojas secas. Asimismo, Parker explota la devastación provocada por las fuerzas naturales. En *Mass (Colder Darker Matter)*, 1997, colgó a media altura de una sala los restos chamuscados de una iglesia alcanzada por un rayo, componiendo una réplica aproximada del edificio que habían integrado.

Tom Friedman transforma de forma más sutil sus objetos encontrados, materiales banales como chicle, pasta de dientes, vello púbico, jabón, aspirinas o cinta aislante. A simple vista sus esculturas parecen tan anodinas como sus materiales, pero una contemplación atenta revela la discrepancia entre material y forma. Por ejemplo, una bola rosa de casi trece centímetros abandonada en un rincón resulta estar fabricada con cientos de chicles mascados, un cuadro monocromo minimalista se ha «pintado» con gel dentífrico, o en una aspirina se descubre un autorretrato del artista. En *Sin título*, 1992, la larga espiral que cuelga de la pared es la viruta continua de todo un lápiz afilado con un sacapuntas. Las esculturas de Friedman provocan esa sensación de encandilamiento que se experimenta al contemplar ciertas obras de artesanos medievales y renacentistas, por ejemplo, una escena de Navidad tallada en una nuez o el Padrenuestro escrito en un grano de arroz. La diferencia estriba en que las obras de Friedman son completamente prosaicas y, si sobrecogen, es de tan ancladas como están en los objetos cotidianos de nuestra sociedad de consumo.

Tara Donovan obra transformaciones milagrosas similares en instalaciones a gran escala basadas en una inmensa acumulación de un objeto de lo más corriente. Entre sus creaciones figuran: *Toothpicks*, 2001, un cubo de casi un metro cuadrado lleno de mondadientes; *Hoze*, 2003, una pared a la que se adosan un sinfín cañas de plástico transparente, y *Sin título (Plastic Cups)*, 2006, una enorme extensión de vasos de plástico que compone un paisaje lunar en el suelo de la galería. En esta última obra Donovan dispuso los vasos en montones de distinta altura, con lo cual emuló un terreno montañoso y sinuoso en el que «las cimas», cercanas a los focos suspendidos del techo de la galería, parecían resplandecer, mientras que «las faldas» evocaban valles sombríos. Los vasos tomados aisladamente eran corrientes, pero en conjunto funcionaban como píxeles o puntos diminutos que, combinados, configuraban la topografía del espacio. Esas obras son a un tiempo atractivas e inaccesibles, y transmiten una sensación de fragilidad y poesía que contrasta enormemente con la banalidad del material con que están construidas.

Doris Salcedo también trabaja con objetos cotidianos, pero el espíritu de sus obras se aleja del optimismo de las de Friedman o Donovan: sus esculturas e instalaciones retoman una y otra vez la violencia que impregna su tierra natal, Colombia. De hecho, lo que dota de simbolismo a los objetos y de significado al arte de Salcedo depende de la conciencia internacional. Zapatos viejos, puertas, mesas, sillas y camisas evocan un entorno doméstico, pero nuestra cómoda familiaridad con tales objetos queda minada por detalles discordantes. Las pilas de camisas planchadas atravesadas por una lanza de una obra sin título de 1990 rinden tributo a las mujeres que presenciaron cómo sus maridos eran asesinados a la puerta de su casa. En varias de sus obras aparecen sillas. Para la Bienal de Estambul de 2003 Salcedo llenó el espacio que mediaba entre dos edificios apilando 1.550 sillas que hacían las veces de cárceles y de prisioneras, en un amontonamiento caótico metáfora de cualquier guerra.

TOM FRIEDMAN



Sintítulo, 1992
Viruta de un lápiz, 55,9 x 3,8 x 3,8 cm

TARA DONOVAN



Sin título (Plastic Cups), 2006
Vasos de plástico, 1,2 x 14,6 x 15,1 m aprox.
Instalación en PaceWildenstein, Nueva York, marzo-abril de 2006

DORIS SALCEDO



Sintítulo, 2003
1.550 sillas

Instalación en la calle Yemenciler Caddesi n.º 66 de Estambul para la VIII Bienal Internacional de Estambul, septiembre-noviembre de 2003

MONA HATOUM



Homebound, 2000

Utensilios de cocina, muebles, cable eléctrico, bombillas, interruptor graduable informatizado, amplificador y altavoces, dimensiones variables
Instalación en la Documenta 11, Kassel, Alemania, 2002

GABRIEL OROZCO



Until You Find Another Yellow Schwalbe, 1995
Conjunto de 40 fotografías, impresión cromogénica, 31,5 x 47,3 cm

Los objetos domésticos también se convierten en metáforas de siniestras realidades en el trabajo de Mona Hatoum, que aborda de soslayo los horrores del exilio. En sus esculturas e instalaciones Hatoum recicla, recrea y manipula objetos para evocar la reclusión, la vigilancia y la pérdida de autonomía individual. En su instalación de 2000 *Homebound* reprodujo el interior de un hogar con muebles, lámparas y otros objetos de la década de 1950, la época de su infancia. El escurridor, la picadora y la máquina de coser aparecían acordonados con una gruesa «alambrada», lo que los dotaba de un aura siniestra. Los objetos colocados sobre la mesa de cocina estaban conectados a cables eléctricos y alambres para que giraran, emitieran ruidos y se iluminaran. Al conferir un aire amenazador a artilugios relacionados con el bienestar doméstico, Hatoum impregnó de ansiedad e intranquilidad la supuesta serenidad del hogar.

Con un enfoque similar pero menos apocalíptico, Gabriel Orozco dota a sus objetos de significados personales y sociales que expresan su propia sensación de desplazamiento por el mundo del arte. En algunas de sus obras parece contemplar el universo como un *readymade*, como ocurre, por ejemplo, en el caso de las fotografías que destacan extrañas yuxtaposiciones halladas de forma fortuita, como unas ramitas en una acera o una bicicleta apoyada en un árbol caído en medio del desierto. Para la obra *Until You Find Another Yellow Schwalbe*, 1995, recorrió Berlín en una scooter amarilla, tomando instantáneas de todas las motos como la suya que encontraba en su recorrido, como si quisiera hacerse un hueco en aquella tierra extraña. Orozco manipula o recrea objetos fabricados para señalar la absurdidad de la vida moderna. Ha fabricado una mesa de billar ovalada y sin troneras que subvierte las reglas del juego, y convertido tapas de yogur en arte minimalista instalándolas en una pared de una galería vacía. Con tales obras Orozco transgrede las reglas de la funcionalidad para arrojar luz sobre atemporales cuestiones filosóficas y físicas sobre la humanidad.

Frente a los artistas que se sirven de objetos *readymade* a modo de metáfora se alzan los que indagan en la artesanía en la era de la fabricación en cadena. Esos artistas dan continuidad a la condena de la producción en masa iniciada en los albores de la era industrial por críticos y reformistas como William Morris y John Ruskin, visionarios del siglo XIX que pretendían recuperar el taller medieval como alternativa a los efectos amortiguadores y homogeneizadores de la fabricación industrial. Sólo así podrían devolver a las personas su tradicional (e idealizada) alegría en el trabajo. En los últimos años varios artistas se han hecho eco de ese planteamiento. Están reivindicando el aspecto personal y psicológico de la creación artística creando artesanal y meticulosamente objetos que por lo común se fabrican de forma mecánica. Una vez más nos hallamos ante una inversión de la intención de Duchamp. En lugar de colocar el arte a la altura de los artículos de fábrica, los artistas contemporáneos que imitan con la máxima minuciosidad objetos del mercado elevan artículos cotidianos al Olimpo artístico, convirtiéndolos en objetos preciosos.

Una demostración llamativa de esta idea la encontramos en las instalaciones de Liza Lou, quien configura réplicas a tamaño natural de estancias y entornos con coloridos y brillantes abalorios. Su *Kitchen*, 1995, una cocina de casa de clase acomodada, cuenta con un frigorífico en cuya puerta hay colgadas notas, un horno abierto con un pastel en la bandeja, e incluso un fregadero lleno de platos sucios y un grifo abierto, todo ello hecho con cuentas y abalorios. Su *Backyard*, 1999, presenta el mismo grado de detalle, con muebles de jardín recubiertos de cuentas, una barbacoa Weber con brasas al rojo, una cesta de merienda campestre con emparedados, mazorcas de maíz y latas de cerveza, e incluso miles de hojitas de césped cubiertas de abalorios.

LIZA LOU



Kitchen, 1991-1995
Técnica mixta y abalorios, 15,6 m³

JOSIAH MCELHENY



Twentieth Century Modernism, Mirrored and Reflected Infinitely, y detalle, 2006
Vidrio de espejo soplado artesanalmente, expositor, espejo transparente e iluminación eléctrica
79,4 x 477,5 x 47,6 cm

Abandonando el ámbito «femenino» de la domesticidad para explorar el terreno «masculino» de la caza, Lou también ha llenado de abalorios el interior de un tráiler de aluminio, con sus revistas pornográficas desparramadas por doquier, cuchillos de caza, botellas de Jack Daniels, cañas de pescar y escopetas.

La magia de las transformaciones de Lou también está presente en las esculturas de cristal soplado de Josiah McElheny, exquisitas vasijas que aluden a cómo los objetos encarnan la historia, la memoria y la fantasía. Unas recrean objetos históricos —cálices de pinturas renacentistas, por ejemplo—, otras, diseños modernos. Suelen narrar lo que el artista denomina «ficciones históricas», complejos relatos que construye en torno a los objetos, cultivando un aire de autenticidad respaldado por documentación aparentemente auténtica. Basadas en la realidad o la ficción, todas sus obras pretenden narrar una historia. McElheny ha recreado una «copa milagrosa» de un fresco del siglo XVI, supuestamente tan dura que, al caer de una torre, rompió el pavimento en lugar de hacerse añicos. También ha diseñado una escultura a modo de lámpara que hace las veces de maqueta del Big Bang, en una nueva versión de la lámpara de la Ópera de Nueva York creada con la misma intención a mediados de los años sesenta. Aunque trabaja con cristal transparente y opaco, McElheny siente especial interés por los reflejos. En *Twentieth Century Modernism, Mirrored and Reflected Infinitely*, 2006, colocó 28 recipientes reflejantes basados en diseños modernos en una caja de espejos. Los objetos se reflejan por una parte entre ellos y por otra en los espejos de la caja, multiplicándose en hileras que parecen prolongarse hasta el infinito. La obra aborda la transformación del diseño de artículos que ha conllevado la producción en serie y medita sobre la naturaleza autorreflexiva de la modernidad.

En la obra de Charles LeDray los objetos también existen por sí mismos pero, a diferencia de Lou, cuyas recreaciones presentan el mismo tamaño que los originales que imitan, LeDray suele crear miniaturas de objetos cotidianos, como vestidos de muñeca colgados de perchas diminutas. La miniaturización nos hace contemplar con atención esas prendas, símbolos de personalidad y posición social. LeDray también ha creado una galaxia en miniatura de sombreros y versiones diminutas de revistas, radios, prendas de ropa y libros de segunda mano que se podrían encontrar en la manta de un vendedor ambulante de cualquier ciudad. Ha tallado en un hueso humano un diminuto telurómetro (instrumento para demostrar el movimiento de la Tierra), y ha creado un complejo ensamblaje a partir de expositores de joyería recubiertos de terciopelo. Uno de sus proyectos más ambiciosos, *Oasis*, 2002, consiste en un aparador de cristal con seis estanterías en las que hay dispuestas dos mil diminutas vasijas de cerámica hechas a mano cuyas formas, todas distintas, representan la amplia gama de variantes históricas y geográficas de esos recipientes. Como ocurre con la cocina y el patio trasero de Lou, gran parte del atractivo de esta obra radica en lo que tiene de obsesivo, así como en la voluntad del autor de retomar una forma artesanal de producción para elaborar objetos que hoy en día se fabrican en serie. De sus cuidadas réplicas artesanales emana una extraña melancolía, como si se fueran reliquias de una civilización perdida con muchas semejanzas con la nuestra.

Los cambios de escala no sólo invitan a una contemplación más atenta, sino que imprimen nueva vida al objeto. Andreas Slominski reconvierte trampas para ratones, ratas y pájaros en material de pesadilla dotándolas de un formato monumental. Su efecto oscila de lo profundamente amenazante a lo engañosamente amistoso. La obra de Slominski *Vogelfangstation*, 1998-1999, incluye una cabaña de cazador de aves y una serie de trampas con cebo, listas para saltar en cuanto un pájaro se aventure en el

CHARLES LEDRAY



Oasis, 1996-2003
2.000 vasijas de cerámica esmaltada, vidrio y acero
243,8 x 91,4 x 91,4 cm
Museo de Arte Moderno de Nueva York

ANDREAS SLOMINSKI



Vogelfangstation, 1998-1999
Metal, madera y redes (21 piezas), dimensiones variables
Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York

museo y se pose en una de ellas. Lo absurdo de la situación es patente, pero también lo es que esos artefactos, en la naturaleza, podrían funcionar. Las trampas tienen una dimensión psicológica, pues sugieren que podrían volverse contra quien las fabrica y convertir al cazador en presa, igual que los objetos que tanto anhelamos nos atrapan en una búsqueda incansable de satisfacción y plenitud mediante el consumo.

Con una intención similar respecto a los efectos de la modificación de la escala y la hipérbole, Katharina Fritsch crea versiones enormes de personas, animales o iconos religiosos y, a la extrañeza de las dimensiones, añade la de multiplicarlos e imprimirles el aspecto de estatuillas producidas en serie con moldes. Su escultura *Rattenkönig*, 1993, compuesta por un círculo de ratas negras de casi tres metros de altura mirando hacia fuera, convierte al espectador en un enano al tiempo que evoca el reino maligno de un cuento de hadas. Sus vírgenes sobredimensionadas moldeadas a partir de estatuillas baratas adquiridas en tiendas de reliquias religiosas y santuarios y fundidas en resina de poliéster de color amarillo limón dejan de ser emblemas de adoración para convertirse en monstruos. Esa sensación de vacío de lo fabricado en serie permea incluso sus esculturas únicas, como su estatua de resina negra de casi dos metros de un monje o la roja de un marchante de arte, de pie, tiesos e inexpressivos, como figurillas sobredimensionadas de tienda de todo a cien.

Lo cual nos devuelve a Duchamp y su osada identificación del arte con los objetos fabricados en serie, anulando la distinción antaño sacrosanta. Gracias a Duchamp hoy aceptamos sin más como arte composiciones creadas con muebles, cañerías, dentífrico o comida. Y no nos parece raro que haya artistas que recreen minuciosamente a mano artefactos industriales. No cabe duda de que Duchamp alteró para siempre la concepción occidental del arte. Sin embargo, se da una paradoja que excede incluso el sentido de la ironía y el cálculo del artista: lejos de poner fin al arte tal como lo conocemos, Duchamp y sus *readymades* lo espolearon a explorar nuevas y flexibles sendas. De ahí que, a causa y a pesar de él, el maridaje entre arte y objeto cotidiano haya alimentado las estrategias más duraderas del arte contemporáneo.

KATHARINA FRITSCH



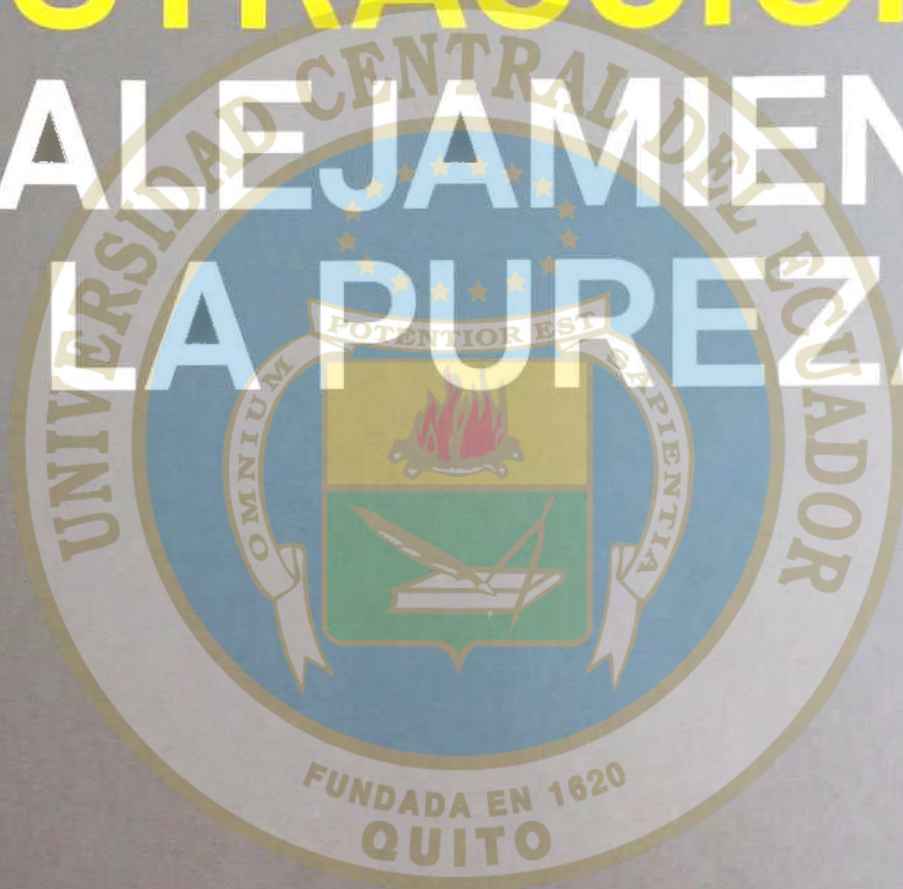
Rattenkönig, 1993

Resina de poliéster, 2,8 m de altura, 13 m de diámetro

Instalación en el Dia Center for the Arts, Nueva York, abril de 1993-junio de 1994



ARTE & ABSTRACCIÓN EL ALEJAMIENTO DE LA PUREZA



Los historiadores de arte suelen convenir en que las primeras verdaderas obras abstractas del arte occidental las creó Vassily Kandinsky en 1911. A las abstracciones del pintor ruso, vibrantes, líricas y revolucionarias, siguieron de cerca las de Kazimir Malévich y Piet Mondrian. ¿Por qué a principios del siglo xx esos artistas sintieron la necesidad de borrar de un plumazo todo vestigio de representación y rechazar el principio básico que había guiado el arte occidental durante más de dos mil quinientos años? Esta cuestión desconcertó al público de la época, y sigue causando perplejidad. Los teóricos de esa ruptura radical se dividen *grasso modo* en dos posturas. Por un lado están los que alinean la abstracción con la celebración del nuevo sentido de realidad que acompañó las revoluciones científica y tecnológica. Vista a través de este prisma, la abstracción supone una respuesta positiva a las teorías de la relatividad y atómica, que revelaron la existencia de factores inabarcables para los sentidos humanos, o bien refleja la adopción por parte de los artistas de la estética mecánica de las nuevas industrias. En el extremo opuesto se sitúan quienes consideran la abstracción una reacción contra esos avances. Desde esta perspectiva el resurgimiento de un arte «no objetivo» (como se lo bautizó antes de acuñarse el término «abstracción») es la búsqueda de las formas invariables y eternas que subyacen a la conciencia humana y la naturaleza, un rechazo de las filosofías materialistas inducidas por la industrialización y una expresión de contrapeso del equilibrio universal.

Las contradicciones que rodearon el nacimiento de la abstracción se han perpetuado. Hoy la abstracción tiene tantas justificaciones como adeptos. Se considera tanto una expresión de la psique individual como un conjunto de convencionalismos que parodian la verdadera individualidad. Unos críticos sostienen que explora la esencia de la naturaleza, otros, que refleja el artificio del mundo urbano, y aun otros, que indaga en los sentimientos íntimos. Para unos es el heraldito de la verdad espiritual y para otros celebra la materialidad contumaz. Las formas que la abstracción adopta hoy en día son también diversas, e informan movimientos tan dispares como el constructivismo, el expresionismo abstracto, el minimalismo, la *color-field painting*, el posminimalismo, la abstracción conceptual o el simulacionismo. La abstracción contemporánea sólo se entiende en el contexto de su propia historia.

Las raíces formales de la abstracción contemporánea parten de su temprana escisión en dos sendas distintas, una basada en las formas geométricas y la otra en las formas orgánicas. En su articulación inicial, ambos planteamientos expresaban visiones muy distintas de la naturaleza de realidades primordiales, pero esa distinción empezó a desdibujarse a manos de sus adeptos subsiguientes. La abstracción geométrica, caracterizada por formas angulosas definidas, estuvo influida por el argumento de Platón según el cual el mundo visible es una pálida imitación de un conjunto de «formas» universales subyacentes. A principios del siglo xx la teósofa rusa Madame Blavatsky y sus correligionarios, que ejercieron un enorme ascendiente sobre los artistas vanguardistas de la época, trataron la naturaleza mística del color y la geometría invirtiéndolos de un significado metafísico preciso. Los artistas respondieron reduciendo el arte a sus formas y colores básicos. Malévich, por ejemplo, describía el cuadrado como «el rostro del nuevo arte» y el componente básico de la «construcción

del mundo».¹ El artista adoptó una visión del arte que bautizó como *suprematismo* y que expresaba su anhelo de que el arte liberara a las personas del yugo materialista de la adquisición y la acumulación y la condujera a un mundo inmaterial de sensaciones y sentimientos puros. Para lograrlo, creó pinturas en las que formas geométricas puras, en sus propias palabras, «destruirían el movimiento anticuado de pensamiento basado en las leyes de la causalidad, el desdentado sentido común y la "lógica simétrica"». ² En su *Composición suprematista* (h. 1920-1922) insertó un cuadrado negro (su emblema del ámbito de las sensaciones) en una relación dinámica con otras formas elementales. Haciéndolas flotar sobre un fondo blanco, intentó representar el juego entre el reino de los sentimientos no objetivos y el vacío que lo rodea. Mondrian utilizó la geometría con fines similares. Sus composiciones de líneas horizontales y verticales formando rectángulos y cuadrados rellenos con los colores primarios (rojo, amarillo y azul) pretendían crear un estado de equilibrio en armonía con el ritmo del universo. *Composición* (1929) reúne todos los elementos de su enfoque y pone de manifiesto cómo la reducción radical de colores y formas puede engendrar una estructura dinámica. Mondrian encabezó el movimiento artístico holandés De Stijl, que contaba entre sus afiliados con arquitectos, diseñadores de muebles y pintores, todos ellos consagrados a la creación de una sociedad utópica mediante la instauración de un nuevo orden basado en formas geométricas simples.

Kandinsky sentía fascinación por el poder místico de la geometría y aseguraba que el triángulo era el símbolo de la cambiante «vida del alma». ³ Sin embargo, se adhirió a un enfoque muy distinto al de la abstracción, abriendo el camino a la modalidad orgánica, en la que prevalecen las formas «naturales» de contornos suaves y redondeados. Tomando la música como modelo, Kandinsky creó pinturas de líneas flotantes y parches de colores vivos. Para él, la naturaleza esencial del universo se expresaba mediante un constante fluir. En su ensayo de 1912 *De lo espiritual en el arte*, aconsejaba a los pintores guiarse por sus «impulsos internos» y rechazar las formas concretas en favor de un lenguaje artístico de ritmos abstractos y armonía. ⁴ Para Kandinsky la abstracción revelaba una realidad más arraigada en



VASSILY KANDINSKY
LOS COSACOS
1910-1911
ÓLEO SOBRE LIENZO
94,6 X 130,2 CM
TATE, LONDRES



PIET MONDRIAN
COMPOSICIÓN
1929
ÓLEO SOBRE LIENZO
45 X 45 CM
MUSEO SOLOMON R. GUGGENHEIM,
NUEVA YORK

el movimiento y el cambio que en las estables formas geométricas. Los cosacos, obra del periodo de transición de 1910 a 1911, combina vestigios de elementos figurativos en las lanzas de los cosacos de la esquina superior derecha con líneas gestuales y colores que transmiten la impresión de un mundo que fluye. A esa inquietud por el movimiento se sumó Arthur Dove, a quien se suele considerar el primer artista abstracto estadounidense. Dove recurrió como fuente de inspiración a las energías ocultas de la vida y el crecimiento naturales. Partiendo del paisaje, desarrolló un estilo en el que los objetos se desvanecían y lo dejaban, como él mismo apuntó, con un conjunto subjetivo de «ciertas sensaciones [recordadas] simplemente por su forma y color».⁵

Aunque ambos enfoques derivaron en arte de aspecto muy distinto, compartían la creencia en que la abstracción era manifestación de verdades ocultas. Tanto los partidarios de la abstracción geométrica como los de la orgánica estaban convencidos de haber liberado a las formas puras del contenido (representativo) superfluo

y, por consiguiente, de poder percibir ya las realidades (espirituales) esenciales. Los dos grupos compartían un vocabulario de absolutos, creían que sentimientos e ideas existían con independencia del mundo visible y deseaban liberar la conciencia de la experiencia cotidiana. Bajo el estandarte de movimientos como el constructivismo ruso, la Bauhaus alemana, el De Stijl holandés y el futurismo italiano, varias formas de abstracción se pusieron al servicio de otros tantos programas sociales utópicos. El fracaso de esos experimentos conllevó el alejamiento generalizado del pensamiento utópico hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, y abrió la puerta al «arte por el arte» formalista que propugnó el crítico Clement Greenberg. Como los primeros artistas abstractos, los críticos formalistas abogaron por reducir el arte a su «esencia» pero, en lugar de valorar la verdad o el espíritu, apreciaron la «pureza», la erradicación en el arte de toda narrativa, representación, tema, psicología y espiritualidad. Esa orientación purista condujo a una obsesión por lo visual y al convencimiento de que la única preocupación relevante de la pintura era la disposición abstracta en el lienzo de líneas, colores, formas y espacios.

Greenberg aplicó su formalismo a estilos geométricos y orgánicos, y respaldó tanto las pinturas gestuales dinámicas de Willem de Kooning y Jackson Pollock como las obras geométricas más estáticas de Barnett Newman y Mark Rothko. Aun así, ignorando los dictados de la crítica, los expresionistas abstractos se negaron a abandonar sus inquietudes extraformales. Sus propios escritos sobre su obra manifestaban el deseo de conectar con cierta espiritualidad esencial, mitos primitivos o el ideal místico de la libertad radical. La subjetividad, la exploración del mundo onírico y el subconsciente (rastro del surrealismo), y los sistemas privados de anotación y significado siguieron vigentes. No obstante, una corriente derivada del expresionismo abstracto conocida con los nombres de abstracción psicopictórica y *color-field painting* —el lienzo se sumergía en pigmento para que no existiera distinción entre la pintura y el suelo (y, por consiguiente, tampoco entre la superficie y el objeto)— parecía cortada por el patrón del formalismo greenbergiano. Y en cierto sentido lo estaba, pues se sabe que Greenberg aconsejó a los artistas de esa generación pintar sus pinturas como él consideraba oportuno.

En ese punto, en la década de 1960, la historia de la abstracción dio un vuelco interesante. Considerada hasta entonces radical, revolucionaria y vanguardista, los artistas más jóvenes empezaron a percibir la abstracción formalista como una concepción convencional y conservadora del arte. Entre las manifestaciones más perdurables de ese contragolpe figuraron el arte pop, que volvió a poner en alza las imágenes representativas, y el minimalismo, cuyos adeptos percibían la impureza del llamado arte puro y llevaron el impulso reductor del formalismo hasta sus consecuencias lógicas más extremas. Aunque el arte minimalista se haya impugnado a placer (de hecho, pocos artistas relacionados con el término aceptan esa etiqueta), sigue siendo

enormemente influyente. A grandes rasgos, se consideran minimalistas las obras que consisten en objetos reales colocados en el espacio real, a menudo configurando piezas intercambiables con una coherencia casi mecánica. Uno de los primeros minimalistas fue Carl Andre, que dispuso módulos cuadrados de materiales prefabricados (incluidos ladrillos y tejas de aluminio, cinc, cobre, plomo y hierro) formando retículas en el suelo. El movimiento se vincula con un rechazo rotundo de la subjetividad individual, la dimensión espiritual del arte y el romanticismo que había caracterizado a las generaciones precedentes de artistas abstractos. Tal como se dice que Frank Stella comentó acerca de sus pinturas geométricas planas: «Lo que se ve es lo que se ve». Pero la experiencia de ese pragmatismo no era necesariamente tan neutra como suena. Una de las primeras teóricas del movimiento, la crítica Barbara Rose, afirmó: «Frente a la impersonalidad vacía, neutra y mecánica [...], los espectadores se quedan helados por la aparente falta de emoción o contenido».⁶

Ese efecto es evidente en la obra de dos destacados artistas relacionados con el minimalismo: Donald Judd y Ellsworth Kelly. Judd, portavoz además de la nueva concepción cuyas críticas se publicaban en las revistas de arte, rechazaba el término «minimalismo» y describía sus esculturas como «objetos específicos». El término pretendía subrayar la literalidad de sus intenciones. Judd trabajaba en tres dimensiones porque consideraba que la pintura nunca podría desprenderse de su apariencia de ilusión y sólo los objetos podían limitarse a ser lo que eran. Sus esculturas se basan en el módulo de la caja. Fabricadas en contrachapado, aluminio, acero galvanizado o plexiglás, encarnan un ideal de claridad visual y física. Unas se apoyan en el suelo y otras, como *Sin título*, 1990, penden en voladizo de una pared. Las superficies varían: esmaltadas como la carrocería de un coche, de madera basta o de metal pulido. Pero, al margen del material y el acabado, su aspecto industrial erradica toda pista de subjetividad, artesanía o estética convencional. En la pintura, ese impulso reductor radical encuentra su máxima expresión en la obra de Kelly. En los primeros años de la década de 1960 Kelly dejó de pintar formas monocromáticas planas y de bordes nítidos sobre lienzos convencionales para volcarse en la construcción de telas de formas insólitas, que pintó con colores lisos y monocromos mezclados industrialmente. *Diagonal with Curve III*, 1978, es un ejemplo. Aunque cuelgan de las paredes como cuadros convencionales, las obras de Kelly no tienen nada que ver con el ilusionismo al uso, sino que participan de la objetualidad específica por la que abogaba Judd.

Con los años, el minimalismo ha tenido que afrontar desafíos en varios frentes. Tal como se ha apuntado en la introducción de este libro, el crítico formalista Michael Fried condenó su «teatralidad».⁷ Y la crítica feminista ha arremetido contra su supuesta neutralidad, en la que aprecia una expresión de fuerza bruta y masculinidad desahogada. También se ha puesto de manifiesto un sentido secreto de la metáfora, en ocasiones procedente de fuentes sorprendentes. Kelly ha admitido que las formas excéntricas de sus lienzos monocromáticos derivan del mundo real, desde la sombra de una puerta hasta el espacio que media entre dos edificios. E incluso la obra de Judd, tan austera, es elogiada hoy por su belleza, adjetivo que él habría rehuido por emotivo. El posminimalismo socavó a su predecesor al presentar asociaciones que iban desde la incorporación de referencias corporales de Eva Hesse hasta las formas dasparrramadas o amorfas de artistas como Richard Serra o Alan Saret, que liberaron los materiales industriales de la geometría. Después la posmodernidad minó todo resquicio de creencia en la pureza o la especial relación entre arte abstracto, espiritualidad y el ser universal. La literatura reciente sobre abstracción está llena de



KAZIMIR MALÉVICH
COMPOSICIÓN SUPRENATILISTA
H. 1920-1922
ÓLEO SOBRE TABLA
82 X 38 CM

DONALD JUDD



Sin título, 1990

Aluminio anodizado negro y plexiglás de bronce, 10 unidades de 15 x 68,5 x 61 cm

subterfugios, referencias a estrategias «de jaque mate» y debates sobre la muerte de la modernidad. Hoy es casi imposible encontrar a un artista que comparta la creencia de la primera modernidad en que la abstracción describe la estructura invisible del cosmos. Igualmente arduo sería dar con un crítico o historiador del arte que siga considerando la abstracción como el producto inevitable de la revolución moderna.

Sin embargo, el arte abstracto florece. Pese a su degradación a la condición de dos estilos más entre muchos, las tradiciones geométrica y orgánica, así como sus híbridos, siguen vivas. Habiendo dejado atrás las premisas metafísicas que rodearon el nacimiento de la abstracción, los artistas actuales consideran las innovaciones herramientas al servicio de un sinfín de objetivos. Tanto la abstracción orgánica como la geométrica suponen puntos de partida para exploraciones que trascienden las intenciones de los abstractos pioneros. El desmoronamiento de los sistemas de creencias que respaldaron incluso la abstracción moderna ha pasado a formar parte del contenido pictórico de varios artistas. Otros personalizan los motivos de la abstracción orgánica y geométrica y efectúan con ellos afirmaciones que no se erigen en sublimación o verdad absoluta. Y aun otros combinan las tradiciones geométrica y orgánica, o incluso abstracción y representación. Este último impulso indica la reticencia de los artistas contemporáneos a abandonar el mundo visible y contingente, y su aceptación implícita de que tal distanciamiento siempre fue una fantasía romántica. Los hay incluso que aplican principios derivados de la abstracción como la serialidad y la reducción geométrica a obras harto representativas.

Por eso una de las características más asombrosas de la abstracción actual es su impureza. Los manifiestos han dado paso a una situación en la que impulsos en principio contradictorios conviven en un mismo artista u obra de arte. En escultura eso se aprecia en las obras de Richard Deacon y Martin Puryear. Deacon mezcla la forma orgánica y referencias al cuerpo humano con modos industriales de fabricación. Las estrechas tiras de madera combada de su escultura de 1993 *What Could Make Me Feel This Way 'A'* parecen puras y orgánicas, pero un examen más atento permite ver los tornillos que las ensamblan y agujeros de los que otros tornillos fueron retirados. Las formas minimalistas de Martin Puryear están imbuidas de técnicas tradicionales de carpintería y costumbres artesanas de inspiración africana. *Sin título*, 1997, un globo de malla de alambre recubierta de alquitrán, combina, como es habitual en Deacon, materiales industriales y forma orgánica. Guarda similitudes con la abstracción moderna, pero también tiene la fuerza cruda de un objeto tribal.

Entre los pintores, esa hibridación es el sello de Brice Marden, cuyos lienzos encapsulan el impulso histórico de la abstracción moderna. Marden ha pasado de sus pinturas monocromas de la década de 1960 a la preocupación por las abstracciones orgánicas y curvadas inspiradas en parte en la caligrafía china. Ahora bien, pese a haber explorado el enfoque gestual y el geométrico de la abstracción, su motivación apenas tiene que ver con la de los primeros representantes de la modernidad. La superficie de las telas monocromas de Marden es gruesa y cérea, y sus colores siempre remiten a un lugar concreto o a un recuerdo personal. Marden rehúye los colores primarios en favor de tonos suaves de gris, verde o marrón que reflejan la naturaleza, evocando la neblina del atardecer, la hierba primaveral o la luz de Grecia, donde veranea desde los años setenta. En su obra gestual, rechaza las pinceladas acuchilladoras y airadas de un Kooning o un Pollock, inclinándose más bien por las marcas rítmicas y disciplinadas de la caligrafía asiática y la poesía contenida y evocadora del poeta dieciochesco chino Han Shan, cuyos escritos han influido mucho en la

ELLSWORTH KELLY



Diagonal with Curve III, 1978
Óleo sobre lienzo, 342,9 x 251,5 cm
Museo de Arte de Filadelfia, Pensilvania

MARTIN PURYEAR



Sintitulo, 1997
Malla de alambre y alquitran, 167,7 x 194,4 x 94,7 cm

obra del artista. Esta contención resulta evidente en pinturas como *Vine*, 1991-1993, en la que bucles de azul y negro danzan sobre un delicado fondo rosa y, en ocasiones, parecen al borde de la disolución, como si fueran sólo rastros o fantasmas.

Los lienzos de Robert Mangold son también híbridos que combinan pintura gestual y geometría. El artista inició su carrera con telas abstractas de bordes definidos en la vena de la *hard-edge painting* en boga a principios de la década de 1960, pinturas que evolucionaron hacia lienzos con formas y fondos monocromos sobre los que aparecen figuras geométricas lineales. En ocasiones esas líneas desvelan la estructura oculta del bastidor. En otras pinturas evocan ventanas o un juego ingenioso entre la geometría dibujada y los bordes del lienzo. La crítica interpretó los óvalos inclinados que con frecuencia aparecían en sus fondos monocromos como elementos figurativos. Les siguieron largas espirales que se desplegaban por múltiples paneles y elegantes florituras confinadas a estrechos lienzos verticales. *Curved Plane/Figure IV (Double Panel)*, 1995, por ejemplo, presenta un conjunto de volutas bellamente moduladas que se deslizan sobre un fondo azul grisáceo. La obra de Mangold aborda temas formalistas como la línea, el color, la falta de contraste y la medida pero, pese a la abstracción aparente de sus pinturas, Mangold, como Marden, las basa en la observación y el recuerdo. Los sosegados tonos terrosos estrechan lazos con la naturaleza, mientras que las recientes espirales aluden a olas, vasijas griegas y la notación musical.

Otra práctica de los pintores contemporáneos busca reconciliar los enfoques supuestamente antitéticos de abstracción y representación. En su juventud de estudiante, en la década de 1960, Thomas Nozkowski se formó con expresionistas abstractos de segunda generación, pero no tardó en rechazar la grandiosidad que solía imbuir su obra. Las pinturas de Nozkowski se acomodan al caballete y a menudo son simples lienzos, material relacionado con el pintor aficionado. Para él la modestia tiene una implicación política: recalca su resistencia a la institucionalización del arte. Pese a sus habituales fondos monocromos modulados, las pinturas de Nozkowski están repletas de formas abstraídas del mundo visible. Unas presentan fragmentos de celosías, arabescos y detalles arquitectónicos decorativos; otras contienen curvas propias de dibujos animados o estampados de mármol, y *Sin título (8-27)*, 2002, fragmentos que recuerdan un sendero de grava. Su manejo de la pintura no sigue ninguna fórmula: remite a la pintura chorreada de los expresionistas abstractos, mezcla líneas duras con pinceladas gestuales y preserva vestigios fantasmagóricos de estados anteriores de la composición. Sus pinturas son una síntesis de pretendidos opuestos: abstracción y representación, geometría y gesto, lo personal y lo universal.

Mary Heilmann, más o menos de la misma generación que Nozkowski, comparte con él inquietudes pictóricas. Pero las referencias a la realidad empírica de Heilmann tienen un trasfondo feminista. Sus telas abstractas de vivos colores están repletas de lunares, estampados de cuadros y tiras horizontales que se hacen eco de las mantas mexicanas. En la estela del movimiento feminista de la década de 1970, tales referencias devinieron lugares comunes de la sensibilidad femenina y decorativa. Los elementos están realizados con pinceladas rápidas y superpuestas que imprimen espontaneidad a los lienzos. Incluso cuando se apropia de retículas y patrones geométricos relacionados con la austeridad minimalista, Heilmann los transforma en lúdicos recordatorios de la vida cotidiana. *Green Spiral*, 1988, combina la circularidad con la retícula minimalista en una espiral rectilínea que recuerda a un laberinto.

Otro artista de esa generación que se ha centrado en modelos mutantes es Terry Winters, quien a lo largo de su carrera se ha desplazado de imágenes abstractas

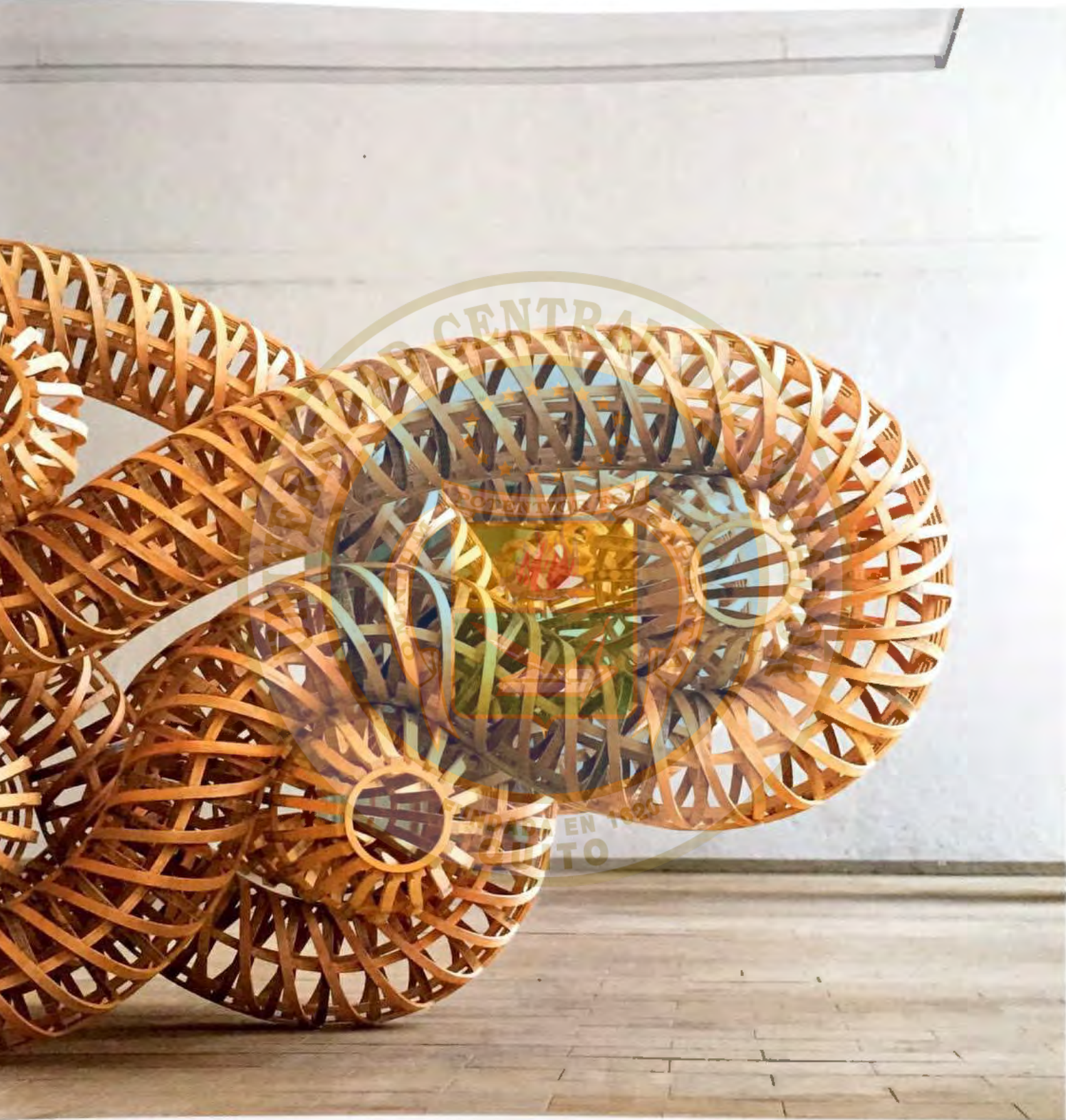
BRICE MARDEN



Vine, 1991-1993
Óleo sobre lino, 243,8 x 256,5 cm
Museo de Arte Moderno, Nueva York



RICHARD DEACON



What Could Make Me Feel This Way 'A', 1993
Madera combada, cables y tornillos, 28,6 x 56 x 49,3 m
Museo Sprengel, Hannover, Alemania

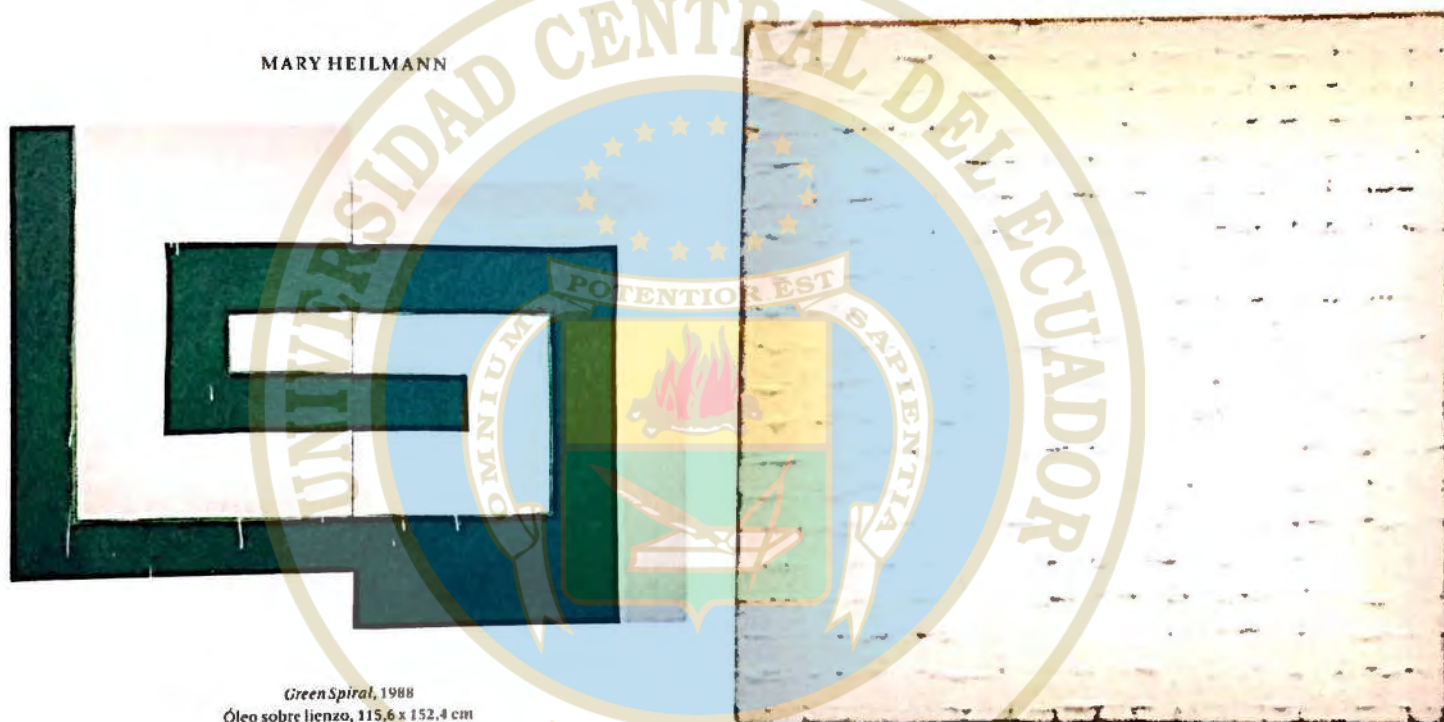
ROBERT MANGOLD



Curved Plane/Figure IV (Double Panel), 1995
Pintura acrílica y lápiz sobre lienzo, 248,9 x 363,2 cm.

ROBERT RYMAN

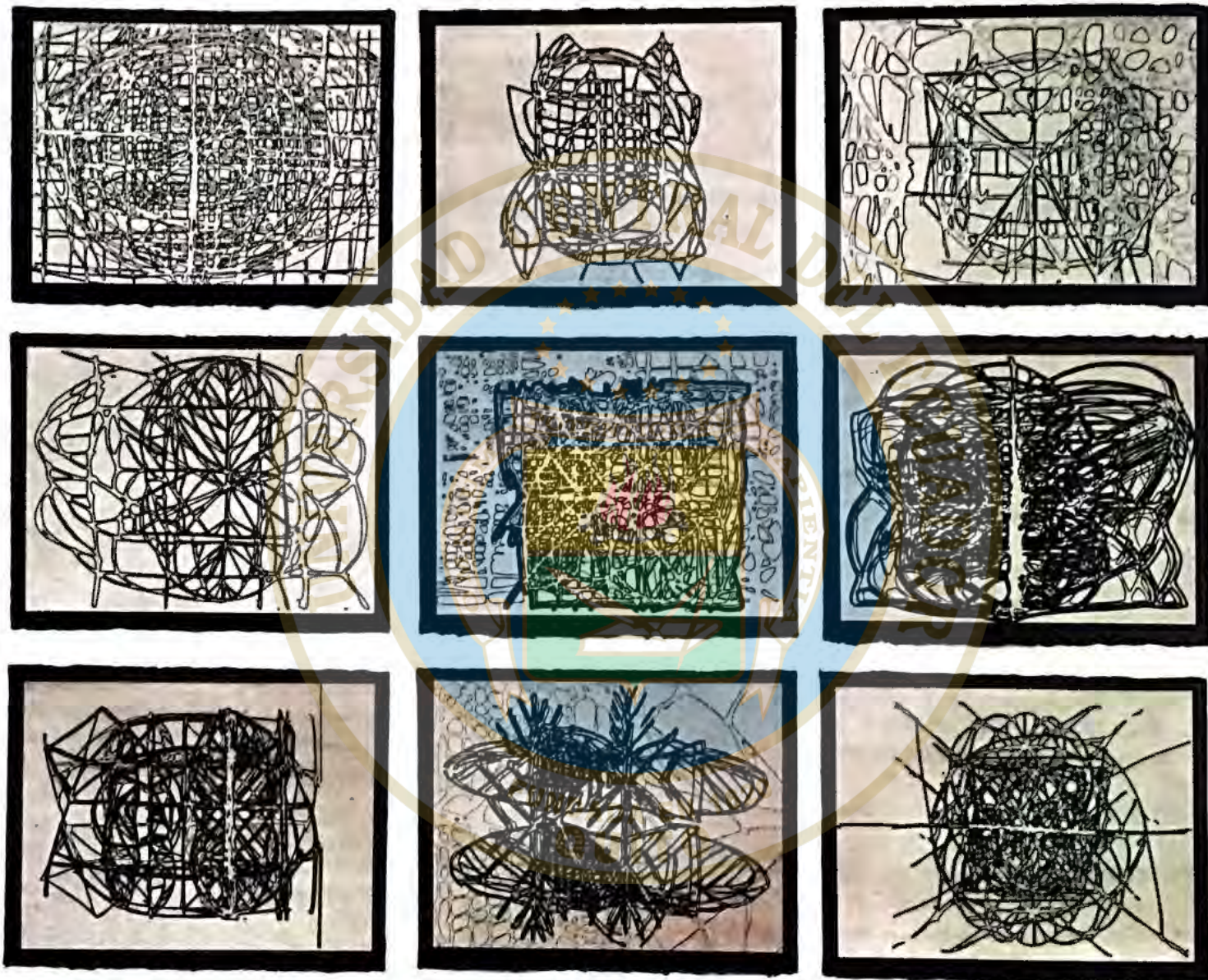
MARY HEILMANN



Green Spiral, 1988
Óleo sobre lienzo, 115,6 x 152,4 cm

Sin título, 1965
Esmalte sobre lienzo de lino sin tratar tensado, 25,4 x 25,4 cm

TERRY WINTERS



Graphic Primitives, 1998

Muestra de nueve grabados sobre papel japonés Kochi, 50,8 x 66 cm cada lámina

inspiradas en la naturaleza a otras basadas en la tecnología. Sus pinturas de los años ochenta presentan imágenes esquemáticas a modo de grafito de vainas, semillas, hojas y cáscaras, como evocación de la fecundidad de la naturaleza y su ineludible proceso de deterioro. Con el tiempo esas imágenes abstractas se metamorfosearon en retículas densamente superpuestas, redes, sombreados y espirales que aluden más a diagramas que al mundo natural. Evocan los sistemas artificiales o científicos existentes, unas veces radiografías, otras cianotipos, lupas o incluso una maraña de redes de pesca. Partiendo de fuentes tan diversas como planos arquitectónicos, la fotografía médica, maquetas de estructuras moleculares y la observación directa, estas obras sugieren que los modelos y sistemas de producción humana están sujetos, como los naturales, a procesos de descomposición y regeneración. Así se aprecia en particular en *Graphic Primitives*, 1998, una serie de planchas de madera de gran formato cubiertas con dibujos vagos de redes, espirales y estructuras celulares que insinúan la existencia de campos energéticos que se extienden más allá del lienzo.

Para ciertos artistas la abstracción no puede existir hoy si no se admite su incapacidad de aprehender una realidad profunda. Robert Ryman socava la aspiración de trascendencia de la abstracción escogiendo una pintura y mostrando cómo está construida en tanto que objeto. Limitándose casi en exclusiva a crear variantes sobre el tema de la pintura blanca, rehúye la distracción del color para diseccionar tonos sutiles de blanco, modalidades de pinceladas, texturas y relaciones con el bastidor. Vagas manchas blancas se reparten sobre planos de lino liso. Superficies brillantes y mates se yuxtaponen. Abrazaderas y adaptadores quedan a la vista. *Sin título*, 1965, presenta capas de franjas blancas, y otras obras suyas son campos de puntos blancos. También pinta sobre chapa de metal, superficies lisas y pulidas como la de las máquinas. Aparte de por el blanco, entre las pinturas de Ryman apenas existe continuidad. Unas son pequeñas, otras grandes y otras, con complicados artilugios de enmarcado, están casi más cerca de la escultura. Al limitarse al blanco, Ryman invoca la historia de la pintura monocromática, asociada a la idea de lo absoluto, el vacío y la angustia existencial. Por supuesto, el blanco en sí tiene connotaciones poéticas de luz, pureza y espacio. Ryman apela a esas asociaciones para desestimarlas. Rechaza toda metáfora y se autoproclama realista. «Con el realismo no hay imagen», sostiene. «No hay historia. Y no hay mito. Y sobre todo, no hay ilusión. De modo que las líneas son reales y el espacio es real, y se da una interacción entre la pintura y el plano de la pared, a diferencia de lo que ocurre con la abstracción y la representación.»⁸

Un rechazo parecido de los ideales de la modernidad subyace en la obra de Günther Förg. De las rayas y rectángulos de sus cuadros emana cierta sensación de arbitrariedad, y los colores (tonos sucios de rojo, azul, negro y verde) son particularmente inexpresivos. Por otro lado, a medida que sus paneles pequeños avanzan monótonamente por la pared como si siguieran una disciplina militar, la atención del espectador se desvía de los 22 cuadros pequeños bañados en plomo que integran *Sin título*, 1990, para concentrarse en el espacio arquitectónico que ocupan. Para entender lo que pretende Förg con estas pinturas hay que saber que trabaja también con otros medios. Crea instalaciones del tamaño de una sala, grandes relieves murales de plomo sobre madera y fotografías arquitectónicas de suelo a techo. Estas últimas piezas retratan edificios públicos, sobre todo ubicados en Italia y Alemania, de las décadas de 1920 y 1930. Förg se centra en los detalles arquitectónicos que enfatizan la geometría ordenada y con frecuencia opresiva de las estructuras, para recordarnos que los elevados ideales del movimiento moderno, con su retórica de pureza,

THOMAS NOZKOWSKI



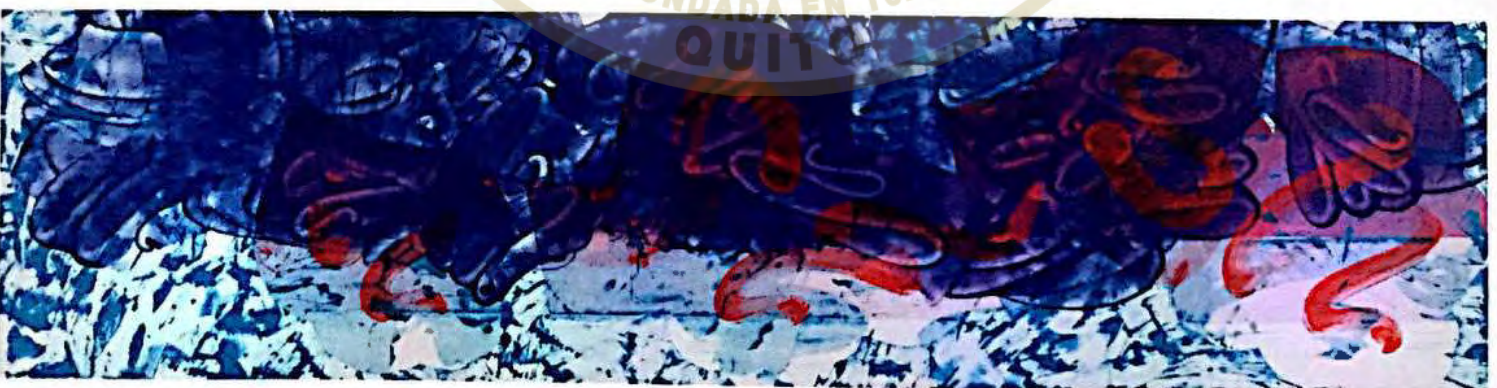
Sin título (8-27), 2002
Óleo sobre lino sobre tabla, 55,9 x 71,1 cm

GÜNTHER FÖRG



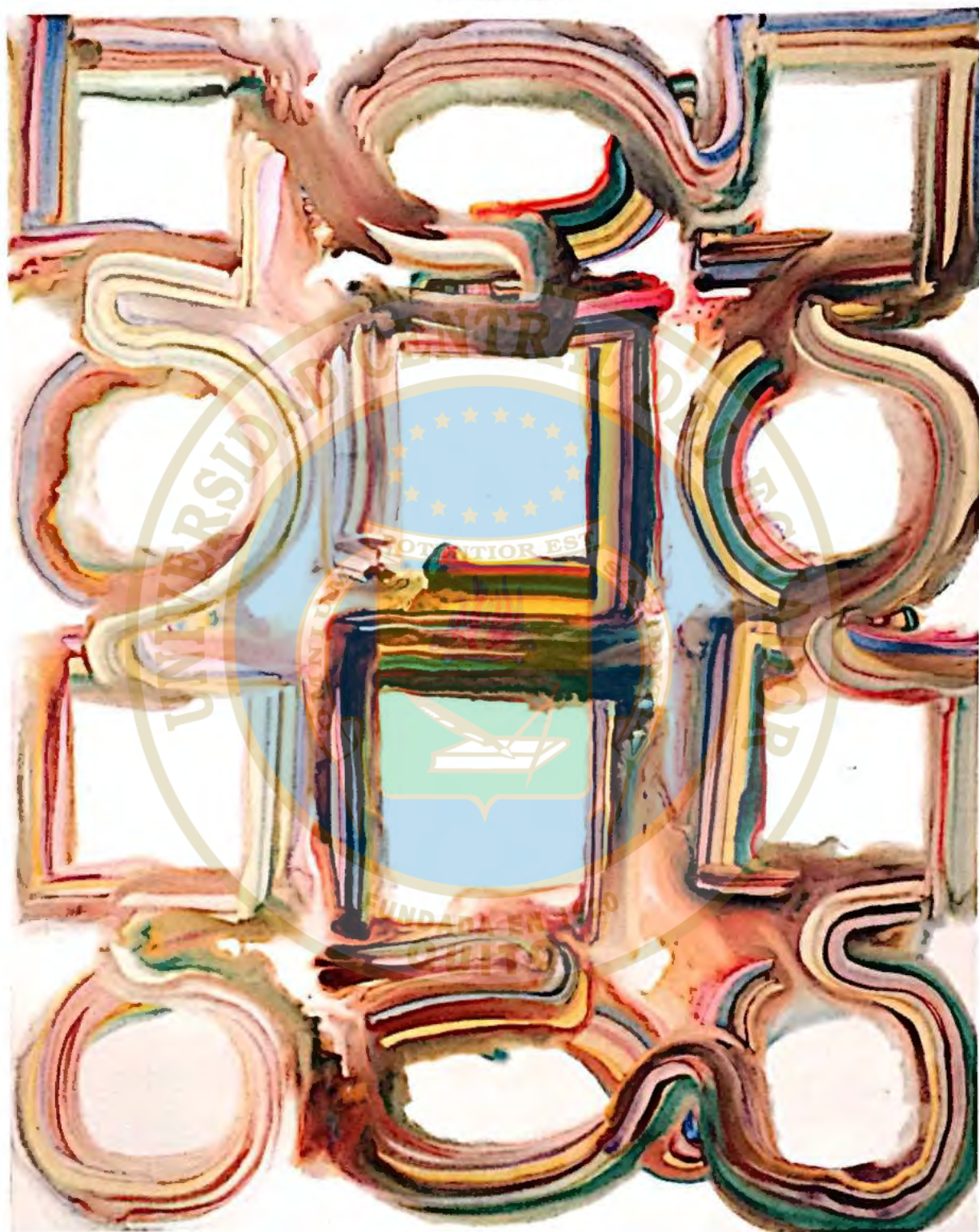
Sin título, 1990
Pintura acrílica y plomo montado sobre 22 paneles de madera de 179,7 x 109,9 cm

DAVID REED
FUNDADA EN 1620
QUITO



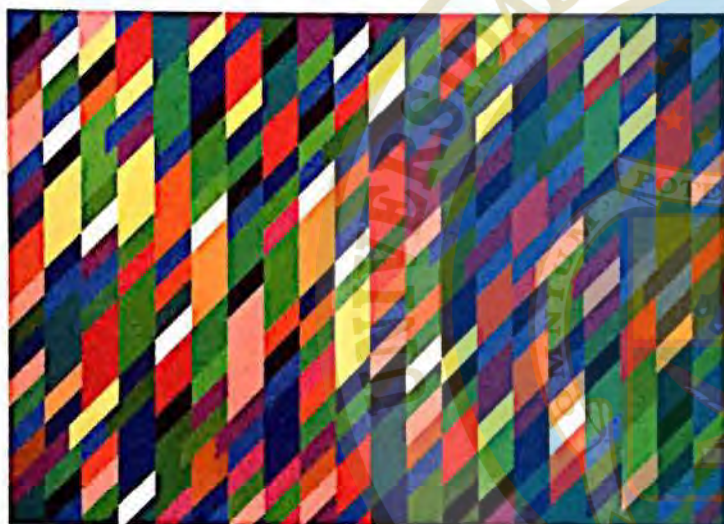
#520, 2004
Óleo y resina alcídica sobre lino, 1,1 x 4,5 m

BERNARD FRIZE



Réciproque, 2000
Pintura acrílica y resina sobre lienzo, 259 x 210,8 cm

BRIDGET RILEY



High Sky 2, 1992.
Óleo sobre lino, 165 x 228 cm

armonía y unidad, resultaron ser inquietantemente compatibles con el fascismo. Como artista alemán, es particularmente sensible a las ramificaciones potenciales de los programas utópicos. Al dirigir nuestra atención más allá del plano pictórico nos recuerda que la arquitectura es testigo de las más peligrosas ambiciones.

La opacidad de Förig y la disección física de la pintura de Ryman parecen situarlos en el bando de quienes, como los minimalistas y los artistas conceptuales, rechazan la belleza y la expresión personal como meta artística. (Aunque muchos espectadores consideran su obra individual y bella.) También David Reed y Bernard Frize practican una despersonalización intencionada de la pintura. Reed toma la pincelada gestual, que en la mitología de la abstracción moderna constituye una marca del sentimiento auténtico y la verdad inconsciente, y la convierte en algo a todas luces artificial. Sus pinturas, incluida #520, 2004, suelen consistir en una franja de pintura que se desliza por el lienzo, muchas veces realizada con espátula en lugar de con pincel. Tanto la franja, que parece una amplia pincelada, como el fondo sobre el que se extiende presentan colores chillones. La pintura, una mezcla de óleo y resina alcidica (una resina sintética), crea una superficie de aspecto artificial, parecida al plástico. En ocasiones los bordes sobresalientes del trazo se realzan con destellos aplicados con aerógrafo, lo que proporciona un aura tridimensional de artificio. Frize se aleja aun más de la anticuada fetichización del toque físico del artista manipulando la pintura mediante procedimientos azarosos. Tan pronto crea una composición de círculos de vivos colores pegando en el lienzo «pieles» de pintura (esas capas que se forman en la superficie de los botes de pintura abiertos) como cuelga un lienzo en proceso de secado paralelo al suelo con la superficie pintada hacia abajo para que sobresalgan gotas que den relieve a la superficie. También impregna con colores distintos pinceles de diferentes tamaños y diseño exclusivo y los ata juntos, como en *Réciproque*, 2000, distanciando de nuevo con ello la obra pictórica de la mano del pintor.

Esta retórica de la austeridad y la despersonalización no encaja con artistas abstractos que rechazan la estética feista y liquidatoria como represora y puritana. Para ellos, los tropos de la abstracción orgánica ofrecen una vía para revivir lo que consideran una pérdida de placer visual, lo cual los lleva a volver la vista atrás para buscar modelos en la historia del arte. Un movimiento relegado que los artistas más jóvenes han redescubierto recientemente es el op art (o arte óptico). Durante su apogeo, en la década de 1960, el op art se asoció más con el diseño que con las bellas artes. Sus composiciones estridentes parecían hacer que la superficie vibrara, lo cual para algunos era una mera novedad. Pero el op art tiene un pedigrí histórico impresionante, con fuentes de referencia como De Stijl, el constructivismo y la Bauhaus, y está relacionado, al menos en sus versiones europeas, con los avances en la ciencia de la percepción. En su estado más puro, tal como lo practicaban artistas como Victor Vasarely, Richard Anuskiewicz y Michael Kidner, el op art produce efectos latentes de muaré, contrastes cromáticos ajustados para componer imágenes persistentes y distorsiones de la perspectiva, así como otras formas de ilusión óptica. Aunque en gran parte movimiento pictórico, también hubo escultores op art, como Jesús Rafael Soto, un venezolano que con hilo de nailon, varillas de metal y piezas de acero y aluminio montó obras móviles o entre las que los espectadores podían pasar, lo que modificaba sin cesar la perspectiva. Tal vez la artista más influyente del movimiento sea Bridget Riley. Sus pinturas de esquemas matemáticos, como *High Sky 2*, 1992, obligan al ojo a reenfocar constantemente. Riley ha afirmado que su deseo es generar un espacio en el que «el ojo de la mente, o mejor aún, la mente del ojo» pueda desplazarse.⁸

PHILIP TAAFFE



Frieze, 1991-2001
Técnica mixta sobre lienzo, 71,1 x 299,7 cm

ROSS BLECKNER



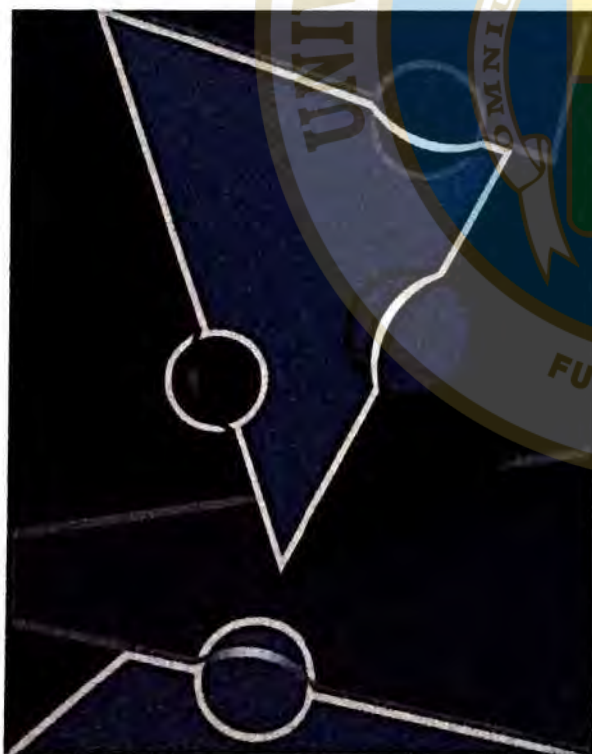
Infatuation, 1986-1987
Óleo sobre lienzo, 2,4 x 5,1 m

RICHMOND BURTON



Shivaesque, 1996
Óleo sobre lino, 162,6 x 198,1 cm

TOMMA ABTS



Ebe, 2005
Pintura acrílica y óleo sobre lienzo, 48 x 38 cm

El op art se relacionó con los estados alterados de conciencia inducidos por la cultura de las drogas de los años sesenta. En la década de 1970, cuando los artistas se adentraron por una senda más cerebral y abogaron por un planteamiento más conceptual del arte, la asociación con la psicodelia se convirtió en un lastre. Pero en los años ochenta fue precisamente el descrédito del op art lo que atrajo a artistas más jóvenes, como Philip Taaffe y Ross Bleckner, que apostaron por recuperar el placer de pintar. Para ellos el op art constituye un punto de partida para pinturas que incorporan significados que trascienden lo visual que motivó a los pioneros. Taaffe ha conjugado su temprano interés por el op art con revisiones de varios campos de la decoración abstracta, entre ellos la arquitectura islámica, el *art nouveau* y la fotografía botánica. Huellas de helechos, serpientes, gallos, balastradas, encajes y trenzas se entretajan en composiciones deslumbrantes y llenas de texturas creadas mediante un minucioso proceso de composición por capas, estampación a mano, *collage* y aplicación de varias capas de pintura, como en el caso de *Frieze*, 1991-2001. Como ocurre con el op art clásico, los lienzos de Taaffe vibran, pero se diferencian de sus antecesores porque remiten a la naturaleza y la cultura. Bleckner combina las vibrantes rayas del op art con imágenes repetidas de cintas, urnas, pájaros, lámparas y flores. En sus manos, el aspecto lúdico del arte óptico se contrapone a meditaciones sobre la muerte en la era del sida. Sus obras, que irrumpieron en la década de 1980, se tomaron como impugnaciones irónicas o parodias de la sensibilidad del op art, pero el artista mantiene una relación afectiva con sus fuentes. Incluso cuando «ata» un campo de rayas op art en un arco rojo en *Infatuation*, 1986-1987, la palpitante luminosidad de la pintura la recorta del mundo de la ironía y la extrapola al de la espiritualidad, lo visual y la belleza. Taaffe y Bleckner dan nuevo impulso a la idea de que el arte debería aspirar a la belleza, idea que parece tener tan mala prensa como el propio op art.

La belleza y la sensibilidad palpitan en los lienzos de Richmond Burton, en los que una retícula casi imperceptible subyace a veces a masas pequeñas de colores intensos. Manchas de pintura circulares, triangulares y en forma de haba, en tonos vivos y en ocasiones con acentos de pintura dorada, cobriza o plateada, permean las superficies como campos de pétalos o el plumaje de un pavo real. Los estampados se disponen sobre el lienzo de modo semirregular, permitiendo que geometría y gesto entablen una lucha y compongan una síntesis incómoda de orden y espontaneidad. *Shivaesque*, 1996, por ejemplo, es un campo de formas curvilíneas con una gota oscura en el centro, que parecen arremolinarse en distintas direcciones a la vez, transmitiendo la sensación de ser ondas atrapadas en un torbellino. Aunque a diferencia de Taaffe y Bleckner Burton no admite ser heredero del op art, es evidente que sus superficies vibrantes también responden a un deseo de cultivar «la mente del ojo».

Una combinación similar de geometría y forma orgánica al servicio de un efecto placentero cobra vida en las pinturas de Tomma Abts, cuyas pequeñas y meticulosas telas están a medio camino entre esos dos polos. Abts pinta círculos, triángulos, romboides dinámicos y formas compuestas y curvilíneas en colores apagados, y las ajusta a la forma del lienzo. Las formas de bordes nitidos que llenan sus telas son geométricas, pero las composiciones parecen dotadas de movimiento, como si los planos estuvieran cortados y se deslizaran o inclinaran uno sobre otro. Y están dispuestos de tal modo que sugieren profundidad, ilusión e incluso sombras dimensionales. *Ebe*, 2005, presenta planos triangulares lisos en tonos de gris azulado cuyos contornos están interrumpidos por círculos. Pese a su calidad gráfica plana, la obra ofrece la posibilidad de una lectura dimensional, porque los círculos pueden verse

FRANK STILLA



La columna (adru) (T1, 3D-3X), 1987
Pintura sobre aluminio, 247,7 x 228,6 x 161,3 cm

como esferas y los triángulos, como pirámides que presionan el plano inferior. Las pinturas de Abta parecen rendir tributo a planteamientos de los primeros movimientos vanguardistas, incluidos el cubismo, el futurismo y el constructivismo, al tiempo que se enlazan con la abstracción de texturas decorativas de la década de 1970.

Los artistas han celebrado lo puramente visual también en las tres dimensiones. Uno de los defensores más sorprendentes de este planteamiento es Frank Stella, en principio devoto del formalismo plano. Sus obras de finales de la década de 1950 eran cuadrados y rectángulos monocromos, negros o de color, pintados con finas líneas que respondían a la forma del lienzo. Después esas líneas se transformaron en franjas de colores que articulaban formas de lienzo cada vez más complejas. Los críticos consideraron que esas obras carecían de todo simbolismo y que la superposición de líneas sólo tenía por fin reafirmar la calidad de objeto del lienzo. Cuando en los años ochenta Stella irrumpió con pinturas escultorales estrafalarias, como *La colomba ladra* (#11, 3D-3X), 1987, con relieves metálicos tridimensionales de colores vivos en forma de columnas, ondas y conos, parecía haber repudiado por completo la fe formalista que lo había guiado en su juventud. Y así era. En una serie de conferencias que impartió en Harvard, Stella articuló una nueva filosofía amparada en el espacio ilusorio de la pintura barroca.¹⁰ Postuló que para que la abstracción igualara el impacto del gran arte del pasado debía retomar conceptos como el volumen, el espacio interior y la caricatura (por la que, aparentemente, él entendía la representación tradicional) que se habían perdido en la austeridad del formalismo. Sin embargo, al tiempo que regresaba al espacio profundo y los referentes reconocibles, Stella retuvo la suficiente fe formalista para insistir en que ese «espacio de trabajo» debe ser real. De ahí que sus obras no hayan tornado cada vez más escultorales, llenas de chapas onduladas de metal y celosías de plomo vertido que se arremolinan en el espacio con total abandono.

La idea de «espacio de trabajo» también se aplica a las exuberantes instalaciones de Judy Pfaff y Polly Apfelbaum. Invadiendo galerías de suelo a techo y de pared a pared, Pfaff crea obras que funcionan como pinturas tridimensionales, trazando líneas con materiales como tubos metálicos, madera, aluminio, cordel y ramas de árboles, y poniendo parches de color recortados de globos de cristal, placas de látex y yeso moldeado. Las instalaciones evocan detalles de la arquitectura decimonónica británica, animales marinos, estupas o estampados persas. Una de las obras más espectaculares de Pfaff ocupa 65.000 m³ del espacio de una antigua estación de tren de Filadelfia. *Cirque, CIRQUE*, 1995, una instalación permanente que reclama el honor de ser la escultura suspendida más grande del mundo, es una fantástica creación realizada con bobinas de metal, arabescos y serpentinas que se ondulan por la parte superior de una estancia amplia y tenebrosa. Sin una sola pincelada de pintura, Pfaff sugiere el baile del ojo y el cuerpo asociados con Pollock y De Kooning. Las instalaciones escultóricas de Apfelbaum también evocan la imagen de una pintura estallando en el espacio. En su obra, la pintura se sustituye por fieltro, papel crepé, pompones y telas cortadas con formas ovaladas, florales o de trébol. En *Big Bubbles*, 2000, cruces oblongas de terciopelo sintético colocadas en el suelo en racimos que irradian del centro configuran una llamativa alfombra caída. A veces los colores de sus obras varían a medida que discurren por el suelo, otras veces crean un campo de rayas, y aun en otras ocasiones se extienden creando dibujos de tipo mandala o imitan la estridente vistosidad de los papeles pintados de flores. Por el hecho de exhibirse en el suelo, el linaje de estas obras se podría remontar a las baldosas modulares de Carl Andre, pero las texturas excéntricas y los vivos colores, unos inherentes

a los materiales y otros producto de manchas y tintas, y su distribución energética las sitúan, de nuevo, más cerca de la obra de los expresionistas abstractos.

Artistas como Stella, Pfaff y Apfelbaum desvelan cómo la abstracción orgánica se ha desviado de la filosofía de la modernidad inicial. Las armonías del cosmos y los ritmos subyacentes a la naturaleza ya no son tema de estudio; los artistas contemporáneos consideran sus formas orgánicas como adornos o detalles prestados de la naturaleza, la decoración histórica o la vida cotidiana. La abstracción geométrica, sobre todo por influencia del minimalismo, también ha experimentado cambios radicales en manos de los artistas contemporáneos. Por ejemplo, la retícula es uno de los tropos más venerables del arte minimalista, y uno de los más distantes, tal y como la crítica e historiadora del arte Rosalind Krauss describió en 1978: «La retícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio en el arte moderno, la hostilidad respecto a la narración, al discurso». Después fue más allá y dijo que la retícula es «a lo que el arte se parece cuando vuelve la espalda a la naturaleza». Como los histrionismos arabescos de Kandinsky, asumidos por los artistas contemporáneos de un modo que niega la creencia en la espiritualidad trascendente, la retícula ha sido adoptada por los artistas de hoy en día que subvierten deliberadamente su «hostilidad».

Una asombrosa transformación en la obra de Sol LeWitt, uno de los padres del arte minimalista, ilustra este viraje. LeWitt, que en los primeros años de su carrera creó cubos cuya estructura de enrejado blanco componía una retícula tridimensional, estableció unas bases y las acató a rajatabla, con esculturas que presentaban todas las variantes posibles del cubo con una o varias aristas suprimidas. Elaboró su proceso sistémico con dibujos murales que no eran más que instrucciones sobre cómo colocar unas líneas en relación con otras. En sintonía con el rechazo minimalista de la «autenticidad» gestual, especificó que esas obras debían ser ejecutadas por unos cuantos ayudantes. Con los años LeWitt ha mantenido esa forma de creación «sin manos», pero las composiciones que dirige han cambiado. En lugar de retículas frías y neutras de delgadas líneas, sus dibujos en paredes consisten hoy en tiras de colores brillantes dispuestas en forma de estrellas, arcos, volutas, molinetes y detalles arquitectónicos, como en *Wall Drawing #1118 Whirls*, 2004. Otras obras, en rotunda contradicción con el rechazo minimalista del ilusionismo, evocan pirámides, cubos o bloques que rememoran la geometría mística de los primeros artistas modernos, así como formas ancestrales como las pirámides aztecas. Los críticos han vinculado el cambio en la obra de LeWitt con su traslado a Italia, donde ha asimilado los ricos tonos terrosos de los pintores del Renacimiento temprano y los paisajes que los inspiraron. LeWitt siempre reconoció su inclinación por lo irracional, lo espiritual y lo místico, estados que el minimalismo se había propuesto abrogar. Ya en su manifiesto de 1967 «Enunciados sobre arte conceptual» sostuvo: «Los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas. Llegan a conclusiones a las que la lógica no puede llegar».¹¹

Agnes Martin es una creadora de retículas de influjo equiparable que, como LeWitt, ha dotado de poesía a esa forma aparentemente impenetrable. También al igual que LeWitt, Martin se inspiró en la luminosidad del paisaje. Sus pinturas coloreadas en tonos claros rosas, verdes y azules se asocian con Nuevo México, donde residió durante décadas hasta su muerte, en 2004, a los 92 años. La estructura subyacente a todas las telas de Martin es la cuadrícula, dibujada sobre el lienzo con líneas a lápiz apenas perceptibles. Martin emplea asimismo otras marcas, como líneas paralelas, puntos y guiones, todas las cuales se convierten en subestructuras de franjas aguadas de color pálido. Sus títulos, *The Sea*, 2003; *The Harvest*, 1965; *The Spring*, 1959, o *This*

JUDY PFAFF



cirque, CIRQUE, 1995
Acero, aluminio, cable de acero inoxidable, vidrio de uretano y pinturas esmaltadas
7,6 x 6,4 x 12,2 m
Instalación en el Pennsylvania Convention Center, Filadelfia

POLLY APFELBAUM



FigBubbles, 2000
Terciopelo sintético y tinte, 5,5 m de diámetro

SOL LEWITT



Wall Drawing #1118 Whirls, 2004
Pintura acrílica sobre pared, 3,2 x 7,1 m
Instalación en la Hallmark Fine Arts Collection, Kansas City, Misuri, marzo de 2004

AGNES MARTIN



Sin título n.º 4, 1984

Pintura acrílica, gesso y grafito sobre lienzo, 183 x 183 cm

SARAH MORRIS



Midtown-Mountain Dew, 1999
Pintura brillante para pared sobre lienzo, 213,4 x 213,4 cm

Rain, 1960, muestran el arraigo de sus obras en la naturaleza. En un nuevo enfoque del arte minimalista, los lienzos de Martin son profundamente «retinales». Por ejemplo, en *Sin título n.º 4*, 1984, noventa líneas apenas perceptibles de grafito se convierten, vistas desde lejos, en un campo gris con sutiles irregularidades. En muchos aspectos las ambiciones de Martin recuerdan a las inquietudes transcendentales tanto de los expresionistas abstractos como de los primeros artistas modernos. Martin mencionaba el taoísmo, el budismo y las escrituras de la mística visionaria santa Teresa de Ávila como fuentes de inspiración, y sus radiantes pinturas dan fe de tales intereses.

LeWitt y Martin suavizaron la retícula. Hoy la cuadrícula antinatural de bordes definidos descrita por Krauss sólo se encuentra entre artistas más jóvenes. Sarah Morris toma como punto de partida la ubicua retícula de los edificios urbanos con ventanas y la enlaza, como hizo Krauss, con experiencias de modernidad. Algunas obras aluden a rascacielos neoyorquinos o a las vallas publicitarias de Times Square; en *Midtown-Mountain Dew*, 1999, el gigantesco logotipo de Mountain Dew en Times Square ocupa una retícula angulosa de tonos grises, negros y verde botella. Otras obras se inspiran en los casinos de Las Vegas y las piscinas de Florida. Morris sitúa sus retículas de colores vivos en un marco ilusorio, empujando al espectador a adentrarse en espacios rectilíneos de estructura rígida que no podrían ser más ajenos al mundo natural. Son obras coloreadas en tonos contrastados de pintura brillante de pared, lo cual las distancia aún más de la naturaleza. Por su movimiento y sus bordes definidos, parecen herederas de los lienzos de Mondrian inspirados en Nueva York, en particular *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943. Como Mondrian, Morris traduce la energía de la ciudad en unas pinturas que captan el ritmo de la vida urbana.

Mondrian también ronda la obra de Peter Halley, cuyas pinturas geométricas de colores estridentes están a todas luces «hechas en Nueva York» y hacen suyos los ideales sociales, políticos y filosóficos que subyacen a la abstracción moderna, aun sin aspiraciones místicas. Halley, que introduce un elemento kitsch en la esfera de la abstracción geométrica, utiliza pintura Day-Glo y superficies texturizadas y estucadas que tienen más que ver con fachadas urbanas que con la trascendencia. Halley socava aún más los ideales utópicos anteriores con formas y composiciones repetidas que evocan lo que denomina *células*, *conductos* y *circuitos*. Tales referencias a la tecnología moderna nos hacen cobrar conciencia de nuestra dependencia de los sistemas de comunicación electrónica, la lógica inhumana del microchip y la retícula carcelaria del bloque de oficinas. Con títulos como *Optimizer*, 1998, Halley muestra cómo los motivos que los artistas de la modernidad emplearon para evocar el potencial liberador de la tecnología también resultan útiles para sugerir su lado oscuro.

La retícula es un motivo más benigno en la obra de James Siena. Haciéndose eco de la metodología de LeWitt, Siena comienza cada obra formulando parámetros estructuradores que definen qué formas, colores y tipos de línea utilizará. A diferencia de LeWitt, ejecuta las instrucciones él mismo en pequeños y coloridos dibujos y lienzos que combinan lo fortuito del trabajo manual con la monotonía y regularidad del proceso mecánico. Para *Untitled Yellow Black*, 1991, las instrucciones, listadas en la cartela de la obra, dicen: «Línea negra sin fin. Línea de ángulos agudos. Las líneas no pueden cruzarse». Estas austeras directrices dan lugar a una pintura muy dinámica en la que una forma cristalina negra invade un fondo amarillo. La gama de composiciones generadas mediante este método autoinstructivo parece abarcar toda la historia de la abstracción. Entre las obras de Siena figuran desde marañas de líneas arremolinadas propias del op art hasta austeras composiciones rectilíneas que recuerdan a los

PETER HALLEY



Optimizer, 1998
Pintura acrílica y Roll-a-Tex sobre lienzo, 188 x 182,9 cm

JAMES SIENA



Untitled Yellow Black, 1991
Esmalte sobre aluminio, 48,3 x 38,1 cm

SEAN SCULLY



Wall of Light Fall, 2000
Óleo sobre lino, 279,4 x 335,3 cm

primeros trabajos de Frank Stella, además de volutas orgánicas, delicados enrejados en un estilo próximo al mozarabe y retículas deformadas. A años luz de la geometría carcelaria de Halley (que incluye barras que parecen barrotes de prisión), las obras de Siena sugieren que las reglas pueden ser tan represoras como liberadoras.

Junto con la retícula, las rayas fueron motivo predilecto de los formalistas que buscaban subrayar el carácter plano y la forma objetiva del lienzo. Y como la retícula, han adquirido nuevos significados en la obra de los artistas contemporáneos. Sean Scully, por ejemplo, rechaza la idea formalista de que los campos de rayas regulares creen orden intelectual y defiende que, por el contrario, ilustran una realidad caótica. Scully se inspira en la vida, las rayas de las sombrillas de playa, las hileras de pilares o ventanas o las sombras que proyectan los árboles. Evitando los bordes de aspecto mecánico, Scully pinta rayas con contornos desiguales que se entremezclan. Sus composiciones cobran aspecto de mantas en que se solapan parches de rayas verticales y horizontales de diferentes colores y tamaños. Unos parches se apilan, lo cual les imprime un aspecto de relieve tridimensional; otros, pese a estar contenidos en un único lienzo, están integrados por muestras de retículas que generan una energía discontinua. Los colores apagados de Scully son naturales (ricos tonos tierra, el brillo del mar o las nubes en el cielo) y confieren a la raya cierta calidad humana y natural que se aleja de la cruda regularidad del arte minimalista. Su *Wall of Light Fall*, 2000, pertenece a una serie de obras inspiradas en la incidencia de la luz solar sobre los muros mayas de piedra. La idea de «pared de luz» es en sí misma contradictoria, como es lógico, pues amalgama lo material y lo inmaterial, y refleja la oscilación de la obra entre las franjas verticales de rojo y blanco que sugieren espacio y forma.

La geometría minimalista toma un nuevo giro en la obra de Al Held. Tras iniciar su carrera como expresionista abstracto, Held no tardó en desviarse por el camino de la abstracción geométrica y el ilusionismo espacial. Sin interés por la celebración formalista de lo plano, se sirvió de la estética minimalista de formas geométricas de bordes rígidos y colores planos para crear composiciones en las que puso en práctica todos los trucos de la perspectiva del Renacimiento y el barroco. Sus pinturas tienen una notable esencia arquitectónica, sobre todo cuando adquieren la dimensión de grandes murales. En *See Through III*, 2002, cintas ondulantes, esferas y cilindros volumétricos y parches de estampados de damero parecen flotar en una zona libre de gravedad. Algunos espectadores han asociado el patrón de damero con los suelos renacentistas. Los motivos de Held evocan fragmentos de residuos industriales o arcos, retículas y ventanas arrancados de estructuras arquitectónicas. Los espectaculares cambios de luces y sombras adentran al espectador en un espacio inestable y sometido a una mutación constante. Held, que trabajó de esta forma vivaz desde 1961 hasta su muerte, en 2005, anticipó en muchos aspectos el espacio virtual extrañamente artificial del diseño digital. Sin embargo, dejando de lado la estética digital de sus lienzos, su metodología de trabajo fue siempre tradicional. Así, en un gesto magistral plegó pasado y presente, poniendo las formas antes derivadas de la geometría «eterna» al servicio de un espacio mental que la evolución de las tecnologías avanzadas apenas acaba de inaugurar.

La geometría minimalista se ve potenciada por la tecnología en la obra de Liz Larner, que aborda con picardía el otrora serio asunto de crear formas arreferenciales dotadas de una lógica interna. La seriedad de la abstracción geométrica se ve minada, por ejemplo, en sus obras que implican deformaciones del cubo minimalista. *Two or Three or Something*, 1999, es una estructura lineal poco estable fabricada con acero

AL HELD



See Through III, 2002
Pintura acrílica sobre lienzo, 213,4 x 213,4 cm

CHARLES RAY



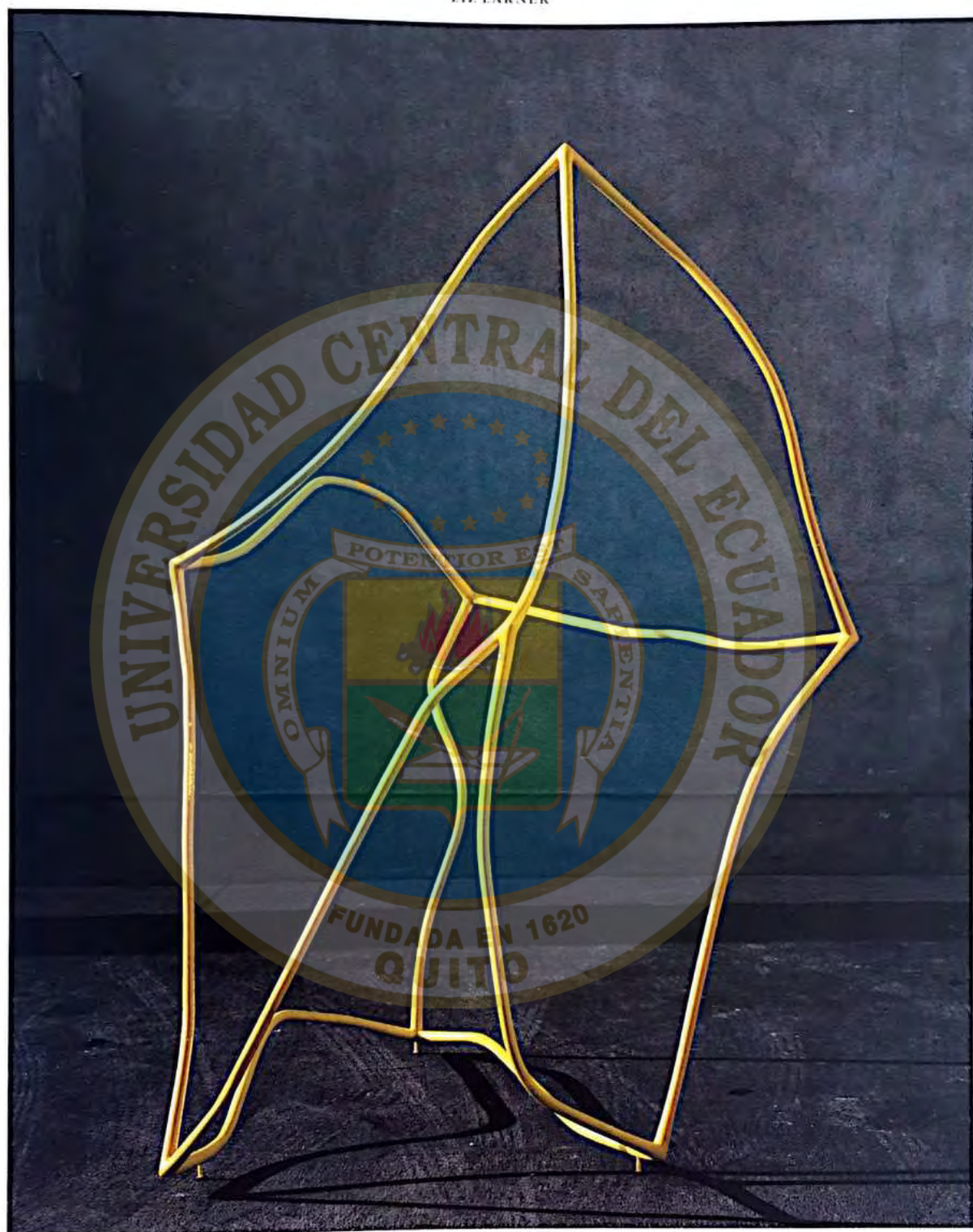
Family Romance, 1993
Técnica mixta, 137,2 x 243,9 x 61 cm

y papel de seda que, teóricamente, se podría enderezar para darle forma de cubo. Lerner también se mofa de la insistencia minimalista en la interdependencia del objeto y el espacio circundante; lo hizo, por ejemplo, en *Corner Basher*, 1988, donde golpeó un rincón de una sala con una bola atada a una cadena hasta derribarlo. Esa obra alude a la irreverencia con la que los artistas contemporáneos tratan las devociones de la abstracción moderna y demuestra que la huida de la metafísica y el vocabulario de lo absoluto ha inaugurado un nuevo horizonte de posibilidades expresivas.

Esa irreverencia se aprecia con claridad en la obra de Charles Ray, artista figurativo cuya obra está arraigada en los principios de la abstracción, en concreto del minimalismo. Muchas de las primeras obras de Ray recurren al cubo. *Memory of Moro*, 1978, por ejemplo, fue una *performance* en la que el artista sacaba un brazo por un cubo rojo sosteniendo en la mano una bandera roja. (La pieza rendía homenaje al primer ministro italiano Aldo Moro, secuestrado y asesinado por las Brigadas Rojas ese mismo año.) *Ink Box*, 1986, es una enorme caja negra abierta y llena hasta arriba con 909 litros de tinta de impresora. La superficie brillante engaña al espectador y lo incita a tocarla, lo cual puede tener efectos desastrosos en el suelo de la galería y en el participante involuntario. Esas primeras obras hacían suya la sugerencia de Michael Fried según la cual el minimalismo es performativo, pues incorpora referencias al cuerpo o la promesa de la interacción en obras de geometría minimalista. Después Ray invirtió la ecuación y, en lugar de expresar factores humanos en la figura del cubo, replicable hasta el infinito, convirtió cuerpos humanos en réplicas. *Family Romance*, 1993, fue el primer paso. Las esculturas de un padre, una madre, un niño y un bebé son idénticas en altura, lo que las fusiona en una identidad seriada. Así, lo geométrico conduce a lo orgánico y a la inversa, cerrando el círculo de la abstracción.

Al ocuparse del cuerpo y la percepción, el arte de Charles Ray nos devuelve al «mundo objetivo» que los primeros artistas abstractos estaban decididos a abandonar. Sin embargo, al presentar obras figurativas que rinden tributo a los principios de la abstracción minimalista, sus esculturas demuestran en qué medida los experimentos otrora radicales de la abstracción han sido interiorizados y reinventados por los artistas contemporáneos. La revolución iniciada por figuras como Mondrian y Kandinsky ha dado paso a una generación de artistas que se siente cómoda con el lenguaje de la abstracción, pero ya no necesita distinguir entre lo visible y lo invisible ni elegir entre representación y abstracción. Estos artistas adoptan tendencias contradictorias como herramientas imprescindibles para explorar un mundo complejo.

LIZ LARNER



Two or Three or Something, 1999
Acero, papel de seda y acuarela, 254 x 203,2 x 172,7 cm



ARTE & REPRESENTACIÓN

LA FICCIÓN DEL REALISMO



En su obra maestra del siglo I *Historia natural*, Plinio el Viejo narra la historia de dos artistas griegos que, en un concurso, se retaron para determinar quién era mejor pintor. Para probar sus dotes, pintaron con asombroso realismo. El primero de ellos creó un racimo de uvas tan verosímil que un pájaro se abalanzó sobre ellas para picotearlas. El virtuoso, triunfante, volvió la vista hacia su adversario y le pidió que corriera la cortina que cubría su lienzo. Pero resultó que la cortina era el lienzo, de manera que el segundo artista reclamó para sí la victoria. «Tú has engañado a un pájaro», alardeó, «pero yo te he engañado a ti, que eres artista!».

Esta anécdota resuena a lo largo de la historia del arte occidental, en que la mimesis (imitación, mimetismo o representación del mundo visible) ha desempeñado casi siempre un papel central. Ya Aristóteles abordó el valor de la mimesis en su *Poética* (h. 330 a. C.), donde afirmó que el arte imita nuestra realidad compartida, y por lo tanto cumple funciones sociales y prácticas en nuestro proceso de aprendizaje del mundo. Esa idea cayó en desgracia durante la Edad Media, al ponerse el arte al servicio de la religión y tener que someterse a las reglas del mundo invisible del alma en lugar de a las de lo visible. Pero el extravío duró relativamente poco: en el siglo XV, con el Renacimiento y el nuevo despertar de la filosofía, la literatura y el arte que conllevó, se renovó el interés por el realismo y la representación. Se volvió a juzgar a los pintores por su habilidad para imitar el aspecto físico de las cosas tangibles, lo que espoleó el estudio de la anatomía, la perspectiva y la óptica.

En los siglos que siguieron, los artistas inventaron medios más sofisticados para engañar al ojo. En *La muerte de la Virgen*, 1606, Caravaggio proyectó el brazo de la fallecida hacia el espacio del espectador. Tiepolo decoró el Kaisersaal de Würzburg, Alemania, con columnas y arcos falsos que se funden de forma imperceptible con representaciones de coros celestiales elevándose a las alturas sobre nubes pintadas. Maestros holandeses del siglo XVII como Pieter Claesz y Willem van Aelst crearon naturalezas muertas de sorprendente verosimilitud cuyas flores cubiertas de rocío permanecerán siempre frescas gracias a unas refulgentes gotitas de agua. Esa fijación por la mimesis se perpetuó hasta la aparición, a finales del siglo XIX, de las vanguardias, que cuajaron en una serie de movimientos, como el impresionismo, el posimpresionismo, el cubismo, el constructivismo y el expresionismo, todos los cuales rechazaban la idea de que los artistas debían ofrecer a la naturaleza un espejo en el que mirarse.

En términos generales los artistas modernos abandonaron el realismo y se sumieron en la exploración de modos más subjetivos de expresión. Pero existe una razón curiosa y fermentada lentamente que explica el rechazo del realismo, razón que ya dilucida el relato de Plinio. Desde cierta perspectiva, la imitación puede interpretarse como un intento de ilustrar de forma realista el aspecto de las cosas del mundo, pero el triunfo del segundo pintor revela un trasfondo de falsificación inherente a la representación. La anécdota plantea el siguiente interrogante: ¿fomenta acaso la mimesis los trucos visuales? Y si es así, ¿no es ello inmoral? De hecho, esta tesis

es anterior a Aristóteles. Ya Platón, su maestro, argumentó en *La república* que el mundo que experimentamos mediante los sentidos no es sino una pálida imitación del mundo «real» de las ideas y las formas ideales que sólo podemos aprehender a través de la mente. Por eso, para Platón, el arte que pretende recrear la realidad visual nunca logrará más que una imitación de una imitación. De ahí que los artistas sean en esencia embusteros y que sean desterrados de la república platónica ideal.

La tesis de Platón según la cual el mundo visible es engañoso o secundario volvió a instaurarse en el arte de principios del siglo XX, si bien con nuevos apuntalamientos conceptuales. Pintores abstractos como Mondrian, Malévich y Kandinsky, sabedores de los avances en materia de física de partículas y psicología freudiana, sostuvieron, como el filósofo, que la realidad es invisible al ojo humano. De ahí que sólo la abstracción pudiera acercarnos a la esencia del universo y que sólo ella pudiera ser presagio de la verdad. Esa idea tuvo un gran influjo en toda la primera mitad del siglo XX, y hubo que esperar a la revolución posmoderna de las décadas de 1960 y 1970 para que se descartara. En esa ocasión no fue la idea aristotélica acerca de la relación entre arte y realidad lo que provocó el cambio de rumbo, sino el argumento posmoderno de que nada encierra una esencia verdadera, ni siquiera invisible. La posmodernidad sostiene que todo absoluto es una mera fantasía en un mundo regido por el relativismo, la ideología y la subjetividad. En el proceso de dismantelar la fe de la modernidad en los absolutos, la posmodernidad retoma la idea platónica de que lo que vemos no es más que una imitación de una imitación, pero deroga la idea de Platón de que en algún lugar exista un ideal, una «forma» o esencia auténtica a la que hacen referencia las imitaciones perceptibles. Desde la perspectiva del arte, la posmodernidad postula que el «realismo» no es más (ni menos) realista que la abstracción. Son simplemente representaciones de una realidad que sólo existe en nuestra mente.

El alejamiento de la cómoda certeza de los pintores de Plinio hacia este estado confuso de realidades irreales encuentra su quid en la invención de la fotografía en el siglo XIX. En su artículo «El final del arte» el filósofo y crítico Arthur Danto argumenta que la fotografía «resolvió» el problema que los artistas afrontaban desde el Renacimiento, a saber, cómo crear una representación convincente del mundo visible. En su opinión, la fotografía liberó al arte y le dio alas para perseguir metas distintas, más relacionadas con la ideología que con la representación.¹ Y tal vez así fuera, pero no todo fue un camino de rosas. Al usurpar la función mimética a la pintura y la escultura, la fotografía no hizo sino complicar aún más la idea de qué debía entenderse por «imagen realista». Pronto resultó evidente que la fotografía no era por definición un reflejo de la verdad, sino que podía manipularse. Encuadres, alteraciones de escala, dobles exposiciones y manipulación de negativos podían modificar el significado de una imagen fotográfica. Trucos más sutiles demostraron ser también efectivos: analizando los usos políticos de las imágenes, el teórico francés Roland Barthes sugirió que la fotografía no significa nada en sí misma, sino que su significado es subjetivo y cambiante según la coyuntura cultural y social concreta.²

Pese a admitir que las fotografías no sacian la búsqueda de la «verdad objetiva», Barthes defendía que había algo que le confería una superioridad innegable respecto al resto de las manifestaciones artísticas: su génesis esencial en la realidad externa. «La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto —escribió en 1980—. Pero esas referencias pueden ser y casi siempre son «quimeras». Por el contrario, en la fotografía no puedo negar nunca que lo fotografiado ha estado allí.»³ Pero incluso esa confianza en la autenticidad de la fotografía tuvo una vida breve. Los fotógrafos



EADWEARD MUYBRIDGE
PLACA 695 DE «LOCOMOCIÓN ANIMAL»
1887
FOTOTIPIA VINTAGE

contemporáneos ponen su arte al servicio de la ficción, imaginando complejas escenas ficticias que parecen reales. La revolución digital exagera la situación, pues permite producir fotografías sin lazos con lo externo. Hoy en día es posible crear escenarios, personajes y acontecimientos con un simple programa de edición de imagen.

La fotografía también ha conllevado cambios drásticos en nuestra forma de mirar y ver. Desde siempre los pintores vienen traduciendo las tres dimensiones de la vida a las dos dimensiones del lienzo, aplicando convenciones del arte occidental como la perspectiva y el sombreado. Nos gusta pensar que esas convenciones son universales y naturales, la materialización de la visión «real», pero la exposición generalizada a la fotografía nos ha obligado a aceptar que no es así. El objetivo de la cámara, a diferencia del ojo humano, permite un enfoque selectivo, que genera una notable diferencia del grado de detalle entre la visión directa y la periférica. También detiene la acción y revela las nimiedades de una fracción de segundo que de otro modo serían imperceptibles. Los estudios fotográficos del movimiento de Eadweard Muybridge en la década de 1870 permitieron «ver» los movimientos que realizaban animales al correr. Para la preparación de su serie «Locomoción animal» (placa 695), 1887, por ejemplo, Muybridge colocó una serie de cámaras en fila y las conectó a cables individuales que accionaban su obturador al pisarlos un venado, con lo cual pudo captar el movimiento de sus patas. La fotografía a intervalos, invento más reciente, permite «detener el tiempo» y contemplar, por ejemplo, cómo una gota de lluvia impacta en la superficie de un estanque o el asombroso detalle del crecimiento de una planta.

Varios artistas incorporan métodos fotográficos en su obra. Vija Celmins, por ejemplo, crea dibujos con grafito, grabados, pinturas y serigrafías extraordinariamente realistas de temas como la superficie rizada del mar, el paisaje de cráteres de la Luna, cúmulos de piedrecitas esparcidos por la arena del desierto, el cielo estrellado y telarañas translúcidas (Web # 10, 2006). Pero su verdadero tema, insiste ella, no es el mundo real, sino las fotografías de las escenas a partir de las cuales crea sus obras. Enrevesando aún más la idea de la fotografía descriptiva, con fuertes asociaciones representativas, busca imágenes que ya de por sí sean abstractas. Así, sus fotografías del mar no muestran la línea del horizonte, sino sólo una inmensidad de olas, mientras que sus cielos nocturnos parecen monocromos negros salpicados por diminutas motas blancas. Con una precisión soberbia, Celmins imprime a esas imágenes un grado aún mayor de abstracción. Es más, mina a conciencia cualquier lectura romántica de unos temas bastante poéticos presentándolos con una objetividad fría, como si fueran especímenes observados bajo el microscopio.

Los esfuerzos de Chuck Close por replicar a mano el realismo fotográfico también lo han llevado por la senda de la abstracción. Close es célebre por sus enormes retratos pictóricos basados en fotografías de pequeño formato de la cabeza del retratado con una expresión neutra. Close transfiere la imagen fotográfica al lienzo con un método mecánico: dibuja una retícula en la fotografía y otra en el lienzo y luego rellena cada cuadro de la tela con el fragmento correspondiente de la imagen original. Así, los artificios de la reproducción fotográfica que por lo general pasan inadvertidos adquieren una visibilidad descarnada: los detalles del centro de la imagen sufren una ampliación extrema (poros, pelillos, arrugas o un diente estropeado pasan a resaltar), mientras que los contornos de la cabeza y los hombros se suavizan y difuminan. En las décadas de 1970 y 1980, cuando Close empezó a aplicar este método, el público consideró desconcertante, cuando no monstruoso, tal grado de realismo. Sus lienzos se apartaban de la tradición retratista por su desinterés absoluto por captar el alma

del protagonista; como la cámara fotográfica, se contentaban con retratar la superficie. Por curioso que suene, precisamente la fidelidad a la imagen fotográfica es lo que hace que parezcan abstractos. De cerca se aprecia que están elaborados con diminutas pinceladas y motas de color que sólo se convierten en imagen hiperrealista cuando se contemplan desde lejos. En los años noventa Close quedó paralizado de torso para abajo, lo cual lo obligó a modificar su metodología y el tipo de relleno de los cuadrantes de sus retículas. A partir de entonces los llenó con círculos, puntos y rombos, imprecisos y multicolores, originando con ello unas pinturas más abstractas que nunca, como su *Autorretrato*, 2004-2005, que no obstante también componen una imagen unitaria cuando se miran desde lejos. Sea por la fatalidad del destino o por voluntad propia, las formas de ameba de Close anticiparon los píxeles de la imagen digital, que no tardaría en convertirse en un fenómeno omnipresente.

Una de las propuestas más excéntricas del fotorrealismo la encontramos en la obra de Malcolm Morley, quien desde la década de 1960 ha combinado en sus obras modos de representación derivados de la fotografía con la pintura gestual. En *The Day of the Locust*, 1977, por ejemplo, una copia pintada de la portada amarilla del listín telefónico de Los Ángeles sirve de fondo a una recopilación confusa de imágenes entre las que figuran desde helicópteros de la Cruz Roja hasta escenas de batalla de la guerra de Secesión, figuras cayendo de escaleras de mano y otras trepando a un caballo de Troya. Otros lienzos reproducen con esmero una fotografía del cuaderno de bitácora de un buque de guerra, una escena playera de postal o un trenecito eléctrico, todo ello rodeado de manchas de pinceladas expresionistas. También crea acuarelas aparentemente espontáneas que, de hecho, son estudiadas recreaciones de estudios anteriores a pequeña escala. Hacia finales de la década de 1980 Morley volvió a centrarse en sus barcos y aviones, basando sus representaciones en maquetas observadas a través de una cámara oscura. Últimamente ha pintado escenas deportivas, accidentes de tráfico y derribos de edificios inspirándose en fotografías. Se suele considerar a Morley un precursor del fotorrealismo y, en su obra posterior, un exponente del movimiento neoexpresionista. Su vinculación con ambas corrientes, aparentemente antitéticas, y su heterogénea mezcla de estilos e imágenes subraya el artificio de todos los sistemas representativos.

Vik Muniz también explota la relación entre fotografía y pintura representativa. Partiendo de imágenes como cuadros archiconocidos, fotografías de personajes famosos y fotografías históricas, las «pinta» con materiales como guindilla, crema de cacahuete, gelatina, azúcar o circuitos de papel. La relación entre el tema y el material suele ser significativa: reprodujo una fotografía de Marilyn Monroe con diamantes, por ejemplo, y un retrato de Sigmund Freud con jarabe de chocolate. Su retrato de Don Quijote, *Don Quixote in his Study, after William Lake Price c. 1890 (from Rebus)*, 2004, consiste en un montaje de muñecos de plástico en que los colores y formas de los soldaditos, las ruedas y las muñecas funcionan como motas puntillistas de color para crear una imagen monumental. Esas «pinturas» se fotografían y se presentan en su nuevo soporte. Al igual que Close, Muniz explora la percepción: cómo «leemos» una imagen y qué hace que sea realista o al menos reconocible. También indaga en la capacidad ilusionista de la fotografía. En su forma fotografiada, sus reproducciones de la imagen original resultan verosímiles, hasta que se contemplan de cerca y se descubre el brillo del chocolate desecho o el fulgor de los diamantes. En palabras del artista: «No quiero que el espectador crea en mis imágenes; quiero que experimente en qué medida es capaz de creer en una imagen, y punto».⁴

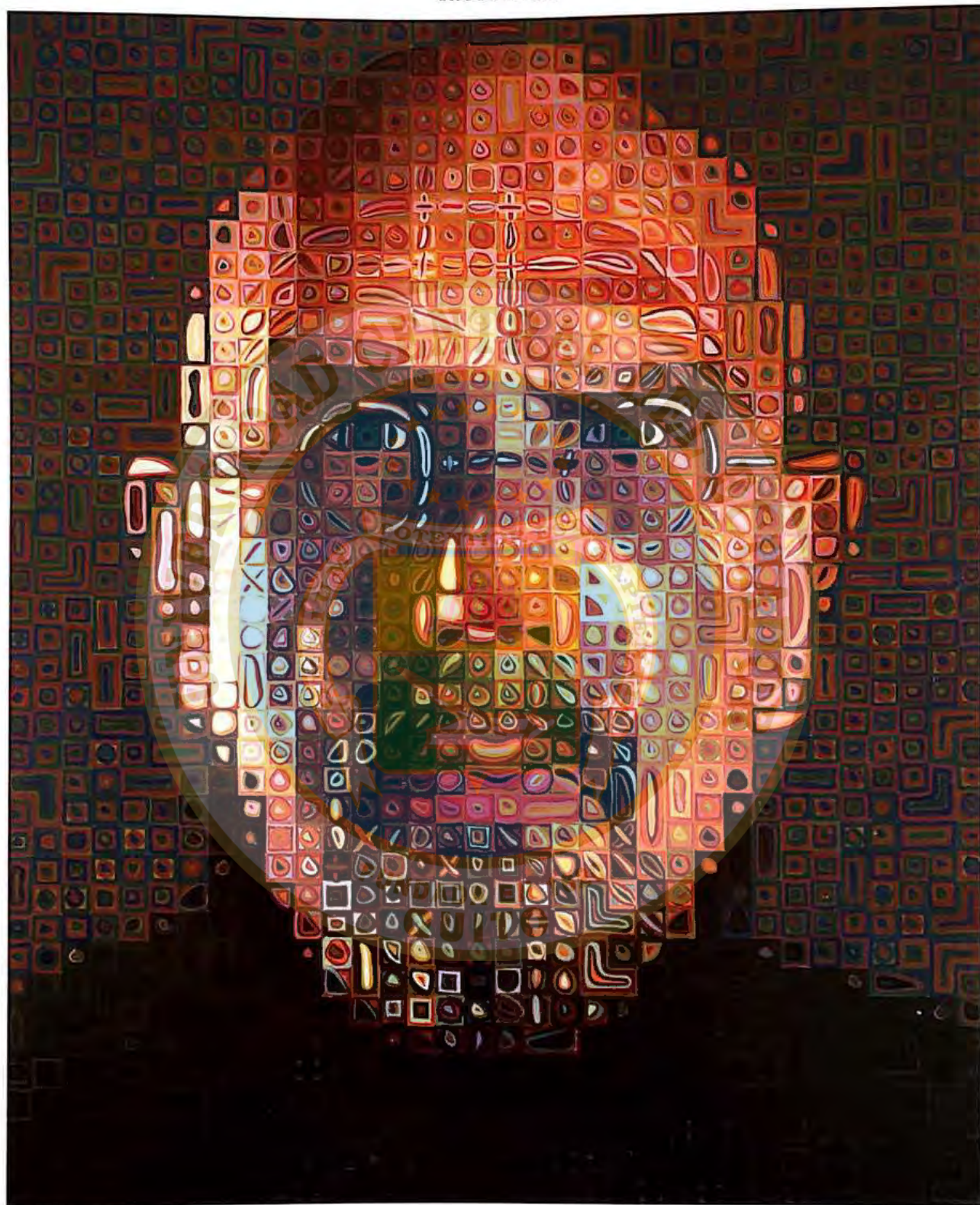
VIIA CELMINS



Web #10, 2006

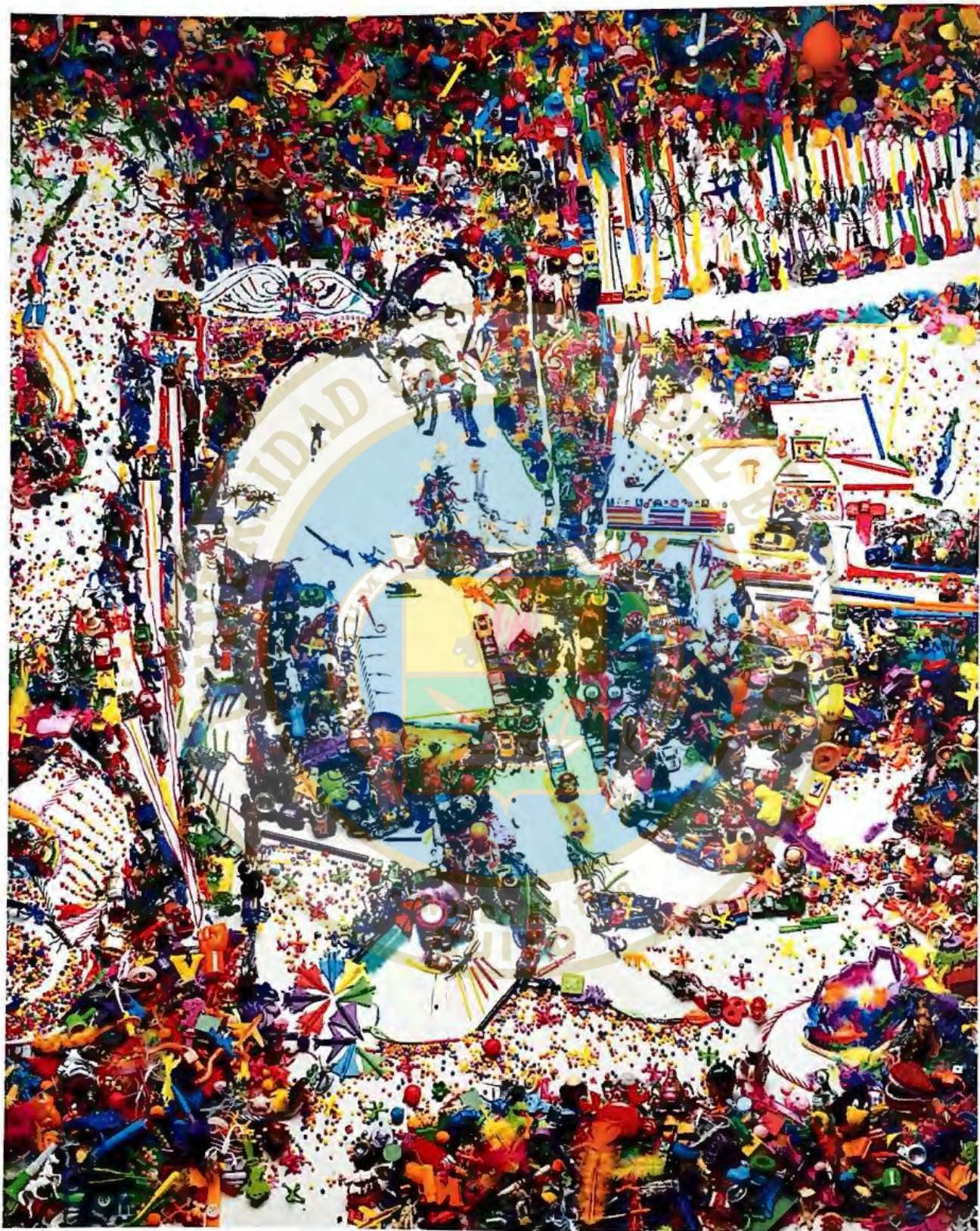
Grafito y carboncillo sobre papel, 49 x 57 cm

CHUCK CLOSE



Autorretrato, 2004-2005
Óleo sobre lienzo, 259,1 x 214,6 cm

VIK MUNIZ



Don Quixote in his Study, after William Lake Price c. 1890 (from Rebus), 2004
Cibacromo, 127 x 101,6 cm

Gerhard Richter explora tanto el realismo de la abstracción como la abstracción del realismo en una obra bipolar. En una serie de lo que él clasifica como «pinturas abstractas» compone extrañas abstracciones mecánicas en las que marcas gestuales reminiscentes del expresionismo abstracto se disponen sobre lienzos de un modo contradictorio y en apariencia automatizado. (Richter ha explicado que unas pinceladas las aplica con una escobilla y otras están formadas por multitud de pinceladas pequeñas.) A partir de fotografías, Richter produce asimismo pinturas fotorrealistas de calidad suntuosa y pictórica. La referencia de algunas de ellas son instantáneas familiares, bodegones o paisajes de su entorno. Otras están extraídas de la prensa e incluyen series de víctimas de asesinatos, personajes famosos y anuncios. Al trasladar imágenes fotográficas a la superficie pictórica, Richter potencia el contraste y, lo principal, difumina la imagen, transmitiendo la sensación de fotografía movida o de mal revelado. Los críticos han señalado que esas obras presentan un aura romántica u onírica, aura que también podría calificarse de nostálgica, puesto que las imágenes hablan de cómo la información y los recuerdos se borran con el paso del tiempo. Son imágenes claramente basadas en fotografías, que siguen siendo el parámetro de la «verdad» en nuestra cultura, pero parecen al borde de la disolución, como si estuvieran desapareciendo ante nuestros ojos. Así ocurre especialmente en el caso de la destacable serie «October 18, 1977», 1988, quince pinturas que narran la vida y muerte de la célebre banda alemana Baader-Meinhof, un grupo terrorista cuyos integrantes aparecieron muertos en la cárcel en 1977. Los lienzos muestran imágenes difuminadas en blanco y negro de las celdas, así como retratos de los terroristas antes de ser encarcelados y sus cadáveres, envolviendo en un halo de misterio a esas figuras: quiénes fueron, por qué hicieron lo que hicieron y cómo murieron.

Luc Tuymans también trata la desaparición visual y psicológica de información de un modo casi fotográfico. Como Richter, basa sus pinturas de tonos apagados y pinceladas torpes en fotografías que parecen banales hasta que se descubren las historias que encierran. Lo que se presenta como pinturas de patios e interiores anodinos resultan ser las cámaras de gas y el patio de un campo de concentración. Una serie de lienzos imparciales y abstractos de un dirigente africano ataviado con vestimentas ceremoniales, un retrato oficial con traje de corte occidental, un conjunto de fachadas de edificios modernos donde ondean banderas y unas manos sosteniendo los dientes enfundados en oro de otro líder asesinado plantean una meditación sobre el colonialismo belga en el Congo y su caótico y violento fin en 1960. En otras telas, como *Lamp*, 1994, Tuymans concede igual peso (o ligereza) a objetos tan mundanos como estampados de papel pintado e interiores domésticos. En su obra, los aspectos formales de un primer plano, la ausencia de detalle y su habitual paleta de colores claros hacen que lo trivial y lo trascendental resulten igualmente interesantes y aburridos, e igualmente distantes del tipo de implicación emocional que por tradición se asocia con el arte. Se evidencia en esas obras un paralelismo con ese efecto nivelador del exceso de información: cuantas más imágenes de horrores vemos, menos nos afectan.

Algo similar ocurre en la obra de Elizabeth Peyton pero, mientras que el trabajo de Tuymans aborda temas históricos y políticos trascendentales, Peyton confina sus temas y críticas a la cultura y los personajes del ámbito del entretenimiento. Tanto cuando retrata a sus amigos y conocidos como a personajes famosos glamurosos, sus lienzos de formato pequeño y aspecto de boceto parecen los dibujos de una adolescente obnubilada por sus héroes y heroínas copiados de carátulas de discos y portadas de revista. Al igual que Tuymans, Peyton realiza abstracciones a partir de

MALCOLM MORLEY



The Day of the Locust, 1977
Óleo sobre lienzo, 239,3 x 199,5 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

GERHARD RICHTER



Dead (Tote), 1988
Óleo sobre lienzo, 35 x 40 cm

fotografías y aplica colores planos, contrastes exagerados y encuadres abruptos que responden a una mirada fotográfica. Mitos de la cultura alternativa como Kurt Cobain y Sid Vicious, personalidades peculiares como la Reina Madre o el príncipe Harry, y los compatriotas del mundo del arte de la propia Peyton se presentan como personajes superficiales de un mundo en que introspección y vida interior han quedado eclipsadas por los focos de la fama. *Live to Ride (E.P.)*, 2003, por ejemplo, es un autorretrato en el que la artista/sujeto aparece recostada con una camiseta estampada con una Harley Davidson. Su expresión inescrutable no deja traslucir ni la más mínima intensidad emocional o vida interior.

Peter Doig, que produce vividas y oníricas pinturas a partir de instantáneas, fotogramas, postales, folletos de viaje y carátulas de disco, es otro revisionista destacado de originales fotográficos. No obstante, a diferencia de Tuymans y Peyton, Doig se sirve de esas fuentes para volver la vista hacia técnicas pictóricas más convencionales, y presenta paisajes poblados con figuras solitarias perdidas en la inmensidad del cielo, el agua o la tierra, en superficies extrañamente corroídas y de colores artificiales. En *100 Years Ago*, 2001, inspirada en la carátula de un disco de la Allman Brothers Band, una figura barbuda y melenuda aparece sentada en una canoa naranja que divide el lienzo en dos planos horizontales. En el fondo se vislumbra una isla. Algunos críticos han atribuido la melancolía y el aislamiento que destila la obra de Doig a su infancia en el Canadá rural, pero el artista parece compartir también con otros como Tuymans y Peyton cierto desapego y hastío, sensación que se ve intensificada por el hecho de trabajar con originales fotográficos ajenos.

En la línea de los pintores que adoptan la fotografía para distanciar sus imágenes de la experiencia inmediata, desvelando la argucia inherente a la representación, hay fotógrafos que subrayan el artificio de la fotografía para corroborar la idea posmoderna de que la realidad está en nuestra mente. Estos artistas indagan en la tensión entre la supuesta autenticidad de la fotografía y su función como herramienta al servicio de la imaginación. Jeff Wall crea fotografías de tamaño mural que confunden realidad e ilusión. Presentadas como enormes diapositivas montadas en cajas de luz, las imágenes de Wall constituyen viñetas de esmerada escenografía en que los detalles, fotografiados por separado, se funden mediante procedimientos digitales hasta formar un todo sin fisuras perceptibles. Se ha dicho que Wall crea sus fotografías no sólo con el estilo, sino con la meticulosidad de un pintor de historias narrativas, y es cierto que sus montajes y tomas pueden prolongarse varios meses. A primera vista *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Maqar, Afghanistan, Winter 1986)* parece una espeluznante fotografía bélica, pero en realidad se produjo en estudio en 1992, en lo que supuso una laboriosa tarea. La complicada escenografía presenta «cadáveres» sangrientos y cenicientos. Los actores fueron fotografiados por separado y reunidos en grupos con técnicas digitales; incluso el terreno rocoso en el que aparecen abandonados se construyó en el estudio. Las obras de Wall rezuman una singular mezcla de teatralidad pictórica y realismo fotográfico que hace que incluso las más aparentemente documentales (el artista define su estilo como «cercano al documental») conserven cierto halo de artificio. Entre las escenas de Wall figuran barrios ruinosos, impersonales fachadas de oficinas e interiores domésticos con personajes grises a través de los cuales el artista vehicula una sutil crítica social. La inquietante opacidad de las fotografías de Wall evoca un mundo en que los lazos sociales se han aflojado, si no desatado, en que los barrios están siendo engullidos de forma implacable por el aburguesamiento o el abandono.

LUC TUYMANS



Lamp, 1994
Óleo sobre lienzo, 56,3 x 45,5 cm

ELIZABETH PEYTON



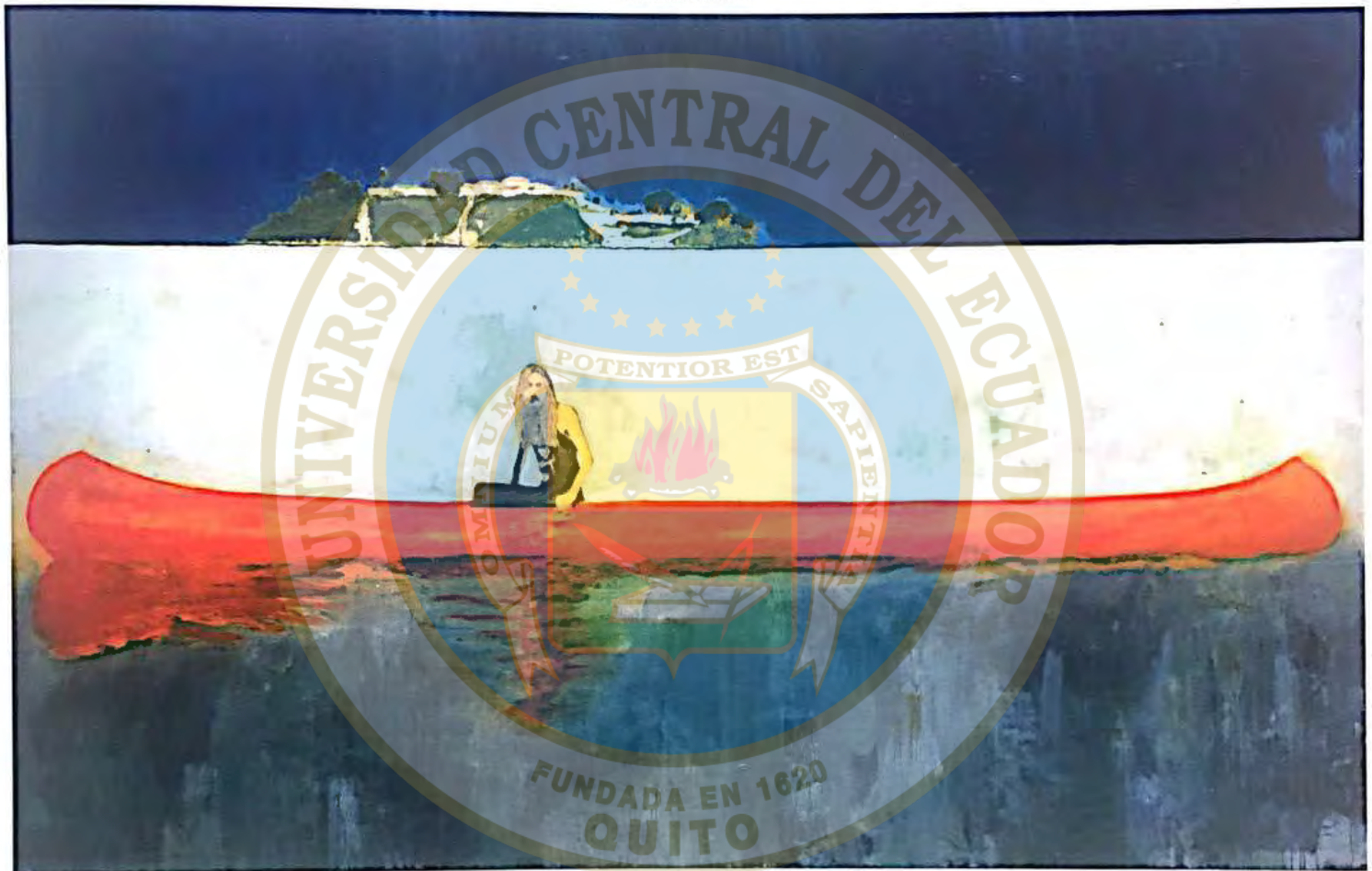
Live to Ride (E.P.), 2003
Óleo sobre plancha de madera, 38,1 x 30,5 cm

JEFF WALL



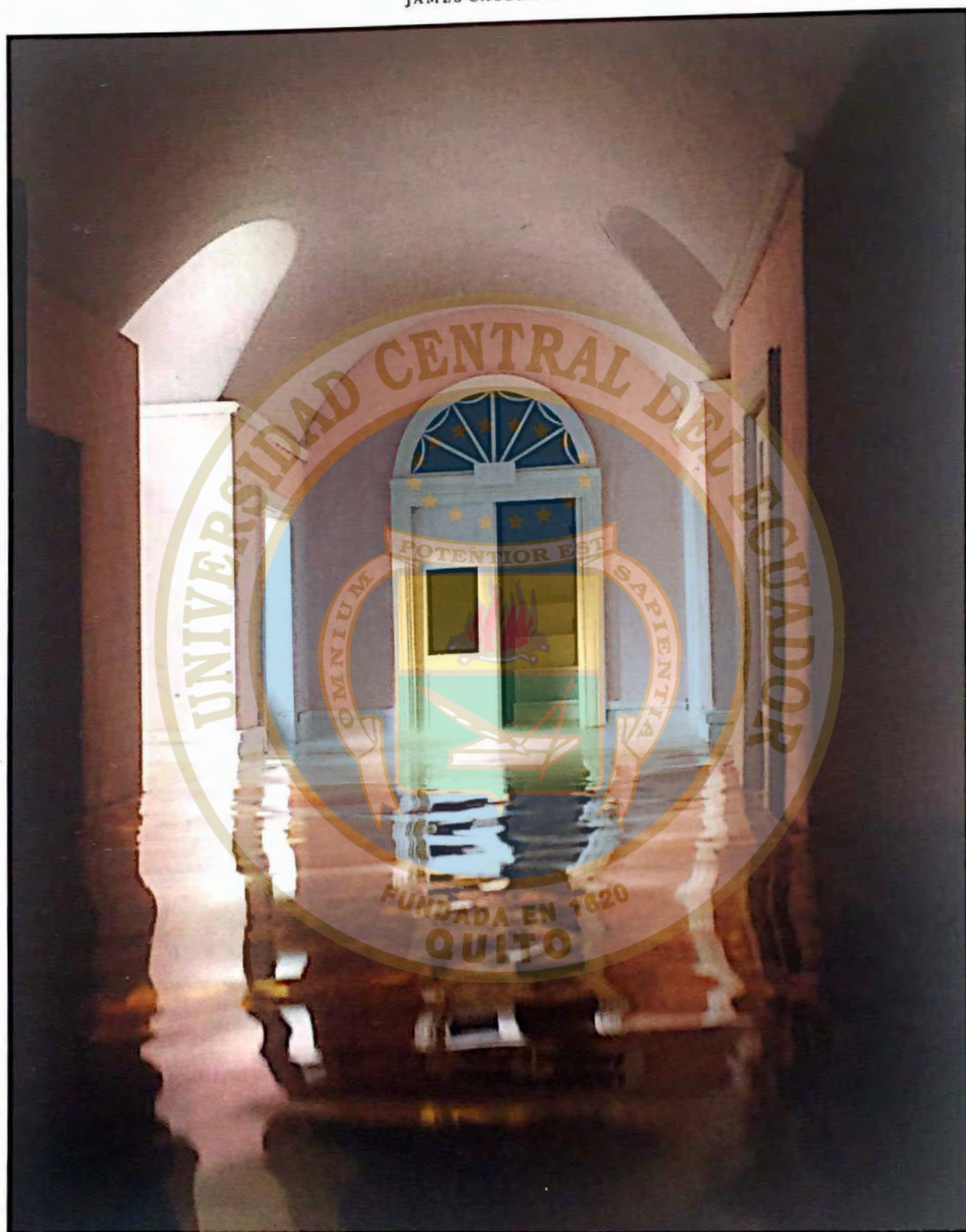
Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986), 1992
Diapositiva en caja de luz, 229 x 417 cm

PETER DOIG



100 Years Ago, 2001
Óleo sobre lienzo, 240 x 360 cm

JAMES CASEBERE



Pink Hallway #3, 2000

Cibacromo montado sobre plexiglás, dimensiones variables

James Casebere y Thomas Demand producen una fotografía aún más artificiosa que la de Wall de lo que parecen interiores o entornos arquitectónicos, pero que, si se observan con atención, se revelan como maquetas construidas a imagen del edificio real. Casebere presenta fotografías de interiores en miniatura montados a partir de espacios reales. Reconstruye con esmero redes de alcantarillas, pasillos de instituciones, salones neoclásicos vacíos, crudas prisiones y monasterios, aunque siempre hay algo extraño que desvela el juego, como una luz procedente de una fuente improbable o puertas y ventanas situadas en lugares inesperados. En una serie de 2001, interiores basados en escenarios ficticios y reales, incluidos el Monticello de Thomas Jefferson, la arquitectura autóctona de la isla caribeña de Nevis y un espacio imaginario de galería, aparecen sin muebles e inundados, lo cual les confiere una cualidad apocalíptica. *Pink Hallway #3*, 2000, muestra el corredor anegado de un prestigioso instituto privado de Estados Unidos. Las también desoladas escenas de Demand suelen partir de fotografías de interiores en apariencia anodinos pero cargados de significado histórico. Con papel y cartulina, el artista reproduce espacios como el búnker de Hitler, el estudio de Jackson Pollock o la habitación de universidad de Bill Gates. Los títulos rara vez indican la ubicación real, que debe desentrañarse leyendo los folletos de la galería o las notas de prensa. *Room (Zimmer)*, 1996, presenta un espacio desordenado que corresponde a la habitación de hotel donde el fundador de la ciencia, L. Ron Hubbard, escribió *Dianética*. Las escenas están reconstruidas con tal verosimilitud que parecen reales incluso al ampliar las fotografías a gran formato. Sin embargo, como en el caso de las imágenes de Casebere, entonces se empiezan a percibir fisuras: la textura del papel de la maqueta. Y la capacidad de la fotografía de vencer de que es un reflejo fiel del mundo real se vuelve contra sí misma.

El fotógrafo Philip-Lorca DiCorcia, por su parte, convierte la «vida real» en retablos vivos de aspecto teatral. Superficialmente su obra parece inscribirse en la tradición de la fotografía callejera «directa» de Robert Frank o Garry Winogrand, pero DiCorcia manipula la iluminación para conseguir un efecto decisivo. Así, por ejemplo, para la serie «Streetwork», 1993-1997, tomó fotografías de transeúntes ajenos a la cámara en aceras de ciudades ajetreadas. La iluminación viva y extrañamente artificial que consiguió instalando flashes realza los gestos y expresiones tensas y uniformes de los urbanitas. En otra serie, «Heads», 2000, DiCorcia se aproximó más con el zoom a esas figuras anónimas y consiguió espectaculares retratos individuales. Colocó la cámara bajo un andamio en Times Square, Nueva York, e instaló una luz estroboscópica que se accionaba cuando alguien pisaba un disparador disimulado en la acera. El flash del foco estroboscópico oscurecía el entorno y el sujeto, ajeno a la acción, quedaba inmortalizado en lo que parecía un retrato de estudio. Con tales obras, DiCorcia demuestra que la fotografía documental no es objetiva, sino más bien un conjunto de convenciones que hemos aprendido a asimilar como realistas.

Las convenciones de la fotografía documental han sido la materia a cuyo estudio Bernd y Hilla Becher han dedicado su vida. Durante cuarenta años la pareja ha utilizado la fotografía para analizar la topología de la arquitectura industrial de su país, documentando minuciosamente depósitos de agua, chimeneas, altos hornos y silos abandonados o a punto de ser demolidos. En *Water Towers*, 1980, por ejemplo, presentan las imágenes en grupos que revelan semejanzas y disparidades de forma. El uso que hacen los Becher de la fotografía en blanco y negro, su distribución de las imágenes en cuadrículas y su esfuerzo por minimizar los detalles del entorno de los edificios contribuyen a realzar la neutralidad documental. Sin embargo, si bien la

THOMAS DEMAND

*Room (Zimmer)*, 1996

Impresión cromogénica sobre papel fotográfico montada con Diasec, 172,1 x 232 cm
Museo de Arte Moderno, Nueva York

THOMAS RUFF

*jpegmsh01, 2004*

Impresión cromogénica montada con Diasac, 274,3 x 188 cm

obra de los Becher tiene una pátina de objetividad científica, sus imágenes exhalan una nostalgia casi romántica. Las formas de esos edificios tan funcionales son sorprendentemente bellas, y pertenecen a un mundo en desaparición. Pero al margen de ese factor emotivo la finalidad de los Becher es plasmar una verdad objetiva. Hilla Becher declaró en una entrevista: «Para mí, la fotografía, por su propia naturaleza, está libre de toda ideología. La fotografía con ideología no se sostiene».⁶

Como profesores de la Kunstakademie de Düsseldorf desde la década de 1970, los Becher han influido en toda una generación de fotógrafos. Uno de sus alumnos fue Thomas Ruff, para quien el realismo implica delegar toda decisión subjetiva en la máquina. Ruff es célebre por sus monumentales fotografías en color de inexpresivos rostros anónimos, enfoque desapasionado que ha aplicado también a exteriores e interiores arquitectónicos, paisajes y el cielo nocturno. Recientemente ha sustituido la fotografía analógica por la digital, pero su sensibilidad aséptica persiste. Su serie «Jpeg», 2004-2005, está integrada por imágenes JPEG seleccionadas en Internet a fin de crear un léxico de la historia contemporánea. Todas ellas, sean de destinos turísticos o zonas catastróficas, o aun reproducciones de pinturas famosas de paisajes, reciben el mismo tratamiento: se amplían a escala monumental para transformarlas en cuadrículas pixeladas. De cerca las imágenes se disuelven en algo cercano a la abstracción al descomponerse zonas de luz y sombra en un mosaico de teselas diminutas; de lejos forman una imagen reconocible. A menudo, como en *jpegmsh01*, 2004, basada en una fotografía de la erupción del monte de Santa Elena (Washington), los originales recogen catástrofes naturales u ocasionadas por el hombre, y la desintegración de la imagen se hace eco de la destrucción provocada por el acontecimiento.

En la misma línea que la de Ruff, la obra de Rineke Dijkstra transmite una sensibilidad objetiva e imparcial. Sus fotografías son retratos fríos y en principio desapasionados de distintos individuos, incluidos toreros, soldados, adolescentes de discoteca y jóvenes madres que acaban de dar a luz. Quizá su obra más conocida sean sus retratos de adolescentes de pie, con gesto incómodo, en la playa, en bañador y mirando a la cámara. En *Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992, 1992*, por ejemplo, una niña posa incómoda imitando de forma inconsciente la pose de *El nacimiento de Venus* de Botticelli. Al revelar la incómoda relación de los protagonistas con su sexualidad incipiente, el ojo clínico de la cámara nos ayuda a percibir su vulnerabilidad. Dijkstra ha fotografiado asimismo una serie de «temas continuos», jóvenes de ambos sexos con diferente trayectoria vital a los que retrata periódicamente cada tantos años. Entre ellos figuran un adolescente alistado en la legión extranjera francesa, un joven refugiado bosnio y una joven militar del ejército israelí. Al contemplar esos retratos voluntariamente inexpresivos de la misma persona a lo largo del tiempo, colocados uno al lado de otro, apreciamos variaciones de la actitud y el aspecto físico que indican cambios interiores más profundos. Una vez más, la supuesta objetividad de la representación fotográfica se desliza hacia la subjetividad.

Wolfgang Tillmans adopta otro género fotográfico familiar, la instantánea de aficionado, imitando de forma deliberada los tonos descoloridos y las poses informales de las fotografías familiares y de vacaciones. Sus modelos reflejan la incomodidad que siente alguien que, de pronto, en un momento íntimo, se encuentra ante el objetivo de la cámara. En *Jochen taking a bath*, 1997, el fotógrafo inmortaliza a un hombre en la bañera, con la mirada perdida, en gesto de introspección. Tillmans trabaja con un regocijo que en ocasiones podría calificarse de indiscriminado y promiscuo. Sus temas incluyen desnudos y escenas de sexo, puentes, ríos, cielos nocturnos, efectos

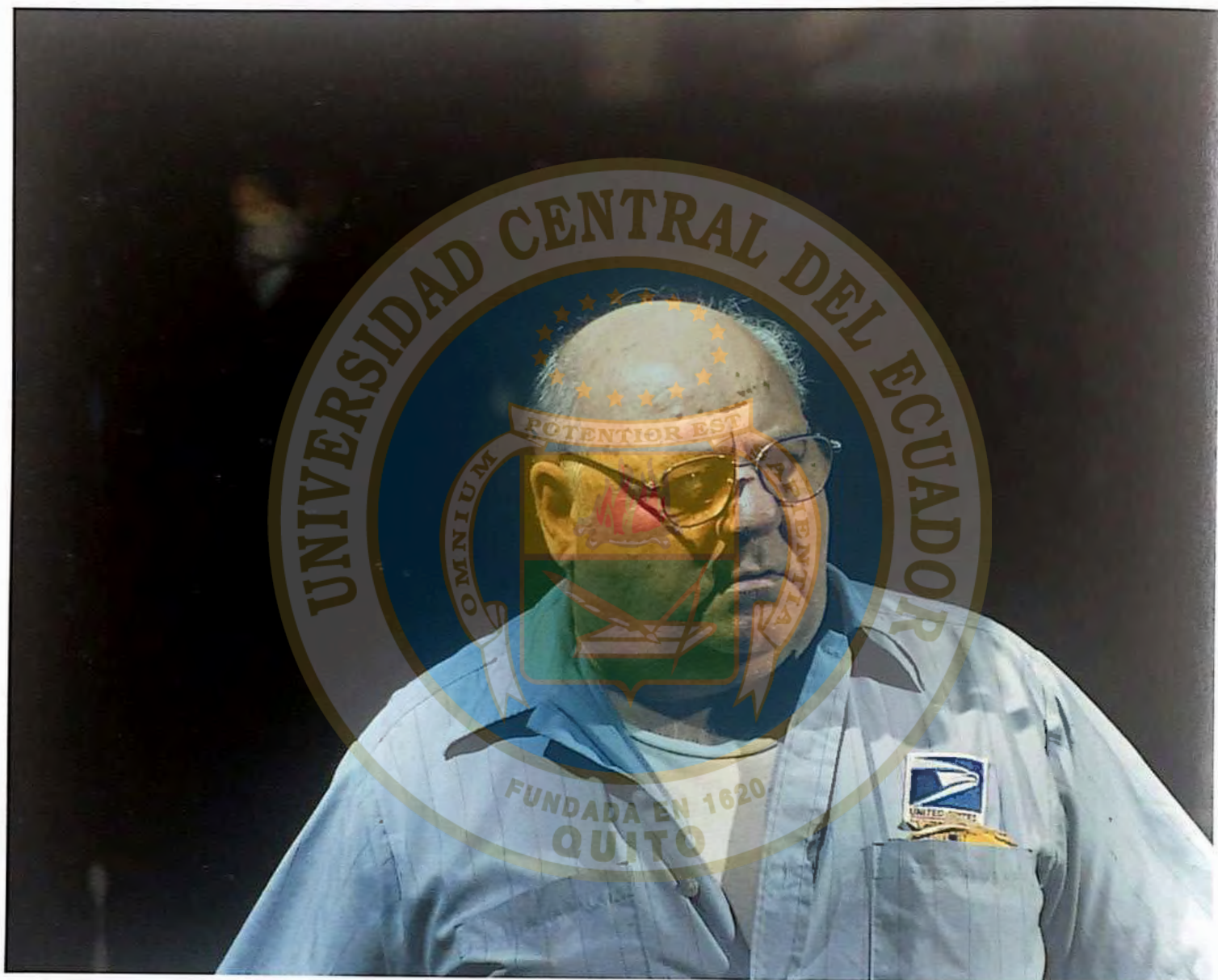
BERND Y HILLA BECHER



Water Towers, 1980

Fotografías en blanco y negro montadas sobre plancha de madera, 157,2 x 126,7 cm
Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York

PHILIP-LORCA DICORCIA



Head #9, 2000

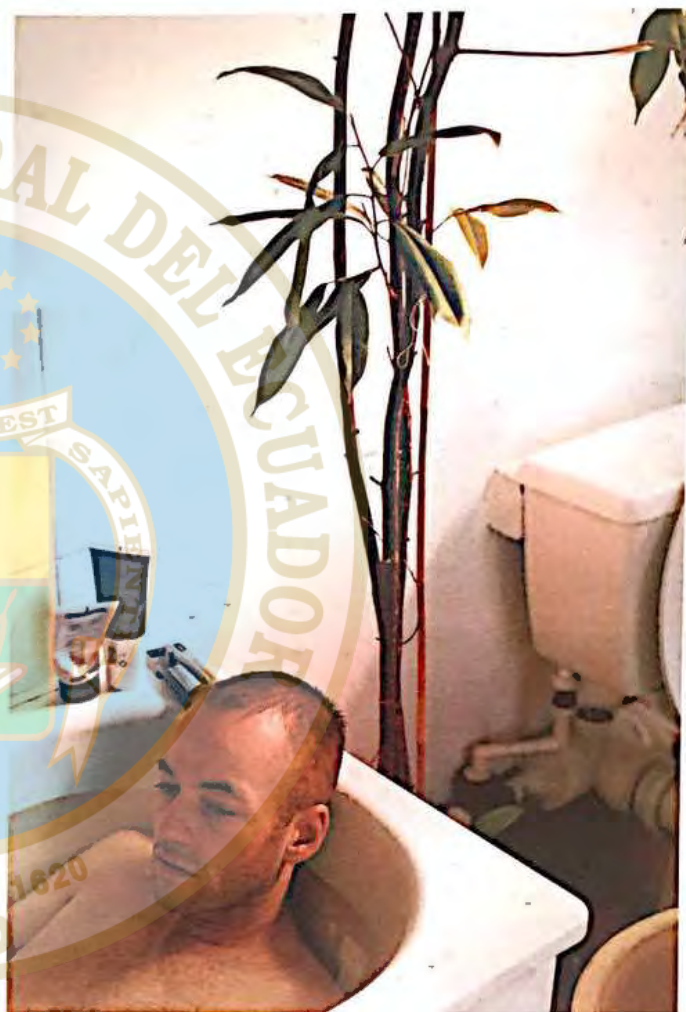
Papel fotográfico Fujicolor Crystal Archive, 121,9 x 152,4 cm

RINEKE DIJKSTRA



Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992, 1992
Impresión cromogénica, 120,9 x 101 cm

WOLFGANG TILLMANS



Jochen taking a bath, 1997
Impresión cromogénica, dimensiones variables

abstractos de luz, personajes famosos y discotecas, un glosario virtual del mundo contemporáneo. La composición improvisada y la ausencia deliberada de estilo se ven complementadas por una exposición informal (fotografías de distintos tamaños se clavan con chinchetas en las paredes), en lo que supone una negación categórica de la estetización de la «fotografía profesional». Con estrategias tan modestas Tillmans insufla nuevo vigor a la fotografía vernácula, aportando una alternativa a los valores de la producción de calidad y la teatralidad asociados a la fotografía artística, lo cual no obsta para que su visión romántica de la vida sea tan meditada como la que más.

La idea de que las representaciones realistas están tan condicionadas y son tan artificiales como cualquier otra interpretación del mundo condujo a Roland Barthes a especular con que el naturalismo podía encubrir ideologías sociales y políticas. En su opinión el mito (término que aplicaba a esas construcciones falsas e interesadas) «transforma la historia en naturaleza». Con ello quería decir que las relaciones de poder y los sistemas de creencias que las sustentan pueden manipularse para que parezcan formar parte del orden natural y, por consiguiente, irrefutables. El trabajo del artista, creía él, era socavar esos mitos demostrando que los sistemas representativos en los que se sustentan nada tienen de inamovible.

Esta idea fue relevante para los artistas que crecieron bajo el peso del bloque soviético y lucharon con el realismo socialista, estilo o movimiento marcado por una ideología que se vanagloriaba de representar a la sociedad obrera perfecta. Vitaly Komar y Alexander Melamid crecieron en la Rusia estalinista y han afirmado que la propaganda visual del régimen está mezclada de forma indeleble con sus recuerdos de infancia. Cuando se licenciaron en la escuela de arte de la Unión Soviética, la «desestalinización» estaba en pleno apogeo y el heroico realismo socialista se consideraba ya antediluviano. Al principio de su carrera, en la década de 1970, exploraron estrategias conceptuales con las que criticaron de forma más o menos oblicua la autoridad del ya débil imperio soviético. En 1977 emigraron a través de Israel a Estados Unidos, donde descubrieron que podían abordar el tema de la propaganda soviética de forma más abierta. El dúo obtuvo reconocimiento internacional por unas pinturas que imitan la sensiblería y la heroicidad que caracterizaron el arte oficial de la era Stalin, pero incluyendo un elemento absurdo que demuele de forma efectiva la mitología que el realismo socialista se había propuesto promover. En *Double Self-Portrait as Young Pioneers*, 1982-1983, dos cuerpos de niños vestidos de exploradores con los rostros de los artistas adultos rinden honores a un busto de Stalin iluminado como un semidiós.

La Alemania oriental de posguerra vio cómo el comunismo relevaba al fascismo y configuraba un estado aislado y autoritario con su propia versión del realismo socialista. Pero la República Democrática Alemana también fue la cuna de unos cuantos rebeldes artísticos destacados que emigraron al otro lado del muro. Esos artistas recelaban de toda autoridad. Para ellos el realismo políticamente dirigido de la Alemania comunista y la retórica trascendente de la abstracción occidental eran igual de sospechosos, pues les parecían meros ardidés destinados a difundir una falsa conciencia y sosiego político. Georg Baselitz emigró al Berlín occidental a mediados de los años sesenta y ha minado a un tiempo los convencionalismos de la abstracción y el realismo. Con los años sus representaciones expresionistas con pinceladas anchas de figuras campesinas en paisajes en ruinas empezaron a fragmentarse, y las figuras parecieron desgarrarse del lienzo. En 1969 Baselitz colocó las telas cabeza abajo, y así se han quedado sus figuras desde entonces. Una serie de pinturas de su esposa, Elke, la muestran en varias poses, vestida y desnuda, desafiando la gravedad

porque cuelga cabeza abajo en el lienzo, como en *Eikewiblicher Akt I*, 1974. La inversión imposibilita la interpretación literal de la imagen, aunque la presencia de la figura también impide que la pintura caiga en el terreno de la abstracción pura. En la obra de Baselitz las figuras ocupan un tenue plano medio en que la tensión entre abstracción y representación se ve exacerbada por la desorientación de la imagen, aspecto con el cual desafía los patrones de visualización convencionales y, en un gesto metafórico, también los ideológicos. Literalmente puesto del revés, el realismo ya no sirve para confirmar las verdades oficiales, tal como pretendían los sistemas soviéticos.

Sigmar Polke, refugiado de la Alemania oriental al igual que Baselitz, también socava la idea de la coherencia artística mezclando modos de representación. Tomando prestadas imágenes de anuncios, revistas, libros infantiles y aguafuertes del siglo XIX, recubre pinturas con la trama de puntos propia de la impresión comercial, magnifica errores de impresión detectados en periódicos y somete sus superficies a reacciones químicas mezclando disolventes, sustancias tóxicas y resinas. Las imágenes de las que Polke se apropia siempre son comprometidas en algún sentido, y la intrusión de medios mecánicos de reproducción en el ámbito de la pintura le permite poner en tela de juicio la reclamación de reflejo de la verdad por parte del documental. *Watchtower*, 1984, gira en torno a una imagen de la torre de vigilancia que se alzaba en la frontera de la Alemania dividida. Estarcida con blanco sobre un decorativo fondo de flores y sombras, adquiere una presencia fantasmagórica. Entre las diversas marcas pictóricas de Polke no tienen más ni menos autenticidad unas que otras, y con frecuencia se crean mediante procedimientos mecánicos. Al margen de una cierta complejidad resultante de mezclar tantos sistemas de significado, Polke logra transmitir una visión heterogénea del caos político y social, lo cual justifica el título de su exposición en 2003 en la Tate Modern de Londres: «The History of Everything».

La presencia en el Berlín occidental de los rebeldes Baselitz, Polke y Richter (otra refugiada política de la Alemania oriental) ejerció una influencia tremenda en artistas más jóvenes durante la década de 1980. El Berlín occidental alcanzó el estatus legendario de centro neurálgico de los impulsos artísticos más salvajes en una era que tendió puentes entre los años del crepúsculo del imperio soviético y la época posterior a la guerra fría que siguió a la caída del muro de Berlín, en 1989. Para los artistas aquel fue un tiempo de una agitación y libertad sin precedentes. Y así se refleja en la obra de una de las estrellas del momento, Martin Kippenberger, un alemán occidental fallecido en 1997 a los 43 años. En el espíritu de Polke y Richter (así como en el de Francis Picabia, el extravagante surrealista desaparecido en 1959 y redescubierto y celebrado por los artistas más jóvenes de la década de 1980), Kippenberger rehusó adoptar una disciplina específica o forjarse un estilo personal. Trabajó con una variedad apabullante de medios, incluidos la pintura, la instalación, la fotografía, los libros artísticos, la imprenta, la escultura y la *performance*.

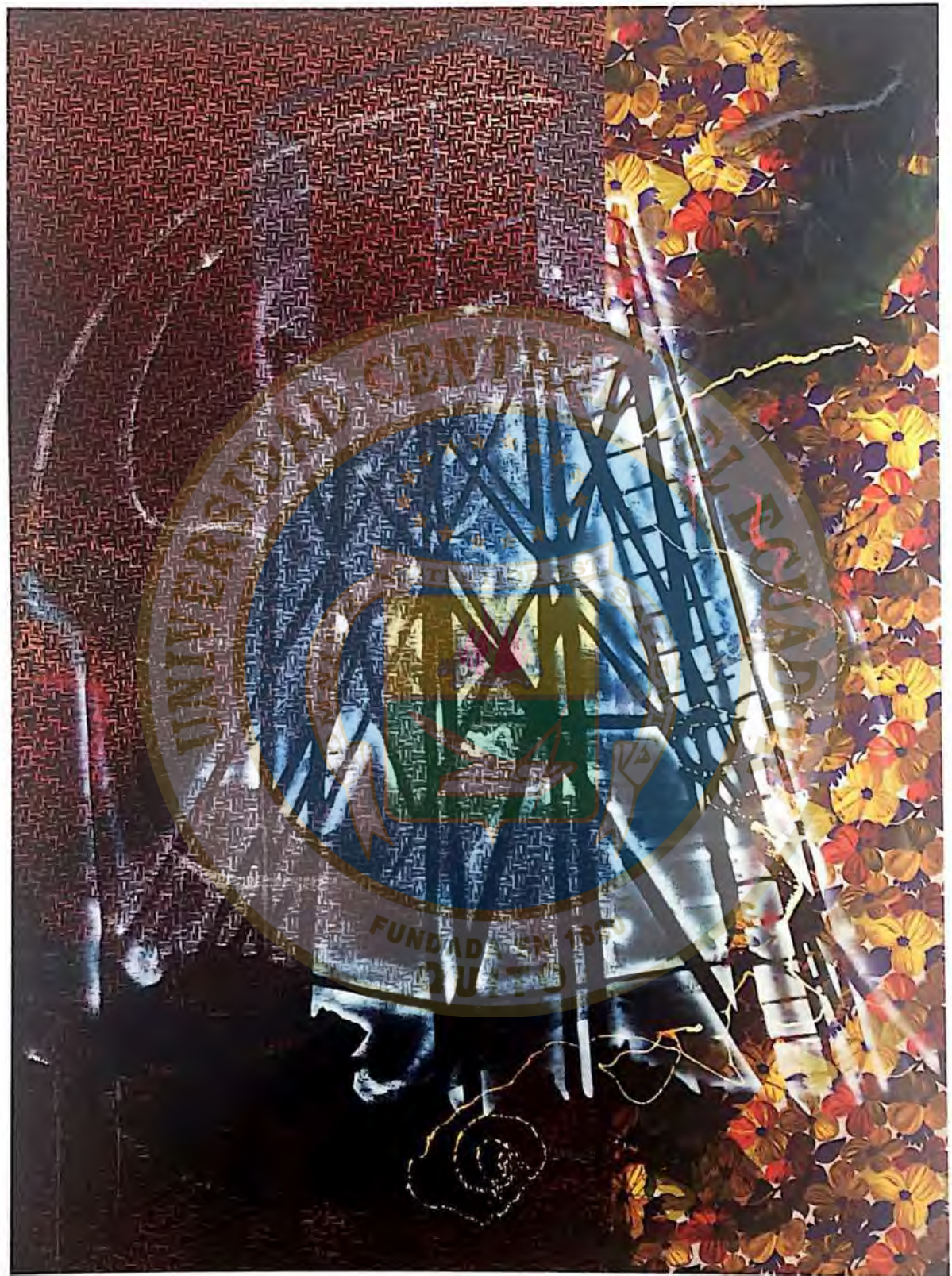
Los hilos que hilvanan la obra de Kippenberger son la parodia y la anarquía. Muchas de sus pinturas son autorretratos que refutan la megalomanía y la grandiosidad típicas del género. El artista se retrató como un joven disoluto, con la cara abotargada por el alcohol o vendada tras una pelea, como un hombre de mediana edad semidesnudo, fofo (en *Sin título*, 1988, su cuerpo amorfo aparece como suspendido de forma improbable de dos globos) y, cuando ya le acechaba la muerte por cáncer, en una pose que tomó prestada de los soldados moribundos de la obra maestra de 1819 de Géricault *La bolsa de la Medusa*. También exploró temas que abordaban las corrientes sociopolíticas del final de la guerra fría. *Put your freedom in the corner, save it for a rainy day*,

VITALY KOMAR Y ALEXANDER MELAMID



Double Self-Portrait as Young Pioneers, 1982-1983
Óleo sobre lienzo, 182,9 x 127 cm

SIGMAR POLKE



Watchtower, 1984
Pinturas de polímero sintético y pigmento seco sobre tela, 300 x 226 cm
Museo de Arte Moderno, Nueva York

GEORG BASELITZ



Elke - weiblicher Akt I, 1974
Óleo sobre lienzo, 250,2 x 199,5 cm

MARTIN KIPPENBERGER



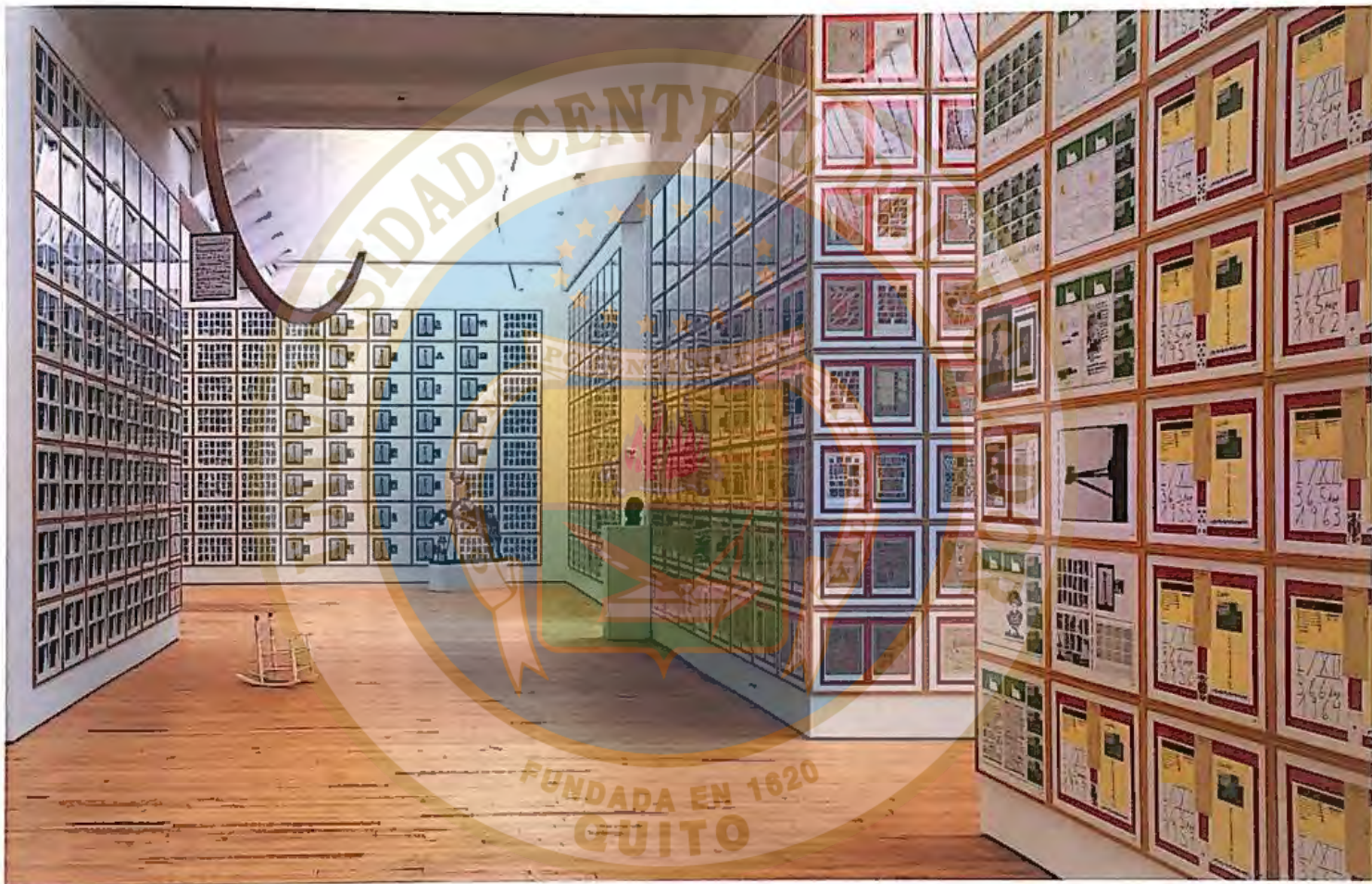
Sin título, 1988
Óleo sobre lienzo, 240 x 200 cm

NEO RAUCH



Quiz, 2002
Óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm

HANNE DARBOVEN



Kulturgeschichte 1880-1983, 1980-1983
Instalación en el Dia Center for the Arts, Nueva York, marzo de 1996-junio de 1997

MATT MULLICAN



Sintitulo, 1993-1994

Mural en el Museo Urbano Tony Garnier, Lyon, Francia

1990, recrea un fragmento del muro de Berlín junto a un jarrón de cerámica hecho añicos y pegado que simboliza la reunificación de una Alemania despedazada. Pese a la seriedad de sus temas, Kippenberger adoptó una postura embaucadora que nunca permitió al espectador saber a ciencia cierta cuál era su intención.

Esa inestabilidad deliberada es también un rasgo definitorio de un grupo de artistas que emergió a finales de la década de 1990 en Leipzig, Sajonia. Como estudiantes de la Escuela de Arte de esa ciudad, cuyos profesores eran artistas adscritos al estilo figurativo oficial del bloque soviético, asimilaron y transformaron los principios de su formación de modos curiosos y contradictorios. El integrante más conocido del grupo es Neo Rauch. Al igual que sus compatriotas, el pintor sigue apreciando la figuración afectada de sus maestros, pero en su obra el realismo socialista ha experimentado una mutación. Sus grandes retablos, pintados con apagados tonos de marrón, verde y óxido, recuerdan a una versión alemana oriental de *La dimensión desconocida*, pero con las atribuladas dependientas, secretarías y pequeños empresarios del clásico televisivo de los años sesenta sustituidos por héroes de la retórica de la era comunista: el maestro de escuela, el carnicero, el científico, el jardinero, el excursionista... *Quiz*, 2002, muestra a lo que parecen concursantes de un programa televisivo sentados tras una mesa en una elegante estancia moderna. Por un ventanal se aprecia una hilera de casas adosadas de estilo bávaro. En el suelo, agotado, quizá abatido por el remordimiento, hay un hombre con un martillo rodeado de extrañas figuras de dibujos animados que aparentemente ha estado desmantelando. La relación de las figuras en la obra de Rauch no está clara, y hay algo de cómic en el curioso modo en que actúan en contextos incoherentes tanto en términos espaciales como históricos.

En la obra de estos artistas apreciamos cuánto nos hemos alejado de la idea del arte como mimesis. Estas obras figurativas, repletas de imágenes reconocibles e identificables, sirven a los artistas para revelar lo artificiales e incluso fraudulentos que pueden ser estos estilos de representación, sobre todo si se adoptan con mala fe o para perpetrar engaños políticos. Artistas como Close, Muniz y DiCorcia sugieren que toda percepción está condicionada por convenciones arbitrarias. Con una óptica más siniestra, otros, como Komar, Melamid, Polke y Rauch, muestran cómo las representaciones pueden manipularse con fines ideológicos. Desde su punto de vista las instituciones poderosas, ya sean gubernamentales o sociales, pueden moldear mediante la representación la noción de realidad de la población. ¿Cabe inferir por consiguiente que debemos abandonar toda esperanza de entender el mundo tal cual es? Para otro grupo de artistas la tipología, el estudio de los tipos, ofrece una solución a ese dilema. En un planteamiento que nos devuelve de forma ambigua al mundo invisible de las esencias y formas eternas de Platón, imponen el orden en un mundo caótico de apariencias inestables presentando imágenes y objetos sin sentido fuera de redes y relaciones de mayor alcance. Sus obras suelen presentar el aspecto de mapas o gráficos en los que el conocimiento se adquiere a través de una categorización enciclopédica de las cosas del mundo.

Esta pulsión, evidente en el monumental archivo fotográfico de los Becher así como en la serie «Jpeg» de Ruff y la colección de imágenes de la vida cotidiana de Tillmans, se torna aún más amplia y diversa en manos de Hanne Darboven, quien recopila imágenes, anotaciones, marcas, fotografías, postales e incluso objetos

GERHARD RICHTER



48 Portraits, 1971-1972

48 fotografías impresas en Baryte entre plexiglás y chapa de aluminio
69 x 54 cm cada una

Detalle de *Atlas* tal como se instaló en la Whitechapel Gallery, Londres,
diciembre de 2003-marzo de 2004

escultóricos para colocarlos y exponerlos en grupos que permiten entrever las relaciones entre ellos. Una de sus instalaciones más globales, *Kulturgeschichte, 1880-1983*, 1980-1983, requiere una galería enorme con paredes que dividan los objetos expuestos en secciones consagradas a una categoría cultural concreta. Entre los objetos figuran fotografías de las entradas a Nueva York hacia 1960 y de actrices, portadas de revistas de arte dedicadas a artistas contemporáneos, páginas de escritura cursiva, dibujos de estampados textiles, y otros, como un osito de peluche hecho jirones, un crucifijo gigante o un robot de pega. Tal variedad puede parecer enciclopédica, pero esta colección de colecciones tiene mucho de arbitrario, y lo que clama es que cualquier esfuerzo por intentar la representación exhaustiva de cualquier cosa es vano.

Matt Mullican, un artista que ha acuñado un complicado léxico de pictogramas con el que intenta plasmar su esfuerzo por abarcar al menos una versión de la realidad, parece decidido a refutar esa limitación. Los pictogramas de Mullican se basan en los símbolos universales que aparecen en la señalización de los aeropuertos, aseos públicos o ciudades. Pero su aparente simplicidad es engañosa. Tomados en conjunto, describen una cosmología compleja en la que se atraviesan varios niveles de conciencia, desde cosas concretas como edificios y árboles hasta abstracciones humanas como sistemas de valores, lenguas, mitología, ciencia e historia, pasando por categorizaciones científicas como partículas subatómicas. Un código de colores indica la localización de cada grupo de símbolos en la jerarquía de la conciencia, y se presentan en distintos formatos: carteles, murales, impresiones o a través de Internet. *Sin título*, 1993-1994, un mural pintado a mano en Lyon, Francia, por ejemplo, ofrece un compendio de su sistema de símbolos, que nos transporta visualmente a través de todas las etapas de la evolución del pensamiento humano. El sistema es asombrosamente detallado y pluridimensional pero, como Darboven, Mullican se topa con un inconveniente: incluso el sistema de representación más meticulosamente articulado sigue siendo eso, una ficción que, como tal, excluye tanto como incluye. Su cosmología es a fin de cuentas subjetiva, y nos revela más sobre el contenido de la mente del artista que sobre el universo no mental.

Esta contingencia es evidente en otro proyecto ambiguo de indexación, el *Atlas* de Richter, una colección monumental de fotografías encontradas y producidas por el artista, recortes de periódicos y revistas, imágenes pornográficas, documentación fotográfica de personajes y acontecimientos y esbozos que el artista lleva recopilando desde 1963. Richter concibió *Atlas* como archivo de los materiales en los que basaba sus cuadros pero, a medida que iba creciendo, quedó claro que la obra también ofrecería una imagen subjetiva y parcial de la época en la que se fuera recopilando. Reunido sin ninguna lógica o principio rector más allá de los intereses del artista, el compendio no pretende ser exhaustivo, aunque por su volumen (más de cinco mil imágenes hasta ahora) promete una coherencia que a la vez refuta, en una reiteración del insoslayable hecho de que cualquier intento de crear una representación objetiva del mundo está abocado a ser incompleto. Mientras que ciencia y tecnología funcionan al amparo de la presunción de que la realidad externa existe independientemente de la subjetividad humana, el arte cada vez se enfrenta más a esta idea. En la era posmoderna, la «realidad» se ha vuelto tan mutable como la mente.



ARTE & NARRATIVA

LA NARRACIÓN POSMODERNA



Históricamente la narración ha estado siempre presente en el arte visual. Desde las pinturas rupestres de Lascaux y los murales de Pompeya hasta las escandalosas telas de personajes beodos de los maestros holandeses o las complicadas escenas bélicas de Delacroix, la pintura siempre ha contado historias. En la Edad Media los cuadros, vidrieras y elaborados retablos escultóricos que decoraban las catedrales relataban historias de las más perdurables que existen, las de la Biblia. Más adelante, en el Renacimiento, las representaciones de escenas religiosas que habían imperado en la creación del arte y el mecenazgo compartieron protagonismo o incluso quedaron eclipsadas por pinturas y esculturas que describían historias paganas. En el siglo XVIII el arte sagrado pasó a ser anecdótico, y la pintura histórica, una especie de narración visual que abordaba temas religiosos, mitológicos, históricos, literarios o alegóricos, se convirtió en el principal género artístico. A lo largo del siglo XIX los pintores de historia, respaldados por las instituciones académicas, se concentraron en temas contemporáneos, que no obstante retrataron recurriendo a símbolos, personajes y acontecimientos del bagaje clásico para conferirles mayor peso poético o moral.

Hoy día los artistas siguen aplicando la narrativa, porque la narración de historias nunca dejará de ser un potente motor de la expresión humana. Ahora bien, los artistas narrativos contemporáneos se sienten menos obligados que sus antecesores a centrarse en los acontecimientos más llamativos o «mediáticos». Gozan de libertad para concentrarse en personajes periféricos y detalles secundarios, y para seguir la senda de grandes novelistas, sin perder de vista que lo importante no es tanto el relato como la forma en que está contado. Las historias de los artistas contemporáneos presentan una enorme variedad tanto en el tema como en la intención. Al igual que los pintores anteriores de escenas históricas, los artistas contemporáneos abordan grandes temas de la historia y la mitología, que en ocasiones transfiguran en universos paralelos y alternativos. Otras veces observan escenas íntimas de la vida cotidiana como por el microscopio. Hay pinturas y esculturas narrativas instructivas o pensadas para impartir juicios éticos o morales. Otras sólo ofrecen placer, como lo hace una película. En suma, los artistas pueden hoy crear narraciones a partir de su propia experiencia, de la historia, del arte y la literatura del pasado, de la cultura popular, de la fantasía o de lo que se les ocurra.

Pese a seguir siendo apreciada, la narración en el arte ha experimentado cambios profundos en el transcurso del último siglo y medio. Tras dominar sobre otros géneros durante tanto tiempo, en el siglo XIX el prestigio de la pintura histórica empezó a decaer. En 1838 el novelista británico William Makepeace Thackeray se dirigió a los escépticos al describir en *The London Times* la pintura histórica como «trozos de tela de entre tres y nueve metros de largo que representan en su mayor parte personajes que nunca existieron [...] interpretando acciones que jamás ocurrieron y vistiendo trajes que nunca llevaron». En la segunda mitad del siglo las vanguardias modernas

rechazaron de forma ostensible toda pretensión de precisión histórica o realismo. El pintor francés Édouard Manet se mofó de los preceptos de la pintura académica presentando una típica escena bucólica renacentista con una diferencia esencial: en su *Almuerzo campestre*, 1863, la descarada desnudez de la figura femenina entre hombres vestidos y su mirada directa al espectador la hacían sexualmente provocativa, muy lejos de la inocencia clásica. Antes que él, en 1855, el también francés Gustave Courbet había pintado una «alegoría real», *El taller del artista*, un autorretrato en su estudio con personas de su círculo, una figura desplomada en una cruz y una modelo desnuda cuya presencia resulta especialmente discordante porque, más que posar para él, parece observarlo mientras pinta un paisaje que, dadas las cuatro paredes que los rodean, sólo existe en la imaginación de Courbet. En otras palabras, Courbet corrió las cortinas y permitió al público contemplar el proceder del artista, revelando cuán subjetiva es la creación. Los impresionistas se apartaron aún más de la llamada realidad, suprimiendo la narración en favor de intentos de replicar la experiencia perceptiva de la luz natural y el color. Tales innovaciones degradaron la pulsión narrativa, primero poniendo de relieve su artificio y luego prescindiendo de él.

A principios del siglo XX la pintura no objetiva que predominó en las vanguardias quedó desposeída no sólo de la narrativa, sino de toda representación. Y hacia mediados de siglo la narrativa se empezó a considerar una impureza nociva de la que había que despojar a todo arte. Los formalistas contemplaban la tradición de la pintura histórica como una senda errónea tomada por el arte visual. Percibían el hecho de que intentara contar historias como un intento de imitación de la literatura que negaba la naturaleza esencial de la pintura en tanto que experiencia óptica pura. La idea de que las pinturas deberían tener en cuenta exclusivamente aspectos como la forma, el color y la superficie se impuso en la escena artística estadounidense de posguerra, y la narración quedó por un tiempo relegada al olvido. En la década de 1970, con el auge del arte pop y la performance, y con obras feministas como *The Dinner Party*, 1974-1979 (que narra la historia vital de decenas de mujeres reales e imaginarias), de Judy Chicago, todo el material narrativo supuestamente superfluo que los formalistas habían intentado erradicar volvió a entrar en el arte, desbocado, y permanece en él. Ahora bien, la narrativa actual tiene un matiz posmoderno. Tal como la representación en el arte contemporáneo está hoy repleta de alusiones conscientes a su propia artificialidad, la narrativa artística también ha cobrado conciencia de sí misma y empieza a indicar con sutileza al espectador que las historias que narra pueden ser tendenciosas, incompletas o simplemente ficticias. Pero esta tendencia hacia lo elíptico y lo inconcluyente no se limita a las artes visuales. También se observa en el cine, incluso en Hollywood, ese bastión de la narración convencional donde en ocasiones se han colado películas disyuntivas en las que el tiempo corre tanto hacia delante como hacia atrás, los narradores mienten y la relación causa-efecto ha desaparecido. Piénsese por ejemplo en *Pulp Fiction*, 1994, en la que el orden cronológico está alterado; en *Olvidate de mí*, 2004, que retrocede en el tiempo para invertir el proceso que borró la memoria de la protagonista, o en *El club de la lucha*, 1999, en la que al final descubrimos que el narrador y su antagonista son en realidad la misma persona.

Teóricos contemporáneos han intentado describir este cambio en la concepción y presentación de la narrativa. Estudiando el cine y la literatura, el crítico literario Fredric Jameson apela a la idea del pastiche como principio rector de la narrativa posmoderna, diferenciándola de la parodia de antaño por carecer de un referente claro. La parodia, según postula, es imitación burlesca de un estilo original



ÉDOUARD MANET
ALMUERZO CAMPESTRE
1863
ÓLEO SOBRE LIENZO
215 X 271 CM
MUSEO DE ORSAY, PARÍS

de revistas porno, las fotografías de moda, la pintura retratista del Renacimiento o el cine negro. Sherman se mete en la piel de sus protagonistas y se caracteriza para transformarse en unos personajes cada vez más variopintos. Ha encarnado a *femmes fatales*, jovencitas ingenuas, modelos, brujas, monstruos, payasos o muñecas hinchables. Sus fotografías imitan ciertas convenciones de género pero, tal como dijo ella misma, esa imitación siempre tiene algo extraño o incompleto. La idea del pastiche de Jameson es sobre todo aplicable a la serie «Untitled Film Stills» de Sherman. El público está convencido de haber visto la película en la que se inspira la fotografía pero, de hecho, no existe una fuente: las imágenes en blanco y negro simplemente imitan el estilo de las películas europeas de serie B de las décadas de 1950 y 1960. Así, por ejemplo, en uno de sus muchos fotogramas, *Untitled Film Still #15*, 1978, Sherman encarna a una chica vestida con ropa provocativa sentada en un alféizar y mirando pensativamente por la ventana de un apartamento, en una imagen que evoca a la joven provinciana obligada a venderse para sobrevivir en la gran ciudad. Hacia finales de la década de 1970, cuando Sherman estaba creando estas fotografías, esos filmes eran ya un recuerdo lejano, y hoy la neblina que los envuelve es aún más densa.

La incursión más compleja de Sherman en el pastiche es su largometraje *Office Killer*, 1997, en el que la artista deconstruye el género de las películas de terror con una trama convencional de una asesina en serie que siembra el pánico entre jóvenes fotogénicos frívolos, desplegando todo el *gore* gratuito del género y sus sobresaltos. Sherman ambienta la película en una editorial. La asesina, interpretada por Carol Kane, es una correctora apocada que ha sido degradada a trabajar en casa como consecuencia de una reestructuración de empresa. Se venga asesinando a sus colegas uno a uno, y almacenando sus cadáveres en el sótano, donde se convierten en atrezzo de la oficina de sus sueños. Si bien el filme parodia un género ya paródico, se convierte en un pastiche al combinar elementos *gore* de películas de terror como *Pesadilla en Elm Street*, 1984, o *Scream*, 1996, con descripciones de personajes que han caído en la locura, como *Carrie*, 1976, o Norman Bates en *Psicosis*, 1960. El hecho de que Sherman contextualice su película en una editorial la distancia de los entornos domésticos de la mayoría de las cintas de terror. Por otro lado, *Office Killer* es un largometraje autorreferencial: algunos fotogramas, como uno en el que el personaje interpretado por Molly Ringwald aparece sentado pensativamente en una salida de incendios, remiten a las fotografías de la artista. Desde que Sherman irrumpió en la escena del arte con un conjunto de fotogramas falsos, su creación de una película que bien podría haber estado en el origen de sus obras previas hace que todo su trabajo adquiera la coherencia de un circuito maravilloso y, como otras narrativas posmodernas, imprevisto.

No sólo Sherman plasma visiones sombrías o apocalípticas de la vida contemporánea mediante el pastiche. Gregory Crewdson recurre a varios géneros para narrar desconcertantes relatos ficticios ambientados en barrios residenciales. Los momentos congelados en el tiempo de sus fotografías recuerdan a la tradición de la pintura histórica, y sus temas evocan los tropos hollywoodienses de Spielberg, en el sentido de que gente normal de repente queda atrapada por fuerzas sobrenaturales. En las imágenes cuidadosamente escenificadas de Crewdson, rayos de luz celestial inciden en patios de casas unifamiliares o atraviesan el suelo de varios pisos. La gente se comporta de forma misteriosa. Una mujer flota como Ofelia en su salón inundado. Otra se arroja en medio de un jardín que ha brotado en el interior de su casa. Una serie de círculos concéntricos ocupa un solar vacío. Un pájaro en un jardín de flores encuentra una mano amputada. Señales y fenómenos extraños envuelven a figuras

DAVID SALLE



Byron's Reference to Wellington, 1987
Pintura acrílica y óleo sobre lienzo, 396,2 x 320 cm

que parecen atontadas o drogadas. En *Sin título*, 1998, un haz de luz atraviesa el cielo nocturno y paraliza a un joven que está de pie en un jardín lleno de basura, con una caja de cervezas en la mano. Algo espeluznante acecha en el interior de esas impecables casas con sus patios perfectos. Es imposible descifrar si son sueños, fantasías o apariciones, pero las imágenes presentan tal grado de detalle que se convierten en un registro fotográfico verosímil de hechos imposibles. No desentrañan su significado, pero pueden interpretarse como expresiones de un sentimiento interior de anomia.

Mientras que las reflexiones de Crewdson sobre un mundo aterrador se inscriben en el presente, Eleanor Antin vuelve la vista hacia cataclismos e injusticias históricas para plantear una interpretación alegórica del presente a través del pasado. Desde principios de la década de 1970 Antin narra historias en películas, fotografías y performances en las que se mete en la piel de distintos personajes ficticios, entre ellos una envejecida Eleanor Antinova, bailarina negra que trabajó con Sergéi Diaghálev en la década de 1920, y Eleanor Nightingale, la enfermera que descubrió que remendar a los soldados para devolverlos a la batalla no solucionaba el problema de la guerra. La serie de 2001 de Antin «The Last Days of Pompeii» relata la decadencia y caída de la antigua Roma mediante fotografías a gran escala repletas de actores caracterizados y clichés típicos que evocan los dramas costumbristas y los retratos exaltados de la decadencia romana propios de la pintura histórica del siglo XIX. Poses teatrales y detalles simbólicos (una bandeja de granadas a medio comer símbolo de la lujuria o una calavera envuelta que recuerda la inminente mortalidad) contribuyen a relatar la historia. En una imagen de la serie, *The Golden Death*, una montaña de monedas de oro anega a unos aristócratas ebrios, víctimas de su codicia. La serie progresa desde escenas de un hedonismo indolente hacia un fin trágico en el que los actores yacen muertos o moribundos entre un farrago de columnas rotas. Pese a su especificidad histórica, «The Last Days of Pompeii» es tan excesiva que queda clarísimo que no se trata de una historia real, sino de un símbolo del trágico destino de las sociedades indulgentes y egocéntricas que ignoran las advertencias de catástrofes inminentes.

Las fotografías escenificadas de Anna Gaskell comparten esa sensación premonitory y angustiosa, pero plasman un mundo más privado y psicosexual. Gaskell, como la pintora de realismo mágico Paula Rego, se inspira en relatos infantiles como *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, o *Las aventuras del barón de Münchhausen*, de Rudolf Erich Raspe. En lugar de reinterpretar esas parábolas del paso de las protagonistas de niñas a mujeres, Gaskell se sirve de ellas como mera referencia para componer fotogramas aislados que narran un relato nuevo, abierto y parcial. En «Wonder», una serie de fotografías de 1996 y 1997 inspirada en *Alicia en el país de las maravillas*, adolescentes con delantal azul se enfrentan a peligros reales e imaginarios, algunos de los cuales parecen ser puramente mentales, mientras que otros adoptan la forma de niños que tiran del pelo a la protagonista o se abalanzan sobre su lánguido cuerpo. Varias de estas imágenes muestran a gemelas con las que la artista apunta a una psique dividida; así, vemos a la protagonista retozar alegremente, pelear y, en una imagen, incluso resucitar. La inquietante iluminación, el encuadre cerrado y los espacios claustrofóbicos ensombrecen el aire de ingenuidad del cuento.

Apropiándose libremente de la historia del arte, el cine y la literatura, las fotografías de Crewdson, Antin y Gaskell ofrecen demasiadas o pocas pistas que permitan saber qué está ocurriendo, lo cual exacerba la sensación de incoherencia. Estos artistas recalcan además el carácter incompleto de sus narraciones por el mero hecho de utilizar imágenes fijas en las que la acción está detenida en el tiempo. Es el espectador

CINDY SHERMAN



Untitled Film Still #15, 1978

Fotografía en blanco y negro, 25,4 x 20,3 cm

CINDY SHERMAN



Office Killer, 1997

Película de 35 mm, 80 minutos y 6 segundos

ELEANOR ANTIN



The Golden Death, de «The Last Days of Pompeii», 2001
Impresión cromogénica, 149 x 118,4 cm

quien debe dar sentido a la historia, imaginar qué ocurrió antes de cada fotograma y qué puede suceder en el siguiente. Los narradores posmodernos que trabajan con video y cine cuentan con la ventaja de disponer de los tropos del tiempo y la continuidad, lo que los impulsa a fragmentar sus narrativas de otro modo. Como profesionales del pastiche fotográfico, suelen partir de un género (el cine de terror o las películas del oeste, por ejemplo), y luego barajan sus códigos para socavar el resultado previsible.

Un maestro de esta estrategia es Isaac Julien, cuya obra aborda temas que describen su vida como homosexual negro, en lo que podría calificarse de una especie de «doble otredad». Julien compone narrativas cinematográficas oníricas y deshilvanadas que mezclan escenas ficticias con documentales, incorporan poesía, citas y múltiples voces, y remiten a géneros y películas conocidas. Julien suele proyectar sus películas en varias pantallas, creando un juego rítmico entre ellas mediante la interacción de personajes e imágenes, que en ocasiones ocupan varias pantallas a la vez y en otras se separan o duplican para transmitir una sensación casi cubista de desenlace de la historia. En lugar de proporcionar una trama narrativa clara, como el cine comercial, las historias de Julien son abiertas y ambiguas y permiten múltiples interpretaciones. Por ejemplo, en su largometraje de 1999 *The Long Road to Mazatlan* el artista subvierte los códigos sexuales de las películas del Oeste y las distinciones entre héroes y villanos. El filme se centra en dos vaqueros, uno de blanco y otro de negro, que se ven envueltos en un baile de deseo con el telón de fondo de paisajes desérticos y áridos pueblos de Texas. A lo largo de la película se vislumbran referencias a obras icónicas, como el filme de 1968 de Andy Warhol *Lonesome Cowboys*, las pinturas de nadadores de la década de 1960 de David Hockney o la famosa escena de «¿Estás hablando conmigo?» del clásico de 1976 de Martin Scorsese *Taxi Driver*.

Matthew Barney, artífice de películas épicas e instalaciones, adopta un planteamiento de la narración más idiosincrásico y enigmático. Su obra magna es la serie de siete horas y cinco partes *The Cremaster Cycle*, 1994-2002, título que alude al músculo que levanta los testículos. (Cuando los testículos de un embrión están elevados, el sexo aún no está definido, lo cual ha llevado a interpretar la película como una meditación sobre la definición sexual o la transformación.) Si bien cada fragmento parece un largometraje tanto por su duración como por su lustre visual, existen diferencias relevantes entre el *Cremaster* y las cintas de multicine. En primer lugar, el ciclo de Barney está repleto de criaturas y personajes extravagantes que traspasan las fronteras de sexo y especie. Hay una mujer-guepardo interpretada por una bella amputada con piernas de cristal, un sátiro que baila claqué, un escocés que toca la gaita, un Harry Houdini reinventado (interpretado por Norman Mailer) y una reina trágica (Ursula Andress). Las cinco partes hacen referencia a cosas tan diversas como los musicales de Busby Berkeley, el punk, los oscuros rituales masónicos o Gary Gilmore. Los diálogos de la obra se reducen a doce líneas, y el ritmo es asimismo muy distinto al de los clásicos largometrajes de Hollywood. Las secuencias se extienden hasta el tedio. Una de ellas, larguísima, consiste en una destructiva carrera de coches antiguos en el vestíbulo del edificio Chrysler de Nueva York, y otra muestra una coreografía inacabable de bailarinas al estilo de las Rockettes en un campo de fútbol de Idaho. La pentalogía está repleta de símbolos enigmáticos y referencias a leyendas misteriosas, la ópera, la cultura popular, el deporte y el cine de Hollywood y de autor, mezcla que compone una narrativa ambiciosa y ambigua. En las proyecciones del ciclo completo suelen distribuirse entre el público folletos que ayudan a descifrar significados. El hecho de que las películas se produjeran y estrenaran sin orden (4, 1, 5, 2, 3) lo hace todo aún

GREGORY CREWDSON



Sin título, 1998

Impresión cromogénica digital, 127 x 152,4 cm

ISAAC JULIEN

*The Long Road to Mazatlan*, 1999

Retroproyección en tres pantallas, película de color/sepia de 16 mm, transferencia a video y sonido, 20 minutos

MATTHEW BARNEY

CREMASTER 4, 1994
Fotograma de producción

más confuso. Lo mejor es concebir *Cremaster* como un sueño surrealista y poético que parece tener algo que ver con el transgénero, la liberación sexual y la muerte.

En el extremo opuesto, Rodney Graham realiza videos breves que a un tiempo evocan y confunden las convenciones de la narrativa cinematográfica. En sus «cortometrajes circulares», como los denomina, no pasa casi nada, y el final de la historia se funde de forma más o menos perceptible con el principio. Sus fuentes de inspiración son musicales y, con mayor frecuencia, literarias. Por ejemplo, *Vexation Island*, 1997, se basa en la novela de principios del siglo XVIII de Daniel Defoe *Robinson Crusoe*. El libro marcó el inicio de una tradición narrativa de naufragios en que un personaje del mundo moderno se salva pero llega a una isla desierta donde debe ingeniárselas para sobrevivir o resignarse morir. El género, que fantasea con la huida de la civilización, se ha perpetuado en cintas contemporáneas como *Náufrago*, 2000, de Tom Hanks, y programas de telerrealidad como *Supervivientes*. La versión de Graham, suntuosamente filmada, sólo dura nueve minutos y recoge un incidente periférico del libro de Defoe. Una figura disfrazada de pirata yace boca arriba en la playa, aparentemente víctima de un naufragio. Cuando despierta se le acerca un loro parlanchín, que le señala un coco en una palmera. El hombre agita el tronco y el coco cae con tan mala fortuna que le impacta en la cabeza y vuelve a dejarlo inconsciente, en el mismo estado en el que lo habíamos encontrado. Literalmente circular, la versión de Graham de la historia del naufragio no alude a la capacidad del ser humano de superarse a sí mismo y los obstáculos exteriores, sino a lo fútil de imaginar una posible huida.

Más indefinidas aún son las narrativas fílmicas de Aernout Mik. Proyectadas sobre múltiples pantallas y con secuencias repetidas, el artista arremete contra el periodismo de los telediarios, presentando escenas de agitación o desastres. Sin embargo, en lugar de retransmitir hechos y moralejas de fácil digestión, Mik desbarata nuestras expectativas no aportando explicaciones del caos que rodea a sus personajes, climax en la acción ni solución emocional o moral. Más bien complica toda la información que proporciona. *Refraction*, 2005, consiste en la proyección en tres pantallas del metraje de los momentos siguientes a un accidente de autocar en una autopista de las afueras de una ciudad europea no identificada. Al principio todo nos suena: policías y médicos yendo de un lado a otro, el choque en cadena de unos cuantos coches, el atasco subsiguiente y conductores que han bajado del coche para curiosear. Pero poco a poco empieza a parecer que algo no encaja: faltan las víctimas, o sus restos, y algún otro vehículo implicado en el accidente. De repente entra en escena un pastor con su rebaño de ovejas. Cruzan la autopista. Las ovejas se detienen a pastar en medio de la carretera, entre el personal de socorro, ajeno a la interrupción. El espectador cae entonces en la cuenta de estar contemplando un evento imaginario escenificado. Si bien *Refraction* cuenta con todos los elementos de una filmación real, con ella Mik nos recuerda que incluso la declaración de un «testigo presencial» puede ser falsa.

Pierre Huyghe tampoco concede al público la satisfacción emocional que espera, en este caso del cine. La versión más convincente que Huyghe ha hecho de una película famosa es su video *The Third Memory*, 1999. La misma historia, la de un atraco frustrado a un banco de Brooklyn en 1972, se narra tres veces: según el metraje televisivo de archivo del robo real, en película de ficción y contado con entusiasmo treinta años después por uno de sus protagonistas. Como los atracadores tenían rehenes y mantuvieron un pulso con la policía durante ocho horas, el acontecimiento se retransmitió en directo por la televisión nacional estadounidense, interrumpiendo incluso la cobertura de la nominación de Richard Nixon en la Convención Republicana. (El atraco

ANNA GASKELL



Sin título n.º 16 (Wonder), 1996
Impresión cromogénica, 50,8 x 61 cm

RODNEY GRAHAM



Vexation Island, 1997
Proyector Sony Superdata Video/Data con duplicador de línea, 10 minutos

STAN DOUGLAS



Journey Into Fear, 2001
DVD, 7 horas y 40 minutos

AFKOUT MIK



Refraction, 2005
Instalación de video de tres canales, dimensiones variables

PIERRE HUYGHE



The Third Memory, 1999
Video digital beta, doble proyección en monitor
9 minutos y 46 segundos

CATHERINE SULLIVAN



Gold Standard (hysteric, melancholic, degraded, refined), 2001
Proyección en color por dos canales, 12 minutos y 24 segundos

acabó con un atracador muerto de un disparo de la policía y el otro detenido.) La versión para el cine es *Torpe de perros*, un filme de 1975 dirigido por Sidney Lumet y protagonizado por Al Pacino que recibió muy buena crítica. El atracador superviviente, John Wojtowicz, rememora el suceso una vez cumplida su condena. Él mismo reconstruye el atraco para la cámara de Huyghe en un escenario montado en estudio. Wojtowicz adorna la historia y contradice la versión oficial del delito, haciendo suya la versión de Lumet, que se ha convertido en la aceptada por la mayoría de los telespectadores y, según parece, también por el propio Wojtowicz. La narración tripartita de Huyghe revela el grado de ficción que puede adquirir nuestra sensación de realidad en una época acostumbrada al cine de Hollywood y saturada de información y medios.

El videoartista Stan Douglas también descompone nuestra experiencia de la narración ficticia y envuelve la verdad en una sombra de duda. Su *Win, Place or Show*, 1998, consiste en una instalación de video en doble pantalla que narra una discusión entre dos estibadores en una maqueta de una urbanización de Vancouver de la década de 1950 que, pese a estar proyectada, no se construyó. La narración muestra a la pareja discutiendo sobre distintos temas (incluidas carreras de caballos). La discusión llega a los puños. La acción se desarrolla en un bucle repetitivo de seis minutos pero, al estar filmada con veinte cámaras y empalmada mediante ordenador a tiempo real, el espectador acaba por darse cuenta de que cada versión es sutilmente distinta, debido a los diversos ángulos de la cámara. Douglas lleva esta idea de las narraciones múltiples a la percepción auditiva en su *Journey into Fear*, un video de 2001 basado en un clásico del cine negro de 1943 titulado *Estambul*. En otra obra enlazada en bucle, Douglas retrata a dos actores enzarzados en un acalorado diálogo en los abarrotados camarotes de un buque portacontenedores. Las emociones exaltadas típicas de un thriller apuntan a un desenlace trágico, pero pronto queda claro que la «trama» no lleva a ningún sitio. La misma escena de quince minutos se repite una y otra vez, aunque, si escuchamos con atención, percibimos que las voces del doblaje de cada bucle son distintas. Insertando con ordenador diálogos pregrabados, Douglas produjo un filme que podría proyectarse sin repetirse durante 157 horas. Con una sensación ininterrumpida de suspense que carece de toda resolución convencional, Douglas sugiere que no sólo no podemos creer en lo que vemos, sino tampoco en lo que oímos.

Catherine Sullivan también presenta múltiples versiones de la misma narración, a menudo en actuaciones teatrales en directo y grabadas en video, que subrayan las diferencias entre ambos medios y deconstruyen los convencionalismos mediante los cuales los actores dan vida a ficciones teatrales. Su máxima inquietud es la refundición de los códigos que rigen tanto el comportamiento del actor como del individuo normal y corriente. Ambos, sugiere, responden a un conjunto establecido de reglas que aprendemos a interpretar de un modo específico. Como Huyghe y Douglas, Sullivan acostumbra a recoreografiar y recrear escenas de películas conocidas, entretejiéndolas con material original extraído del teatro, estudios psicológicos y la literatura. En *Gold Standard (hysteric, melancholic, degraded, refined)*, 2001, reproduce una escena esencial de la película de 1962 de Arthur Penn *El milagro de Ana Sullivan* en la que Ana intenta enseñar a su joven tutelada, Helen Keller, a comer sola. En pantallas colocadas una al lado de otra se presentan diferentes versiones de la escena, interpretadas por distintos actores cuya raza, edad e incluso sexo varían, así como su humor, que cubre todo el espectro del subtítulo de la obra. Con esos cambios de identidad y humor, el significado de la escena varía, de tal forma que en un momento puede parecer un modelo de instrucción elevada y en el otro, un ejercicio de sadismo.

ILYA KABAKOV



The Man Who Flew into Space from His Apartment, 1985-1988
Instalación con madera, construcción con cartón, estancia, muebles,
objetos impresos encontrados y objetos domésticos, dimensiones variables
Instalación en el Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York, abril-junio de 1988

Las narraciones mutables, incoherentes e inconcluyentes suelen salir de labios de narradores poco creíbles, otro convencionalismo de la narrativa posmoderna que socava la idea de autoría. Ilya Kabakov, que suele colaborar con su esposa, Emilia, es un maestro de la narración inverosímil. Habiendo crecido en la época de Stalin, Kabakov trabajó como ilustrador de libros infantiles en la Unión Soviética mientras de forma clandestina iba cobrando fama en los círculos artísticos independientes como uno de los artistas más «inconformistas». Las primeras de sus obras que se vieron en Occidente son anteriores a la caída del imperio soviético y describen la gris y opresiva realidad de la vida en Rusia. Pero Kabakov tiene más alma de novelista que de periodista y, cuando en 1988 recreó una comuna urbana en una instalación en una galería neoyorquina, «Ten Characters», la pobló con un abanico fantástico de inquilinos que anhelaban desembarazarse de su triste existencia realizando actividades obsesivas y vanas. Llenó una serie de salas pequeñas con los efectos personales de personajes como «El hombre que nunca tiraba nada a la basura», «El artista sin talento» o «El hombre que recaba la opinión de los demás». Las peculiares historias de esos personajes se narraban en textos pegados junto a la entrada de cada sala. La estancia más espectacular era la de «El hombre que voló al espacio desde su apartamento»; estaba cubierta del polvo de yeso ocasionado por la perforación de un boquete en el techo por el cual el hombre había huido de la realidad soviética.

A lo largo de su vida Kabakov ha creado instalaciones en las que reconstruye otros espacios soviéticos, como un aseo público sin puerta donde la gente hace cola para orinar, un museo provinciano con una gotera en el techo o una sala de exposiciones en la que los ciudadanos exhiben proyectos de superación personal. Todas esas obras van acompañadas de relatos poblados por un variopinto conjunto de personajes de la Rusia posrevolucionaria, en la que el sueño de la colectividad ha degenerado en una pesadilla de burocracia, autoritarismo, papeleo y esperanzas desvanecidas. Los personajes son creíbles, pero Kabakov suele mostrarse burlón y escurridizo, de modo que nunca se está del todo seguro del lugar que el artista ocupa en relación con su ficción. En una compleja instalación Kabakov funde ficción y realidad con un relato sobre un artista ruso de principios del siglo xx cuyos cuadros, algunos de ellos versiones de sus propias primeras obras, expone. Otra pieza recoge un diario sobre la atribulada vida en la Unión Soviética, supuestamente redactado por su madre, aunque es posible que la narradora sea una invención de Kabakov. Como ha apuntado la crítica, esta estrategia de ocultar la voz propia tras una pantalla de personajes múltiples y narradores inverosímiles bien podría representar la respuesta de Kabakov al hecho de haberse criado en una sociedad en la que la expresión de las ideas propias podía costar cara.

Nedko Solakov pertenece a la siguiente generación, pero también creció en la era soviética, y su obra da fe de un profundo escepticismo respecto a la autoridad y la imposición de ideologías. En sus instalaciones Solakov llena paredes, techos y suelos con objetos encontrados y creados, garabatea comentarios en primera persona y muestra dibujos, mapas y noticias falsas de periódico. Esos elementos dispares son lógicamente ficticios, y sirven para documentar alguna premisa absurda, por ejemplo, que el mundo es plano o que un gran coleccionista de arte occidental vive en el pueblo ancestral del artista en África, en una cabaña sin electricidad (lo cual le impide conectar su escultura de neones de Bruce Nauman). Al igual que Kabakov, Solakov crea ficciones sobre sí mismo. Su compleja instalación *El Búlgaro*, 2000, pretende demostrar que él mismo pertenece, por la vía de un artista español del siglo xvii apodado «El Búlgaro», al linaje de Cervantes y El Greco. Respalda su alegato mediante

NEDKO SOLAKOV

*El Búlgaro*, 2000Técnica mixta, textos, dimensiones variables
Fundación Ellipse, Lisboa

EIJA-LIISA AHTILA



The House, 2002

Instalación en DVD para 3 proyecciones con sonido, 14 minutos

TINA BARNEY



The Ancestor, 2001
Fotografía cromogénica en color, 121,9 x 152,4 cm

dibujos supuestamente obra de «El Búlgaro», así como mediante un retrato fotográfico anacrónico de su personaje de ficción vestido con un atuendo de época, pero con sus propios e inconfundibles rasgos. Al presentarse tanto a sí mismo como a su personaje como dos narradores inverosímiles simultáneos, Solakov señala su desconfianza en la voz autoritaria y propagandística asociada a la ideología soviética.

Y mientras que Kabakov y Solakov explotan la figura del narrador falaz para sugerir la insensatez de la adherencia ciega a una ideología, Eija-Liisa Ahtila la emplea para expresar una locura literal. Sus videos y películas presentan historias sobre mujeres (a veces con sus compañeros) al borde de sufrir un ataque de locura, o que ya lo han sufrido. Presentadas en múltiples pantallas que revelan distintas perspectivas e información sobre los acontecimientos que se desarrollan, sus narraciones se deslizan entre la realidad subjetiva y la objetiva. Los eventos que tienen lugar en la imaginación se distinguen de los que suceden en el mundo real. Así ocurre, por ejemplo, cuando en *The House*, 2002, una vaca entra en una sala de estar o un coche circula por las paredes de la casa de una joven. En la misma línea, en *The Wind*, 2002, la protagonista, una mujer llorosa, explica cuánto se odia a las visitas reales o imaginarias que van apareciendo por su casa para atormentarla. De repente, un ciclón barre su hogar, tirándolo todo por el suelo y dejando el lugar hecho un desastre. ¿Se trata de un símbolo de las fuerzas externas que la vuelven loca o, por el contrario, es una fuerza interior que representa la liberación de su espíritu atormentado? Pese a la naturaleza psicológica de los traumas que presenta Ahtila en sus películas, no hay en ellas nada de clínico, ni siquiera deprimente, en gran parte debido a la forma en que los presenta. Y es que el efecto de fraccionarlos en varias pantallas refleja de forma tan idónea la lógica perturbada de los personajes que los eventos parecen casi plausibles al espectador y, en lugar de desorientarlo, lo orientan.

En la obra de Gillian Wearing el vínculo entre narrador y realidad se cercena de otra forma. Wearing aprovecha la vena confesional de la naturaleza humana con más compasión que la telerrealidad invitando a sus personajes a revelar sus emociones o secretos íntimos, pero ofreciéndoles en todo momento algo en lo que escudarse. A veces sus retratados llevan máscaras, como en *Trauma*, 2000, un video en el que quienes contestaron al anuncio que la artista publicó solicitando que le contaran historias de malos tratos u otras vejaciones sufridas en la infancia narran su historia tras una máscara. Otros «escudos» pueden ser pancartas o carteles en los que el personaje expresa sus pensamientos más inconfesables, como ocurre en la serie «Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say», 1992-1993. Para esta serie de fotografías Wearing solicitó a desconocidos que escribieran el pensamiento que quisieran en letreros y luego los fotografió con ellos. El semblante sonriente o impasible de los protagonistas es discordante con el sentimiento escrito, como ocurre en *I'm Desperate*, o *Come back Mary, I love you*. En todas estas obras los diversos escudos se convierten en elementos que ensanchan el hueco que separa las percepciones superficiales de las realidades más íntimas. Al poner en evidencia esa máscara social que oculta un caldero de sentimientos turbios, las obras de Wearing devienen metáforas de la incertidumbre de cualquier situación social.

En otras narraciones contemporáneas el desarrollo de la historia se interrumpe al registrar el artista los acontecimientos. Tina Barney crea fotografías de gran formato de su familia y amigos en sus hogares, pero no las típicas instantáneas de álbum familiar. Barney y sus retratados pertenecen a la aristocracia blanca, anglosajona y protestante de Estados Unidos, y en parte sus imágenes resultan fascinantes porque

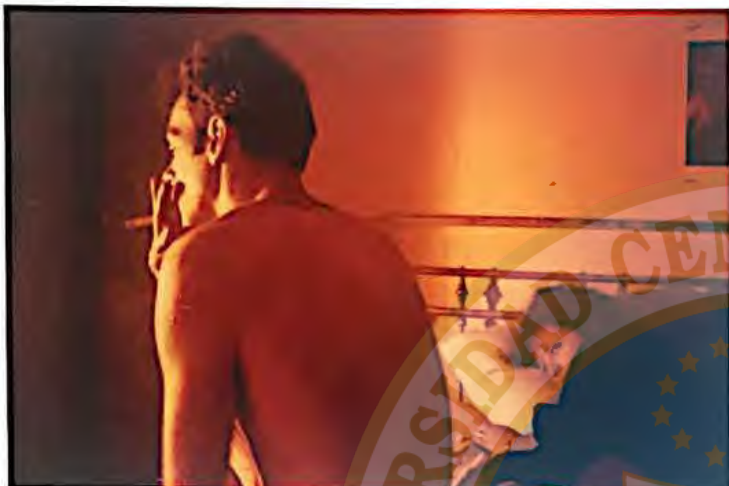
GILLIAN WEARING



I'm Desperate, 1992-1993

Impresión cromogénica montada en aluminio, 42 x 30 cm

NAN GOLDIN



Nan and Brian in Bed, NYC, 1983
Cibacromo, 76,2 x 101,6 cm

NAN GOLDIN



Misty and Jimmy Paulette in a Taxi, NYC, 1991
Cibacromo, 76,2 x 101,6 cm

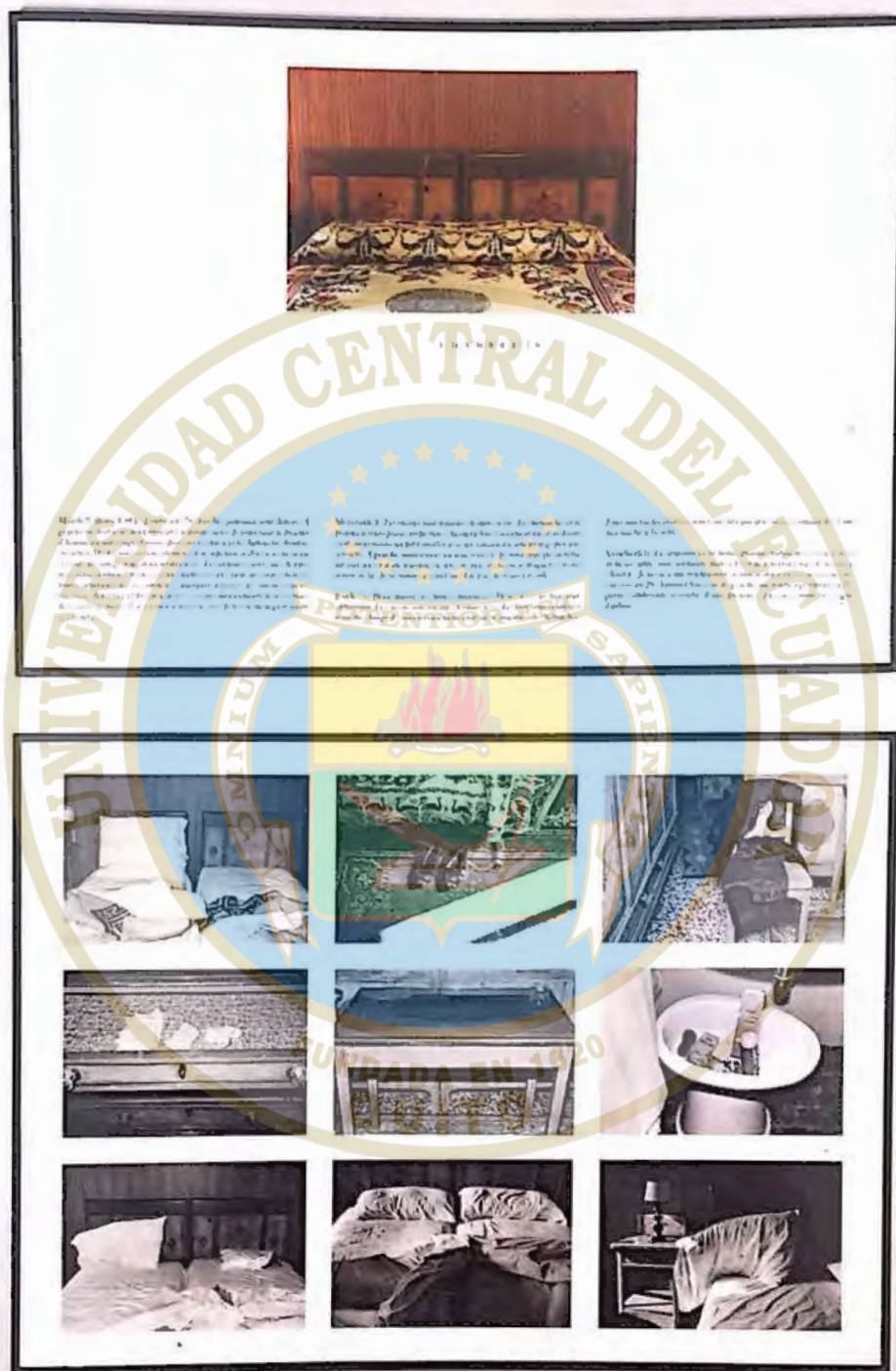
presentan entornos, actitudes y rituales de un grupo social que, según el estereotipo, mezcla la represión emocional con una honda sensación de privilegio. Además de los personajes, detalles de la decoración, como opulentos marcos, colecciones de arte, lámparas de araña y jardines impecables tienen un importante papel secundario, porque aportan información sobre la vida privada de la clase alta. Las imágenes de Barney son escenificaciones de la espontaneidad: la artista espera a dar con un momento clave y luego lo recrea, a veces de forma inmediata, si bien suele alterar las poses, e incluso la disposición de los muebles. Como resultado, sus imágenes están invadidas por una extraña incomodidad que revela que los retratados son conscientes de la presencia de la cámara. En *The Ancestor*, 2001, por ejemplo, la pared del comedor está dominada por una pintura de un antepasado que posa muy estirado. Bajo el retrato, con ropa menos formal pero igualmente acartonado, está el descendiente, de pie junto a la mesa puesta. En último plano, en el vano de una puerta abierta, está el mayordomo, con actitud alerta. Juntos, los personajes sugieren un mundo en que las actividades más normales de la vida cotidiana se convierten en un ritual.

Con un estilo estético espontáneo similar, Nan Goldin también fotografía a su «familia», la que ha escogido, integrada por artistas, poetas, músicos, transexuales, *drag queens* y otros personajes marginales del centro de Manhattan con los que entabló amistad entre finales de la década de 1970 y los años ochenta. *Misty and Jimmy Paulette in a Taxi, NYC, 1991*, por ejemplo, retrata a dos *drag queens* en un momento reflexivo, vestidas y maquilladas para salir a escena. En 1980 Goldin empezó a organizar sus imágenes y proyectarlas en un pase de diapositivas mítico y cambiante, *The Ballad of Sexual Dependency*. La artista afirma que su obra es el diario que deja leer a la gente. Aunque su narración es más coherente que la de otros artistas, sigue siendo difusa y estando abierta a la interpretación, y suele ir acompañada de música de intérpretes tan dispares como Kurt Weill, Maria Callas, James Brown, Screamin' Jay Hawkins o Charles Aznavour. La temática dominante es el dolor inherente a las relaciones interpersonales, la tensión entre intimidad y autonomía, y la naturaleza polifacética del amor y la amistad. Mostrada inicialmente entre actuaciones en un club punk, *The Ballad of Sexual Dependency* es hoy una obra consagrada y alabada.

Goldin no pide a sus protagonistas que posen: los inmortaliza en situaciones íntimas, por ejemplo, maquillándose, llorando tras una pelea con un amante, haciendo el amor, sentados en el retrete o gritando. La intimidad queda realizada por el color saturado de las imágenes, y porque la mayoría de ellas están tomadas en interior y con flash, lo que les confiere un halo de aislamiento de la luz y el aire del exterior. Pero el tiempo no se detiene: en la obra de Goldin los retratados reaparecen a lo largo de los años; los vemos envejecer, cambiar de pareja y pasar de estar sanos a morir de sida. También Goldin aparece en sus fotografías, como en *Nan and Brian in Bed, NYC, 1983*, y entre sus secuencias más conmovedoras están las que la muestran apaleada por su novio y después en proceso de recuperación; caída en la drogadicción y luego rehabilitándose en una clínica. Sus imágenes son tan cándidas que se tiene la sensación de que los amigos de Goldin son ya indiferentes a su cámara. El espectador se pregunta sobre las repercusiones del proyecto en la propia artista y sobre cómo se habrá alterado su comportamiento por su doble papel como observadora y observada.

Pocos han jugado tanto a desdibujar las barreras entre artista y tema y han llevado tan lejos el papel del creador como observador como Sophie Calle, una francesa que ha sido acusada de mirona, maltratadora y fototerrorista. Sus obras no sólo comparten los preceptos de la narrativa, sino también de la ciencia: Calle recopila datos,

SOPHIE CALLE

*Chambre 28—3 Mars, 1981*Fotografías en color y en blanco y negro enmarcadas
102 x 142 cm

muchas veces a hurtadillas y, luego, sumergiéndose en situaciones provocadoras e incluso peligrosas, observa cómo reaccionan los demás. Las tendencias voyeurísticas de Calle fundamentan su serie «L'Hôtel», 1981, para cuya realización estuvo trabajando de camarera en un hotel y «espiando» a los huéspedes. La obra resultante, que documenta sus intrusiones, combinaba fotografías y textos, como en *Chambre 28—3 Mars*, 1981. Calle abría el equipaje de los huéspedes del hotel, leía su correo y sus diarios, tomaba fotografías de sus camas y ropa sucia o inventaba descabellados escenarios para explicar los datos que descubría. Sin embargo, tal vez su obra de vigilancia más intrusiva sea la serie «Le Carnet d'adresses», 1983. Calle fotocopió el contenido de una agenda que se encontró en la calle y entrevistó a todas las personas cuyos nombres aparecían en sus páginas interrogándolos sobre el dueño de la agenda, un cineasta documental a quien no conocía. A continuación, durante todo un mes, publicó las entrevistas diariamente en el periódico francés *Libération*, hasta que el propietario de la agenda escribió una airada carta al director exigiendo, sin éxito, que publicaran una fotografía de Calle desnuda que había descubierto. En suma, Calle rompe con la línea que separa realidad y ficción: no sólo influye en las narraciones que explica, sino que las crea.

Los artistas que convierten a otras personas en participantes activos de la historia de su obra conocen bien las consecuencias lógicas de la idea del espectador como autor postulada por Barthes. A diferencia de los participantes ajenos de Calle, los de Janet Cardiff, que suele trabajar con su marido, George Bures Miller, son conscientes de su papel esencial. Cardiff se especializa en «paseos guiados con audio» en los que el «espectador» (término no del todo adecuado en este contexto) recibe unos auriculares y se lanza a la aventura guiado por una voz grabada. Cardiff sitúa sus paseos en entornos específicos, de modo que los participantes se encuentran vagando por un museo, un parque o la calle de una ciudad con una amiga imaginaria que los dirige y les susurra comentarios acerca del entorno. Parte del encanto de estas obras estriba en la forma en que mezclan realidad y ficción: la voz sin cuerpo describe cosas que vemos y otras que no vemos: un objeto real, como una puerta o una escultura, por ejemplo, una supuesta figura que debemos seguir, una bicicleta salida de la nada o un sol poniente que puede estar poniéndose o no en el preciso momento del paseo. En muchos de esos paseos no ocurre nada extraordinario: el participante deambula, ve cosas y vuelve al punto de partida. Sin embargo, a lo largo de todo el proceso se deja guiar y experimenta el entorno de una forma mucho más consciente. Una de las narraciones más completas de Cardiff es *The Muriel Lake Incident*, 1999, en que los espectadores, con los cascos puestos, se asoman a un diorama que los sitúa en el palco de un cine. Escuchan sonidos, unos procedentes de la pantalla y otros de los

JANET CARDIFF



The Muriel Lake Incident, 1999

Madera, audio, proyección de video y acero
184,2 x 239,2 x 157,5 cm

demás espectadores. En un momento dado, una mujer llega tarde a la proyección y el público empieza a murmurar. La mujer dice algo acerca de un personaje sospechoso y, de repente, se oye un disparo y cunden el caos y la confusión en la sala. Los espectadores entienden entonces que están creando su propia película de acción.

En la epopeya de Matthew Ritchie sobre el auge y la decadencia de una civilización mitológica que podría ser anterior a la nuestra o desarrollarse millones de años después, el espectador también desempeña un papel fundamental. Desde que en 1995 presentara *The Hard Way*, la narración ha ido ganando en complejidad y expresándose en los voluminosos escritos del artista, en su página web y a modo de masivas instalaciones en galerías en las que versiones pintadas como rompecabezas de sus personajes, símbolos y paisajes cósmicos cubren paredes, se amontonan en suelos e invaden techos. En sus diversas formas la narración de Ritchie hace referencia a temas tan diversos como la física de partículas, las matemáticas teóricas, el Génesis, las novelas baratas, los cómics y la teoría de juegos. Cada instalación aborda un conjunto de propiedades o características del universo. «Proposition Player», 2003, por ejemplo, es, según Ritchie, una elucubración sobre el juego, la mecánica cuántica y los elementos del azar.⁵ En resumen, el cosmos de Ritchie se basa en la creación de mitos occidentales y gira en torno a siete grupos de siete personajes que también son principios metafísicos o leyes físicas. La epopeya arranca con una banda de agentes celestiales perjudicados que representan distintas zonas del cerebro humano. Expulsados de los cielos, impactan contra la Tierra y sus pedazos se dispersan por los siete continentes. Esos fragmentos se combinan y recombinan, configurando un grupo casi infinito de narraciones posibles que Ritchie recoge en sus textos e instalaciones. En su página web el artista lo relata con el lenguaje de las novelas baratas: «Las fronteras entre las especies se habían desdibujado. ¿Qué podría ser más emocionante que mantener relaciones sexuales con una criatura cuyo orificio estaba hecho con el único fin de experimentar y dar placer? ¿O con una mujer ardiendo de un fuego frío de cristal, susurrándole los secretos de la inmortalidad a tu mente simple y plañidera, mientras en cada cuerpo a cuerpo te ibas llenando de conocimientos y sabiduría?».⁶

La ambigüedad en este caso es una pista: Ritchie no ha generado una narración clara, sino una alegoría de la creación que celebra el nacimiento del arte. Y el mayor interés de su proyecto radica en que el creador último es el espectador, no el artista. Dadas las múltiples capas y los argumentos entremezclados, el único modo de experimentar su obra es recrearla por uno mismo, siguiendo el hilo escogido para componer una narración tan viable como cualquier otra. ¿Qué podría ilustrar mejor la idea de Barthes de la obra como «espacio multidimensional en el que diversas interpretaciones [...] se mezclan y entran en conflicto» que el prolífico universo de Ritchie?

MATTHEW RITCHIE



«Matthew Ritchie: Proposition Player», 2003
Instalación en el Contemporary Arts Museum Houston, Texas, diciembre de 2003-marzo de 2004



ARTE &
TIEMPO

DEL TIEMPO
REAL AL
TIEMPO FILMICO



Sleep, de Andy Warhol, es una película muda en blanco y negro, de casi seis horas de duración, de un hombre durmiendo. Se observa al protagonista desde varios ángulos: respira y se agita un poco pero, por lo demás, no hay acción... excepto cuando se da la vuelta a mitad de la cinta. (Se dice que en el estreno del filme el público aplaudió en ese momento.) Rodada en 1963, *Sleep* es uno de los primeros ejemplos de cine «en tiempo real», estilo cinematográfico en que los acontecimientos filmados ocupan el mismo tiempo en la realidad y en la pantalla. Recientemente el *cinéma vérité*, la telerrealidad e incluso películas de Hollywood han popularizado esta estrategia. Como ocurre en la mayoría de las películas en tiempo real, Warhol aplicó en *Sleep* trucos que le permitieron componer una experiencia aparentemente ininterrumpida, aunque contiene pasajes repetidos que sólo resultan perceptibles si se visiona la cinta atentamente de principio a fin.

La de «tiempo real» es una de esas locuciones gráficas cuyo significado rara vez nos planteamos pero, como lo denota la manipulación de Warhol, no siempre es evidente. Desde los albores del pensamiento filosófico la naturaleza del tiempo, e incluso su existencia, han sido objeto de reflexión. Aristóteles se preguntó si el tiempo existía de forma independiente a la experiencia o sólo en nuestra conciencia. San Agustín postuló que era una creación de Dios y que, por consiguiente, sólo Dios existe en un estado de eternidad. (Hoy día los científicos siguen una vía de investigación similar al cuestionar si el tiempo existía antes del Big Bang.) Isaac Newton cimentó su teoría de la mecánica en la hipótesis de que tiempo y espacio existen de forma independiente a los acontecimientos que suceden en ellos. En cambio, otros filósofos han negado la existencia objetiva del tiempo. En el siglo XVIII el escéptico George Berkeley insinuó que el tiempo y todo lo que ocurre en él son percepciones mentales cuya «realidad» es inde-mostrable. Los budistas sostienen que es un círculo sin fin, y que siempre acabamos donde empezamos. La teoría de la relatividad de Einstein fusiona espacio y tiempo en una sola entidad. Y el filósofo del siglo XX Henri Bergson fundió espacio y tiempo en su idea de duración, y definió el «tiempo vivido» como la experiencia en la que pasado y futuro confluyen en un presente continuo.

Esas teorías se han abierto camino desde en la filosofía y la ciencia hasta todos los ámbitos de la vida moderna, en particular al fomentar la tecnología novedosas formas de experimentar el tiempo. Los relojes nos divorciaron de la experiencia estacional y diurna del tiempo, descomponiéndolo en fracciones repetitivas y mensurables. Eso favoreció la producción en serie, en la que las tareas se suceden a modo de unidades reiterativas. El desventurado protagonista del clásico de 1936 de Charlie Chaplin *Tiempos modernos* ilustra con vis cómica las consecuencias de ese «progreso» al quedarse rezagado y verse atrapado en los engranajes de una cadena de montaje. La fotografía, por su parte, ha hecho visible el tiempo. En el siglo XIX la cronofotografía de Eadweard Muybridge permitió al mundo contemplar movimientos que, debido a su celeridad, hasta entonces el ojo humano no

había logrado captar. Sus secuencias de imágenes se adelantaron a la invención del cine, que fue el preludio de un sinfín de nuevas posibilidades para la experimentación del tiempo. En la década de 1920 cineastas rusos como Sergei Eisenstein jugaron con la distorsión, los ángulos de cámara, abruptas yuxtaposiciones y reflejos en espejos para disipar la ilusión de tiempo lineal. Igual que constructivistas rusos como Kazimir Malévich y Alexander Rodchenko, Eisenstein creía en un fin político de sus innovaciones: al zarandear al público y hacerle ver que existía otro modo de concebir el tiempo y el espacio, creía estar modelando nuevas y radicales formas de conciencia acordes con la drástica reorganización de la sociedad en el seno del nuevo estado soviético. Simultáneamente, directores de Hollywood como D. W. Griffith, más interesados en el entretenimiento que en la política, descubrieron el *flashback* y el *flashforward* (saltos atrás y adelante), la pantalla dividida y los pases a cámara lenta y rápida.

Durante más de medio siglo el público aceptó de tal modo esas rupturas de la secuencia temporal, el «tiempo filmico», que el «tiempo real» en películas como *Sleep* de Warhol desconcertó. Entre finales de la década de 1950 y los años sesenta cineastas, intérpretes, artistas de *performance* y músicos vanguardistas, entre otros, crearon obras de la misma índole para devolver al público la experiencia del tiempo precinematográfico. La obra de John Cage *4'33"*, «interpretada» por vez primera por un pianista en 1952, consistía en uno o varios músicos sentados en silencio durante la ejecución de una pieza de tres movimientos, cuatro minutos y treinta y tres segundos; el objetivo era que el público renunciara a su entrega a la imaginación del intérprete y prestara atención al sonido ambiente «real» y los ruidos «reales» emitidos por los espectadores. Los artistas de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 se sirvieron de tecnologías incipientes, como las cámaras portátiles de video, las cámaras de videovigilancia y los sistemas de realimentación para alentar la conciencia de posiciones momentáneas en el tiempo y el espacio. A menudo lo consiguieron oponiendo el tiempo «real» al tiempo «filmico». La pieza de Yoko Ono *Sky TV*, 1966, muestra en monitores de video una imagen de circuito cerrado a tiempo real del cielo del exterior. Dan Graham, con su instalación *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay*, 1974, situó al público de tal modo que se viera a la vez reflejado en un espejo y como imagen de video retardada cinco segundos. Bruce Nauman configuró espacios equipados con cámaras de vigilancia y monitores que desdibujaban la experiencia temporal: en *Live-Taped Video Corridor*, 1970, el espectador iba por un pasillo en dirección a un monitor en el que se proyectaba su imagen de espaldas, como si se alejara. Obras como estas situaron al público dentro y fuera del tiempo de la pantalla, agudizando la percepción de sus propias coordenadas físicas y temporales.

Tales intentos de lograr que el público estuviera «aquí y ahora» según la percepción tradicional no tardaron en topar con los imperativos comerciales y tecnológicos. Los montajes televisivos con cortes bruscos, el éxito de las «citas jugosas» y los «eslóganes llamativos» en las noticias y la publicidad y el triunfo de las películas de acción acortaron el tiempo de atención del público. La repetición instantánea de las jugadas deportivas y los botones de pausa, salto adelante y salto atrás de los mandos a distancia nos inculcaron la sensación de que podemos controlar el flujo temporal. Y la entrada en la era cibernética sigue desbaratando las nociones convencionales de tiempo y espacio. Los avances en la comunicación electrónica permiten experimentar lo que el videoartista Bill Viola denomina «tiempo paralelo», la sensación de existir a la vez en el propio cuerpo y en un lugar remoto, siendo conscientes tanto de lo que ocurre en un *loft* de Nueva York como en una calle de París o en una guerra de Oriente



ANDY WARHOL
SLEEP
1963
CINE MUDO EN
BLANCO Y NEGRO
5 HORAS Y
21 MINUTOS

Próximo. En el ciberespacio el tiempo se vuelve elástico. La tecnología permite la coexistencia de pasado y presente, borra toda distinción entre aquí y allá, e incluso altera las reseñas de los acontecimientos históricos y manipula la memoria.

El conflicto entre tiempo real y filmico retoma en cierto modo el debate en torno a la concepción objetiva o subjetiva del tiempo. El intento de anclarse a un tiempo real, por escurridizo y problemática que pueda ser tal entidad, evidencia la creencia en que el tiempo posee una existencia concreta externa y que nosotros existimos, e incluso cobramos razón de ser, dentro de él. Por su parte, el tiempo filmico se fundamenta en la premisa de que el tiempo se puede manipular y, al menos hasta cierto punto, depende de nosotros para existir. Ese conflicto constituye el hilo conductor de la obra de muchos artistas contemporáneos, algunos de los cuales emplean medios basados en el tiempo y abordan las consecuencias psicológicas y filosóficas de manipularlo, mientras que otros lo convierten en su materia de estudio.

Entre los artistas contemporáneos, tal vez el intento más tenaz de aferrarse al tiempo real lo encontremos en la obra de On Kawara. Desde mediados de la década de 1960 Kawara ha producido más de dos mil cuadros con una fecha pintada que ha titulado en conjunto «Today Series». Son lienzos rectangulares de ocho formatos distintos en los que el artista pinta con prístinas letras y números blancos una fecha sobre un fondo monocromo. Kawara crea estas obras acatando una regla estricta: las empieza y acaba en el día indicado; si no termina antes de medianoche, las descarta. Las obras acabadas, las guarda en cajas de diseño exclusivo con un recorte del periódico local de ese día de la ciudad en la que esté (Kawara viaja mucho). El hecho de albergar noticias del día convierte las cajas en una suerte de cápsulas del tiempo, pero las pinturas, que a menudo se exponen sin la caja, no ofrecen información alguna. En definitiva, son como hojas de calendario. Estos clásicos del arte conceptual presentan un encanto visual muy limitado, pero despliegan una plétora de posibilidades imaginativas para viajar por el tiempo mental. Su finalidad es hacer del tiempo algo concreto y palpable, pero en última instancia su vacuidad subraya la futilidad del intento. La experiencia vivida del tiempo más bien se desvanece, dejando únicamente en su estela un rastro enigmático.

Otro intento quijotesco de crear una representación visual del tiempo se halla en el arte de Roman Opalka, quien desde 1965 trabaja en *OPALKA 1965/1-infinity*, una obra magna integrada por cientos de lienzos llenos de secuencias de números consecutivos que representan el intento del artista de contar hasta el infinito. En los primeros «Details», nombre que da el artista a esas telas, los números estaban pintados con pincel fino en blanco sobre negro. En 1972 Opalka empezó a añadir gradualmente blanco a la pintura negra, calculando, de forma precisa como se demostró, que hacia el año 2000 el fondo sería tan blanco como los números. Desde entonces estos últimos sólo se aprecian a trasluz. En una serie continua relacionada que también se

remonta a 1965, el artista toma una fotografía de sí mismo al final de cada jornada. Colocados juntos de forma secuencial, esos autorretratos constituyen otro registro del paso del tiempo, que en este caso deja su impronta en el rostro del artista. Opalka tiene previsto dar continuidad a este proyecto hasta su muerte.

Y mientras que las obras meditativas de artistas como Opalka y Kawara intentan detener el tiempo como quien atraviesa una mariposa con un alfiler, las obras multimedia de otros creadores combinan todo, desde acción en directo hasta secuencias de video, cine, música, televisión de circuito cerrado y proyecciones de diapositivas, y se recrean en la naturaleza cambiante y fugaz del tiempo. Joan Jonas viene refinando su enfoque multilateral desde finales de los años sesenta, concibiendo *performances* e instalaciones inspiradas en la mitología, los rituales, la literatura y la historia, fuentes referenciales que le sirven para investigar el significado de la identidad femenina. Entre sus elementos característicos figuran los espejos que, por supuesto, distorsionan tanto como reflejan, y las máscaras, que permiten meterse en la piel de otros personajes. Con los años sus obras, ya sean videos, *performances* o instalaciones, se han ido tornando más elaboradas. El crítico Douglas Crimp ha descrito la experiencia esencial de la obra de Jonas como una «desincronización», término que anticipa su complejidad espacial y temporal.¹ Por ejemplo, en *Lines in the Sand*, 2002, inspirada por el poema épico «Helena en Egipto» escrito a principios de la década de 1950 por Hilda Doolittle, tanto la interpretación como la instalación que Jonas conjugó a partir del texto permiten entrever un mundo en el que la experiencia cotidiana del tiempo y el espacio ha desaparecido. La obra incluye pasajes leídos del texto de Doolittle, proyecciones de las fotografías del viaje a Egipto de la abuela de Jonas en 1901, filmaciones de la recreación hortería de la pirámide de Luxor en Las Vegas y secuencias de video de actuaciones en las que Jonas baila, dibuja diagramas de elipses y pirámides en una pizarra y, literalmente, traza una línea en la arena. Los fragmentos expresan el arco de la historia y, al mezclar referencias de una civilización ancestral con innovaciones tecnológicas, componen un tapiz de momentos dispares.

La hibridación que Jonas plantea de la conciencia preindustrial y postelectrónica también se aprecia en la obra de Nam June Paik, fallecido en 2006. Apodado «el padre del videoarte», Paik consagró su carrera a subvertir la tecnología que posibilita la comunicación moderna (y su propio trabajo). Paik estará siempre vinculado a la televisión, pese (o quizá debido) a su crítica explícita de cómo esta tecnología ubicua ha moldeado nuestra conciencia. En 1969, con el ingeniero de video Shuya Abe, diseñó el Paik-Abe Synthesizer, un sintetizador que distorsiona las imágenes y las transforma en densos estampados abstractos que replican la experiencia de un mundo en evolución constante en que la mente fluye entre la «vida real» y un torrente de imágenes electrónicas, sonidos e «información». Así, mucho antes del advenimiento de la MTV, Paik investigó los efectos psicológicos y físicos de las imágenes visuales aceleradas y fragmentadas. Como para sugerir lo incrustada que tenemos esta experiencia contemporánea, instaló montones de monitores de televisión parpadeantes en robots, estructuras arquitectónicas e incluso composiciones con follaje. En *TV Garden*, 1974, unos televisores yacen esparcidos con la pantalla hacia arriba entre macetas, en lo que supone una crítica irónica de nuestra relación actual con la naturaleza, a todas luces más distante que la que mantenemos con los dispositivos electrónicos.

La obra de Paik analiza cómo los medios de comunicación manipulan nuestro sentido del tiempo y, por lo tanto, de nosotros mismos y del mundo, y artistas más jóvenes que pasan gran parte de su tiempo frente a distintas pantallas han hecho



BRUCE NAUMAN
LIVE-TAPED VIDEO CORRIDOR
1974
PLACA DE YESO, VIDEOCÁMARA,
2 MONITORES DE VIDEO,
REPRODUCTOR DE VIDEO
Y CINTA DE VIDEO

ON KAWARA

ROMAN OPALKA



Apr. 15, 1973, 1973

Liquitex sobre lienzo con caja de cartón hecha a mano, 23,5 x 33 cm



1965/1-∞, 1981

Pintura acrílica sobre lienzo, 192 x 135 cm

NAM JUNE PAIK



TV Garden, 1974

Instalación de vídeo y audio con monitores y plantas vivas
Instalación en el Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, febrero-abril de 2000

JOAN JONAS

*Lines in the Sand*, 2002

Técnica mixta, dimensiones variables

Instalación en el Queens Museum of Art, Nueva York, diciembre de 2003-marzo de 2004

DOUGLAS GORDON

*Between Darkness and Light (After William Blake)*, 1997

Videoinstalación con doble proyección, 1 hora y 47 minutos y 2 horas y 35 minutos

suya la idea. Douglas Gordon, por ejemplo, altera películas y distorsiona el tiempo filmico para emular una sensación real de malestar psicológico, insatisfacción y fragmentación. Su pieza *24-Hour Psycho*, 1993, es un remedo de la obra maestra de Hitchcock de 1960 proyectada a pocos fotogramas por segundo, de modo que se prolonga un día entero. Como resultado, la trama desaparece y el espectador sólo percibe detalles microscópicos e incoherentes. Gordon llevó sus inquietudes a un plano más metafísico con *Between Darkness and Light (after William Blake)*, 1997, originalmente instalada en un paso peatonal subterráneo de la ciudad alemana de Münster. En cada cara de una pantalla translúcida proyectaba dos películas de forma continua, dejando al azar la coincidencia de escenas. Los filmes representaban lo sagrado (*La canción de Bernadette*, 1943) y lo profano (*El exorcista*, 1973), de modo que el diálogo entre ambos situaba al espectador a medio camino entre el cielo y el infierno, en un punto entre los momentos solapados del tiempo real y el tiempo filmico. En su obra Gordon perturba nuestro disfrute inocuo del cine comercial para desvelar las estrategias y fórmulas con las que nos embelesa. Nos impide perdernos en la acción, recordándonos en todo momento la manipulación a la que nos somete el tiempo cinematográfico.

El video de siete minutos de Christian Marclay *Telephones*, 1995, distorsiona el tiempo de forma similar aunque más lúdica. Marclay, músico además de artista, explora la disyuntiva entre la música y los objetos visuales que existen en el espacio, convirtiendo en esculturas cosas como casetes, discos de vinilo, carátulas de discos e instrumentos musicales, o produciendo obras sonoras para que se «vean» en un museo de arte. En *Telephones* aplicó la práctica del muestreo musical al ámbito del cine, componiendo una narración cinematográfica humorística con cientos de fragmentos de películas de Hollywood que abarcan el proceso de una llamada telefónica, desde la marcación hasta el primer ring y luego el momento de colgar el auricular. La pieza no registra una conversación, sino que se ve a varios personajes articulando «holas» y «adioses» en actitudes que van desde el sopor hasta el amor o el histrionismo. El resultado es un esqueleto de una acción repleta de gestos pero sin contenido. Pero esa vacuidad no importa: la obra nos arrastra por una amalgama fracturada y reconstruida de convenciones cinematográficas.

Paul Pfeiffer también pone de manifiesto los artificios del tiempo filmico, manipulando digitalmente fotografías y bucles continuos de clips sin sonido extraídos de retransmisiones deportivas o películas y sometiendo a los protagonistas a un proceso de borrado, repetición y otras humillaciones. Sus videos se suelen proyectar a escala minúscula en diminutos monitores de seis pulgadas, con resultados desconcertantes. En *The Pure Products Go Crazy*, 1998, Tom Cruise, en una secuencia repetitiva del largometraje de 1983 *Risky Business*, parece vibrar de forma incontrolada, echado boca abajo en un sofá. *The Long Count (I Shook Up the World)*, 2000, reproduce una y otra vez el tercer asalto del combate de 1964 entre Sonny Liston y Cassius Clay, si bien los boxeadores se han sustituido por un par de presencias fantasmagóricas que van de un lado a otro del cuadrilátero. En una serie de obras fotográficas de 2004, *Four Horsemen of the Apocalypse*, un jugador de baloncesto cuyo rostro y nombre se han borrado digitalmente intenta un tiro a canasta en una cancha de la que los otros jugadores han desaparecido. En tales obras, con ese leve rastro de presencia humana, el tiempo deja de ser un medio neutro en el que las personas se mueven y actúan para convertirse en una sustancia ajena que opera de forma independiente a nuestra percepción.

Artistas como Gordon, Marclay y Pfeiffer manipulan el tiempo filmico para refutar las ilusiones temporales arraigadas en el cine y la televisión convencionales. Otros

CHRISTIAN MARCLAY



Telephones, 1995
Fotogramas de vídeo, 7 minutos y 30 segundos

PAUL PFEIFFER



Four Horsemen of the Apocalypse (17), 2004
Impresión en Eufillex digital, dimensiones variables

se sirven del video para lo contrario: para realzar o ampliar la experiencia meditativa de las bellas artes, quizá a modo de antídoto de la experiencia mediática. La pieza de Eve Sussman *89 Seconds at Alcázar*, 2004, un video de diez minutos que anima el famoso cuadro *Las Meninas*, pintado por Velázquez en el siglo XVII, logra que la sensación de tiempo y movimiento implícita en las pinturas narrativas cobre vida. El lienzo retrata a la princesa Margarita con varias damas de honor y un perro; también aparece el artista pintando; en el reflejo de un espejo se ve al rey y la reina en el mismísimo punto en que se encontraría el espectador, y en el fondo de la estancia se atisba una misteriosa figura saliendo por una puerta. Sussman contrató a actores para que interpretaran esos papeles, y puso en movimiento a todas las figuras, rodeándolas con la cámara para retratar los momentos anteriores y posteriores a la acción inmortalizada en el lienzo. El movimiento fluido del video y su coreografía evidencian que la pintura narrativa ilustra un momento congelado de una acción que se desarrolla en el tiempo y cuya prolongación temporal existe únicamente en la imaginación del espectador.

Bill Viola busca asimismo referencias en la tradición del arte occidental, y buen número de sus obras son también recreaciones en video de cuadros famosos. *The Greeting*, 1995, es una versión a mayor escala de la obra del siglo XVI *Visitación*, del manierista italiano Jacopo da Pontormo. Viola recrea las poses del retablo de Pontormo, pero modernizando la vestimenta de las figuras, haciéndose eco de los atuendos de Pontormo sin que parezcan anacrónicos. La mayor diferencia entre las dos versiones de la escena estriba en que la de Viola presenta movimiento: las mujeres se acercan corriendo para abrazarse mientras el viento agita sus ropas en el aire. La acción, que se desarrolla en 45 segundos, se proyecta a cámara lenta en diez minutos, lo cual imprime a la escena un halo majestuoso de existir fuera del tiempo ordinario, como muchas de las grandes obras de arte. Esa sensación de tiempo extrañamente atenuado reaparece en la instalación de video de 2002 *Going Forth By Day*. Viola cita la influencia en ella de los frescos de Giotto de la capilla de los Scrovegni de Padua, un ciclo que narra los acontecimientos de la vida de Cristo desde su concepción hasta su resurrección y los sitúa en el marco temporal de la existencia humana desde la Creación hasta el Juicio Final. Viola aspira a abarcar un margen espaciotemporal igual de monumental. Para ello, llena de arriba abajo las paredes de una galería oscura con secuencias de imágenes que describen el ciclo de la vida humana, cada una de las cuales se convierte en un relato alegórico reproducido a cámara lenta. Por ejemplo, el paso por la vida se ilustra con la metáfora de una procesión de personas que avanzan por un sendero en medio del bosque. Y la muerte está representada por un anciano que yace moribundo mientras un barco espera para llevarlo a la siguiente fase.

Las suntuosas escenificaciones de Sussman y Viola desbloquean el tiempo de la pintura narrativa estática. Mediante la fotografía, Hiroshi Sugimoto devuelve los cuadros congelados en el tiempo al fluir de la vida cotidiana. Sus imágenes en blanco y negro de animales exóticos en sus hábitats parecen obra del más afortunado de los fotógrafos naturalistas. Sin embargo, retratan dioramas del Museo de Historia Natural de Nueva York; sólo la perfección absoluta de las poses de los animales revela la treta. De forma parecida, las fotografías de Sugimoto de personajes como Enrique VIII, Salvador Dalí, Winston Churchill o la reina Victoria parecen retratos de estudio escenificados; una quietud artificial desvela que en realidad son fotografías tomadas en el museo de cera Madame Tussaud. En su serie inconclusa «Theaters», iniciada a mediados de la década de 1970, Sugimoto lleva a cabo la acción opuesta, deteniendo y condensando el tiempo de un largometraje en un único fotograma en

EVE SUSSMAN Y THE RUFUS CORPORATION



Dog Rolls, fotograma de *89 Seconds at Alcazar*, 2004
10 minutos

BILL VIOLA



Going Forth by Day: First Light, 2002

Instalación de vídeo y sonido, cielo de imágenes proyectadas en cinco partes, 35 minutos aprox. cada proyección

blanco y negro. Esas fotografías de salas de cine muestran paícos y escenarios sumidos en un resplandor inquietante, con la pantalla aparentemente vacía en el centro. Ese vacío engañoso es en realidad la plenitud máxima, conseguida mediante largas exposiciones que se prolongan durante toda la proyección de la película y producen un efecto que borra el movimiento y el flujo de vida. Tanto cuando restaura como cuando condensa el tiempo, Sugimoto recurre a la naturaleza estática de la fotografía para crear tensión entre su quietud y la naturaleza cambiante del mundo que capta.

David Hockney también ha hecho palpable la fugacidad del tiempo mediante la fotografía. Más conocido por sus retratos y paisajes pintados, en 1982 Hockney empezó a explorar las complejidades espaciales de su hogar recién decorado con una cámara Polaroid. El resultado es una serie de fotomontajes, *My House, Montcalm Avenue*, que presenta imágenes panorámicas de la vivienda (fotografías colocadas una al lado de otra) y transmite una sensación muy distinta a la de una sola fotografía tomada desde una posición concreta. Al moverse, la cámara refleja los cambios que tienen lugar en el tiempo. La luz varía de un fragmento de la imagen al contiguo y varias figuras reaparecen en distintas zonas de la casa. En suma, Hockney nos ofrece una visión de la escena próxima a la experiencia real de desplazarse por un espacio. De hecho, le gustó tanto ese efecto que ha aplicado la técnica a retratos de cuerpo entero de sus amigos realizados con Polaroid, y a paisajes del Oeste americano o jardines japoneses. Así, Hockney actualiza el cubismo, fracturando el plano pictórico en fragmentos que reflejan la naturaleza fluida de la percepción humana en el tiempo.

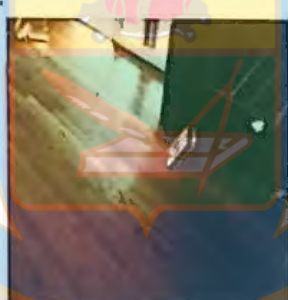
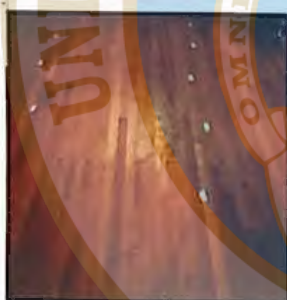
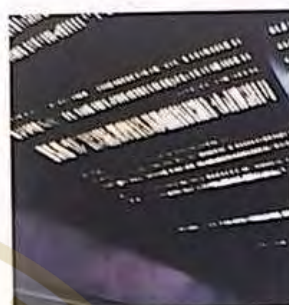
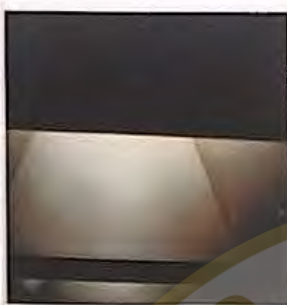
Y si unos artistas inventan o evocan nuevas sensaciones del tiempo e invitan al público a experimentarlas de forma objetiva, otros crean un espacio en que el observador queda inmerso en un flujo temporal caleidoscópico. En la obra de estos artistas los espectadores dejan de ser extraños que se asoman a otro mundo para sumergirse en la obra e incluso a veces interpretar un papel. Así experimentan la noción de «duración» de Bergson, según la cual el tiempo cesa de sentirse como un flujo lineal y se convierte en un presente omnicompreensivo. Las instalaciones de video con las que Pipilotti Rist ocupa salas enteras nos adentran en un entorno frenético en que la música pop, el color y las imágenes en movimiento configuran un mundo hipnótico en el que explorar la sexualidad, la feminidad y la fantasía. Una de sus obras más célebres, *Ever Is Over All*, 1997, consiste en una instalación de video proyectada en dos pantallas: en una aparecen imágenes de flores rojas abriéndose lentamente; en la otra, tomas de una mujer (la propia Rist) que pasea por la calle de una ciudad, como en un sueño, y va reventando las lunas de los coches aparcados con una gigantesca flor de metal. La banda sonora incluye zumbidos y gorjeos de pájaros sobre un ritmo de percusión. Como las flores y el vaporoso vestido azul de la mujer, esos elementos sonoros hablan de la naturaleza, la belleza y la dulzura, atributos considerados femeninos que la actitud destructiva de la protagonista contradice.

En complejas instalaciones de video con varias pantallas, Doug Aitken propone una experiencia similar de inmersión en la que descompone la estructura lineal del video y el cine para captar la percepción del tiempo en tanto que experiencia fragmentada, acelerada y con múltiples capas. En una de sus obras más conocidas, *Electric Earth*, 1999, no sólo utiliza varias pantallas, sino varias salas, que sumen al visitante en sensaciones distintas. Un solo protagonista, un joven negro, deambula por un paisaje urbano postapocalíptico. Su imagen se proyecta en las paredes de la estancia a medida que recorre desiertos aparcamientos, lavanderías y gasolineras que parecen vibrar y mutar. La obra está repleta de luces que parpadean y secuencias abruptas

HIROSHI SUGIMOTO



Henry VIII, 1999
Fotografía en blanco y negro, 149 x 119 cm



my

house

front view

back view

side view

FUNDADA EN 1620
QUITO

DAVID HOCKNEY



MyHouse, Montcalm Avenue, Los Angeles, Friday, February 26th 1982, 1982
Fotomontaje con tomas de Polaroid, 27,9 x 86,4 cm

PIPILOTTI RIST



Ever Is Over All, 1997

2 reproductores de discos láser, 2 videoproyectores, 1 sistema de audio y 2 discos láser
Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York

DOUG AITKEN



Electric Earth, 1999

Instalación con 8 discos láser, dimensiones variables
Instalación en la 48 Bial de Venecia, 1999

JEREMY BLAKE



Reading Ossie Clark, 2003

DVD con sonido para plasma o proyección, bucle continuo de 9 minutos

o trémulas concebidas para desconectar al espectador de cualquier noción ordinaria de tiempo y espacio. Una voz en *off* recita: «*A lot of times I dance so fast that I become what's around me*», proclamación críptica que quizá ofrezca la clave del conjunto de la obra. Aitken señala que la pieza está concebida para evocar el aspecto de escenas múltiples de la vida real: «Pasear puede ser una experiencia asombrosa —afirma—. Impulsados por nuestras piernas, encontramos ritmos y tempos. Nuestros cuerpos se mueven en ciclos repetitivos y mecánicos. Perdemos el hilo de nuestras divagaciones. El tiempo se nos escapa: se estira y se condensa. A veces la velocidad de nuestro entorno no está sincronizada con la percepción que tenemos de él. Cuando eso sucede, se crea una especie de zona gris, un estado de flujo que me fascina».²

La idea de que el tiempo no es fijo, sino relativo a los movimientos del cuerpo y la mente, subyace a la obra de muchos artistas contemporáneos. Jeremy Blake, que se suicidó en 2007 a los 35 años, llevó esa idea más allá de la subjetividad, componiendo narrativas que sugieren que el tiempo es una función de nuestra imaginación, ni más ni menos real que cualquier otra fantasía. Su video *Winchester*, 2002, está filmado en el interior de la mansión que la heredera de la empresa de rifles Winchester construyó con su herencia para dar cobijo a las almas de aquellos cuyas vidas se vieron cercenadas por un disparo con un Winchester. Blake evoca pasado y presente de forma simultánea imitando los saltos y arañazos de una película vieja, llenando la pantalla de vez en cuando con franjas de colores puros y modificando la velocidad de reproducción para crear presencias parpadeantes que evocan fantasmas. En *Reading Ossie Clark*, 2003, recrea otro tipo de sensación distorsionada del tiempo y el espacio, la de un viaje psicodélico provocado por drogas. El protagonista es el diseñador de moda de la época *mod* Ossie Clark, el epitome del Londres acelerado de las décadas de 1960 y 1970. La obra combina pasajes narrados extraídos de los diarios de Clark publicados póstumamente (fue asesinado por un amante en 1996) con abstracciones pintadas a mano y manipuladas digitalmente, retales de tejidos diseñados por Clark, volutas de humo y una banda sonora que recuerda a la música psicodélica de la época. El resultado es una mezcla hipnótica de sonido e imágenes que seduce al espectador provocando su identificación con el protagonista.

Stasi City, 1997, de Jane y Louise Wilson, también transmite sensación de infiltración en una psique ajena. Filmada en los antiguos cuarteles de la policía secreta de la República Democrática Alemana, la instalación sitúa al espectador entre dos pantallas que muestran imágenes relacionadas que se perciben como caminos solapados en el mismo espacio. En cierto sentido el espectador se convierte en el visor de una cámara. Viajamos por un laberinto de salas vacías de interrogatorio, seguimos el movimiento de tres magnetófonos, curioseamos entre material de vigilancia oxidado y nos detenemos en restos de muebles de oficina. De vez en cuando se percibe una presencia humana fantasmal: la imagen de una mujer en un ascensor o una figura levitando en una habitación vacía. El movimiento es pausado, de sueño, lo que envuelve ese lugar antaño aterrador en un aura melancólica y nostálgica. La obra encierra una ironía velada. La Stasi fue el brazo vigilante del Gobierno de la Alemania Oriental. Sus ojos lo veían todo y enviaban la información al centro neurálgico que en su día fue este edificio. Ahora nuestros ojos vigilan a esos ojos, convirtiéndonos en fantasmas que deambulan por el monumento en ruinas al control del Estado. Al adentrarnos en ese territorio prohibido y permitirnos vagar sin rumbo por su espejismo, Wilson invierte el paso del tiempo. La espeluznante memoria del lugar nos arrastra, como si, en un vuelco inquietante, nos hubiéramos convertido en cómplices de su antiguo poder.

JANE Y LOUISE WILSON



Stasi City, 1997

Videoinstalación de 4 canales, bucle de 5 minutos

Sam Taylor-Wood nos implica en situaciones del presente. Con múltiples pantallas, desbarata todo sentido de distinción entre las coordenadas de la galería y las de las escenas que se proyectan en las paredes. En *Travesty of a Mockery*, 1995, sitúa al desventurado espectador entre dos grandes pantallas que muestran a una joven pareja enzarzada en una pelea doméstica. Se arrojan insultos y objetos por el espacio del espectador, y a veces incluso cambian de pantalla para lanzar al otro un vituperio. Su instalación de 1999 *Third Party* resulta menos amenazadora pero igual de absorbente. El video, que documenta una lamentable fiesta en Londres por la que el espectador circula como un invitado más, se reproduce en siete pantallas y cuatro paredes. Lo que en principio parece un conjunto aleatorio de escenas de la fiesta (gente bebiendo, una mujer bailando o una pareja haciéndose arrumacos) al final resulta ser un hilo argumental: el flirteo de un donjuán con una mujer casada y su marido, corroido por la rabia. El espectador logra recomponer la historia alternando entre las imágenes de las distintas pantallas y acaba convirtiéndose en parte de la acción cuando el hombre mira a la cámara y pregunta: «¿Qué diablos estoy haciendo aquí?».

En el trabajo de Tony Oursler los personajes son más descarados. Muñecas, maniqués, cabezas y otras formas tridimensionales, animadas por videoproyecciones de personajes con rostros o sólo por configuraciones revueltas de ojos y bocas, se dirigen al espectador para hacerlo participe de sus tribulaciones. En *Blue Husk*, 2001, un rostro animado que pronuncia un monólogo ininterrumpido se proyecta en una esfera de fibra de vidrio situada tras un armazón de vidrio azul soplado a mano. Como tantos personajes de Oursler, ese ser incorpóreo engatusa, se lamenta y grita, ofreciendo una aproximación plausible a lo que supondría estar encerrado en una estancia pequeña con alguien desagradable. El videoartista Bill Viola ha definido las instalaciones de video como «esculturas con mente». ³ Sería difícil imaginar una descripción mejor para las creaciones de Tony Oursler y sus expresiones de irritación, lujuria, angustia o deseo. Aunque salta a la vista la poca calidad de la factura de los montajes, cuesta no reaccionar ante esas imágenes como si fueran personas con sentimientos.

Los ritmos temporales cobran transcendencia política en la obra de Chantal Akerman. Desde comienzos de la década de 1970 Akerman ha utilizado el cine y el video para atraer nuestra atención hacia temas que de otro modo nos pasarían inadvertidos. Su obra acostumbra a ocuparse de miembros de comunidades marginadas que no han participado de las revoluciones electrónica y consumista. Al retratar esas vidas, la artista ralentiza el tiempo, creando un ritmo pausado en contraste con el desenfreno de las sociedades sometidas a la tecnología moderna. En *D'Est*, 1993, un video filmado desde la ventanilla de un coche que avanza despacio en un viaje de Alemania a Rusia, Akerman graba a hombres y mujeres ocultos bajo sus abrigo y gorros de piel, temblando mientras hacen cola para comprar alimentos o coger el autobús o el tren, o simplemente holgazaneando en los siniestros vestibulos soviéticos. Reproducido en fragmentos cortos enlazados en bucle en 24 monitores distribuidos por la galería, el video subraya la fútil circularidad de la vida malgastada en solventar las nimiedades de la supervivencia diaria.

La instalación en múltiples monitores de *D'Est* borra la sensación de distanciamiento del espectador respecto a su entorno y, por ende, también respecto al tiempo y el espacio artificiales de la imagen. En la misma línea, Gary Hill suprime esa distancia invitando al espectador a interactuar con las imágenes proyectadas. El asombroso video interactivo de Hill *Toll Ships*, 1992, lleva la relación entre espectador y tema aún más lejos. Para experimentar su obra, el público debe andar a oscuras por un pasillo de

27 metros cubierto con proyecciones de suelo a techo de lo que en un principio parecen personas distantes de una amplia franja de edades y tipos. Al situarse ante una de estas imágenes, el espectador activa la figura, que se le acerca hasta su tamaño natural, se detiene delante de él y parece establecer contacto visual. Al cabo de unos diez segundos, da media vuelta y vuelve a alejarse. Más que en ningún otro caso nos invade la sensación de haber conectado con otra mente, pero se trata de una sensación inquietante, pues son los personajes del video, y no nosotros, los que deciden establecer e interrumpir la conexión. En la oscuridad de la galería, esos seres aparentemente conscientes parecen tan reales como nosotros mismos, si no más. Hill revierte la tradición de contemplar el arte y el observador pasa a ser el observado.

Esa sensación de estar siendo observado, estado que el existencialista Jean-Paul Sartre definió como «ser para otros», ⁴ ha degenerado en una realidad ineludible de la vida contemporánea. La profética novela de George Orwell 1984 vaticinaba un futuro en que las acciones de todos los ciudadanos serían supervisadas por un «Gran Hermano» invisible. De hecho, con la telerrealidad, las webcams y los softwares de teleconferencias «CU see me», que permiten a las personas filmar su día a día y ponerlo a disposición de todos los internautas, y con la presencia de cámaras de videovigilancia en todas partes, da la sensación de que todos nos observamos a todos. Eso ha conllevado una impresión de existir en múltiples marcos temporales: en la realidad propia y en la de aquellos que nos observan o a quienes observamos. Varios artistas contemporáneos han adoptado las tecnologías de vigilancia para plasmar la fusión del tiempo filmico con el tiempo real generada por un visionado sin retoques ni mediaciones. Pero la estrategia no tiene nada de novedoso: basta con ver *Sleep* de Warhol.

Como Warhol, Bruce Nauman encauza nuestra atención hacia lo que ocurre cuando no ocurre nada. Desde la década de 1970 su obra lo ha abarcado todo, desde los límites del lenguaje y la forma del espacio vacío hasta la fragilidad de la identidad y la tiranía de la conciencia común. En 2001 concibió una videoinstalación titulada *Mapping the Studio I* (Fat Chance John Cage), que rinde tributo al *Sleep* de Warhol y a 4'33" de John Cage. La obra consiste en un entorno con sonido envolvente integrado por siete proyecciones en las paredes que, en conjunto, representan casi seis horas de grabación en video del estudio de Nauman de noche. Aunque la obra transmite la impresión de haber sido rodada en una misma noche, se trata, como *Sleep*, de un montaje, en este caso de secuencias filmadas durante varios meses. También como *Sleep*, la diégesis de *Mapping the Studio* apenas presenta acción ni incidentes, lo cual magnifica la relevancia de eventos insignificantes. Entre esos acontecimientos, iluminados con una luz infrarroja verdosa, figuran incursiones de ratones y polillas. También se oyen ladridos de perros procedentes del exterior y el aullido lejano de un coyote. Como en la pieza «silenciosa» de Cage, el sonido ambiente y los ruidos casuales se convierten en parte del tema de la obra. *Mapping the Studio* invita al espectador a desplazarse de un lado a otro por el estudio virtual como un insomne pasearía por una casa en silencio de madrugada, y sucumbir a la conciencia realizada del lento transcurrir del tiempo. La videoinstalación recuerda a algunas de las incursiones anteriores de Nauman en la psicología de la vigilancia pero, a diferencia de esas obras precedentes, que giraban en torno a la interacción, en este caso el espectador se convierte en un mero observador que se apercebe de un mundo que sigue girando al margen de su existencia.

Tacita Dean también hace del espectador un voyeur neutral. Su película de 2001 *Fernsehturm* transcurre en el restaurante giratorio del último piso de la torre de televisión Fernsehturm, en el antiguo Berlín este, con vistas panorámicas sobre una ciudad

SAM TAYLOR-WOOD



Third Party, 1999
Siete proyecciones de película de 16 mm con sonido, 10 minutos

TONY OURSLER



Blue Husk, 2001

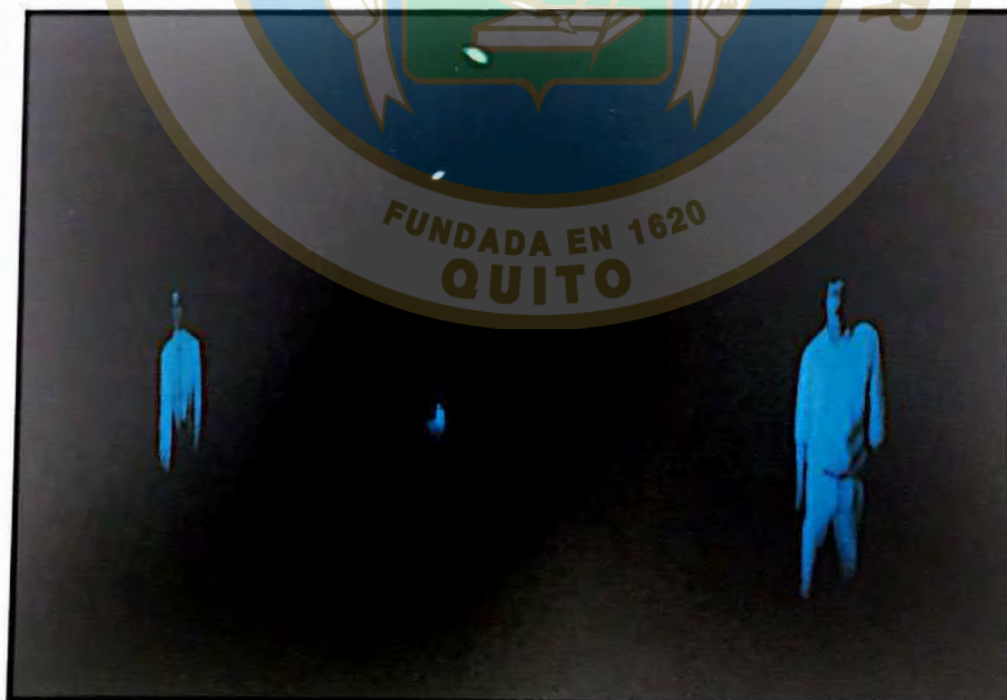
Proyector Sony DPL CS2, reproductor de DVD, DVD, vidrio, esfera de fibra de vidrio y performance de Tracy Leipold
Vidrio: 87,6 x 38,7 x 30,5 cm; fibra de vidrio: 43,2 x 38,1 x 24,1 cm

CHANTAL AKERMAN



D'Est, 1993
Documental de 16 mm, color, 107 minutos

GARY HILL



Tall Ships, 1992
Video de 16 canales, blanco y negro, mudo

BRUCE NAUMAN



Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage), 2001

Videoinstalación con 7 discos DVD, 7 reproductores DVD, 7 proyectores y 7 pares de altavoces, dimensiones variables
Instalación en el Dia Center for the Arts, Nueva York, enero-junio de 2002

TACITA DEAN



Fernsehturm, 2001

Película anamórfica en color de 16 mm con sonido óptico, 44 minutos

que agoniza por su transformación. Pero a Dean no le preocupa Berlín, sino los berlineses que van al restaurante. Su película presenta una imagen en su mayor parte estática filmada desde la cafetería. Empieza con la preparación del personal para el turno de noche. Los camareros ponen las mesas, el encargado va de un lado a otro y los comensales comen y fuman. Aparece un organista para amenizar la velada. Cae la noche: las ventanas pierden su transparencia y se convierten en espejo de los rituales sociales que tienen lugar en el restaurante. Esa concepción de la cámara como testigo de un acontecimiento nimio es aún más pronunciada en otra obra de Dean. *Disappearance at Sea*, 1996, versa sobre la historia real de Donald Crowhurst, un patrón de yate que, en su intento de dar la vuelta al mundo, se dejó morir ahogado para evitar la vergüenza de volver sin conseguirlo. En ningún momento se hace referencia al navegante, sino que su desaparición se convierte en una metáfora de la desaparición de la luz del día, que se despliega a tiempo real. Como ocurre en *Fernsehturm*, el espectador se funde con la transición del día a la noche, y así recuerda que hubo un tiempo en que esa progresión fue el indicador básico de la noción humana del tiempo.

Wolfgang Staehle amplía la sensación del ojo invisible que todo lo ve al ojo invisible que ve desde lejos. Sus instalaciones llenan de vida las galerías con vistas panorámicas de paisajes registradas a tiempo real, de modo que los espectadores pueden observar el lento devenir de los acontecimientos en lugares lejanos conforme se producen. *Empire 24/7*, 2002, es un remedo contemporáneo de una de las películas en tiempo real pioneras de Warhol, *Empire*, una imagen del Empire State filmada con una sola cámara durante ocho horas, del alba al ocaso del 25 de junio de 1964. Staehle filmó una vista circular del tercio superior del Empire State. La retransmisión en directo se actualizaba cada cuatro segundos, de manera que las vistas parecían dar saltitos, como ocurre con las transmisiones de las cámaras de videovigilancia, lo cual les confería un aire de artificialidad que nos recuerda nuestro papel de observadores.

A principios de septiembre de 2001 Staehle montó en una galería neoyorquina una proyección a tiempo real en tres partes titulada *2001*. Conectó la galería con tres escenarios: un monasterio en la cima de una montaña cerca de Stuttgart, Alemania; la misma torre de televisión del *Fernsehturm* de Dean, y el barrio neoyorquino de Lower Manhattan visto desde South Williamsburg, Brooklyn, en la otra orilla del río East. Su intención era presentar imágenes simultáneas de escenas en las que no ocurría nada destacable y espolear al espectador a centrar su atención en las nimiedades de lo cotidiano. Por desgracia, la vida dio un vuelco inesperado el 11 de septiembre y la cámara de Staehle se convirtió en testigo mudo del derrumbe de las Torres Gemelas y los incendios subsiguientes. Han corrido ríos de tinta acerca del atentado y su emisión en las televisiones de todo el mundo. En cambio, para la *webcam* de Staehle el acontecimiento que cambió el orden mundial siguió desarrollándose a un ritmo imposible de intervalos de cuatro segundos. La pieza ofreció la lección de recordar que, por muy convencidos que estemos de que el tiempo es subjetivo, incluso maleable, ciertos acontecimientos revelan que también es indiferente a los asuntos de la humanidad.

WOLFGANG STAEHLE



2001, 2001
Videoproyecciones, 7,3 x 2,7 m cada una



ARTE & NATURALEZA Y TECNOLOGÍA

LA REINVENCIÓN DE LA TIERRA Y EL CUERPO



Desde la obra maestra de 1818 de Mary Shelley *Frankenstein* hasta películas de ciencia ficción como *Gattaca* (1997) o la trilogía de *The Matrix* (1999-2003), las fantasías sobre el lado oscuro de la ciencia y la tecnología han sido constantes en la cultura popular. Con frecuencia formuladas en términos moralistas, estas obras advierten contra la soberbia de «jugar a ser Dios» e insinúan que las consecuencias sociales en caso de alteración de las leyes de la naturaleza serían funestas. El día del Juicio Final se suele situar en el futuro (a veces cercano), pero parece ineludible. En la novela de 1986 de Margaret Atwood *El cuento de la criada*, ambientada en la década de 1990, la contaminación ha provocado tal infertilidad que se mantiene esclavizada a una casta de mujeres fértiles para que ejerzan de reproductoras para la elite estéril. En el clásico de 1982 de Ridley Scott *Blade Runner*, ambientado en 2019, se desata la revolución de los androides y replicantes fabricados para realizar los trabajos humanos sucios.

En el mundo real ese catastrofismo se opone al ritmo acelerado de los avances científicos y tecnológicos, cuya revolución nos ha permitido viajar al espacio y nos ha brindado Internet y la medicina moderna. Antiguas fantasías, como la clonación de animales, la fertilización *in vitro*, los genes de diseño, la modificación genética de los alimentos o las ayudas robóticas, se han hecho realidad. Hay quien augura que esas innovaciones conducirán a un futuro sin enfermedades en el que la mano de obra estará mecanizada, las imperfecciones humanas se habrán erradicado y el hambre será cosa del pasado. Otros apostillan que también nos han legado la bomba atómica, la guerra biológica, el calentamiento del planeta y el fantasma de la extinción humana. Estas visiones enfrentadas subrayan las dificultades que rodean cualquier intento de lograr un equilibrio entre los avances científicos y tecnológicos y las consideraciones sociales y éticas. Sea como fuere, el futuro se ha convertido en un territorio complejo en el que se concretarán las consecuencias cósmicas de nuestras decisiones.

Los artistas han reflejado de diversas formas la incógnita de un progreso derivado de una ambición imprudente. En el Romanticismo (la época de Mary Shelley) hubo incluso quien sugirió que el hombre no era el centro del universo, sino una especie de aberración vírica que había que erradicar por el bien del planeta. Esa sospecha respecto a la humanidad está presente en las obras de Thomas Cole, cuyo lienzo de 1836 *La consumación del Imperio* narra el paso de un estado bucólico natural a las ruinas de una civilización extinguida. Retratos agoreros de tal índole contrastan con las expectativas más halagüeñas respecto al progreso propugnadas por movimientos vanguardistas de arte como el constructivismo ruso, De Stijl, la Bauhaus y el futurismo italiano, que planteaban visiones de un mundo nuevo y organizado en atención a los principios de la industria. Como recogía con fervor en 1909 el manifiesto fundador del futurismo: «Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso [...] un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia».¹

Tras el renovado interés de mediados de siglo por la artesanía (en la forma del gesto pictórico), la pasión por la tecnología resurgió con fuerza en 1966, cuando artistas como Robert Rauschenberg y Robert Whitman e ingenieros como Billy Klüver y Fred Waldhauer fundaron Experimentos de Arte y Tecnología (EAT), una organización sin ánimo de lucro que catalizó colaboraciones entre artistas e ingenieros. Klüver, investigador de los laboratorios Bell, tenía una gran experiencia en la mezcla de arte y tecnología: puso sus conocimientos al servicio de Jean Tinguely para crear su *Homenaje a Nueva York*, 1960, una máquina autodestructiva que se detonó en el jardín

del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, así como al de Andy Warhol para crear las nubes de Mylar termosellado hinchadas con helio de *Silver Clouds*, 1966. La EAT inició muchos proyectos, el más ambicioso de los cuales fue el pabellón de Pepsi para la Expo '70 de Osaka, en el que más de sesenta artistas e ingenieros colaboraron en una serie de exposiciones interactivas futuristas. La EAT también participó en *performances* de artistas como Yvonne Rainer, que mezcló danza y tecnología para ampliar las posibilidades del cuerpo. Por ejemplo, los bailarines accionaban un cable que apagaba los focos o llevaban un micrófono pegado a la garganta que permitía al público oír las modulaciones de su aliento. Esos creadores adoptaron las nuevas tecnologías con optimismo, y las aprovecharon propiciando su desarrollo. En algunos casos las innovaciones derivaron en aplicaciones prácticas; por ejemplo, los detectores de sonido ocultos en los mangos de las raquetas de tenis de la *performance Open Score*, 1966, de Rauschenberg, condujeron a la invención del micrófono inalámbrico.

En la década de 1980 las actividades de la EAT fueron mermando, hasta detenerse cuando los posmodernos empezaron a denostar sus premisas más básicas. En lugar de mejorar la calidad de vida, decían los posmodernos, la tecnología y la ciencia habían acabado con valores como la libertad, la comunidad y el progreso, habían erradicado la idea del individuo y habían configurado un mundo en el que el cuerpo humano y el entorno podían reconstruirse y manipularse mediante la ingeniería genética, el monocultivo y el *ignominioso* desarrollo urbanístico. Es más, los posmodernos de la década de 1980 parecían indiferentes a las implicaciones políticas de un mundo en el que la naturaleza y el cuerpo eran meras herramientas de fuerzas más poderosas. Ellos reflexionaban sobre cómo la naturaleza, antes considerada el sustrato de la existencia, se había convertido en una mera ilusión agradable. Como señaló Peter Halley: «A la mayoría de la gente Disneylandia le parece más real que la selva amazónica [...] Cada vez son más las personas que se sienten más cómodas en el mundo ficticio que en el real».²

La exposición itinerante de 1992 «Post Human», que adoptó su siniestro nombre de un movimiento que imagina un futuro en el que los humanos se han «mejorado» tanto que han dejado de ser identificables como tales, reflexionaba sobre el lado corpóreo de las cosas. Incluía obras de artistas como Jeff Wall, Cindy Sherman, Matthew Barney y Damien Hirst, y pretendía demostrar que el artificio había eclipsado a la «naturaleza» en todos los ámbitos, desde la vida social hasta la evolución biológica. Tal como explicaba el comisario de la muestra, Jeffrey Deitch: «La evolución humana podría estar adentrándose en una nueva fase que Charles Darwin jamás previó [...]. Esta nueva fase tecnoevolutiva nos conducirá más allá de la eugenesia. La generación de nuestros hijos podría ser la última generación de humanos «puros»».³ Con declaraciones tan manifiestamente provocativas, posmodernos como Halley y Deitch parecían sugerir que el mundo natural y el cuerpo humano no eran más que conceptos artificiales que se podían modificar y manipular a voluntad. Sin embargo, mientras ellos pronunciaban esas afirmaciones con una ironía velada, amenazas crecientes



DENNIS OPPENHEIM
ANNUAL RINGS
1968
TÉCNICA MIXTA, DIMENSIONES VARIABLES

como la epidemia del sida y el calentamiento del planeta evidenciaban que había algo «real» en el cuerpo humano y el mundo natural que no se podía tomar a la ligera.

Tras haber pasado por el escapismo receloso del Romanticismo, la entusiasta adhesión al progreso tecnológico de la modernidad y una década de repulsa del humanismo aparentemente frívola por parte de la posmodernidad, los artistas actuales se aproximan a la tecnología y la ciencia con más cautela. Aceptan que son armas de doble filo para nuestro cuerpo y nuestro entorno. Y, de hecho, el destino de estas dos entidades esenciales está entrelazado pues, como dijo Pollock en su día aunque en un contexto muy distinto, somos naturaleza y nos separamos de ella por nuestro cuenta y riesgo. Los artistas contemporáneos advierten de los peligros de primar los deseos humanos por encima del bienestar del mundo natural, y de retocar de forma insensata el cuerpo humano, con consecuencias imprevisibles. La mayoría son conscientes de que la tecnología y la ciencia, como los males de la caja de Pandora, no se podrán dominar una vez se hayan liberado en el mundo, y de que ellas mismas están aplicando sus propias lecciones para solucionar los problemas que han generado.

Este polémico planteamiento se plasma en la obra de artistas de dos ámbitos del arte contemporáneo, conocidos como bioarte y ecoarte. El bioarte deriva en esencia de los avances de la ciencia en los últimos 25 años, tanto en el campo de la genética como de la biotecnología y la genómica (estudio de todo el genoma). La difusión generalizada de las técnicas para alterar las estructuras genéticas y reencauzar el proceso evolutivo ha ido acompañada de una creciente preocupación por las implicaciones de esos avances. Los bioartistas experimentan con las nuevas tecnologías, a menudo proponiendo aplicaciones y direcciones alternativas, al tiempo que plantean cuestiones éticas a las que la «ciencia pura» con frecuencia parece ajena. Obras de esta índole empiezan a abrirse camino en el mundo del arte comercial con exposiciones como las de Mass MoCA «Unnatural Science» o «Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution», celebradas en 2000 en Exit Art, en Nueva York, que reunieron a grupos de artistas que emplean la ciencia a modo de trampolín para zambullirse en nuevas exploraciones artísticas. El enfoque del bioarte da continuidad al fenómeno del ecoarte, descrito en *Art in the Land*, un libro que el artista Alan Sonfist escribió en 1983 y que se codificó por primera vez en la exposición «Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions», organizada por el Queens Museum of Art en 1992. Al igual que el bioarte, el ecoarte responde a las inquietudes de los artistas respecto a las repercusiones posibles de la intervención humana en los procesos naturales. Se trata de una evolución del movimiento del land art de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 (aunque presenta diferencias decisivas), y en ese sentido propone una breve excursión por las montañas, lagos y valles de Estados Unidos.

El land art fue en parte una reacción al creciente carácter comercial del arte en la década de 1960. Los artistas salieron al paisaje para crear obras que no se pudieran vender, que ni siquiera pudieran visitarse fácilmente. Supuso también una respuesta al incipiente ecologismo, con el que compartía el rechazo de un mundo centrado en el hombre en favor de otro que contemplara a la humanidad como elemento de un ecosistema amplio. Para algunos artistas el land art también comulgaba con el anhelo de restaurar el vínculo con la naturaleza de los pueblos primitivos. Por ironías de la vida, cuando ese deseo adoptó la forma de colosales obras de arte paisajístico (*earthworks*) basadas en los modelos de Stonehenge y las pirámides de Egipto, pareció manifestar una arrogancia contraria al credo ecologista de la modestia frente a la naturaleza. El land art derivó en múltiples formas. En un extremo del espectro había obras

comedidas como los *Annual Rings*, 1968, de Dennis Oppenheim, ejemplo de minimalismo medioambiental: Oppenheim se limitó a cavar con una pala el dibujo de los anillos de un tronco en un campo nevado en la frontera entre Estados Unidos y Canadá. En el extremo opuesto proyectos de artistas como Michael Heizer y Robert Smithson suponían grandes desplazamientos de tierras. *Spiral Jetty*, 1970, de Smithson, es una espiral de rocas de basalto que se proyecta 457 m desde la orilla en las aguas del Gran Lago Salado de Utah. *Roden Crater*, de James Turrell, es un proyecto de varias décadas que transformará un cráter natural del desierto de Arizona en un monumental observatorio. *Double Negative*, 1969, de Heizer, consiste en un corte de 457 m de largo por 15 m de profundidad y 9 m de ancho abierto en dos montañas de Nevada. Heizer lleva trabajando también desde principios de 1970 en *City*, una gigantesca escultura en el desierto de Nevada. Concebida para que ocupe un espacio equivalente al de un gran centro comercial, es un complejo de estructuras inspiradas en los tumulos de Misisipi, las canchas de un juego mesoamericano y los yacimientos precolombinos.

Proyectos tan ambiciosos exaltaron los ánimos de una facción de artistas adscritos al land art que los percibieron como insultos a la naturaleza. Sobre todo los británicos, y en especial Richard Long y Hamish Fulton, se decantaron por dejar una huella muy leve, con intervenciones casi imperceptibles en el paisaje. Long, por ejemplo, realizó excursiones en solitario por paisajes desiertos y las documentó en fotografías y dibujos. Limitó sus alteraciones a hacer montoncitos, círculos y líneas de piedras (como en *A Line in Scotland*, *Cul Mor*, 1981), que recreó en galerías. Un seguidor más joven de esta vertiente comedida, Andy Goldsworthy, crea esculturas efímeras en la naturaleza con lo que va encontrando. Ha dibujado estampados en el suelo del bosque con hojas de colores otoñales, como en *Hole in leaves sinking, held underneath to a woven briar ring, keeping it afloat*, 1987, ha «pintado» en piedras con agua, ha preservado bolas de nieve del invierno en un paisaje de verano y ha creado «esculturas» de barro agrietado que desaparecerán con las primeras lluvias. Tras una breve vida «real», esos gestos fugaces se conservan como arte únicamente en la abundante documentación fotográfica del artista.

Los ecoartistas actuales comparten la humildad de sus predecesores británicos ante la inmensidad de la naturaleza, pero su actitud es menos benigna. Aunque repudian la grandiosidad de la obra de Smithson, acatan el ejemplo de sus cavilaciones apocalípticas acerca de la entropía, en las que el artista aborda la segunda ley de la termodinámica, que postula el irreversible declive de un sistema conforme se acerca a un estado de equilibrio. «La mente del individuo y la tierra se erosionan; los ríos mentales desgastan las orillas abstractas, las olas cerebrales erosionan los acantilados de pensamiento, las ideas se descomponen en piedras de desconocimiento y las cristalizaciones conceptuales se desintegran en depósitos de razonamientos arenosos.»⁴ Eso significa que el desarrollo urbano y las nuevas tecnologías conllevarán destrucción y vertederos. El propio Smithson sentía fascinación por esos lugares,



MICHAEL HEIZER
CITY: COMPLEX ONE
1972-1976
HORMIGÓN, ACERO Y TIERRA COMPACTADA
7 X 366 X 159 M

ANDY GOLDSWORTHY



Hole in leaves sinking, held underneath to a woven briar ring, keeping it afloat, 1987
Cibacromo, 61 x 61 cm

RICHARD LONG



A Line in Scotland, Cul Mor, 1981
Fotografía en blanco y negro

ALAN SONFIST



Time Landscape ©, 1965-presente
Árboles endémicos, flores silvestres y hierba, 14 x 61 m
Instalación en el cruce de West Houston Street y LaGuardia Place, Nueva York

MARK DION



Tarand Feathers, 1996

Árbol, base de madera, alquitrán, plumas y varios animales disecados, 259 x 101,6 cm

MARY LUCIER

*Wilderness, 1986*

Video y técnica mixta, dimensiones variables
 Instalación en la Henry Art Gallery, Seattle, julio-septiembre de 1989

en los que contextualizaba su obra. Llegó a declarar que las zonas industriales de Estados Unidos eran el equivalente contemporáneo a los monumentos antiguos. Los ecoartistas actuales, más conscientes de las secuelas de la modernidad en los ecosistemas naturales, someten a escrutinio esta observancia incuestionada de la entropía por parte de Smithson y analizan los efectos de la urbanización, la superpoblación y los avances tecnológicos en la calidad de la vida humana y la naturaleza.

Una obra imprescindible que aborda los problemas ambientales en relación con la civilización es *Time Landscape*®, 1965-presente, de Alan Sonfist, un bosque urbano de 837 m² plantado en un solar de lo que se ha convertido en uno de los vecindarios más codiciados de Manhattan. Integrada en la serie del artista «Time Landscapes», esta obra no sólo aporta una zona verde a Nueva York, sino que recuerda una época en que toda la ciudad era así, pues Sonfist plantó semillas de especies endémicas que crecían antes de la colonización europea. Los paisajes temporales subsiguientes que Sonfist ha creado en ciudades de todo Estados Unidos y Europa también incorporan recuerdos de la historia y la ecología propias de los emplazamientos. Como las cápsulas temporales que anuncia su título, ofrecen una visión encapsulada de un mundo desaparecido y nos recuerdan que, como en el pasado la humanidad tuvo que buscar amparo en los elementos, hoy es la naturaleza la que debe guardarse del ser humano.

Mary Lucier viene meditando sobre el progreso, la naturaleza y la modernidad desde la década de 1970, concentrándose sobre todo en la contradicción inherente al ideal bucólico subyacente a buena parte del arte y la literatura estadounidenses. Su videoinstalación *Wilderness*, 1986, visita espacios interiores y exteriores relacionados con los pintores de la Escuela del Hudson River y luministas estadounidenses del siglo XIX. Minando el mundo idílico que retrataban con emblemas de la industria y la tecnología, como un tren, una excavadora o un muro lleno de grafitos, Lucier nos recuerda que las grandes celebraciones pictóricas de la naturaleza norteamericana se crearon al tiempo que esa naturaleza se sometía a una destrucción sistemática.

Como Lucier, que aboga por tratar respetuosamente al planeta, Mark Dion se ocupa de la ética de la ecología. Su obra suele adoptar las convenciones de la exposición en museos, marco aparentemente neutro, para replantearnos nuestra relación con el mundo natural. En las conclusiones a las que llega Dion, nuestras decisiones colectivas no salen bien paradas. *Museum of Poison (Biocide Hall)*, 2001, es una instalación de vitrinas con envases de sustancias químicas para erradicar las plagas de hogares, jardines y granjas. Así expuestas parecen reliquias de una civilización perdida, recordándonos que su uso abusivo puede conducirnos precisamente en esa dirección. *Tar and Feathers*, 1996, muestra una rata, un gato, una paloma y otros animales disecados, bañados en alquitrán y colgados de un árbol. Son de las pocas especies capaces de proliferar en entornos urbanos. Dion también estudia los desechos no orgánicos de la vida urbana. Por ejemplo, excavó el emplazamiento del rediseñado Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York y luego expuso los restos arquitectónicos como si de valiosas reliquias de civilizaciones ancestrales se tratara. Con estas obras de carácter arqueológico, Dion reflexiona acerca del impacto de la civilización en la naturaleza y las oportunidades que el futuro depara a la convivencia entre personas y animales.

Sophie Ristelhueber fotografía paisajes destrozados por una acción humana intencionada y rotunda. Gran parte de su obra se centra en territorios asolados por la guerra, aunque también ha retratado cuerpos con cicatrices y heridas, trazando, al igual que Lucier, un paralelismo entre la vulnerabilidad del paisaje y la del cuerpo humano ante el poder del hombre. Ristelhueber se centra en detalles conmovedores.

SOPHIE RISTELHUEBER



WB (#6), 2006
Impresión cromogénica, 120 x 150 cm

Sus fotografías del Beirut posterior a la guerra civil revelan la devastación provocada por el conflicto mediante detalles como una señal de tráfico acribiliada a balazos, y las de las delgadas mantas abandonadas por el ejército iraquí en su retirada o un recipiente de hojalata medio cubierto por el desierto registran huellas de la guerra del Golfo de 1991. Sus fotografías aéreas del desierto kuwaití muestran la destrucción provocada por la guerra. Y su serie de 2004 «WB» («Cisjordania») da fe de cómo la ocupación israelí ha convertido en un páramo el margen occidental del Jordán. En esa serie la cámara recorre carreteras inservibles por haber sido cortadas con zanjas, muros de piedra o bloques de hormigón. En general, en las imágenes de Ristelhueber, apenas aparecen personas. Los paisajes irradian cierta sensación de extrañeza, y son en ocasiones casi lunares, marcados por zanjas, rodadas de tanques y cráteres provocados por bombas, despoblados y destrozados por la insensatez de la guerra.

Las obras de artistas como Lucier, Dion y Ristelhueber rezuman un aire elegiaco. En cambio, otras muestras de ecoarte ofrecen una visión esperanzadora y exploran los problemas que ocasiona el progreso a través de una lente híbrida entre arte y ciencia. A veces cuesta identificar en esos trabajos obras de arte, pero tampoco se pueden enmarcar en los parámetros de la ciencia y el uso del suelo. Más bien proponen un paradigma que elude los productos y formatos establecidos en favor de la experimentación. Entre los exponentes más destacados de esta disciplina híbrida figuran Newton y Helen Mayer Harrison, un matrimonio que colabora con científicos y urbanistas desde la década de 1970. Los Harrison, que se han concentrado en limpiar cuencas contaminadas y restaurar la biodiversidad, plantean propuestas que combinan el análisis ecológico y económico y desafían el pensamiento convencional acerca del control de inundaciones, el regadío y la silvicultura. Desarrollan su labor en todo el mundo, desde minas de carbón de la ex Alemania del Este hasta el río Sava, en la antigua Yugoslavia, granjas de Inglaterra o las selvas del Noroeste Pacífico. «Península Europe», 2001, una exposición integrada por mapas, fotografías e instalaciones sonoras, propone un nuevo trazado de las fronteras europeas que englobe el continente en un todo ecológico. Los Harrison, que se autodefinen como instigadores, miden su éxito no en atención a si sus propuestas llegan a buen puerto o no, sino por la eficacia con la que introducen sus ideas en los debates sociopolíticos y propician un proceso de cambio incremental que denominan «deriva dialéctica».

También un planteamiento heterodoxo del arte y la política ambiental inspira la obra de Mierle Laderman Ukeles. Durante sus treinta años como artista residente oficial (aunque no asalariada) del Departamento de Salud Pública de Nueva York, Ukeles ha realizado *performances*, instalaciones y obras para modificar la percepción pública sobre el significado y la importancia de la basura. Su obra sustituye la simple idea de «desperdicio» por la de «mantenimiento», fomentando la concepción de la ciudad como organismo complejo cuyos sistemas entrelazados de consumo, producción, circulación y gestión de los residuos son ineludibles, y en el que la basura constituye un producto derivado natural. Una de sus primeras obras en el marco de su cargo oficial fue *Touch Sanitation*, 1978-1984, en la que estrechaba la mano a 8.500 basureros de Nueva York, convirtiéndose en una pieza más del servicio de recogida de basuras. Entre sus obras posteriores destacan *The New York City Art Parade*, 1983, en la cual coreografió un complejo desfile de camiones de la basura, exhibiéndolos por las calles de la ciudad como si fueran bailarinas de ballet. También forró con espejos un camión de la basura (*The Social Mirror*, 1983) para su uso por parte de los basureros que asumen las tareas de limpieza tras los desfiles. Más recientemente

NEWTON HARRISON Y HELEN MAYER HARRISON



«Península Europe», 2001

Instalación en el Ronald Feldman Fine Arts; Nueva York, abril-mayo de 2003

MIERLE LADERMAN UKELES



The Social Mirror, 1983

Performance, Nueva York

MEL CHIN (CON EL DR. RUFUS CHANEY)



Revival Field, 1990
Instalación en el vertedero de Pig's Eye, St. Paul, Minneapolis

STEVEN ROWELL PARA EL
CENTER FOR LAND USE INTERPRETATION

Dixie Square Mall #18, June 11, 2003, 2003
Fotografía digital, 20,3 x 30,5 cm

ha desviado su atención hacia los vertederos. En 1989 el Departamento de Cultura de Nueva York la designó artista oficial de Fresh Kills, el vertedero de Staten Island, que contiene la basura de medio siglo de la ciudad de Nueva York, y le confió la misión de transformarlo en un activo para la comunidad. Ukeles se reúne con arquitectos, ingenieros y ecologistas, con quienes colabora para concienciar a la población mediante exposiciones que muestran el complejo proceso de sellar un vertedero, las etapas de descomposición de la basura o los métodos de purificación de aguas.

Mel Chin también trabaja restaurando lugares con expertos, en concreto con Rufus Chaney, un agrónomo del Departamento de Agricultura de Estados Unidos con el que ha investigado la idea de limpiar terrenos contaminados con metales tóxicos sembrando plantas «hiperacumuladoras» que los absorban. Ello no sólo purificaría el suelo, sino que permitiría cosechar y reciclar los metales, lo cual sufragaría los costes de la restauración. El proyecto, en marcha desde 1990, se titula *Revival Field*, y ha dado muestras de viabilidad en un vertedero de residuos tóxicos a las afueras de Minneapolis, Minnesota, donde se ha efectuado la prueba piloto. Desde esa fecha Chin ha instalado *Revival Fields* en emplazamientos tóxicos de todo el mundo. Pero la ecología es sólo una de sus inquietudes artísticas. Entre sus otros proyectos destaca una colaboración con programadores informáticos que culminó en *KNOWMAD*, 1999, un videojuego basado en los patrones de movimiento de los pueblos nómadas perseguidos. Con todo, *Revival Field* es la única obra cuya categoría de arte se ha cuestionado. En 1990 la beca NEA que debía financiar su producción fue rescindida alegando que el proyecto no constituía «arte». Tras la protesta de artistas y administradores, así como de los miembros del jurado de NEA que habían aprobado la beca, el director de la institución rectificó su postura y se entregó el dinero. Este alboroto subraya la reticencia a considerar arte algo que se sitúa demasiado cerca de la ciencia. Chin ha alegado en su defensa que el proceso de «tallar» la polución es similar al del escultor que cincela el mármol para sacar a la luz la forma oculta en su interior.⁵

Ecoartistas más jóvenes se sirven de los nuevos sistemas de comunicación para investigar temas ambientales y propiciar soluciones. Dirigido por su fundador, Matthew Coolidge, el Center for Land Use Interpretation (CLUI) se ubica en una pequeña oficina de Los Ángeles, pero su alcance se extiende tanto físicamente como por Internet a un conjunto creciente de actividades que incluyen investigación, exposiciones, conferencias y residencias para artistas. El objetivo primordial de la organización es analizar las ventajas e inconvenientes de poner el territorio al servicio del progreso económico y la política mundial. Sus programas han abordado temas como las incineradoras de armas químicas, las minas, los complejos aeroespaciales, las instalaciones antiterroristas y las centrales hidroeléctricas. Su base de datos en Internet cartografía usos del suelo en Estados Unidos relacionados con factores como el transporte, el agua, la cultura, la industria, los residuos nucleares o el ejército, lo que permite a los internautas conocer funciones a menudo ignoradas del paisaje norteamericano. El centro organiza exposiciones como «The Best Dead Mall in America», 2003, documentación fotográfica de un gran centro comercial cercano a Chicago, o «A View into the Pipe», 2004, que ilustraba una excavación en la principal alcantarilla de Los Ángeles y ofrecía una rara imagen de las tripas de la ciudad. Con estas obras el CLUI convierte el activismo en difusión de información, en línea con los Harrison.

Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla colaboran desde 1995 en proyectos que abordan el uso de una porción concreta de tierra: su país natal, Puerto Rico. Gran parte de su obra gira en torno a la condición de la isla de territorio no incorporado de Estados

ALLORA Y CALZADILLA



Under Discussion, 2005
Videoproyección en pantalla única, color, dimensiones variables

Unidos y los dilemas sociales, políticos y ecológicos que entraña esa curiosa relación. Se han centrado sobre todo en Vieques, isla en la que el ejército estadounidense y las tropas de la OTAN llevaron a cabo durante sesenta años maniobras navales, prácticas de bombardeo y pruebas con napalm y otros agentes químicos. En 2001 Allora y Calzadilla se sumaron a las protestas que exigían el cierre de la base militar de Vieques con *Landmark*, un proyecto que incluía fotografías de suelos con huellas en las que había impresos mensajes, mapas e iconos que proponían usos alternativos del lugar. Las huellas correspondían a suelas de caucho que los artistas proporcionaron a los activistas para que se acoplaran a sus zapatos durante las acciones de desobediencia civil en la isla. En 2003, ante la presión popular, el Gobierno estadounidense cedió Vieques a la población civil.

Desde entonces Allora y Calzadilla no han bajado la guardia respecto a asuntos de la isla: si la población indígena que se vio desplazada por los militares reclamará sus tierras, o si la transformación prevista de los territorios navales en refugio de la fauna enmascararán los riesgos para la salud que suponen las sustancias químicas tóxicas absorbidas durante décadas de prácticas bélicas. *Under Discussion*, 2005, un vídeo en el que reflexionan acerca de esos temas pendientes, sigue a un activista que recorre en una lancha el litoral de Vieques. La lancha resulta ser una mesa de conferencias colocada del revés y dotada de un motor, como símbolo de las frustraciones que rodearon la negociación sobre el futuro de la isla. Sin embargo, no se trata de una imagen meramente simbólica, pues los artistas pretenden provocar cambios reales. «Claro que es absurda —han comentado acerca de la balsa—, pero la absurdidad de navegar en una mesa generará debate y lo encauzará hacia nuevas direcciones.»*

Y si los ecoartistas nos advierten sobre las amenazas para la Tierra de los «avances» tecnológicos, los bioartistas nos alertan sobre su impacto en el cuerpo. El grupo Critical Art Ensemble (CAE) lleva una década criticando la ingeniería genética, apropiándose de sus métodos y exponiéndolos para revelar su dependencia de la política, el dinero y los programas ocultos ajenos al bien público. *Flesh Machine*, 1997, permitía a los espectadores someterse a un diagnóstico real de enfermedades genéticas y, así, «evaluar el valor potencial de sus cuerpos como artículos comerciales, y el lugar que ocupan en la nueva economía de mercado de la genética».⁷ Pero la pieza más conocida de CAE jamás se ha visto. En 2004 uno de sus activistas, Steven Kurtz, fue sometido a investigación por parte de la Joint Terrorism Task Force por su presunta implicación en actividades de terrorismo biológico. Al ir a casa de Kurtz a levantar el cadáver de su esposa, fallecida de infarto, la policía registró su estudio y se incautó de placas de Petri sospechosas de estar llenas de bacterias, así como de los apuntes del artista para sus clases, sus libros y su ordenador. Kurtz no estaba conspirando para liberar una nueva plaga biológica devastadora en un mundo desprevenido, sino cultivando bacterias que podía haber en el laboratorio de ciencias de cualquier instituto del país para emplearlas en una obra de arte interactiva que analizaba la modificación genética de los alimentos. El caso de Kurtz seguía sin resolver cuando se redactaba este libro.

Natalie Jeremijenko, formada en bioquímica, física, neurociencia e ingeniería mecánica, crea obras polémicas y a menudo cómicas que ponen de manifiesto, por un lado, los peligros de adoptar de forma irreflexiva las nuevas tecnologías y, por el otro, la negligencia de los laboratorios estatales y las empresas de biotecnología que, en su frenesí por poner en práctica la ingeniería genética, desatienden los problemas ecológicos. En sus obras emplea material de experimentos científicos y demostraciones en ferias comerciales. Por ejemplo, ha actualizado la tecnología para crear perros

NATALIE JEREMIJENKO



Tree Logic, 1999

Seis arces en flor, ocho postes telefónicos de 10 m, maceteros y armazón de acero inoxidable, cable aéreo y sistema de riego por goteo
Instalación en el MASS MoCA, North Adams, Massachusetts, 1999-presente

CRITICAL ART ENSEMBLE



Flesh Machine, 1997
Collage digital de páginas web

CHRISTINE BORLAND



L'Homme Double, 1997
Arcilla, acero, madera, acrílico, documentos y fotografías
Cada pedestal con busto: 170 x 32 x 32 cm
Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich

mecánicos a fin de que sus robots caninos puedan olfatear las concentraciones de vapores tóxicos en los emplazamientos industriales contaminados. En *Tree Logic*, 1999, colgó cabeza abajo de una viga seis árboles vivos. Los árboles siguieron creciendo, aunque retorciéndose en busca del sol y adquiriendo formas racionales pero extrañas. Esos árboles pueden considerarse metáforas del hombre que, incluso en circunstancias no naturales, también está sometido a las leyes de la naturaleza.

Christine Borland aborda otra deriva artificial de las leyes de la naturaleza humana: la eugenesia o reproducción selectiva, y lo hace con instalaciones y objetos exquisitos que cuestionan la aplicación de la ciencia en busca de la perfección. *L'Homme Double*, 1997, abunda en su interés por el doctor Josef Mengele, quien dirigió los experimentos eugenésicos de los nazis y de quien se cuenta que, con su encanto personal y buen aspecto, embelesó incluso a sus víctimas. Borland pidió a seis escultores académicistas que crearan bustos de arcilla a partir de una fotografía borrosa de Mengele, y los expuso con descripciones y fotografías de supervivientes de Auschwitz. Los objetos resultantes varían en el grado de detalle, pero comparten la banalidad desalmada de la escultura académica. Así ofrecen una fascinante ilustración de la homogeneidad que los nazis buscaron tanto en el arte como en una fisionomía de genes arios puros. En otras palabras, Borland examina el vínculo entre enfermedad y genética, las consecuencias de los ensayos genéticos, el uso ancestral de plantas para provocar abortos y el destino de la individualidad en una cultura gobernada por la ciencia. Con tales obras, nos adentra sutilmente en reflexiones éticas sobre la aplicación de la ciencia, los procesos naturales y la tecnología con fines no siempre beneficiosos.

Jim Sanborn expone las consecuencias destructivas de la ciencia sobre la humanidad a mayor escala. *Critical Assembly*, 1998-2003, es una instalación integrada por el material con que se fabricó la bomba atómica en Los Alamos en la década de 1940. Sanborn lo reunió investigando en periódicos y publicando anuncios en periódicos de Nuevo México en los que solicitaba contactar con antiguos empleados del laboratorio Manhattan Project, muchos de los cuales se habían llevado equipo de la empresa a precio de saldo en la década de 1950. Tal como Sanborn las presentaba en una exposición en la Corcoran Gallery de Washington, D.C., aquellas reliquias de destrucción, unas auténticas y otras reconstruidas, encerraban significados ambiguos. Por un lado eran inquietantemente bellas: parecían piezas escultóricas modernas; por otro rondaba el peso de su misión destructiva. Ensamblajes metálicos pulidos, botes de metal, contadores Geiger que seguían funcionando, cubos grises de grafito y ladrillos de parafina quedaron transformados en monumentos de una tecnología anticuada pero no por ello menos funcional, la cual, tal como aclaraba Sanborn, podía reactivarse con sólo insertar un pedazo de plutonio activo. *Critical Assembly* plantea molestos interrogantes sobre la consagración de la ciencia en la búsqueda gratuita de conocimientos, en especial cuando las consecuencias pueden ser nefastas para la humanidad. También evoca una época y un entorno en que la fabricación de armas de destrucción masiva se consideraba justificable en términos políticos, y arroja luz sobre los debates actuales en torno al poder, el terrorismo y el uso del poder tecnológico y militar.

Frente a artistas que exploran el despliegue del poder humano mediante la tecnología en forma de ingeniería genética, eugenesia o la bomba atómica, otros abordan la cibernética. Donna Haraway, una de las teóricas más consagradas en este ámbito, define al ciborg, el producto cibernético, como un «híbrido de máquina y organismo».⁹ La intersección entre lo mecánico y lo humano es bidireccional: tanto atribuye cualidades humanas a las máquinas, como en *Inteligencia artificial*, de Spielberg, 2001,

como transforma y amplía los poderes humanos por medios mecánicos, ya sean prótesis de extremidades, interfaces cerebro-ordenador o medicamentos que potencien el rendimiento. La historia de tales investigaciones se remonta a las máquinas voladoras de Leonardo da Vinci y los autómatas del siglo *xviii* que tocaban instrumentos, andaban, cantaban y jugaban al ajedrez. Una manifestación contemporánea es AIBO, el perro robot de Sony que ladra, busca lo que se le lanza e incluso juega al fútbol obedeciendo a órdenes. Dado el atractivo y las repercusiones de alterar nuestro ser más interno, no resulta sorprendente que los artistas que estudian las posibilidades de la cibernética esgriman estrategias que van de lo descabellado a lo desconcertante.

El heredero de Leonardo es Panamarenko, que ha dedicado casi cuarenta años a crear máquinas voladoras, submarinos, coches e incluso un paracaidas motorizado. En una época en que volar, e incluso viajar al espacio, forma parte de la realidad, Panamarenko siente mayor interés por las fantasías que suscita el vuelo que por la funcionalidad de las máquinas con las que desafía la gravedad. Con tecnología primitiva de funcionamiento interno transparente, otorga a sus obras un aspecto como de deberes de instituto y, como estos, rara vez funcionan. Su monumental *Aeromodeller*, 1971, es un gigantesco zepelín hinchado fabricado con nailon y pegado a una góndola, pero que no funciona. Igual de ambigua e inoperativa es su *Raven's Variable Matrix*, 2000, una máquina voladora que parece un híbrido entre bicicleta ergonómica y planeador con alas gigantes como de libélula. Con motor de motosierra, ruedas de bicicleta y correas elásticas en lugar de cinturón de seguridad, la obra hace ostentación de su futilidad funcional. *Archaeopteryx III*, 1990, también presenta una amalgama de artilugios tecnológicos, que simulan el aspecto y la técnica de vuelo de un ave prejurásica. Panamarenko, exponente del movimiento de los *happenings* de la década de 1960, comparte el enfoque lúdico de esa época respecto a la interpretación y la tecnología.

La pasión de Panamarenko por el vuelo encuentra su analogía en la generación siguiente en la obra de Paul Ramirez Jonas, creador de réplicas de aparatos utilizados en los primeros vuelos y exploraciones del espacio. En *Box Kite*, 1993, recreó cometas de finales del siglo *xix* que recuerdan a los planeadores de los hermanos Wright y las equipó con una cámara desechable que accionaba para tomar fotografías a vista de pájaro. En las imágenes, el artista suele aparecer en la otra punta del cordel de la cometa, diminuto. *Men on the Moon*, 1990-presente, es un proyecto dividido en cuatro partes que narra la magia de un vuelo espacial: Ramirez Jonas reproduce las conversaciones entre Buzz Aldrin y Neil Armstrong durante las 23 horas de la misión lunar del Apolo XI. En una combinación de tecnologías históricas, el artista utilizó una réplica del primer fonógrafo de Edison, de 1879, para grabar esos sonidos en cientos de cilindros de cera ranurada. Ramirez Jonas también ha creado obras ancladas en la Tierra. «50 State Summits», iniciada en 2002, presentará cuando se complete (si es que se completa) una serie de fotografías del artista en el punto más alto de cada estado ondeando una bandera con el lema «OPEN». Rememorando los triunfales logros de los grandes exploradores, la pieza nos recuerda un tiempo previo a los esteroides en el que cuerpos no musculados artificialmente aún podían llevar a cabo proezas.

El entusiasmo de Panamarenko y Ramirez Jonas por los cuerpos mejorados mecánicamente es atípico. Es más frecuente que los artistas que indagan en la hibridación de la fuerza humana y la mecánica imbuyan su obra de cautela y advertencias. Rebecca Horn inició su carrera creando prótesis que convierten cuerpos humanos en extraños avatares animales. En su *performance* de 1970 *Unicorn* hizo que una joven desnuda con un tocado en la cabeza a modo de cuerno caminara campo a través. En obras más

JIM SANBORN



Critical Assembly: Laboratory Environment for the Assembly of the Trinity Device, c. 1945, 1998-2003
Aluminio, latón, latón bañado en oro, plata y níquel, plomo, acero inoxidable, plástico impregnado en boro,
sondas de detección, contadores Geiger-Müller (G-M), elevadores hidráulicos simulados, detectores alfa,
carburo de tungsteno, bloques de parafina, cilindro de gas de deuterio, grafito, alambre y sonido, dimensiones variables
Instalación en la Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., noviembre de 2003-enero de 2004



50 State Summits, Maine, Mount Katahdin, 2002
Impresión cromogénica, 61 x 49,5 cm

PANAMARENKO

REBECCA HORN



Archaeopteryx III, 1990
Madera, cola, cuerda y chips electrónicos
43,2 x 29,2 x 20,3 cm, base: 24,8 x 33 x 2,5 cm

Unicorn, 1970
Tela y madera, dimensiones variables

LEE BUL

*Chrysalis*, 2000

Paneles de poliuretano cortados a mano sobre armazón de aluminio, revestimiento de poliuretano
270 x 157 x 120 cm
Museo de Arte Asiático de Fukuoka, Japón

recientes el cuerpo humano ha desaparecido de su obra, aunque sigue presente en el plano psicológico en esculturas cinéticas que parten, sacuden y aporrean a espíritus malévolos hasta extinguirlos, a veces lanzando pigmento a las paredes o esparciendo cenizas por el suelo. Ciertas obras evocan encuentros sexuales frustrados o curiosos. *Kiss of the Rhinoceros*, 1989, se compone de unos brazos curvados de acero que se elevan de vez en cuando y se «abrazan» antes de producir una breve descarga eléctrica y volver a quedar inertes. Otras amenazan con la muerte o la destrucción. Todas estas obras son disfuncionales y recuerdan la aversión romántica por la máquina.

El recurso de Lee Bul a la relación entre cuerpos y máquinas resulta igual de desconcertante, además de presentar un matiz feminista. Sus primeras obras, de principios de la década de 1990, consistían en ella misma vestida con trajes que transformaban su cuerpo en el de una mutante, llena de vísceras y órganos blandos, grotescos e hipersexualizados. Les siguió, a finales de los años noventa, una serie de esculturas ciborg de silicona y porcelana blanca colgadas del techo. Sin cabeza ni algunas extremidades, carecían de identidad pero, pese a estar recubiertos por armaduras, los cuerpos eran inequívocamente femeninos. Cinturas de avispa exageradas y pechos y culos desproporcionados remitían a las fantasmas masculinas de un mundo en el que la energía femenina es virtualmente monstruosa y debe restringirse. Otras obras, como *Chrysalis*, 2000, recuerdan a insectos con antenas flotantes que se alargan de forma amenazadora. Últimamente Lee ha empezado a fusionar cuerpo y máquina en una serie de carátulas de karaoke con nombres como *Anthem*, 2000, y *Live Forever*, 2001, cápsulas para una persona en forma de falo tapizadas y equipadas con cintas de karaoke de canciones conocidas que el inquilino es invitado a interpretar. Las vainas de karaoke de Lee representan una curiosa inversión de la experiencia social habitual del karaoke y apuntan más bien a una cámara de aislamiento, similar a la desvinculación social que suele provocar el ocio mecanizado actual y que nos hace comportarnos como máquinas, cuando no parecemos a ellas.

Roxy Paine también difumina barreras entre lo humano, la naturaleza y la máquina con artilugios mecánicos que desempeñan acciones humanas, como crear arte. La pieza *PMU (Painting Manufacture Unit)*, 1999-2000, es un dispositivo programado que pinta lienzos, una parodia irónica de la retórica del individualismo que rodea la abstracción moderna. *SCUMAK*, 1998, hace lo mismo, pero en el campo de la escultura, produciendo mecánicamente blobs (objetos binarios grandes) de plástico. Asimismo, Paine traslada la precisión mecánica a la creación de réplicas de objetos naturales. Para *Bluff*, en el marco de la Whitney Biennial de 2002, colocó en Central Park un árbol de acero inoxidable de tamaño natural. También ha recreado campos de setas venenosas o malas hierbas, les ha puesto nombres del estilo de *Psilocybe Cubensis Field*, 1997, o *Weed Choked Garden*, 2005, y los ha colocado de forma incongruente en espacios de galerías blancas. Al transformar en objetos de arte plantas que por lo general se consideran plagas, Paine nos obliga a replantearnos nuestras convicciones sobre el uso y abuso del mundo natural. Sus obras abordan el conflicto inherente al deseo humano de controlar el entorno y la tenacidad de la naturaleza, que no se inmuta.

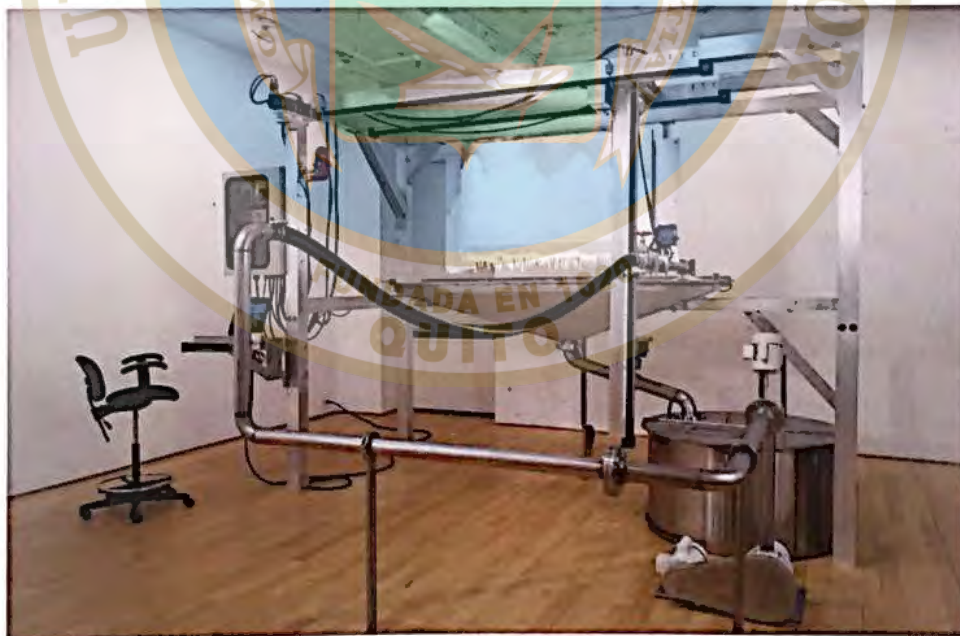
Mientras que Horn y Lee abundan en nuestro temor a convertirnos en máquinas, Paine y Wim Delvoye anticipan las repercusiones de que las máquinas adquieran rasgos humanos. *Cloaca Turbo*, 2003, de Delvoye, analiza las funciones humanas de comer, digerir y excretar. *Cloaca* es una máquina monumental y biológicamente correcta diseñada para ser alimentada dos veces al día con comida que proporciona un restaurante. En las dos horas siguientes, en un proceso transparente visible para

ROXY PAINE



Psilocybe Cubensis Field, 1997
2.200 setas de polímeros, esmalte y óleo
11,4 x 833,1 x 563,9 cm

ROXY PAINE



PMU (Painting Manufacture Unit), 1999-2000
Aluminio, acero inoxidable, ordenador, circuitos electrónicos, relés, software personalizado, acrílico, servomotores, válvulas, bomba, pista de precisión, vidrio y caucho, 279,4 x 398,8 x 447 cm

WIM DELVOYE



Cloaca Turbo, 2003
Técnica mixta, 200 x 826 x 128 cm

el espectador, los alimentos pasan por una serie de contenedores de cristal en los que se descomponen por efecto de los ácidos y microorganismos del estómago humano. Por último, con una regularidad envidiable, excreta los restos sólidos en un disco de metal que gira lentamente. Cloaca parece la máquina de un científico loco, con embudos, tarros de vidrio, tubos de plástico, bombas, cables y peanas de acero inoxidable. De hecho, es producto de ocho años de colaboración con un equipo de expertos en los campos de la gastroenterología, la tecnología informática y la fontanería. A diferencia de otros experimentos cibernéticos más convencionales, que tienden a centrarse en reproducir nuestras cualidades más elevadas, Delvoye ha creado una máquina que lleva a cabo una necesidad corporal básica.

La fusión del hombre con la máquina representa uno de nuestros máximos temores respecto a la tecnología. Otro es el miedo a nosotros mismos, a nuestra propensión a interferir con los «procesos naturales» mediante prácticas desde relativamente benignas, como la cirugía plástica, los trasplantes de órganos o la reproducción selectiva de animales, hasta otras más problemáticas, como la clonación, la manipulación genética o la criogenia, búsquedas que plantean trascendentes interrogantes acerca de lo que significa ser humano. Teólogos y filósofos han reflexionado sobre temas como la ética y la identidad, ahondando en la relación entre alma y materia. ¿Somos nuestro cuerpo? ¿Nuestra mente? ¿Nuestra alma? ¿Nuestras emociones? ¿Nuestros recuerdos? ¿Nuestra estructura genética? Sea cual sea la respuesta, cuando esas entidades se alteran de forma «no natural», no sólo cuestionamos nuestra identidad, sino también si existe un punto más allá del cual dejamos de ser humanos.

Estas cuestiones han abonado el terreno artístico. Nancy Burson, por ejemplo, ha concebido sofisticados programas informáticos que modifican el rostro humano y muestran cómo sería una persona si tuviera otra edad o perteneciera a otra raza o sexo. Esas transformaciones tienen su aplicación en el mundo real. En su obra más famosa Burson fue «envejeciendo» la cara de Etan Patz, desaparecido en Manhattan en 1979 a los seis años, especulando sobre el aspecto que podía presentar con el paso del tiempo. Aunque ello no ayudó a encontrar al pequeño, el FBI ha utilizado el software de Burson en muchos otros casos de menores desaparecidos. En un tono menos comprometido, Burson también ha creado retratos compuestos mezclando caras de estrellas de cine para presentar una versión de tabloide de la belleza ideal, así como los rasgos de Hitler, Mussolini, Jomeini, Stalin y Mao para componer un retrato del dictador por antonomasia. *First and Second Beauty Composites*, 1982, presenta dos grupos de rostros superpuestos. El primero de ellos combina a Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren y Marilyn Monroe, y el segundo a Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields y Meryl Streep. Curiosamente, en lugar de generar un ideal de perfección física, los fotomontajes dan lugar a rostros anodinos y con un punto genérico y escalofriante.

Los fotomontajes de Burson tienen una contrapartida extraña e inquietante en la obra de la artista de performance Orlan que, en una serie titulada «The Reincarnation of Saint Orlan», se ha convertido ella misma en un compuesto. Sus performances quirúrgicas minuciosamente documentadas (algunas se han retransmitido por televisión al mundo entero) nos la muestran transformando su cuerpo en material escultórico. Entre 1990 y 1993 Orlan se sometió a nueve intervenciones para modificar sus facciones, tomando como modelo detalles de pinturas de mujeres idealizadas del Renacimiento y el posrenacimiento. Este proyecto se ha descrito erróneamente como un intento de Orlan de recrear en su propio cuerpo el ideal de belleza occidental, pero la

NANCY BURSON



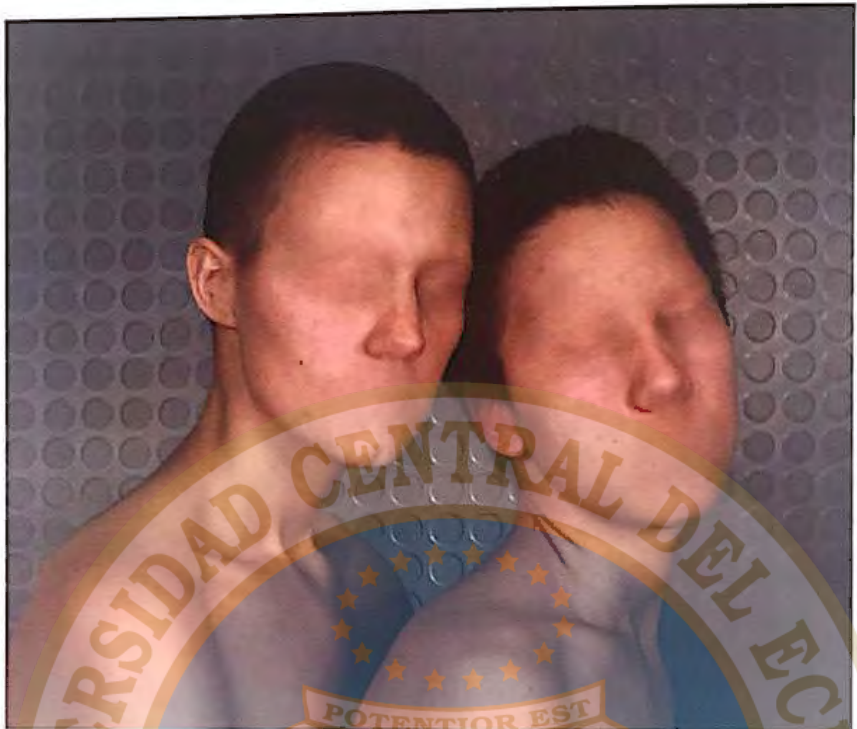
First and Second Beauty Composites, 1982
Fotografías en gelatina de plata, 19,7 x 22,2 cm

NANCY BURSON



Etan Patz Update, 1984
Fotografías en gelatina de plata, 21,6 x 21,6 cm

ANTHONY AZIZ Y SAMMY CUCHER



Pam and Kim, de la serie «Dystopia», 1994-1995
Impresión cromogénica, 127 x 101,6 cm

PATRICIA PICCININI



Young Family, 2002
Silicona, poliuretano, cuero y cabello humano, dimensiones variables

artista destaca que ha seleccionado a sus modelos (entre ellas, la *Europa* de Boucher, la *Gioconda* de Leonardo, la *Venus* de Botticelli y la *Psique* de Gérôme) más por su historia que por su belleza. Para recalcar su desinterés por los estándares convencionales de belleza, en la última operación se insertó bultos de sílicona en la frente a modo de cuernos incipientes. En una obra complementaria titulada «Self-Hybridations», iniciada en 1998, Orlan transforma digitalmente su rostro fusionando su imagen con los rasgos deformados de esculturas precolombinas y africanas. Sus inconfundibles ojos se asoman desde rostros con narices y cuellos alargados, extrañas protuberancias, frentes chatas, marcas ornamentales y tocados a modo de casco. Los resultados rezuman una extraña mezcla de primitivismo y futurismo, y apuntan a una nueva raza de seres humanos cuajada en el almacén genético de la humanidad.

Rastros de mutación genética y bioingeniería pueblan la obra de Anthony Aziz y Sammy Cucher, que mediante tecnología digital generan imágenes de cuerpos humanos en proceso de perder toda diferenciación individual o fusionados con la arquitectura. La serie de 1992 «Faith, Honor, and Beauty» comprende fotografías de magníficos desnudos sin genitales, pezones u ombligos. Las figuras se alzan en poses triunfantes, exhibiendo «atributos» a la usanza medieval, símbolos que atestiguan su estatus de soldados, atletas o madres. En esas imágenes las sustracciones no parecen tanto deficiencias como indicios de que, de algún modo, se han trascendido unos imperativos biológicos obsoletos. Menos exultantes son las figuras de la serie «Dystopia» del dúo, 1994-1995, fotografías retocadas de rostros de los que han borrado los rasgos y en que la piel cubre las cuencas de los ojos y la boca. En «Interiors», 1998-2000, la forma humana ha desaparecido y ha sido reemplazada por interiores genéricos que parecen compuestos de piel humana, con pecas, granos, poros y folículos pilosos: la construcción corporal definitiva.

Las consecuencias de esos experimentos celulares quizá no tan lejanos son también la materia de estudio de Patricia Piccinini, que en sus criaturas de aspecto realista refleja los posibles y espantosos resultados de la manipulación del código genético. Sus seres engloban desde bebés de diseño o LUMPS (*Lifeform with Unevolved Mutant Properties*), 1994-1995, unos seres inteligentes y resistentes a las enfermedades pero de formas extrañas y artificiales hasta la frialdad, hasta un ratón con una oreja humana cosida a la espalda (basado en un experimento real para ingeniería de tejidos) o una pareja de niños que representan «clones fallidos» que envejecen prematuramente, como Dolly, la primera oveja clonada del mundo. *Young Family*, 2002, elaborada con poliuretano, sílicona, cabello humano y piel, presenta un animal de piel rosada, convincente aunque extraño, amamantando a sus cachorros. Aunque se diría un perro de orejas caídas y hocico arrugado, sus extremidades parecen humanas, y su expresión de angustia maternal sin duda lo es. Así Piccinini sugiere que ya no existe una frontera clara entre lo humano y lo animal. Más allá de la fascinación que despierta, esta obra nos obliga a plantearnos lo lejos que estamos dispuestos a llegar en nuestra búsqueda por «perfeccionar» el genoma humano. ¿Dónde acaba la lucha contra los genes asociados con enfermedades hereditarias y empiezan los humanos de diseño? Y cuando los experimentos genéticos fracasen, ¿quién asumirá las consecuencias?

Alexis Rockman presenta fantasías igual de inquietantes con especies animales mutantes. Recurriendo a las técnicas ilustrativas de los museos de historia natural, concibe un mundo lleno de insectos monstruosos, animales híbridos y criaturas con mutaciones imposibles sumidas en un ciclo infinito de copulación, destrucción mutua, muerte y descomposición. En sus meticulosos cuadros Rockman incluye fenómenos

ORLAN



Refiguration/Self-Hybridization Pre-Columbian N°38, 1998
Cibacromo, 161,3 x 108 cm

ALEXIS ROCKMAN



The Ecotourist, 1997

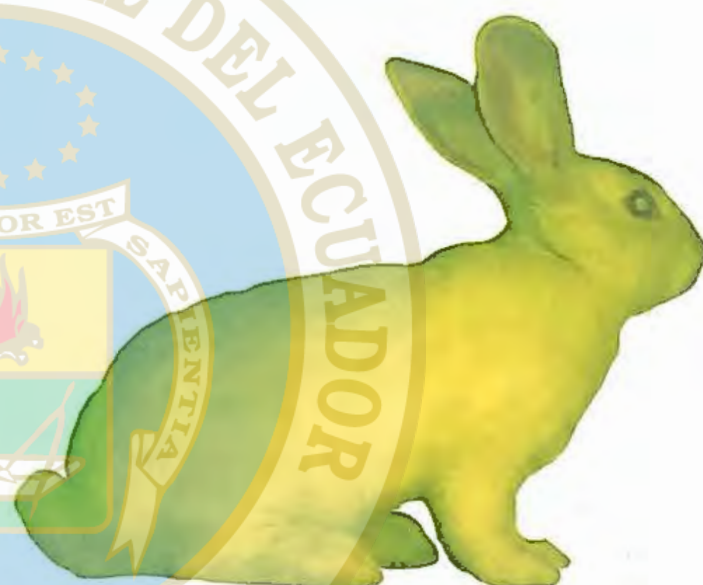
Envirotex, fotografía digitalizada, plantas artificiales, espuma de poliestireno esculpida, óleo, pintura acrílica, maquetas botánicas, plastilina, pelo sintético, goma de látex, prendas de vestir, riñonera de nailon, sobrecubierta de libro, alianza metálica, lente Fresnel, arroz, globo ocular humano disecado y plastificado, hojas de árbol y cajetilla vacía de cigarrillos Camel sobre dos paneles de madera enyesados
142,2 x 223,5 x 12,7 cm

tan poco naturales como conejos con alas, cuernos y garras de ave, marsupiales con pico de ave metálico con remaches, apareamientos entre ratones y ardillas, tomates cuadrados, vacas de cabeza diminuta y ubres gigantes, plantas carnívoras y hongos parasitarios. Sus pinturas suelen presentar secciones que revelan un submundo oculto bajo la superficie terrestre, o incluso tras las paredes de madera de una casa, donde las especies se alimentan unas de otras o moran en unas tinieblas compuestas de manchas de aceite, basura y otros desechos humanos. En *The Ecotourist*, 1997, se autorretrató como cadáver en descomposición. Al margen de si sus extravagantes híbridos y criaturas deformadas son producto de una catástrofe ecológica, una radiación nuclear o malas políticas agrícolas, la visión de la naturaleza de Rockman es antirromántica en grado sumo. Pese a su tono humorístico, sus escenas presentan un futuro de destrucción desatado por una intervención humana inconsciente.

Eduardo Kac ha pasado de la representación de la modificación genética a la realidad. Pionero de lo que ha bautizado como «arte transgénico», Kac se aproxima a las ambiciones del doctor Frankenstein. En *Genesis*, 1999, traduce una cita bíblica primero a código Morse y luego al lenguaje del ADN, y después convierte la secuencia en un gen real hilando las distintas bases de ADN. Insertada en bacterias *E. coli* vivas, la secuencia genera un organismo que muta si se activa con luz ultravioleta. Con la frase bíblica que cita Kac se suelen justificar los intentos de dominar la naturaleza: «Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y mande en los peces del mar y en las aves del cielo, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todos los reptiles que reptan por la tierra». Más «endiosada» aún es la pieza *GFP Bunny*, 2000, o *Alba*, un conejo albino con ADN de medusa que se ve verde fosforescente bajo luz ultravioleta. La química de Alba se asemeja mucho a la de Glofish, un pez producido con fines comerciales para estudios ambientales sobre la calidad del agua que desprende un brillo verde o rojo cuando se expone a determinadas sustancias químicas y contaminantes industriales. Sin embargo, Alba carece de todo objetivo funcional: es simplemente el producto de la imaginación del artista.

¿Es lícito que hagamos ciertas cosas simplemente porque podemos? En el debate sobre los límites éticos de la ciencia y la tecnología, Kac se sitúa entre el «dominismo» de la cita bíblica y la desesperación romántica decimonónica. Considerando el impacto del «progreso» en el paisaje y el cuerpo, los artistas de hoy critican la ciencia y la tecnología y reconocen que, como productos de la naturaleza, estamos regidos por leyes naturales con las que se puede jugar sólo hasta cierto punto.

EDUARDO KAC



GFP Bunny, 2000
Alba, el conejito fluorescente



ARTE & DEFORMIDAD

LA CELEBRACIÓN
DE LA
IMPERFECCIÓN
HUMANA



En el pasado se consideraba que el cometido principal del artista era la exaltación de los cuerpos humanos idealizados. Piénsese en las carnes prietas del *David* de Miguel Ángel, en las curvas de la *Venus de Milo* o en la ágil *Venus de Urbino* de Tiziano. Hoy día la celebración artística de la perfección corporal corre el riesgo de ser tachada de anticuada o ideológicamente sospechosa. Son muchos los motivos que explican este cambio radical. El auge de la abstracción entre las vanguardias precipitó una desaparición temporal de la figuración. Posteriormente la crítica feminista a la «mirada masculina» puso en tela de juicio la idealización gratuita (u «objetificación») de la belleza femenina. Y el arte de la *performance* ha desviado la atención del cuerpo como tema al cuerpo como instrumento o material artístico. Por otra parte, el rechazo en el campo del arte de los cuerpos idealizados se ha ido exacerbando paralelamente al aumento de la demanda de perfección física en el seno de la sociedad.

Los artistas actuales rechazan con frecuencia reproducir cuerpos bellos, que sustituyen por cuerpos normales o imperfectos, incluso claramente antiestéticos o mutantes. Pero el despliegue mediático en torno a la belleza no explica por sí solo la fascinación de los creadores contemporáneos por los cuerpos deformes, mutilados, inertes o en descomposición. Ni tampoco explica por qué sienten esa inclinación a explicitar las secreciones y funciones corporales que se suelen mantener ocultas por pudor. El arte contemporáneo ha sustituido la *Venus de Milo* por fotografías de bodegones de Joel-Peter Witkin, composiciones de órganos humanos y cadáveres en descomposición; los personajes manchados de ketchup, chocolate y mayonesa de los minidramas de Paul McCarthy, y las brujas llenas de verrugas de Cindy Sherman. Ya sean fotografías gráficas, pinturas de superficie sensual, *performances* humorísticas y ofensivas o esculturas figurativas extrañamente deformadas, obras como estas desafían todas nuestras presunciones convencionales acerca del orden y la belleza en el arte.

Entre los principales términos con los que se describe esta tendencia del arte contemporáneo a deteriorar el cuerpo figuran *grotesco*, *carnavalesco*, *abyección* y *amorfo*, cada uno de los cuales encierra su particular espectro de significados y características. Lo *grotesco*, por ejemplo, se remonta en ubicación y etimología a los muros de las grutas romanas donde eruditos renacentistas descubrieron frescos decorativos que ilustraban quimeras fantásticas. Los artistas de la época, recién liberados del yugo de la Iglesia medieval, vieron en los grifos, sátiras y centauros celebraciones del libre volar de la imaginación. Con el paso del tiempo el significado original del término *grotesco* ha cambiado, y ahora se aplica a lo desagradable, abominable o feo, juicios peyorativos que reflejan la incomodidad que sentimos cuando las categorías se rompen y el orden normal de la naturaleza se invalida. Tal como apunta el historiador del arte Frances Connelly: «Lo grotesco se define por su actuación sobre las fronteras, por cómo las sobrepasa, las fusiona, las desborda y las desestabiliza. En resumen, grotesca es una criatura limítrofe». El término *carnavalesco* es más reciente, pero el concepto se remonta a la Edad Media. Su primer uso se registra en los escritos de 1940 del crítico literario ruso Mijaíl Bajtín, más en concreto en su pionero estudio sobre el escritor francés del siglo XVI François

Rabelais.² Bajtín remonta lo *carnavalesco* al folclore cultural del carnaval medieval, cuya celebración, según dice, permitía a los campesinos volver las tornas a las autoridades civiles y religiosas, que el resto del año los tenían sometidos a un control férreo. Durante el carnaval todas las jerarquías y órdenes oficiales quedaban abolidas, temporalmente sustituidas por un caos liberador en que sacerdotes y gobernantes eran imitados, parodiados y, por lo general, retratados en su peor ángulo posible. Además, se daba rienda suelta a actitudes normalmente reprimidas, y se hacía ostentación en el espacio público de funciones como expeler ventosidades, defecar o copular.

El término *abyección* se ha puesto de moda entre teóricos y artistas contemporáneos para describir una tendencia comparable a la desinhibición que emplean materiales como basura, pelo, excrementos, animales muertos, sangre menstrual o alimentos putrefactos, y temas como la castración, el descuartizamiento, el incesto o la brutalidad para confrontar aspectos inabarcables relativos a los géneros y la sexualidad. A principios de la década de 1980 la teórica Julia Kristeva identificó la *abyección* como una reacción de horror (provocada por la visión de un cadáver, vómito u otros signos de nuestra materialidad) ante la pérdida del sentido del yo. Aplicada a la literatura y el arte modernos, la describe como «todo lo que perturba la identidad, el sistema y el orden. Lo que no respeta fronteras, posturas o reglas, lo intermedio, lo ambiguo, lo compuesto». Ese espacio sin límites lo recoge asimismo el concepto de lo *informe*, que los historiadores del arte Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois convirtieron en tema de una exposición celebrada en 1996 en el centro Georges Pompidou de París. Invocando la llamada de Georges Bataille a la destrucción de los ideales estéticos de armonía y unidad mediante las fuerzas de la erótica y el inconsciente, la exposición y los ensayos teóricos que se gestaron en aquella muestra sugieren que la vanguardia había transgredido clasificaciones binarias como figura y fondo, el yo y el otro, o lo masculino y lo femenino, y que tales categorías se habían desmoronado.⁴

Los cuatro términos, esenciales en los debates teóricos del arte contemporáneo, se focalizan en la impureza, los estados fronterizos, las mutaciones, la hibridación y lo irracional. El arte de este tipo implica romper fronteras habitualmente inamovibles, por ejemplo, entre vida y muerte, bien y mal, alma y carne, creación y destrucción, humano y animal, y materia orgánica e inorgánica. También puede surgir de un ámbito dual, mezclando sueño e imaginación con la realidad prosaica. Por supuesto, esa fue la base del movimiento surrealista, que se alimentó de la inestabilidad de las imágenes oníricas y dio rienda suelta a las ansiedades psicosexuales de la edad moderna. Imágenes de actividad sexual, muchas veces de naturaleza deliberadamente perversa, son frecuentes en estas obras, como también lo son las referencias escatológicas. El artista italiano Piero Manzoni, por ejemplo, produjo en una ocasión 90 latas de «mierda de artista» que se pusieron a la venta al mismo precio por gramo que el oro.

Las obras que expresan esos aspectos se materializan de forma distinta en imágenes de cuerpos deformes de alcuria estética asombrosa. Entre quienes han contribuido destacan El Bosco, Pieter Bruegel el Viejo, Goya, los manieristas del siglo XVII, que exageraron y deformaron adrede detalles de la anatomía humana, y artistas románticos del siglo XIX como Eugène Delacroix y Théodore Géricault, cuyos retratos de la muerte, la locura y la enfermedad subvirtieron el clasicismo académico. En la era moderna los precursores de esta corriente de la deformidad incluyen a George Grosz, que creó brutales dibujos y pinturas satíricas de la sociedad burguesa de la Alemania de entreguerras, y Hans Bellmer, que manipuló muñecas pubescentes de tamaño natural y las fotografió, componiendo imágenes del cuerpo femenino descuartizadas,



HANS BELLMER
LA POUPEE
1934
IMPRESIÓN ANTIGUA EN GELATINA
DE PLATA
6,3 X 9,2 CM

fragmentadas y con una gran carga sexual. Esas imágenes se mostraron por vez primera en 1934 en la publicación surrealista *Minotoure*: 18 fotografías de una maniquí fabricada con madera, fibra de lino, yeso y pegamento, bautizadas con el título colectivo de «La Poupée: variaciones en torno al montaje de una menor articulada». La deformación moderna de esta índole a menudo ha canalizado posturas políticas de reacción frente a la obsesión por la perfección física que ha sido el eje vertebrador de dictaduras represivas. Bajo el régimen soviético, por ejemplo, se reclutaba a artistas para que representaran a jóvenes campesinas rollizas y manos recias de agricultores jóvenes, mientras que la Alemania nazi abogaba por las pinturas y esculturas que retrataban modelos rubios de complexión atlética y asexual. En la Unión Soviética los artistas que no lograban producir retratos lo bastante enardecidos del orgullo ruso veían cómo sus carreras quedaban truncadas de forma abrupta, mientras que en la Alemania nazi sus homólogos eran acusados de «degenerados» y se veían obligados a huir del país si no querían arriesgarse a morir en un campo de concentración.

En el arte contemporáneo el fuste político de la representación de deformidades es mínimo, si bien se sigue buscando quebrantar el orden establecido representado por el patriarcado sexista, los gobiernos represores, la corrección política, el puritanismo y la cultura oficial. Aunque pueda no parecerlo, esas deformaciones cumplen un servicio importante: al mostrar reproducciones grotescas o abyectas del yo y el mundo, subvierten las representaciones idealizadas y nos aproximan más a la verdad del ser humano. Por muy valiosa que sea, nadie ha dicho que esa verdad sea fácil, y probablemente en ningún otro aspecto el desbaratamiento de las normas establecidas resulte más desconcertante que aplicado al cuerpo humano. Dada nuestra tendencia instintiva a proyectarnos en las representaciones figurativas, interiorizamos las mutaciones y fragmentaciones de la forma humana pintada y esculpida, lo que explicaría, en parte, por qué los nazis encontraban tan irritantes las imperfecciones del arte moderno. Después de la Segunda Guerra Mundial las representaciones de cuerpos deformes se convirtieron en tema artístico recurrente. La serie de pinturas «Women» de Willem de Kooning, de principios de la década de 1950, retrataba a mujeres monstruosas con pechos enormes, ojos iracundos y afilados dientes enmarcados en labios rojos ensangrentados. Entre las inspiraciones de De Kooning destacaban las esculturas figurativas costáneas de Alberto Giacometti, quien también deformó la figura humana casi hasta el punto de la abstracción. Los de Giacometti son seres alargados como espectros en poses rígidas propias de la escultura egipcia y cicládica. Sus superficies rugosas y su extrema estilización evocan cuerpos devorados en los que apenas queda ya humanidad sensible.

El daño psíquico infligido por la Segunda Guerra Mundial sale a relucir en la obra de Francis Bacon, cuyas pinturas de la década de 1950 incluyen revisiones de temas religiosos tradicionales que transmiten la sensación de descalabro de la civilización y lamentan el fracaso de la religión como brújula moral eficaz. *El papa Inocencio X (Estudio a partir de Velázquez)*, 1953, reinventa el retrato de 1650 del pintor español: en

la versión de Bacon, una lluvia de pinceladas verticales encarcela la figura en su trono de oro, con la boca abierta en un grito silencioso. Bacon también se apropió de la imagen de la Crucifixión, transformando las figuras que rodean la cruz en monstruos con poco más que bocas enormes; incluso sus estudios de reses abiertas en canal presentan un aspecto más humano. Hasta su muerte, en 1992, Bacon retomó reiteradamente las representaciones de cuerpos humanos deformados y monstruosos, en ocasiones unidos en actos sexuales que bien podrían interpretarse como peleas a muerte.

Es probable que el más influyente creador contemporáneo de deformidades sea Philip Guston, quien en sus últimos años de vida abandonó el expresionismo abstracto para dedicarse a pintar órganos humanos y objetos antropomórficos al estilo de dibujos animados. El anhelo de Guston por dar al traste con la piedad del expresionismo abstracto consternó a sus antiguos correligionarios, que interpretaron su conversión como una traición a sus valores compartidos. Pero aquel viraje sirvió para encumbrar a Guston entre artistas más jóvenes que hallaron en sus últimas obras la autorización para subvertir el buen gusto y el decoro formal y decantarse por la representación de lo grotesco. Los cuadros de Guston retratan cabezas flotantes medio sumergidas en agua, globos oculares en el horizonte como soles naciendo (o ponientes), y fumadores y bebedores disolutos contemplando con tristeza su vida desde la cama, como en *Painting, Smoking, Eating*, 1973. En esta y otras muchas obras objetos como zapatos, pies, planchas, extremidades amputadas, pinceles, uñas, clavos, libros y colillas se amontonan o esparcen en entornos lóbregos.

Louise Bourgeois, cuyas inquietantes esculturas, dibujos e instalaciones reflejan una naturaleza desviada, es, como Guston, muy influyente entre los artistas contemporáneos más jóvenes, y a su vez está influida por el trauma. Sus esculturas, ejecutadas en una amplia gama de materiales, incluidos bronce, mármol, látex, telas rellenas, yeso y acero, representan esfinges con múltiples pechos, guaridas cavernosas llenas de crisálidas o bolas, masas abstractas de protuberancias fállicas y arañas femeninas gigantes que protegen sus huevos. Algunas de sus obras abordan una domesticidad inestable. Figuras femeninas se fusionan con sus casas, que les devoran la cabeza y dejan a la vista sus cuerpos desnudos, y vestidos de mujer y sillones tapizados aparecen encerrados en celdas. (Los vestidos son los de la infancia de Bourgeois que, como ha explicado, estuvo marcada por los abusos psicosexuales.) Al tiempo que inventa toda suerte de cuerpos deformes, Bourgeois retrata el cuerpo femenino como una entidad fragmentada, incompleta e inestable. *Sin título*, 2001, por ejemplo, es una escultura de tela de un cuerpo de mujer de cintura para abajo con la vagina a la vista y coronado por lo que podrían ser órganos eviscerados. Algunos analistas han asociado las retorcidas representaciones de Bourgeois con la denominada *histeria femenina*, un diagnóstico decimonónico hoy desacreditado para las crisis nerviosas de las mujeres, que a la sazón se creía que estaban causadas por un «útero ardiente» que provocaba convulsiones. En su obra la «histeria» se convierte en metáfora de la conciencia femenina conflictiva, y el cuerpo, en el instrumento que revela sus traumas.



FRANCIS BACON
EL PAPA INOCENCIO X (ESTUDIO A PARTIR DE VELÁZQUEZ)
1953
ÓLEO SOBRE LIENZO
153 X 118 CM



PHILIP GUSTON
PAINTING, SMOKING, EATING
1973
ÓLEO SOBRE LIENZO
196,9 X 262,9 CM
STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM

La obra de la japonesa Yayoi Kusama también se ha vinculado con traumas infantiles. Criada en el Japón de la posguerra, en el que los roles femeninos estaban estrictamente definidos, Kusama sufría alucinaciones en las que ella y su entorno se disolvían en campos de mallas y puntos. De joven emigró a Estados Unidos con la esperanza de disfrutar de un poco de libertad creativa y personal. En la década de 1960 se había convertido en una especie de sensación mediática que interpretaba el papel de una diosa japonesa del amor en *performances* públicas en las que a veces, como en *Self-Obliteration by Dots*, 1968, aparecía pintada con lunares psicodélicos. A comienzos de la década de 1970 Kusama sufrió una crisis nerviosa y volvió a Japón, donde está internada en un sanatorio desde 1974, y crea pinturas y esculturas que abordan la experiencia de sentirse desorientada e invisible. La repetición obsesiva de puntos y motivos orgánicos, a menudo fállicos, caracteriza su obra; organizados en retículas o redes ondulantes, crean un espacio pictórico delirante. Kusama también ha concebido una serie de salas de espejo que reflejan la imagen del espectador hasta el infinito, erradicando toda estabilidad de la identidad. Habiendo rechazado el papel femenino tradicional reservado en Japón a las mujeres, y también el de fetiche sexual occidental, Kusama encuentra la libertad en la invisibilidad, multiplicando, fracturando y desintegrando su cuerpo hasta que resulta irreconocible.

El cuerpo deformado tiene un peso menos personal y más político en la obra de Magdalena Abakanowicz. Hija de unos aristócratas polacos que se vieron obligados a huir de su hogar de las afueras de Varsovia en 1939, Abakanowicz creció en Dánzig bajo el régimen comunista, ocultando su pasado. Sus esculturas huecas, como cáscaras, destilan una alienación que se ha relacionado con ese trauma infantil. Decapitadas y a veces sin brazos, están fabricadas en bronce de textura tosca o, como en el caso de *Coexistence*, 2002, en arpillera endurecida que se arruga como la piel seca. A veces se exponen en grupo, lo que acentúa la pérdida de la individualidad, y en lugar de personas parecen matorrales. Unas figuras se yerguen solas en equilibrio sobre plintos o ruedas, otras son caparazones informes en los que apenas una suave curva evoca una espalda humana. Abakanowicz ha afirmado que sus criaturas están inspiradas en su propia experiencia de la crueldad de las masas en la Polonia comunista, donde la ideología de comunidad solidaria encubría la evasión de la responsabilidad individual. Pero con los años, conforme sus figuras se han ido fragmentando y sus multitudes de seres prácticamente idénticos han cedido paso a rasgos cada vez más individuales, su aparente inhumanidad se ha visto aliviada por una sensación de vulnerabilidad. El espectador es consciente en todo momento de que el duro exterior alberga un núcleo hueco, y de que la aparente fuerza puede no ser más que mera ilusión.

Thomas Schütte también enmarca su ecléctica obra en un contexto sociopolítico, reinventando la figura y el retrato de formas que desacreditan cualquier pretensión de nobleza o heroicidad humanas. Monumentales bustos de arcilla parecen calaveras despellejadas, y figuras de cera masculinas modeladas con crudeza y erguidas a modo de estatuas urbanas de héroes de guerra aparecen atadas de un modo humillante. Schütte también elabora grandes fotografías de pequeñas cabezas de cera con rasgos deformados que acentúan su extraña naturaleza sepulcral. La pieza de punzante título *United Enemies*, 1993, una serie de seres bicéfalos envueltos en tela y atados con cuerdas, se ha interpretado como una crítica a la incómoda reunificación de Alemania. Pero los hombres no son la única diana de las sátiras de Schütte. Sus mastodónticas mujeres de bronce constituyen crudas aproximaciones a los desnudos de escultores como Henry Moore y Aristide Maillol. Con esas obras Schütte recurre

LOUISE BOURGEOIS



Sin título, 2001
Tela y acera, 175,3 x 83,8 x 83,8 cm

a la tradición figurativa para reemplazar los delirios de grandeza por insinuaciones de la indignidad, crueldad y estupidez de la condición humana.

Wangechi Mutu analiza la política de la fantasía poscolonial aplicando el vocabulario de lo grotesco a personajes figurativos creados a modo de collage a partir de fotografías recortadas de revistas de moda y pornográficas, libros de arte africano y, en especial, páginas de la *National Geographic*, que desde hace años presenta como fetiches a mujeres africanas «exóticas» con los pechos al aire, cicatrices rituales, marcas faciales y joyas elaboradas con huesos. En manos de Mutu esos elementos se amalgaman con imágenes que hablan de los estragos de la enfermedad y la mutilación femenina. Sus personajes son a un tiempo espantosos y atractivos, y evocan la celebración del culto a una diosa. En *My Mountain, My Wind*, 2005, por ejemplo, la pose de la figura femenina insinúa la elegancia estudiada de una maniquí mediante recortes de labios, ojos, abalorios y partes ambiguas del cuerpo. Hay un ojo en lo que parecen las fauces de una fiera temible, y el cráneo de la protagonista luce un moño compuesto por una figura más pequeña que se abre paso entre una maraña de hojas. La curiosa mezcla de elementos humanos en el collage subraya el distanciamiento de la figura de las convenciones occidentales de belleza y feminidad.

Pero no sólo los traumas psicológicos provocados por la guerra, el sexismo, las enfermedades mentales, la política o el colonialismo impelen a reflejar y proyectar el cuerpo deformado. Algunos artistas abordan las deformidades sin más. John Currin pinta suntuosos retratos que recurren de forma deliberada a precedentes de la historia del arte con cierto halo desagradable. Así, puede aplicar a escenas y personajes contemporáneos deformidades y exageraciones propias del manierismo del siglo xvi, el regionalismo estadounidense de principios del siglo xx, la pintura académica daci-monónica o el realismo renacentista nórdico del siglo xv. Los pechos artificiales de sus protagonistas y sus delgadas extremidades recuerdan a las pinturas de Eva de Lucas Cranach, mientras que sus torsos y cuellos alargados evocan a los del manierista italiano Parmigianino. A veces juega con la imagen saludable exagerada de realistas estadounidenses como Grant Wood, Andrew Wyeth o, sobre todo, Norman Rockwell, cuyas ilustraciones de niños larguiruchos y muchachas voluptuosas y de nariz respingona presentaban una versión idealizada del norteamericano medio al público de la posguerra. Hay guiños también a las chicas de calendario de la década de 1950, cuyos bustos exagerados embutidos en jerséis ceñidos parecen a punto de estallar, y a la fotografía de moda de la época donde, por contraste, la elegancia se definía mediante una esbeltez que rozaba lo esquelético. Otras obras viran hacia lo pornográfico. Currin anda siempre por la cuerda floja entre el mal gusto y el amaneramiento, introduciendo algo nuevo en algo antiguo. *Homemade Pasta*, 1999, por ejemplo, recoge una escena en la que dos cocineros usan una máquina para hacer pasta. Bien podría tratarse de una portada de Norman Rockwell para *Life* si no fuera por el hecho de que los protagonistas son una pareja de homosexuales. En este sentido las distorsiones de Currin encierran un mensaje social. Las cabezas desproporcionadas de las figuras y sus rasgos exagerados les otorgan una dulzura infantil que parece contraponerse a los temores de la América más profunda a la homosexualidad y los matrimonios gays.

La obra de Dana Schutz también está impregnada de humor tenso y referencias a pinturas del pasado, con figuras en acogedores contextos domésticos o amplios paisajes que recuerdan las imágenes bucólicas de Henri Rousseau o los impresionistas. *Civil Planning*, 2004, se inspira en el *Almuerzo campestre* de Manet de 1863, aunque en su escena hay brazos y piernas amputados, un extraño monstruo morado y una viñeta

YAYOI KUSAMA



Self-Obliteration by Dots, 1968
Performance documentada en fotografías en blanco y negro

MAGDALENA ABAKANOWICZ



Coexistence, 2002
14 figuras de arpillera

THOMAS SCHÜTTE



United Enemies, 1993
Serie de 3 grupos de figuras, técnica mixta,
arcilla de polímeros Sculpey, tela y vidrio
69 x 99 cm. cada uno

WANGECHI MUTU



My Mountain, My Wind, 2005

Tinta, pintura acrílica, collage y papel de calco sobre Mylar, 14,6 x 11 cm

JOHN CURRIN



Homemade Pasta, 1999
Óleo sobre lienzo, 127 x 107 cm

de fondo en la que una muchedumbre desnuda arrastra un cuerpo. En otros lienzos de Schutz las figuras explotan, se devoran entre sí o rebuscan en el cuerpo del prójimo. El estilo pictórico flexible de la artista imprime a su obra una sensación de caos y disolución, pero también de exuberancia. Anchas franjas de pintura de colores vivos se solapan o invaden otras formas, de manera que a veces resulta difícil distinguir objetos y figuras. La obra transmite la impresión de describir un mundo fluido, regido por fuerzas imparables, que descuartiza los cuerpos de modo tan estimulante como aterrador. Los cuadros de Schutz reflejan una cosmovisión a un tiempo distópica y esperanzadora. En palabras de la artista: «Exploro una zona intermedia en la que el tema se compone y se descompone, tiene forma y es amorfo, es inanimado y está vivo».⁵ Por muy atroces que resulten sus pinturas, Schutz parece querer transmitir que lo que reproducen es un proceso continuo de cambio, regeneración y mutación.

A diferencia de los artistas de la generación anterior, que concebían cuerpos mutantes y deformes como manifestaciones de sus propios demonios internos, conflictos sexuales no resueltos o gritos de angustia frente a las fuerzas deshumanizadoras del mundo moderno, creadores como Currin y Schutz buscan divertirse haciendo arte. Aunque a todas luces más repulsiva, la obra de los hermanos Jake y Dinos Chapman también parece indagar más en el ocio que en la angustia existencial. Los Chapman crean esculturas de tamaño natural de niños mutantes con configuraciones anormales de extremidades, cabezas, orificios y órganos sexuales. Las piezas de sus figuras son tan perfectas como pudieran serlo las de una muñeca hinchable o un maniquí, y lo mismo ocurre con las melenas de lustroso cabello rubio o castaño. Pero toda familiaridad acaba ahí. Las creaciones de los Chapman tienen un pene por nariz, apéndices saliendo de lugares insólitos y la cabeza perforada por orificios que parecen anos. Hacen cabriolas en bosques, enredan sus múltiples órganos y orificios en orgías cómicas, o se acoplan creando mutantes de múltiples cabezas y extremidades, como en *Zygotic Acceleration*, *Biogenetic De-sublimated Libidinal Model*, 1995.

Se suele comparar a Ron Mueck, que también crea cuerpos que hacen ostentación de su deformidad, con el desaparecido Duane Hanson y sus esculturas hiperrealistas de turistas regordetes y amas de casa de clase media. Las figuras de Hanson son tan verosímiles que la gente las confunde con personas. Las de Mueck, hechas con fibra de vidrio, resina y silicona, también presentan el máximo grado de detalle, con poros, lunares y arrugas, pero es imposible tomarlas por seres reales debido a su escala. *Pregnant Woman*, 2002, resulta imponente con sus 2,45 metros de desnudez. *Boy*, 2001, es aún más monumental; el doble que la anterior, y eso que está agachado; si no lo estuviera, mediría 9 metros. Tras la primera impresión de sobrecogimiento que inspiran estas obras, el espectador aprecia su cuidada factura y sus resonancias psicológicas: los débiles se hacen fuertes creciendo y los fuertes se debilitan encojiéndose. Una de las obras más sobrecogedoras de Mueck es *Dead Dad*, 1996-1997, en la que el protagonista yace desnudo, ceniciento y marchito en el suelo a unos dos tercios de su tamaño natural, lo que realza el ya de por sí acusado patetismo. El *Dead Dad* esculpido de Mueck es una efigie de su difunto padre. Si bien la obra evoca las fotografías y moldes póstumos que los victorianos hacían para recordar a sus muertos, se diferencia de ellos en la aceptación sin ambages de la realidad física de la muerte y los cambios que opera en el cuerpo.

Cindy Sherman, cuyos falsos fotogramas en blanco y negro de la década de 1970 se analizan en el capítulo 5, sigue posando como tema de sus fotografías, pero desde mediados de los años ochenta se ha adentrado por sendas más siniestras. Aunque sus

DANA SCHUTZ



Civil Planning, 2004
Óleo sobre lienzo, 2,9 x 4,3 m

JAKE Y DINOS CHAPMAN



Zygotic Acceleration, Biogenetic De-sublimated Libidinal Model (enlarged x 1000), 1995
Técnica mixta, 150 x 180 x 110 cm

RON MUECK



Dead Dad, 1996-1997
Técnica mixta, 20 x 102 x 38 cm

escenas de terror y gore son tan falsas que resultan divertidas, acaban por ser más inquietantes que la obra de Currin, Schutz, los Chapman o Mueck. La serie más polémica de la artista, «Sex Pictures», 1992, está integrada por imágenes de contenido sexual explícito de muñecas que recuerdan a las de Hans Bellmer, como *Sin título*, n.º 258. Sherman rara vez aparece en ellas; el tema son las secuelas de actos espantosos. Una obra muestra una muñeca desnuda echada en el suelo, en un escenario que evoca la escena de una violación. Otra encarna la lógica esencial de la pornografía y presenta a una odalisca con poco más que una cabeza de bruja y una vagina gigante. Son piezas a la vez repulsivas y fascinantes cuya fuerza radica en su capacidad para despertar nuestros miedos más instintivos, como perder el control del propio cuerpo y sucumbir a la irracionalidad, así como para ofrecernos la posibilidad de una catarsis.

Las fotografías de Sherman son carnales en el sentido de Bajtin, porque ofrecen una válvula de escape para purgarse y renovarse. Un medio para alcanzar ese fin consiste en subvertir la autoridad invocando lo abyecto, transgrediendo el decoro y exhibiendo con descaro las sustancias corporales íntimas. Es lo que hace Paul McCarthy, conocido sobre todo por sus esculturas motorizadas y sus fastuosas instalaciones multimedia. En *performances* en vídeo o en directo, McCarthy emula la sangre, el esperma o los excrementos con sustancias como ketchup, mayonesa, vaselina o chocolate, que despliega en entornos domésticos para aludir al incesto, la humillación sexual o la degradación de muchas familias estadounidenses actuales. Aunque el sexo y la defecación (que parecen ir siempre asociados en sus obras) no se evocan de forma explícita, la narrativa de McCarthy profana cualquier autoridad. El agente destructor suele ser un espectro perturbado de un símbolo de inocencia de la niñez del artista (en la década de 1960), como el payaso Ronald McDonald, Mickey Mouse, Howdy Doodly o incluso el emblema bonachón de la revista MAD, Alfred E. Neuman, quien, en *Bossy Burger*, 1991, interpreta a un chef enloquecido que embadurna de ketchup el decorado de la serie *Mis adorables sobrinos*. Excepto quizá este último héroe de su infancia, los otros productos mediáticos escogidos están concebidos para inculcar a los niños valores consumistas. Su renovado papel como inductores del onanismo, la mutilación y el caos general atestigua la actitud rebelde de McCarthy.

Mike Kelley, que ha descrito su propia obra como «propaganda que ha salido mal», también ha embestido ante todo contra la mitología sentimental de la niñez. Cómicos, dibujos animados, ositos de peluche y fantasías infantiles son la vía que nos conduce de bruceos al deseo sexual adolescente, la furia asesina y las fijaciones escatológicas. Como McCarthy, Kelley trabaja con múltiples formas, entre ellas dibujos de excrementos humeantes y mucosidades salpicadas; esculturas creadas a partir de muñecos de peluche raidos rescatados de tiendas de segunda mano y cosidos juntos a modo de órganos internos destripados o de células de una metástasis, y *performances* que degradan símbolos de culto religioso, político o artístico. Sus obras creadas con animales de peluche resultan particular y extrañamente conmovedoras. *More Love Hours Than Can Ever be Repaid*, 1987, por ejemplo, es una pieza mural compuesta por docenas de conejos de ganchillo, muñecas de trapo, animales de tela de cuadros y monos hechos con calcetines, todos ellos elaborados de forma artesanal. Con ese título poético Kelley evoca la crueldad con la que los niños (y por extensión, los adultos) desechan objetos que en su día merecieron toda su atención.

Kelley y McCarthy colaboran de vez en cuando en *performances* y vídeos, y aúnan así fuerzas en sus exuberantes arremetidas de mal gusto contra los convencionalismos. En su instalación y obra de vídeo de 1992 *Heidi: Midlife Crisis Trauma Center and*

CINDY SHERMAN



Sin título, n.º 258, 1992
Fotografía a color e impresión a color, 173,7 x 114,3 cm

MIKE KELLEY Y PAUL MCCARTHY



Heidi: Midlife Crisis Trauma Center, 1992

Instalación y video, madera, objetos encontrados, maniquíes de espuma y pinturas, dimensiones variables

MIKE KELLEY



More Love Hours Than Can Ever Be Repaid, 1987
Muñecos rellenos hechos a mano y colchas de ganchillo cosidas sobre un bastidor para lienzo
243,8 x 322,6 x 15,2 cm
En primer plano, *The Wages of Sin, 1987*

KIKI SMITH



Tail, 1992
Cera, pigmento y papel mache
4,1 x 0,6 x 0,6 m

Negative Media-Engram Abreaction Release Zone, 1992, convirtieron a Heidi, la niña ingenua de los Alpes de la clásica serie de dibujos animados, en una lolita depravada con un abuelo lozano y pedófilo. Exponiendo el punto débil de la virtud, los artistas desafiaron un modo de pensar utópico típicamente estadounidense, desmontando todas y cada una de las convicciones consagradas por el tiempo, incluidas creencias religiosas, valores familiares, patriotismo, estándares artísticos y normas sociales del bien y el mal, recordándonos que no hay escapatoria a nuestra naturaleza animal. En un giro enigmático de un cuento de por sí bastante enrevesado, las artistas de una generación más joven Sue de Beer y Laura Parnes han creado una secuela de la *Heidi* de McCarthy y Kelley a la que han bautizado *Heidi 2*, 2000, la «secuela no autorizada». Su relato da un salto adelante en el tiempo y retrata a la jovencita suiza como madre de una niña también llamada Heidi. Presentada en un entorno doméstico con muebles de espuma, figuras de tamaño natural, maniquíes de plástico y máscaras del ídolo adolescente Leonardo DiCaprio, el video expone una relación madre-hija con tensiones edípicas, competencia sexual y lecciones a las que la Asociación Psiquiátrica de Estados Unidos jamás daría el visto bueno. Concluye con una escena en que la madre le raja el abdomen a Heidi 2 para embutirle un televisor entre los intestinos.

Mientras que McCarthy, Kelley, De Beer y Parnes atacan las fuerzas de la racionalidad y la autoridad exaltando el embrutecimiento y la bestialidad, otros artistas exploran el lado animal de la naturaleza humana con relativa reserva. Desde una perspectiva feminista, hacen referencia a los fluidos corporales, excrementos y vísceras para replantear la identificación tradicional entre mujer y naturaleza. Desde su punto de vista la naturaleza no es, como sostiene el dualismo ancestral, el antónimo de la cultura, la razón y las esferas masculinas de influencia, sino otra forma de conocimiento. De ahí que cuando centran su obra en el cuerpo como sustancia material y proceso biológico les interesa menos despertar una sensación de aversión que exponer una forma de experimentación a menudo subsumida o infravalorada.

Kiki Smith considera que el cuerpo nos permite entender el lugar que ocupamos en el mundo. Durante años fue el tema principal de su obra. Con medios que van de la escultura a la instalación, el dibujo y las impresiones, Smith ha explorado la belleza física pura del cuerpo humano. Ha creado estómagos y esperma de cristal, «piel» de papel, cordones umbilicales con papel enrollado, cajas torácicas de terracota, corazones de cerámica y úteros de bronce, todo ello de exquisita factura. Tras sus primeras recreaciones de órganos y sistemas internos, ha trasladado su campo de estudio al exterior, concibiendo representaciones de piel, músculos y, por último, todo el cuerpo humano. En cierto sentido la obra de Smith puede considerarse expresión de la sensibilidad «femenina» estereotípica. La artista, interesada por la belleza y la decoración, combina materiales tradicionalmente asociados con la artesanía femenina, como vidrio, papel, cera, tela y encaje, con otros más «masculinos», como bronce o plomo. Pero las suyas no son representaciones convencionales de la belleza o el cuerpo. Sus pájaros se desparpaman por el suelo, muertos a causa de alguna enfermedad. Sus piezas de ganchillo parecen reproducir células u orificios humanos. Sus desnudos se apoyan en la pared y les salen intestinos de tela que cuelgan en el aire; leche materna, sangre y semen les chorrean por las piernas. En una obra inquietante, *Tail*, 1992, una figura femenina a cuatro patas deja un largo cilindro de heces tras de sí. Para Smith el estado del cuerpo es indicador del estado psicológico: sus imágenes de abyección revelan la fragilidad humana, mientras que sus criaturas nos recuerdan que no existe una división cómoda entre mente y cuerpo o entre lo natural y lo humano.

SUE DE BEER Y LAURA PARNES



Heidi 2, 2000

Técnica mixta, dimensiones variables

Instalación en Deitch Projects, Nueva York, enero-febrero de 2000

La belleza y el asco también se mezclan en la obra de Rona Pondick, que debe mucho a surrealistas como René Magritte y Salvador Dalí. Pondick crea extrañas e inquietantes fusiones escultóricas: botellas con forma de pechos, orejas moldeadas que brotan de montones de pulpa de papel, pilas de pelotitas con dientes amarillos y castañeantes y curiosas criaturas de acero inoxidable brillante que fusionan la cabeza o las extremidades de la artista con partes de monos, perros, zorros, marmotas o pumas. Fox, 1999, es un molde de la cabeza de Pondick acoplado al cuerpo de un lobo. La cabeza, desproporcionada, está apoyada en el suelo y obliga al ágil animal a echarse debido al peso físico, en una metáfora del peso de la conciencia humana. Los mutantes de Pondick son introspectivos y evocan materializaciones de conflictos psicológicos internos. Algunas de estas obras parecen aludir a las consecuencias de abandonarse a los apetitos carnales; otras, a la conquista de sensibilidades supuestamente más refinadas por parte de nuestro yo animal.

Annette Messenger trabaja también con formas mutantes y formatos diversos, incluidos fotografías, objetos encontrados, dibujos, animales disecados y muñecas hechas a mano, que presenta en acumulaciones, empaladas en medio de la galería, colgadas en grupos de las paredes o suspendidas del techo. Llena de patetismo, su obra rezuma humor negro. En *Articulés-Désarticulés*, 2002, por ejemplo, unas poleas suben y bajan del techo esculturas blandas de muñecas y partes corporales, en una parodia carnavalesca inconfundible de la actividad sexual. En el suelo yacen otras formas orgánicas inertes, aparentemente exhaustas. Messenger extrae sus técnicas y materiales (que incluyen la calceta, el bordado y la costura) de la esfera doméstica estereotípicamente femenina, pero se sirve de ellos para profanar temas, desbaratando una vez más la dicotomía femenino/masculino.

Al igual que Smith y Messenger, Petah Coyne aborda las expresiones de feminidad. Construye esculturas alrededor de cúmulos de flores artificiales, encaje, cabello, aves, cintas y figuritas de yeso de la Virgen María, a las que despoja de su función decorativa habitual. Recubiertas de cera, alquitrán y crines de caballo, sus creaciones se transforman en objetos simbólicos vitales y elegíacos. Sus obras están repletas de contradicciones deliberadas. Materiales que evocan la carne viva contrarrestan otros que sugieren cenizas. La pureza de la cera blanca y el yeso contrasta con el negro de la arena, la cera y el alquitrán, que evocan muerte y descomposición. Objetos que recuerdan crisálidas y raíces imitan formas de vida natural, pero aparecen suspendidos del techo como trofeos amputados. Aves disecadas hacen referencia a la libertad, pero aparecen recubiertas de una capa de cera y congeladas en cúmulos amorfos como si se tratara de artefactos atrapados en lava endurecida. *Sin título*, n.º 820 (MIT Peacocks), 1992-2001, encarna todas estas contradicciones. La escultura, de cera blanca, cuelga del techo mediante una cadena envuelta en satén blanco. Lazos y flores aparecen parcialmente fundidos con ese bulto amorfo de cera, mientras que colas plegadas de plumas de pavo real acopladas a palomas conjugan un sueño imposible de reclusión y huida. A pesar de su rareza, o quizá debido a ella, obras como estas poseen una calidad orgánica innegable, de hecho, Coyne las llama «sus chicas», en homenaje a los complejos estados internos que representan.

Helen Chadwick, que murió de un infarto a los 43 años, expresó esos estados mentales de forma bastante literal. Chadwick inició su carrera concibiendo *performances* y retablos fotográficos en los que utilizaba su cuerpo desnudo de un modo similar a como lo hicieron Carolee Schneemann y Hannah Wilke. Con el tiempo empezó a tomar fotografías en las que sustituía su cuerpo y sus fluidos corporales por diver-

ANNETTE MESSENGER



Articulés-Désarticulés, 2002
Autómatas informatizados fabricados con tela, motores eléctricos,
madera y cordón, 7 x 15 x 12 m
Instalación en la Documenta 11, Kassel, Alemania, 2002
Centro Georges Pompidou, París

PETAH COYNE



Sin título, n.º 20 (MIT Peacocks), 1992-2001
Técnica mixta, 210,8 x 177,8 x 190,5 cm

RONA PONDICK



Fox, 1998-1999
Acero inoxidable, 94 x 23 x 36 cm

esos materiales. Para la serie de imágenes «Meat Abstracts», 1989, embutió bombillas en órganos animales que dispuso a modo de bodegones sobre piezas de terciopelo o ante que les imprimen un aura cuasi religiosa. Los pedazos brillantes de carne animal roja funcionaban como metáfora del cuerpo humano visceral. Esa combinación de presentación esmerada y materiales desconcertantes es también el sello de obras como *Piss Flowers*, 1991, que consiste en moldes de bronce esmaltados en blanco de las impresiones físicas producidas cuando Chadwick y su pareja orinaban en la nieve. Sin ayuda de ese título tan gráfico, esas delicadas esculturas podrían pasar por formaciones de coral blanco en forma de pétalo. Con tales obras Chadwick embellece temas impropios de una dama y desafió al público replanteándose sus respuestas incultas socialmente frente a unas funciones corporales completamente naturales.

Smith, Messenger, Coyne y Chadwick difuminan fronteras y mezclan contrarios a fin de desafiar tabúes culturales y prohibiciones en torno al cuerpo femenino. Y probablemente no haya ningún aspecto de la vida humana más lleno de reglas y burocracia que la muerte que, por supuesto, es la última frontera. En todas las culturas y épocas los cadáveres y sus representaciones se han envuelto en complejos sistemas de control social y religioso. En nuestros días la muerte está rodeada de contradicciones. La visión de muertos es tan frecuente en el cine como rara en la vida cotidiana. Los corresponsales de guerra se enfrentan a un dilema moral cuando deben decidir cómo mostrar gráficamente los estragos de los conflictos bélicos. En cambio, los cineastas parecen competir por ver quién filma más vísceras y escenas truculentas. Una anécdota recogida en *La República de Platón*, de hace 2.400 años, resume esta pugna ancestral entre atracción y repulsión: Leoncio, hijo de Aglayón, atisbó los cadáveres de delincuentes ejecutados lanzados fuera de las murallas de Atenas. Deseó verlos, pero al mismo tiempo le repugnaba. Al final, abrió bien los ojos y, corriendo hacia los muertos, dijo: «¡Ahí los tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!».

El impulso hacia la deformidad suele centrarse en la distorsión, la fragmentación y la evisceración del cuerpo humano. Sin embargo, cruzar esa barrera de la deformación puede suponer la diferencia entre arte superior y popular o realismo y abstracción. Basta con recordar el escándalo que suscitó la última obra de Philip Guston para ver cómo la renuncia a honrar las categorías formales establecidas puede ser tachada de traición. La influencia actual de Guston se percibe en la obra de un conjunto de pintores que subvierten de forma deliberada las reglas del decoro formal y temático, ya sea mofándose de los tropos de la abstracción formalista mezclándolos con imágenes de dibujos animados, infiltrando motivos pornográficos en obras que parecen derivadas de tradiciones más decorosas o acabando con toda distinción entre medios, formatos y estilos de representación que por tradición han servido para imponer algún tipo de orden en el arte contemporáneo. En sus manos, el impulso hacia la deformidad origina obras que de forma deliberada e humorística resultan difíciles de categorizar.

Entre los herederos de Guston figura Carroll Dunham, cuyas primeras obras, de la década de 1980, se situaban entre la abstracción y la representación. Dunham pintaba sobre madera, permitiendo que los nudos y el grano del material evocaran formas orgánicas que incorporaba a sus composiciones, combinando chorretones de pintura y marcas gestuales con formas bulbosas reminiscentes de órganos internos, penes y criaturas nacies con cabeza de martillo. A mediados de la década de 1990 esos seres habían madurado en personajes hechos y derechos. Cabezas gigantes con forma de bloque dibujadas con el trazo grueso propio de los dibujos animados muestran orificios, que en esos colosales rostros tanto podrían ser bocas como genitales.

HELEN CHADWICK



Meat Abstract #4, 1989
Polaroid y tapete de seda, 81 x 71 cm

CARROLI DUNHAM



Female Portraits, 2000
Una de trece litografías, 33 x 43,2 cm

PETER SAUL



Dali Advises the President, 2004
Pintura acrílica sobre lienzo, 188 x 167,6 cm

Emergen protuberancias a modo de dedos y penes. Pintados en colores estridentes como verde fluorescente, lila, rojo, amarillo o añil, sus seres se multiplican en bolas de espuma de poliestireno que se apiñan como granos o tumores. Son agresivos, se apuntan con armas, blanden cuchillos o sonríen malévolamente. A menudo desafían los roles de género. En *Female Portraits*, 2000, una figura que enseña los dientes coronada con algo amarillo personifica la agresión masculina; sólo se identifica como mujer por el tono rosa y los senos situados bajo el cuello. Con estas figuras, mutantes, híbridas y dominadas por los instintos más básicos y el deseo insensato, Dunham plantea una visión carnavalesca de la humanidad, abocada a la autodestrucción.

El estilo de dibujo animado adquiere un sesgo mordaz en la obra de Peter Saul, cuyas influencias incluyen los cómics, la revista *MAD* y el surrealismo de Dalí. Desde mediados de la década de 1960 Saul ha adoptado un estilo característico con el que lo satiriza todo, desde los suburbios de posguerra hasta el formalismo del arte, el militarismo estadounidense y la corrupción gubernamental. En lienzos que parodian las distorsiones surrealistas, figuras, vehículos y edificios se estiran y parten como si de figuras de chicle se tratara; y los personajes, unos anónimos y otros de los ámbitos del arte y la política, proclaman cáusticas frases en bocadillos. También secretan vómitos o excrementos, lucen dedos o penes en lugar de narices, se contorsionan como si fueran de goma y se implican en una actividad sexual polimorfa y en ocasiones pornográfica en la que los genitales se les derriten. Las obras de Saul son satíricas hasta el extremo y punzantes en materia política. En algunas de ellas, hombres y mujeres de negocios se enredan provocativamente alrededor de signos y billetes de dólar. Las orgías de sexo y gula se convierten en metáforas de la corrupción. Durante la guerra del Vietnam Saul introdujo figuras corpulentas que representaban a generales y políticos que sembraban el pánico entre los agricultores y campesinos vietnamitas. También ha arremetido contra instituciones sacrosantas. Más recientemente ha presentado a George W. Bush en términos igual de críticos. Por ejemplo, *Dali Advises the President*, 2004, es una crítica a la vacuidad del diálogo político en la que un pequeño Salvador Dalí susurra naderías al tiempo que vierte champán en la oreja de un George W. Bush de mirada socarrona. Obras como estas ejemplifican el potencial subversivo de la deformación como herramienta al servicio de la crítica sociopolítica.

Lari Pittman también despliega todo un abanico de citas estilísticas e imágenes sexuales polimorfas para crear cacofonías visuales y desafía los convencionalismos sociales sobre el sexo. Entre sus fuentes de referencia figuran desde estampados de papel pintado hasta libros infantiles victorianos. Imágenes grotescas de fecundidad, plantas trepadoras, órganos sexuales, insectos y pájaros se solapan con dianas, flechas, planos arquitectónicos y signos de puntuación. A *Decorated Chronology of Insistence and Resignation, Untitled #9*, 1992-1993, narra el paso de un Pinocho de larga nariz por un fondo de blonda, heces y orificios humanos, recorriendo un sendero señalado con rótulos que lo llevan desde un esperanzado saludo inicial, «HEY!» hasta el olvido irrevocable de un «R.I.P.». Pittman describe un estado que fluye sin cesar y en el que las referencias al sexo simbolizan la metamorfosis. Los embriones engendran penes, los penes se convierten en chicas bailando y unos búhos hermafroditas lucen sujetadores y pantalones cortos. El mundo entero se halla en plena autocopulación. Sin embargo, a pesar de este frenesí, el uso de imágenes tomadas de la cultura popular estadounidense imprime a las obras una modestia sorprendente. Por curioso que parezca, las siluetas victorianas de hombres eyaculando y las frases pornográficas que pronuncian en letra cursiva están envueltas en un nube de inocencia infantil. Pero

LARI PITTMAN



A Decorated Chronology of Insistence and Resignation, Untitled #9, 1992-1993
Pintura acrílica y esmalte sobre tres paneles de canvas, 4,3 x 2,1 m

FABIAN MARCACCIO



Content Vertigo Paintant, 2001
Técnica mixta sobre lienzo, 182,8 x 243,8 cm

también hay referencias a objetos siniestros, como sogas, pistolas, ganchos y grilletes, que sugieren que creación y destrucción son fuerzas que conviven en el mundo.

Fabian Marcaccio imbuje de machismo unas obras que se sitúan entre la abstracción y la representación. El artista suele trabajar a una escala mural que amenaza con invadir el espacio en el que se instalan sus piezas. En un reflejo de la naturaleza amorfa de sus obras, las denomina «pintantes», acrónimo de «pintura» y «mutante». Consisten en imágenes digitales impresas sobre el lienzo, imágenes realistas pintadas con sumo esmero y silicona moldeada y vertida que a veces pinta con pinceladas gestuales. Suele costar discernir si una pincelada es «real» o se ha potenciado con la textura de la silicona, y también dónde acaba la superficie «real» del lienzo y comienza su representación virtual. Marcaccio funde todos los bordes, lo que complementa la indeterminación de la imagen transgresora. Esta puede ser una ilustración de visceras, hombres con uniforme militar, desnudos en poses de guerrillero, partes del cuerpo destrozadas o reproducciones digitales de tejidos. *Content Vertigo Paintant*, 2001, fusiona un arma con un desnudo femenino. Marcaccio saca a la luz la cara agresiva de la abstracción, sobre todo tal como la practicaban los expresionistas abstractos. En una parodia de la noción de *action painting*, término aplicado por el crítico Harold Rosenberg a un método en que la pintura no se aplica, sino que se deja gotear, se salpica o se arroja sobre el lienzo, Marcaccio ha construido un *Paintant Robot*, 2002, que dispara bolas de pintura por el espacio de la galería con una pistola de aire.

Estos herederos de Guston tratan la vertiente agresiva de la deformidad, en la que quebrantar clasificaciones supone un acto destructivo destinado a desestabilizar las convenciones sociales, formales y políticas. No obstante, la deformación también tiene una cara reconstructiva, tal como se aprecia en la obra de la desaparecida Elizabeth Murray. En este caso el espacio y el movimiento elástico de los dibujos animados (la artista ha citado a Disney como influencia relevante) ofrecen una fuente de referencia, aunque en manos de Murray esos dibujitos se transforman en abstracciones de objetos de la vida cotidiana. Dibujos esquemáticos de tazas, sillas, mesas y libros trotan por lienzos con formas orgánicas. Fragmentos de cuerpos, sobre todo bocas, orejas, dedos y otras partes sensoriales, se entrelazan con decoraciones domésticas y borran toda distinción entre objetos animados e inanimados. En *Arm-Ear*, 1993, la pieza central es una silla roja perforada por una especie de ristra de salchichas que se conecta a dos orejas esquemáticas. Puede interpretarse que pertenecen a un oyente ausente, o quizá que la obra en su conjunto compone algún tipo de instrumento musical. Las estructuras de las pinturas tridimensionales de Murray son tan fluidas y abiertas como las propias imágenes. En ocasiones el borde del lienzo sigue el contorno de las imágenes, y en otras las rompe deliberadamente, obligando al ojo a salvar el hueco de pared blanca u otra capa de lienzo para descubrir la forma completa, en lo que supone un acto reconstructor por parte del espectador.

Con sus gestos generativos, Murray demuestra que la deformidad es polifacética, capaz de ensalzar el caos y la destrucción, pero también de abordar los desordenados procesos del nacimiento, el crecimiento y la creación. La fascinación que hoy en día nos producen las obras que exaltan la abolición de los órdenes establecidos mana del reconocimiento de que el cambio, la decadencia y la regeneración también entrañan belleza. Los seres humanos, como cualquier otro ser vivo, formamos parte del ciclo de la vida y la muerte. A fin de cuentas, el orden y la deformación son las dos caras de una misma moneda, y juntas hacen prosperar el mundo que conocemos. De la destrucción de lo antiguo surge la posibilidad de lo nuevo.

ELIZABETH MURRAY

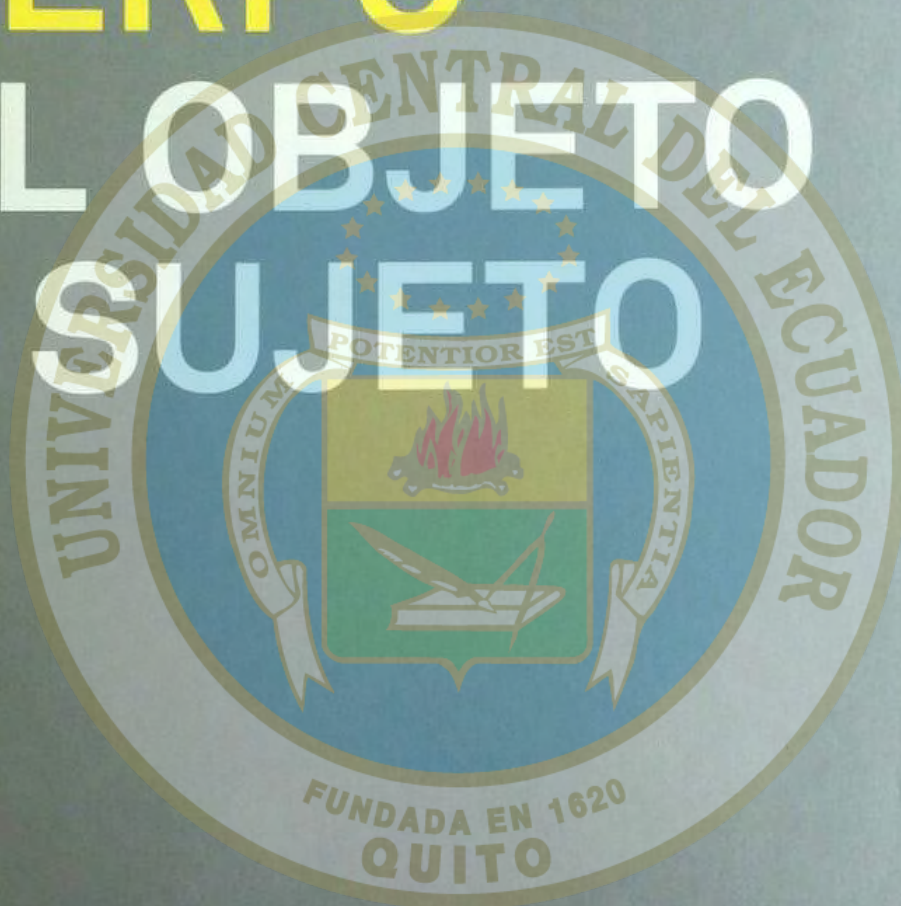


Arm-Far, 1993

Óleo sobre lienzo montado sobre madera alabeada
188 x 180,3 x 30,5 cm
Museo Newark, Nueva Jersey



ARTE & CUERPO DEL OBJETO AL SUJETO



En 1989 Barbara Kruger creó una obra gráfica que proclamaba *Your body is a battleground*, «tu cuerpo es un campo de batalla». Con ello aludía a la guerra de sexos, pero el devenir de la pintura, la escultura, la *performance* y el *body art* o arte corporal muestra que las ramificaciones de su mensaje tenían un alcance mucho mayor. A principios de la década de 1950 el cuerpo, tema o sujeto histórico del arte, se convirtió en medio habitual y consciente del arte occidental.³ Aplicado desde entonces a cuestionar las costumbres sociales, las definiciones de género y las reglas que rigen las comunidades, se ha visto enredado en controversias que han alcanzado los ámbitos de la política, la religión y la ley. Las formas que adopta el arte de la *performance* corporal son inagotables. Artistas de todo el mundo han encontrado en el cuerpo humano un instrumento versátil con el que celebrar la sexualidad, canalizar traumas íntimos o derrumbar estereotipos de género y raza. Entre mediados de los años cincuenta y la década de 1970 el arte corporal arraigó desde Japón hasta Austria, Brasil o Francia. En Estados Unidos el advenimiento de la *performance* suele asociarse con la publicación de unas fotografías de Jackson Pollock pintando tomadas por Hans Namuth en 1950. Inmortalizado bailando sobre sus lienzos, derramando y salpicando pintura, Pollock encarnó la idea de la *action painting* o pintura gestual, método en que la pintura no se aplica, sino que se deja gotear, se rocía o se arroja sobre el lienzo. Poco faltaba para los «pinceles vivos» de Yves Klein, quien a comienzos de la década de 1960 empapó a modelos desnudos con pintura azul y los hizo arrastrarse por telas colocadas en el suelo. En otra «acción» el artista italiano Piero Manzoni creó esculturas vivas firmando la espalda y los brazos de sus modelos.

Pollock tuvo un gran ascendiente sobre Allan Kaprow, el padre del *happening*. Los *happenings*, que en principio consistían en ejecutar acciones ensayadas y con guión, evolucionaron hacia eventos improvisados que requerían la participación del público. Como la pintura gestual, borraron la tradicional escisión entre artista y objeto artístico, pero fusionando ambos aspectos, lo que generó creaciones efímeras. La idea tuvo derivaciones, entre ellas las *performances* interactivas y las esculturas cinéticas de Hélio Oiticica y Lygia Clark (véase también el capítulo 16) o los experimentos de los artistas Gutai japoneses, que exploraron los límites del arte, por ejemplo, rodando desnudos sobre barro o pintando lienzos con los pies. En otros lugares la *performance* y el *body art* adquirieron un sesgo más sombrío, como en la obra de los *endurance artists* («artistas de la resistencia»). Chris Burden se hizo crucificar sobre el techo de un Volkswagen y Vito Acconci, en *Seedbed*, 1972, se ocultó bajo el suelo de una galería y se masturbó de forma audible. Fantasmando con los espectadores que caminaban por encima de él, provocó una situación incómoda en la que el público se vio obligado a plantearse su relación con el artista. Gina Pane se laceró el rostro con cuchillas y anduvo sobre cascos de vidrio. Y «accionistas» vieneses tan destacados como Hermann Nitsch y Arnulf Rainer se enfrentaron en repetidas ocasiones a la policía durante *performances* que incluían masturbaciones, automutilaciones y sacrificios de animales. Tras su fundación, en 1957, el *Orgen Mysterien Theater* de Hermann Nitsch se trasladó en 1971 de forma permanente a un castillo en Prinzendorf, Austria,

adquirido por el artista para celebrar en él *performances* rituales en las que no eran extrañas reses muertas, vísceras y sangre.

La historia del arte corporal y la *performance* está vinculada a la del movimiento del arte feminista de la década de 1970. En su intento de cuestionar las definiciones de la sexualidad femenina, las artistas se exhibieron desnudas de forma activa en *performances* concebidas para socavar las connotaciones de pasividad y contemplación de la desnudez femenina. Con frecuencia esas acciones daban un giro transgresor. Valie Export, por ejemplo, recortó la entrepierna de sus vaqueros y desfiló por una sala de cine X, y Charlotte Moorman fue arrestada por tocar el chelo con los pechos al aire en una *performance* con Nam June Paik. Quizá las dos mujeres más influyentes en el arte corporal sean Carolee Schneemann y Marina Abramovic, que alcanzaron la mayoría de edad en la década de 1970 y han continuado practicando el arte de la *performance*, aunque podría decirse que han usado su cuerpo de forma opuesta. Gran parte de la obra de Schneemann celebra el placer, mientras que Abramovic explora el dominio de uno mismo ante tareas físicas desalentadoras y dolorosas.

Entre las obras de Schneemann destaca su *performance Meat Joy*, 1964, en esencia un deleite dionisiaco en el que hombres y mujeres casi desnudos retozaban entre pollos desplumados, pescados y cubos de pintura. Otras obras de esa época tenían una carga sexual similar. En *Fuses*, 1965, Schneemann y un amante suyo mantuvieron relaciones sexuales en público. En *Interior Scroll*, 1975, la artista apareció desnuda en un escenario, se extrajo una larga tira de papel de la vagina y leyó una ingeniosa réplica a los críticos de su obra que había escrito en ella. Más recientemente ha abordado la mortalidad y el recuerdo y ha recordado rituales arcaicos previos a la división occidental entre cuerpo y alma. Sus últimas obras adoptan más bien el formato de instalaciones, pero siguen presentando un aspecto de *performance*. *Mortal Coils*, 1994-1995, por ejemplo, homenajea a quince amigas cuyas recientemente fallecidas proyectando diapositivas de sus rostros en las paredes mientras unas espirales de cuerdas colgadas de un artilugio montado en el techo dan vueltas sin cesar.

El placer desenfadado que Schneemann obtiene de su cuerpo y su deleite en una sexualidad sin trabas ofrecen una alternativa a la iconoclasia y el ascetismo de otros modelos feministas. Abramovic utiliza su cuerpo para incidir en el autocontrol, la resistencia física y el riesgo. En la década de 1970 trabajó con su compañero y amante, Ulay. La pareja se dio a conocer mediante actos de autolaceración y perturbadora violencia. En *performances* que fueron grabadas en videos documentales con mucho grano se abofetean con una rotundidad creciente o se gritaban en estancias opresivas. En su última *performance* juntos, interpretada en 1989, recorrieron a pie la Gran Muralla china, empezando cada uno por un extremo. Su encuentro en el punto intermedio puso fin a su colaboración artística y a su relación. Abramovic ha seguido explorando en solitario la resistencia y la autodisciplina, y sus obras suelen adoptar la forma de pruebas físicas. En *The House with the Ocean View*, 2002, vivió doce días sin comer, hablar, leer ni escribir, expuesta en una «casa» tipo *loft* recreada en una galería



VITO ACCONCI
SEEDBED
1972
FOTOGRAFÍA AMPLIADA EN BLANCO
Y NEGRO
242,6 X 157,5 X 2,5 CM



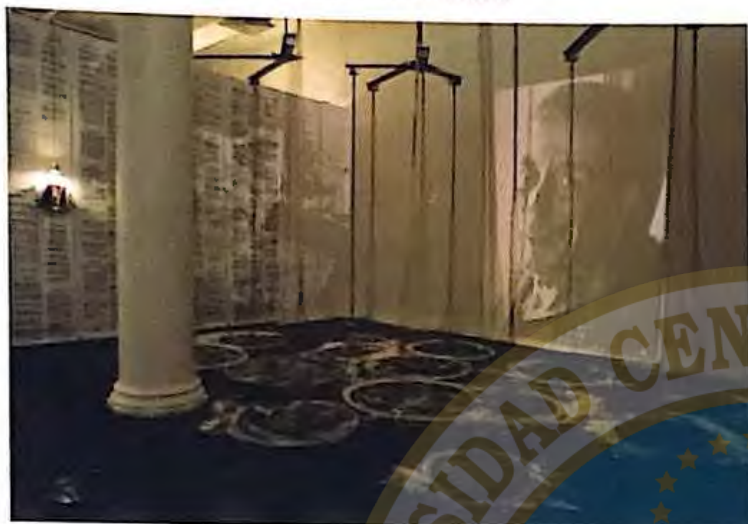
HERMANN NITSCH
BOTH ACTION: ORGIEN-MYSTERIES
THEATER
1984
SCHLOSS PRINZENDORF, AUSTRIA

MARINA ABRAMOVIC



The House with the Ocean View, 2002.
Performance, Sean Kelly Gallery, Nueva York, noviembre de 2002

CAROLEE SCHNEEMANN

*Mortal Coils*, 1994-1995

Instalación multimedia, cuatro proyectores de dispositivos con sistemas motorizados de espejos, 17 cuerdas de manilla motorizadas, unidades de techo colgadas y giratorias y pergamino mural «In Memoriam»

JANINE ANTONI

*Lick and Lather*, 1993-1994

Dos bustos: uno de chocolate y uno de jabón, y dos pedestales
61 x 40,6 x 33 cm

del barrio neoyorquino de Chelsea. La obra entrañaba retos tanto mentales como físicos. La crítica la comparó con una orfala autoimpuesta de un acólito religioso.

En un estilo distinto, Abramovic y Schneemann abrieron mediante la acción corporal una senda hacia la transcendencia mental, estrategia que han adoptado artistas corporales más jóvenes. Janine Antoni ha dado continuidad a las indagaciones de Abramovic en materia de resistencia y autocontrol. Crea objetos y acciones, pero todas sus obras tienen un halo de *performance*. En una pieza temprana, *Loving Care*, 1993, dio un giro femenino a la energía masculina del expresionismo abstracto pintando el suelo con su larga melena embadurnada de tinte. Entre sus obras más célebres destaca *Lick and Lather*, 1993-1994, en la que crea esculturas a partir de bloques de chocolate o manteca de cerdo a los que da forma mordisqueando y lamiendo el chocolate y lavándose con la grasa. Las obras de Antoni evocan asociaciones metafóricas específicas. Su interés por la manteca y el chocolate, por ejemplo, es cíclico y guarda relación con los sistemas del organismo humano. El cuerpo procesa el chocolate ingerido como grasa, y la manteca es la grasa con la que se fabrica el jabón. En esencia, Antoni borra la distancia entre sí misma y los materiales de su obra.

Tania Bruguera, que dice inspirarse en Ana Mendieta (véase el capítulo 11) y Abramovic, es más polémica. Concibe *performances*, instalaciones y vídeos en los que convierte cuerpos en instrumentos para explorar las restricciones sociales, políticas y religiosas. En muchas de sus primeras obras Bruguera usó sangre y cuerpos de animales de un modo que evoca tanto las tradiciones espirituales precolombinas de su país natal, Cuba, como las violaciones perpetradas a individuos y grupos de personas por los colonizadores y las autoridades políticas actuales. En *el peso de la culpa*, una *performance* que presentó en la Bienal de La Habana de 1997, Bruguera se colgó al cuello un cordero sacrificado y comió tierra cubana mezclada con agua en homenaje a los cubanos nativos que realizaron ese ritual suicida para rebelarse contra los conquistadores españoles. En otras obras sitúa al espectador en entornos arquitectónicos que provocan situaciones incómodas, casi insostenibles. En la Documenta 11 de 2002, el público de Bruguera era metido a empujones en una sala con unos focos cegadores; en el exterior se oía el sonido implacable y amplificado de unas botas y el ruido de fusiles cargándose. Con tales obras provoca a los sentidos al tiempo que alude al conflicto entre individuo y Estado, y nos recuerda que la libertad y la autodeterminación no son ideales abstractos, sino logros que dejan su impronta en nuestro cuerpo.

La influencia del *body art* de los años setenta no se limita a artistas occidentales. Una de sus manifestaciones recientes más potentes la ha protagonizado un grupo de artistas chinos que empezaron a explorar el arte de la *performance* a principios de los noventa. Entre los adalides del movimiento figuran Zhang Huan y Ma Liuming. Sin autorización oficial, establecieron una colonia artística en una zona rural, la bautizaron como Beijing East Village en homenaje al espíritu *antiestablishment* del arte neoyorquino de la década de 1980 y recabaron toda la información que pudieron sobre la *performance* occidental para concebir obras que expresaran su situación vital. Los dos participaron con desnudos en *performances*, pero con objetivos distintos.

Como Abramovic, entre otros, Zhang Huan conjugó situaciones en las que se sometía a daños físicos o mentales. En *12 Square Meters*, 1994, se untó de miel y estuvo horas sentado en un aseo público mientras las moscas le cubrían la piel. Después se fue de China y adaptó sus *performances* al contexto occidental. Ahora suelen abordar el dilema del inmigrante nómada, que no se siente en casa en ninguna parte. En *My America (Hard to Acclimatize)*, 1999, una *performance* que llevó a cabo en el Museo de

TANIA BRUGUERA



el peso de la culpa, 1997

Cordero decapitado, cuerda, agua, sal y tierra cubana, dimensiones variables

Arte de Seattle, dirigió a un grupo de estadounidenses desnudos por una serie de actos rituales que culminaron con estos acribillándolo con comida mientras él permanecía sentado imposible en una silla. La imagen de esas personas atacando al artista resultaba a un tiempo cómica y desconcertante, lo cual recalca de forma dramática la sensación de Zhang de que nunca lograría pertenecer del todo a un mundo ajeno a él.

Ma Liuming, en cambio, explota su desnudez y su rostro afeminado para indagar en la ambigüedad sexual y la porosa línea entre lo masculino y lo femenino, interpretando a un personaje llamado Fen-Ma Liuming. (El prefijo femenino *Fen* añadido a su nombre apunta a la mezcla de sexos.) Maquillada, la cara de Ma es la de una bella mujer, pero su cuerpo desnudo es indudablemente masculino. Haciéndose eco de Abramovic y Ulay en *Fen-Ma Liuming Walks the Great Wall*, 1998, recorrió la Gran Muralla china metido en la piel de su personaje. Pese a abrir interrogantes en torno a la homosexualidad y el feminismo entre el público occidental, Ma se declara más interesado en explorar los estados mentales y emocionales del ser. Dice que a veces recurre a un pez como metáfora de la inocencia y la asexualidad del feto en el cuerpo materno. En la misma línea, el uso que hace de su desnudez, que en China puede pasar por provocación sexual, constituye para Ma una demostración de la ambigüedad sexual.²

El arte de la *performance* explota el potencial transgresor del cuerpo como medio artístico. Bruguera lo aprovechó para desafiar al poder político. Abramovic y Antoni recurren al arte corporal para controlar su subjetividad. Y alguien como Zhang puede utilizarlo para convertir en espectáculo la alienación del individuo. Ahora bien, el uso subversivo del cuerpo en el arte no se confina a la *performance*. En la década de 1960 la crítica y las artistas feministas propugnaron un replanteamiento del uso del cuerpo como material de estudio y se rebelaron contra las asunciones sexistas inherentes a las representaciones artísticas tradicionales del cuerpo femenino. Con el mismo espíritu experimental que inspiró el arte de la *performance* de las décadas de 1960 y 1970, sintieron el impulso de reescribir la historia del arte occidental y examinar las implicaciones políticas de la representación del cuerpo en la pintura y la escultura.

El análisis feminista de la representación figurativa se cimentaba en unas ideas clave. La primera, esbozada por el historiador del arte Kenneth Clark en unas conferencias pronunciadas en 1953 en la National Gallery de Washington, D.C., giraba en torno a la distinción entre el desnudo corporal (*the naked*) y el desnudo artístico (*the nude*). «La desnudez —explicaba Clark— es aquella en la que estamos despojados de ropa; la expresión entraña el embarazo que experimentamos la mayoría de nosotros en esa situación. El desnudo no comporta, en su uso culto, ningún matiz incómodo. La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de uno equilibrado, feliz o confiado; es en definitiva el cuerpo re-formado».³ Esta distinción permitió a los eruditos del arte de la era prefeminista trazar una línea entre la delectación artística y la lascivia. Por un lado estaba la sensibilidad refinada del esteta, para quien las estatuas y pinturas de mujeres desnudas podían ser alegorías, símbolos o atributos de gusto impecable; por otro, los individuos degradados que asociaban la desnudez a la lujuria, el deseo o funciones físicas vergonzosas.

En los años sesenta esa clara bipolaridad se desdibujaba. Historiadoras feministas del arte como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Carol Duncan o Ann Sutherland Harris se plantearon por qué el desnudo femenino había sido el motivo por excelencia del arte posrenacentista. Examinaron los mensajes que transmitía la carne núbil servida a modo de coquetas alegorías de la virtud, la justicia y la verdad, y se preguntaron por qué la representación de hombres y mujeres era tan diferente en la obra de los

ZHANG HUAN



My America (Hard to Acclimatize), 1999
Performance, Museo de Arte de Seattle, Washington, noviembre de 1999

MA LIUMING



Fen-Ma Liuming Walks the Great Wall, 1998
Documentación fotográfica de una performance

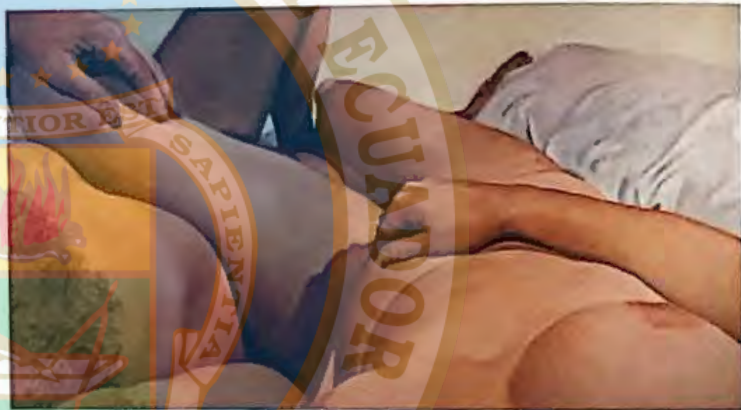
maestros de la Antigüedad.⁴ El crítico marxista John Berger dio una respuesta. En arte, como en publicidad, «los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas».⁵ Desde entonces, recurriendo al psicoanálisis, la teoría marxista, la crítica cinematográfica y el posestructuralismo, las feministas han analizado el modo en que el arte replica las relaciones desiguales enquistadas en nuestra cultura.

Una de las críticas más influyentes la formuló en 1975 la teórica Laura Mulvey en su ensayo *Placer visual y cine narrativo*, donde expone que el cine comercial se estructura en torno a la «mirada masculina».⁶ Es decir, que asume la existencia de un espectador masculino que transforma a las mujeres en fetiches, ya sea de una temida pero deseada madre fálica o de una mujer castrada a la que el hombre debe subyugar para recuperar su pérdida de poder en el mundo. Extrapolada a la pintura y la escultura, esta conjetura se ha esgrimido no sólo para explicar la popularidad del desnudo femenino en la historia del arte occidental, sino también las formas de representarlo. Como señala Berger, al margen de la ostensibilidad de que el tema de las pinturas tradicionales sea el desnudo femenino, en ellas las protagonistas aparecen en poses que acentúan su accesibilidad a un presumible espectador masculino. Así, el desnudo femenino se ha convertido en tema popular del arte occidental porque halaga a los hombres, reforzando su dominación y relegando a las mujeres al papel de fantasías.

Artistas feministas han respondido a esos planteamientos de formas distintas. Unas, como Barbara Kruger, Mary Kelly (véase el capítulo 10) y Jenny Holzer (véase el capítulo 15), evitaron representar el cuerpo femenino y se sumieron en la exploración de una estética de donde toda sensualidad quedaba suprimida y que priorizaba el texto ante la imagen. Otras han arguido que el problema no es la representación del cuerpo femenino, sino quién la lleva a cabo, constatación que las ha impulsado a sustituir la mirada masculina por la femenina. Una pionera de esta estrategia es Joan Semmel, que en la década de 1970 creó una serie de pinturas en las que reprodujo su propio cuerpo y los de sus amantes desnudos desde una perspectiva literalmente femenina, retratando las escenas tal y como las veía estando echada, como en el caso de *Touch*, 1977. Por entonces Sylvia Sleigh empezó a pintar desnudos masculinos en poses que imitaban las de las seductoras odaliscas e insinuantes Venus de los maestros clásicos. Su *Turkish Bath*, 1973, se basa en un lienzo homónimo de 1862 de Ingres, pero retrata a un grupo de hombres desnudos (todos identificables entre el público coetáneo como críticos de arte del momento) relajándose en un hamam. Hannah Wilke se dio a conocer también en los años setenta con *performances* en las que retozaba desnuda ante la cámara, retando al espectador a contemplarla como un objeto pasivo de fantasía. Más adelante, afectada de un linfoma terminal, expuso en la serie *Intra-Venus*, 1993, fotografías igual de estoicas, pero esta vez de su cuerpo devastado por la enfermedad: ya no exhibían el ideal femenino, sino un cuerpo hinchado y amoratado, deformado por el tratamiento oncológico. Wilke y sus correligionarias retrataron cuerpos desnudos para reafirmar su control sobre la actitud de la sociedad en torno a la sexualidad, las relaciones entre los sexos y los ideales de belleza física.

En los últimos treinta años el desnudo no ha desaparecido del arte, como habían esperado algunas de sus detractoras feministas. Sin embargo, artistas de ambos sexos lo han adaptado y reinterpretado de formas claramente alejadas de las tradicionales. Uno de los pintores de desnudos más celebrados en la actualidad es Lucian Freud, cuyas figuras no podrían ser más distintas de las vírgenes de alabastro y las seductoras voluptuosas de artistas como Tiziano o Ingres. Por el contrario, muchas

JOAN SEMMEL



Touch, 1977
Óleo sobre lienzo, 137,2 x 269,2 cm

de ellas son grandes y de aspecto ordinario, y están pintadas con pinceladas anchas que dan forma a michelines, celulitis y rostros con manchas. Esos bultos de carne podrían tildarse de grotescos de no ser por la magnífica exuberancia del manejo de la pintura que exhibe el artista. Otras figuras presentan signos inequívocos de envejecimiento, como caderas huesudas en un cuerpo consumido por la edad, mejillas y muslos hundidos e inmensos pies con callos que se propulsan con torpeza hacia el espectador. Las figuras aparecen agachadas, despatarradas o alicaídas en estancias desoladas e inhóspitos fondos de estudio. No suele ser fácil discernir si son hombres o mujeres, como en la serie de retratos de la desaparecida artista travestida de *performance* Leigh Bowery. Pero es indiscutible que las figuras de Freud no son seductoras ni sexualmente atractivas. En este sentido parecen paradigmas de esa desnudez consciente que Kenneth Clark contrapuso al desnudo idealizado y estético.

Se suele considerar a Jenny Saville discípula de Freud porque, como él, pinta con exquisitez figuras que rozan lo grotesco. Sin embargo, los protagonistas de Saville carecen de todo rastro de individualidad, aproximándose a la deshumanización. (Ha reproducido en lienzos cadáveres con el rostro abotagado y amoratado.) Sus pinturas se concentran casi exclusivamente en figuras femeninas, cuerpos que se extienden como paisajes, jugando con la capacidad reproductora de la naturaleza y la mujer. La escala monumental, el encuadre cerrado y las pinceladas densas difuminan la distinción entre cuerpo y paisaje. También en ocasiones se borran las diferencias de sexo. En *Matrix*, 1999, los genitales femeninos visibles en primer plano y unos pechos hiperbólicos pertenecen a una figura cuyos rasgos faciales parecen masculinos.

Saville utiliza su propio cuerpo como modelo, y lo deforma hasta volverlo irreconocible. Aplicando una forma parecida de revisión del desnudo idealizado, John Coplans convirtió en arte el envejecimiento de su cuerpo. Fallecido en 2003, hacia el final de su vida, tras haberse forjado una carrera como crítico, editor, pintor, comisario y director de museo, se consagró a la fotografía. En 1984, a los 64 años, salió a escena como fotógrafo cuyo único tema iba a ser su cuerpo desnudo. Las obras de Coplans subvierten las convenciones del desnudo artístico. La cámara se recrea en cada imperfección de la carne flácida del artista, apuntando al vello corporal cano, los michelines y los valles y colinas de músculos sin tonificar. En algunas fotografías el examen minucioso de los pliegues de la carne recuerda las sinuosidades del paisaje. En otras, la barriga y los pezones se transforman en el rostro de un animal cómico. Coplans oculta su identidad, omitiendo su cabeza del encuadre, lo cual propicia cierto grado de abstracción. Obras como *Frieze, No. 4, Three Panels*, 1994, en la que el cuerpo se representa tres veces, se descomponen en retículas cada vez más abstractas. Muchas imágenes se concentran en manos, dedos, codos o pies, convirtiéndolos en abstracciones que evocan desde animales hasta genitales femeninos. Coplans imita las poses de las figuras mutiladas de los relieves helénicos pero, en lugar de aspirar al ideal griego de perfección masculina, sus fotografías reflejan la fuerza de la gravedad en una carne envejecida. Coplans se presenta como un guerrero cuyo adversario es el tiempo.

En alguna entrevista Coplans comentó cuánto detestaba la perfección clásica de los cuerpos de las fotografías de Robert Mapplethorpe, quien abordó el desnudo desde un enfoque opuesto. Si Coplans convirtió su cuerpo en una abstracción que recordaba objetos no corpóreos, Mapplethorpe imprimió sexualidad a imágenes de flores, frutas y jarrones, objetos que exudaban la misma voluptuosidad que sus famosos (habría quien diría infames) desnudos. Mapplethorpe produjo muy pocos desnudos femeninos, la mayoría de ellos protagonizados por la culturista Lisa Lyon, y es más

SYLVIA SLEIGH

*The Turkish Bath*, 1973

Óleo sobre lienzo, 193 x 259,1 cm

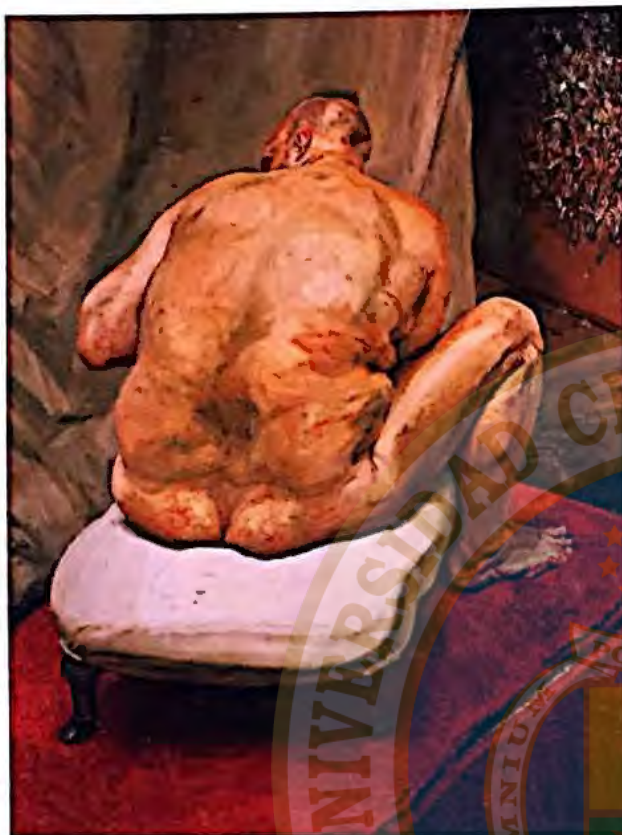
Museo de Arte David and Alfred Smart, Universidad de Chicago

HANNAH WILKE (CON DONALD GODDARD)

*Intra-Venus*, 1993

Fotografía cromogénica superbrillante, 121 x 182 cm

LUCIAN FREUD



Back View (Leigh Bowery), 1992
Óleo sobre lienzo, 183 x 137,2 cm

JENNY SAVILLE



Matrix, 1999
Óleo sobre lienzo, 213,4 x 304,8 cm

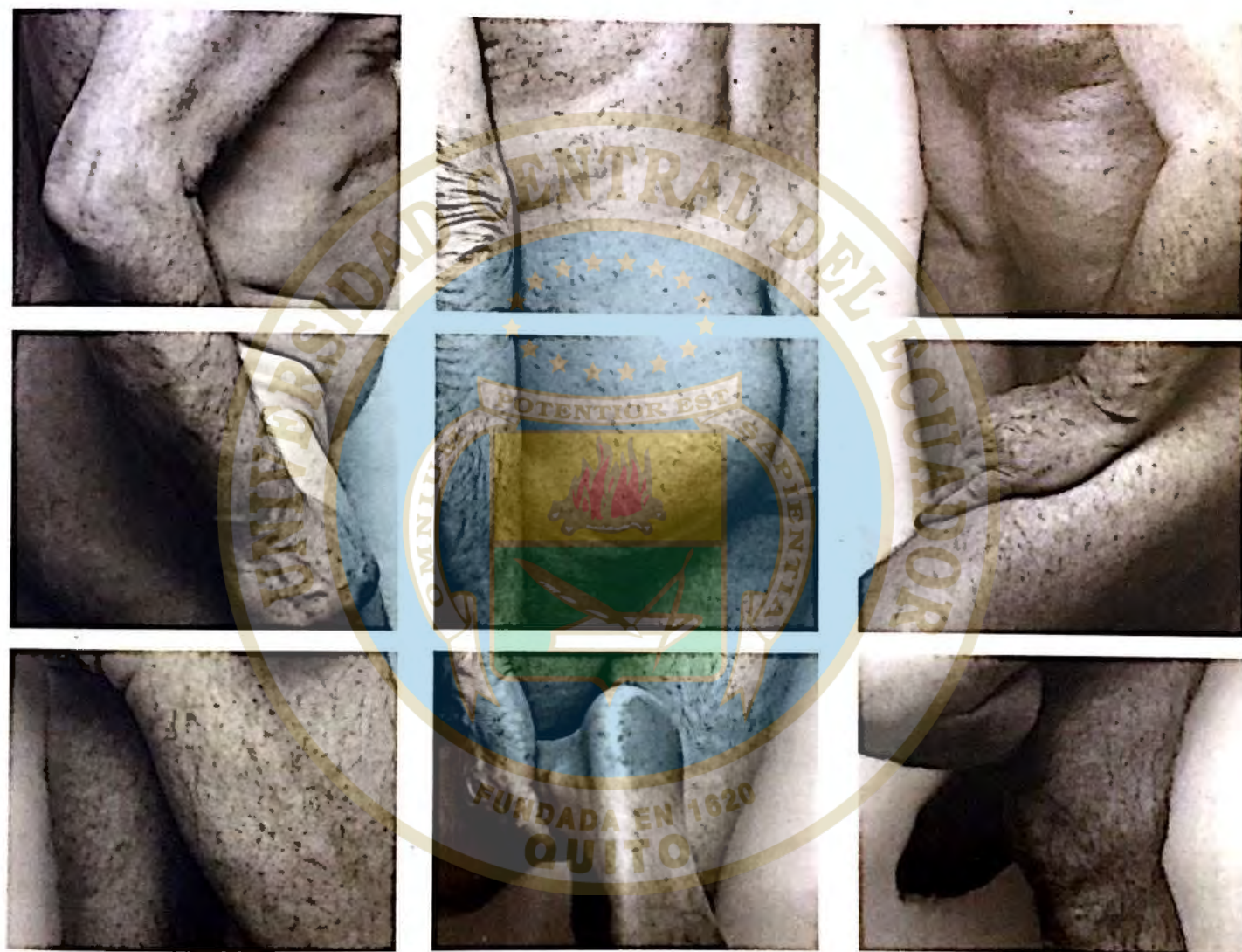
conocido por sus fotografías sensualmente iluminadas de hombres jóvenes, blancos y afroamericanos, de cuerpo escultural y bien dotado. Las poses de sus protagonistas recuerdan la presentación seductora del desnudo femenino tradicional, nevocan deliberadamente las posturas, iluminación y perfección física de las reproducciones de santos católicos de los maestros clásicos. En la serie «X Portfolio», 1978, retrató rituales sadomasoquistas de la subcultura gay a la que pertenecía, como un puño introduciéndose en un ano ajeno o un hombre orinando en la boca de otro.

Estas obras desataron una gran controversia con ocasión de su exposición como parte de una retrospectiva itinerante que recorrió Estados Unidos tras fallecer Mapplethorpe, de sida, en 1989. Se acusó al Fondo Nacional para el Patrocinio de las Artes, que había contribuido a la muestra, de financiar la pornografía, porque así consideraban las obras de Mapplethorpe. La presión política condujo a cancelar la exposición en una sala y a presentar cargos contra el director de un museo por «consentir la pornografía». Aparcando juicios moralistas, las fotografías de «X Portfolio», así como los estudios de figuras menos polémicos de Mapplethorpe, se concentran en la perfección física, presentando un desnudo masculino provocativo y con atractivo sexual. En otras palabras, las figuras sexualizadas de Mapplethorpe rompen moldes porque se presentan como el producto de la mirada homosexual masculina. Desde esta perspectiva, sus defensores han propugnado que no son ni más ni menos radicales que las obras feministas consagradas a explorar el deseo femenino y subvertir la mirada heterosexual masculina imperante. Por su parte, los detractores de Mapplethorpe han alegado que sus fotografías explotan a sus sujetos, muchos de ellos varones negros prodigiosamente dotados, de un modo que recuerda a los exponentes más deleznable de la mirada masculina. *Man in the Polyester Suit*, 1980, por ejemplo, centra su atención en el abultado pene del modelo negro que emerge de la bragueta abierta de sus pantalones. En *Thomas*, 1987, un musculoso hombre negro desnudo aparece encerrado en un círculo, congelado en una pose atlética idealizada, con brazos y piernas a modo de radios de una rueda. Tales imágenes, argumentan sus críticos, refuerzan los estereotipos sobre la potencia sexual de los negros y convierten a los sujetos de la fotografía en objetos sexuales deshumanizados.

Glenn Ligon ha abordado este tema en su obra. Ligon, negro y gay, aborda el tema de la esclavitud, la anulación de las voces minoritarias y la situación del hombre afroamericano homosexual. A principios de la década de 1990 creó una extensa serie de fotografías y textos en la que se planteaba si, con sus retratos de hombres negros, Mapplethorpe tenía el arrojo de exponer deseos considerados inaceptables por la sociedad o si degradaba a esos gays a la tradición de la representación pornográfica de las mujeres. El trabajo de Ligon *Notes on the Margin of the Black Book*, 1991-1993, nació exactamente como eso: un conjunto de anotaciones personales al margen realizadas en su ejemplar de una recopilación de fotografías de hombres negros de Mapplethorpe. En su versión final, la pieza de Ligon adopta la forma de una colección de imágenes elegantemente enmarcadas del libro de Mapplethorpe intercaladas con textos también encuadrados que expresan las opiniones de un grupo heterogéneo de comentaristas, entre ellos artistas, políticos, cristianos, teóricos homosexuales y *drag queens*, que se declaran desde escandalizados hasta agradecidos a ese espíritu afín. Así, la obra se convierte en un diálogo abierto sobre la implicación social del arte de Mapplethorpe y lo que conlleva el exponer en público las fantasías personales.

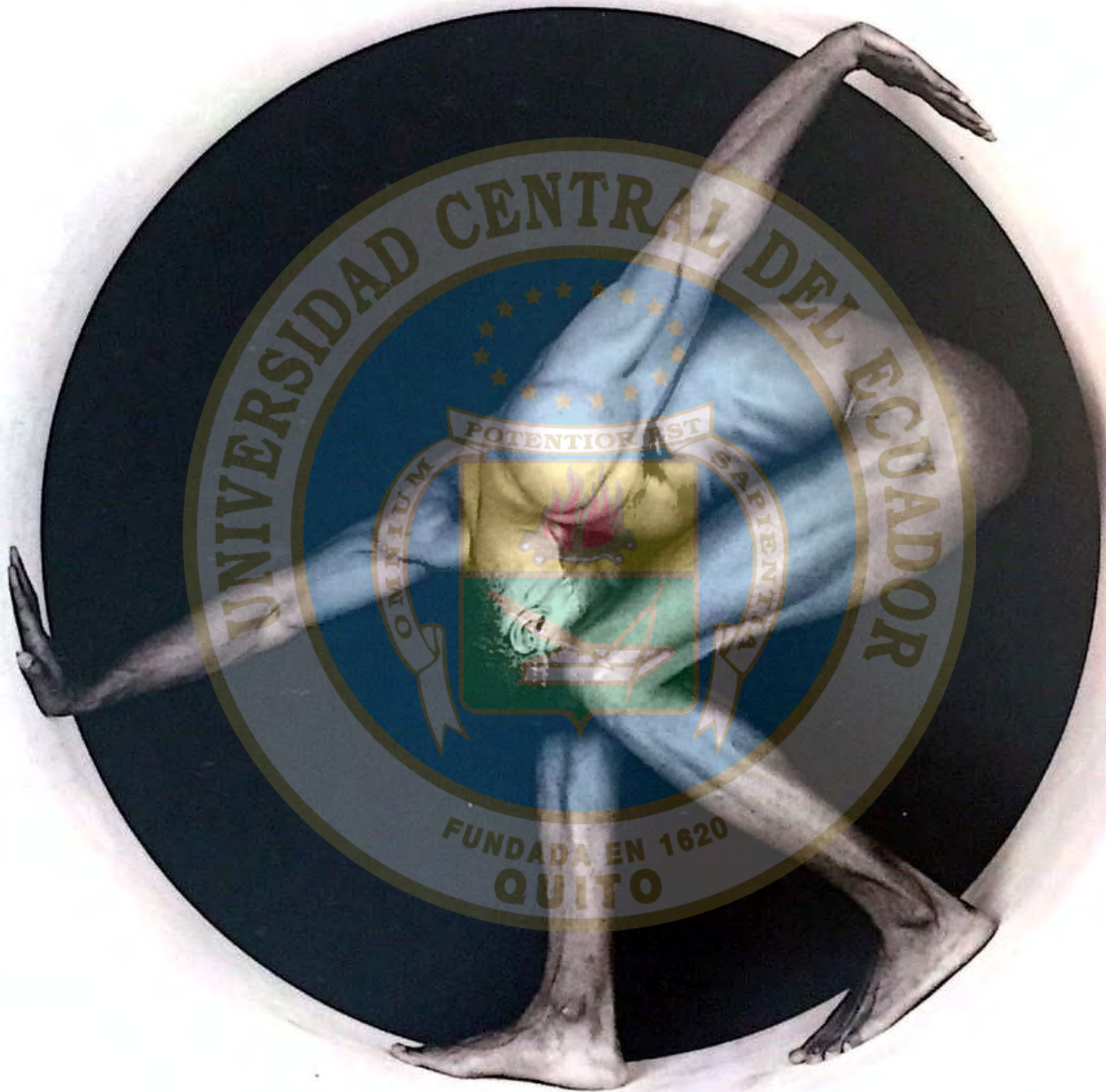
Las fotografías de Mapplethorpe, y la respuesta de Ligon a ellas, plantean preguntas delicadas sobre el poder de la representación y el papel de la sociedad para

JOHN COPLANS



Frieze, No. 4, Three Panels, 1994
Fotografías en gelatina de plata, 198,1 x 259,1 cm

ROBERT MAPPLETHORPE



Thomas, 1987
Impresión en gelatina de plata, 47,9 x 47,9 cm

GLENN LIGON



Notes on the Margin of the Black Book, 1991-1993

91 impresiones en offset, 78 páginas de texto

Las impresiones, 29,2 x 29,2 cm; los textos, 13,3 x 18,4 cm

Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York

regularlo. Esos interrogantes emergen en el arte de otros artistas contemporáneos que se inspiran en la pornografía. Cabe apuntar que la mayoría de ellos son mujeres pero, si explotar ese material les resulta más fácil porque su sexo las escuda frente a acusaciones de estar secundando la mirada masculina, tampoco han sido inmunes a críticas. Entre las feministas existe una escisión entre artistas mayores, cuya misión fue desmontar estereotipos degradantes, y las más jóvenes, que parecen asumirlo. Sin embargo, estas últimas, las «chicas malas», han enarbolado un programa igual de subversivo en el que la pornografía es herramienta para la crítica social. La obra de estos artistas, hombres o mujeres, no es pornográfica en el sentido estricto, sino que se sirve de la pornografía para provocar reflexiones en torno a los valores sociales, las costumbres sexuales y la esencia del deseo y el placer. Al tiempo que reconocen que la pornografía puede reforzar estereotipos desagradables y vejatorios, argumentan que también puede desestabilizar convencionalismos sociales inflexibles y opresivos.

Nobuyoshi Araki, conocido sobre todo por sus fotografías eróticas tomadas en el famoso distrito de la Luz Roja de Tokio, ha sido comparado con Mapplethorpe por aplicar patrones estilísticos de la fotografía comercial a temas pornográficos. Araki retrataba a chicas desnudas o semidesnudas en escenas fetichistas, atadas y colgadas de cuerdas, manchadas con pintura de color sangre o desparramadas en camas de «hoteles del amor» japoneses. Pese al parecido superficial de estas fotografías con la pornografía occidental, en realidad son profundamente japonesas. Araki bebe de la tradición de los grabados *shunga* del periodo Edo, que ilustran actos sexuales explícitos en el estilo gráfico decorativo en boga a la sazón. También explota las obsesiones sexuales latentes bajo la superficie de una sociedad japonesa aparentemente puritana. Sin título (*Kaori*), 2004, por ejemplo, presenta a una bella joven echada en una cama con el kimono abierto cuyo sexo observa un lagarto subido a su muslo, en lo que representa una fantasía erótica que casa el recato con el libertinaje.

Entre los artistas occidentales que flirtean con la pornografía está Eric Fischl, que se dio a conocer a mediados de la década de 1980 con unas pinturas figurativas en las que insinuaba la existencia de un trasfondo de corrupción y decadencia en el estilo de vida de las clases medias y acomodadas. Arrancando el velo al sueño americano, Fischl produjo imágenes sugerentes que apuntaban a incestos, pederastías, violaciones y otras perversiones sexuales en salas de estar y dormitorios de casas de barrios residenciales, e incluso en patios traseros relativamente expuestos. En esos lienzos, niños adolescentes se masturban furtivamente en piscinas hinchables, adultos se exhiben ante jóvenes de forma provocativa (como en *Bad Boy*, 1981, en que un niño observa a una mujer desnuda con las piernas abiertas mientras le roba dinero del monedero) y familias enteras se desnudan como preludio a situaciones nada inocentes. Esas telas le merecieron una fama que ninguna de sus obras subsiguientes ha equiparado pese a plantear una aproximación más matizada a la psicología sexual. Desviando su atención hacia el comportamiento sexual adulto cotidiano, Fischl ha presentado a parejas en un amplio abanico de posturas íntimas que evocan los preliminares del sexo, el acto sexual en sí y los momentos posteriores. Sin embargo, en lugar de deseo, sus figuras suelen traslucir ánimos que van desde la alienación y el aburrimiento hasta el asco. En *Bedroom Scene #7: After the Tantrum, Unholy News*, 2004, por ejemplo, las figuras están rodeadas de flores y platos rotos esparcidos, huellas de una pelea previa. Alejándose de la preocupación voyeurista de las pinturas tradicionales de desnudos femeninos voluptuosos, en *Krefeld Project, Sunroom, Scene #1*, 2002, Fischl mantiene vestida a la mujer y expone desnudo al amante, gordo e imper-

fecto. En estas obras Fischl recurre al vocabulario del acto sexual de la pornografía convencional, pero no a fin de incitar el deseo, sino para insinuar verdades sobre lo desmedido de nuestros sueños contemporáneos de éxtasis y satisfacción sexual.

Desde la década de 1990 Lisa Yuskavage, una «chica mala», pinta a núbiles abandonadas con pechos exagerados y pezones duros como las de las viñetas de *Playboy*. Invirtiendo las tornas de la mirada masculina, sus obras ofrecen ilustraciones obscenas, excitantes y descaradamente prefeministas de la sexualidad femenina. En lugar de rechazar las fantasías masculinas con la mujer como objeto sexual, Yuskavage se apropia de esas fantasías y las dota de una sensibilidad muy femenina. Uno de sus temas recurrentes es la sexualidad incipiente. Obras como *Day*, 1999-2000, presentan a niñas pubescentes acariciándose los senos; otras, a mujeres embarazadas cuya barriga hinchada emula la exquisita redondez de las frutas diseminadas alrededor. Las figuras están bellamente pintadas con capas de óleo translúcido que imprimen a la piel y el ambiente un brillo luminoso. Sin embargo, las suntuosas pinceladas de Yuskavage no ocultan que tienen más en común con la ilustración de novelas románticas que con las odaliscas del «arte elevado» decimonónico. Los entornos y detalles de sus cuadros suelen jugar con clichés del erotismo blando, como las puestas de sol, las flores, las almohadas, los interiores forrados de satén, la lencería vaporosa, los pezones de cereza, unas caderas, pechos y culos exagerados, y expresiones ausentes y soñadoras. Pese a ello, las figuras de Yuskavage conservan cierta sensación de control de sí mismas que les impide ser meros objetos de deseo. Sabedoras de ser kitsch hasta el punto de la parodia, ofrecen un placer culpable de doble filo: el espectador se ve a un tiempo atraído y desconcertado por estas representaciones desmesuradas de la sexualidad. Si leemos entre líneas, el trabajo de Yuskavage sugiere que el placer que nos proporciona el arte no es tan distinto del que nos aporta la pornografía: ambas formas de representación pueden apelar a nuestros instintos carnales.

Esta dualidad también es uno de los temas centrales de la obra de Cecily Brown. Sus lienzos de gran formato reproducen orgías en las que las figuras se juntan y se sueltan, y los cuerpos se mezclan promiscuamente como inmersos en un estado de metamorfosis continua. Incluso los colores de las pinturas de una intensidad erótica: rojos Pompeya, naranjas y rosas vivos, dorados con acentos de azul, blanco y verde recuerdan la carne bruniada de las pinturas de Rubens o Tiziano. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el caso de Yuskavage, las telas de Brown conforman pseudo-abstracciones. Las figuras quedan parcial o totalmente enmascaradas por pintura salpicada y marcas gestuales. *Guys and Dolls*, 1997-1998, por ejemplo, pretende ser una vista de pájaro de un campo poblado de cuerpos desnudos, pero estos están desintegrados en pinceladas que se arremolinan e impiden discernir dónde acaba uno y donde empieza el siguiente. Estas vividas escenas podrían confundirse con composiciones expresionistas abstractas: en ellas se perciben ecos de las pinceladas de Willem de Kooning, la carne roja de Chaim Soutine y las formas desdibujadas de Francis Bacon. La disociación entre el hedonismo voluptuoso de la pornografía y la energía sexual y la virilidad del expresionismo abstracto posibilitan una irónica doble visión. Invirtiendo el tropo de los escultores de la época victoriana, que daban forma a carne núbil para representar abstracciones altruistas, Brown reduce el expresionismo abstracto a un estallido de potencia sexual masculina.

La artista egipcia Ghada Amer también vuelve las tornas al expresionismo abstracto. En sus lienzos bordados, coloridos campos abstractos de hilos retorcidos ocultan parcialmente los dibujos a lápiz que sirven de pauta. La capa superior de hilos

NOBUYOSHI ARAKI



Sin título (Kaori), 2004
Impresión cromogénica, 39,8 x 49,7 cm

ERIC FISCHL



Krefeld Project, Sunroom, Scene #1, 2002
Óleo sobre lino, 198,1 x 304,8 cm

LISA YUSKAVAGE



Day, 1999-2000
Óleo sobre lino, 195,6 x 157,5 cm

y las puntadas emulan de forma consciente las salpicaduras y espirales de Jackson Pollock pero, al emplear una tradición artesanal femenina, Amer afemina los chorreones eyaculatorios y las pinceladas agresivas que otorgaron al expresionismo abstracto su aura de masculinidad. Las imágenes semiocultas amplían esa transformación. Inspiradas en fuentes muy diversas, incluyen desde escenas de revistas pornográficas hasta cuentos como *Blancanieves* o *La bella durmiente*, que transmiten mensajes coercitivos sobre sumisión femenina. *Red Strokes on Raw Canvases*, 2004, presenta marcas gestuales rojas sobre madejas de líneas enmarañadas. Si se observa con atención, se aprecia que las líneas representan a mujeres desnudas masturbándose. La crítica ha analizado la obra de Amer en el contexto de la tradición musulmana, remitiendo al origen de la artista. A través de este prisma, las imágenes camufladas bajo los bordados «pintados» pueden interpretarse como expresión de la resistencia a la supresión de la sexualidad y los derechos de la mujer en los países islámicos. Pero la artista ha sentenciado que esas interpretaciones revelan una estrechez palmaria de miras e insiste en que sus temas deben entenderse como un rechazo general a los tabúes del mundo relativos a la expresión del placer sexual femenino.

Yuskavage, Brown y Amer se centran en los mensajes que rodean la feminidad, el deseo y el placer en la cultura contemporánea. Para las artistas afroamericanas, la situación se complica con la triste historia de la esclavitud y el racismo, que representa una doble opresión. Los efectos persistentes de las fantasías de los blancos acerca de la voracidad sexual de las mujeres negras, leyenda que nació cuando las esclavas negras a un tiempo amenazaban y excitaban a sus amos blancos «civilizados», constituyen un tema muy denso. Esos legados han impulsado a las artistas afroamericanas a tratar los cuerpos y la sexualidad de forma distinta, en un intento de sacar a la luz lo que significa ser una mujer negra en una sociedad patriarcal blanca.

Kara Walker pinta espectaculares murales que parecen perpetuar los estereotipos más ofensivos de los tiempos de la esclavitud, con sus negritos, sus trovadores y sus esclavos felicianos. Las figuras femeninas en concreto adoptan poses sexualmente inquietantes y denigrantes. Walker configura esas escenas con siluetas recortadas que remiten a referencias como los retratos victorianos contorneados y las ilustraciones de los cuentos infantiles. Ese formato favorece una peculiar desconexión entre el contenido de las imágenes y una forma benigna de presentarlas. Walker retrata linchamientos, palizas y violaciones con desconcertante despreocupación. En *Donse de la Nubienne Nouveaux*, 1998, por ejemplo, una esclava avanza dando volteretas hacia la olla de unos caníbales con la ligereza de una acróbata. Otras obras enfatizan los estereotipos sexuales del macho africano prodigiosamente dotado o la mujer de trasero enorme. Pero en lugar de horror o escándalo, las imágenes de Walker provocan una extraña fascinación infantil por el caos, la anarquía y la escatología. Parecen retratar un mundo en que todas las barreras de acción civilizada se hubieran levantado y se hubiera dado rienda suelta a los instintos básicos más degradantes. El hecho de ser afroamericana permite a Walker explorar estas imágenes con una libertad de la que un artista blanco no disfrutaría. Los estereotipos ignominiosos le sirven para replantear cómo las imágenes pueden convertirse en instrumentos de control.

La obra de Walker sugiere que el cuerpo afroamericano es cautivo de los sistemas de opresión, materia que también impregna el trabajo de Lorna Simpson. Simpson se dio a conocer en la década de 1980 con obras que combinaban textos breves con fotografías planas y sin modulaciones de mujeres negras con sobrios vestidos negros. Estos «antirretratos» muestran la espalda de las protagonistas y suelen exponerse

en serie. Los textos acostumbra a consistir en poco más que una frase o un cliché, como «negra como el carbón» o «bonita como un cuadro», con los que la artista nos niega toda información respecto a la mujer fotografiada e insinúa la invisibilidad de las mujeres negras en la sociedad estadounidense. En *Guarded Conditions*, 1989, la imagen repetida de una mujer negra vista de espaldas con los brazos doblados detrás de la cintura se presenta acompañada de textos alternos en los que se lee: «sex attacks», y «skin attacks», con los que la artista alude a la doble vulnerabilidad de las mujeres afroamericanas. En obras posteriores Simpson se ha concentrado en detalles del cuerpo que remiten a la experiencia afroamericana. En particular, ha presentado fotografías de una frialdad casi clínica de peinados, tema que ha inspirado una cantidad asombrosa de textos académicos en los que se analiza el cabello como símbolo de estatus en la identidad afroamericana. En otras obras Simpson alude al cuerpo femenino concentrándose en temas como los zapatos de tacón. En esos casos incide en los complejos artificios que las mujeres asumen en nombre de la feminidad. En ocasiones, en misteriosas escenas de calles y callejones, el cuerpo desaparece y sólo existe como una potente ausencia. Regresa en videos como *Corridor*, 2003, filmado en dos casas, una del siglo XVII y otra moderna. Esta proyección por dos canales presenta sendas narraciones interpretadas por la misma chica negra vestida acorde a la época de cada casa y desempeñando tareas cotidianas. Vistas a la vez, las imágenes revelan que, aunque los tiempos han cambiado, las convenciones de género se perpetúan.

Renee Cox concibe obras que presentan un cuerpo femenino negro triunfador. Cox, descendiente de jamaicanos, se exhibe desnuda en retablos fotográficos que ensalzan el erotismo y el poder de las mujeres. Metiéndose en el papel de su alter ego de cómic, Raje, se describe como amazona negra hermana de la Mujer Maravilla. En divertidas fotografías tamaño póster, Raje se enfrenta a los estereotipos occidentales de las mujeres afroamericanas. Vestida provocativamente con un traje de superheroína con los tres colores de la bandera jamaicana, ha liberado de la esclavitud a personajes ficticios y estereotípicos como la tía Jemima y el tío Ben; ha colapsado el tráfico en Times Square para impedir que los taxis pasen de largo ante potenciales clientes afroamericanos, y ha desafiado a los nazis, al Ku Klux Klan y a otros grupos racistas. Cox también ha creado una serie de piezas en las que reevalúa temas artísticos y religiosos tradicionales desde la perspectiva de una mujer negra. *Cousins at Pussy Pond*, 2001, retoma el icónico *Almuerzo campestre* de Manet, pero con ella como figura desnuda central y sus compañeros transformados en hombres de tribus africanas.

Ellen Gallagher, otra afroamericana, representa partes del cuerpo y objetos asociados con ellas en una indagación de la peculiar «alteridad doble» de la mujer negra. A finales de la década de 1990 produjo una serie de pinturas en apariencia abstractas que, de cerca, permitían percibir que las líneas horizontales eran tiras de dibujos animados con ojos y labios abultados. Eran caricaturas de los populares espectáculos de blancos disfrazados de negros del siglo XIX y principios del XX, en los que los negros eran retratados como personas vagas y bufones cómicos con rasgos exagerados. Obras más recientes contienen imágenes extraídas de anuncios de revistas de mediados del siglo XX dirigidos a mujeres afroamericanas y que muestran las exigencias a las que se las sometía para que se adecuaban a unos ideales concretos de belleza. El monumental *Negro a Day*, 2004-2005, por ejemplo, está compuesto por collages basados en anuncios aparecidos en *Ebony*, *Our World* y *Black Digest* entre las décadas de 1930 y 1970. La artista recortó detalles, recompuso bloques de texto y añadió plastilina de colores vivos moldeada a modo de antifaces o cabello. Los resultados

CECILY BROWN



Guys and Dolls, 1997-1998
Óleo sobre lino, 193 x 248,9 cm

GHADA AMER



Red Strokes on Raw Canvas, 2004
Acrílico, bordado y gel sobre lienzo
182,9 x 213,4 cm

KARA WALKER



Danse de la Nubienne Nouveaux, 1998
Papel recortado y adhesivo sobre pared, 3 x 6,1 m

LORNA SIMPSON

GUARDED CONDITIONS



Guarded Conditions, 1989
18 Polaroids en color, 21 placas de plástico y letras de plástico, 231 x 333 cm

RENEE COX



Cousins at Pusy Pond, 2001

Impresión cromogénica digital seriada montada sobre aluminio, dimensiones variables

ELLEN GALLAGHER

MAKE NEGRO DAY AND MORE!



Negro a Day, 2004-2005

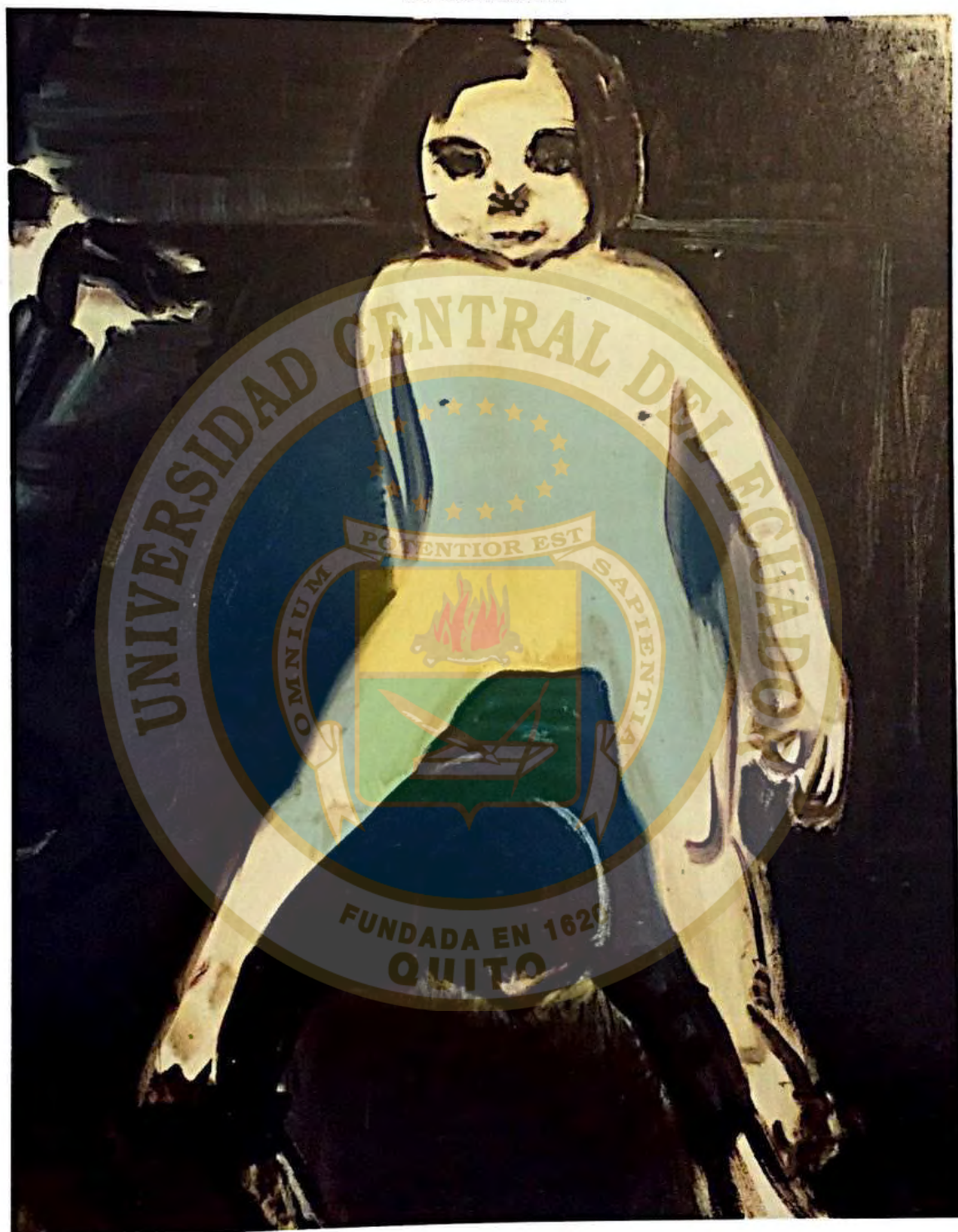
Fotografado, aguafinta, aguada y recorte con láser en cuatro láminas
Edición de veinte ejemplares, con aguada única, 33 x 25,4 cm

subrayan la angustia de las lectoras por tener su tez oscura o su melena desaliñada, como lo revelan anuncios de blanqueadores para el cutis, pelucas y productos para alisar el cabello. Gallagher llama la atención sobre el lenguaje con que se publicitaban esos artículos, que incluye referencias a fibras sintéticas como el afrilon y el afrilico, y pelucas con nombres como Nu-Nile («nuevo nilo»), Kongolene («congoleña») y Freedom Puff («Moño Libertad»). Sus alteraciones acentúan la alienación de la mujer afroamericana: convierte a modelos, artistas y otros personajes negros en androides y quimeras que moran en una zona intermedia entre la realidad y la fantasía.

Marlene Dumas, una sudafricana blanca que vivió la era del *apartheid*, pinta lienzos figurativos gestuales y deformados a base de finas capas de pintura de color sepia que se solapan y se filtran por el lienzo como si de manchas se tratara. Este rasgo estilístico imprime a sus imágenes una sensación de urgencia, aunque también encierran cierta generalización, pues están extraídas de fotografías tomadas por la propia artista o de periódicos, revistas y archivos cinematográficos. Como Walker y Cox, Dumas coquetea con los tabúes sociales. Una de sus series se basa en fotografías de bailarinas de *striptease* y prostitutas en acción. Otras obras presentan parejas interraciales y posiblemente homosexuales en pleno acto sexual, tema incendiario en la Sudáfrica del *apartheid*. Otras abordan el nacimiento y la muerte, los dos polos de la vida humana, cuyas manifestaciones físicas se tiende a apartar del ámbito público. Incluso los niños de Dumas desconciertan: tienen las cuencas de los ojos vacías y parecen desamparados, como recordatorio de que los niños que crecen en un régimen racista no son ajenos a sus repercusiones. Un lienzo de 1993 titulado *Over Lyken Lopen* («Sobre cuerpos muertos»), presenta a una niña de cinco años desnuda a horcajadas sobre el cadáver de un hombre, mirando con recelo al espectador y con un brazo detrás de la espalda. La pequeña irradia una inquietante combinación de vulnerabilidad y agresividad, así como una atracción sexual impropia de su edad.

En conjunto, las pinturas de Dumas insinúan que el cuerpo está inmerso en las realidades políticas y sociales. También son un campo donde se libra la batalla entre el individuo y la sociedad. Pero el cuerpo también puede servir para ponerse a prueba a uno mismo y descubrirse. En tanto que material artístico que no requiere dispendios ni experiencia, es un medio democrático, disponible incluso para artistas de las zonas más remotas y empobrecidas. Como materia, sigue siendo fértil y accesible. Por eso el arte corporal es una disciplina eficaz para reflejar nuestra humanidad compartida.

MARLENE DUMAS



Over Lyken Lopen, 1993
Óleo sobre lienzo, 90 x 70 cm



ARTE & IDENTIDAD

EL AUGE DEL NO HÍBRIDO



Tras la acalorada campaña presidencial estadounidense de 1988 apareció una escultura en un aparcamiento junto a la National Portrait Gallery de Washington, D.C., una pieza de metal del tamaño de una valla publicitaria en la que había pintada una imagen del reverendo Jesse Jackson, que resultó desbancado en las primarias por el también demócrata Michael Dukakis. Pese a ser reconocible, el rostro de Jackson se había sometido a alteraciones. El famoso predicador y político afroamericano aparecía con la tez blanca, rubio y con los ojos azules. Sobre la escultura se había escrito con aerosol la frase «How Ya Like Me Now?». La obra formaba parte de una exposición del Washington Project for the Arts, una organización de apoyo a las artes alternativas, pero su papel en la muestra fue efímero: antes de que se acabara siquiera de instalar, una banda de afroamericanos la aporreó y demolió con mazas (la pieza cobró luego nueva vida y se expuso en el interior, rodeada de mazas y con una bandera estadounidense). Saltaba a la vista que los vandalos habían interpretado la obra como una muestra de racismo cuyo fin era denigrar al primer candidato negro a la presidencia de los Estados Unidos. De hecho, el autor de la obra, David Hammons, también afroamericano, aseguró en entrevistas que su intención era exponer el racismo de la clase dirigente blanca y demostrar que no sentía ningún respeto por los retratados (todos blancos) homenajeados en la cercana National Portrait Gallery. Así pues, de forma inesperada, la obra abrió un debate fascinante en torno a la relación entre identidad y arte. Más en concreto, demostró gráficamente lo inadecuado de las suposiciones de la modernidad acerca de la universalidad del arte y la irrelevancia de aspectos concretos como la raza, el sexo o la etnia del artista (y el espectador). Efectivamente, en el caso de *How Ya Like Me Now?* la raza del artista era fundamental para interpretar la obra, y su significado dependía del contexto sociopolítico en el que había surgido.

No era una revelación baladí. En la década de 1980, conforme los debates en torno a la «corrección política», la «multiculturalidad» y la «política de la identidad» enturbiaban el mundo del arte, los guardianes de la antigua idea de «calidad» (incluidos los críticos Hilton Kramer y Robert Hughes) aseguraban que lo que se estaba atacando no era ni más ni menos que la integridad del arte. Intentado escudar la cultura elevada ante la fuerza contaminante de la política, afirmaban que el juicio artístico, no ensombrecido por los prejuicios ni la ignorancia, refleja un consenso indiscutible. Así, el arte alineado a una postura política o social o diseñado para atraer a un público específico era por definición inferior. Los adversarios de esta última modernidad, los multiculturalistas, rebatían esos argumentos a favor de un canon compartido de obras maestras alegando que no eran sino meras herramientas de opresión concebidas para confinar la producción artística a un reducido grupo de hombres europeos o norteamericanos. A ojos de multiculturalistas como Lucy Lippard, Maurice Berger y bell hooks, lo que la «facción de la calidad» señalaba como estándares universales del buen gusto no eran más que prejuicios exclusivos de una elite de mentalidad cerrada. Denunciaban el «eurocentrismo» y exigían que el mundo del arte se abriera a artistas surgidos de colectivos y trasfondos hasta entonces marginados.

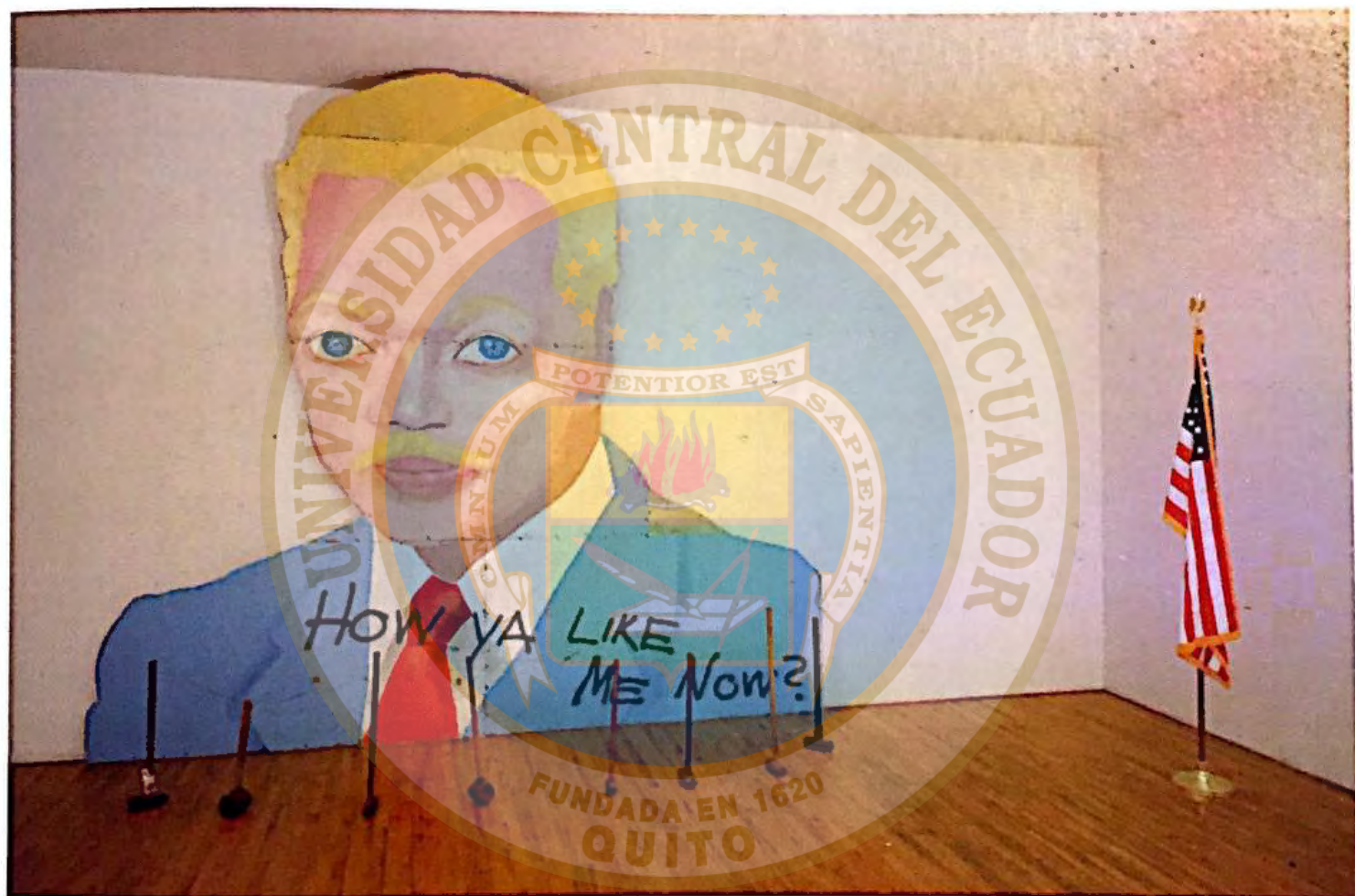
En la actualidad no cabe duda de que la batalla la ganaron los multiculturalistas. En cualquier ámbito —bienales internacionales, catálogos de galería, subastas o colecciones de museo y privadas—, entre los artistas, las barreras de raza, etnia, sexo y sexualidad se han franqueado, cuando no demolido. La nueva diversidad responde a muchos factores, entre ellos una mayor tolerancia y entendimiento (a ningún comisario con sentido común se le ocurriría hoy montar una exposición integrada exclusivamente por hombres europeos y estadounidenses). No obstante, algo curioso

ha ocurrido en este avance hacia un espacio multicultural del arte. El concepto de «arte de identidad» sufrió ataques desde muy diversos flancos. Considerado una simplificación que reducía a los artistas a un dato biográfico (el color de su piel, su etnia, su sexo o su sexualidad), los teóricos postularon la tesis de que la identidad, al igual que la idea desacreditada del gusto universal, era una invención social. Y respaldaron el planteamiento en la teoría de la posmodernidad, que sostiene que el yo carece de un núcleo estable y es sólo una ilusión improvisada a partir de la compilación de imágenes mediáticas, mensajes sociales y deseos manipulados que interiorizamos para definirnos. Pero es una ilusión vana, pues genera una sensación de incoherencia en medio del movimiento incesante de personas, bienes y mensajes electrónicos que traspasan las fronteras geográficas y psíquicas que en un principio la propició.

Por eso hoy estamos a la vez obsesionados por la identidad y atenzados por el temor de que en realidad no exista. Piénsese por ejemplo en el factor de la raza. En un foro organizado en 1985 para la publicación *Critical Inquiry*, Henry Louis Gates, Jr., director del Departamento de Estudios Afroamericanos de Harvard, planteó la siguiente pregunta: «¿Existen las razas?».¹ Sorprendentemente, teniendo en cuenta la frecuencia con que se maneja el término, él defendía que no, alegando que no existe ninguna base científica que permita establecer diferencias absolutas en función de las razas. Apuntaba que se aplican categorías «raciales» arbitrarias para distinguir a grupos que pueden presentar culturas, creencias e intereses económicos distintos. Una vez institucionalizada, esa categorización se convierte en inamovible... y en la base para un trato discriminatorio. También en torno a la identidad de los sexos han surgido teorías similares, si bien, como es lógico, en este caso la base biológica es más sólida. Pero su estatus sociopolítico ha sido igual de polémico, y el surgimiento de la conciencia feminista es análogo al del movimiento en defensa de los derechos civiles, por no hablar de las muchas otras luchas por la igualdad, todas cortadas por un mismo patrón de asimilación, rechazo y ulterior entendimiento matizado de asociación identitaria. Estas fases, que pueden solaparse y repetirse en los distintos movimientos e individuos, también se reflejan en el arte centrado en la identidad, ya sea celebrándolo, cuestionándolo o reconociéndolo como algo híbrido.

En el mundo del arte la fase de asimilación nació con el movimiento feminista, a finales de la década de 1960, cuando varias teóricas cuestionaron las antiguas presunciones en torno a la genialidad, grandeza y masculinidad en el arte. En un ensayo muy influyente publicado en 1971, la historiadora del arte Linda Nochlin se preguntaba: «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?»², y se respondía negándose a caer en su propia trampa y arguyendo que la escasez de mujeres en el «canon» se debía más a barreras institucionales, educativas y económicas que a una inferioridad innata. Ese argumento favoreció una oleada de aproximaciones feministas a la historia y la creación del arte. Las eruditas del feminismo desenterraron a artistas desconocidas, narraron los obstáculos que habían impedido su consagración y pusieron en entredicho las reglas de juego del arte. Entre tanto, las artistas feministas rechazaban el antiguo juego y el ideal «neutral a los géneros» de la abstracción moderna para acometer una exploración de los aspectos de la experiencia personal femenina hasta entonces marginados del arte serio. Mujeres como Joyce Kozloff basaban sus pinturas en los estampados decorativos de las culturas no occidentales. Otras, como Faith Ringgold, incorporaban tradiciones artesanas como el guateado en una obra que abordaba su propia historia y la de sus antepasados afroamericanos. Miriam Schapiro inventó un formato que llamó *femmage*, pinturas con

DAVID HAMMONS



How Ya Like Me Now?, 1988

Estaño, contrachapado, mazos, pintura y bandera de Estados Unidos, 3,7 x 5,5 m

KERRY JAMES MARSHALL



Voyager, 1992
Acrílico y collage sobre lienzo, 215,9 x 215,9 cm

JUDY CHICAGO



The Dinner Party, 1974-1979
Técnica mixta, cerámica, porcelana y tela, 14,6 x 12,8 x 0,9 m
Museo de Brooklyn, Nueva York

collage en las que aplicaba puntillas, delantales, pañuelos bordados y otros materiales «femeninos». Entre tanto, la crítica feminista Lucy Lippard y otras empezaron a catalogar lo que podría denominarse «imaginería femenina»; desde su punto de vista la proliferación de autobiografías indicaba que las mujeres artistas se estaban zafando de los estándares masculinos de objetividad.³

La pieza de Judy Chicago *Dinner Party*, 1974-1979, marcó un hito en el movimiento del arte feminista. La instalación, monumental, consiste en una mesa triangular en la que hay dispuestos 39 platos de cerámica sobre mantelitos de ganchillo, cada uno de los cuales rinde tributo a una gran mujer de la mitología o la historia, desde una figura bautizada como «Diosa Primigenia» hasta la poetisa griega Safo, la escritora medieval Hildegarda de Bingen, la reina Isabel I de Inglaterra o la sufragista Susan B. Anthony, y figuras más recientes, como Virginia Woolf y Georgia O'Keeffe. En el suelo alicatado del centro están grabados los nombres de otras 999 mujeres venerables. Al tiempo que homenajea las contribuciones femeninas a la historia, *The Dinner Party* celebra la artesanía asociada a las mujeres y honra el cuerpo y la sexualidad femeninos: los platos, todos diferentes, presentan una forma vaginal, que deviene más dimensional y explícita conforme se avanza por la historia alrededor de la mesa. Pese a sus controvertidas imágenes de genitales y su supuesto enfoque «esencialista» o biológicamente determinista del feminismo, *The Dinner Party* sigue siendo un ícono, deslumbrante por su ambición y su audacia. Además, catalizó la introducción en la creación y el discurso artísticos de aspectos identitarios como la etnia o la orientación sexual. Por primera vez se reconocía a afroamericanos como artistas que marcaron tendencias; los teóricos del movimiento gay adoptaron las enseñanzas del arte feminista para explorar la sensibilidad homosexual, y la multiculturalidad dio a conocer a artistas «minoritarios» a un público amplio.⁴ Los cambios no sólo incrementaron la cifra de grupos antes excluidos, sino que revolucionaron la forma de interpretar el arte, juzgarlo y evaluarlo. Los artistas empezaron a pensar en reescribir la historia para incluir las experiencias y aportaciones de los grupos marginados.

Kerry James Marshall se sirve de los convencionalismos de la pintura histórica para desempolvar y escenificar la historia oculta y las realidades actuales de la vida afroamericana. Sus monumentales lienzos figurativos suelen estar ambientados en entornos domésticos que evocan los hogares de los afroamericanos de clase obrera, ubicados en lugares como la zona sur de Chicago. Textos, diagramas y paráfrasis del arte popular (representaciones de carracos o guirnaldas de flores) contradicen de forma deliberada la miseria de los entornos. La serie «Lost Boys», 1993, se compone de elegantes retratos de corte tradicional de jóvenes negros encarcelados. El título alude sesgadamente a los niños escapistas del *Peter Pan* de J. M. Barrie. Algunas telas rinden tributo a los dirigentes, héroes y mártires del movimiento a favor de los derechos humanos; en ellas, ángeles afroamericanos son centinelas de salas de estar contemporáneas y lloran a los caídos. Otros lienzos presentan alegorías de la historia africana y afroamericana. *Voyager*, 1992, por ejemplo, retrata a una pareja en un bote rodeada de símbolos que remiten a los ciclos de la vida y la muerte. La presencia dominante del barco tiene un doble sentido: supone una conmovedora imagen de la migración y la búsqueda espiritual, pero para el hombre y la mujer también implica un viaje hacia la esclavitud. (De hecho, Marshall dibujó su barco tomando como modelo la lujosa goleta *Wanderer*, que se acondicionó para trasladar esclavos a Georgia en 1848, unos años antes de la guerra de Secesión.) El hecho de que la mujer esté sentada y vaya equipada con un salvavidas mientras que el hombre viaja de pie, oculto tras el

triángulo de la vela, imprime a la obra un tono especialmente conmovedor, como si la identidad de él fuera a desaparecer en su futura vida como esclavo.

Pepón Osorio también saca a relucir las experiencias de los grupos marginados, sobre todo de los puertorriqueños que viven en Estados Unidos. Sus instalaciones son barrocas y kitsch, repletas de muñecos de plástico, banderas de Puerto Rico y baratijas turísticas y religiosas, y nos adentran en historias sobre la realidad social de la vida en las comunidades latinas. *Badge of Honor*, 1995, ocupa dos salas contiguas, una decorada como el dormitorio de un adolescente latino y la otra a modo de celda. En los videos proyectados en ellas vemos a un padre preso hablando con su hijo. Según avanza el diálogo, el espectador percibe el resentimiento del hijo por la ausencia del padre, así como la culpa de este último y su deseo de dar a su hijo consejos vitales. La complejidad de su relación es evidente, y no sorprende saber que los personajes no son actores, sino personas reales en esa situación. Osorio amalgama aún más realidad y ficción en *Face to Face*, 2004, elaborada tras una estancia voluntaria de tres años en el Departamento de Servicios Sociales de Filadelfia. La obra reconstruye las oficinas del departamento (mesas, ordenadores, papeles...) e incluye un video de un caso real, una madre que narra la desgarradora historia de su hijo suicida. Con estas obras Osorio desvela cómo el racismo, la pobreza y la disfunción social y personal se combinan y definen para limitar la vida de quien no pertenece a la cultura «general».

Shirin Neshat, una fotógrafa y videopartista iraní que abandonó su país justo antes de la revolución de 1979, presta su voz a las mujeres silenciadas por la sociedad islamista de Irán. En videoinstalaciones como *Turbulent*, 1998, y *Rapture*, 1999, sitúa al espectador en el fuego cruzado entre dos pantallas ubicadas en lados opuestos de la sala. Una presenta el mundo íntimo de las mujeres con velo; la otra permite asomarse a la bulliciosa vida pública de los hombres. Al separar así a hombres y mujeres, Neshat muestra lo que ningún iraní podrá ver nunca: imágenes simultáneas de dos mundos escrupulosamente segregados. A veces las figuras de las pantallas parecen relacionarse, como en el momento de *Turbulent* en que un cantante popular canta a todo pulmón una canción de amor ante una multitud ruidosa de hombres vestidos a la occidental mientras una mujer con chador negro lo observa en silencio desde la pared opuesta. Cuando acaba, el intérprete vuelve la vista hacia ella y la observa cantar un lamento tácito gutural ante un auditorio vacío. También en *Rapture* hombres y mujeres acometen actividades distintas en paredes opuestas. Los hombres caminan frenéticos alrededor de una fortaleza en el mar mientras llevan a cabo varios rituales. Las mujeres desfilan despacio por la arena y botan un barco que las conducirá a un futuro incierto. Recientemente Neshat se ha concentrado en un largometraje más convencional basado en la novela *Women Without Men*, del iraní Shahrnush Parsipur. El filme, como el libro, reproduce la vida de cinco mujeres iraníes de distintos estratos sociales durante el golpe de Estado respaldado por Estados Unidos que derrocó el primer gobierno democrático de Irán y lo sustituyó por el sah. Las historias de todas las mujeres abordan esa época de agitación social, y plantean dilemas humanos, como la fertilidad y la locura, con los que todos nos podemos en cierto modo identificar.

Si hay artistas representantes de identidades marginales que narran historias en las que aquellas cobran vida, otros eluden la narrativa para explorar la identidad apropiándose de materiales asociados con culturas específicas y manipulándolos. Chris Ofili, británica de ascendencia nigeriana, examina la mezcla de influencias occidentales y africanas en la cultura popular contemporánea combinando alusiones al hip hop, el soul y el rap, el cine *blaxploitation* de los años setenta, la historia del racismo en Gran

Bretaña y la decoración africana, y crea sensacionales pinturas con purpurina inspiradas en el op art. Entre los motivos recurrentes de Ofili figuran retratos de personas reales e imaginarias, estampados de puntos de colores inspirados en las pinturas rupestres de Zimbabue y bolas de boñiga de elefante con cuentas y banderitas clavadas, que a menudo coloca en la base de las pinturas, al modo de las patas en forma de garra de los muebles antiguos. Esas bostas suscitaban controversia en su *Holy Virgin Mary*, 1996 (véase el capítulo 11), a cuya exposición se opuso el alcalde de Nueva York, Rudolph Giuliani, argumentando que era una falta de respeto hacia la Virgen. (La boñiga no tenía ninguna intención blasfema: en África se utiliza como combustible y material de construcción.) Otros temas de Ofili son los héroes de la cultura negra, como Miles Davis, James Brown o Cassius Clay, un superhéroe inventado llamado Captain Shit, que en *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Blackstars*, 1998, luce un peinado afro y llamativos trajes entallados y acampanados al más puro estilo años setenta, y Queen Lawrence, madre de un joven negro asesinado en Londres en 1993 por una pandilla de blancos. En resumen, Ofili celebra a un tiempo lo africano y la identidad de diáspora de los africanos. E incluso cuando ataca las corrientes subterráneas del racismo y la explotación, la seducción de sus obras resulta irresistible.

David Hammons recurre con frecuencia en su obra a objetos encontrados o recuperados relacionados con la realidad y los clichés de la «negritud». Ha creado esculturas con plantas de algodón, cadenas de oro, pelo negro, botellas de whisky barato y balones de baloncesto. En *Flying Carpet*, 1990, prendió con anzuelos unas alas de pollo a una alfombra persa. Pero Hammons ha concebido también obras sin un vínculo obvio con su identidad racial. Algunas de ellas arremeten contra la autoridad y el mercantilismo del mundo del arte. En 1983 fue noticia por vender bolas de nieve en una esquina de Harlem. En 2002 «instaló» una pieza titulada *Concerto in Black and Blue*: en un almacén amplio, apagó las luces y ofreció a los visitantes diminutas linternas azules con las que debían abrirse camino por el espacio vacío. Periódicamente Hammons se toma un descanso artístico y concentra toda su atención en la acción de «las calles». Tales gestos indican que siente menos interés por encajar en la estructura preexistente del mundo del arte que en desafiarla y modificarla. Su oposición a que lo encasillen como artista afroamericano guarda relación con el principal inconveniente del arte de identidad: que la afirmación de la identidad va siempre acompañada del riesgo a marginarse y pasar a formar parte de un gueto.

En el ámbito de la teoría esa contradicción ha enfrentado a «esencialistas», que buscan una definición estable de identidad, y «deconstruccionistas», que ven la identidad como una invención social que puede manipularse con fines sociopolíticos. A mediados de la década de 1990 la adhesión indiscriminada al «arte de identidad» por parte de comisarios y críticos (en grado menor, también de coleccionistas) había generado el efecto contrario al pretendido. Se ridiculizó (de forma injusta en opinión de algunos) como «arte victimista», como una tendencia cuyo impacto radicaba en las quejas sociales de sus creadores. Se argumentaba que la «diferencia» y la «otredad», transformadas en fetiches por el interés de comisarios y críticos, se habían convertido en bienes comerciales. Y lo que es peor, los críticos deconstructivistas empezaron a diseccionar esos conceptos para sacar a relucir sus matices ocultos. La «otredad», señalaban, creaba un dilema falso: sólo podía existir en relación con algo que se asumiera como más completo, estable y «auténtico». En la misma línea, la «diferencia» implicaba una diferenciación de algo, no existía por sí misma. Así, concluían, esos conceptos no hacían sino reforzar las jerarquías que afirmaban socavar. Ser «otro»

PEPÓN OSORIO



Badge of Honor, 1995
Técnica mixta y videoinstalación, 3,7 x 8,2 x 3,7 m
Instalación en el Ronald Feldman Fine Arts de Nueva York, abril-junio de 1996

SHIRIN NESHAT



Turbulent, 1998
Instalación de video y sonido, dos proyecciones simultáneas, blanco y negro, 10 minutos, imagen proyectada: 2,7 x 3,7 m
Instalación en el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León), España, septiembre-diciembre de 2005

CHRIS OFILI



The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Blackstars, 1998
 Acrílico, óleo, resina, collage de papel, chinchetas y boñiga de elefante sobre lienzo
 243,8 x 182,8 cm

era considerarse menos que un hombre o menos que un individuo con bagaje europeo, considerarse un segundón en el magnífico relato de la historia mundial.

Entre los contados críticos que hallaron un punto intermedio en este debate figura Trinh T. Minh-ha, quien recomendó reemplazar el falso dualismo de mayoría y minoría por una concepción más fluida de la identidad. Para ella, existe «un tercer mundo en cada primer mundo, un primer mundo en cada tercer mundo, y viceversa». Elucubrando a partir de esta lógica serpenteante, escribe: «La otredad y la uniformidad son más útiles si no se conciben en términos de dualidad o conflicto, sino de grados y movimientos englobados en un mismo concepto; o, mejor aún, en términos de diferencias que se dan tanto en el seno de las entidades como entre ellas». En otras palabras, se puede atacar mejor la falsa superioridad y universalidad de la cultura popular recordando la inestabilidad de cualquier identidad y demostrando que la blancura, la masculinidad o el legado europeo no son ni más ni menos problemáticos que cualquier otra identidad «marginal». Por consiguiente, la cuestión clave no es tanto la identidad en sí misma, sino cómo se representan las identidades.

El argumento de que todas las zonas son grises lo aplica Adrian Piper al concepto de raza. Artista y filósofa, Piper tiene una decimosexta parte de sangre africana y, aunque parece «blanca», se define como afroamericana. En su obra, que incluye performances, instalaciones, videos, collages y teorías filosóficas, esgrime su experiencia de persona que pasa por blanca para cuestionar la validez de la raza como categoría y desmontar estereotipos raciales. En la videoinstalación *Cornered*, 1988, sermoniza al espectador para sacar a la luz los prejuicios que sostienen la ficción de blancos y negros. Vestida como una presentadora de telediario y tras una mesa colocada patas arriba a modo de barricada, reafirma su negritud, pese a su aspecto, y ataca las potenciales suposiciones acerca de su «blancura» o «negritud» que intuye en el espectador. Así Piper alude a cómo la raza ha quedado codificada en la experiencia estadounidense y cómo la «negritud» y la «blancura» son categorías arbitrarias que no tienen que ver con la discriminación visual, y sí con lo que nos han inculcado.

La vertiente feminista de la crítica de la identidad ha abordado los estereotipos de la masculinidad y la feminidad a fin de negar la «naturalidad» de esas categorías desvelando sus orígenes culturales o psicológicos. Barbara Kruger, cuyas obras gráficas a modo de póster en las que yuxtapone textos sucintos y expresivos y fotografías con mucho grano fueron omnipresentes en la década de 1980 (véase el capítulo 9), concibió sus mensajes para subvertir las convenciones relativas a los sexos, el consumo y el poder en los medios de comunicación. Sus textos adoptaban el tono autoritario de la publicidad, pero Kruger manipuló con sutileza la «voz», invirtiendo el orden en el que un hombre dominante se dirige a una mujer sumisa, de manera que era la mujer quien se encaraba a los hombres y les planteaba cuestiones acerca de su situación de desigualdad. Las actitudes sugeridas por los textos iban desde la sumisión hasta el desafío, como en «Se nos ha ordenado que no nos movamos» o «Nosotras no jugaremos a la naturaleza con tu cultura». Muchas de esas composiciones acabaron estampadas en artículos como camisetas, bolsas de la compra y cajas de cerillas, volviendo al mundo del que habían surgido. La obra quizá más conocida de Kruger, reproducida en bolsas de la compra, insinúa una aquiescencia impotente a las exigencias del capitalismo consumista: «Compro, luego existo». A finales de la década de 1990 Kruger empezó a presentar instalaciones a gran escala en las que mediante sonidos e imágenes apabullaba al espectador con mensajes quejumbrosos. También ha creado videoinstalaciones para salas, como *Twelve*, 2004, con guión suyo.

DAVID HAMMONS



Flying Carpet, 1990
Alfombra persa, anzuelos y pollo frito
2,9 m x 4,7 m x 10,2 cm

ADRIAN PIPER



Cornered, 1988

Videoinstalación de canal único, cinta de video, monitor, dos certificados de nacimiento,
mesa y sillas, 16 minutos y 20 segundos
Museo de Arte Contemporáneo de Chicago

BARBARA KRUGER



Twelve, 2004

Videoinstalación digital en cuatro pantallas, 12 minutos
Instalación en la Mary Boone Gallery, Nueva York, marzo de 2004

ROBERT COLESCOTT



The Original, 1983
Pintura acrílica sobre lienzo, 213,4 x 182,9 cm

en la que unos actores interpretaban juegos de poder en escenas de cena familiar o en el comedor de un instituto. Tanto cuando aborda el tema del consumismo como el de las relaciones interpersonales, la obra de Kruger plantea que nuestra identidad no es más que materia prima modelada por fuerzas que no controlamos.

Mary Kelly aborda la cuestión de la identidad con una estrategia más abstracta y teórica, y propone que la cultura que nos crea es un texto que debemos descifrar. Inspirándose en las teorías del psicoanalista francés Jacques Lacan, indaga en cómo la identidad sexual se construye a partir de identificaciones y traumas psicológicos. Su obra más conocida es *Post-Partum Document*, 1973-1979, 165 piezas divididas en seis grupos que recogen los seis primeros años de la vida de su hijo, abarcando todas las minucias de la infancia en diagramas, cartas anotadas, pañales manchados, dibujos del niño, gráficos alimentarios y análisis de las primeras palabras y frases que pronunció. El documento de Kelly cuestiona las tesis de Lacan sobre el proceso de socialización del niño y somete a examen la hipótesis del filósofo acerca de la sustitución que se opera en el pequeño del sentido de un todo indiferenciado (lo «imaginario») por la esfera menos satisfactoria pero más realista de lo «simbólico», en la que el individuo cobra conciencia de ser una entidad única y, a partir de ahí, establece relaciones sociales. En otras obras Kelly ha recurrido al planteamiento conceptual para examinar los cambios en la imagen de una mujer debido al paso del tiempo y la creación de una identidad étnica en un huérfano de guerra albano dado por muerto y rescatado por los serbios. Como Kruger, Kelly se concentra en las fuerzas que moldean nuestra concepción de nosotros mismos, ya sean sociales, políticas o psicológicas.

Si Piper, Kruger y Kelly se sirven de la teoría y la psicología para desbaratar las ideas preconcebidas de identidad, otros artistas abordan el tema con humor. El afroamericano Robert Colescott ha dedicado su carrera a satirizar los estereotipos de la vida y la historia de los negros. Su obra más conocida es una serie de cuadros de la década de 1970 que consistían en insidiosas versiones de pinturas históricas, como su ofrenda para las celebraciones del Bicentenario de América de 1976, *George Washington Carver Crossing the Delaware*, 1975. En una composición basada en una conocida tela de 1851 de Emanuel Gottlieb Leutze, Colescott sustituyó al «padre del país» por un afroamericano y llenó el barco con una variopinta colección de caricaturas racistas, entre ellas un limpiabotas, un músico tocando el banjo y una madre con el trasero al aire. Más recientemente Colescott ha hecho sátiras de mayor alcance, mezclando personajes blancos y negros en lienzos de colores chillones y trazo de cómic con escenas de sexo, peleas y violencia interracial, y evoca de forma deliberada las fantasías blancas acerca de la holgazanería, la voracidad sexual y la sumisión ciega y astuta de los afroamericanos. En *The Original*, 1983, una mujer negra amamanta a un niño blanco y una rubia con bikini observa la escena con un bebé negro en los brazos. La obra representa los tabúes culturales acerca de las parejas interracial, recreándose en las ideas perniciosas acerca de la fertilidad de los negros. Pese a su intención aparente de atacar los estereotipos, a Colescott se le ha acusado de perpetuar la concepción denigrante de los afroamericanos. Su obra, políticamente incorrecta, plantea el siguiente interrogante: ¿la exposición de estereotipos raciales difusos los debilita o los refuerza? Colescott alega que el humor, herramienta magnífica para igualar identidades, es el arma más eficaz para combatir el miedo y los prejuicios.

La táctica reaparece en la obra de Michael Ray Charles, que trafica con lo que se ha definido como negrofilia: esas figurillas, pósters y pinturas degradantes de «negritos» de ojos saltones y boca de sandía que un día fueron ubicuas en Estados Unidos.

MARY KELLY



Post-Partum Document: Documentation IV, Transitional Objects, Diary and Diagram, 1976

Unidades de plexiglas, cartulina blanca, huellas de mano y cuerpo en arcilla,
yeso de París, tejido de algodón y cordel

28 x 35,5 cm

Kunsthau, Zürich

Charles, antes artista comercial, ha revivido iconos publicitarios como Sambo, la tía Jemima y el tío Ben, así como una ristra de personajes desagradables que en su día se exhibieron como ridículos, y los ha presentado en pinturas «anticuadas» recientes que emulan carteles descoloridos de circo o letreros de madera desconchada. Normalmente pinta a artistas o deportistas, las dos profesiones mejor reconocidas que por tradición han estado al alcance de los afroamericanos, y a veces los metamorfosea en una especie de híbrido entre personas y monos. Evocando la crueldad de esas imágenes, Charles insinúa que aún existen actitudes racistas. (*Forever Free*) *The Constant Gardener*, 2006, ofrece una imagen gráfica de esta realidad. Rodeado de símbolos de patriotismo estadounidense, un miembro del Ku Klux Klan aparece cuidando con esmero una planta de interior que consiste en un tronco de cabezas afroamericanas con mueca de angustia de las que brotan ramas desnudas. Este florecimiento, más parecido a un tumor que a un retoño, nos recuerda el número de muertos que el racismo ha ocasionado entre la población de Estados Unidos.

También los estereotipos homosexuales se desbaratan por medio de la sátira, como lo hacen Nayland Blake o Cary Leibowitz, alias CandyAss. En *performances*, instalaciones y fotografías, Blake ha adoptado el conejito como símbolo de los clichés sobre la promiscuidad entre los varones homosexuales (y en alusión a los cuentos del tío Remus y Brer Rabbit, el «Hermano Conejo» de su bagaje birracial). Este personaje humorístico aparece en diversos formatos en su obra: conejos grandes como niños colgados de las orejas; disfraces que luce el artista para intentar con mala fortuna interpretar una coreografía de dos pasos, o incluso como disfraz gigantesco expuesto por sí solo. *The Big One*, 2003, por ejemplo, es un disfraz de conejo blanco y esponjoso de casi cinco metros de largo extendido en el suelo como una enorme alfombra. Echado boca arriba, el disfraz resulta a un tiempo hilarante, adorable y amenazador. La obra de Leibowitz aborda a la vez su identidad de homosexual y de judío. En obras con textos como «Do these pants make me look Jewish?» o una serie de pinturas para una muestra titulada «Gain! Wait! Now!», 2001, Leibowitz encarna a un perdedor que devalúa la imagen del artista masculino, viril y heterosexual utilizando el humor a modo de defensa contra su doble marginación. Su última instalación consistía en una pirámide de paragueros (que podían tomarse por papeleras) decorados con sendas embarazosas fotografías de un Leibowitz gordo de trece años vestido con el traje que, en la década de 1970, lució en la ceremonia judía del *bar mitzvó*.

Pese a ser un grupo étnico mayoritario en Estados Unidos (si el término «grupo» puede aplicarse a una población tan heterogénea), los hispanos también figuran entre los marginados. El artista mexicano de *performance* Guillermo Gómez-Peña inventa un abanico de identidades concebidas para hacer aflorar la incomodidad del público anglosajón respecto a la cultura latina. Cuando le pidieron que participara en la Bienal de Edge '92, en Madrid, para conmemorar el quinto centenario del viaje de Colón a América, Gómez-Peña reclutó a la artista y crítica Coco Fusco para que se le uniera en una *performance* titulada *Two Undiscovered Amerindians Visit Madrid*. Disfrazados de «indígenas» al estilo hollywoodiense y encerrados en una jaula decorada con esmero, iban actuando mientras los guías explicaban con seriedad al público las payasadas que hacían y la cultura de la que procedían. En 1998 Gómez-Peña posó como «Jacques Fromage du Merde», un «destacado etnógrafo francés» que en una entrevista ficticia para un programa de radio presentó un par de «ciborgs mexicanos vivos» diseñados para hacer realidad los temores más hondos de la población acerca de la inmigración, la cultura latina y la «otredad» en general. Los «ciborgs» encomiaban el narcotráfico,

NAYLAND BLAKE



The Big One, 2003
Nailon blanco, 4,9 m x 4,6 m x 15,2 cm

MICHAEL RAY CHARLES



(Forever Free) The Constant Gardener, 2006
 Látex acrílico y penique de cobre sobre papel, 252 x 152 cm

CARY LEIBOWITZ



«Gain! Wait! Now!», 2001
Instalación en la Andrew Kreps Gallery, Nueva York, noviembre-diciembre de 2001

GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA Y COCO FUSCO



Two Undiscovered Amerindians Visit Madrid, 1992
Performance, Plaza de Colón, Madrid

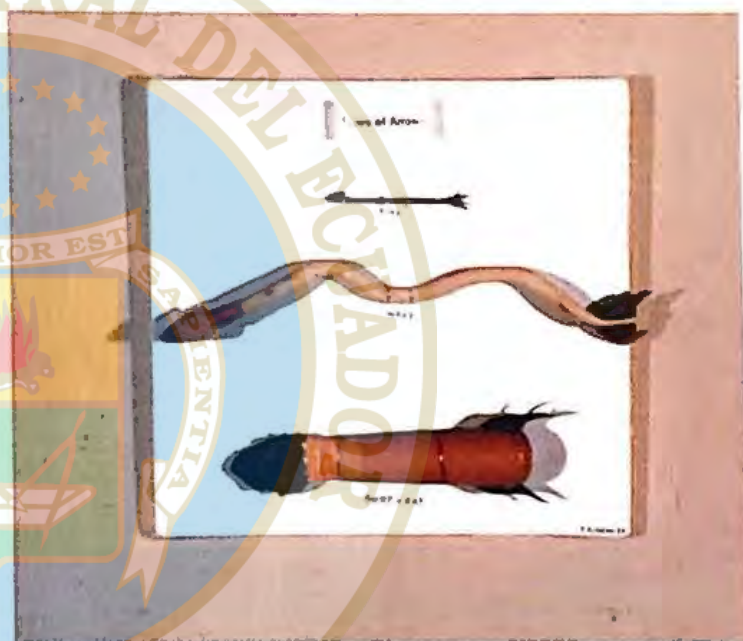
la depredación sexual, la violencia callejera y todas las actividades asociadas con los «ilegales». El humor rayaba en lo absurdo, pero hubo quien creyó lo que había oído.

Jimmie Durham, activista político descendiente de cherokees, aborda las paradojas identitarias de los amerindios, para quienes la soberanía, la autenticidad y la desaparición cultural son aspectos omnipresentes. En algunas obras parodia clichés etnográficos con los que se ha presentado a los indígenas americanos en los museos de historia natural. En otras reproduce una estética india basada en las tradiciones tribales utilizando calaveras de animales, conchas, plumas y pieles, y objetos contemporáneos como piezas de coche, útiles de ferretería y juguetes de plástico. Y aun en otras mezcla ambas estrategias. En una serie de dibujos con objetos acoplados titulada «Six Authentic Things», 1989, presenta reliquias indias falsas como si fueran «reales». (Aunque el hecho de que Durham sea un amerindio «real» les otorga cierta dimensión de autenticidad.) La exposición «On Loan from the Museum of the American Indian», 1985, también satiriza la conversión en fetiches de lo distinto, presentando artículos como cepillos de dientes y fotografías familiares de los indígenas actuales. La muestra incluía *Types of Arrows*, obra que presenta tres tipos de flechas con las etiquetas irónicas de «tiny» («diminuta»), «wavy» («ondulada») y «short and fat» («corta y gorda»). En obras traviesas como estas, Durham adopta la figura del coyote, la personificación del embaucador de amerindios, la fuerza destructora que en última instancia conduce a una conciencia más elevada.

Desafiar los estereotipos para sacar a relucir la ambigüedad de la identidad es una estrategia política porque desarticula el pensamiento convencional que refuerza las desigualdades por cuestiones de raza, sexo o etnia. Pero la política identitaria también ha espoliado a artistas a encabezar acciones políticas, sobre todo entre la comunidad homosexual, donde la homofobia y el aislamiento como respuesta a la crisis del sida se han cobrado muchas vidas.⁶ A principios de los años ochenta surgieron grupos de propaganda política como General Idea y Gran Fury para luchar contra la invisibilidad del sida fuera de la comunidad gay. General Idea fue una invención de los canadienses Jorge Zontal, Felix Partz y AA Bronson, que adoptaron las herramientas de la publicidad y los discursos públicos para hacer oír su voz. Su mejor golpe fue una revisión del famoso logotipo LOVE del artista pop Robert Indiana en 1987: las letras de LOVE pasaron a ser las de SIDA, y se imprimieron en carteles, vallas publicitarias, billetes de lotería y sellos que se distribuyeron en museos y tiendas. También se apropiaron de otras obras modernas: parodiaron a las modelos embadurnadas de pintura azul de Yves Klein con tres caniches pintados de azul a modo de «pinceles vivos», y fabricaron consoladores de cristal como complemento para el *Cinturón de castidad*, 1954, de Duchamp. Conforme la crisis del sida se agudizaba (Zontal y Partz murieron víctimas de la enfermedad en 1994), también lo hicieron las parodias. La instalación de 1992 *Magic Bullet* consistía en 1.500 globos de helio en forma de cápsula que recordaban a las almohadas plateadas de 1966 de Andy Warhol y al medicamento anti-VIH AZT.

Gran Fury, filial de ACT UP, un grupo activista surgido a finales de la década de 1980 para concienciar sobre el sida, también explotó los canales mediáticos para transmitir mensajes acerca de la enfermedad y los derechos de los homosexuales. Gran Fury, nombre del modelo de coche del Departamento de Policía neoyorquino, era un colectivo de artistas que colaboraron entre 1988 y 1994 en la creación de carteles, vallas publicitarias y otros proyectos en los que recurrían al ingenio para dar a conocer la epidemia del sida y revelar la actitud de la población respecto a la homosexualidad. Uno de sus proyectos de más éxito fue una serie de pósters que se pegaron en los

JIMMIE DURHAM



Types of Arrows, 1985
Técnica mixta, 35,6 x 54,6 x 5,1 cm

GENERAL IDEA



AIDS, 1987
Pintura acrílica sobre lienzo, 182,9 x 182,9 cm

autobuses y andenes del metro de San Francisco, Chicago, Nueva York y Washington, D.C. En ellos se veía a parejas de homosexuales y heterosexuales besándose bajo el eslogan «Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do» («Besar no mata: la codicia y la indiferencia sí»). Con la estética de las campañas de moda, los carteles aplicaban las técnicas publicitarias de Madison Avenue con fines subversivos.

Elizabeth Sisco, Louis Hock y David Avalos, un colectivo de activistas latinos de la identidad con sede en San Diego, conciben «acciones» que exponen las contradicciones entre la actitud de su comunidad fronteriza hacia los inmigrantes ilegales y su dependencia económica de ellos. En 1988 pegaron en autobuses carteles en los que yuxtaponían imágenes de empleados de hotel al saludo «Welcome to America's Finest Tourist Plantation». Otro proyecto, *America's Finest?*, 1990, consistía en anuncios que pegaron en paradas de autobús de toda la ciudad en los que criticaban el uso de la violencia por parte de la policía de San Diego. Pero quizá su acción más subversiva fuera el reparto de los 4.500 dólares de la beca que les concedió el Fondo Nacional para el Patrocinio de las Artes en 1993 en billetes de diez entre 450 empleados sin papeles a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos. Con esa acción, titulada *Arte Reembolso/Art Rebate*, pretendían recompensar a los inmigrantes ilegales, que realizan los peores trabajos y no reciben contraprestaciones por los impuestos que pagan. Dado que esta obra, como muchas de los activistas, se llevó a cabo en el ámbito público, suscitó un acalorado debate en la prensa local. Y también impulsó al Fondo Nacional para el Patrocinio de las Artes a reclamar parte de la beca, lo cual no hizo sino darle aún más notoriedad y, por tanto, contribuir a la causa del colectivo.

HOCK E AYE VI Edgar Heap of Birds, descendiente de cheyenes y arapahoes, es un activista que cuenta a los espectadores la trágica historia de los indígenas norteamericanos. Bebiendo del arte conceptual, ha colocado letreros en autopistas «dando la bienvenida» a los habitantes actuales de Estados Unidos a lo que ellos consideran su hogar. Impresos en los mismos colores y tipografía que las señales viales, los letreros, con frases como «Purchased? Stolen? Reclaimed?», plantean interrogantes sobre los auténticos propietarios del país. Cuando en 1996 el Museo de Arte de Denver le encargó crear una obra pública permanente, Heap of Birds concibió *Wheel*, una pieza monumental basada en la Rueda de la Medicina de las montañas Big Horn erigida hace siglos por los cheyenes en esa cordillera del norte de Wyoming. En una actualización de aquel objeto ritual consistente en 28 filas de piedras que radian de un mojón central hacia un anillo de piedra exterior, Heap of Birds levantó diez torres de acero esmaltadas en porcelana que alineó en un círculo de hierba de modo que uno de los vectores que atraviesa la pieza se corresponde con el amanecer y el ocaso del solsticio de verano. Con este gesto dio un paso en la restauración de una historia olvidada.

Algunos artistas se han rebelado contra las limitaciones del arte de identidad y han abrazado la hibridación, alegando que la idea de una identidad estable no es más que un mito reconfortante en un mundo donde la movilidad, las parejas interraciales, los roles cambiantes y la redefinición de fronteras garantizan que nadie pueda reclamar para sí ninguna pureza. La realidad, más confusa pero más satisfactoria, es que todos existimos en múltiples mundos y que nuestra concepción de nosotros mismos responde a una mezcla de múltiples identidades. Tal situación es la que el novelista Salman Rushdie celebra en *Los versos satánicos* cuando pregunta: «¿Cómo llega al mundo lo nuevo? ¿Cómo nace? ¿De qué fusiones, transubstanciaciones y conjunciones se forma? ¿Cómo sobrevive, siendo como es tan extremo y peligroso?».⁷ Tal como sugiere Rushdie, la hibridación desestabiliza, pero también regenera.

GRAN FURY



Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do, 1989
Póster de autobús

ELIZABETH SISCO, LOUIS HOCK Y DAVID AVALOS



Welcome to America's Finest Tourist Plantation, 1988

Póster pegado en la parte posterior de los autobuses Transit de San Diego, serigrafía tricolor sobre vinilo, 53,3 x 182,9 cm

HOCKEY EVIDGAR HEAP OF BIRDS



Wheel, 1997-2005

Diez formas erectas fabricadas con paneles de acero revestidos de cerámica sobre una estructura de metal galvanizado
Museo de Arte de Denver

ANDREA ROBBINS Y MAX BECHER



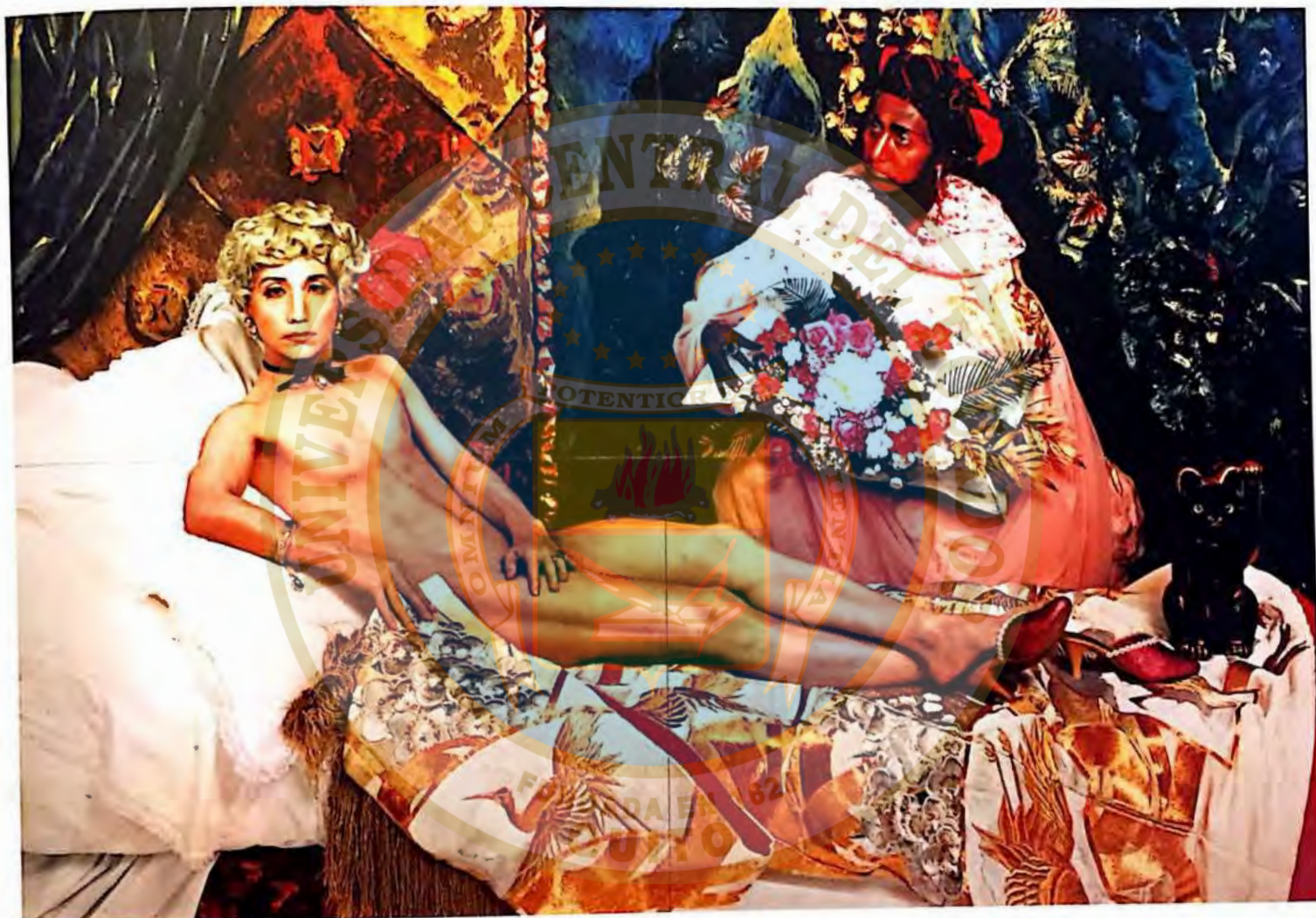
German Indians: Chief, 1998
Impresión cromogénica, 76,2 x 65,4 cm

Los artistas exploran la hibridación desde diferentes perspectivas, analizándola en otros y asumiéndola en ellos mismos. Andrea Robbins y Max Becher han creado una serie de fotografías de «indios alemanes», alemanes disfrazados de amerindios. ¿A qué viene este extraño híbrido? Generaciones de alemanes crecieron leyendo las fantasías románticas del Oeste de Karl May y, cada aniversario del escritor, en varias regiones del país la población se disfraza con atuendos indios y se reúne en asambleas indígenas. Los participantes acuden con la cara pintada y atuendos ceremoniales. Las fotografías de Robbins y Becher captan la extrañeza de ver a «indios» rubios y de ojos azules comiendo con utensilios de plástico o enzarzados en danzas de la guerra para regocijo de hordas de turistas. Otras obras suyas documentan transposiciones culturales de edificios. Han fotografiado centros comerciales al estilo norteamericano en Francia, molinos holandeses en Michigan, edificios alemanes coloniales en el desierto de Namibia, el puente de Londres minuciosamente reconstruido en el lago Havasu de Arizona, y la instalación de una réplica a escala real de Stonehenge en el estado de Washington. Humanos o arquitectónicos, los híbridos de Robbins y Becher expresan la atracción por lo diferente y por interiorizar esa diferencia.

Yasumasa Morimura encarna sus transformaciones híbridas asumiendo nuevos personajes en autorretratos fotográficos al modo de iconos del mundo artístico y mediático. Maquillado con realismo para parecerse a actrices en sus papeles más célebres, a artistas famosas como Frida Kahlo y a protagonistas de obras de arte occidentales, Morimura, esbelto y de rasgos delicados, transgrede las fronteras raciales y de género. En *Futago*, 1988, recrea la *Olimpia* de Manet, si bien introduce cambios sutiles, como tejidos japoneses en la cama de la meretriz o la sustitución del felino de Manet por un «gato de la suerte» japonés de cerámica negra. Pero el cambio más espectacular se da en *Olimpia* y su sirvienta negra, ambas interpretadas por el artista. Morimura también se ha fotografiado como Rita Hayworth en su célebre retrato desnuda, como Marilyn Monroe sujetándose la falda al vuelo en *La tentación vive arriba* y como Faye Dunaway posando coqueta como chica del gánster en *Bonnie & Clyde*. La fascinación de Morimura por estos temas responde en parte a su bagaje vital. Su infancia transcurrió en el Japón de la posguerra, donde creció inundado por una avalancha de productos e imágenes de la cultura popular norteamericana. Por eso su obra refleja una identidad formada por el contacto virtual con un mundo remoto e idealizado. Morimura recrea sus fantasías, pero no para desacreditarlas, sino para rendirles un homenaje sincero (al menos en apariencia) y devolver a Occidente una versión fragmentada y asiática de sus ficciones más preciadas.

Nikki S. Lee da un paso más en la mascarada híbrida con una serie de proyectos en los que se infiltra en varias subculturas, adoptando el estilo de vestir y de vida de sus integrantes y pidiendo a alguien que la fotografíe inmersa en el grupo. Esta coreana menuda y camaleónica se transforma en personajes tan dispares como una bailarina exótica, una *punk* del East Village neoyorquino, una jubilada, una sureña reaccionaria de la clase baja rural, una *drag queen*, una yupi de Wall Street o una chiquilla con un monopatín. En *The Ohio Project*, 1999, se metió en la piel de una rubia teñida que vive en un camping de caravanas estadounidense. Allí se pavonea entre culturistas, posa en la puerta de su «casa» y se acurruca junto a un hombre de aspecto descuidado que blande orgulloso un rifle bajo un cartel con la bandera confederada. Si bien sus transformaciones son asombrosas, el aspecto más inquietante de la obra de Lee radica en su capacidad para convertirse en un topo, adentrarse en los medios más dispares y ser aceptada como una integrante «auténtica» más de la comunidad. Las imágenes

YASUMASA MORIMURA



Futago, 1988
Fotografía en color, dimensiones variables
Museo de Arte Moderno de San Francisco

TAMY BEN-TOR

resultantes, con una calidad típica de instantánea, distan con mucho de las cuidadas fotografías artísticas de Morimura. Más bien parecen documentos antropológicos de las llamadas *culturas exóticas* que perviven entre nosotros.

En *performances* y videos, Tamy Ben-Tor adopta también distintos papeles, pero con una finalidad más política. Ella crea personajes extravagantes que sacan a relucir prejuicios lamentables del mundo contemporáneo. Entre los personajes que ha concebido figuran un joven con inclinaciones nazis que toca la pandereta y despotrica contra la cultura estadounidense, el capitalismo y los capuchinos, un académico escandinavo racista y una *grande dame* que se congratula de su propia compasión por los pobres de Marrakech y la India. En su video *Women Talk About Adolf Hitler*, 2004, la artista aborda la negación del Holocausto y el revisionismo con un panteón de personajes femeninos que, alternativamente, intentan entender y excusar a Hitler, confiesan sentirse secretamente atraídos por él y lo condenan. El personaje que cierra el video es una joven que luce un bigotito como el de Hitler y acaricia un retrato del dictador. La proeza de Ben-Tor en sus trabajos de hibridación no consiste tanto en brindar transformaciones convincentes como en presentar al público personajes antipáticos que encarnan actitudes y realidades que tal vez prefiera ignorar.

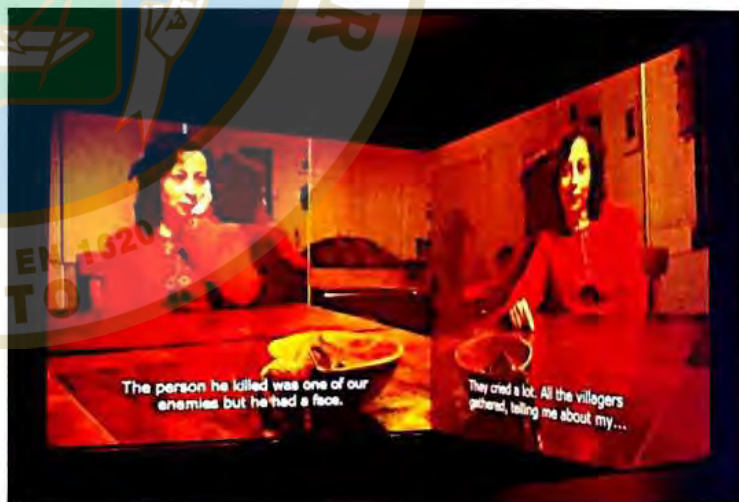
Kutlug Ataman crea videoinstalaciones de estilo documental en las que presenta retratos reveladores de individuos reales idiosincrásicos. Ataman, como muchos otros artistas mencionados en este capítulo, se concentra en los márgenes de la sociedad, pero las personas a las que inmortaliza se niegan a verse reducidas a estereotipos. Sus protagonistas son tan diversos como excéntricos: son híbridos del mundo real. Uno de ellos es Semiha Berskoy, una diva turca de 87 años que en ocho horas de metraje improvisa, interpreta escenas de ópera, narra episodios de su vida, habla con su madre (un maniquí ligero de ropa) y parece incapaz de establecer una distinción clara entre la vida real, la fantasía y el escenario. Una obra de 2002, *1+1=1*, presenta a una turcochipriota que explica al espectador desde dos pantallas enfrentadas el coste psicológico y político de su doble identidad, que se refleja en la estructura de la obra, pues la protagonista aparece en dos monitores vestida con la misma ropa y sentada en la misma mesa, pero narrando distintos fragmentos de su relato en cada uno de ellos. Así, tal como lo sugiere el título, sus dos identidades étnicas integran un único todo, pese a tratarse de un todo lleno de contradicciones y complejidades.

Acerca de la identidad, Ataman ha dicho: «No creo que pertenezca al individuo. La identidad es como una chaqueta. Te la hace alguien a quien no conoces y te la pones. La identidad es algo distinto a ti, algo situado fuera. Es una cuestión de percepción. Puedes ser consciente de ella y manipularla, jugar con ella, ampliarla o enmascararla por infinitas razones». A fin de cuentas, la identidad es como un reflejo en las aguas tranquilas de un lago: sólo se ve hasta que se alarga la mano y se intenta apresarla.



Women Talk About Adolf Hitler, 2004
DVD, 7 minutos y 40 segundos

KUTLUG ATAMAN



1+1=1, 2002

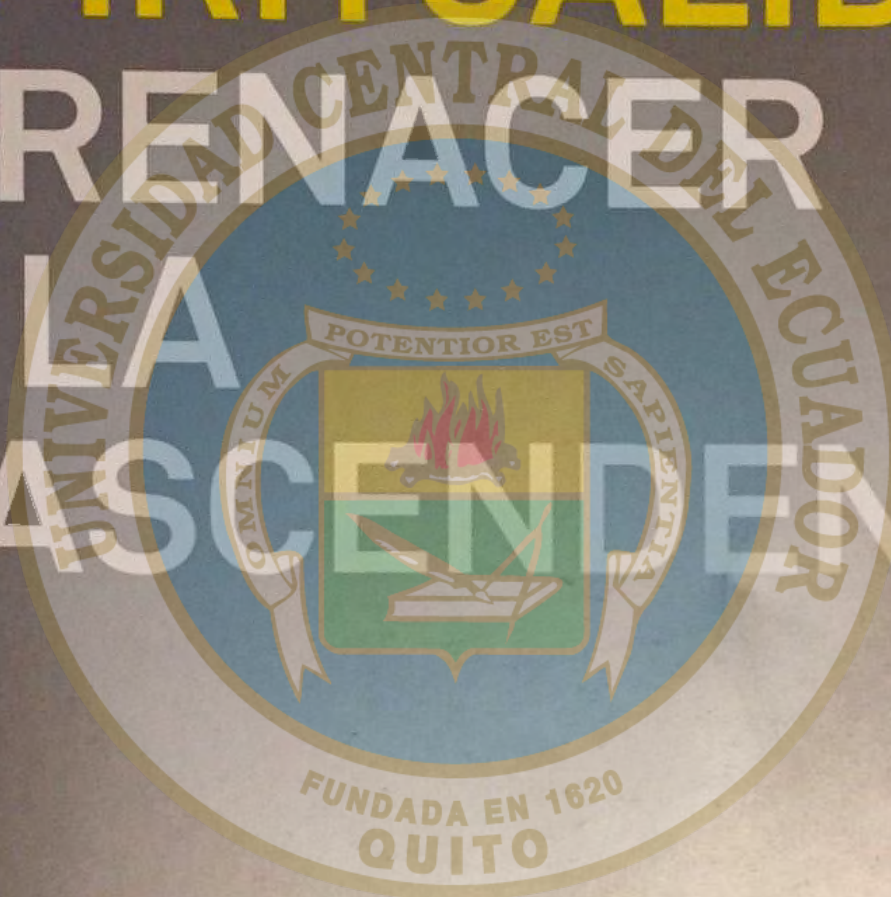
Videoinstalación en dos pantallas, 2 DVD de 50 minutos aprox.

NIKKI S. LEE



The Ohio Project (7), 1999
Impresión cromogénica en Fujiflex, 101,6 x 76,2 cm

ARTE & ESPIRITUALIDAD EL RENACER DE LA TRANSCENDENCIA



Durante gran parte de la historia occidental, arte y religión han estado entrelazados. Bajo el mecenazgo de la Iglesia católica, artistas medievales y renacentistas como Giotto, Fray Angélico, Miguel Ángel y Rafael dieron forma visual a las enseñanzas eclesásticas y produjeron grandes obras maestras. De no haber sido por el cristianismo hoy no conoceríamos las asombrosas esculturas y vitrales de la catedral de Chartres, ni tampoco el ciclo de frescos de la Capilla de la Arena de Giotto, en Padua, ni las pinturas de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. Pero el arte religioso superior no es exclusivo de Occidente. Antes que *La Última Cena* de Leonardo existieron estupas budistas en el Tíbet, Indonesia, India y Tailandia, las pirámides mayas de Teotihuacán y estatuillas de la fertilidad y fetiches tribales africanos. Hubo que esperar a después de la Reforma, con la extensión del comercio, la nacionalización del cristianismo y la secularización de la cultura, para que la producción artística occidental se desvinculara de la religión, aunque los artistas siguieron inspirándose en personajes y pasajes bíblicos, que ya formaban parte de un legado cultural común.

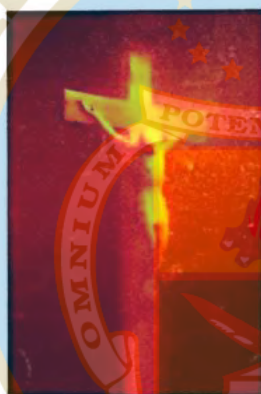
Las imágenes religiosas persistieron hasta el advenimiento de la modernidad, a finales del siglo XIX, cuando la alianza entre el arte occidental y la religión organizada se diluyó por completo. A raíz de los movimientos vanguardistas paneuropeos que prometían erradicar las viejas costumbres y tradiciones, los pioneros de la modernidad pasaron a identificar la religión con las fuerzas reaccionarias y autoritarias que estaban siendo derrocadas en todo el mundo. Se distanciaron de las creencias religiosas ortodoxas, pero mantuvieron una retórica de trascendencia y espiritualidad, configurando así la concepción del arte como práctica sagrada en sí misma. En su influyente ensayo de 1910 *De lo espiritual en el arte*, Wassily Kandinsky hablaba de las «profundas raíces del pensamiento místico interior», con lo cual desplazaba la experiencia de la espiritualidad de la religión al ámbito del sentimiento personal.¹ Otros artistas, incluidos Piet Mondrian, Kasimir Malévich, Arthur Dove y Marsden Hartley, se adhirieron a la corriente de la teosofía, una filosofía no teísta fundada en las enseñanzas del hinduismo y el budismo que alentaba a buscar la verdad a través de la revelación personal, la fraternidad universal y el éxtasis espiritual.

La escisión entre espiritualidad y religión oficial ofreció a los vanguardistas vías catalizadoras liberadoras. Desembarazados de una fe establecida y sus representaciones, descubrieron la posibilidad de elegir sus temas pictóricos, o incluso de prescindir de tema. Siguieron reverenciando a los grandes del pasado, pero centrándose más en las propiedades formales que en el contenido de su obra. (Ambas cosas llevaron a la abstracción.) Y se sintieron autorizados a adoptar la exquisita deformación del arte africano por sí misma, despojada de su función ritual (lo cual condujo concretamente al cubismo). Después de la Segunda Guerra Mundial, la distinción de la forma religiosa del tema pictórico había llegado a tal punto que las creencias religiosas de un artista eran irrelevantes a la hora de encargarle una obra. La Capilla Rothko de Houston, por ejemplo, es un lugar de meditación creado por católicos para alber-

gar las pinturas de Mark Rothko, judío, y concebido a modo de santuario no sectario. Otras obras que traspasaron las fronteras religiosas fueron las pinturas abstractas de entre 1958 y 1964 con las que el judío Barnett Newman representó el Via Crucis. Cuando en la década de 1960 Joseph Beuys adoptó una vertiente del chamanismo que abogaba por un retorno a las formas animistas preoccidentales de ritual, por ejemplo, impartir una conferencia a una liebre muerta o compartir una jaula con un coyote salvaje, la erradicación de todo vestigio de religión en el arte espiritual era absoluta.

Desde que la espiritualidad abstracta ha sustituido a la religión en el arte moderno y contemporáneo, quienes conocen el mundo del arte por dentro y los observadores externos han tendido a asumir que arte y religión han devenido antagonistas naturales. En 1979 la crítica Rosalind Krauss habló de una «escisión absoluta» entre arte y religión tras la desacralización del arte en el siglo XX.² Dicha escisión resultó especialmente visible en las décadas de 1980 y 1990, cuando estalló la polémica en la escena artística estadounidense. Lo primero fue el *Piss Christ*, 1987, de Andrés Serrano, la fotografía de un crucifijo de barataillo sumergido en orina: suscitó un acalorado debate acerca de la financiación oficial de las artes, justificó las críticas conservadoras y, para algunos, encarnó la expresión definitiva de la total decadencia e irreligiosidad del arte. La segunda controversia estalló en 1999 y, tal como se dice en el capítulo 10, tuvo que ver con la exposición de la obra de Chris Ofili *Holy Virgin Mary*, 1996, en el museo de Brooklyn. Un año después el museo fue censurado de nuevo por exhibir la pieza de Renee Cox *Yo Mama's Last Supper*, 1996-2001, una versión revisada de la gran obra de Leonardo con apóstoles afroamericanos y un Cristo mujer con los pechos al aire. En 2001 una joven artista chicana llamada Alma López se colocó en el ojo del huracán con ocasión de una exposición en el Museo de Arte Folclórico Internacional de Santa Fe, Nuevo México, en la que retrató a la Virgen de Guadalupe como una mujer moderna con bikini de rosas.

Todos esos episodios tuvieron distintas causas y consecuencias, pero difundieron la creencia que los artistas que se apropiaban de símbolos religiosos lo hacían para expresar su animadversión hacia la religión y, por ende, denigraban la fe. Pero la situación era mucho más matizada. Todos los artistas acusados de sacrilegio profesaban una religión, y no eran falsos creyentes. (Ofili y López son católicos practicantes.) Por extraño que parezca, no sólo la derecha conservadora y religiosa interpretó sus obras como una mofa de la religión; también lo hicieron la crítica del arte, los comisarios y otros conocedores del medio, incluso cuando los artistas cuestionados lo negaron. Esas presunciones críticas han conducido a creadores que abordan la religión como creyentes a camuflar sus temas, o a expresar abiertamente su devoción. Y, por supuesto, también están los que sí que desafían a la religión organizada. En cualquier caso, si se echa un vistazo al abanico del arte contemporáneo que incorpora la espiritualidad, queda claro que la división entre arte y religión se ha exagerado hasta la hipérbole. Por razones que nos retrotraen a la relación tradicional entre arte y religión, los artistas han continuado inspirándose en fuentes religiosas y creencias espirituales frente a la indiferencia, e incluso la resistencia, del establishment artístico. En culturas diversas y desde siempre, el arte ha recurrido a metáforas e imágenes para dar forma a fuerzas invisibles. Y ha servido para vehicular preguntas esenciales como: ¿a qué hemos venido?, ¿qué significado tiene la vida?, ¿y la muerte?, ¿hay algo más allá del mundo que conocemos?, ¿guián fuerzas ocultas las acciones de la humanidad y las catástrofes naturales? o ¿qué es el bien y qué es el mal? Son interrogantes demasiado esenciales como para quedar arrinconados por el arte contemporáneo.³



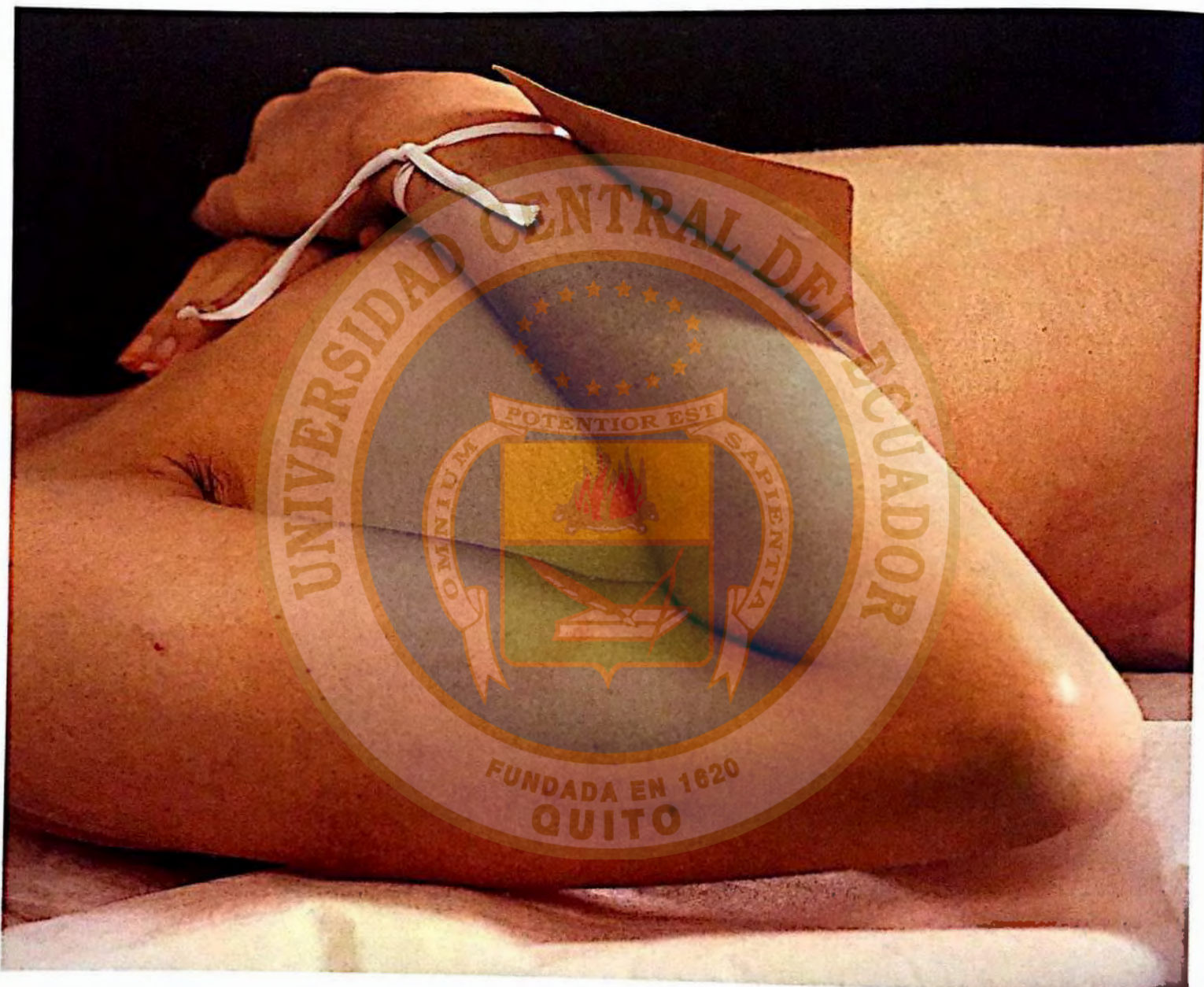
ANDRÉS SERRANO
PISS CHRIST
1987
CIBACROMO, SILICONA Y PLEXIGLÁS
242,6 X 157,5 X 2,5 CM

CHRIS OFILI



The Holy Virgin Mary, 1996
 Acrílico, óleo, resina, collage de papel, purpurina, chinchetas de colores y botiga de elefante sobre lienzo
 243,8 x 182,8 cm

ANDRES SERRANO



The Morgue (AIDS Related Death II), 1992
Fotografía en cibacromo, silicona, plexiglás y bastidor de madera, 124,5 x 152,5 cm

Hoy en día las religiones no perpetúan el tipo de mecenazgo que dio lugar a la Capilla Sixtina o los frescos de la Capilla de la Arena y, como es lógico, los artistas contemporáneos rara vez sirven a la religión mediante la creación de imágenes litúrgicas o la ilustración de textos sagrados. Sin embargo, sí que recurren al simbolismo visual y literario de la religión para sus fines. Pese a su título provocativo, el *Piss Christ* de Serrano se inspiraba en las seducciones del arte católico tradicional. Pertenecía a una serie de fotografías de reliquias religiosas vistas a través de líquidos como sangre, leche o agua a fin de dotarlas de un aura de belleza sobrenatural. Representaban la sangre de Cristo, la leche de la Virgen y, una nota tal vez más oscura, el semen de Dios como los elementos a través de los cuales el milagro de la encarnación de Cristo posibilitaba la redención humana. Serrano, de familia católica, apela con frecuencia a pinturas religiosas canónicas, apropiándose de sus composiciones, iluminación y colores sensuales para otorgar cierta presencia mística a temas contemporáneos. A título de ejemplo, su serie «Morgue» de 1992 se compone de imágenes de cuerpos tomadas con un encuadre y una iluminación esmerados en un depósito de cadáveres. Todos habían ido a parar allí a resultas de una muerte violenta e inesperada, pero en manos de Serrano sus cuerpos se transforman y evocan motivos religiosos como la Navidad o el Descendimiento de la cruz. En conjunto expresan uno de los grandes objetivos del artista: nada menos que una exploración seria y respetuosa de la relación entre cuerpo y alma tal como se presenta en el arte religioso.

Kiki Smith, de bagaje también católico, utiliza el simbolismo religioso de forma crítica, con representaciones tradicionales de la Virgen y santas que acusan al catolicismo de promover mensajes contradictorios respecto a la condición de mujer. *Virgin Mary*, 1993, es una figura femenina de cera con la piel arrancada y los brazos extendidos que alude al coste de la sumisión a la voluntad de Dios. Otra escultura, *Mary Magdalene*, 1994, es una adaptación de la obra homónima de 1455 de Donatello, pero en lugar de retratar a la legendaria ex meretriz en sus últimos años como una ermitaña medio loca y demacrada, la muestra con el cuerpo desnudo, no cubierto con pieles de animal, sino con una capa de vello corporal, y le devuelve su pasada sensualidad dotándola de formas voluptuosas. Así Smith destaca su negativa como mujer contemporánea a aceptar la oposición tradicional cristiana entre piedad y sexualidad.

También aparecen iconos religiosos femeninos en la obra de Mariko Mori, que llena sus instalaciones, vídeos y fotografías con representaciones al estilo pop de diosas sintoístas y santos budistas. Mori se ganó el reconocimiento internacional con una serie de fotografías escenificadas en las que parodiaba los rígidos roles que la sociedad japonesa contemporánea impone a las mujeres, presentándose como una ciberprincesa, una diosa sintoísta, una geisha y una mujer de a pie. Las obras de Mori han adquirido una calidad técnica asombrosa. La artista experimenta con imágenes digitales, realidad virtual y otros efectos especiales que apelan a formas ancestrales y antimaterialistas de espiritualidad. En el vídeo *Pureland*, 1998, Mori, con un kimono de color melocotón, flota en el cielo mientras unos músicos de cómic descienden sobre ella. La fusión entre espiritualidad budista-sintoísta y ciberrealidad alcanza su cúspide en *Wave UFO*, 1999-2002, una gigantesca nave espacial que se instaló en el atrio acristalado de un edificio de oficinas de Manhattan. Los visitantes que penetraban en ella eran conectados a unos electrodos que monitoreaban sus ondas cerebrales y generaban un espectáculo luminoso, que respondía en parte a su actividad cerebral y en parte a una animación gráfica preprogramada. Pese a su estética kitsch, la finalidad de Mori no es satírica, sino sincera; su intención es señalar

ALMA LÓPEZ



Our Lady, 1999
Impresión Iris sobre lienzo, 35,6 x 43,2 cm

KIKI SMITH



Virgin Mary, 1993
Bronce con incrustaciones de plata, tamaño natural

MARIKO MORI



Wave UFO, 1999-2002

Interfaz de captación de ondas cerebrales, cúpula de visión, proyector, sistema informático, fibra de vidrio,
Technogel®, acrílico, fibra de carbono, aluminio y magnesio
4,9 x 11,3 x 5,3 m

SHAHZIA SIKANDER

*Sly Offering*, 2001

Color vegetal, pigmento seco, acuarela, té y tinta sobre papel wasli tratado a mano
20,6 x 12,7 cm

TRENTON DOYLE HANCOCK



The Ossified Theosophied (Harmony), 2005
Grabado en color, 63,5 x 49,5 cm

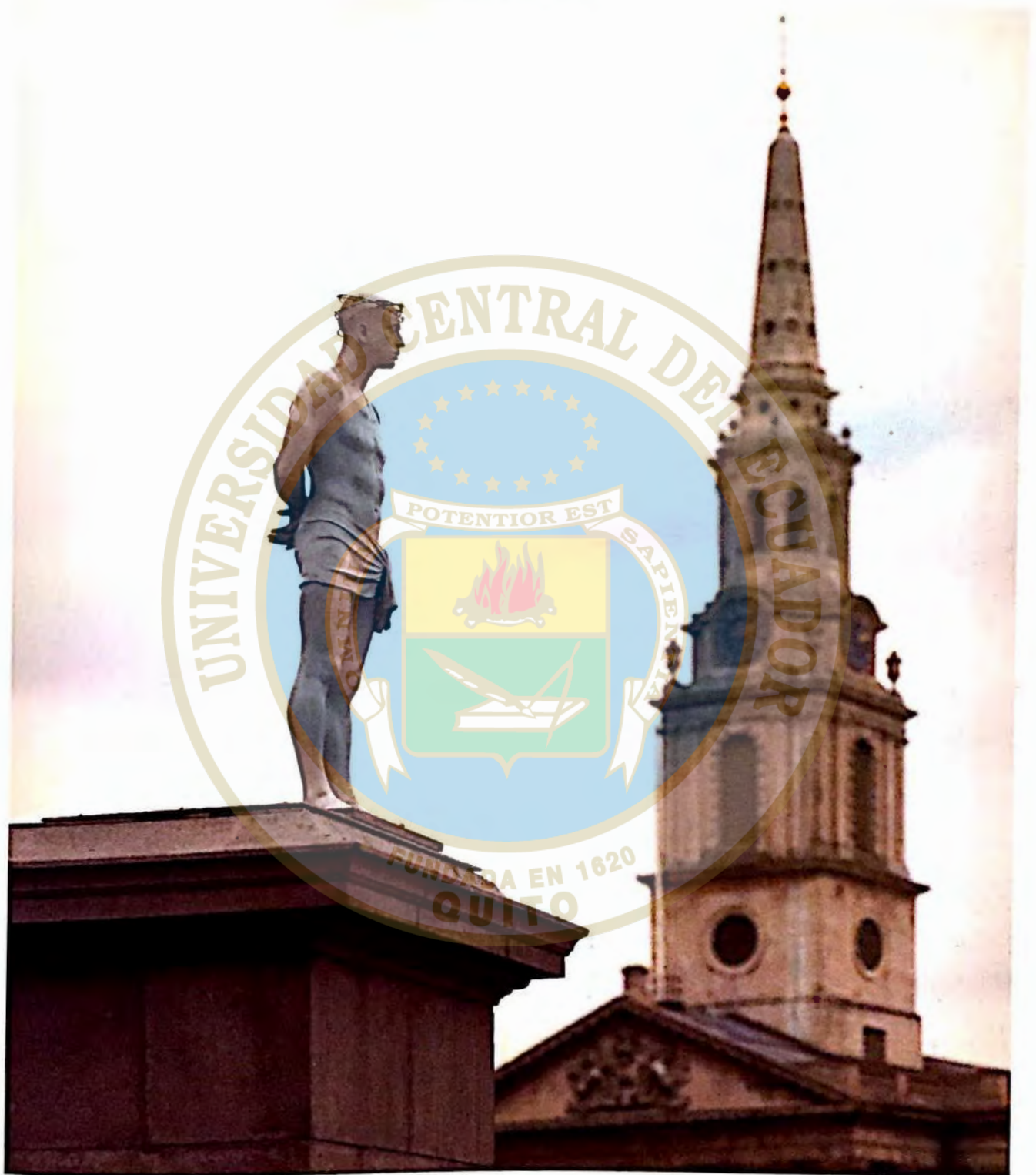
que la sobreestimulación sensorial de la tecnología moderna puede transportar a los espectadores a un estado de conciencia universal e iluminación.

Shahzia Sikander también incorpora iconografía religiosa en su obra. Basándose en su profundo estudio de las técnicas tradicionales de pintura miniaturista del sur de Asia, combina las prácticas de los rajputs hindúes y los mogoles musulmanes (ya en sí híbridas) con motivos del arte renacentista occidental. Sus composiciones, a escala de manuscrito y con el formato de las miniaturas tradicionales, son tan complejas y seductoras como sus precedentes aunque, examinadas de cerca, permiten apreciar anomalías. Animales mitológicos, mujeres desnudas con velos transparentes, diosas hindúes y fragmentos de paisajes aparecen desmantelados y mezclados de un modo que establece un paralelismo con la identidad de Sikander como artista desplazada de su Pakistán natal a Estados Unidos. En *Entanglement*, 2001, dos figuras con cuerpo de serpiente aparecen encarceladas tras un par de escopetas con el cañón retorcido. En *Sly Offering*, 2001, se ve a dos mujeres cara a cara, una vestida con un sari y la otra, de fisonomía occidental, desnuda, bajo una hueste de ángeles asiáticos. Sikander también ha combinado la animación digital con sus pinturas, y ha creado disposiciones caleidoscópicas de imágenes que cambian lentamente, solapando textos y símbolos con composiciones de aspecto tradicional. Con tales obras a la vez acata y rompe las normas de la tradición miniaturista, sugiriendo que el arte, la tradición, la identidad y la espiritualidad están sujetos a procesos de cambio.

Trenton Doyle Hancock, cuyo padrastro era pastor baptista, creció inmerso en la retórica del Libro del Apocalipsis, que narra la rebelión de Satán contra Dios en el Apocalipsis y culmina con el segundo advenimiento de Cristo y la separación entre justos y pecadores como recompensa eterna. Como es lógico, dada la fuerza de esta saga, la obra de Hancock está impregnada de su espíritu. Su crónica sin título iniciada en 1998 y aún en curso es una narración ficticia de la batalla épica entre Mounds, unos seres que reúnen características de árboles, animales y personas y representan la naturaleza y la sensualidad, y Vegans, unos humanoides que viven bajo tierra, son vegetarianos, puritanos y daltónicos y están empeñados en dominar el mundo. El relato, que arranca en 2000, ha dado vida a un universo global retratado en pinturas que cubren las paredes de estancias enteras y combinan diversos estilos pictóricos con retales de tela o piel falsa en blanco y negro y texto narrativo con impacto gráfico. Las palabras se arremolinan en espirales explosivas sobre figuras y paisajes surrealistas, se entretajan con imágenes en estampados casi abstractos o las encabezan a modo de pies de foto en los que narran la historia apocalíptica de la infancia católica evangelista del artista, actualizada, reimaginada y tan potente como siempre. *The Ossified Theosophied (Harmony)*, 2005, reproduce un momento álgido de la historia, en el que un pastor vegano propone domar a su pueblo indisciplinado haciéndole ver en color a través de una «máquina milagrosa», progreso que refleja la idea de que el placer óptico (metáfora evidente del arte) puede desempeñar una función redentora.

Mark Wallinger, criado en la tradición de la Iglesia anglicana, también representa textos bíblicos, pero sortea los reinos de la fantasía y la imaginación. Para él, la vida cotidiana brinda material suficiente para meditar sobre el cielo, el infierno, la muerte y las creencias, material que él procesa en videos, fotografías, esculturas e instalaciones. Una de sus obras más conocidas, *Ecce Homo*, 1999, representa a Cristo antes de la crucifixión, encarnado en un joven con taparrabos y corona de alambre de púas. Instalada en un pedestal en Trafalgar Square, la escultura contrastaba con el monumento a Nelson, el emblema del nacionalismo y poderío naval británico. Wallinger

MARK WALLINGER



Ecce Homo, 1999

Resina marmolizada blanca, pan de oro y alambre de púas, 182 cm de altura
Instalación en Trafalgar Square, Londres, julio de 1999-febrero de 2000

R. B. KITAJ



The Jewish Rider, 1984-1985
Óleo y tiza negra sobre lienzo, 152,4 x 152,4 cm
Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo

también ha adoptado un alter ego, el de Blind Faith. Como sugiere el nombre, el personaje es ciego. Lleva bastón blanco y gafas de sol, camisa blanca y corbata negra. En el video de 1997 *Angel*, pronuncia una versión tergiversada e invertida de los primeros cinco versos del Evangelio de Juan mientras sube hacia atrás por la escalera mecánica descendente de la estación de metro londinense de Islington. En las escaleras adyacentes los pasajeros suben y bajan con normalidad, pero la orientación de Blind Faith hace que parezca que vayan al revés. Cuando Blind Faith acaba de recitar, se da media vuelta, sube hasta el final de la escalera y desaparece, como un profeta que se hubiera asomado un instante a la vida urbana contemporánea.

Tal como demuestran estos ejemplos, los artistas contemporáneos que abundan en las tradiciones cristiana, budista, hindú y musulmana tienen a su alcance una pléthora de referencias visuales. El arte judío, que prohíbe las imágenes de Dios, ha sido más abstracto y simbólico. Un factor que cobra presencia en las representaciones de la espiritualidad hebrea es la complejidad de la identidad judía. ¿Son los judíos miembros de una religión común, un grupo étnico, una nación o un conjunto de tradiciones culturales? Según quién conteste, la respuesta podrá incluir todo o nada de eso. R. B. Kitaj expresa las múltiples facetas de la conciencia judía en cuadros de imágenes caleidoscópicas ejecutadas en estilos eclécticos con rasgos del expresionismo, el cubismo, el surrealismo, el primitivismo y el realismo. Sus variados temas engloban desde su propia sexualidad hasta la política del siglo xx. Algunas obras incluyen símbolos de transporte y encarcelamiento, como trenes, chimeneas, maletas y escaleras de mano, en alusión al auge del fascismo y a la experiencia judía del Holocausto. *If Not, Not*, 1975-1976, contiene una imagen de la torre de entrada a Auschwitz, una referencia explícita. En otras obras, como *The Jewish Rider*, 1984-1985, hay alusiones más sutiles: una figura con vestimenta contemporánea viaja en un tren con relativa comodidad, pero una cruz y una chimenea en el paisaje que se ve por la ventana y un maquinista autoritario en el fondo del vagón remiten a los trenes que transportaron a judíos a los campos de concentración y a su posterior muerte. Independientemente del paso del tiempo y de la diversidad de la identidad hebrea, el legado del Holocausto acecha en algunas de las obras más imponentes de Kitaj.

Archie Rand, fan de las tiras cómicas y las novelas gráficas (entre cuyos ilustradores, según ha señalado, figura una alta proporción de judíos), ha creado en sus lienzos el equivalente contemporáneo a los cuentos judíos tradicionales. Su ciclo de 2002 *The Nineteen Diaspora Paintings*, por ejemplo, narra pasajes bíblicos con un estilo gráfico vago, con los diálogos de los personajes en bocadillos. Se trata de relatos tradicionales combinados con referencias contemporáneas. En *Cain and Abel*, unos agentes se llevan a Cain y un fotógrafo de la policía immortaliza el escenario del crimen. Salomón se encarna en un obrero de la construcción que erige su templo mientras el profeta Elías asciende a los cielos a bordo de una nave espacial. Otro ciclo, *The Eighteen Blessings at the Heart of Jewish Worship*, 1998, prescinde de imágenes figurativas: los cuadros comunican mediante colores y formas abstractas el significado emocional de cada una de las 18 bendiciones que se pronuncian en el templo en los servicios diarios. En la misma línea, las *Chapter Paintings*, 1989, combinan imágenes de la cultura pop con símbolos judíos tradicionales para explicar las divisiones de la tora. Con estas obras Rand se dirige al mundo actual, revitalizando la sensación de urgencia moral en parábolas que podrían parecer meras convenciones de épocas pasadas.

Helène Aylon también explota la tradición literaria judía, pero para sacar a relucir la exclusión de las mujeres de ciertas partes del ritual judío y refutar los mensajes

ARCHIE RAND



Cain and Abel, 2002
Acrílico sobre tela, 121,9 x 162,6 cm

patriarcales de la tora. Para ella, de formación ortodoxa y casada con un rabino siendo aún adolescente, la tradición judía se encierra en ocasiones en un sistema asfixiante cuyas ortodoxias deben ser desafiadas en nombre de la igualdad de sexos. Su obra, basada en textos, refleja la condición de los judíos como «pueblo de Dios», y su revisión de los textos sagrados desde un punto de vista feminista se inscribe en definitiva en la tradición judía de la *midrash*, la exégesis bíblica, en la que se hayan sumidos los eruditos hebreos desde hace milenios. En su instalación de los cinco libros de la tora, *The Liberation of G-d*, 1990-1996 (la omisión de la «o» responde a la tradición judía de no pronunciar el nombre de Dios), Aylon ha incluido un video en el que marca los libros para destacar las frases que subrayan presunciones, rituales y leyes que denigran a las mujeres. En un texto que acompaña la obra la artista argumenta que esas injusticias no son inherentes a la religión; escribe: *«I look into the passages / where patriarchal attitudes / have been projected onto / G-d / as though man / has the right to have / dominion / even over / G-d»*. La obra de Aylon propone llevar a cabo un *tikkun*, ritual de sanación, para reparar el daño que esos errores han ocasionado a la relación de los judíos con el Divino.

Grisha Bruskin creció en la Rusia soviética, donde los judíos tenían prohibido practicar su religión y estaban estigmatizados. Con los años, el artista estudió el judaísmo y, tanto mientras vivía en la Rusia soviética como después en Estados Unidos, ha creado una obra basada en las mitologías hebrea y soviética, cada una de las cuales cuenta con sus escrituras y reliquias sagradas, misiones mesiánicas y un pueblo elegido. Su serie de 1984 «Alefbet» surgió a raíz de su lectura de la cábala, la filosofía judía basada en la interpretación mística del Antiguo Testamento. La serie consiste en pinturas y esculturas de figuras vestidas con el atuendo tradicional judío, todas equipadas con un «atributo» al modo de los iconos rusos. Bruskin da un nuevo giro a los atributos que por tradición identifican el papel o la posición social de la figura. Los extrae de la tradición y el folclore judíos, pero no los confina a su significado tradicional. Por ejemplo, en *Vision*, 1998-1999, una figura de ojos desproporcionados sugiere el don de anticipar el futuro; en otro cuadro, máscaras de animales sobre figuras humanas reflexionan sobre la prohibición del Segundo Mandamiento de representar a personas. Y si «Alefbet» expresa el potencial liberador de la mitología judía, «Birth of the Hero», 1985-1988, aborda la embrutecedora deshonestidad de la soviética: los clichés festivos se personifican en estatuas de acero inoxidable o bronce pintado de estereotipos soviéticos de rostro inexpresivo, como el soldado, el joven colonizador, el obrero y el atleta. Al igual que en «Alefbet», cada figura luce un atributo, muchos de los cuales subrayan la absurdidad del credo soviético oficial. Entre ellos figuran aviones de combate en miniatura o réplicas del mausoleo de Lenin. En conjunto, las dos series evocan las dos caras del mito, una como fuente para la introspección y el conocimiento profundo de sí mismo y la otra como sistema autoritario de control civil.

La dualidad expresada en las dos series de Bruskin es ilustrativa de un conflicto que suele impregnar la obra de los artistas surgidos de la tradición judeocristiana, herederos del supuesto enfrentamiento entre arte contemporáneo y religión. En cambio, para los artistas que trabajan con otras tradiciones espirituales, el arte siempre ha constituido un elemento vital de adoración religiosa y exploración espiritual, sin que se haya producido ruptura alguna. Montien Boonma, por ejemplo, era budista practicante y en sus obras empleaba materiales y objetos rituales, que conjugaba con formas naturales y arquitectura budista. Algunas de sus esculturas consisten en recipientes budistas para limosnas «pintados» con hierbas curativas y apilados a modo de columna

HELÈNE AYLON



The Liberation of G-d, 1990-1996
Instalación en el Museo Judío, Nueva York, 1996

que encierra en su interior campanas de cerámica. En otras obras Boonma, fallecido de cáncer en 2000, abordó la irrealidad del sufrimiento y la continuidad de la vida a través de la reencarnación. Su *House of Hope*, 1997, es un espacio meditativo al que se entra subiendo por unos sencillos escalones de madera y atravesando una cascada de larguissimos rosarios budistas de oración cuyas cuentas están hechas de hierbas medicinales. *Melting Void: Molds for the Mind*, 1999, es otra pieza interactiva y meditativa. Construida con fragmentos de moldes usados para hacer un busto escultórico de Buda, invita al espectador a colarse en su interior, sumirse en la oscuridad y olvidar el barullo de la vida diurna. Mediante obras como estas Boonma creó espacios que parecían existir fuera de las coordenadas espaciotemporales normales.

Como el budismo, las religiones híbridas nacidas de la fusión de las tradiciones africanas, precolombinas y cristiana tienen continuidad propia. José Bedia es un iniciado en palo monte, una religión afrocubana cimentada en los rituales del Congo y la experiencia de la esclavitud en el Nuevo Mundo sufrida por los fundadores de la religión. Bedia ha combinado sus conocimientos sobre palo monte, que honra a árboles del bosque como a espíritus reverenciados, con un estudio de los rituales de los indios lakota de Dakota del Norte para crear esculturas, dibujos e instalaciones profundamente espirituales y furiosamente políticos, pues celebran el panteísmo y la resistencia a la colonización. Una figura recurrente en la obra de Bedia es Sarabanda, un negro legendario que trabajó en el ferrocarril y defendió al pueblo cubano. En el Institute of Contemporary Art de Filadelfia, en 1994, en una instalación titulada *De donde vengo*, Bedia colocó una inmensa figura voladora de Sarabanda sobre un viejo motor de seis cilindros de un Cadillac «plantado» con ramas, en lo que evocaba los talismanes de la buena suerte y la virilidad de palo monte. En la instalación de 1992 *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, alzaba la voz contra las amplias celebraciones del quinto centenario del «descubrimiento» de América por parte de Cristóbal Colón. La instalación englobaba una sección titulada «La llegada de Dios», que consistía en tres pieles de animal clavadas a una pared en una contracrucifixión que conmemoraba el genocidio de los pueblos nativos por parte de los conquistadores cristianos. En esas obras Bedia se sirve del lenguaje visual de los rituales para destacar la sempiterna conexión entre religión y política.

La obra de Ana Mendieta también incorpora creencias precolombinas y afrocubanas. Mendieta, fallecida en 1985 al caer por una ventana, utilizó su propio cuerpo en obras concebidas para explorar las fronteras entre los mundos material y espiritual. Mendieta emigró de Cuba a Iowa en 1961 a los trece años bajo los auspicios de la Operación Peter Pan, un programa organizado por la Iglesia católica estadounidense para sacar a niños de la Cuba castrista. Esa separación traumática de sus padres y su país natal dejó una huella indeleble en su conciencia y se convirtió en el trasfondo de gran parte de su arte. Influida en un principio por la *performance* ritualista de Bruce Nauman, Carolee Schneemann y Vito Acconci, Mendieta visitó México en 1973, lo que despertó en ella el interés por su herencia cubana. Entonces empezó a incorporar en su obra referencias al catolicismo colonial español, a prácticas afrocubanas como la santería, la abakuá y palo monte, y a la adoración a la naturaleza de las religiones caribeñas indígenas. Mendieta es conocida sobre todo por sus «Siluetas», una serie de obras en las que fusionó su cuerpo con la naturaleza, ya fuera de forma literal, echándose desnuda en distintos entornos (a veces cubierta de barro, hierba o flores, como en *Imagen de Yagui*, 1973), o de forma figurativa, creando sustitutos de su cuerpo con flores, rocas, sangre, ramitas, tierra o fuego. Aunque con el tiempo la crítica vio

GRISHA BRUSKIN



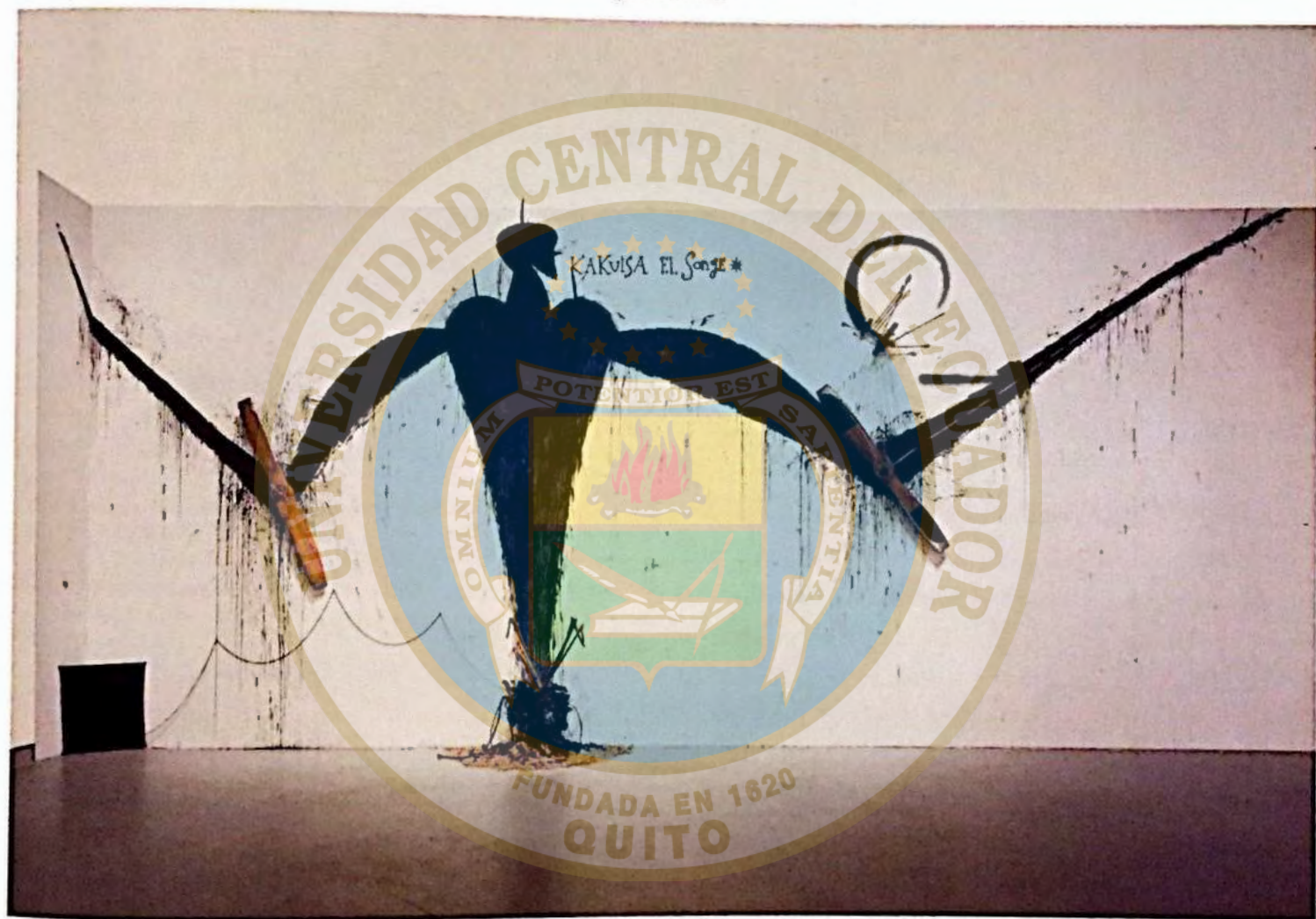
Vision, 1998-1999
Porcelana pintada a mano, 35,6 cm de diámetro

MONTIEN BOONMA



House of Hope, 1997
Rejilla de acero, hierbas y medicamentos chinos

JOSÉ BEDIA



Dedonde vengo, 1994
Técnica mixta

ALISON SAAR



Compton Nocturne, 1999
Madera, chapa de techo y botellas, 71 x 198 x 56 cm

CHRISTIAN JANKOWSKI



The Holy Artwork, 2001
DVD, 16 minutos

en esas obras una preocupación por la muerte, ella relacionaba sus «Siluetas» con úteros tanto como con tumbas. Los conocimientos animistas de Mendieta reforzaron su concepción de la naturaleza cíclica de la vida, en la que la muerte es principio y fin.

La espiritualidad híbrida también aparece en las tradiciones de América del Sur, donde se fusionan elementos del cristianismo y el chamanismo africano residual. Alison Saar crea esculturas que hablan de la práctica del «conjuro», la invocación de espíritus y fuerzas con fines benéficos o maléficos. Como los artistas tradicionales en los que se inspira, Saar emplea materiales encontrados que irradian sensación de historia y alma, y acopla chapa, clavos, flores de plástico, velas votivas y matriculas a figuras de madera toscamente talladas. Un elemento recurrente es la sartén ennegrecida, sobre la que Saar pinta rostros de mujeres negras, convirtiendo con ello esos emblemas de las tareas domésticas en monumentos a las mujeres que los utilizaron. Esporádicamente las esculturas de Saar hacen referencia a sus antecedentes africanos, como en *Love Zombie*, 1988, una robusta figura femenina con un compartimento clavado en el pecho que recuerda a las figuras fetichistas *nkisi* del Congo. *Compton Nocturne*, 1999, consiste en una figura de madera recostada con una cabellera elaborada con raíces o ramas oscuras que componen una suerte de árbol botella, un tótem afroamericano que ahuyenta a los malos espíritus. Estas obras, fetiches actuales, vuelven a dotar la vida contemporánea de principios ancestrales.

En el caso de artistas como Boonma o Mendieta, las tradiciones religiosas se convierten en vehículos para la exploración espiritual personal. Otros indagan en la vertiente más comunitaria, participativa y propia de *performance* del culto religioso, evidente en la tradición del evangelismo cristiano, con sus cantos de invocación y respuesta, sus bailes en trance y el esporádico manejo de serpientes que, para los devotos imbuidos del espíritu de Cristo, expresa la fe. Mientras que su obra en cine y video se inspira en las películas de Hollywood, las cintas de terror y el mundo del arte, el video de Christian Jankowski titulado *The Holy Artwork*, 2001, gira en torno al evangelismo. Jankowski trabajó con el telepredicador evangelista Peter Spencer en la creación de un sermón retransmitido que equipara la trascendencia del arte con la de la oración. Cuando el pastor está exhortando al público a aceptar la naturaleza sagrada del arte, el artista aparece en el escenario y se desmaya a sus pies, en un gesto que imita a los creyentes sobrecogidos por el espíritu. El predicador prosigue su discurso, con el cuerpo del artista en el suelo: «Christian tuvo que caer y dejar de ser el centro de atención para conseguir que esta fuera una gran pieza de arte». El oficio concluye con un coro de *gospel* cantando un himno de alabanza a Dios mientras en la parte inferior de la pantalla aparece el número de teléfono para efectuar donaciones. *The Holy Artwork* se mueve entre la absurdidad, puesto que parodia la retórica moderna acerca de la naturaleza cuasi religiosa del arte, y la creencia auténtica, pues tal retórica parece completamente aceptable para los devotos a quienes va dirigida.

El reverendo Ethan Acres, pastor evangélico y artista, emplea el arte para aproximar a la gente a Dios de forma más seria y pura. Acres, oriundo de Alabama, pasó su adolescencia predicando en congregaciones baptistas antes de licenciarse en Bellas Artes por la Universidad de Nevada y ser ordenado doctor honorario de la divinidad a través de Internet por el World Christianity Ministries. Desde la década de 1990 Acres crea *performances* de inspiración religiosa que engatusan al público («hagamos que el fundamentalismo vuelva a ser divertido», propugna). Ejerce su vocación en una capilla sobre ruedas (una caravana con una pila bautismal, tren de aterrizaje de neones y vitrales por ventanas), donde oficia matrimonios y exorcismos e imparte sermones en

ANA MENDIETA



Imagen de Yagui, 1973

Fotografía del natural en color, 50,8 x 33,7 cm

REVERENDO ETHAN ACRES



Lamb of God, 1996
Técnica mixta, 91,4 x 91,4 x 45,7 cm

los que había de la cultura popular, explora las tentaciones actuales del diablo y promete un estilo de redención muy peculiar. Transmite también su cómico e iluminador mensaje mediante esculturas hechas con materiales encontrados y poco tecnológicos que retratan parábolas y alegorías bíblicas, así como mediante fotografías que parecen inmortalizar milagros. *Lamb of God*, 1996, es un caballito mecedor de tamaño natural suspendido del techo que da vueltas como una figura de tiovivo. Unos relucientes ojos de plástico lo convierten en el aterrador Cordero del Libro del Apocalipsis.

El artista de *performances* Ron Athey tiene una visión más crítica de la tradición evangélica. Criado por su abuela y su tía para convertirse en pastor de lo que él mismo describe como una «iglesia pentecostal clandestina» donde eran habituales las curaciones por la fe, la glosolalia, los estigmas y las danzas espirituales, Athey es hoy un homosexual seropositivo cubierto de tatuajes tribales. Athey combina su acervo con símbolos rituales extraídos de los relatos de la Pasión de Jesucristo y los juicios de los santos en obras que indagan en sus conflictos internos y los estragos psicológicos y sociales del sida. El artista participa activamente en la subcultura sadomasoquista, de la que también se filtran elementos en su arte. Sus *performances* tienen títulos como *Martyrs and Saints*, 1992, o *Deliverance*, 1998, e incluyen espectáculos de colocación de *piercings*, momificación, flagelación y sangrías. Athey afirma sentir una devoción especial por san Sebastián, un soldado romano que murió bajo las flechas por ofrecer ayuda a cristianos perseguidos. En la *performance* *Sebastian Suspended* 1999 No. 9, 2006, Athey aparece suspendido de un andamio por unas cadenas enganchadas a sus *piercings*. Athey también rememora las agonías de Cristo colocándose una corona real de espinos. El artista alega que su obra le sirve para exorcizar el odio que acumuló contra sí mismo en sus años pentecostales. Athey considera el masoquismo un juego transformador y catártico, y sus *performances* están concebidas para recrear tanto los aspectos positivos como negativos de su experiencia vital.⁴

James Lee Byars se planteó la vida como una búsqueda espiritual más personal, aunque igualmente espectacular. El artista, fallecido de cáncer en 1997, incorporó en su poco ortodoxa obra aspectos del arte conceptual, el minimalismo y las *performances* de Fluxus. Vestido de mago, con traje y chistera dorados y limitando la paleta cromática de su obra al negro, rojo, blanco y dorado, no establecía distinciones entre arte, vida y práctica espiritual, sino que lo transformaba todo en un ritual extravagante. El crítico John Perreault lo describió como un cruce de místico zen y dandi.⁵ Entre los sensuales objetos que produjo figuraban orbes dorados; «libros» de mármol y piedra caliza; murales con lunas crecientes, estrellas, círculos y torres de papel basados en la papiroflexia ceremonial japonesa, y esferas de cristal dispuestas en el suelo dibujando símbolos alquímicos. *The Angel*, 1989, consiste en 125 delicadas esferas de vidrio soplado dispuestas en cuatro curvas, evanescentes como las burbujas, como si pudieran estallar en cualquier momento. En 1994 Byars creó una *performance* e instalación titulada *The Death of James Lee Byars* en la que aparecía en un ataúd dorado vestido con un traje de lamé también dorado en una habitación con las paredes forradas de pan de oro, como si anhelase convertirse él mismo en una reliquia religiosa.

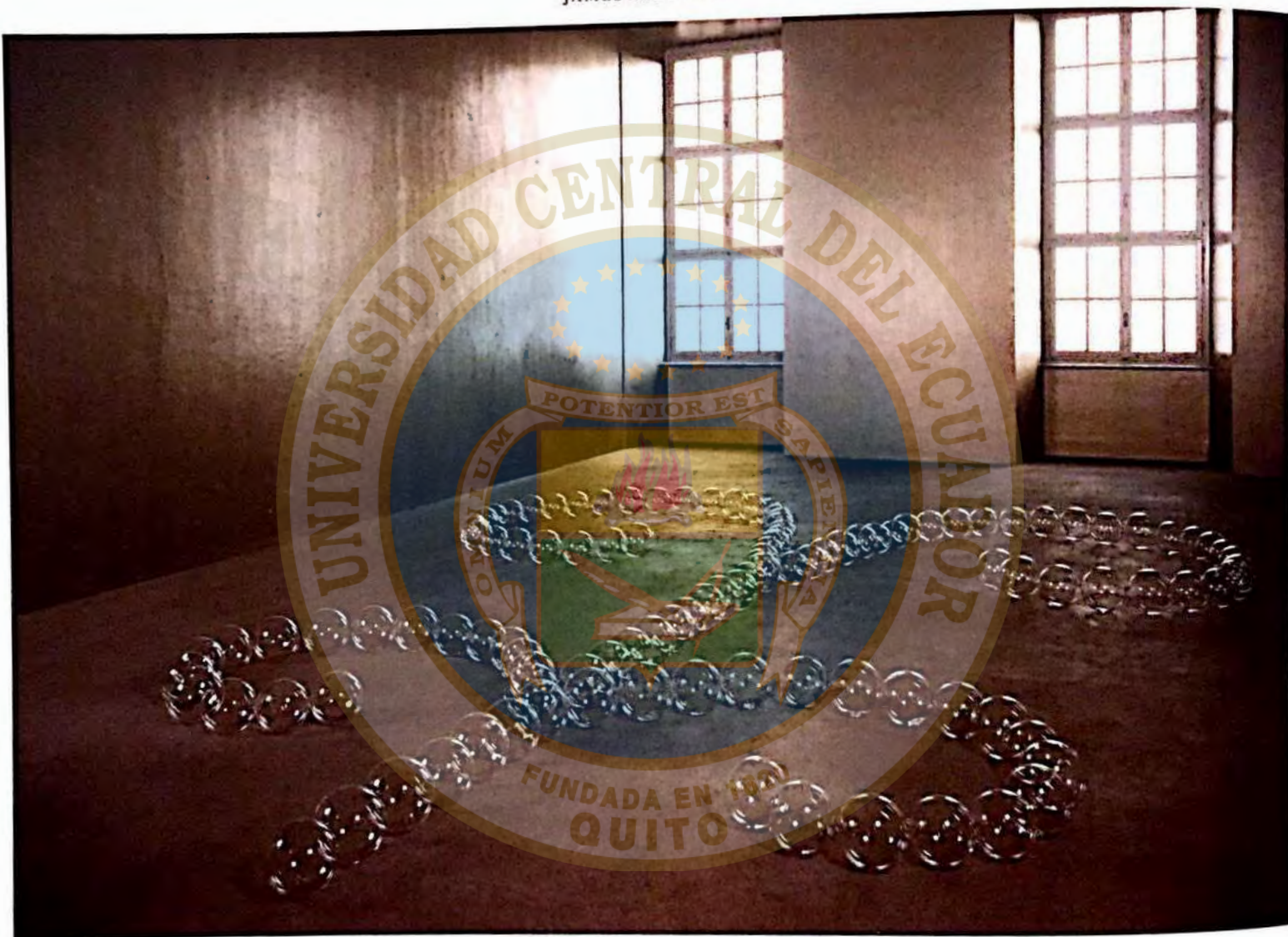
El arte de Byars, centrado en la conversión en fetiche del cuerpo mortal, refleja una tendencia habitual en el arte inspirado en la religión: la tensión entre lo material —con sus tentaciones, distracciones y deseos— y lo espiritual. En las tradiciones occidentales cuerpo y alma suelen considerarse fuerzas antagónicas, y el crecimiento espiritual exige esforzarse por domeñar el cuerpo. En cambio, las tradiciones asiáticas, como el hinduismo, el budismo y el sufismo, tienden a considerar el cuerpo

RON ATHEY



Sebastian Suspended 1999 No. 9, 2006
Impresión cromogénica a partir de un fotograma, edición 1 de 15, 15,2 x 20,3 cm

JAMES LEE BYARS



The Angel, 1989
125 esferas de cristal, 20 cm de diámetro

una mera ilusión y prometen la transformación espiritual mediante la purificación y la trascendencia de los deseos mundanos. En las últimas décadas las tradiciones espirituales orientales han cosechado adeptos entre artistas y otras personas inquietas frustradas por el materialismo, el dualismo y el racionalismo occidentales. En las décadas de 1960 y 1970 artistas como John Cage, escritores como Allen Ginsberg y Robert Pirsig, y gurús del LSD como Timothy Leary y Richard Alpert buscaron en el budismo zen una vía de escape. Por su parte, más recientemente, artistas de culturas asiáticas que trabajan en un entorno globalizado se han visto también sometidos a las influencias occidentales. La difusión del cristianismo en Corea o la generalización del consumismo en Japón han alterado los sistemas de creencias y la práctica religiosa tradicionales. Las contracorrientes culturales han cedido paso a una idea más global de la espiritualidad que combina elementos orientales y occidentales.

Prácticas orientales como el zen, el hinduismo o el sufismo se amalgaman asombrosamente bien con la evolución registrada por el arte occidental en los últimos tres decenios. La estética reductora del minimalismo, los experimentos perceptivos del posminimalismo y los objetos desmaterializados del arte conceptual aportan un vocabulario visual que sintoniza con los estados de conciencia espiritualmente alterados. Tal sintonía resulta evidente, por ejemplo, en la obra de Shirazeh Houshiary, cuyo arte se fundamenta en sus creencias sufíes pero armoniza con el vocabulario visual del arte occidental contemporáneo. El sufismo es una rama esotérica del islam que se centra en el conocimiento de uno mismo y preconiza la unidad fundamental de los mundos físico y espiritual. Houshiary dice que sus esculturas, dibujos e instalaciones están destinados a «revelar lo invisible». Para ello utiliza el vocabulario formal del minimalismo, con sus cubos, cilindros y cuadrados, que en sus manos se convierten en recipientes energéticos. La escultura *Breath II*, 2004-2005, por ejemplo, es una torre de ladrillos vidriados en forma de doble hélice que emite sonidos propios de las principales religiones: la llamada islámica del muecín a la oración, un canto judío, exhalaciones de monjes budistas y una salmodia de la mística cristiana del siglo XII Hildegarda de Bingen. El título de la obra sugiere su intención, que no es otra que la de transmitir la sensación de hallarnos ante un ser vivo que respira.

La geometría minimalista se transforma también en la obra de Anish Kapoor. Hijo de una hindú no practicante y un judío iraquí, Kapoor se hizo budista de adulto y desde la década de 1980 trabaja con la luz y la percepción para crear una experiencia de vacío que, paradójicamente, rebosa energía. Kapoor construye formas esculturales prístinas a gran escala con hendiduras cóncavas revestidas de pigmentos aterciopeados en colores que van desde el azul marino hasta el amarillo limón. Los pigmentos absorben la luz de tal modo que, cuando el espectador se coloca delante de ellos, le resulta imposible ver su profundidad. Y es que parecen a un tiempo planos e infinitamente profundos. En otras obras utiliza acero inoxidable curvado, con el que crea reflejos que distorsionan el espacio circundante al tiempo que incorporan al espectador en la obra. Una de las más espectaculares es *Cloud Gate*, 2004, una escultura elíptica de 110 toneladas elaborada con acero inoxidable reflectante e inspirada en la forma de una gota de mercurio. La crítica ha asociado la obra de Kapoor con el concepto budista del vacío, un estado de conciencia que existe fuera del mundo material, llegando a sugerir que el espectador podría incluso «tocar» el vacío a través de ella.

Misticismo y modernidad también confluyen en la obra de Wolfgang Laib, maestro de los materiales efímeros que convierte polen, cera de abejas, leche o arroz en formas geométricas que aluden a la vez al budismo, el hinduismo y el minimalismo.

SHIRAZEH HOUSHIARY Y PIP HORNE

*Breath II*, 2004-2005

Ladrillos de piedra caliza y equipo de audio, 6,5 x 1,2 x 1 m
Instalación en el Hotel Ritz-Carlton, Battery Park, Nueva York, mayo de 2004-abril de 2005

ANISH KAPOOR



Cloud Gate, 2004
Acero inoxidable, 20,1 x 10,1 m
Millennium Park, Chicago

WOLFGANG LAIB

Michael Joo recurre a su bagaje coreano para incorporar elementos chamánicos en sus indagaciones en torno a la identidad, la historia y la ciencia, y a los tropos del arte conceptual para plantear una alternativa más holística a la tendencia occidental a escindir cuerpo y mente, naturaleza y cultura. En algunas obras parodia la obsesión occidental por la razón científica y lleva a cabo experimentos con residuos del cuerpo humano como pueden ser lágrimas, orina o sudor para «demostrar» distintos estereotipos raciales. *Saltiness of Greatness*, 1992, por ejemplo, consta de cuatro montones de sal comprimida que supuestamente representan la producción vital de energía de cuatro asiáticos famosos: Genghis Khan, Tokyo Rose, Mao Tse-tung y Bruce Lee. Otras obras proponen suavizar la racionalidad occidental mediante el pensamiento mágico. Una de las piezas más poéticas de Joo es *Salt Transfer Cycle*, 1993-1995, que invita a las personas a abrazar los ciclos de la naturaleza. Esta *performance* en vídeo se subdivide en tres partes. La primera documenta cómo Joo «nada» a través de 900 kg de glutamato monosódico (E621), la sustancia salada artificial asociada con la cocina asiática. En la segunda parte se representa una parodia de la evolución en el Gran Lago Salado de Utah al pasar Joo del nado a la posición erguida, emergiendo del lago de sal como si de un extraño ser del Ártico se tratara. En la última parte aparece sentado, desnudo y recubierto de sal en una salina en las montañas del norte de Corea del Sur. Mientras permanece sentado inmóvil, un alce salvaje se acerca a él y lame su cuerpo, en una metáfora de su unión completa con la naturaleza.

The Five Mountains Not to Climb On, 1984
Polen de avellana, 7 cm de altura

MICHAEL JOO



Salt Transfer Cycle, 1993-1995
Fotograma de vídeo

FRED TOMASELLI

*Breathing Head*, 2002

Hojas de plantas, collage de fotografías, pintura acrílica, aguada y resina sobre panel de madera,
152,4 x 152,4 cm

Artistas como Houshiary, Kapoor, Laiby, de forma menos explícita, Eliasson, intentan rehuir las limitaciones del mundo material mediante una espiritualidad inducida de forma perceptiva. Fred Tomaselli, producto de la contracultura de la década de 1970, combina la fascinación New Age por la espiritualidad oriental con un homenaje a la alteración de la conciencia producida por las drogas alucinógenas. Tomando como referencia desde pósters y carátulas de discos de rock psicodélico hasta diseños de mantas de los navajos, pinturas tántricas y decoración islámica, Tomaselli crea decorativas pinturas con collage, muchas de las cuales contienen drogas legales e ilegales selladas bajo capas de resina transparente. Hojas de marihuana, pastillas y cápsulas incrustadas, así como insectos, flores disecadas y recortes de revistas de moda se transforman en elementos decorativos de composiciones que evocan galaxias en explosión, mandalas, ondas sonoras y densos paisajes selváticos. Sus collages resultan a un tiempo visualmente atractivos y humorísticos. Están repletos de notas discordantes —como aves con ojos humanos recortados de revistas o bosques de árboles con hojas de marihuana—, con las cuales el artista plantea temas como el conflicto entre naturaleza y cultura o entre sociedad y tecnología. *Breathing Head*, 2002, presenta una imagen descriptiva de la idea de expansión de la conciencia. En el centro del collage, una cabeza hecha con multitud de ojos y recortes de color carne se convierte en el núcleo de un torbellino de líneas hechas con hojas de verdad e imágenes de mariposas, pájaros y flores recortadas y pegadas.

Así, Tomaselli hace suyos los anhelos utópicos de nuestro tiempo y los presenta con una mezcla de afecto e ironía. Convirtiendo la búsqueda secular de trascendencia espiritual en su cabeza, sugiere que el paraíso no es sino una fantasía farmacológica, y nos recuerda que la dimensión espiritual del arte contemporáneo puede adoptar muchas formas. Liberados del proselitismo religioso, Tomaselli y otros artistas contemporáneos que han hecho de la espiritualidad su tema revitalizan las inspiraciones artísticas más ancestrales de modos sorprendentes. Frente a las aserciones sobre la incompatibilidad del arte y la religión, su apuesta pasa a fundamentar una miríada de maneras de explorar la vida, la muerte, la conciencia y el alma.

OLAFUR ELIASSON

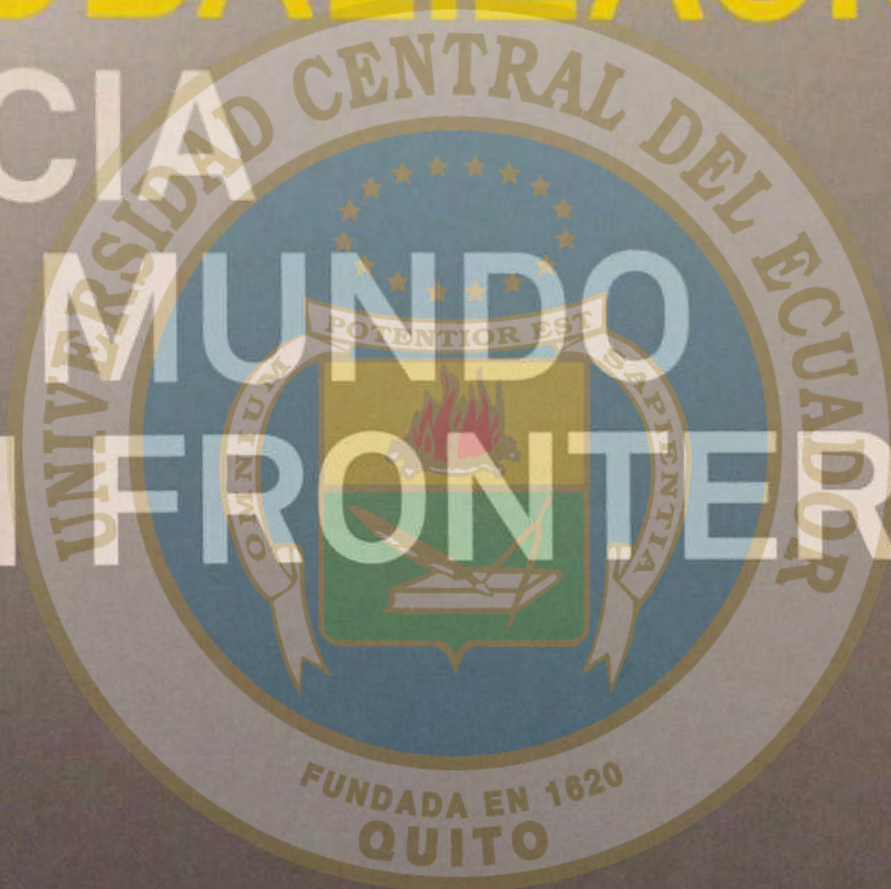


The Weather Project, 2003-2004

Luz manofrecuencia, panel, máquina de niebla, papel de aluminio reflectante y acero
26,7 x 22,3 x 155,4 m

Instalación en el Turbine Hall de la Tate Modern, Londres

ARTE & GLOBALIZACIÓN HACIA UN MUNDO SIN FRONTERAS



En 1984 aún era posible que una institución como el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York instalase una exposición de obras de 169 artistas de Estados Unidos y Europa, la mayoría de ellos blancos y hombres, y la titulara «International Survey of Recent Painting and Sculpture». (La mísera representación de mujeres, catorce, desembocó en la fundación de Guerrilla Girls; véase el capítulo 15.) Hoy en día algo así se tacharía de eurocéntrico y provinciano, pues cualquier exposición internacional de rigor acoge a artistas de decenas de países de todos los continentes. Hubo un momento decisivo: la edición de 2002 de Documenta, la exposición internacional que se organiza cada lustro en Kassel, Alemania, bajo la dirección de un comisario internacional distinto. Aquel año, por primera vez en su medio siglo de historia, la Documenta la comisarió una persona no blanca, el nigeriano Okwui Enwezor, quien no sólo puso un énfasis especial en artistas de los países que la muestra había pasado por alto hasta entonces —como Corea, Chile, Croacia, Líbano, India, Sudáfrica, Senegal, Cuba, Irán o China—, sino que además organizó debates, llamados «plataformas», que se celebraron antes del evento en escenarios tan remotos como Lagos, Santa Lucía y Nueva Delhi. Como cabía esperar, el innovador proyecto de Enwezor sentó un precedente y su modelo de expansión global no ha hecho más que acentuarse. Durante el último decenio hemos constatado una notable proliferación de festivales culturales y bienales internacionales que han mostrado nuevo arte de y en centros antes marginados, como Gwangju, La Habana, Estambul, Shanghai, Dakar o El Cairo.

Tal proliferación es una de las caras de un fenómeno polifacético que se ha dado en llamar «globalización», un producto del final de la guerra fría que ha propiciado la apertura de las fronteras que quedaban tras el Telón de Acero. Es también la consecuencia de avances tecnológicos como el fax, Internet o las transmisiones vía satélite, que no sólo han posibilitado la comunicación instantánea entre todo el planeta, sino que la han convertido en habitual. Pocos progresos han tenido repercusiones de tanto alcance o han suscitado tal desacuerdo. Los defensores de la globalización la conciben como un contrapeso a los nacionalismos destructivos del siglo xx. La alaban por haber abierto mercados, catalizado oportunidades económicas sin precedentes en los países en vías de desarrollo y creado nuevos modelos de intercambio político y cultural que sobrepasan todas las fronteras geográficas y políticas. Uno de los abogados más fervientes de la globalización es el columnista del *New York Times* Thomas Friedman, quien en su libro *La Tierra es plana* expone que la convergencia de avances en los ámbitos de la tecnología y la geopolítica ha derribado las barreras de la competencia internacional que antaño favorecieron a Estados Unidos y Europa frente a motores emergentes como India y China.¹ Pero también están los críticos, que sostienen que la globalización sólo ha acentuado la disparidad entre países ricos y pobres, y entre personas ricas y pobres. Esos críticos están capitaneados por Noam Chomsky, el lingüista y activista político que en sus libros ha argumentado que la globalización, junto con instituciones como el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial, fundadas tras la Segunda Guerra Mundial a fin de regular la economía del mundo, son simples estrategias para arraigar los privilegios de la élite corporativa dominante. En su opinión, la centralización del dinero y el poder es profundamente antidemocrática porque desvía recursos, empleos y capital de las necesidades de los individuos a los intereses de las multinacionales, generando una grave pobreza y malestar entre los «perdedores» de la globalización.

Tampoco en el ámbito de la cultura existe consenso sobre lo negativo o positivo del avance de la globalización. Hay quien defiende que las bienales internacionales

dan fe de la diversidad de la expresión cultural alrededor del mundo y generan expectativas para artistas de los rincones más remotos del planeta. Sin embargo, al abrir fronteras y oportunidades, la globalización también puede propiciar una síntesis de las distintas culturas y tradiciones locales. Derriba unas barreras, pero levanta otras. Ello explica que en el arte la globalización haya tenido efectos dispares. Un arte descentralizado conduce a ciertos artistas a abandonar la idea de la diferencia cultural en favor de una suerte de «esperanto» estilístico interpretable de manera uniforme por los entendidos. Otros se oponen a esta tendencia y se inclinan por convertir en fetiche las identidades étnicas y nacionales en un intento de proteger la «marca» que representan. Y todo ello redundando en que no siempre queda claro si en el mundo está cuajando una cultura verdaderamente global o si «globalidad» es sólo una palabra clave que designa la occidentalización de las culturas no occidentales. Sus oponentes culpan a la globalización de homogeneizar la cultura, mientras que sus partidarios alegan que pone en valor las inquietudes, historias e identidades locales.

Quizá el artista que mejor exprese este aspecto inestable de las realidades geopolíticas actuales sea el desaparecido Alighiero e Boetti, el italiano que en 1972 decidió insertar la conjunción *e* en su nombre para transmitir sensación de identidad múltiple. Boetti se asocia con el arte povera, el movimiento italiano que desafió la conversión del objeto de arte en fetiche creando arte con materiales efímeros y poco ortodoxos. El corpus artístico de Boetti se caracteriza por una fascinación por los sistemas de ordenación y clasificación, que ha dado lugar a obras dispares entre las que figuran desde un proyecto de labor de aguja que recoge «los mil ríos más largos del mundo» hasta copias de 144 páginas de créditos de revistas desde 1988, pilas de hojas de meses de calendario y retículas bordadas que transforman números en símbolos. Boetti es célebre sobre todo por sus mapamundis bordados, producidos entre 1971 y 1992, en los que cada país aparece representado por los colores de su bandera. Los mapas son bellos aunque abigarrados, llenos de estrellas, rayas y otros emblemas abstractos que representan las naciones. Esta colección de mapas cartografía el rumbo cambiante de la geopolítica, con la aparición y desaparición de países, el desmembramiento de la Unión Soviética y la modificación de fronteras, en lo que parece ser un flujo constante. En *La mappa del mondo*, 1984, una franja enorme de la Europa del Este y Asia luce el rojo carmesí de la bandera soviética. La serie de Boetti ilustra la fragilidad de los mapas como sistemas de ordenación mundial. Y la sensación de malestar geopolítico se ve subrayada por el hecho de que quienes bordaron los mapas fueron refugiadas afganas exiliadas a Pakistán cuando Rusia invadió su país.

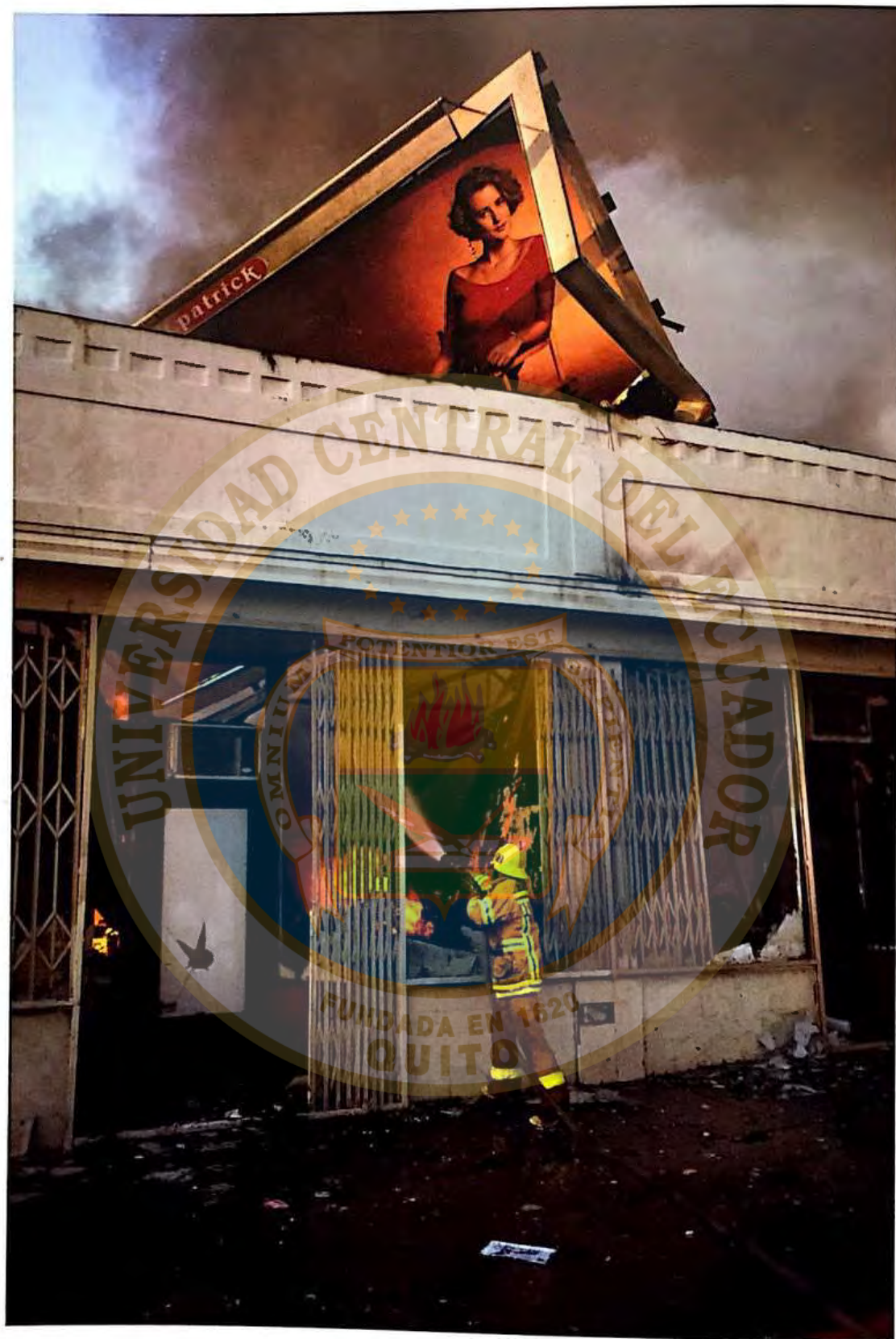
Los mapas de Boetti también hablan del doble impacto de la globalización en el arte. Por un lado plasman el trasfondo en el que trabajan los artistas y dentro de cuyos confines se definen; por otro proporcionan material temático, sobre todo a los que son críticos con la tendencia de los *establishments* artístico y político a ensalzar la globalización como bien incuestionable. Los artistas que asumen el doble papel de producto y observadores de la nueva realidad mundial suelen suscribir una postura crítica con sus implicaciones, argumentándola con las más diversas tácticas, desde demostrar los efectos de la globalización en personas reales analizando sus fuerzas abstractas en los mercados y sistemas políticos hasta tratando la naturaleza deshumanizadora de la psicología de masas que caracteriza la sociedad globalizada. Al criticar la globalización, algunos artistas encuentran la forma de explotar los sistemas de intercambio y comunicación globales en su beneficio. Y aun otros reflexionan sobre los cambios que ellos mismos están experimentando en el marco de un universo

ALIGHIERO E BOETTI



La mappa del mondo, 1984
Tela bordada montada sobre plancha de madera

ALLAN SEKULA



*Koreatown, April 1992, de "Fish Story", 1989-2005
Fotografía de plata blanqueada, 101,6 x 76,2 cm*

globalizado. Para unos eso implica un examen de las realidades coloniales; para otros, una reflexión sobre su condición de nómadas mundiales. Para todos, la globalización propicia una nueva concepción del lugar que el individuo ocupa en el mundo.

Allan Sekula aborda las repercusiones ambientales y sociales de la globalización centrándose en sus implicaciones en lugares y grupos específicos. Sekula, fotógrafo y escritor, trabaja en una línea similar al periodismo documental. En sus libros e instalaciones mezcla fotografías con críticas escritas, y a veces incorpora pies de foto, anécdotas históricas, alusiones literarias o presentaciones. Sekula siente especial interés por las líneas de costa como lugares donde afloran cuestiones de interdependencia económica. Por ejemplo, ha investigado la crisis que desencadenó el cierre de los astilleros en Inglaterra y Escocia, o las secuelas de un vertido de fuel frente a la costa septentrional española. Una de las obras más ambiciosas de Sekula es «Fish Story», 1989-2005, con más de cien fotografías en color, decenas de paneles de texto y proyecciones de diapositivas. La obra es el resultado de la investigación transoceánica en torno al sector naval que el artista ha llevado a cabo durante seis años en ciudades portuarias, y aborda temas tan diversos como las marinas flamencas del siglo «xvii», el capitán Nemo, de Julio Verne (cuyas riquezas procedían de un galeón español naufragado), y la emergencia del contenedor de mercancías como símbolo de la estandarización del comercio contemporáneo. En conjunto, la ingente cantidad de material visual y escrito recopilado por Sekula ofrece una imagen de un mundo cambiante en que el comercio, aunque todavía depende del mar, ha experimentado cambios espectaculares. Sekula apunta a cómo las relaciones entre el marinero, el estibador y el fabricante han sido sustituidas por los movimientos más abstractos de los mercados bursátiles y el flujo del capital internacional, y cómo, en el proceso, los estilos de vida tradicionales han ido desapareciendo conforme las ciudades portuarias se empobrecían e iban quedando cada vez más aisladas.

Al igual que Sekula, Alfredo Jaar mira al mundo real para sacar a la luz temas de gran calado. *Geography=War*, 1991, lo llevó a una población remota de la costa de Nigeria que buques cisterna italianos utilizan como vertedero para sus residuos tóxicos. Allí Jaar fotografió a niños jugando entre basura y escarbando en busca de cualquier cosa que pudieran vender. Ese material sirvió de base para varias instalaciones. Mediante composiciones artísticas de fotografías y espejos u otras superficies reflectantes, Jaar montó las imágenes de modo que fueran visibles sólo como reflejos. En una de las instalaciones las fotografías se proyectan desde una caja de luz sobre barriles metálicos llenos de agua. En otra, espejos apoyados en la pared captan las imágenes oscurecidas de cajas de luz colocadas frente a ellos, de manera que las fotografías de Nigeria se mezclan con la imagen del espectador; esos reflejos dobles insinúan nuestra responsabilidad en el proceso por el cual los desechos del primer mundo se convierten en tesoros en el tercero. El encuadre y la presentación son cruciales en la obra de Jaar para mostrar a los personajes como individuos conscientes de su situación y no como víctimas anónimas de fuerzas mundiales impersonales.

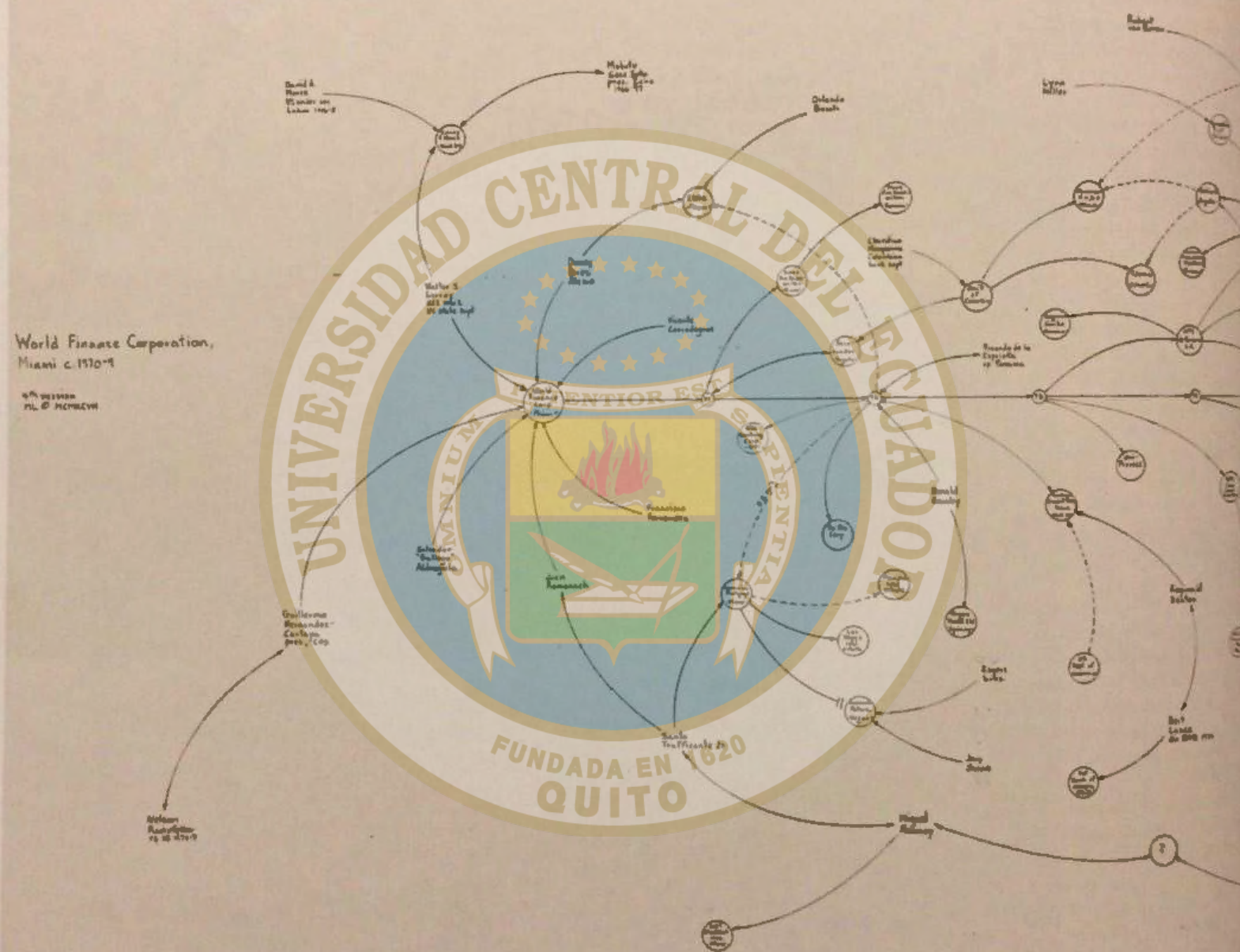
A Mark Lombardi no le interesaba tanto el destino de las personas como trazar el flujo del capital mundial entre agentes poderosos, instituciones financieras, organizaciones políticas y gobiernos. El artista, fallecido en 2000, acometió una exhaustiva investigación de acontecimientos como el escándalo del U.S. Savings and Loan en las décadas de 1980 y 1990 o los vínculos entre el Banco Vaticano, la mafia y el transporte ilegal de armas, y luego transformó la información recabada en gráficos de trazo delirado semejantes a una mezcla de árboles genealógicos, diagramas de flujo y las obras

ALFREDO JAAR



Geography=War, 1991

Cajas de luz de doble cara con transparencias de color y espejos enmarcados
1,3 x 8,5 x 3,7 m



MARK LOMBARDI



World Finance Corporation, Miami, c. 1970-79 (4th Version), 1997-2000
Crafito sobre papel, 75,2 x 150,4 cm

conceptuales de Sol LeWitt. Un diagrama muestra cómo se armó Iraq en la década de 1980 mediante un programa secreto en el que participaron altos cargos de las administraciones de Ronald Reagan y George Bush padre, Margaret Thatcher y el principal banco de Italia. Otro, *World Finance Corporation, Miami, c. 1970-79 (4th Version)*, 1997-2000, recoge un escándalo financiero con el que se «perdieron» 50 millones de dólares a manos del fundador de WFC Corp., relacionado con la CIA, la mafia, Fidel Castro y los cárteles colombianos de la droga. Mediante un código concebido por el artista, esos acontecimientos y relaciones se convierten en campos de círculos y líneas continuas y discontinuas que se extienden como telarañas sobre el papel, enredando los nombres de organizaciones e individuos en interconexiones sorprendentes. Las líneas convergen en nodos que formalmente ejercen de puntos de reposo mientras que conceptualmente representan figuras clave entre entidades con las que no tienen vínculos aparentes. La información, extraída de fuentes al alcance del público, cartografía un mundo en el que el dinero es el hilo conector y nos involucra a todos en una red invisible de tráfico de influencias y manipulación financiera y política.

Julie Mehretu ha acuñado un vocabulario abstracto personal para representar la vorágine del intercambio internacional. Si algunos de sus elementos formales recuerdan el dinamismo festivo de pioneros de la modernidad como Kandinsky, Mondrian o los futuristas, ellos no podían ni imaginar las conmociones que registra esta artista. Mehretu presenta su visión en dibujos de gran formato y varias capas basados en mapas, diagramas, formas arquitectónicas y retículas de planificación urbanística a los que superpone nubes de líneas y marcas abstractas que irradian energía. Pese a su intensa vitalidad, esos entramados de movimiento rítmico transmiten sensación de inhumanidad o distanciamiento, porque la presencia humana se reduce a una diminuta mota en una maraña de fuerzas inabarcables. Mientras que unas obras sugieren torbellinos que engullen todas las estructuras mentales o físicas de su alrededor, otras, como *Dispersion*, 2002, son centrifugas. En esta obra líneas como latigazos, rectángulos de colores y densos garabatos se arremolinan hacia fuera, a partir de un núcleo vacío que ocupa el centro de la composición y que podría aludir tanto a una burbuja del mercado bursátil que haya estallado como al socavón que quedó tras los atentados terroristas del 11-S en Nueva York (asociación que refuerza la imagen de un avión azul que atraviesa los escombros). Desde una perspectiva más amplia, el proyecto de Mehretu apunta al deshilachamiento posmoderno de todas las certezas que habían dado alas a nuestra confianza en el futuro.

Andreas Gursky también trata la alienación del individuo globalizado. Sus fotografías de gran formato presentan panoramas extraídos de los ámbitos internacionales del comercio, las finanzas y el entretenimiento, con frecuencia manipulados digitalmente para realzar colores, superponer perspectivas o repetir detalles en favor de un efecto inquietante y no natural. Entre los temas de Gursky figuran desde estanterías de comercios abarrotadas de zapatillas deportivas hasta infinitas hileras de balcones vacíos que circundan patios interiores de hoteles de negocios o una vista de pájaro de una multitud en una rave con todos los asistentes con las manos en alto. El consumo desenfundado, el vacío descarnado y el comportamiento multitudinario prescrito palpitán en el corazón de esas imágenes que, pese a sus detalles vívidos, consiguen que las personas parezcan pequeñas e inconsecuentes. Así ocurre incluso cuando los individuos son poderosos corredores de bolsa, como en el díptico *Hauptversammlung*, 2001, donde mediante manipulación digital y superposición de capas se ha creado un extraño retrato de grupo de las juntas directivas de varias empresas alemanas.

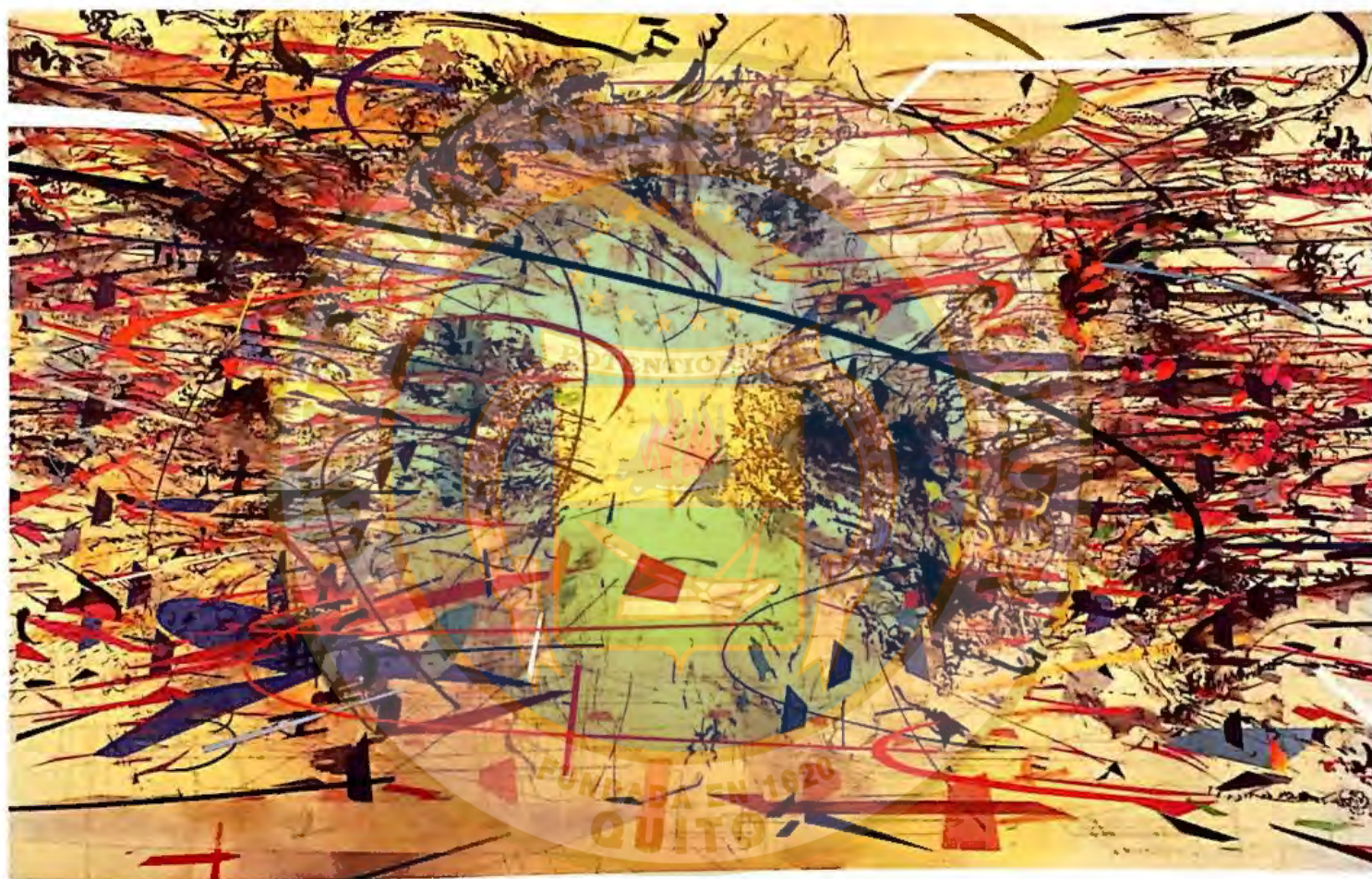
Filas de figurillas sentadas tras largas mesas que flotan en el aire sobre un fondo alpino disonante y con un mar de cabezas debajo. En la parte superior, por encima de las cabezas de los miembros de las juntas, están los logotipos de las empresas que representan, que imprimen una dimensión real a la autoridad de esas figuras diminutas. Como en las cosmovisiones de Gursky, la regularidad formal crea una geometría coercitiva que se convierte en una metáfora visual de las restricciones invisibles que la economía, el desarrollo urbanístico y la tecnología imponen a la vida humana.

La homogeneización y la alienación también están presentes en la obra del desaparecido Juan Muñoz, artífice de esculturas figurativas, algunas inspiradas en las esculturas mortuorias del siglo II de los guerreros de Xi'an, China. Muñoz concibió instalaciones teatrales protagonizadas por lo que él denominaba sus «estatuas chinas». Esas obras figurativas clónicas, que sólo varían en dimensión (hay enanos, títeres, figuras de tamaño natural y otras que emergen de bases bulbosas), tienen rasgos vagamente asiáticos, la cabeza rapada y una sonrisa siniestra con la que parecen mofarse del espectador o regodearse en una maldad secreta. Se asoman a balcones, se alinean en tribunas, merodean por pasillos o se contemplan en espejos. En *Towards the Corner*, 1998, siete figuras de tamaño casi natural aparecen sentadas y de pie en unas tribunas, riendo. La incógnita es si el espectador es cómplice de la broma o su objeto. Aunque Muñoz emplea la uniformidad como amenaza, sus creaciones poseen una enigmática vida interior propia. Se reúnen en lo que el artista denominaba «piezas de conversación», pero su misterio deja entrever la alienación esencial que persiste pese a la promesa de interconexión de las comunicaciones globales.

La patología de la multitud también se manifiesta en las obra de Antony Gormley, quien reúne figuras de terracota, acero, bronce y plomo. En ocasiones sus piezas consisten en grupos tan numerosos de esculturas (40.000 en *European Field*, 1994), que ocupan salas enteras e impiden al espectador acceder a ellas salvo con la vista. Las figuras más grandes exhiben características peculiares y adoptan poses que sugieren abatimiento, sumisión o indiferencia. Unas aparecen enroscadas en postura fetal, como en *Critical Mass*, 1995; otras se desploman contra una pared. Unas son macizas; otras están hechas con matrices de barras de acero inoxidable. Ahora bien, al margen de su efecto, todas destilan una calidad genérica, como si se hubieran sacado de un molde o diseñado digitalmente, y transmiten la sensación de estar coaccionadas, confinadas o privadas del control personal. En sus primeros años de carrera Gormley creó figuras abstractas de plomo colado con las costuras vistas, lo cual sugería que salían de una cadena de montaje.

El individuo queda más devaluado si cabe en el trabajo de Michal Rovner, cuyas proyecciones de vídeo y fotografías presentan multitudes anónimas y desorientadas vagando por paisajes inhóspitos e irreconocibles. Son meras siluetas borrosas que arrastran los pies, aprietan el paso o caminan en fila por la pantalla, en una especie de reproducción hipnótica a cámara lenta. Los expertos han comparado estos grupos de figuras con enjambres de insectos, abejas en una colmena o bandadas de pájaros, asociaciones que se ven realizadas por los fondos en los que Rovner proyecta sus imágenes. Para la exposición «in stone», 2004, proyectó las figuras en tablillas de piedra agrietada, como en *Degel*, donde se convertían en un jeroglífico en el que cada una parecía una marca temblorosa de una escritura indescifrable. Pese a no ser didácticamente políticas, las muchedumbres de Rovner destilan un aterrador conformismo y apuntan al proceso por el cual la globalización, como el fascismo y el nacionalismo, puede influir en la conciencia colectiva y borrar todo deseo o voluntad individual.

JULIE MEHRETU

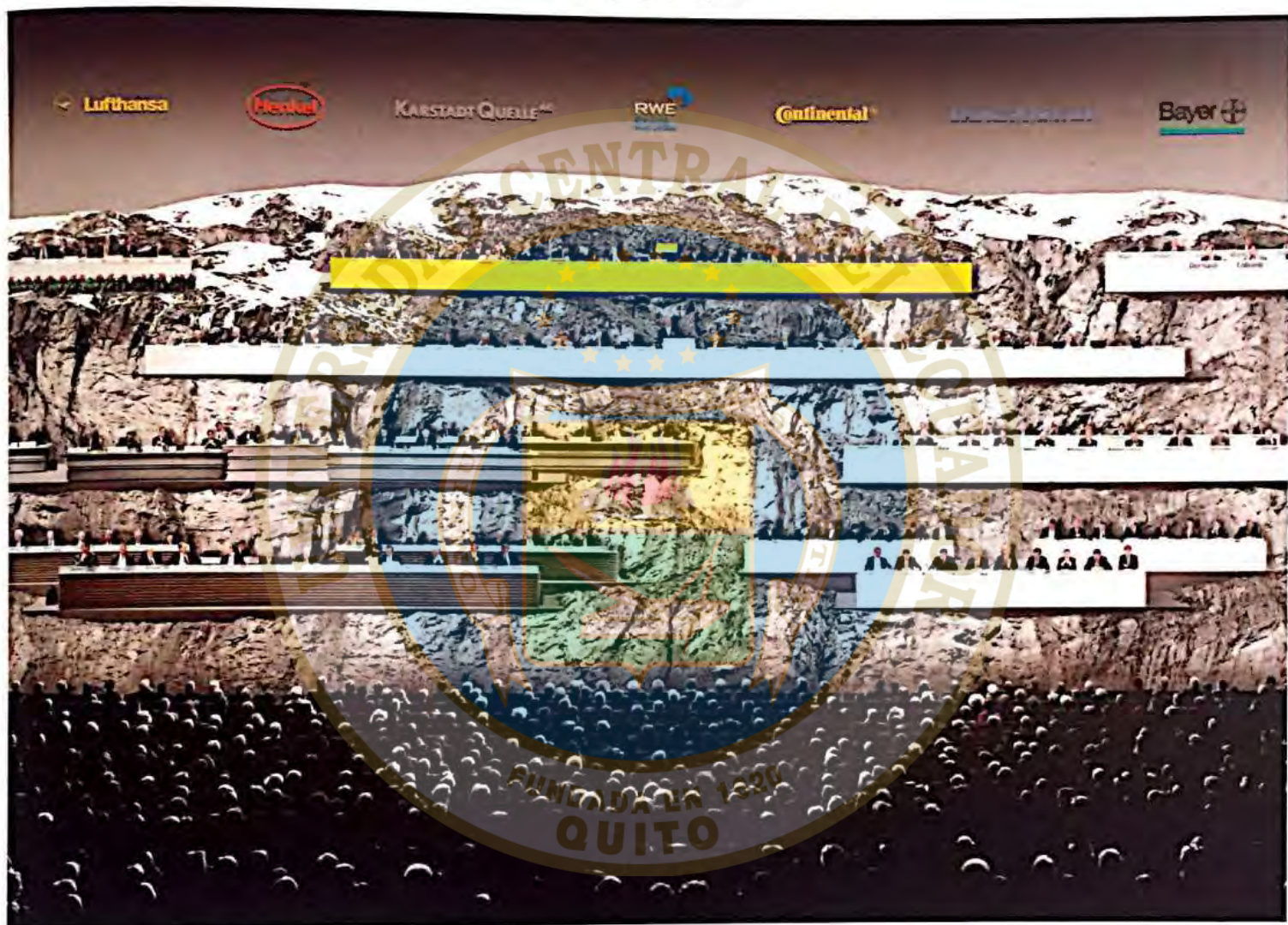


Dispersion, 2002

Tinta y acrílico sobre lienzo, 228,6 x 365,8 cm



ANDREAS GURSKY



Hauptversammlung, 2001
Díptico, impresión cromogénica, 205,7 x 304,8 cm

JUAN MUÑOZ



Towards the Corner, 1998
Resina, técnica mixta y tribuna de madera, 199,4 x 330 x 113 cm

ANTONY GORMLEY



Critical Mass, 1995

Hierro moldeado, 60 formas corporales de tamaño natural
Instalación en el Museo Remise, Viena, octubre-noviembre de 1995

Una visión más optimista de la multitud imbuje algunas obras de Do-Ho Suh. El destaca la importancia de la acción colectiva en piezas como *Floor*, 1997-2000, que invita a los espectadores a andar por una placa de vidrio sostenida a unos centímetros del suelo por miles de diminutas figuras de plástico. Otras obras plantean una visión menos positiva de las muchedumbres. *Who Am We?*, 2000, presenta miles de rostros diminutos del anuario del instituto del artista, impresos en filas en largas tiras de papel de pared. Desde lejos, los detalles se desdibujan y aluden a la disolución del individuo en la masa. Otra obra de Suh, *Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home*, 1999, adopta un enfoque distinto y describe otra repercusión de la globalización: el desarraigo de los nómadas. Esta escultura de etérea seda a tamaño natural confeccionada a partir del patrón de la casa de sus padres en Seúl se puede doblar y transportar de «hogar» en «hogar», que es exactamente lo que Suh ha hecho, bautizándola con el nombre de las ciudades donde la ha expuesto.

Y si Suh muestra una cara esperanzadora de la globalización, Eugenio Dittborn o Cildo Meireles demuestran cómo sus productos derivados pueden enderezar los errores de la sociedad, en concreto, cómo la comunicación puede erosionar los gobiernos opresivos. Dittborn empezó a crear sus «pinturas por correo aéreo» en 1984, durante la dictadura de Pinochet, cuyo gobierno militar y represor mantuvo a la población chilena aislada del resto del mundo. Las pinturas por correo aéreo, collages de imágenes pintadas y serigrafiadas transferidas a tejidos de colores claros y cosidas sobre un fondo de tela más recia, se pueden plegar en rectángulos y enviar fácilmente por correo aéreo internacional. Para exhibirlas en las galerías, se desdoblan y se pegan con chinchetas a la pared, junto con los sobres en los que se han enviado, lo cual da fe de sus viajes alrededor del mundo y pone de manifiesto cómo el arte puede sortear la censura de un país. Las imágenes de las telas de Dittborn son variadas, pero en su mayoría aluden a circunstancias conflictivas. Incluyen desde fotografías de archivos policiales de convictas chilenas de la década de 1930 hasta caras dibujadas por esquizofrénicos en un hospital psiquiátrico del país, representaciones de momias antiguas que quedaron sepultadas bajo la nieve en los Andes, imágenes de fosas comunes en el norte de Chile, páginas de periódicos chilenos y fragmentos de textos, unos ajenos y otros redactados por él mismo. *To Return (RTM)*, *Airmail Painting No. 103*, 1993, ilustra el reintegro de los efectos personales o restos reales de viajeros que no lograron regresar a su hogar con vida. Con tales imágenes y narraciones, Dittborn pone el foco en cuestiones como el exilio, la pérdida o los sueños frustrados, reflejando su propia sensación de ser un extraño en el ancho mundo de la libertad política y la cultura internacional, pero también un destello de esperanza en que haya una alternativa.

Meireles se ha enfrentado también a los abusos de la dictadura militar transformando el arte en un medio subversivo, en este caso en su Brasil natal. También él aprovechó los sistemas de circulación preexistentes para difundir mensajes destinados a minar el poder de las autoridades. En 1970, en la cúspide de la dictadura, ideó sus *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*. La obra consistía en grabar mensajes políticos provocadores en botellas de Coca-Cola que luego volvían a circular siguiendo su curso normal de reutilización. Cuando las botellas estaban vacías, las inscripciones (que incluían frases como «*Yankee Go Home*»), una crítica a la infiltración económica en la economía de Brasil por parte de empresas estadounidenses como Coca-Cola) eran casi invisibles. Sólo cuando se rellenaban con el refresco y volvían a los comercios podían leerse. Esta pieza fue una evolución de una «inserción» previa como parte de la cual Meireles estampó en billetes brasileños y estadouniden-

ses mensajes similares, y luego los devolvió a la circulación. A raíz de las amenazas gubernamentales que recibió y de varias cancelaciones de sus exposiciones, Meireles emigró a Estados Unidos, donde creó instalaciones poéticas y participativas con objetos cotidianos como monedas, relojes y metros, así como excrementos o gas natural (que liberó en una estancia donde había una vela encendida) con la finalidad de configurar entornos evocadores de los peligros de las ideologías impuestas.

La circulación de la información en la era global también es parte esencial de la obra de Walid Raad, si bien con un matiz distinto. Raad, que opera con el nombre de su fundación ficticia, The Atlas Group, presenta documentación de situaciones con una gran carga política que, pese a ser creíbles, son mera ficción. Basándose en la inestable situación política de Oriente Próximo, y con alusiones frecuentes y específicas a la guerra civil que arrasó su país natal, el Líbano, entre 1975 y 1991, Raad indaga en cómo la historia se escribe y codifica en obras que adoptan la forma de archivos fotográficos y videográficos o documentales ficticios. *Hostage: The Bachar Tapes*, 2001, por ejemplo, inserta a un rehén libanés desconocido (inventado) llamado Souheil Bachar en el episodio de la crisis de los rehenes libaneses, durante la cual personas reales como Terry Anderson y Terry Waite permanecieron siete años secuestradas por militantes islamistas en Beirut. Un supuesto metraje de archivo y entrevistas posteriores a Bachar relatan las humillaciones que sufrió a manos de los otros rehenes. *My Neck Is Thinner than a Hair*, 2001, es un cuaderno escrito por un historiador libanés ficticio, el doctor Fadl Fakhouri, que supuestamente documenta las marcas de los coches utilizados en todos los atentados con bomba lapa perpetrados en el Líbano durante la guerra civil. Estas situaciones inventadas recurren al tipo de datos que los historiadores utilizan para construir la historia, y llaman nuestra atención sobre la escasa fiabilidad de esos informes y sobre el hecho de que, incluso en un mundo de comunicación instantánea y difusión global de la información, la «verdad» sigue siendo dudosa y vulnerable a la manipulación.

Las cuestiones sobre la veracidad histórica tienen una resonancia distinta en los países poscoloniales, cuyas poblaciones no han logrado zafarse fácilmente de los valores, costumbres, instituciones e idioma impuestos por las potencias colonizadoras una vez recobrada la independencia. (Tampoco de las divisiones étnicas y los odios nacionalistas alimentados por años de sometimiento.)³ Tras la partida de las potencias europeas, estadounidense y japonesa de África, América y Asia, a quienes quedaron atrás a menudo les resultó arduo desentrañar los rasgos auténticos de su identidad. Teóricos como Homi Bhabha y Gayatri Chakravorty Spivak han señalado que los individuos de las sociedades poscoloniales son proclives a interiorizar las representaciones impuestas por los antiguos ocupantes, lo que dificulta el análisis de los aspectos referentes a autenticidad e identidad. ¿Es posible recuperar tradiciones autóctonas alteradas o incluso destruidas tras años de imperio colonialista? ¿O es preferible adoptar el vocabulario visual y cultural de los colonizadores y utilizarlo para dialogar con las potencias globales en sus propios términos? Pero estos interrogantes no son exclusivos de los países colonizados; también los colonizadores deben sopesar cómo han influido en su cultura décadas, incluso siglos, de ocupación. Basta con echar un vistazo a la Inglaterra o la Francia contemporáneas para percatarse de que las costumbres, las tradiciones culturales y las tensiones políticas de los inmigrantes de las antiguas colonias están moldeando la vida en esos antiguos imperios.

Joyce Kozloff, pionera del arte feminista, ha desviado su atención hacia los mapas como herramienta para entender las complejas dinámicas de las sociedades

MICHAL ROVNER



Degel, 2004
Vitrina de acero con vidrio, piedra y videoproyección de DVD
145,1 x 81,3 x 50,8 cm

DO-HO SUH



Who Am We?, 2000
Impresión offset a cuatro colores sobre papel, 61 x 91,4 cm cada lamina

EUGENIO DITTBORN



To Return (RTM), Airmail Painting No. 103, 1993
Pintura, pumadas, serigrafía fotográfica y carboncillo sobre 6 telas no tejidas
420 x 420 cm

CILDO MEIRELES



Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola, 1970
 Botellas de coca-cola y texto transferido, 18 cm de altura
 Tate Britain, Londres

THE ATLAS GROUP (WALID RAAD)



Date: 2 July 1988
 Archive: As Sala (Berlín) / The Atlas Group / Photographer: Unknown
 Notes: Lebanon / Crisis and Crises / Explosions 1988 - Beirut

My Neck is Thinner than a Hair: Engines (2 July 1988 Arab Documentation Center), 2001
 Fotografía en color, 24 x 34 cm

JOYCE KOZLOFF

*La Conquista, 1999*

Acuarela, plástico y cuerda sobre una base de metal, madera y cartón
101,6 cm de circunferencia

coloniales y poscoloniales. En sus manos, los mapas son documentos que encarnan, no la verdad geográfica, sino las a menudo limitadas perspectivas de exploradores, colonizadores, mercaderes y conquistadores. Sus mapas reflejan la psicología de la dominación, la seducción del poder y las falacias de la versión patriarcal y occidental de la historia. En arrebatadoras esculturas y pinturas a modo de tapices, Kozloff fragmenta, remodela, altera y recrea mapas extraídos de múltiples fuentes. Cambiando los colores a su antojo, pegando encima de ciertos lugares imágenes históricas relacionadas con ellos, contorneando y dividiendo los mapas con fronteras decorativas y superponiendo varios sin ninguna relación, Kozloff amplifica las presunciones ocultas inherentes a estos objetos. *La Conquista*, 1999, es un globo terráqueo grande recubierto con una delgada capa de yeso para transmitir la sensación de fresco que incorpora elementos de diversos mapas y gráficos datados entre los siglos XVI y XVIII. Como indica el título, la obra es una meditación sobre la conquista de América. En su mayor parte está impregnada de una sensación de tragedia, con diagramas de barcos negreros, vistas de puertos de esclavos, dibujos de pueblos indígenas como salvajes exóticos y, lo más conmovedor, un mapa de Tenochtitlán, la capital del Imperio azteca, enviado a España por Hernán Cortés a modo de informe sobre la ciudad que estaba a punto de destruir. Kozloff ha pintado el mar de negro, en lo que tal vez constituya un gesto de duelo por las pulsiones destructivas a las que alude en la obra. *La Conquista* se enmarca en «Knowledge», 1999, una serie de piezas relacionadas con mapas que hablan de las paradojas inherentes al proceso de globalización, el cual, si bien facilita una difusión beneficiosa de la información técnica y científica, también permite usar dicha información con fines insidiosos.

Yinka Shonibare, miembro de la Orden del Imperio Británico, explora la contradictoria secuela de la colonización de África por parte de Europa. Shonibare es conocido sobre todo por sus espectaculares retablos de maniqués decapitados vestidos con trajes europeos de estilo victoriano cuya autenticidad se ve anulada por los tejidos con estampados batik con que están confeccionados. La historia de los tejidos del África Occidental que emplea Shonibare ejemplifica una de las paradojas del colonialismo: producidos en un principio por fabricantes ingleses a finales del siglo XIX, los tejidos fueron un fracaso comercial en el mercado indonesio al que iban destinados y, en cambio, fueron asimilados por el África Occidental, donde ahora se perciben y presentan como productos genuinos de diseño autóctono. La historia de estas telas se complementa con las actividades que llevan a cabo las figuras decapitadas. Pese a ir vestidas con batiks pseudoafricanos, acometen actividades asociadas con la clase dirigente británica: participan en cacerías de zorros, posan muy estiradas en terrenos de sus fincas e incluso, en *Gallantry and Criminal Conversation*, 2002, celebran una orgía indolente a la sombra de sus carruajes. Por medio de esta reinención narrativa e hibridación identitaria, Shonibare reflexiona acerca del impacto que el pensamiento colonial sigue teniendo en nuestros días. En sus obras percibimos tanto el deseo de los dominadores de apropiarse de lo «distinto» como el anhelo de los dominados de adoptar el estilo de vida de sus opresores.

La naturaleza irresoluta de la influencia colonial se demuestra más gráficamente en la obra de Zwelethu Mthethwa, que nos transporta a los barrios de chabolas de los alrededores de Ciudad del Cabo e inmortaliza a sus habitantes con el estilo consagrado por la tradición del retrato fotográfico. Pero lo más sorprendente es el ingenio con el que la población se sirve de los desechos de las culturas consumistas para componer entornos habitables. Emigradas desde el entorno rural a la gran ciudad en

YINKA SHONIBARE, MBE



Gallantry and Criminal Conversation, 2002

Once maniquies de fibra de vidrio y tamaño natural, varios baúles de madera y metal,
algodón impreso a la cera holandesa, cuero, madera y carruaje de acero
Carruaje: 2 x 2,5 x 4,7 m aprox.; plinto: 9 m x 9 m x 13 cm

MANUEL OCAMPO



From a Children's Picture Dictionary, 1995
Óleo sobre lienzo, 152,4 x 122 cm

busca de trabajo, estas gentes improvisan el mobiliario y la decoración de sus diminutas habitaciones de tal modo que unas maletas hacen de mesa y las paredes están empapeladas con anuncios arrancados de periódicos o revistas, normalmente con imágenes de modelos seductores o personajes famosos pertenecientes a otro universo. En una obra sin título de 2000, por ejemplo, una joven posa en su limpia pero humilde casa rodeada de cubos de plástico cuidadosamente colgados y un colorido papel pintado confeccionado a base de páginas de revistas. Las figuras de todas las fotografías exudan la dignidad sosegada y serena típica de los retratos formales, y devienen testamentos paradójicos de su ambiguo estado en el marco de los desplazamientos que la globalización y la agitación poscolonial han acarreado.

Para Manuel Ocampo la opresión del colonialismo está vinculada con la influencia desproporcionada de la Iglesia católica en su país, Filipinas. Una cultura popular repleta de imágenes y rituales católicos (a la que Ocampo contribuyó de joven con pinturas devotas «de la era colonial») para un mercado floreciente de iconos falsificados es uno de los legados de la conquista española de las islas. Otra herencia es la evidente relación entre el clero y la elite política y económica del país. Las pinturas de Ocampo beben de las tradiciones de las tiras cómicas políticas, las pinturas tradicionales filipinas y el arte popular para turistas, y coquetean con todo tipo de material incendiario, desde pornografía hasta imágenes sacrílegas, escatológicas y racistas. Un mismo lienzo puede exhibir una amalgama frenética de imágenes religiosas coloniales, textos irónicos, mordaces o satíricos, y mezclas de símbolos políticos y eclesiásticos que reflejan la ira del artista frente al abuso de autoridad y la hipocresía de los poderosos. En ocasiones las pinturas de Ocampo imitan el exceso del barroco español filtrado a través de los pinceles de pintores coloniales con escasa formación, quienes mezclan lo sagrado y lo profano de un modo al tiempo humorístico y transgresor. Entre sus imágenes recurrentes figuran cruces gamadas, representaciones sangrientas de Jesús crucificado, cuerpos mutilados, cruces confeccionadas con bastidores de cuadros o armas, y campesinos escuálidos con los peces gordos que se aprovechan de ellos. Las siniestras imágenes de *From a Children's Picture Dictionary*, 1995, por ejemplo, traicionan la inocencia del título. Esta escena apocalíptica se centra en una figura encapuchada cuya lealtad se cuestiona. Podría representar tanto a un penitente católico como a un miembro del Ku Klux Klan, o incluso a uno de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis. Está rodeada de emblemas de muerte, maldad y lucha, incluidas una calavera distorsionada que flota entre los pies del caballo, una cruz gamada, un esqueleto ante a una cabeza llena de tumores y una cruz griega. En este caso, es evidente que la religión no es consuelo.

Como Shonibare, Ocampo menoscaba el pensamiento colonial residual adoptando y subvirtiendo el lenguaje visual de la potencia invasora. Con una estrategia similar, Tracey Moffatt juega con la noción de «orientalismo», término que el desaparecido teórico literario Edward Said acuñó para describir la tendencia occidental a abordar lo «distinto» dotándolo de atributos femeninos y exóticos.³ Moffatt, descendiente de aborígenes australianos, hace suya esa alteridad o diferencia a fin de evocar su naturaleza coercitiva. Algunas de sus obras tratan las atroces políticas oficiales aplicadas a los aborígenes hasta bien entrada la década de 1960. El destino de los niños aborígenes arrebatados a sus padres para ser criados por familias blancas es el trasfondo de su largometraje *Night Cries: A Rural Tragedy*, 1989, un homenaje al filme de 1955 del cineasta australiano Charles Chauvel *Jedda*. Ambas cintas narran la crueldad de la política pero, mientras que la de Chauvel concluye con la muerte de la hija aborígen.

ZWELETHU MTHETHWA



Sin título, 2000
Impresión cromogénica, 179,1 x 241,3 cm

TRACEY MOFFATT



Night Cries: A Rural Tragedy, 1989
película de 35 mm, sonido Dolby y DVD en formato apaisado, 17 minutos

Night Cries imagina su aburrida vida al servicio de la anciana que la adoptó. Así, la película expone la crueldad despiadada de una política diseñada por reformistas sociales decididos a imponer la «civilización» a unos «salvajes» indómitos.

Yukinori Yanagi arremete contra el legado colonial como ciudadana de un país que aún no ha reconocido la repercusión de su política imperialista. En sus obras ha abordado las consecuencias de las ambiciones de Japón en tiempos bélicos y la rotunda derrota que puso fin a la Segunda Guerra Mundial. Yanagi rehace los símbolos japoneses del poder para restarles fuerza, componiendo una bandera nacional nipona con muñecos o recreando el Trono del Crisantemo, símbolo del emperador, en neones o alfombras. Una versión de ese símbolo incluye una cita de Yukio Mishima: «¿Cuándo se convirtió el emperador en un ser humano normal?». La pregunta da una idea de la confusión de los japoneses cuando los conquistadores estadounidenses los obligaron a repudiar la divinidad de su emperador, pues había sido la doctrina de esa divinidad lo que había justificado la guerra. Las obras más conocidas de Yanagi refutan el concepto de Estado-nación y reflejan el espectacular coste en vidas que se han cobrado las acciones de su país en aras del nacionalismo. Su *World Flag Ant Farm*, presentado en 1990 y recreado desde entonces, consiste en unas cajas herméticas de plástico acondicionadas como criadero de hormigas con una cara transparente. Las hormigas abren túneles a través de arena de colores que dibuja las banderas del mundo, y los senderos que trazan van emborronando los bordes de estos símbolos de hegemonía nacional. Yanagi también ha diseñado terrarios para hormigas con la forma de las divisas japonesa y estadounidense, que se pueden interpretar tanto a modo de crítica al poder corrosivo del capitalismo, representado por las diligentes hormigas obreras, como a modo de heraldo del colapso inevitable de las fronteras nacionales artificiales. Ambas lecturas, en cualquier caso, responden a aspectos de la globalización.

Lothar Baumgarten plantea una visión desde fuera de las luchas de poder en las colonias. Tras convivir unos años en la década de 1970 con tribus del Amazonas, cuyas poblaciones y estilos de vida han sido ya casi borrados por la invasión de la «civilización», Baumgarten ha hecho de la historia de esos indígenas tema recurrente en su obra. En instalaciones con estrategias del arte conceptual, Baumgarten nos recuerda que una cultura sin lengua escrita o sin la noción «occidental» del tiempo resulta muy fácil de redefinir para los invasores. Una de sus obras más célebres, *América: Invention*, 1993, ocupaba toda la rotunda que Frank Lloyd Wright proyectó en el seno del Museo Guggenheim de Nueva York: rotuló en sus paredes curvas los nombres de tribus reducidas o desaparecidas. Como carecían de lengua escrita, muchos de los nombres eran simples transcripciones de lo que pronunciaban exploradores y antropólogos occidentales, lo cual ilustra el proceso mediante el cual la potencia colonizadora bautiza a los pueblos que subyuga. Se reservó una sección de la pared del museo para las palabras que describían a las tribus amazónicas tras el contacto, entre ellas, «explotadas», «diezmadas», «clasificadas» y «bautizadas». Pero la compasión de Baumgarten por los oprimidos no está exenta de ironía: pese a condenar a los colonizadores por silenciarlos, el artista tampoco les da una voz propia, y acaba denunciando las injusticias ejercidas contra ellos en el idioma de los conquistadores.

Artistas como Baumgarten abordan la autorrepresentación preguntando quién habla por varios grupos y cómo la historia modula una idea de identidad. Estos interrogantes resultan especialmente relevantes para los artistas que viven entre varios lugares, artistas que, ya sea por decisión propia o por fuerza mayor, han abandonado sus países natales. Tanto si se consideran nómadas como inmigrantes o exiliados,

YUKINORI YANAGI



The World Flag Ant Farm (detalle: Persian Gulf), 1990
Hormigas, arena coloreada, 180 cajas de plástico y tubos de plástico, 21 x 30 cm cada caja
Museo de Arte Contemporáneo de Naoshima, Casa Benesse, Kagawa, Japón

LOTHAR BAUMGARTEN



America: Invention, 1993
 Instalación en el Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, enero-marzo de 1993

muchos de ellos se sienten desplazados. El etnógrafo James Clifford esboza una posible solución para que los desplazados afronten su realidad. Sostiene que debemos abandonar la idea de la «cultura» como una suerte de entidad fija y abrazar la idea de «culturas» en estado de desintegración, recreación y renegociación. Clifford se opone al «paradigma salvaje», según el cual la influencia cultural es un proceso unilateral que va de sociedades más desarrolladas a las que lo están menos, y apunta a una influencia multidireccional, señalando: «Gran cantidad de lenguas, cosmologías y valores se han perdido, algunos literalmente asesinados; pero es mucho también lo que ha sido inventado y revivido en contextos complejos».⁴ En otras palabras, la cultura debe concebirse como una calle de doble sentido, y los trastornos que padecen los desplazados pueden convertirse en herramientas de cambio y reinención.

El desaparecido Chen Zhen transformó esa experiencia nomada en arte. Nacido en China, Chen sufrió el caos de la Revolución Cultural durante su adolescencia, y en la década de 1980 se convirtió en uno de los líderes de la vanguardia de su país. En 1986 emigró a París, donde empezó a crear con objetos instalaciones que reflexionaban con humor acerca de la experiencia de vivir a caballo entre dos culturas radicalmente distintas. En *Daily Incantations*, 1996, transformó orinales chinos en las campanas budistas que durante siglos han llamado a la oración a los fieles. Las «campanas» emitían sonidos grabados que evocaban la infancia de Chen en una China extrañamente bifurcada: los ruidos rítmicos de las bacinillas se mezclaban con el recitado de pasajes del Libro rojo de Mao. En el centro de la instalación la modernidad se abría paso en la forma de una bola gigante de televisores, radios, amplificadores, altavoces y demás material electrónico desfasado y desechado atrapado en una red de cables. La obra, un estudio de la diferencia cultural, yuxtapone residuos industriales y físicos, al tiempo que contraponía la espiritualidad budista tanto al materialismo occidental como al adoctrinamiento comunista.

Chen bautizó como «transexperiencia» ese vivir entre culturas. Presentó un lenguaje visual híbrido que, pese a no resultar del todo claro a todos los espectadores, se entendía y disfrutaba, al menos en cierta medida. También la obra de Cai Guo-Qiang presenta una amalgama de referencias a culturas tradicionales y modernas. En *Cry Dragon/Cry Wolf: The Ark of Genghis Khan*, 1996, por ejemplo, un par de motores Toyota no consiguen arrancar un extravagante bote fabricado con troncos y pieles de cordero infladas. Otras obras beben del feng shui, la caligrafía, las hierbas medicinales o las costumbres funerarias chinas, y tienen un trasfondo humorístico. En una ocasión Cai invitó a occidentales y asiáticos a bañarse en las aguas infusionadas con hierbas del *Cultural Melting Bath*, 1997, en el Museo de Arte Queens de Nueva York. Su apuesta por la mezcla materializa la difuminación de las líneas que separaron tribus, naciones y personas, lección inscrita en la historia del propio Cai, criado en China, emigrado a Japón y que hoy reside en Nueva York. Cai es célebre sobre todo por su serie en curso de obras consistentes en detonaciones controladas de dinamita y fuegos artificiales que dibujan líneas en tierra o dibujos efímeros en el cielo. Algunas de ellas dan lugar a esmerados «dibujos» de humo o quemaduras que parecen pintadas con tinta china. Estas obras, tituladas colectivamente «Projects for Extraterrestrials», se dirigen a las formas de vida alienígenas que dentro de millones de años observarán la luz que generan. Llevando la globalización un paso más allá, sugieren que todos somos extraños y enfatizan nuestra precaria pertenencia a este planeta.

Xu Bing también reinventa formas tradicionales chinas. Sirviéndose de los aspectos visuales y simbólicos de la caligrafía de su país, habla de una situación en que la

comunicación se cercena o frustra de forma deliberada. Su *Book from the Sky*, 1987-2001, es una obra de una laboriosidad sobrecogedora integrada por cientos de libros abiertos dispuestos en el suelo a modo de alfombra bajo un dosel de resmas de papel sin cortar. Tanto esa marquesina como los libros están cubiertos de textos que parecen escritos en caracteres chinos pero que, en realidad, son pseudochinos e ilegibles. Para este proyecto Xu inventó más de cuatro mil pictogramas que talló en bloques de madera para su posterior impresión en papel. Este no-lenguaje recuerda los estragos de un virus informático que codifica y vacía de significado los mensajes transmitidos. En el contexto de la historia de China, la obra habla tanto de la erosión sutil del lenguaje a consecuencia de la propaganda como del hecho de que la Revolución Cultural quebró las tradiciones literarias del país. Xu reinventa la caligrafía desde la perspectiva opuesta en una serie de obras dedicadas a su «New English Calligraphy (NEC)». Presentada en forma de carteles, libros y una instalación configurada a modo de aula de escuela, «NEC» consiste en una serie de marcas parecidas a las pinceladas de tinta que forman los pictogramas chinos. Pero están combinadas para denotar las letras del alfabeto latino. Cuando se habitúa, el espectador occidental empieza a discernir que lo que parece ser texto chino ilegible en realidad es inglés con caracteres estilizados. «NEC» es un arma de doble filo. Al demostrar cómo los hablantes ingleses perciben como exóticos sus encuentros con lo «otro», Xu critica con sarcasmo las dificultades inherentes a cualquier comunicación transcultural. Visto con un prisma más esperanzador, también podría estar insinuando que nuestras diferencias no son tan abismales como parecen.

La concepción de Wenda Gu de un esperanto es más optimista. En una serie de obras en curso desde 1993 titulada «United Nations», construye espacios arquitectónicos con aspecto de casas de té, templos y monumentos nacionales cuyas paredes están definidas por tiras de gasa porosa entretejidas con cabello humano recogido en barberías y peluquerías de todo el mundo. Mechones rubios, morenos y pelirrojos adoptan la forma de letras y caracteres que imitan varias lenguas orientales y occidentales. Como en la pseudocaligrafía de Xu, esos símbolos parecen auténticos, pero Gu no quiere provocar ningún malentendido ni sesgo transcultural, sino que celebra el *chop suey* lingüístico surgido de la fusión de culturas e idiomas en la comunidad internacional. La obra de Gu anticipa un momento utópico en que las diferencias cada vez más tenues entre la humanidad se borrarán por completo.

Kimsooja, que procede de una tradición nómada en la que las posesiones se reducen a objetos que caben en un hatillo, recuerda la «transexperiencia» de Chen tanto por su herencia como por su situación actual de mujer que vive a caballo entre su pasado coreano y su presente occidental. Sus esculturas e instalaciones se combinan con *performances* en las que se mete en la piel de un alter ego conocido con los nombres de *Needle Woman* («Mujer aguja»), *Mirror Woman* («Mujer espejo») o *Beggar Woman* («Mujer mendiga»). En el vídeo *A Needle Woman*, 1999-2001, Kimsooja aparece sentada de espaldas a la cámara, frente a una serie de calles bulliciosas de El Cairo, Delhi, Lagos, Londres, Ciudad de México, Nueva York, Shanghai y Tokio, convertida en una especie de centro inmóvil, de forastero cósmico que existe en otro tiempo y a miles de conciencias de distancia del mundo que la rodea. En *A Mirror Woman: The Ground of Nowhere*, 2003, instaló un cilindro vertical de tela blanca de 18 metros de altura en el vestíbulo del Ayuntamiento de estilo colonial de Honolulu, cuya cubierta del año pidió que volvieran a abrir. Sellándolo todo salvo la abertura al cielo situada sobre la columna, forró de espejos el suelo del centro de la columna de tal modo que los

CHEN ZHEN



Daily Incantations, 1996

Madera, metal, orinales chinos, cables eléctricos, residuos de objetos eléctricos y electrónicos y sistema de sonido
230 x 700 x 350 cm

CAI GUO-QIANG



Dragon Sight Sees Vienna: Project for Extraterrestrials No. 32, 1999
 15 kg de pólvora, 600 m de cable detonador y grúas de construcción
 15 segundos, 16 h 30 min, 6 de noviembre de 1999, Museumsquartier, Viena

XU BING



Book from the Sky, 1987-2001

Libros impresos a mano y pergaminos impresos con planchas de madera inscritas con caracteres «falsos»
Instalación en la National Gallery de Canadá, Ottawa, 1988

WENDA GU



united nations - united 7561 kilometers, 2002

Cabello, cola y cuerda, 5.000 m de trenzas hechas con 7.561 km de pelo humano y sellos de goma de 191 países del mundo
Instalación en el Museo de Arte del Bates College, Maine, junio-octubre de 2004

EMILY JACIR



Where We Come From (Amal), 2001-2003
32 impresiones láser enmarcadas e impresiones cromogéncias montadas sobre cartón de policarbono C'intra
Texto: 24 x 29 cm; fotografía: 50,9 x 40,6 cm



In My Mind, 1995-1997
Técnica mixta, 8 x 5 x 3 m aprox.
Instalación en el Palacio de Cristal, Madrid, 2000

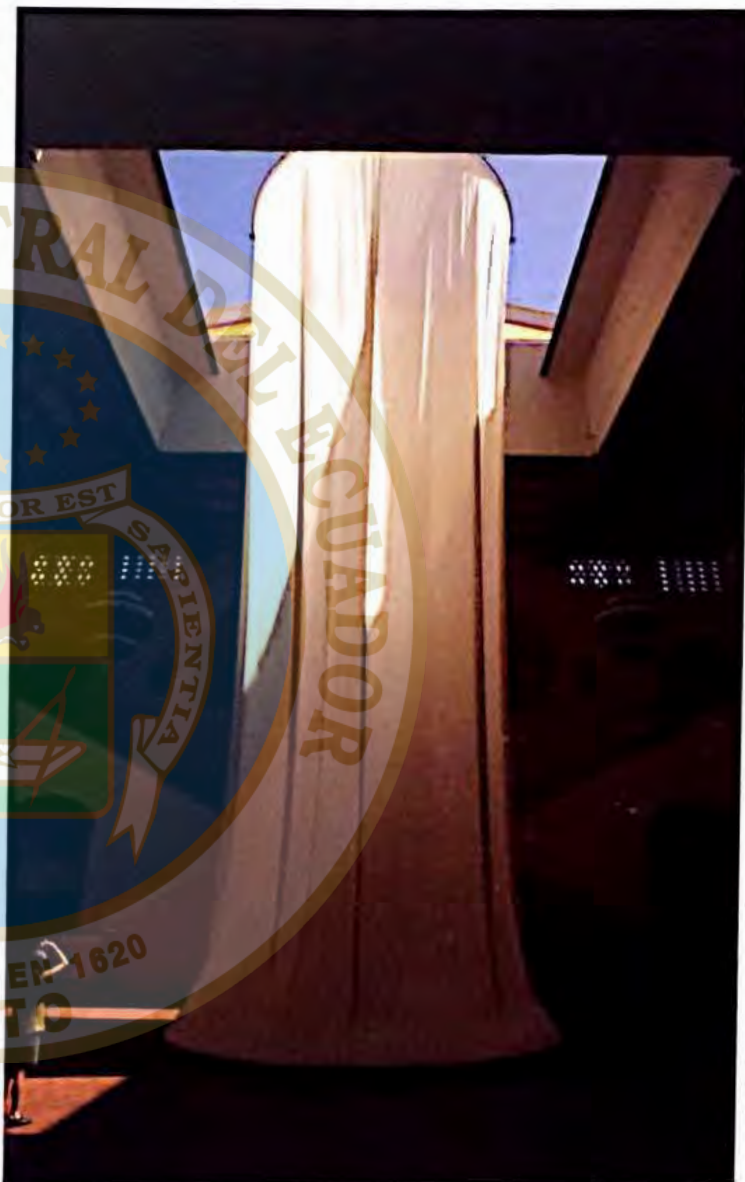
visitantes que penetraban en ella se encontraban flotando en un trozo de cielo. El tejido se mecía suavemente con la brisa, dando sensación de espacio vivo. Las nubes, reflejadas en el suelo, transmitían paradójicamente sensación de mar abierto. Incluida en un festival de arte dedicado a la inmigración coreana a Estados Unidos, *A Mirror Woman* aludía a la sensación de identidad desestabilizada que invade a los inmigrantes, pero también permitía vivir la experiencia universal de fusión entre tierra y cielo.

Pero si los artistas trotamundos hablan de la inseguridad de la vida nómada y las contradicciones de una identidad híbrida, muchas personas no están autorizadas a traspasar fronteras libremente. Así lo señala de forma conmovedora Emily Jacir en su serie *Where We Come From*, 2001-2003. Jacir, descendiente de palestinos, aprovechó su pasaporte estadounidense para viajar por su tierra natal satisfaciendo las sencillas peticiones de otros palestinos que no pueden hacerlo. Pidió a sus compatriotas que le solicitaran favores que pudiera hacerles, y recibió una variedad sorprendente de demandas. «Recorre las calles de Nazaret», le pidió un palestino. «Haz algo normal en Haifa», le suplicó otro. Un hombre que residía en una zona restringida le pidió que pagara su factura telefónica en la Oficina de Correos israelí a la que tenía prohibido el acceso; otro, que se citara con una chica palestina con la que había charlado. Jacir cumplió las peticiones en la medida en que le fue posible e informó de los resultados. Las obras que creó a raíz de esa odisea consisten en textos que narran las solicitudes y documentan sus esfuerzos por hacerlas realidad. Eludiendo la polémica que rodea el conflicto palestinoisraelí, Jacir expone la situación como un relato de la imposibilidad de acceder a ciertos alimentos y lugares, como una crónica de familias separadas, de tumbas que no pueden visitarse y de obstáculos insalvables para llevar a cabo actividades cotidianas. Extrapolando el conflicto del ámbito abstracto de la geopolítica para dejar constancia de sus repercusiones en la vida diaria de la gente corriente.

La libertad de movimiento también se presenta como una fantasía imposible en la obra de Kcho (Alexis Leyva Machado). Tras salvar un sinfín de obstáculos y lograr abandonar su país natal, Cuba, Kcho construye esculturas con instrumentos y accesorios de viaje. Los barcos son tema frecuente, pues representan el medio fundamental de la huida ilegal de la isla. Kcho ha construido balsas con libros abiertos (en su mayoría de texto y tratados marxistas), de cualquier forma, con tornillos y madera combada, las ha arrojado a «océanos» de botellas de cerveza, las ha equipado con tuberías internas y hélices y les ha rellenado el bastidor con bicicletas o maletas. Para la Bienal de La Habana de 1997, Kcho creó una instalación imponente titulada *In My Mind*, 1995-1997, consistente en unas barcas de madera en equilibrio precario con botellas debajo.

En la obra de Kcho la balsa es mucho más que un medio de transporte: es símbolo de libertad mental y física y aborda uno de los aspectos más positivos de la globalización. Sean cuales sean sus repercusiones en la realineación de las balanzas del poder político y económico a gran escala, para las personas la supresión de las fronteras y la difuminación de las divisiones psicológicas y físicas pueden resultar liberadoras. Por muy compleja que sea la globalización, le regala al mundo la libertad de soñar.

KIMSOOJA



A Mirror Woman: The Ground of Nowhere, 2003
Aro de aluminio, gasa de algodón fina, espejo y madera, 17,4 x 6,4 m
Instalación en el Ayuntamiento de Honolulu, Hawái, septiembre-octubre de 2003

ARTE & ARQUITECTURA LA FALACIA UTÓPICA



En atención a ciertos criterios, la arquitectura es la más conservadora de las artes, por razones justificadas: un edificio requiere una fuerte inversión y, además, su cometido es soportar el paso del tiempo, de modo que los arquitectos tienden a apostar por soluciones de validez probada. Por eso resulta curioso que en los albores de la era moderna fuera en el ámbito de la arquitectura donde se incubaran algunas de las ideas más revolucionarias sobre la reconstitución de la sociedad. Visionarios de la talla de Adolf Loos (célebre por equiparar la decoración con un delito³), Le Corbusier (quien propuso la idea de «la casa como una máquina para vivir»⁴), los defensores del Estilo Internacional Ludwig Mies van der Rohe y Philip Johnson, los estadounidenses prodemócratas Frank Lloyd Wright y Louis Sullivan, o el fundador de la Bauhaus, Walter Gropius, secundaron la idea de que la perfección de un espacio conducía a la perfección de sus inquilinos, manifestando así una fe absoluta en el potencial de la arquitectura y el diseño como agentes de transformación social. Esas ideas utópicas se contaron entre los motores principales de la modernidad. Y también entre sus ideas más delirantes. El arranque del siglo xx vio surgir movimientos arquitectónicos de la creencia en que un enjaezamiento adecuado de la tecnología y la producción en serie podía desembocar en un orden social racional, igualitario y aséptico. Hoy día esa fe ha estallado en pedazos, debido, en parte a la aplicación de las aspiraciones de eficiencia, racionalidad y funcionalismo del movimiento moderno en ejercicios deshumanizadores de estandarización, y en parte a las consecuencias de los experimentos sociales del fascismo y el comunismo.

El fracaso del impulso utópico ha liberado a los arquitectos de su papel de visionarios. Hoy en día la mayoría de ellos actúan menos como planificadores sociales benévolos y más como ingenieros que se atienen a las restricciones que suponen el presupuesto, el urbanismo y la seguridad. Las raras ocasiones en que tienen oportunidad de dar rienda suelta a su imaginación consisten en encargos de edificios singulares cuyo cometido no es tanto cambiar el mundo como mostrar el perfil artístico del artifice y el de sus mecenas. Esos encargos han generado un raudal de proyectos arquitectónicos que rechazan la racionalidad en pro de la fantasía, la disonancia y las referencias a la historia ecléctica de la arquitectura. Los edificios que albergan museos, en concreto, han servido de escaparate a los arquitectos para alardear de sus virtudes. El Guggenheim Bilbao, de Frank Gehry, es una composición cubista de curvas y planos de brillante acero de titanio que no da pistas de su función o su configuración interior. La ampliación de Santiago Calatrava del Museo de Arte de Milwaukee, en Estados Unidos, está coronada por un mástil en ángulo de 61 metros sujetado por cables que evoca la vertiginosa arquitectura de los puentes colgantes.

Es interesante destacar que, si bien los sueños y fracasos de la arquitectura moderna han limitado a los arquitectos, han fortalecido a los artistas contemporáneos. Estos últimos no han olvidado ni el atractivo ni los peligros de los ideales revolucionarios de las primeras vanguardias, y muchos de ellos son conscientes de que la arquitectura brinda un vocabulario visual y filosófico idóneo para glosar las contradicciones de la vida contemporánea. Los artistas con inclinaciones arquitectónicas encuentran

hoy en la arquitectura un medio para criticar los entornos vitales y laborales actuales, evaluar el impacto de las ideas de racionalidad y progreso del movimiento moderno e indagar en las implicaciones de la adopción por parte de la posmodernidad del capitalismo consumista. Los artistas a horcajadas entre el arte y la arquitectura analizan cómo vive la gente y cómo podría hacerlo. Plantean propuestas visionarias, que van de lo sublime a lo ridículo, y abordan todos los campos, desde el replanteamiento de ciudades enteras hasta el diseño de unos aseos. También advierten sobre los planes urbanísticos delirantes que desoyen la psicología humana, las jerarquías sociales y los conflictos políticos. Nos invitan a evaluar cómo la arquitectura puede potenciar o disminuir la sensación de bien común y vida pública y, en ciertos casos, incluso preconizan que la arquitectura aún puede funcionar como catalizador del cambio social.

Varios artistas contemporáneos han abordado las contradicciones inherentes a la apuesta por la «transparencia» lanzada desde la arquitectura moderna, estética espoleada por la fusión de la ingeniería industrial y la arquitectura visionaria en el primer tercio del siglo xx. La transparencia adoptó varias formas, entre las cuales figuran el «cubo de vidrio» funcionalista, hecho con con armazón de acero, hormigón armado y cristales, y los flamantes rascacielos de cristal y acero que han pasado a simbolizar el horizonte urbano moderno y que fueron posibles gracias a la invención de la pared sin carga. Un icono de este último género es el Edificio Seagram de Nueva York, de Mies van der Rohe, construido entre 1954 y 1958, con su contorno de líneas aerodinámicas y su pureza formal. Otro lo encontramos en la Casa de cristal, de Philip Johnson, de entre 1949 y 1950, cuyas paredes y planta abierta suprimen toda noción de privacidad. La Casa de cristal recibió elogios por su claridad física y su integración en el paisaje, pero su planta abierta también anticipó los cubículos abiertos y despersonalizados y los muros cortina de vidrio de las oficinas actuales.

Una actitud contraria al elogio moderno de la racionalidad, funcionalidad y permanencia caracteriza la obra de Gordon Matta-Clark, estudiante de arquitectura a finales de la década de 1960 que en su corta vida (falleció de cáncer en 1978, a los 35 años) creó un corpus de obras que siguen constituyendo piedras de toque para los artistas interesados en desacreditar las aspiraciones exaltadas del movimiento moderno. Matta-Clark desmanteló el espacio arquitectónico en obras cuya materia prima eran casas y edificios abandonados o destinados a la demolición: los transformó en esculturas ambientales mediante «building cuts», consistentes en cortarlos por la mitad o hacer fisuras y agujeros en techos y paredes que abrieran vistas a otras estancias y el exterior, o bien en suprimir fachadas de modo que los espacios interiores quedaran expuestos a la vista pública. Eran obras de vida efímera, de las que hoy sólo queda constancia en dibujos, fotografías, películas y otros documentos. *Splitting*, 1974, es un collage de fotografías que Matta-Clark tomó de uno de sus edificios cortados más conocidos: una casa de dos plantas en Nueva Jersey que partió por la mitad, en vertical. Para *Foke Estates*, iniciada en 1972 e inconclusa, Matta-Clark se apropió de microparcelas entre solares y otros espacios inútiles generados por las irregularidades de la zonificación

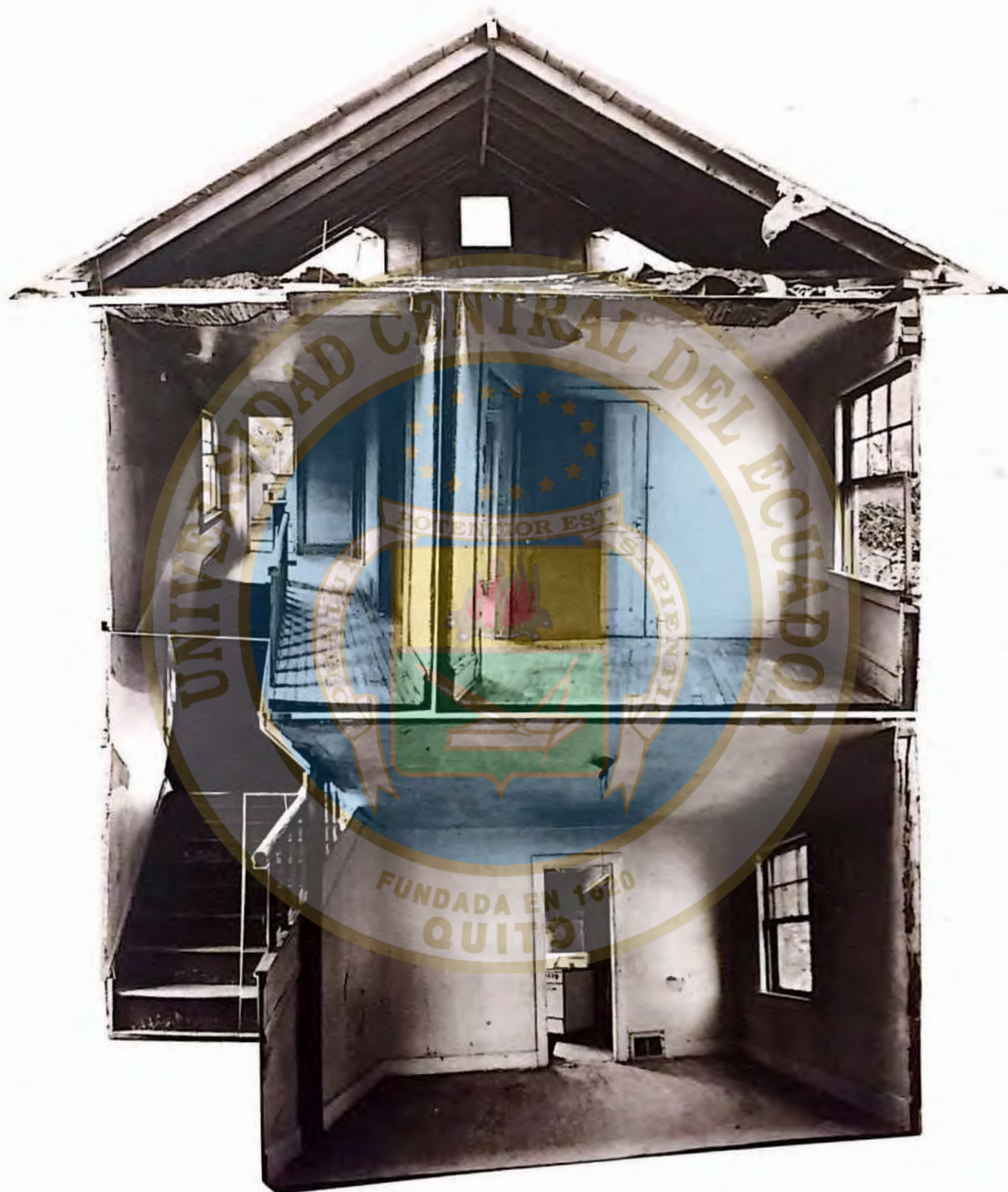


PHILIP JOHNSON
CASA DE CRISTAL
1949-1950
NEW CANAAN, CONNECTICUT



LUDWIG MIES VAN DER ROHE
EDIFICIO SEAGRAM
1954-1958
NUEVA YORK

GORDON MATTA-CLARK



Splitting, 1974
Collage de fotografías en blanco y negro sobre cartulinas
82,6 x 70,5 cm

RACHEL WHITEREAD



Sin título (House), 1993
Materiales de construcción y yeso, 10 m de altura aprox.
193 Grove Road, Londres E3, demolida el 11 de enero 1994

neoyorquina. Matta-Clark adquirió las parcelas con la intención de subastarlas, para atraer la atención sobre el potencial metafórico de los espacios intermedios. Su pasión por la demolición, las ruinas y los fragmentos arquitectónicos (el término que acuñó para todo ello fue «anarquitectura», de «anarquía» y «arquitectura») hallaba eco en escultores y fotógrafos coetáneos, algunos de los cuales aparecen en otros apartados de este libro, como Jessica Stockholder o Bernd y Hilla Becher. Se aprecian similitudes a la obra de Matta-Clark en una serie de proyectos creados en la década de 1970 por el estudio de arquitectura de James Wines SITE Environmental Design for Best Products, que consistieron en deconstruir tiendas al por menor. En uno de esos edificios se arrancó el revestimiento de la fachada que imitaba una pared de ladrillos y se dejó a la vista la blanca de debajo, mientras que otros se caracterizaban por unos perfiles sin acabar que parecían ruinas modernas en descomposición.

En la línea de Matta-Clark, Rachel Whiteread ha trabajado con espacios arquitectónicos cuyo derribo estaba previsto. Algunas de sus obras son vaciados de espacios deshabitados obtenidos vertiendo hormigón líquido, yeso, caucho o resina alrededor de objetos reales, en habitaciones o incluso en edificios enteros. Los vaciados solidifican el vacío, creando extraños objetos con protuberancias y hendiduras superficiales que indican la ubicación de estanterías, armarios, alféizares o puertas. Estas esculturas parecen obras minimalistas por su geometría funcionalista y maciza, pero encierran ecos conmovedores de una vida anterior. Pese a su densidad física, tienen un aire espectral, como bien indica el título *Ghost*, 1990, el vaciado de una sala de estar con el relieve invertido de la chimenea, molduras y ventanas. *House*, 1993, escultura famosa por polémica, era un vaciado del interior de una casa aterrazada victoriana de tres plantas del East End de Londres condenada a la demolición. Tras el acalorado debate en la prensa y en la esfera pública sobre si *House* era una obra de arte o no, en 1994 la pieza fue derribada. Los vaciados más pequeños de Whiteread también constituyen reliquias de un tiempo anterior. Incluyen interiores de bolsas de agua caliente, espacios bajo camas o bajo las patas de sillas y mesas de cocina, el interior de bañeras y armarios, y los huecos alrededor de los lomos de los libros de una biblioteca. Al reproducir objetos domésticos y espacios con una vida anterior, las esculturas de Whiteread transmiten vulnerabilidad. Encapsulan la fugacidad de la memoria, la infancia y la seguridad en un mundo en cambio constante.

Daniel Buren también trabaja con arquitectura preexistente, a la vez celebrando y subvirtiendo la autoridad arquitectónica, cubriendo edificios públicos, museos y otros «emplazamientos privilegiados» con paneles y estandartes de rayas que recuerdan la sencilla tela omnipresente en Francia, tanto en camisas como en toldos de comercios, por ejemplo. Con sus intervenciones, Buren ha dicho querer reintegrar el arte y la arquitectura al pueblo. Sin embargo, su efecto real puede ser muy distinto. Una de sus obras más famosas, *Les Deux Plateaux*, 1985-1986, una instalación permanente en el Palacio Real de París, la morada del siglo XVII del cardenal Richelieu, generó una gran polémica entre el público al que supuestamente debía liberar. La instalación de pilares rayados de distintas alturas llena el majestuoso patio de la institución histórica. La yuxtaposición de la nítida geometría moderna con las columnatas clásicas resulta clara y pretendidamente discordante, y recuerda el objetivo de las primeras vanguardias de rechazar el pasado y prescindir de la carga muerta de la historia.

La repercusión social y psicológica de la arquitectura es tema recurrente en la obra de Dan Graham, quien desde la década de 1970, además de publicar escritos teóricos, ha trabajado con vídeo, fotografía, *performances* e instalaciones, a menudo

DANIEL BUREN

Postal de recuerdo: *Les Deux Plateaux*, 1985-1986

Cemento, mármol, piedra, acero galvanizado, agua y electricidad
3.000 m²

Obra in situ, patio principal del Palacio Real, París

MONICA BONVICINI



Don't Miss a Sec., 2003-2004
Estructura de falso espejo, acero inoxidable, inodoro, suelo
de hormigón, aluminio y luces fluorescentes
250 x 140 x 190 cm
Instalación en Art Basel, Suiza, junio de 2004

con espejos de doble cara y retroalimentación de video que evocan las complejidades de nuestra interacción con el arte y la arquitectura, así como de su interacción mutua. *Cinema*, 1981, es una sala de cine construida con espejos semirreflectantes, que reflejan o transparentan en función de si hay más luz en el interior o en el exterior. En el cine de Graham la experiencia cinematográfica habitual, en la que la atenuación de las luces permite al espectador adentrarse en su burbuja personal, queda subvertida, y cada persona del público es consciente de la presencia de los demás y de los transeúntes que pasean por el exterior como si formaran parte de la película. La serie de «pabellones» que Graham viene construyendo desde finales de la década de 1970 es un examen sostenido de la psicología de la arquitectura moderna. Estas estructuras minimalistas de espejo falso se colocan en parques o azoteas urbanas, donde los espectadores las experimentan de forma diferente con los cambios de luz. Cuando hace sol, las paredes de cristal son transparentes miradas desde fuera y espejadas desde el interior. Cuando la luz natural se atenúa ocurre lo contrario. En un guiño a la fijación del movimiento moderno por la transparencia, los pabellones desestabilizan la noción de lo público y lo privado, lo visible y lo invisible, interior y exterior. Pero también socavan de forma sutil la autonomía y estética mecánica e impoluta del edificio de cubo de vidrio introduciendo reflejos y los impredecibles efectos de la naturaleza.

El falso espejo tiene un papel similar en la reinención del aseo público de Monica Bonvicini. *Don't Miss a Sec.*, 2003-2004, es un retrete con paredes de cristal inspirado en el concepto del panóptico, un diseño carcelario concebido en el siglo XVIII por el filósofo y reformista social británico Jeremy Bentham, quien pensó que se controlaría mejor a los presos si estaban en todo momento a la vista desde una garita de guardia. El aseo de Bonvicini, instalado en una plaza de Londres donde hubo una penitenciaría y en la que Bentham había propuesto construir una garita panóptica, contiene todos los accesorios de un aseo público: un inodoro de acero inoxidable, un lavamanos, jabón, papel e incluso material de lectura. Al estar confeccionado con espejo falso, los usuarios ven el exterior, mientras que los transeúntes sólo ven su propia imagen reflejada. Pese a la privacidad efectiva que aporta, el hecho de que desde dentro las paredes parezcan transparentes provoca un conflicto entre espacio público y privado. Bonvicini amplía su investigación a los aspectos coercitivos de la arquitectura moderna ejemplificados por estructuras brutalistas como la monástica y poco acogedora *Unité d'Habitation* de Le Corbusier, un proyecto de viviendas sociales de mediados del siglo XX realizado en Marsella que fue el prototipo de los programas de viviendas de protección oficial extendidos en la segunda mitad del siglo. La pieza de Bonvicini *Stairway to Hell*, creada para la Bienal de Estambul de 2003, unía dos plantas del espacio de exposición mediante una escalera metálica suspendida de cadenas con un cerramiento de paredes de vidrio agrietadas en torno a agujeros de bala.

Liam Gillick, que ha calificado sus obras inspiradas en la arquitectura de «visión posutópica del futuro», afirma que la creencia del movimiento moderno en el control del comportamiento mediante la organización del espacio se manifiesta hoy en los dictados de la esfera corporativa.⁸ Su lenguaje visual de láminas de plexiglás de colores vivos dispuestas en pantallas reticulares con armazón de aluminio se hace eco de las «estructuras primarias» de Donald Judd y la geometría de líneas puras del Estilo Internacional. No obstante, sus estructuras están concebidas como parodias de las oficinas de las grandes empresas. Los títulos de Gillick delatan sus intenciones críticas. *Assessment Think Tank*, 1997, es un cubo de plexiglás que bien podría proceder de un salón de exposición de unidades modulares diseñadas para su personalización

DAN GRAHAM



Two Adjacent Pavilions, 1978-1982
Falso espejo, vidrio y acero, 251 x 186 x 186 cm
Instalación en la Documenta 7, Kassel, Alemania, 1982

LIAM GILICK



Assessment Think Tank, 1997
Aluminio anodizado y plexiglás, 240 x 120 x 120 cm

DENNIS ADAMS



Bus Shelter VIII, 1988

Técnica mixta, cada cabina: 218,4 x 365,8 x 134,6 cm

IÑIGO MANGLANO-OVALLE



Le Baiser: The Kiss, 2000

Videoinstalación y proyección multicanal, grabación de discos CD de audio y técnica mixta, dimensiones variables

según las necesidades del cliente. *Local Discussion Screen*, 2001-2002, se apropia de las barreras con las que se aíslan acústicamente oficinas (y parece una versión escultórica de una pintura de Mondrian). Los títulos, como los objetos, sugieren la necesidad de un tipo de comunicación que una gran oficina no suele propiciar.

Dennis Adams recurre al lenguaje de la arquitectura del movimiento moderno para demostrar cómo las sociedades actuales suprimen los recuerdos y realidades desagradables. Sus primeras obras en esta línea, de la década de 1980, son marquesinas constructivistas de autobús que no exhiben anuncios de moda, sino fotografías montadas en cajas de luz que aluden a temas candentes, como la falta de vivienda o las reclamaciones de los canadienses nativos en Montreal. *Bus Shelter VIII*, 1988, muestra una manifestación frente al edificio del Parlamento en Ottawa. Adams también extrapola los males sociales y conflictos no resueltos a la forma de las paradas de autobús, creando espacios fragmentados e inaccesibles, disfuncionales, con espejos falsos y bancos y paneles inclinados. En 1991, para una exposición en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, Adams reescenificó una exposición de 1942 en la misma institución titulada «Road to Victory» que conmemoraba la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. En la versión de Adams, instalada en la época de la primera guerra del Golfo, las fotografías del archivo del MoMA se colocaron en vitrinas con espejos de forma que sólo fueran visibles a modo de reflejos. Detrás de la hilera de vitrinas había una pared negra brillante en la que se veían reflejos fantasmales de soldados en el desierto de Arabia Saudí. Presentando las imágenes en conjunto, y de modo que sólo se pudieran ver indirectamente y desde una distancia concreta, Adams denunciaba la fugacidad de la memoria histórica.

Las esculturas de inspiración arquitectónica de Isa Genzken retoman las elegantes formas y los materiales asociados con arquitectos como Van der Rohe y Johnson, aunque con sugerencias de desintegración. *New Buildings for Berlin*, 2004, ofrece ideas para la reconstrucción de una ciudad dividida y devastada por la guerra fría. En lo que parece un reproche al aluvión de proyectos para grandes y carísimas obras arquitectónicas, estas esculturas consisten sencillamente en hojas de vidrio de colores apoyadas unas en otras. Las obras de Genzken parecen rascacielos erosionados, y con frecuencia se combinan con cinta adhesiva, plástico y objetos kitsch como águilas de plástico o serpientes emplumadas. Cuando aparecen coronadas por soldaditos de juguete o flores de plástico, adquieren un matiz desconcertante. La concepción que la artista tiene de la arquitectura del movimiento moderno se resume en *Fuck the Bauhaus*, 2000, con la que desacredita la racionalidad moderna engalanando estructuras arquitectónicas cúbicas con muñecos de plástico, bolsas de basura y residuos.

Iñigo Manglano-Ovalle también observa con recelo las seducciones de la arquitectura del movimiento moderno. En *Le Baiser/The Kiss*, 2000, una videoinstalación en la que interpreta a un limpiacristales lavando la amplia fachada de la Casa Farnsworth de Van der Rohe, la estructura de la instalación en sí, con sus pantallas de vídeo sostenidas por esbeltas barras de aluminio pulido y colgadas del techo mediante tirantes, imita la estética del funcionalismo industrial de esta casa diseñada según los dictados del Estilo Internacional. El vídeo abre con una imagen de la Casa Farnsworth en su entorno de Illinois; la cámara avanza lentamente hasta centrarse en un trabajador que frota con su escobilla los paneles de vidrio. En el interior de la casa, otra persona, con auriculares, es ajena a la presencia del operario. Así, la obra analiza la obsesión del movimiento moderno por la transparencia, a la vez celebrando la belleza de la casa y apuntando que la abertura formal no erradica las divisiones de clase.

ISA GENZKEN



New Buildings for Berlin, 2004
Vidrio, cinta adhesiva, silicona y madera
226 x 60 x 45 cm

ELIZABETH DILLER Y RICARDO SCOFIDIO



Master/Slave, 1999
Técnica mixta, 10 x 10 x 0,5 m

Un modo particular en que la lógica de la transparencia del movimiento moderno se manifiesta en la vida contemporánea es el uso y la proliferación de la vigilancia, tema de interés para Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio. Arquitectos y artistas, Diller y Scofidio trabajan con un amplio abanico de formas, desde intervenciones temporales en estructuras arquitectónicas existentes hasta maquetas de edificios y estructuras arquitectónicas hechas realidad. Entre sus motivos recurrentes figura la cámara de vigilancia que, junto con los videos asistidos por ordenador y los robots, sugieren el peculiar entramado de la experiencia pública y privada en la sociedad estadounidense actual. En la remodelación de Brasserie, restaurante de la planta baja del neoyorquino Edificio Seagram de Mies van der Rohe, Diller y Scofidio colocaron cámaras de vigilancia que proyectaban imágenes de la gente que entraba en el local en pantallas situadas sobre la barra, de modo que los clientes se convertían a un tiempo en vigilantes y vigilados. Otras obras suyas subrayan la relación entre vigilancia y control. *Master/Slave*, 1999, consiste en una compleja instalación integrada por pequeños robots japoneses colocados en fila india en una cinta transportadora de 90 metros. Los robots, que se desplazan por el interior de una vitrina que evoca el clásico edificio moderno de oficinas, son captados por cámaras que transmiten imágenes de su paso a monitores de vídeo. En un punto determinado los robots quedan fuera del ángulo de visión, momento en el que son escaneados por una máquina de rayos X que muestra su funcionamiento interno. La obra describe con un grado desconcertante de detalle cómo los sistemas de vigilancia que hoy invaden el espacio público acabarán un día por registrar no sólo nuestros movimientos, sino también nuestro yo interior.

Y si unos artistas tratan las amenazas de la arquitectura del movimiento moderno sacando a relucir sus convenciones corporativistas, clasistas, transparentes y propias del Gran Hermano, otros proponen planteamientos arquitectónicos contrastantes. Vito Acconci sustituye la idea mecanicista de Le Corbusier de la casa como «máquina para vivir» por un modelo orgánico en el que los edificios parecen funcionar como seres vivos. La estética de Acconci es una evolución de su anterior carrera como innovador del arte corporal, amalgama de prácticas que fomentan las confrontaciones físicas y psíquicas entre el cuerpo y el entorno. El rediseño de 1994 de la fachada del Storefront for Art and Architecture de Nueva York (realizada en colaboración con el arquitecto Steven Holl) fusionó los espacios interior y exterior de la estrecha galería, consistente en poco más que un escaparate. Por medio de bisagras, los paneles cortados en la fachada rotan, se abren y se cierran, de tal modo que la pared exterior se transforma en un envoltorio mutable y permeable que entreteje la calle con el espacio interior. Desde que en 1988 fundó Acconci Studio, su estudio de diseño, el artista ha ideado un sinfín de soluciones lúdicas y funcionales como esta para parques, jardines, vestíbulos interiores y nudos de interconexión de redes de transporte. Con paredes como vallas, a un tiempo macizas y transparentes, cubiertas que se arquean como líquido derramado y formas que parecen a punto de metamorfosearse, estos proyectos subvierten las nociones modernas rigurosas de espacio y estructura.

Tadashi Kawamata también utiliza la metáfora orgánica para barrenar la racionalidad del movimiento moderno, creando estructuras caóticas de madera que se acoplan a edificios existentes y parecen propagarse como virus o descabellados andamiajes. Los edificios «huésped» de Kawamata han incluido un hospital abandonado, un puente operativo, una iglesia devastada por la guerra, museos, comercios e incluso una discoteca. En *Toronto Project: Colonial Tavern Park*, 1989, Kawamata salvó el hueco entre un par de sucursales bancarias neoclásicas desocupadas construyendo

ACCONCI STUDIO (VITO ACCONCI, LUIS VERA Y STEVEN HOLL)



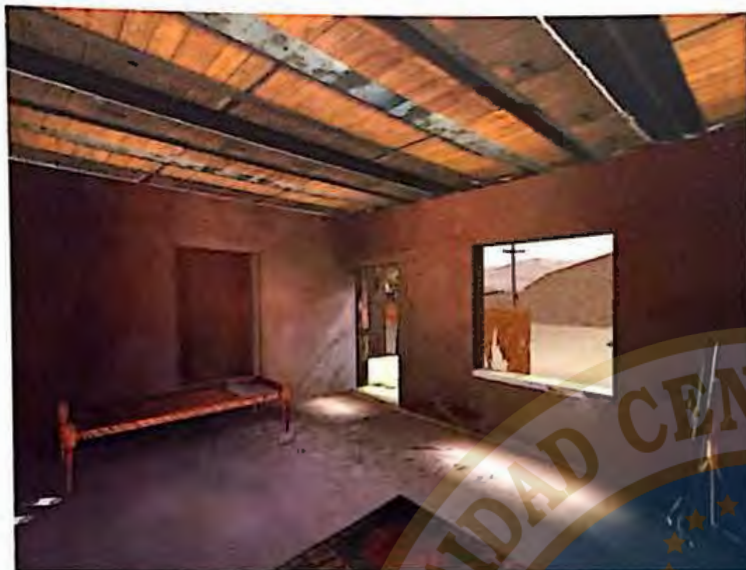
Fachada, Storefront for Art and Architecture, 1993
Supraboard, yeso, acero, bisagras y luces
2,7 x 30,5 x 4,3 m
97 Kenmare Street, Nueva York

TADASHI KAWAMATA



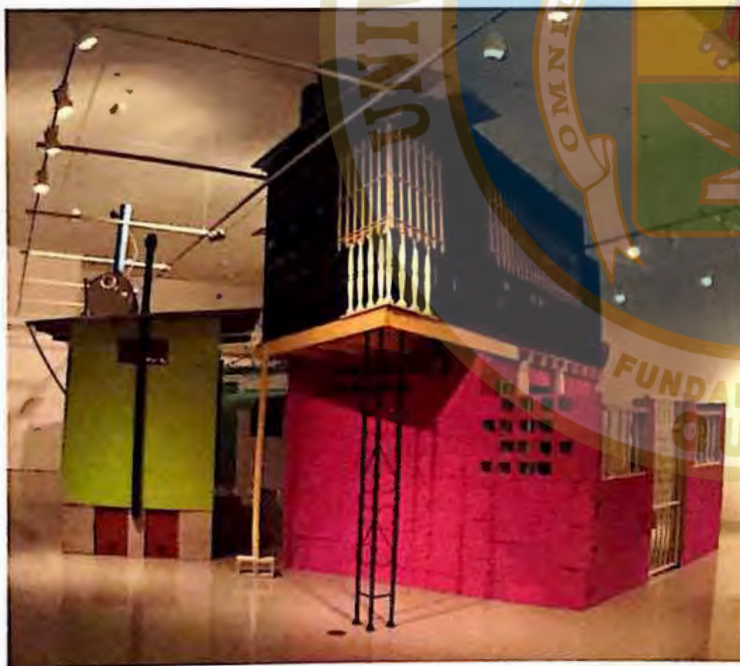
Toronto Project: Colonial Tavern Park, 1989
Técnica mixta
Instalación en Yonge Street, Toronto, junio-septiembre de 1989

BEN LANGLANDS Y NIKKI BELL



The House of Osama bin Laden, 2003
Animación digital interactiva y proyección

MARJETICA POTRČ



Urgent Architecture, 2003
Materiales de construcción, infraestructuras de comunicación y energía, dimensiones variables
Instalación en el Palm Beach Institute of Contemporary Art, Florida, 2003-2004

un puente de vigas astilladas que parecía a punto de sepultar las otrora plácidas fachadas de los edificios. Las piezas del artista suelen conformar adiciones temporales al paisaje urbano. De hecho, Kawamata considera el proceso de construcción y demolición tan importante como la estructura completa. Estas obras traen a la mente multitud de asociaciones: su similitud con los andamios las convierte en una crítica al crecimiento urbano descontrolado, que transforma tantos barrios de tantas ciudades en obras de construcción. Por otra parte, el hecho de que sean efímeras evoca las construcciones ilegales que crecen como setas en las periferias de las ciudades en desarrollo como alojamiento temporal para los trabajadores emigrados y los labradores que huyen de la miseria del campo. La metáfora orgánica del virus, que Kawamata esgrime de forma deliberada, apunta a una visión del crecimiento urbano insensata, irrefrenable y, posiblemente, pernicioso para la vida humana.

Pero no todo el arte orientado a la arquitectura son estructuras tridimensionales. Ben Langlands y Nikki Bell utilizan la tecnología digital y el lenguaje del arte conceptual para explorar los significados políticos de la arquitectura. La investigación más fascinante del equipo en este sentido es *The House of Osama bin Laden*, 2003, donde han aplicado la tecnología de los videojuegos para ofrecer una visita virtual por el hoy vacío edificio de Daruntah, Afganistán, que fue el hogar de Bin Laden durante poco tiempo en la década de 1990. Como cualquier videojuego, es una pieza interactiva: los espectadores manipulan un mando para entrar y salir del complejo o cruzar unas estructuras inhóspitas de hormigón en semirruinas rodeadas de fea tierra y restos de vehículos oxidados. También pueden adentrarse en el interior de la casa y desplazarse por las estancias vacías, abrir armarios y entrar en los búnkers. Al igual que Diller y Scofidio, Langlands y Bell explotan el potencial voyeurístico de la tecnología, aunque aquí las apuestas son inquietantes y peligrosas (nos asomamos al mundo privado de un delincuente) al tiempo que seguras (sólo es un videojuego). Esta estructura arquitectónica con gran carga política resulta tan real como lo permite la realidad virtual.

Benjamin Edwards también recurre a la tecnología digital y la bidimensionalidad para explorar los significados subyacentes de la arquitectura. Sus pinturas indagan en lo que él denomina «utopías capitalistas» y están creadas con las mismas tecnologías novedosas que transforman el paisaje estadounidense. Incorporan mapas satélite, planos, logotipos e imágenes abstractas destiladas digitalmente de las —instantáneas que el propio artista toma de sedes de empresas, aparcamientos, centros comerciales y otros emblemas del anonimato y la dispersión social que caracterizan la vida actual en Estados Unidos. Todos estos elementos se disponen sobre el lienzo y se solapan con rectángulos, cuadrados y óvalos pintados con colores vivos. Las telas generan representaciones esquemáticas de un espacio urbano futurista que, gracias a los logotipos y elementos reales, nos resulta extrañamente familiar. Reflejan una forma de contemplar y organizar el espacio que sólo es posible en la era digital. *Immersion*, 2004, por ejemplo, presenta un amplio panorama aéreo repleto de planos de colores flotantes y símbolos geométricos que, en un tributo a la perspectiva renacentista, parecen precipitarse hacia un punto de fuga en la distancia. No queda claro si nos deslizamos por una explanada, una autopista o un aparcamiento y, de hecho, Edwards parece sugerir que esas distinciones del mundo real apenas revisten importancia para una conciencia posmoderna incorporada.

Si el movimiento moderno arquitectónico fracasó en sus aspiraciones utópicas, tal como lo sugiere la obra de Edwards, hay artistas que aún creen en la arquitectura como motor de cambio social. Marjetica Potrč ha observado barrios de Caracas,

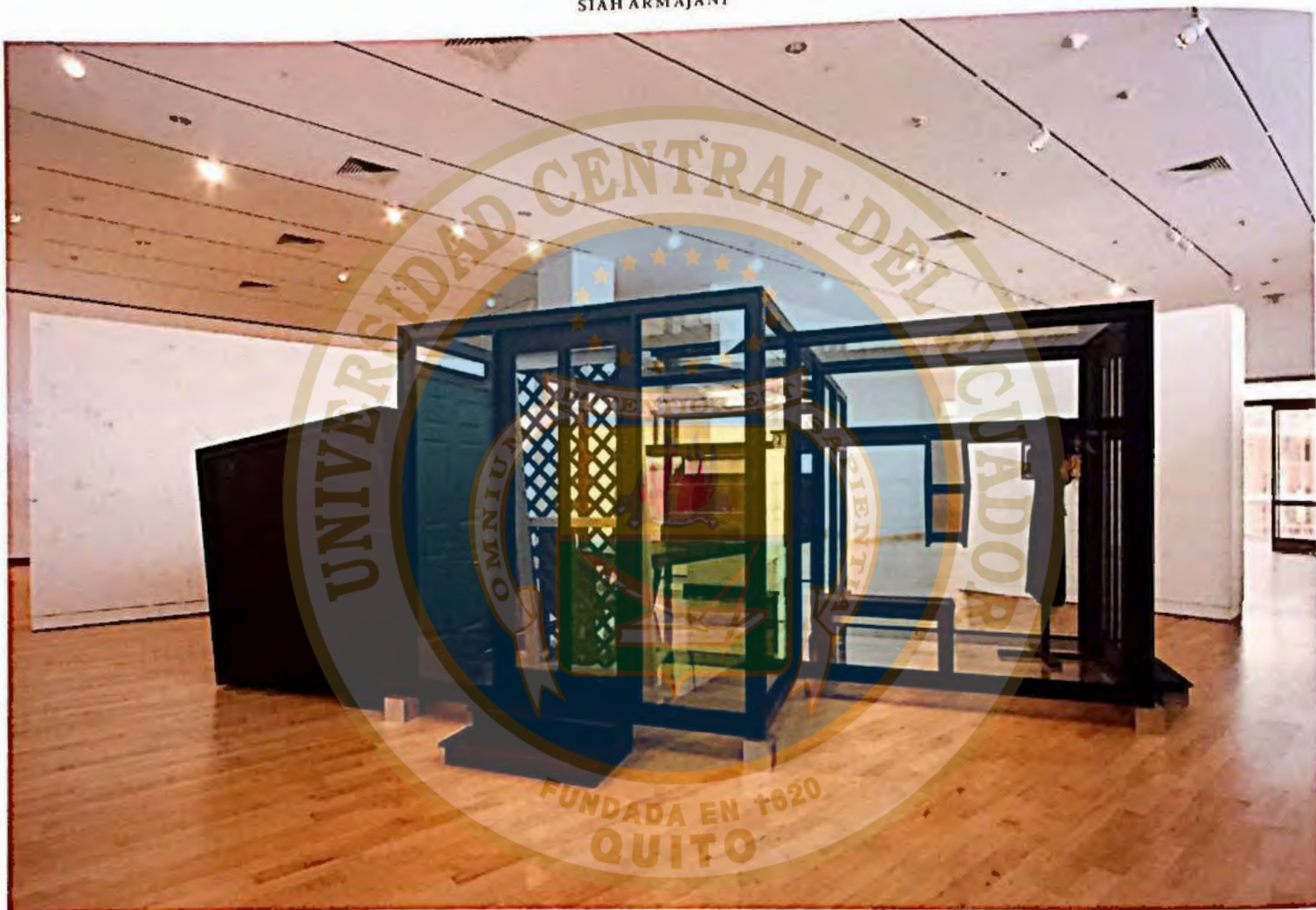
BENJAMIN EDWARDS



Immersion, 2004

Acrílico, materiales con texturas y espuma para maquetas sobre lienzo
190,5 x 317,5 cm

SIAH ARMAYANI



Emerson's Parlor, 2006

Madera laminada, vidrio, contrachapado, estructuras metálicas de cama, colchones y almohadas,
pintura blanca y negra, lana, paja, cortina de fieltro negro, espejo romboidal,
abrigo y sombrero, 6,7 x 6,1 x 3 m
Museo de Arte Contemporáneo de Madison, Wisconsin

distritos marginales de Sudáfrica, asentamientos de gitanos en Belfast y campos de refugiados de Liubliana, y postula que esos entornos se han configurado a partir de luchas territoriales entre los habitantes de lo que ella llama la «ciudad formal», que utilizan en beneficio propio las leyes y normativas de zonificación y urbanismo, y los de la «ciudad informal» quienes, al carecer de propiedades, se ven obligados a conformarse con lo que encuentran. En vaga alusión a la teoría de la evolución, las propuestas de la artista sugieren que las ciudades se conforman mediante la adaptación selectiva al luchar varios organismos por la supervivencia. Potrč crea esculturas que incorporan las estructuras de la «ciudad informal». Una gran instalación arquitectónica para «Urgent Architecture», su exposición individual de 2003-2004 en el Palm Beach Institute of Contemporary Art de Florida, parecía una escultura cubista integrada por una chabola de Caracas, una casa de asentamiento palestino o israelí en Cisjordania y una casa prefabricada de Florida, cada una de las cuales delataba la ingenuidad de sus constructores. Potrč inventa también objetos funcionales, como un aseo que recoge los residuos para convertirlos en fertilizante, creado en colaboración con la arquitecta israelí Liyat Esakov y pensado para las comunidades rurales sin acceso a servicios municipales como el agua corriente. Por último, Potrč articula sus ideas escultóricas y humanitarias en ensayos fotográficos y dibujos murales que explican cómo se distribuyen los servicios entre las poblaciones marginales.

Bodys Isek Kingelez también ignora las patologías del movimiento moderno y se deja seducir por sus promesas de progreso y prosperidad, aun sin total convicción. Sus esculturas de paisajes urbanos imaginarios están hechas con materiales reciclados como cartón corrugado, tapones de botella, papel charol de colores y papel de aluminio. Expuestas sobre mesas a modo de estrambóticas maquetas, oscilan entre lo real y lo imaginario, con chapiteles y rascacielos en los que se funden detalles de edificios modernos de ciudades como Nueva York y París con extravagantes arcos, espirales y arabescos. Los elementos de la arquitectura moderna y posmoderna, como los balcones en voladizo de los bloques de pisos, las cimas festoneadas de los rascacielos *art déco* y las rampas en espiral de los garajes, se transforman en construcciones lúdicas que recuerdan más a figuritas para regalar que a entornos urbanos reales. *Ville fantôme*, 1996, es una versión idealizada de la Kinshasa natal del artista, en la que ha sustituido las zonas en decadencia por resplandecientes torres de oficinas y edificios de colores. Las esculturas de Kingelez también incluyen los servicios que los arquitectos exigen para sus ciudades ideales, como parques, amplias carreteras y plazas agradables. Aunque estas exuberantes ciudades son imaginarias, el hecho de estar construidas con materiales reciclados es una crítica a las consecuencias de la globalización, y nos recuerda que muchas veces los residuos de los países desarrollados sirven de material de construcción en el tercer mundo.

Siah Armajani también se inspira en las formas y materiales humildes de la arquitectura vernácula. En un espíritu similar al de Frank Lloyd Wright, que enraizó sus proyectos en el paisaje de Estados Unidos y sus preceptos democráticos, Armajani ha consagrado su vida a construir analogías formales de conceptos democráticos. A sus maquetas de puentes, cenadores y salas de reuniones, lugares para la comunicación y la interacción social, añade elementos hogareños como ruedas de carro, verjas de celosía y hastiales de madera que evocan los pueblos perdidos de Estados Unidos. Las esculturas de Armajani suelen incorporar citas de escritores que encarnan los ideales norteamericanos tradicionales, como Ralph Waldo Emerson, Herman Melville o Walt Whitman. *Emerson's Parlor*, 2006, es una instalación escultórica que rinde

BODYS ISEK KINGELEZ



Ville fantôme, 1996
Papel, plástico y cartón
1,2 x 5,7 x 2,4 m

tributo al escritor, filósofo y poeta, uno de los héroes de Armajani: contiene objetos de la vida de Emerson, como una casa blanca y un ataúd, en alusión a la muerte por tuberculosis de su primera esposa, Ellen. Pero aunque las obras de Armajani vuelven la vista atrás y evocan una América en que la vida era discutiblemente más sencilla, el artista no manifiesta una nostalgia al estilo de Celebration, la comunidad planeada por Disney en Florida, ni aboga por un «nuevo urbanismo» fundado en fantasías sobre la Norteamérica del pasado. Su obra tiene un carácter incisivo y nos desafía a adoptar los principios de la autodisciplina, la participación y la honestidad intelectual. Su objetivo es la descarnada homogeneización del paisaje estadounidense, que se manifiesta tanto en los gigantescos centros comerciales como en las ciudades abarrotadas de rascacielos. Con el vocabulario de la arquitectura, Armajani nos insta a replantearnos nuestra forma de vivir desde una perspectiva crítica.

La mezcla de estética, arquitectura, arte, impulso utópico y filosofía social por la que abogó Frank Lloyd Wright desembocó en su Taliesin School of Architecture, un complejo en el desierto de Arizona donde estudiantes viven, trabajan y aprenden en comunidad, compartiendo las tareas. Esta concepción se refleja en la filosofía y las producciones del Rural Studio, una escuela-estudio ubicada en el rural Hale County de Alabama fundada en 1991 por Samuel Mockbee, arquitecto y sureño de quinta generación. Influenciado también por el Arts and Crafts Workshop de William Morris de finales del siglo XIX, el Rural Studio promete enmendar fisuras sociales y económicas. Los estudiantes de arquitectura de la cercana Universidad de Auburn conviven y se ejercitan construyendo viviendas y edificios comunitarios para este pobre condado rural. Alumnos y clientes aprenden unos de otros, y demuestran que el diseño de calidad no tiene por qué ser prohibitivo. Los proyectos del Rural Studio combinan el estilo autóctono del sur con elementos del movimiento moderno y se construyen con materiales donados y reciclados. Así, neumáticos viejos se convierten en material aislante; un parabrisas de coche, en ventana de una casa, y unas pacas de heno recubiertas de estuco, en paredes macizas. Otros ingredientes estructurales y ornamentales incluyen botellas, cordón, redes de pesca y gomas de pollo. Los muros de la Yancey Chapel, 1994-1995, están contruidos con neumáticos rellenos de arena, reforzados con varillas metálicas y recubiertos con estuco, y la cubierta de la capilla está elaborada con tablillas metálicas rescatadas de la basura. En Hale County se tomaron muchas de las fotografías de la época de la Gran Depresión publicadas en *Elogios ahora a los hombres famosos*, el libro de 1941 del fotógrafo Walker Evans y el escritor James Agee, de modo que ya ocupaba un lugar destacado en el legado cultural de Estados Unidos antes del establecimiento allí del Rural Studio. Hoy día es un laboratorio en que se demuestra que la arquitectura puede aliviar o incluso revertir los males documentados en el libro.

Joep van Lieshout, fundador del Atelier van Lieshout, también reinventa la comunidad mediante la arquitectura, aunque con una visión sardónica. En 2001 inauguró la AVL-Ville, un experimento de autosuficiencia de un año realizado en Rotterdam y configurado como un estado libre, con su propia bandera, constitución y divisa. La AVL-Ville tenía un hospital, una granja biológica, una escuela de arte y viviendas colectivas, y talleres para la fabricación de armas, bombas, alcohol y medicinas. Los ciudadanos vivían en contenedores acondicionados y se esperaba que se autofinanciaran produciendo objetos por encargo, como casetas para bicicletas o lavabos portátiles. Como modelo de vida, consistía en una mezcla entre comuna y una de esas poblaciones para trabajadores de una empresa. Después Van Lieshout ha apostado por proyectos más

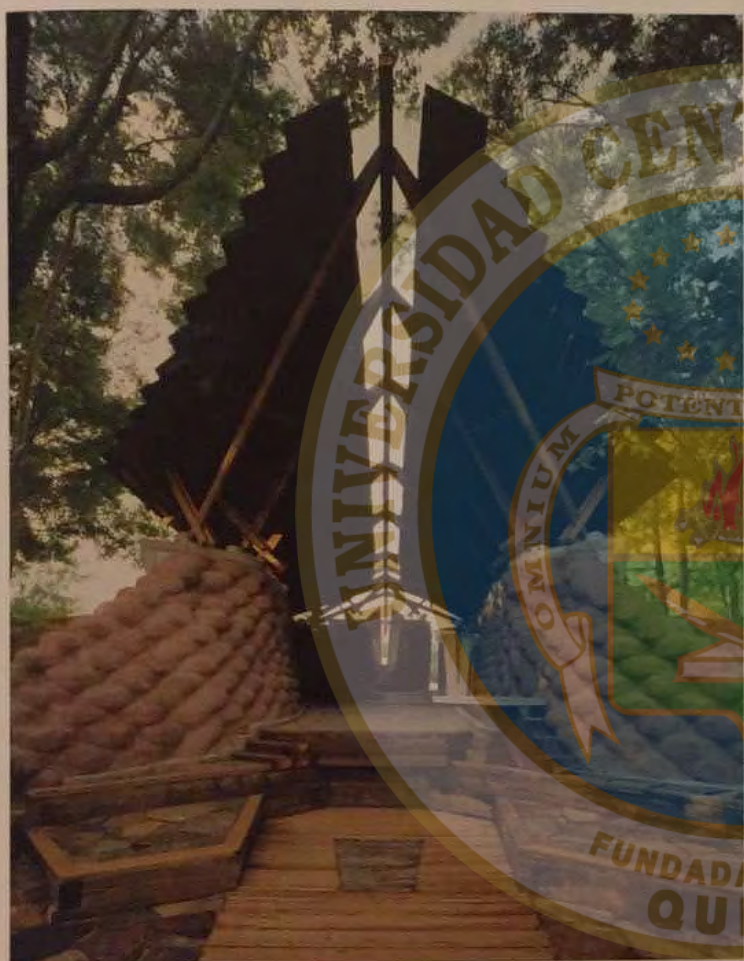
distópicos, creando esquemas detallados para comunidades que parecen sociedades robóticas gobernadas más por la racionalidad y la eficiencia que por el sosiego de un retiro. En su comunidad ficticia «The Technocrat», ilustrada en su instalación *Mini-Technocrat*, 2004, los habitantes duermen en literas y llevan a cabo labores inútiles. Sobrealimentados con comida barata para que generen grandes cantidades de excrementos que se puedan transformar en combustible para cocinar con biogás, viven en una felicidad perpetua gracias al alcohol producido en una destilería dotada con dos mangueras: una que les suministra el alcohol a la boca y la otra que recoge sus excrementos. Aquí la arquitectura es inseparable de las estructuras coercitivas de una sociedad totalitaria, un dispositivo para la limitación de la libertad de pensamiento.

Andrea Zittel también convierte en realidad los ideales de autonomía reproduciendo estructuras corporativas, aunque su perspectiva es más optimista. La página web de la artista recoge su *A-Z Enterprise*, un proyecto real y conceptual que reúne «todos los aspectos de la vida cotidiana. Muebles, ropa y alimentos se convierten en temas de investigación en una labor continua cuya finalidad es comprender mejor la naturaleza humana y la construcción social de necesidades».⁴ Las creaciones de Zittel mezclan ideales utópicos con la ingenuidad del bricolaje. Incluyen casas compactas que se doblan y transportan sobre ruedas, como pequeños remolques. Los interiores están distribuidos en cubículos con fregadero, ducha, bañera y botiquín, mesas con huecos para que vasos y platos no se muevan, y edredones que pueden servir como abrigos, mantas, alfombras, cortinas o, apilados, incluso como camas y asientos. Zittel no parece sentir interés por la vida en comunidad. Sus unidades habitacionales van destinadas a un solo ocupante, y ni siquiera están equipadas para acoger a un invitado ocasional. *A-Z Management and Maintenance Unit Model 003*, 1992, estaba destinada al diminuto apartamento de la artista en Brooklyn. Pese a ocupar sólo 5,5 de los 18,5 m² disponibles, permite realizar todas las funciones necesarias para vivir, como comer, dormir, limpiar y guardar cosas.

La movilidad de las unidades de Zittel facilita la huida y niega el arraigo. Remite por tanto a la mentalidad del Salvaje Oeste que caracterizó el pensamiento americano en los albores del país y persiste en el actual movimiento incesante de la población. Aunque las unidades de Zittel se presentan con una pretensión seria de solucionar problemas de la vida actual, también satirizan las fantasías de los grotescos supervivientes que se declaran ajenos a las estructuras sociales generales. También sirven como recordatorio agorero de que la guerra y las catástrofes ambientales podrían convertirnos a todos en supervivientes involuntarios en cualquier momento.

Absalon también produjo unidades habitacionales individuales. Sus «células», cruces blancos entre iglú, celda monástica y cápsula espacial, estaban destinadas al uso privado del artista y preparadas para acomodar a su yo físico y mental. Como las unidades móviles de Zittel, las estructuras de Absalon se basan en la convicción de que la movilidad es condición indispensable para la libertad personal. El artista albergaba la esperanza de erigir estas estructuras en varias ciudades del mundo, para poder retirarse cómodamente en ellas allí adonde viajara, pero sólo logró acabar seis antes de su muerte, en 1993. Todas estas maquetas, más o menos de la misma superficie, son distintas en su forma. El contenido es idéntico, pero la configuración varía: armarios, cama, escritorio, taburetes, estantes y las instalaciones del baño y la cocina presentan formas geométricas que recuerdan esculturas minimalistas. Las estructuras de Absalon contrastan con las unidades abiertas de Zittel; en su caso son cerradas, con sólo estrechas perforaciones a modo de puertas y ventanas, lo que

SAMUEL MOCKBEE Y RURAL STUDIO



Yancey Chapel, 1994-1995
Sawyer, Alabama

ATELIER VAN LIESHOUT (JOEP VAN LIESHOUT)



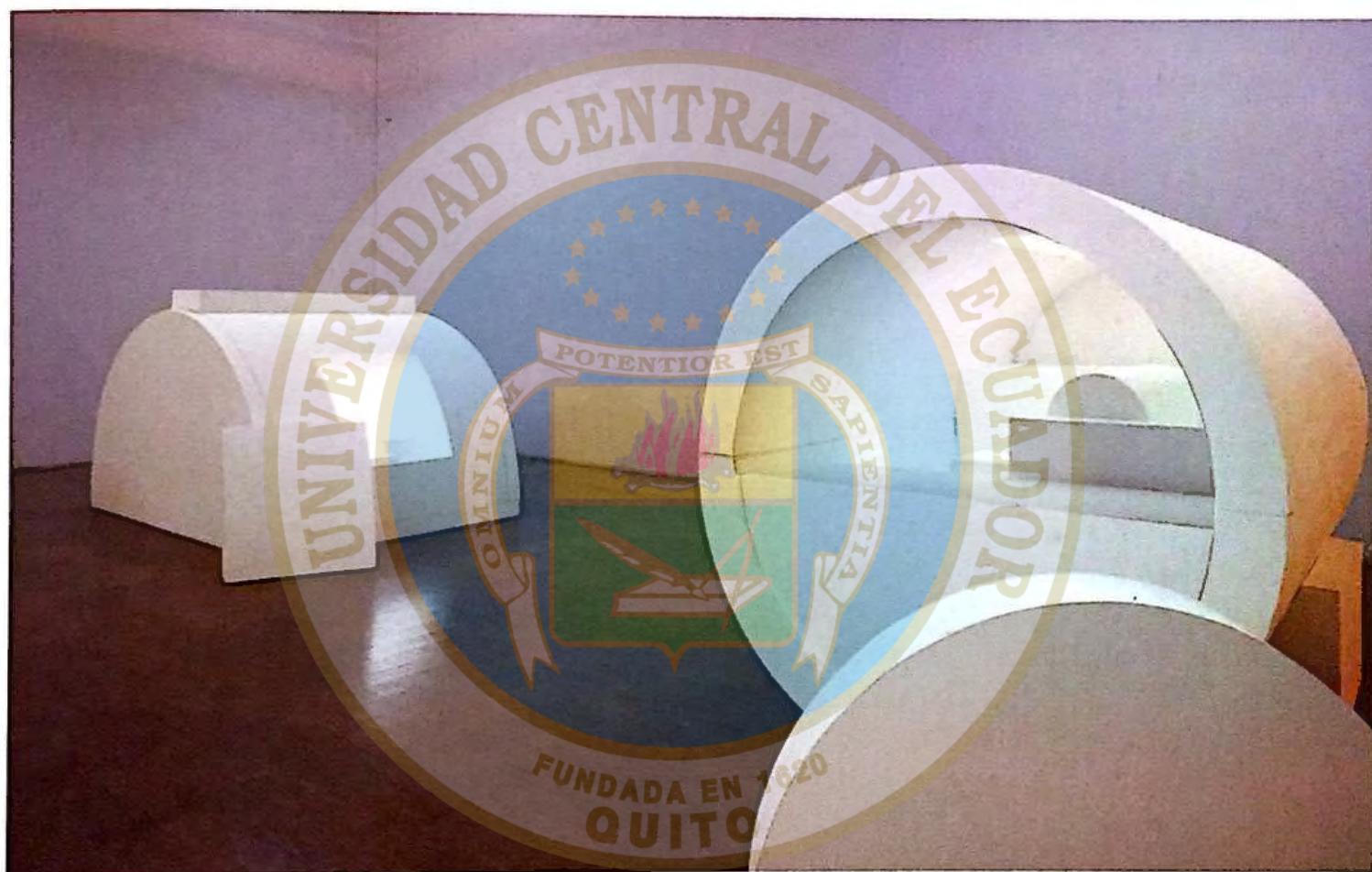
Mini Technocrat, 2004
Fibra de vidrio, espuma de poliuretano, madera, PVC,
acero, barriles y tubos, dimensiones variables

ANDREA ZITTEL



A-Z Management and Maintenance Unit Model 003, 1992
Acero, madera, alfombra, fregadero de plástico, vidrio y espejo
218,4 x 238,8 x 172,7 cm

ABSALON



Cellulen nº 4, 1990

Madera, cartón y pintura blanca, 180 x 250 x 150 cm
CAPC (Musée d'art contemporain), Burdeos, Francia

LOS CARPINTEROS



Ciudad Transportable, 2000
Diez tiendas, aluminio y nailon

les imprime un aspecto protector, casi hermético. Se puede imaginar que habitarlas produciría la sensación de estar suspendido en una cámara de privación sensorial.

El colectivo Los Carpinteros, constituido en 1991 y disuelto en 2003, diseñó ciudades portátiles pensadas para subvertir la ilusión de permanencia y estabilidad tradicionalmente propiciada por arquitectos y urbanistas. *Ciudad Transportable*, 2000, consiste en diez tiendas de campaña de nailon y aluminio que recrean edificios que los artistas consideraban elementos esenciales en cualquier ciudad (entre ellos, una iglesia, una escuela, un faro, una cárcel, una fábrica, unos barracones militares y una cúpula). La instalación se construyó para una exposición en La Habana natal de los artistas y luego viajó a otras muestras internacionales. La estructura ligera y transportable de las tiendas resulta esencial para los artistas cubanos, que en la mayoría de los casos tienen prohibido viajar al resto del mundo (el arte puede viajar, pero los artistas no), al tiempo que evoca los campos de refugiados. Igual de crítica con los convencionalismos arquitectónicos es una serie de obras de Los Carpinteros que transforma edificios y objetos funcionales (entre ellos, la Embajada rusa en La Habana, un depósito de agua, una granada y una cafetera) en cómodas artesanales. Estas obras recalcan la relación entre arquitectura y mobiliario, aspectos ambos que los representantes del movimiento moderno aplicaron en su lucha por la transformación social. En manos de Los Carpinteros estas aspiraciones cobran un matiz absurdo, puesto que los valores sociales inherentes a tales estructuras y objetos pierden su significado cuando adquieren la apariencia de objetos funcionales.

Franz West complica aún más las convicciones del movimiento moderno sobre la relación entre diseño e ideología con sus muebles/esculturas deliberadamente incómodos, poco prácticos y con formas amorfas como bultos de papel maché y yeso, los mismos materiales con los que suelen fabricarse. West también trabaja con madera, espuma, gasa o cinta aislante. Con ello ha creado *chaises longues* de metal y espuma como telarañas, sillas modulares con una escultura a modo de lámpara sobresaliente que impide verse a quienes se sientan en ellas, y coloridas mesas y sillas. Tales obras no podrían alejarse más de la racionalidad y funcionalidad del diseño moderno. En lugar de adaptarse a las necesidades humanas, como la mayoría de los objetos útiles, parecen tener una vida propia que las personas sólo pueden compartir renunciando a toda expectativa normal de comodidad. Uno de los proyectos más ambiciosos de West, instalado temporalmente en 2004 por el Public Art Fund en la explanada del neoyorquino Lincoln Center, comprendía extrañas esculturas de aluminio de formas tubulares y colores empalagosos y enfermizos. Entre ellas figuraba *Double Ring*, que a lo sumo parecía un fragmento de intestino humano. Pese a su aspecto poco agradable, el público se sentaba alegremente y trepaba por ellas. Así, estas obras lograron sustituir la acotada noción de funcionalidad defendida por el movimiento moderno por un planteamiento más expansivo y lúdico de los aspectos de utilidad.

Simon Starling también arremete contra el diseño que propugnaba el movimiento moderno. Uno de sus proyectos más ambiciosos, *Inverted Retrograde Theme, USA (House for a Songbird)*, 2002, combina dos sistemas de creación moderna: el sistema de doce tonos del compositor Arnold Schoenberg y las viviendas prefabricadas de hormigón del arquitecto Simon Schmiderer. Estas últimas, convertidas en casas sociales en Puerto Rico en la década de 1960, ejemplifican el fracaso práctico de gran parte del diseño del movimiento moderno: la planta abierta de Schmiderer fue un fiasco para los inquilinos, que se vieron obligados a proteger los ventanales con rejas de acero. En el replanteamiento de Starling del proyecto se presentaban dos maquetas de los

FRANZ WEST

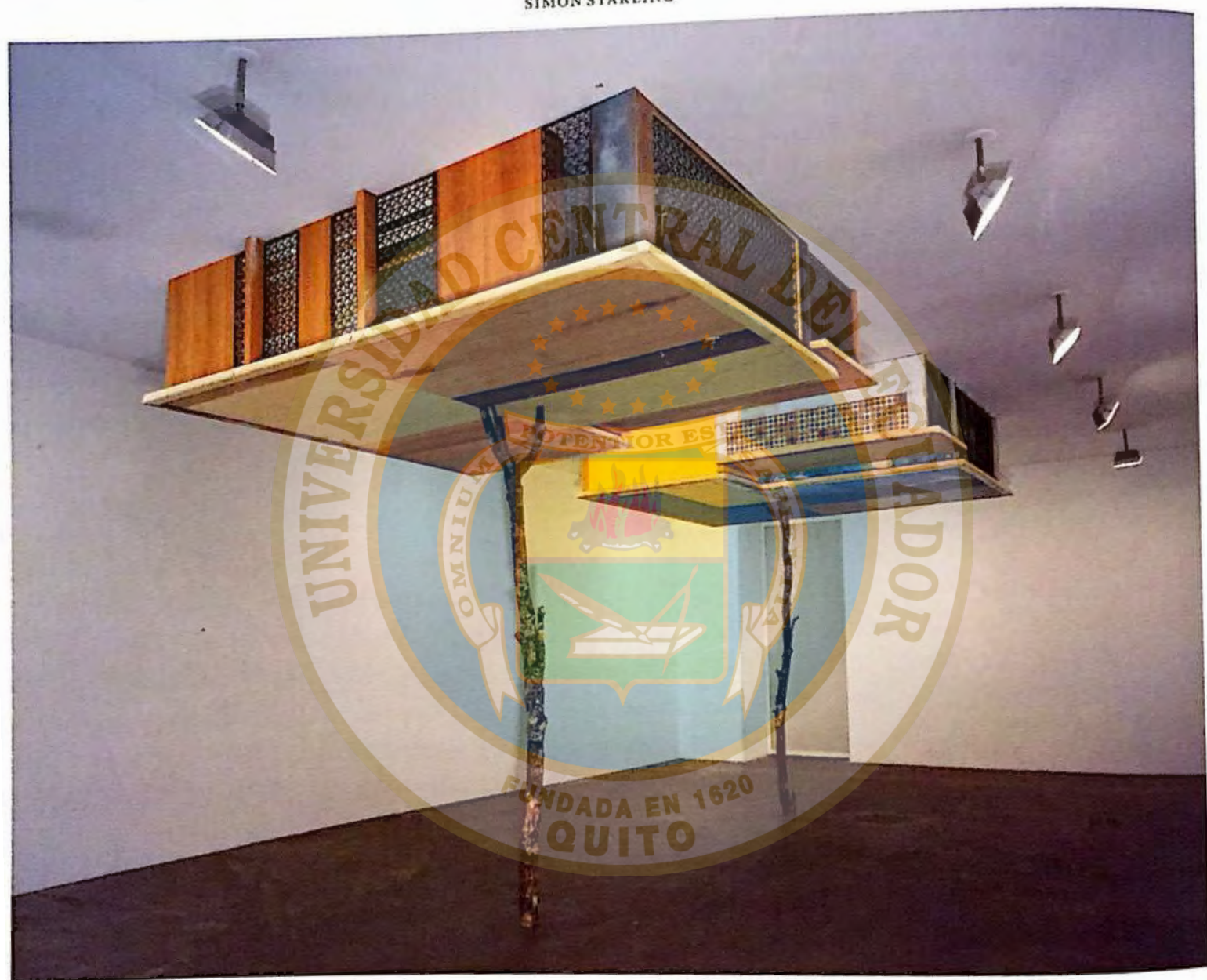


Double Ring, 2004

Aluminio esmaltado, 4,2 x 4,9 x 1,8 m

Instalación en el Lincoln Center, Nueva York, julio-agosto de 2004

SIMON STARLING



Inverted Retrograde Theme, USA (House for a Songbird), 2002
Madera, hierro, troncos de caoba y pájaros
337,8 x 309,9 x 355,6 cm

edificios a modo de imágenes simétricas invertidas, como homenaje a la inversión de los sonidos del sistema de Schoenberg y reflejo de la disfuncionalidad del diseño. Para recalcar las repercusiones de un mal proyecto en el ser humano, Starling metió periquitos vivos en sus maquetas, evocando así el enjaulamiento de los inquilinos.

Jorge Pardo crea interiores arquitectónicos inspirados en estilos que han quedado obsoletos con plexiglás de colores, azulejos y contrachapado que evocan la decoración del movimiento moderno tardío (décadas de 1960 a 1980). Sus lámparas, forjadas con formas orgánicas y en una paleta que combina el amarillo-beige, el marrón rojizo y el azul, recuerdan el estilo de la época *flower power* y desdibujan la línea que separa el «arte elevado» del diseño funcional. Para *Project*, 2000, su remodelación del vestíbulo del Dia Center for the Arts de Nueva York, Pardo revistió suelos y columnas con baldosas de cerámica de colores. Naranja, dorado, amarillo limón, azul celeste y lima enlazan zonas de usos diversos, como la recepción, las taquillas, el vestíbulo y la librería, sincronizando las funciones no artísticas de la institución. En este espacio coordinado de colores pastel, Pardo instaló una maqueta de arcilla a escala real de un Volkswagen Beetle. Se trata de un vehículo inútil con el que el artista rinde un homenaje perverso al mito de la funcionalidad, sustituyéndolo por un sentido aguzado del absurdo.

Los arquitectos y diseñadores del movimiento moderno anticiparon un futuro en que la vida podía mejorarse mediante la organización racional de las estructuras y espacios en los que se desarrolla. En los sueños utópicos actuales se percibe desde una sinceridad cauta hasta una sombra de duda, desde la ironía hasta el desdén más categórico. Incluso cuando los artistas osan imaginar un mundo mejor, sus esfuerzos por crearlo tienden a formularse en términos individuales, no de cambio social. Así, el movimiento que consagró su actividad a proyectar un futuro mejor se ha convertido en un conmovedor episodio de la historia. Sin embargo, afirmar que sus sueños han muerto no equivale a decir que no tuvieron repercusiones. Simplemente han mutado en iteraciones que habrían resultado impensables en otra época.

JORGE PARDO



Project, 2000

Vestíbulo, librería y galería, 32,9 x 32,9 m en conjunto
Instalación en el Dia Center for the Arts, Nueva York, septiembre de 2000-junio de 2001

ARTE & INSTITUCIONES

ARTE SOBRE EL ARTE



La idea de que el arte debería abrir una ventana al mundo se ha asentado al menos desde mediados del siglo xv, cuando Leon Battista Alberti estableció las bases para representar el espacio mediante la perspectiva con un punto de fuga. Concibiendo el plano pictórico como escenario en el que los objetos se disponen en escala decreciente, el artista mantuvo la vista del espectador en la pintura y la alejó de cualquier distracción que pudiera disipar la ilusión. En una obra humorística de 1982 el pintor Mark Tansey parodió el progreso de la revolución protagonizada por la modernidad que dio al traste con la antigua concepción del arte. Con el título de *A Short History of Modernist Painting*, el tríptico de gran formato retrata el alejamiento de la ilusión pictórica en tres fases. La primera tabla muestra a una mujer con sombrero lavando con una manguera la ventana de una casa de barrio residencial: erradicación de la noción de la pintura como ventana representativa del mundo. En la segunda tabla, un hombre da un cabezazo a una pared de hormigón: referencia al auge del formalismo y a su insistencia en reducir la pintura a una superficie plana. En la última, un pollo se observa con mirada grave en un espejo: ilusión de la autorreferencialidad del arte, que se ha convertido en su propio tema. Además de ofrecer una lección destilada de historia del arte moderno, la pintura de Tansey ejemplifica cómo algunos artistas contemporáneos conciben el marco institucional del arte y examinan los sistemas de historicismo, mecenazgo, presentación, distribución y evaluación desde una postura crítica equiparable a la de los críticos e historiadores del arte. Estos sistemas institucionales y sus actores —comisarios, críticos, marchantes, coleccionistas, mecenas y patrocinadores— han sido satirizados, analizados e impugnados. Cuando los artistas exploran el sistema del arte, suelen sacar a relucir las tensiones ocultas, desigualdades e hipocresías que explican las funciones del arte en la vida contemporánea.



MARCEL DUCHAMP
BOITE SERIES F
1966
75 COPIAS, 68 ARTÍCULOS
41,5 X 38,5 X 9,9 CM

Entre los intentos más audaces de mostrar las complejas relaciones que se dan en el mundo del arte institucional figura la videoinstalación de Antoni Muntadas *Between the Frames: The Forum*, 1983-1993. Basada en entrevistas que el artista grabó en video a lo largo de varios años, la pieza se subdivide en secciones, tituladas «Los marchantes», «Las galerías», «Los coleccionistas», «Los museos», «Los docentes», «Los críticos», «Los medios de comunicación» y «Epílogo», en la que él mismo se expresa. En la instalación, cada apartado de entrevistas se proyecta en una sala distinta en forma de celda. Al categorizar el mundo del arte, Muntadas concibe una topología del sistema artístico al tiempo que plantea una crítica mordaz. Las entrevistas a los coleccionistas están intercaladas con escenas de la actividad frenética de la Bolsa de Tokio, mientras que los marchantes aparecen junto a imágenes del Sky Train, el metro exterior informatizado de Vancouver que transita sin conductor por vías preprogramadas. Las entrevistas reflejan que los integrantes de esos grupos conciben el lugar que ocupan en el sistema de forma de todo punto alejada del cinismo de los videoclips. Los marchantes, por ejemplo, evitan la burda concepción económica de su papel y se definen como educadores, personas arriesgadas, catalizadores e intelectuales. En la misma línea, los coleccionistas se presentan, no como meros inversores, sino como

mecenas y filántropos. Los profesionales de los museos están divididos entre los que consideran que su trabajo es conservar el legado del pasado remoto o reciente y los que creen que es crear un espacio para la provocación cultural. Los críticos debaten en torno a si son más o menos esenciales que los artistas. Los artistas expresan una gran incomodidad ante el hecho de que el arte se utilice como forma de influencia económica y social. En conjunto, el «foro» hace añicos la idea de que el mundo del arte es una entidad monolítica, y destruye las nociones románticas de la obra de arte como objeto autónomo ajeno a las confusas realidades del mundo. En última instancia sugiere que la interpretación de una obra de arte depende menos de las intenciones del artista que de la forma en que es asimilada y catalogada por el sistema.

Between the Frames constituye un ejemplo magnífico de la llamada «crítica institucional», una estrategia mediante la cual los artistas evalúan con perspicacia el lugar que ocupan en el mundo del arte. Un pionero de esta estrategia fue Marcel Duchamp, cuyos *readymades* sugerían que no es el objeto en sí, sino el contexto en el que se contempla, lo que determina si algo se considera arte o no. Duchamp abundó en la articulación de esta idea con su *Boîte-en-valise*, una sencilla maleta de cuero llena de reproducciones diminutas de varias de sus obras más famosas. Creada en 1941 (y luego reproducida) con postales que sustituían a las obras de arte originales, la pieza amplió la crítica de Duchamp al preciosismo del objeto artístico individual, sugiriendo que incluso su depósito, el museo, podía producirse en serie. Por ironías del destino, y en un reflejo que corrobora la postura de Duchamp, los ejemplares existentes de este museo portátil son hoy valiosísimos objetos de arte.

En las décadas de 1960 y 1970 los artistas conceptuales recuperaron a Duchamp y desafiaron el valor del objeto artístico planteando una redefinición radical del arte como idea pura, despojada de toda forma material (o comercializable). Art & Language, un colectivo de artistas británicos que se contaron entre los primeros defensores del arte conceptual, promovió esta versión introspectiva del arte mediante complejos textos teóricos, listados e índices que ilustraban su convicción de que el análisis del arte debía sustituir al objeto artístico. El estadounidense Joseph Kosuth, que se afilió a Art & Language, defendía ideas similares del otro lado del Atlántico. Entre sus obras más conocidas de la década de 1960 figura la serie «One in Three», que presenta tres versiones yuxtapuestas de un objeto, como un reloj o una silla —el objeto en sí, una fotografía y su definición del diccionario—, como si con ello se quisiera preguntar cuál de los tres es el objeto «real». Lawrence Weiner creó obras de arte que son meras descripciones pintadas en la pared, como *Many Colored Objects Placed Side By Side To Form A Row Of Many Colored Objects*, 1979. Esas piezas sugerían que la obra de arte podía existir tan sólo como idea en la mente del espectador y que, al margen de cómo se presentaran los «objetos» (en forma o en palabras), su esencia se perpetuaría.

Para los artistas conceptuales la valorización del objeto del arte era un vestigio de las ideas románticas sobre la autonomía, universalidad y belleza eterna del arte. Esos mitos, en su opinión, habían elevado el arte a un reino irreal y originado una escisión falsa entre arte y vida. Esa crítica desembocó en un análisis de las instituciones que habían generado la conciencia falaz (como los museos). Los artistas conceptuales consideraban que el trabajo del artista era poner de manifiesto la dependencia del arte del marco en el que se presentaba, y acometieron la misión mediante intervenciones insolentes. Por ejemplo, cuando en 1970 invitaron a Vito Acconci a participar en «Information», exposición auspiciada por el Museo de Arte Moderno (MoMA), el artista se limitó a redirigir su correo personal al museo y acordó con los guardias de

seguridad que se lo guardasen hasta que pasara a recogerlo, en una «performance» de su dependencia titulada *Service Area*. Otros artistas buscaron socavar el sistema de las galerías enviando invitaciones para muestras inexistentes o que consistían en un espacio de galería cerrado y vacío. Y otros crearon obras circulares. En su serie «Measurement», de finales de la década de 1960, Mel Bochner creó con cinta aislante negra y Letraset diagramas de gran formato de las salas en las que estaban instaladas sus obras, de modo que la obra no era más que un esquema de sí misma. Michael Asher expuso literalmente el sistema derribando la pared que separaba la zona de exposición de las oficinas de la galería, a fin de desenmascarar el negocio oculto.

Tales obras desmontaron la idea del arte como objeto autónomo, pero desde una distancia filosófica e intelectual. Los artistas conceptuales presentaron obras que parecían experimentos pseudocientíficos para comprobar hasta qué punto se podía despojar al arte de su sustancia material y sus reivindicaciones especiales antes de que desapareciera. Pero este aspecto también tiene una faceta directa y práctica. En un mundo en que las galerías luchan por incorporar a sus catálogos a los artistas de moda cuyas obras se venden por miles de dólares, los coleccionistas contemplan el arte como una inversión equivalente a una propiedad, y las ferias se han convertido en el espacio donde se da rienda suelta al frenesí y la codicia y donde las fantasías románticas sobre la condición marginal del artista topan con la realidad. Aunque el mercado del arte es hoy más activo que nunca, Clement Greenberg ya analizó las raíces de esta situación en 1939, en un ensayo en el que proclamó que la vanguardia siempre está conectada con la clase dirigente por medio de «un cordón umbilical de oro». En otras palabras, el sustento de los artistas depende de atraer adquisiciones entre la elite, realidad fría que redundaba en el enfrentamiento inevitable entre el mito de la libertad radical de los artistas vanguardistas y la realidad de su enredo en el mundo del estatus, las inversiones y el dinero.

Pese a estas presiones la resistencia activa al sistema tiene un pedigrí saludable. Los artistas han arremetido sobre todo contra los museos, esos amplios espacios que ejercen de guardianes del tesoro y deciden qué artistas pasarán a la historia y cuáles no. En los albores de la modernidad los futuristas, con su rechazo de lo tradicional, anunciaron en uno de sus manifiestos: «Destruiremos museos, bibliotecas y academias de todo tipo, y combatiremos contra el moralismo, el feminismo y toda vileza oportunista y utilitaria». Con un tono más lúgubre que denunciaba cómo la institución puede robar el alma a la progenie de los artistas, el crítico y teórico Theodor Adorno opinó: «Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte». En su novela *Utz*, protagonizada por un coleccionista obsesionado por las figuras de Meissen, Bruce Chatwin sugería un método de revitalización: «Lo ideal sería saquear los museos cada cincuenta años, y volver a poner en circulación sus colecciones».

La respuesta de los artistas a los problemas de los museos incluye la creación de falsas muestras museísticas en las que se exhiben objetos que, por absurdos,

inadecuados o desproporcionados, nunca se expondrían de verdad. La desconexión entre una presentación convincente y esos objetos improbables pone de manifiesto los medios por los cuales los museos transmiten sensación de veracidad, significado y continuidad histórica. Uno de los modelos más influyentes de exposiciones museísticas falaces fue el efímero «Musée d'Art Moderne» del desaparecido Marcel Broodthaers. A partir de 1968 Broodthaers inauguró diversos departamentos de su «museo» de estilo decimonónico en varias ciudades e instituciones culturales, por periodos variables. Entre esos «departamentos» figuraba la «Sección documental», que duraba sólo un día y consistía en una escultura de museo modelada en arena en una playa. Su «Sección del siglo XIX» presentaba cajones de embalaje vacíos de piezas de arte con instrucciones estampadas con plantilla como «No mojar» o «Fragil», que se expusieron junto con postales que reproducían pinturas francesas del siglo XIX. En 1972 Broodthaers abandonó el proyecto ante el temor de que su museo ficticio se estuviera aproximando demasiado a uno real.

Hans Haacke ha empleado las herramientas del arte conceptual para atacar lo que ha denominado «la industria de la conciencia». El artista se dio a conocer en la década de 1960 con unas obras cinéticas en las que exploraba las propiedades de elementos y fenómenos naturales como el aire, el agua, el viento o la condensación. Con el tiempo incorporó esas instalaciones en la creación de lo que bautizó como «Real Time Systems», que permitían a los espectadores percibir cambios sutiles. Pero fue su extrapolación de la idea del «sistema a tiempo real» al ámbito sociopolítico lo que le valió la fama. En 1971 lo invitaron a montar una retrospectiva en el Guggenheim de Nueva York. Entre sus obras, Haacke propuso incorporar una titulada *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*. La pieza incluía fotografías, gráficos y diagramas que documentaban las propiedades inmobiliarias de una de las grandes familias de la ciudad, muchas las cuales se encontraban en barriadas pobres. El hecho de que el director del Guggenheim cancelara la muestra de Haacke poco después de su inauguración alimentó la leyenda que pervive en torno a *Shapolsky et al.*, según la cual la exposición se clausuró porque Haacke había sacado a la luz negocios turbios de uno de los miembros de la ejecutiva del museo. De hecho, esa cancelación inspiró a Haacke para la creación de *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees, 1974*, obra en la que detallaba los lazos corporativos de los administradores del museo. Pero lo cierto es que la explicación para la cancelación de *Shapolsky et al.* fue más dogmática: aquel «sistema a tiempo real» había llevado una realidad demasiado desagradable de la economía urbana a un espacio de museo.

Con sus críticas de los sistemas de mecenazgo, Haacke inventó herramientas para analizar el lugar que el arte ocupa en la cultura, y otros artistas interesados en explorar la forma en que el floreciente mercado del arte ha alterado las asunciones básicas sobre cómo el arte se crea, se mira y se entiende han recogido el testigo. En la década de 1980 fraguó el arte de la «commodity critique» como respuesta a un mercado revigorizado. Desembarazados del pesimismo de la década de 1970, marcada por la recesión económica, los años ochenta se caracterizaron por una economía boyante, una renacida pasión por el coleccionismo y la esmerada atención al público por parte de los profesionales de los museos. Los artistas empezaron a considerar la posibilidad de lograr el éxito económico. Marchantes y coleccionistas se convirtieron en personajes famosos y mediáticos. Se comentaban públicamente los precios de las obras. Los artistas más favorecidos se encontraron con largas listas de espera de compradores que querían que continuaran produciendo lo que les había dado fama.



VITO ACCONCI
SERVICE AREA
1970
ACTIVIDAD, 3 MESES,
DISTINTOS DÍAS, A DISTINTAS
HORAS CADA DÍA, INSTALACIÓN
EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO
(MOMA) NUEVA YORK

MARK TANSEY



A Short History of Modernist Painting, 1982
Triptico, óleo sobre lienzo, cada tabla 147,3 x 101,6 cm

POTENTIOR EST
LOUISE LAWLER



Pollock and Tureen (Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut), 1984
Fotografía en cibacromo, 40,6 x 50,8 cm

En tal atmósfera los creadores empezaron a evaluar su propio papel como productores de bienes para un mercado de lujo, y centraron su atención en las actividades de galerías, coleccionistas y marchantes, asumiendo tímidamente ser cómplices del sistema. Siguiendo a un grupo de respetados teóricos posestructuralistas franceses, los artistas celebraron la imposibilidad de escapar de esta situación comprometida.⁶ Barbara Kruger abrazó la vertiente más comercial del arte y señaló: «Quería que [mis obras de arte] entraran en el mercado porque empecé a comprender que fuera de él no hay nada, ni un retal de seda, ni un cárdigan ni un ser humano».⁶ Jeff Koons lo expresó en términos más llanos: «Ahora el mercado es la crítica».⁷

El arte de la *commodity critique* estaba plagado de paradojas. Los artistas se veían como agentes infiltrados en el mercado del arte y los hogares de los coleccionistas con obras que daban al traste con los valores de esos mismos acaudalados mecenas del arte. Sin embargo, conforme los coleccionistas aumentaron su cuota de poder, adentrándose en las juntas directivas de los museos y asesorando a las agencias, empezó a no estar claro quién manipulaba a quién. Gran parte de las obras realizadas de acuerdo con esta estrategia se mofaban de sus propias pretensiones de ser arte elevado: basta con pensar en las exquisitas y exorbitantes recreaciones de baratijas de Jeff Koons, que se vendieron cientos de veces más caras que en los bazares. Louise Lawler presentó un planteamiento más matizado de los complejos lazos entre el gusto, el mecenazgo y el arte. Sus fotografías retratan obras de arte de otros creadores colgadas en paredes de coleccionistas, guardadas en almacenes de museos, expuestas en galerías y vendidas en subastas. En lugar de encuadrar la obra a la manera de la fotografía estándar de arte, las imágenes de Lawler la muestran en su contexto, sepultando cualquier ilusión de autonomía. Sus imágenes suelen ser parciales o fragmentadas: un reflejo de una obra de Frank Stella en un suelo pulido o un fragmento de una pintura de Jasper Johns con su cartel en una casa de subastas. *Pollock and Tureen (Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut)*, 1984, presenta la mitad inferior de un cuadro de Jackson Pollock colgando sobre un aparador doméstico. Los retablos de Lawler suelen reproducir espacios informales. Una de sus series muestra moldes de yeso de esculturas clásicas envueltos en plástico y amontonados en un rincón de un almacén de museo; otra, los estantes, caballetes, pedestales y podios de una sala de subastas. Sus fotografías suelen llevar textos explicativos que, sin embargo, no hacen sino añadir capas de ambigüedad. Incluso los títulos de sus exposiciones resultan seductoramente inconcluyentes. En 1998, en una muestra, exhibió fotografías de las *Silver Clouds* de Andy Warhol con el etéreo título de «Something About Time and Space But I'm Not Sure What It Is», título que recalca que su representación de «grandes» obras de arte es humilde y fortuita.

A principios de la década de 1990 el mercado del arte había empezado a perder fuelle, la *commodity critique* había quedado obsoleta y los artistas desempolvaban conceptos como autenticidad, sinceridad y originalidad. Pero su descontento con las instituciones seguía siendo palpable. Los años noventa marcaron el comienzo de una era de expansión museística, mercados globalizados, ferias de arte y bienales internacionales que se ha prolongado hasta nuestros días. Expresiones como «diplomacia cultural» o «turismo cultural» se integraron en el léxico habitual e indicaron que, a partir de aquel momento, el arte pasaba a ser considerado una herramienta de expansión política y desarrollo internacional. Así, los museos empezaron a abandonar modelos desfasados como bibliotecas, iglesias o archivos y adoptaron más bien una línea de centro comercial, parque temático y o multinacional. Conforme los museos se han

ANTONI MUNTADAS



Between the Frames: The Forum, 1983-1993

Instalación con arquitectura, video, iluminación y muebles, dimensiones variables

FRED WILSON



Guarded View, 1991
Cuatro maniqués con uniformes de vigilantes de museo
1,9 x 1,2 x 4,2 m en conjunto

interesado por el arte contemporáneo, se han ido alejando de su vieja función como expositores de objetos culturales. Mediante encargos, el ensalzamiento de artistas a mitad de carrera o emergentes y exposiciones especiales consagradas a temas de actualidad influyen cada vez más en la producción de los creadores. Por su parte, los artistas que suscriben los preceptos del arte conceptual y las tácticas de predecesores como Haacke y Lawler han desplegado estrategias destinadas a deconstruir las prácticas museísticas. Unos hurgan en las colecciones de los museos y proponen configuraciones de objetos que evidencian intereses sociopolíticos subyacentes a los modelos de mecenazgo y coleccionismo. Otros desinflan las pretensiones de los comisarios con pseudoexposiciones que se mofan de las prácticas de la profesión. Los artistas de hoy se apropian de los ardises mediante los cuales el arte se presenta al público, y los reinventan. O bien documentan la forma de exponer el arte en los museos, desvelando el artificio de unas presentaciones en principio «neutrales».

Cabe destacar que este proceso de crítica no es unilateral. Algunos museos han acogido intervenciones de artistas y auspiciado exposiciones con títulos como «Museum as Muse» (Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1999) o «The End(s) of the Museum» (Fundació Tàpies, Barcelona, 1995). Este tipo de muestras invitan a los artistas a concebir exposiciones en museos acerca de las exposiciones en museos y analizar las asunciones que rodean la colaboración entre ambos actores. Una estrategia de comisariado que va cobrando popularidad consiste en invitar a los artistas a husmear en las colecciones de los museos y organizar exposiciones que muestren sus bazas ocultas, sus gemas olvidadas o las carencias de la colección. Una de las más influyentes de estas muestras fue «Mining the Museum», comisariada por Fred Wilson en la Maryland Historical Society en 1992. Escarbando en los fondos del museo, Wilson encontró (y no encontró) piezas que revelaban cómo la institución había ignorado la contribución de los afroamericanos a la historia del estado; las piezas (y vacíos) se expusieron en las galerías en provocadoras yuxtaposiciones. Una sala, por ejemplo, contenía pedestales sobre los que se erguían bustos de blancos sin ninguna relación histórica con Maryland. Junto a ellos, Wilson colocó pedestales vacíos que recalcaban la ausencia de negros notables para el estado cuyos bustos no formaban parte de la colección de la Society. «Mining the Museum» no fue la primera ni la última crítica de Wilson a las instituciones. Entre otras obras suyas destaca *Guarded View*, 1991, una fila de maniqués de piel negra sin cabeza vestidos con los uniformes de los guardias de los principales museos de Nueva York que nos recuerda que, en un museo, es más habitual ver a afroamericanos trabajando que como público o artistas.

Dos años antes de «Mining the Museum» Joseph Kosuth había creado una exposición igualmente transgresora con material del fondo del Museo de Brooklyn. Su muestra se celebró en el punto álgido de las «guerras culturales» que enfrentaron a artistas vanguardistas como Karen Finley, Andres Serrano y Robert Mapplethorpe con los políticos ansiosos por esgrimir la supuesta obscenidad de sus obras para poner fin a la financiación gubernamental de las artes. La exposición de Kosuth, «The Play of the Unmentionable», cobró la forma de una apasionada arenga en contra de la censura del arte y la literatura que invadió el amplio vestibulo del museo, cubriendo sus paredes con obras y textos que brindaban todo tipo de argumentos a favor de la libertad de expresión. Extractos de textos de personajes tan dispares como Óscar Wilde, Adolf Hitler o Jean-Jacques Rousseau se yuxtapusieron a obras de la colección que en algún momento se habían calificado de política, religiosa o sexualmente incorrectas. Mediante su cuidada selección y combinación, Kosuth sacó a relucir el reflejo

JOSEPH KOSUTH



«The Play of the Unmentionable», 1990
 Instalación en el Museo de Brooklyn, Nueva York, septiembre-diciembre de 1990

de las modas y la política en la censura, demostrando que obras inobjetables en una época eran amenazantes en otra. Los nazis, por ejemplo, erradicaron el mobiliario de la Bauhaus, y las serigrafías eróticas *shunga* de Japón, consideradas aceptables en el siglo XVIII, cuando se crearon, se tacharían hoy de pornográficas. Kosuth incluyó asimismo textos coetáneos críticos con la «Armory Show», exposición internacional de 1913 en Nueva York que presentó el arte vanguardista europeo al público estadounidense, que se mofó de él; Kosuth reveló cómo las condenas de obras de arte hoy icónicas se expresaron en un lenguaje similar al que actualmente utilizan los árbitros de la estética y la moralidad. Debido al interés del público de la época por la censura, la muestra batió récords de visitantes y contó con una amplia cobertura en prensa, lo cual suscitó un debate político de mayor calado aún sobre la finalidad social del arte.

Cuando Marcel Broodthaers creó su «Musée d'Art Moderne» pareció que sugiriera que la presentación y conservación del arte real es un aspecto secundario de la museología, la cual existe ante todo con el simple objetivo de financiar sus propias actividades. En un espíritu afín, Maurizio Cattelan y el comisario Jens Hoffmann escenificaron en 1999 una biennial falsa con todos los elementos de una real... salvo arte. Se enviaron notas de prensa, se contrató a fotógrafos y se invitó a varios artistas internacionales de renombre a asistir a la VI Bienal Caribeña en San Cristóbal, una isla de las Antillas, durante siete días para los cuales se anunciaban conferencias, mesas redondas, interacciones con el público y «confrontaciones recíprocas». Aquello acabó convirtiéndose en una semana de fiesta y baños de sol... que culminó con un huracán imprevisto. El argumento de los «comisarios» de que el arte se había vuelto irrelevante en medio de una oleada de eventos artísticos internacionales archipublicitados resonó con fuerza.

Ironías similares rodean la instalación de 1989 de Barbara Bloom *The Reign of Narcissism*, que aborda el género del museo privado, como el del hogar londinense del arquitecto decimonónico John Soane o la mansión italiana y monumento al fascista y poeta Gabriele d'Annunzio. La instalación de Bloom es una sala circular diseñada a modo de salón victoriano, con espejos, butacas tapizadas, elegantes molduras, bustos en pedestales en forma de columna y vitrinas con delicadas tazas de porcelana, camafeos, artículos de escritorio, chocolatinas y libros. El quid de la instalación es que todos los objetos llevan impreso el nombre de la artista o bien la retratan, de modo que el museo en su totalidad se convierte en un monumento ególatra. Otra de las instalaciones de Bloom, *The Seven Deadly Sins*, 1988, aborda la relación entre el placer estético y la depravación. Consiste en un elegante entorno a modo de museo con butacas de época y cuadros que reproducen cada uno de los siete pecados, en lo que parece sugerir que la experiencia del museo es un placer culpable que nos consentimos a costa de nuestro bienestar moral.

El museo privado da pie Joan Fontcuberta para otro tipo de crítica. Fontcuberta, embaucador cuyas obras suelen contener un determinado grado de ficción, «comisarió» en 1995, en Barcelona, una exposición titulada «El artista y el fotógrafo» que consistía en una serie de instalaciones de obras basadas en fotografías supuestamente atribuidas a Pablo Picasso, Antoni Tàpies y Joan Miró (*From Joan Miró's Suite Destino: «Assaig per a triple salt mortal», 1963, 1995*), hijos ilustres de Barcelona honrados con sendos museos en la ciudad. Las instalaciones iban acompañadas de catálogos con exégesis, reproducciones y documentación histórica de las obras, aunque en realidad eran falsificaciones de Fontcuberta. Al no haber indicaciones de que el proyecto fuera un engaño, los visitantes le asignaban un valor real, lo que demostró

que el artificio que rodea una exposición es lo único necesario para conferir autenticidad al arte. Fontcuberta ha creado otras obras en las que sostiene que el periodismo, la ciencia y la religión también juegan con nuestra voluntad de postergar la incredulidad. Entre sus ficciones convincentes figuran proyectos que documentan la vida de un cosmonauta ruso borrado de la historia por la burocracia soviética, de un monasterio junto a la frontera de Rusia y Finlandia cuyos acólitos se forman en el arte de hacer milagros, y de un sistema armamentístico ignorado colocado en la órbita de la Tierra.

Christian Boltanski también ha investigado cómo la forma de exponer otorga capas de significado a objetos simples. En instalaciones como *Inventory of the Man of New York*, 1998, e *Inventory of Objects Belonging to a Young Woman of Charleston*, 1991, presenta colecciones de las posesiones de individuos anónimos en vitrinas colocadas junto a otras más convencionales. Cuidadosamente etiquetados en el estilo más ortodoxo, los prosaicos flexos, mesas de juego, adornitos, zapatos, paraguas y guantes quedan investidos de nuevos significados al intentar nosotros descifrar el carácter y la historia vital de sus propietarios ficticios. En instalaciones de series con títulos como «The Archives» o «Monument», varias veces retomadas, Boltanski adopta el enfoque contrario. En lugar de componer «inventarios» de objetos evocadores de alguien ausente, presenta en retratos fotográficos a personas, aunque estas también resultan sólo aparentemente identificables. Las fotografías de muchachos anónimos de las épocas de pre y posguerra de Boltanski se exponen en salas en penumbra, a menudo iluminadas con velas o una sola bombilla, como en un santuario. Aunque el espectador no conoce ningún detalle sobre la identidad de los personajes (ni siquiera el artista dispone de ellos en muchos casos), como en *Archive Dead Swiss*, 1990, tiende a interpretar estas instalaciones como una remembranza, y asume que está ante una obra en memoria de las víctimas del Holocausto. El artista nos recuerda así lo impresionables que somos como espectadores y cómo la forma de exponer los objetos determina nuestra percepción.

El proyecto de Susan Hiller *From the Freud Museum*, 1991-1997, explora un fenómeno similar de asociación. La artista presenta en un juego de cajas de conservación como las de los museos composiciones etiquetadas con sumo cuidado de objetos personales y recuerdos deliberadamente eclécticos: una caja contiene una fotocopia de un calendario maya, glifos, números, nombres de días y cuchillas modernas de obsidiana, mientras que otra alberga una imagen de Annie Oakley y un par de jarras para leche en forma de vaca. La instalación se presentó por vez primera en una exposición en la última residencia de Freud, hoy reconvertida en museo donde se exhibe la colección personal de objetos extravagantes y maravillosos del psicoanalista, entre ellos muebles rústicos pintados de los siglos XVIII y XIX y antigüedades egipcias, griegas, romanas y orientales. En su teoría del psicoanálisis, Freud postulaba la existencia de un inconsciente en el que se entretrejan recuerdos fragmentados, sueños y deseos cuya excavación nos permitía entendernos mejor. Las cajas de Hiller, con su surtido aparentemente aleatorio de contenidos, prometen una revelación paralela, como si analizándolas con detenimiento se pudiera hallar en ellas un significado. El saber si ese significado es «verdadero» o una simple fabulación, por no hablar de si verdad y fabulación son una misma cosa, es evidentemente cuestión aparte.

Quizá la aplicación más amplia y ambigua de las técnicas museológicas a materiales no convencionales se encuentre en el Museo de Tecnología Jurásica, un complejo proyecto artístico montado en 1989 en un sencillo escaparate del Venice Boulevard, en el barrio de Culver City de Los Ángeles. La desconcertante identidad del museo,

MAURIZIO CATTELAN



Póster para la «VI Bienal Caribeña», San Cristobal, 1999
Litografía offset, dimensiones variables

BARBARA BLOOM



The Reign of Narcissism, 1989
Técnica mixta, dimensiones variables
Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles

JOAN FONTCUBERTA



From Joan Miró's Suite Destino: «Assaig per a triple salt mortal», 1963, 1995
Lápiz, tinta y collage, 67 x 46 cm

CHRISTIAN BOLTANSKI



Archive Dead Swiss, 1990
Fotografías, bombillas, lino blanco y estanterías de madera
325,1 x 280,7 x 57,2 cm



SUSAN HILLER

From the Freud Museum, 1991-1997

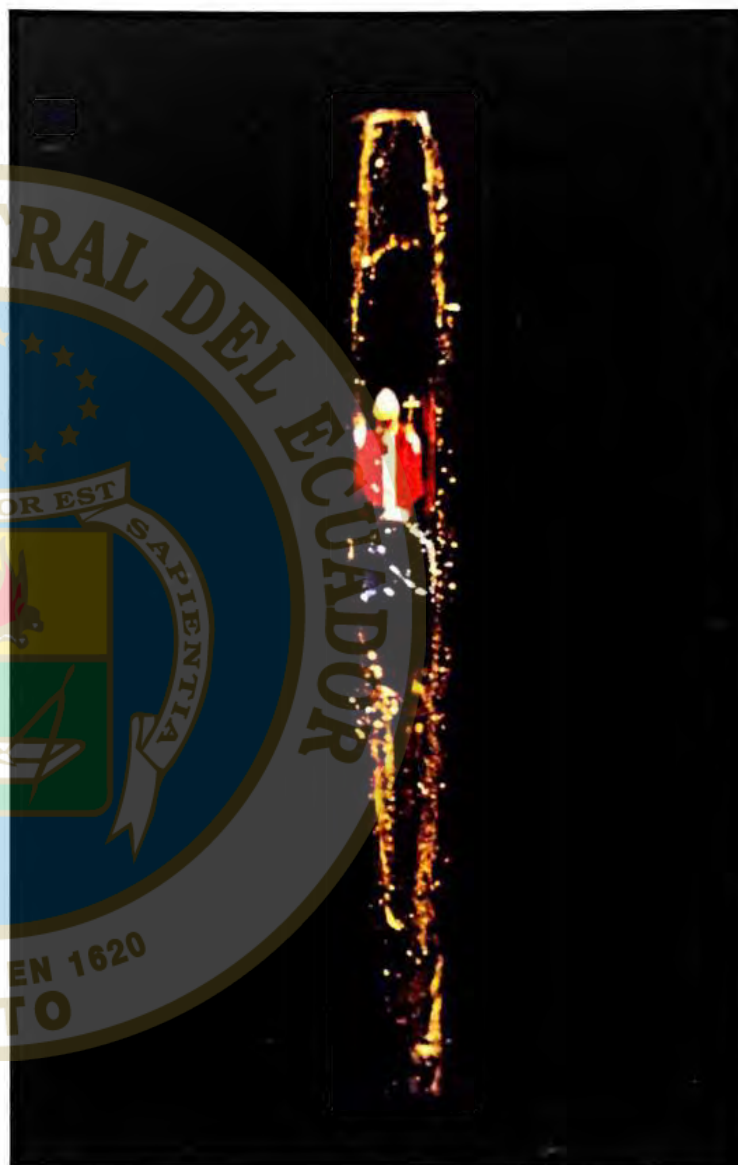
Instalación en una vitrina con artículos, notas y cajas personalizadas de cartón, dimensiones variables

ideado por el «comisario» David Wilson, empieza en el nombre, que conjuga dos ideas contradictorias, «tecnología», concepto reciente, y «jurásica», que remite a hace más de cien millones de años. Pero el museo no exhibe huesos de dinosaurio ni chips informáticos, sino que se basa en los *Wunderkammer*, «cuartos de maravillas» o «gabinetes de curiosidades» del Renacimiento, en los que los coleccionistas guardaban objetos raros y exóticos de todo el mundo prestando una atención estrafalaria a las clasificaciones y sistemas científicos de organización. Los objetos expuestos están diseminados por un laberinto de salas tenuemente iluminadas y llevan unos textos explicativos que resultan más desconcertantes que aclaratorios. Los temas van de lo plausible a lo fantástico. Encontramos, por ejemplo, la pieza *Pope John Paul II*, 1987, un retrato en microminiatura del anterior papa tallado en un cabello humano y colocado en el ojo de una aguja; una exposición del ciclo vital de una hormiga hedionda del Camerún; una máquina adivinatoria magnética ingenjada por un jesuita en el siglo XVII, o un cuerno que supuestamente estuvo unido a la cabeza de una mujer. Resulta imposible discernir si alguno de esos objetos o las historias que esconden son reales. ¿Es el museo una parodia, una crítica o un ejercicio serio de museología? Ni los fans más fervientes de Hiller son capaces de llegar a una conclusión al respecto. El ensayista Lawrence Weschler, que escribió un libro sobre el museo, defiende que se trata de una pieza de arte conceptual.⁸ El comisario Ralph Rugoff lo describe como un ejemplo magnífico del «museo como metáfora», y dice que «no es un mero modelo de otra cosa, sino una tecnología destinada a alterar las formas habituales de ver y pensar».⁹ Y, sin duda, al salir del museo se está menos convencido de haber descubierto algo nuevo que de haber vivido una fantástica experiencia artística.

Y si unos artistas cuestionan los convencionalismos de la museología con exposiciones falsas (o, como en el museo anterior, posiblemente falsas), Guillaume Bijl critica el elitismo del museo colocando muestras populistas, prosaicas y auténticas entre sus paredes. Las instalaciones de Bijl imitan locales consagrados al ocio, el entretenimiento y las compras. Sus falsificaciones exhiben una verosimilitud desconcertante. En 2002 instaló *Your Supermarket* en la Tate Liverpool como parte de una exposición colectiva dedicada al arte y las compras. Empleados reales de los supermercados Tesco iban reponiendo las estanterías de la pieza, que funcionaba como un comercio auténtico. Los cajones de frutas y hortalizas, los sándwiches y las comidas preparadas que no se vendían se llevaban a orfanatos y casas de caridad de la zona. Entre otras recreaciones del mundo real de Bijl ejecutadas en espacios consagrados al arte figuran una autoescuela, un gimnasio y un hospital psiquiátrico. La intención de estas obras, que el artista ha llamado *compositions trouvées*, es poner de manifiesto la relativa falta de significado social del arte comparado con materiales y actividades que satisfacen los deseos y necesidades básicas de la sociedad.

Pawel Althamer también mezcla la «vida real» con los espacios institucionales. Para la *performance/instalación* *Blokiers*, 2004, desplazó a un grupo de adolescentes de un suburbio polaco a un museo de la bella ciudad holandesa de Maastricht, en cuyo vestíbulo crearon un tapiz de grafitos. Para los chavales de un vecindario deprimido, el museo de Maastricht representaba lo que Althamer denominó «una versión del paraíso». En 2003 el artista presentó una «exposición» en una galería exclusiva de Mitte, el barrio de moda de Berlín, que consistió en devolver el espacio al estado ruinoso en que estaba antes de que la zona se aburguesara. En estas obras Althamer difumina la distinción entre el desordenado ámbito de la vida cotidiana y la fantasía de la pureza estética que evocan los espacios de galería y museos de «cubo blanco».

HAGOP SANDALJIAN Y EL MUSEO DE TECNOLOGÍA JURÁSICA



Pope John Paul II, 1987

Cabello humano, polvo, pintura y aguja de coser, dimensiones microscópicas

GUILLAUME BIJL



«Your Supermarket», 2002
Técnica mixta, dimensiones variables
Instalación en la Tate Liverpool, diciembre de 2002-marzo de 2003

PAWEŁ ALTHAMER



Blokiers, 2004
Performance y DVD, 24 minutos
Bonnefantenmuseum, Maastricht, Países Bajos

Unos artistas exploran cómo nuestra percepción de los objetos está condicionada por su presentación, y otros prescinden del objeto para atraer la atención sobre el entramado de didáctica, seguridad y arquitectura que rodea cualquier exposición. La artista de performance Andrea Fraser opta por las charlas en las galerías. En su forma pura, esas charlas tienen por objeto explicar una exposición. En cambio, Fraser, pese a ir ataviada con un traje chaqueta que la identifica como personal del museo, divaga sobre aspectos que rara vez se mencionan en una charla museística, perdiéndose en comentarios sobre sus contactos sociales, el diseño de la fuente de agua potable o las oportunidades de mecenazgo para quien desee que la tienda de regalos lleve su nombre. En *Welcome to the Wadsworth*, 1991, encarna a una artista que guía a un grupo de visitantes por el Wadsworth Atheneum Museum of Art de Hartford, Connecticut, y durante el recorrido cita a políticos locales, habitantes de la ciudad y literatura del museo, seleccionando frases que subrayan las tensiones existentes entre la comunidad y la institución. En otras performances con el mismo formato satiriza a los representantes del mundo del arte contemporáneo. En *Kunst muss hängen*, 2001, interpretó al artista alemán Martin Kippenberger impartiendo borracho una conferencia en un club berlinés. En su performance más famosa, una obra sin título de 2003, Fraser se autosubastó como pareja sexual a un coleccionista a condición de que su encuentro se grabara en video y se exhibiese como arte. Bajo la sátira y el impacto de las performances de Fraser subyace una profunda conciencia de los vínculos inextricables entre dinero, fama y posición social en esa familia disfuncional que es el mundo del arte contemporáneo.

Aprovechando otro recurso de la didáctica museística, Janet Cardiff y George Bures Miller han reinventado la guía de audio del museo. Normalmente estas guías (grabaciones que se alquilan a la entrada de cualquier exposición de éxito) explican las obras y el tema general de la muestra. Los museos suelen esmerarse con ellas, encargándolas incluso a voces célebres para que a un tiempo resulten entretenidas y den sensación de rigurosas. Cardiff y Miller conducen al espectador por una visita muy personal que llega incluso a pasar por alto las obras de arte y hacer comentarios sobre algún visitante, la vista que ofrece la ventana, algún rasgo nimio de la arquitectura del museo o una puerta «sólo para personal autorizado» que conduce a las entrañas del museo. La pieza de Cardiff *In Real Time*, 1999, por ejemplo, ofrece una visita por la Carnegie Library de Pittsburgh, Pensilvania. Un video de quince minutos que se visualiza en una pantalla portátil conduce al espectador por las oficinas y archivos al tiempo que emite una narración desconcertante que mezcla música y elementos de ciencia ficción con el mundo «real» que se está recorriendo. Así, más que aportar una explicación sobre la muestra, estas guías de divertimento invitan a los espectadores a prestar atención al entorno y al funcionamiento del museo.

La seguridad interna del museo es tema recurrente en la obra de Julia Scher, quien, además de artista, es una profesional de la seguridad con empresa propia, Security by Julia. Scher crea en museos y galerías instalaciones en las que, con material real, simula el aspecto de las oficinas de seguridad. En su paranoico mundo, cámaras, monitores, balsámicas voces grabadas y mostradores de oficina atendidos por personas con el uniforme rosa de su empresa rodean a unos espectadores que, conforme se observan a sí mismos y ven a otros observarlos, van cayendo en la cuenta de ser a un tiempo sujetos y objetos de vigilancia. Grabaciones de suaves voces femeninas exhortan al público con mensajes inquietantes, como «No se preocupen» o «Por favor, no abandonen la sala hasta que los sensores los hayan absorbido por completo». En

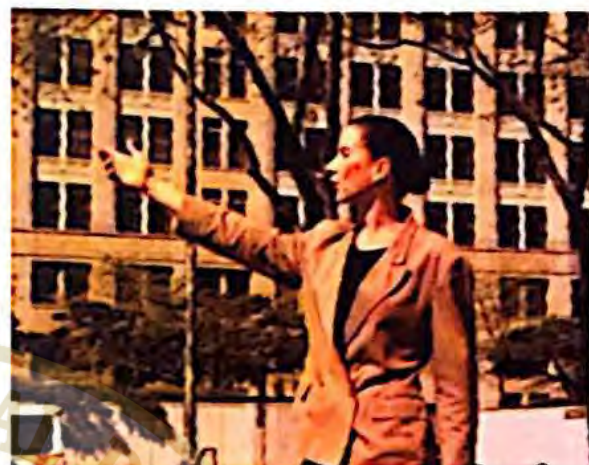
algunas obras la vigilancia se realiza en directo, pero de forma subvertida. *Superdesk*, 1993, es un mostrador de recepción de empresa al que se ha dado la vuelta, de manera que queda expuesta su parte posterior, normalmente oculta. La autoridad del recepcionista se socava aún más al invitar a los visitantes a fotografiarse a sí mismos, en lugar de ser fotografiados por los guardias. Las instalaciones de Scher suelen tener un trasfondo sexual, que puede rozar el sadomasoquismo. Una de sus obras ofrece a los visitantes «tenacillas para escotes y para análisis de nalgas», y otra consiste en una cama con monitores de video y cámaras acopladas a sus cuatro postes. Scher evoca la obsesión por la seguridad que invade no sólo los museos, sino muchos ámbitos de la vida pública, y comenta lo fácil que resulta que la gente entregue su privacidad a la tecnología a cambio de la promesa de una seguridad personal y colectiva.

Kate Ericson y Mel Ziegler, que formaron equipo hasta la muerte de Ericson, en 1995, estudiaron otros aspectos de las exposiciones. En una serie de obras de investigación para el Museo de Arte Moderno de Nueva York se centraron en arcanos como los tonos de blanco de la pintura que cubre las paredes de las salas de exposición o los nombres de los empleados que montaron la iluminación, los cristales de las ventanas o los muebles. *MoMA Whites*, 1990, son tarros con pintura blanca de tonos ligeramente distintos, cada uno con el nombre del color estampado. Según descubrieron los artistas, unos blancos eran estándares, como el «blanco decoración», mientras que otros se crearon según las instrucciones de comisarios concretos, cuyo nombre tomaron (así, el «blanco McShine» era el tono preferido del comisario Kynaston McShine). Para su *Signature Piece*, 1988, también producida para el MoMA, Ericson y Ziegler serigrafizaron las rúbricas de «creadores» anónimos junto a los apliques industriales que habían producido. Al explicitar los procesos de toma de decisiones y la mano de obra que trabaja en un museo, las obras de Ericson y Ziegler disipan la neutralidad y el anonimato del entorno institucional. Los artistas extrapolaron la estrategia a otras instituciones: investigaron y catalogaron los tonos de pintura de viviendas de protección oficial, marcas de jabones y eslóganes publicitarios de casas adosadas prefabricadas, sacando a relucir las realidades de la imagen de marca y la estructura de clases.

El arte de la crítica institucional también se extiende al público. En sus fotografías de gran formato y en color de interiores de museo, Thomas Struth apunta a cómo la popularización de la experiencia museística está redundando en que el público acuda en masa a ver colecciones famosas o exposiciones taquilleras. Las suntuosas imágenes de Struth reproducen museos de la talla del Louvre de París, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York o el Museo de Pérgamo de Berlín, además de catedrales, pagodas y otros monumentos arquitectónicos convertidos en atracciones turísticas. En *Louvre 4, París* 1989, 1989, el encuadre abarca tanto a los visitantes que se arremolinan en torno a *La balsa de la Medusa* de Géricault como la propia obra maestra. Estas fotografías realzan también las dimensiones de las galerías, en las que los espectadores quedan empequeñecidos por efecto del arte, los opulentos marcos, los bellos suelos y unos techos abovedados que parecen diseñados para transmitir una sensación de sobrecogimiento y reverencia disonante con la vestimenta y el comportamiento de los simples mortales que deambulan por esos espacios. La obra de Struth, por lo tanto, plantea cómo las instituciones dan forma a nuestra experiencia del arte, señalando que el elitismo de los museos es, de hecho, un programa oculto concebido para que la experiencia resulte elevada y seductora... incluso inaccesible.

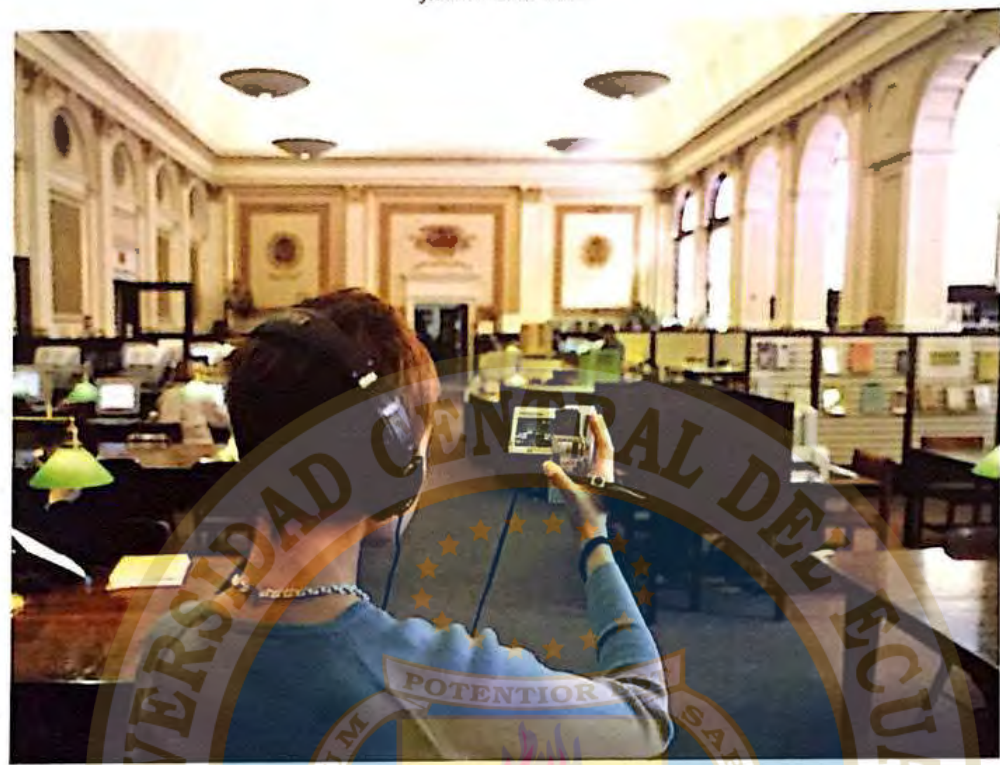
La fotografía Candida Höfer también inmortaliza opulentos interiores de museos, bibliotecas, teatros y galerías fotográficas, aunque sus imágenes retratan espacios

ANDREA FRASER



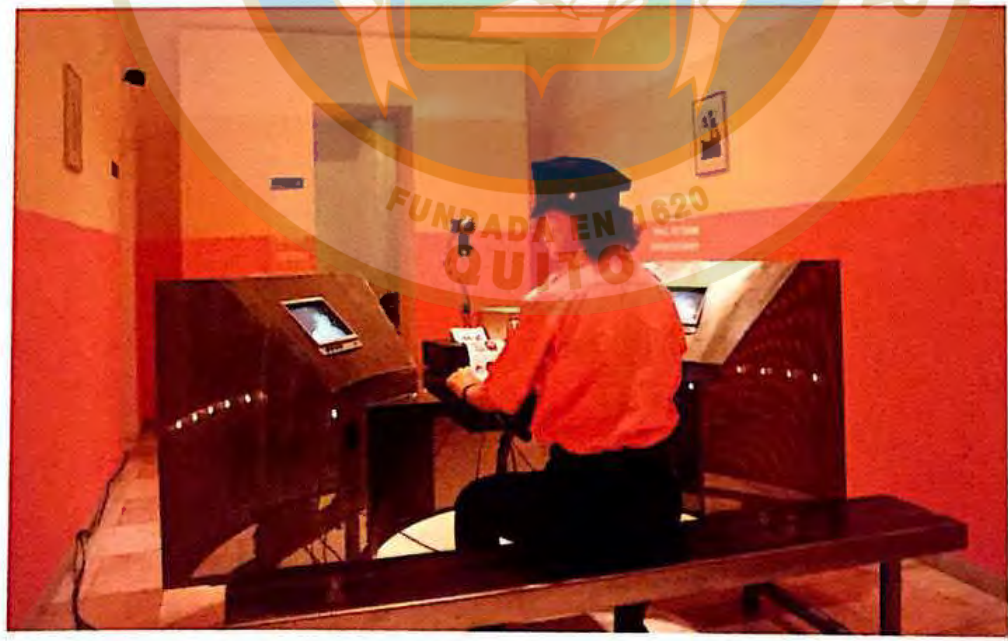
Welcome to the Wadsworth, 1991
Performance y cinta de video, 25 minutos

JANET CARDIFF



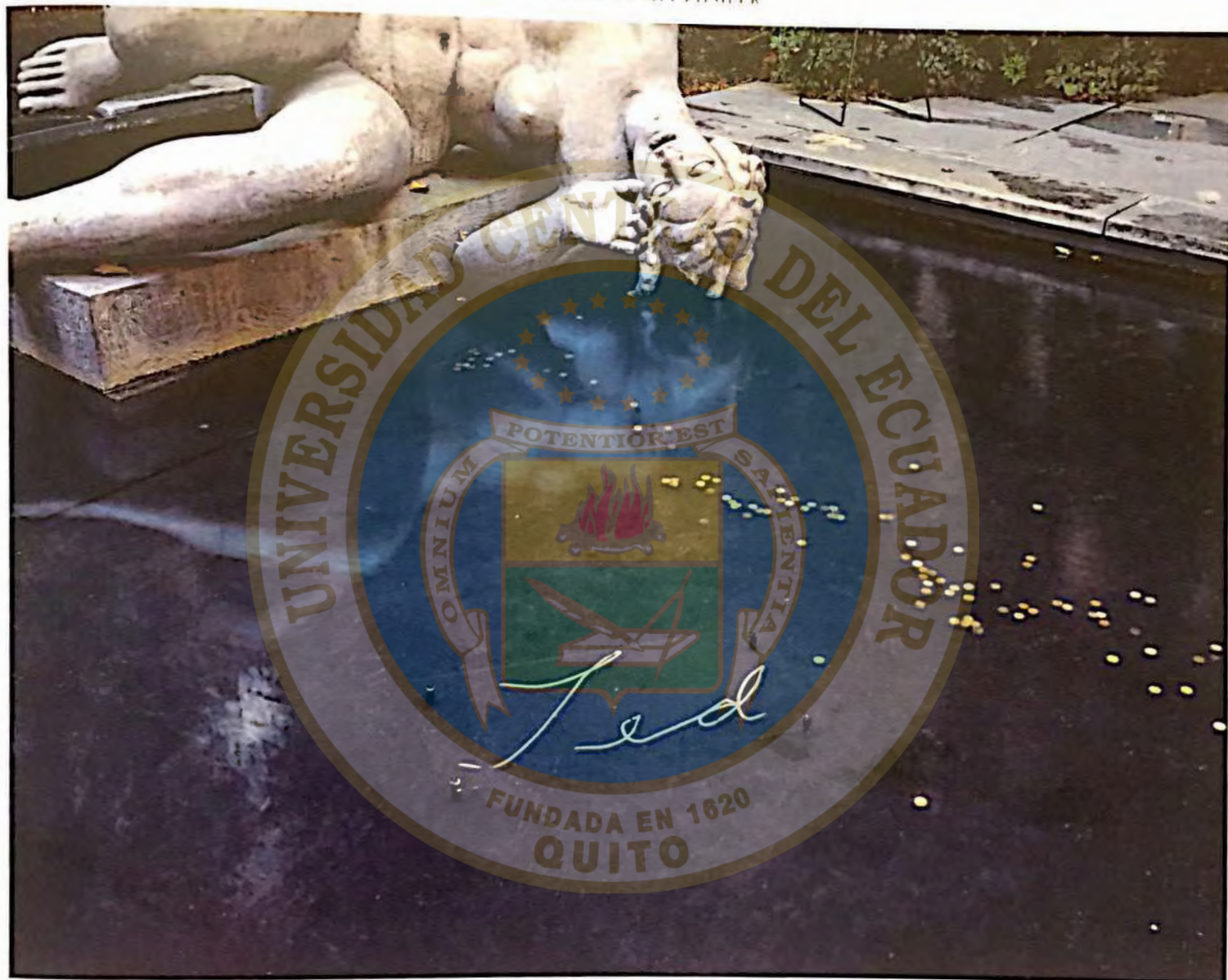
In Real Time, 1999
Visita guiada con audio y video por la Carnegie Library de Pittsburgh, Pensilvania

JULIA SCHER



Superdesk, 1993
Instalación, técnica mixta, dimensiones variables

KATHRIN SONY MIT ZIEGLER

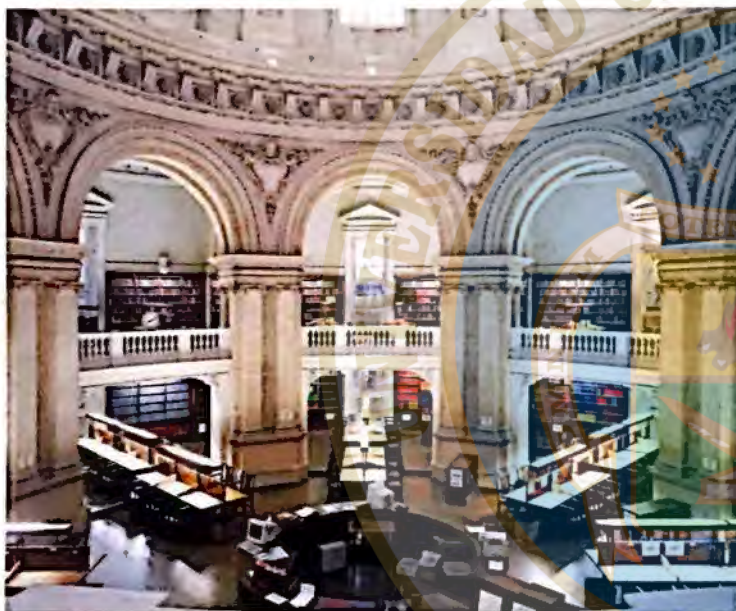


Signature Piece, 1988

Acrylic on vinyl

Instalación en el Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York, octubre-noviembre de 1988

CANDIDA HÖFER



Radcliffe Camera Oxford, 2004
Impresión cromogénica, 152 x 187 cm

en decadencia y sin presencia humana. Como resultado, la atención del espectador se centra en descoloridas molduras doradas, colgaduras raídas y relieves arquitectónicos desconchados. Trabajados hace largo tiempo para deleite de los aristócratas, estos detalles evocan una pequeña nobleza en declive, impresión realzada por la presencia en algunas imágenes de montantes, carteles y otros signos del papel público actual de estos lugares antaño privados. En *Radcliffe Camera Oxford, 2004*, el majestuoso friso de la rotonda barroca desentona con el aspecto banal de las mesas de estudio, los ordenadores y el mostrador dispuestos según un patrón radial en la planta baja. Otras obras nos permiten asomarnos a estériles cuartos traseros de museos o a inhóspitos vestíbulos y salones institucionales llenos de sillas baratas y mesas plegables. Höfer, discípula de los Becher, combina la observación desapasionada de sus maestros con cierta melancolía: la ausencia de seres humanos suprime cualquier sensación de vitalidad. Sus obras parecen secundar las tesis de los críticos con los museos, quienes postulan que estas instituciones son sepulcros para el arte.

Los espacios vacíos y desvencijados de Höfer evocan los tiempos en que los museos eran templos de arte y las bibliotecas, colecciones reverenciadas de los más excelsos conocimientos de la humanidad. Hoy día rige la afirmación de que el arte y las ideas siguen vivos precisamente porque no pueden escindirse del discurrir de la vida. Para bien y para mal, como lo demuestran los artistas implicados en la crítica de las instituciones, el marco es hoy tan relevante como el material que atesora. Todas las instituciones del arte, incluidos los artistas, están sujetas a las mismas fuerzas económicas, sociales y políticas que dan forma al mundo de más allá de sus puertas.

THOMAS STRUTH



Louvre 4, Paris 1989, 1989

Impresión cromogénica montada sobre plexiglás o fotografía en color sobre plexiglás, 187 x 211 cm

ARTE & POLÍTICA

LA RETÓRICA DE LA DISCREPANCIA



Cuando el escritor y crítico francés del siglo XIX Théophile Gautier acuñó la expresión «el arte por el arte», que unió a los estetas contrarios a toda función didáctica del arte, ahondó en un conflicto que afectaba a la producción artística desde hacía tiempo. ¿Debían los artistas mantenerse al margen de la política porque la implicación en temas sociales ahoga la naturaleza «pura» del arte? ¿O estaban legitimados para dotar a su arte de una ideología que planteara nuevos modelos de pensamiento y acción? La historia del arte despliega un amplio abanico de paradigmas de arte político, desde las pinturas históricas de Jacques-Louis David hasta la cáustica sátira *Los Caprichos* de Francisco de Goya. Pero también está repleta de arte apolítico, como las encantadoras creaciones eróticas de Jean-Honoré Fragonard o los prohombres de la sociedad envueltos en armiño que sonríen en los lienzos de John Singer Sargent.

En los albores del siglo XX los representantes de la modernidad reafirmaron su intención de provocar el cambio por el arte bautizándose como «vanguardia», metáfora militar que se adecuaba a su intención de cargar contra un régimen anticuado y opresivo. Aunque no siempre quedó claro si ciertos movimientos vanguardistas, como el fauvismo, abogaban por la implicación persuasiva en el mundo o más bien por un desentendimiento de su corrupción y una retirada a un lugar donde no manchar sus ideales. A principios del siglo XX movimientos como el constructivismo ruso, De Stijl o la Bauhaus optaron por el compromiso social para construir sociedades utópicas mediante un arte racional. El rotundo fracaso de esos sueños desató una corriente oscura y activa de arte con contenido político cuya finalidad era destapar la corrupción e injusticia de las sociedades. Una de las grandes obras maestras del arte político es el *Guernica*, 1937, de Picasso, que retrata el bombardeo por parte de la Alemania nazi de la población vasca durante la guerra civil española. La mordaz pintura ha trascendido sus orígenes y atrona por encima del espacio y el tiempo como un grito de dolor contra el sinsentido del sufrimiento de las víctimas de la guerra. En Alemania, en el periodo de entreguerras, George Grosz, Otto Dix y Max Beckmann criticaron la corrupción de la sociedad de Weimar con cuadros satíricos de burócratas obesos, prostitutas mercenarias e industriales despiadados. En la misma época los muralistas mexicanos Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco promovieron el nacionalismo revolucionario en monumentales murales públicos que reproducían el devenir de la historia, desde la opresión secular de campesinos y obreros hasta la utopía socialista en la que se depositaban sus esperanzas de futuro. En las décadas de 1930 y 1940 estadounidenses como Thomas Hart Benton, Jacob Lawrence y Ben Shahn exploraron la resplandeciente promesa de la democracia en su país y las luchas entre obreros y los reformistas sociales que pugnaban por perpetuar antiguos parámetros.

A mediados de siglo la lamentable crónica de la guerra y la opresión alejó a algunos artistas del compromiso político. En un giro introspectivo, defendieron la idea de que el arte debía proporcionar un espacio para la libertad personal, no universal. Esa perspectiva culminó en la obra de los expresionistas abstractos, quienes abrazaron

una filosofía de radical individualismo y autonomía en la que la influencia corrupta de la política no tenía cabida. Sin embargo, los historiadores del arte han demostrado que ese distanciamiento no siempre fue equivalente a una falta de compromiso. En la década de 1970 Max Kozloff y Eva Cockcroft publicaron artículos en los que defendían que el expresionismo abstracto había funcionado como activo político en la guerra fría.¹ En la década de 1950, y aun sin que ellos fueran conscientes, la obra de artistas como Jackson Pollock, Mark Rothko y Barnett Newman fue exportada a ultramar por la CIA como parte de un conjunto de exposiciones de arte estadounidense contemporáneo destinadas a ilustrar la superioridad de la democracia de Estados Unidos frente al comunismo soviético; el realismo social soviético representaba un régimen totalitario que obligaba a los artistas a convertirse en agentes de la maquinaria propagandística, mientras que el expresionismo abstracto, con su gestualidad improvisada, simbolizaba la libertad de acción que la democracia garantizaba a los estadounidenses.

El debate en torno al papel de la política en el arte continúa entre los defensores de la «calidad» y los partidarios de la «crítica». En el bando de los primeros militan críticos como Robert Hughes y Hilton Kramer, que condenan la degradación de la cultura elevada a raíz del «arte con mensaje» unidimensional. En un libro publicado en 1993 Hughes denunciaba la «cultura de la queja», en alusión a la aparente tendencia de los artistas políticos a asumir una postura victimista e interpretar el mundo a través de sus frustraciones. En concreto atacaba a la ola de «arte de identidad» de la década de 1980, momento en que el mundo del arte abrió sus puertas a mujeres, minorías y artistas homosexuales.² En esa década Kramer se convirtió en portavoz de la recuperación de los parámetros de calidad, tachando gran parte del arte de las décadas anteriores de «venganza filisteas». Recientemente Kramer parece haberse autoproclamado sucesor del crítico de mediados de siglo XX Clement Greenberg, quien se opuso a la intrusión de variables «externas» como la narrativa, la política o la biografía en la creación y valoración del arte. Al igual que Greenberg, críticos como Kramer y Hughes se consideran los paladines de una visión del arte como puro, ajeno a discusiones partidistas, expresión de los más elevados logros de la humanidad.

Del otro lado están los partidarios de la «crítica cultural», teóricos que, como Benjamin Buchloh o Hal Foster, propugnan una postura «antiestética», arremetiendo contra el cultivo del placer y la apreciación de la belleza que constituyen el núcleo de las definiciones de «calidad» de Kramer y Hughes. Para estos autores tales valores representan una especie de podredumbre moral que hay que atajar mediante una disección con principios de las ilusiones y falsas seducciones de la representación artística.⁴ En lugar de apoyarse en los pilares de la estimación convencional del arte —la originalidad del artista, la posibilidad de una expresión auténtica y la convicción de que el arte es una ocupación especial—, plantean un análisis crítico que evidencia cómo el placer estético sirve a los intereses de un aparato social, político y económico autoritario. Así pues, mientras que Kramer y Hughes gravitan en torno a pintores y escultores implicados en la exploración estética de nociones anticuadas como la belleza, estos críticos culturales celebran a los artistas que se apropian de imágenes de prensa para sacar a relucir su manipulación, subrayan la conversión del arte en bien de consumo y revelan su complicidad en sistemas de opresión política y psíquica.

Entre estas posturas opuestas hay una zona gris en la que la dicotomía entre calidad y crítica es mucho menos rotunda. En ella los artistas adoptan distintas estrategias para abordar las complejidades de la política. Sirviéndose del arte clásico de la retórica, exploran modos de persuasión que lleguen a las emociones y el intelecto del



PICASSO
GUERNICA
1937
ÓLEO SOBRE LIENZO
3,5 X 7,8 M
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA
SOFÍA, MADRID

público. Unos explotan lenguajes visuales extraídos de la historia del arte, los medios de comunicación y la cultura popular, así como de las nuevas tecnologías, que están abriendo insospechados canales de comunicación. A otros les basta con dar testimonio de las injusticias y horrores de nuestros tiempos. Y aun otros adoptan una postura activista y alientan a los espectadores a participar en acciones sociales y políticas. Los artistas con inclinaciones políticas se dirigen a un amplio espectro de personas, desde los entendidos en arte hasta el público general. En todas estas vertientes la preocupación por la estética tiene el mismo peso que la crítica, lo cual sugiere que la belleza también es un arma potente del arsenal retórico.

Sin duda Leon Golub, uno de los artistas políticos más conocidos de la segunda mitad del siglo xx, se planteaba cuestiones estéticas. Golub, fallecido en 2005, recurrió a los paradigmas de la historia del arte, buscando inspiración en fuentes tan diversas como las pinturas murales de la Roma clásica, los relieves escultóricos griegos, la pintura histórica decimonónica o los grafitos del siglo xx. Pese a haber alcanzado la mayoría de edad en la época del expresionismo abstracto, Golub rehusó abandonar la figuración y el realismo. En la década de 1970 su rechazo hacia la guerra del Vietnam lo obligó a apartarse de las expresiones de virilidad inspiradas en los clásicos y centrarse en referencias más tópicas. En *Vietnam II*, 1973, compuso con fotografías de periódicos una imagen que ilustra el abismo literal y psicológico existente entre una división de soldados estadounidenses armados y un grupo de aldeanos vietnamitas aterrizados. En la década de 1980 esos temas condujeron a sus series de «Mercenarios» e «Interrogatorios», pinturas basadas en crónicas y fotografías de la brutalidad de los escuadrones de la muerte en Latinoamérica. Estas obras, las más famosas de Golub, indagan en los aspectos más siniestros de las ansias humanas de poder. Reproducen grupos de figuras, por lo general presentados de tal modo que parecen descollar sobre el espectador. Grupos de mercenarios despiadados blanden armas, fuman impasibles y aterrizan a sus indefensos prisioneros. En *Interrogations (II)*, 1981, los interrogadores, vestidos con ropa informal, hacen una pausa para fumarse un cigarrillo y charlar alrededor de una figura desnuda encapuchada atada a una silla. Como en otras obras de la serie, algún personaje parece establecer contacto visual con el espectador, como implicándolo. Si los atuendos de los sujetos —camisetas, pantalones de camuflaje y chalecos militares— los sitúan en el presente, otros aspectos de los lienzos les imprimen una cualidad más intemporal. Los fondos suelen ser rojos, eco de los murales de Pompeya, y las composiciones en sí invocan el espacio aplanado de los frisos romanos. En cuanto a la superficie de las telas, Golub la sometió a una tortura equiparable a la de las víctimas encogidas de miedo: con frecuencia rasgó sus lienzos con una cuchilla para crear un corolario visual de la violación.

Las pinturas de Golub están entre la inmediatez de los periódicos de los que el artista extrae sus temas y una sensación de tragedia ancestral y eterna. Una oscilación similar se encuentra en los lienzos de la prisión de Abu Ghraib de Fernando Botero, conocido sobre todo por sus pinturas y esculturas de desnudos y figuras corpulentas, populares y amaneradas. En 2004 acometió un tema mucho más lúgubre en una serie de cuadros basados en los informes publicados sobre las torturas infligidas a los reclusos en la prisión iraquí de Abu Ghraib. Aunque presentan detalles aparecidos en las crónicas informativas —los sujetadores y pantis que los torturadores obligaron a ponerse a los prisioneros, los perros, las botes y los guantes de látex de los guardias—, estas pinturas también contienen ecos deliberados de la iconografía cristiana tradicional. Figuras manietadas y encapuchadas adoptan poses que recuerdan a los

LEON GOLUB



Interrogations (II), 1981
Acrílico sobre lienzo, 304,8 x 426,7 cm
The Art Institute of Chicago

NANCY SPERO



Azur, 2002, detalle
Impresión manual y collage estampado sobre papel, 39 paneles
0,6 x 84,4 m

JÖRG IMMENDORFF



Café Deutschland, 1979
Acrílico sobre lienzo, 280 x 350 cm

lienzos medievales y renacentistas de Cristo o de juicios y martirios de santos. También evocan a la serie «Mercenarios» de Golub, aunque, si este último se centraba en la psicología de los torturadores, Botero parece más interesado en los prisioneros, cuyos cuerpos aparecen llenos de marcas y deformados por el maltrato. Salvo por una mano o un pie, los torturadores están ausentes de las obras. Psicológica y simbólicamente, están representados por perros guardianes que más parecen una jauría del infierno que los pastores alemanes de las fotografías de Abu Ghraib. En *Abu Ghraib 45*, 2005, uno de los cuadros más horribles de la serie, un perro destroza la espalda de un prisionero maniatado tendido boca abajo cuya camiseta blanca se empieza a teñir de sangre. Pese a dar fe de unos eventos concretos, estas obras los trascienden, porque abordan temas universales como la crueldad gratuita de los captores hacia sus cautivos o la capacidad de un ser humano de arrebatar a otro hasta el último vestigio de dignidad.

Nancy Spero también recurre a las imágenes tradicionales y, como las de Golub (con quien estuvo casada) y Botero, sus pinturas destilan una sensación de indignación y pesar. Pero en contraste con la energía pura y explosiva de las obras de ellos, las pinturas de Spero son delicadas y fugitivas, con imágenes dibujadas con plantilla, estampadas, a modo de collage o trazadas en papel de calco que se despliegan sobre la pared como kakemonos. *Azur*, 2002, es un collage enorme en tres partes que ocupa las cuatro paredes de la galería y presenta un elenco de personajes femeninos entre los que figuran acróbatas, bailarinas, submarinistas, víctimas, vengadoras y guerreras. Las composiciones de Spero parecen huir mediante figuras que se repiten, multiplican, fusionan y desvanecen sobre un fondo en cambio constante. A partir de imágenes de la arqueología, la prensa, la historia y la fantasía, la obra de Spero explora los arquetipos de fuerza y vulnerabilidad femenina. Una tela puede contener imágenes tan diversas como el busto de Marianne, icono de la Revolución Francesa, en pleno alarido; una Medusa con corona de serpientes; figuras de culto a la fertilidad; valquirias; ménades; la diosa egipcia Nut; mujeres contemporáneas vestidas de sadomasoquistas, y personas reales, como la reina Isabel de joven o Sophie Scholl, la mártir femenina del grupo alemán de la resistencia La Rosa Blanca. El juego de imágenes, no exactamente narrativo, evoca los sempiternos vínculos entre sexo, poder y violencia.

La violencia física también es tema recurrente en las pinturas panorámicas de Jörg Immendorff. El artista, nacido en la Alemania de posguerra, explora la tensa naturaleza de una nación acosada por el fantasma de sus acciones en la Segunda Guerra Mundial y dividida en dos como consecuencia de ellas; se inspira en el arte alemán de preguerra de Grosz, Beckmann y Dix, cuyos retratos de la decadencia y las desigualdades sociales de la Alemania de Weimar pronostican el cataclismo que habría de acontecer. Las obras más conocidas de Immendorff, sus pinturas del «Café Deutschland» de entre finales de la década de 1970 y la de 1980, están ambientadas en una cafetería amplia y oscura, con personajes y símbolos del presente y el pasado de Alemania. En ellas se reconoce a Erich Honecker, entonces presidente de la República Democrática Alemana, a A. R. Penck, a Karl Marx, un águila alemana con garras como cuchillos, a parejas desnudas bailando o cruces gamadas esculpidas en hielo, la historia congelada. El artista suele autorretratarse en sus lienzos, bebiendo con amigos, participando en fiestas o desmayado sobre una mesa en un interior que desafía la perspectiva renacentista. En contraste con la actividad frenética de algunas de esas pinturas, en *Café Deutschland*, 1979, el bar está casi vacío y el águila va a posarse en un bloque de hielo. Este mundo tétrico es una metáfora de la psique del artista, abrumada por una historia inenarrable y un país brutalmente dividido.

FERNANDO BOTERO



Abu Ghraib 45, 2005
Óleo sobre lienzo, 166 x 200 cm

ANSELM KIEFER



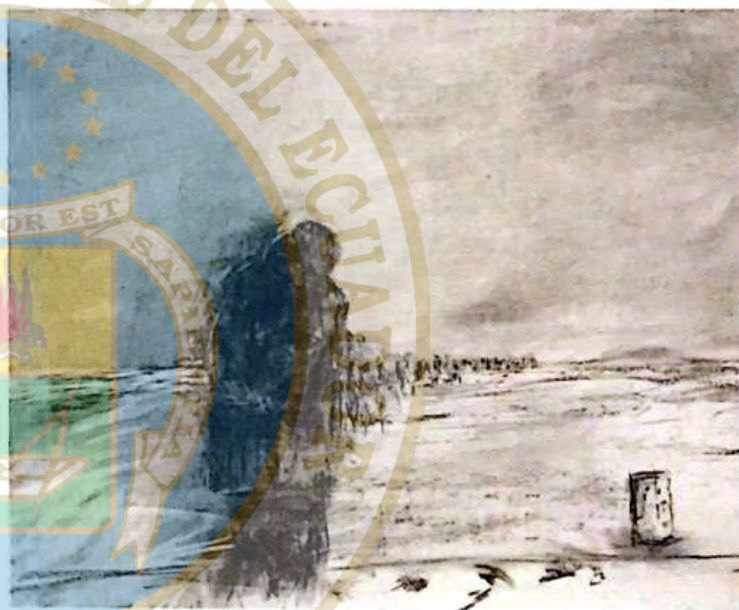
Zim Zum, 1990
Lápiz de óleo, cenizas y lienzo sobre plomo, 3,8 x 5,6 m
National Gallery of Art, Washington, D.C.

Anselm Kiefer también aborda las complejidades de la identidad alemana de posguerra en pinturas enormes y ambiciosas que invocan el espíritu heroico del Romanticismo alemán, disipado en la estela de la derrota nazi. Inspirándose en las mitologías nórdica, griega, egipcia, judía y cristiana temprana, así como en el misticismo teutónico, Kiefer crea obras que conjugan referencias tanto a la culpa como al idealismo alemanes, en una postura ambigua que alterna entre el repudio de la historia y un aparente deseo de retorno a un tiempo más puro. Este conflicto entre idealismo y realidad se inscribe en la superficie de sus obras. Bandas de pintura espesa intercaladas con paja incrustada, arcilla, arena, trozos de fotografías y salpicaduras de plomo fundido obligan al ojo a saltar entre los materiales de la superficie y la ilusión de la imagen, lo cual desmonta cualquier profundidad pictórica. Las pinturas de Kiefer suelen estar dominadas por estructuras arquitectónicas: fábricas, chimeneas de ladrillo que aluden a los hornos de los campos de concentración, pirámides y cámaras subterráneas. O bien presentan las secuelas de alguna catástrofe: tierra chamuscada, vías ferroviarias en desuso (otra referencia al Holocausto) o campos devastados. El título de su obra *Zim Zum*, 1990, está extraído de la cábala, teología mística judía, y alude al hábito de Dios que dio lugar a la creación del mundo, pero también a la aparición del mal. Este paisaje agostado de láminas de plomo con texturas rasgadas, arrugadas y cubiertas con pintura, lápices de colores, arena, polvo y ceniza, nos habla de las consecuencias destructoras de las ansias de poder de la humanidad.

William Kentridge da fe del trauma psicológico provocado por otro sistema político hoy abolido: el *apartheid* sudafricano. En animaciones de video elaboradas a partir de dibujos cuyo estilo dinámico recuerda la obra de expresionistas alemanes como Käthe Kollwitz y Max Beckmann, Kentridge crea narraciones episódicas en las que acontecimientos mentales como el afloramiento de recuerdos reprimidos, pesadillas, el dolor de la pérdida o el ímpetu del anhelo sexual tienen tanto peso como los eventos reales. La técnica de animación de Kentridge transmite sensación de flujo constante: filma una serie de dibujos que cambian continuamente y aparecen alterados mediante añadidos y supresiones cuyo rastro permanece en el papel. En este mundo surrealista, un gato puede metamorfosearse en un teléfono y una bocanada de humo de cigarrillo, en la estela de un avión de combate. Los relatos de Kentridge, en los que muchas veces la tragedia personal es inseparable de la opresión social, son igualmente fluidos. Dos personajes recurrentes imprimen continuidad: el industrial solitario Soho Eckstein y Felix Teitelbaum, que encarna los impulsos sensuales y optimistas que Soho ha sofocado casi por completo. La relación entre ambos es ambigua; en ocasiones parecen el *alter ego* uno de otro y, en otras, como cuando Felix seduce a la esposa de Soho, adversarios. La mayoría de las obras aluden a la brutalidad del *apartheid*. En *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris*, 1989, trabajadores se alienan en una fila infinita mientras Soho se da la gran cena. En *History of the Main Complaint*, 1996, Soho yace conectado a una serie de tubos en un hospital, atosigado por el recuerdo de un hombre negro atropellado por un coche. En *Mine*, 1991, la cafetera de Soho se convierte en una taladradora que perfora hasta las profundidades de una mina en la que los mineros duermen sobre tabloncillos de madera. Al lograr que esos momentos emerjan, se fundan y desaparecen del papel, Kentridge construye una imponente metáfora del borrado y la manipulación de la memoria histórica.

Artistas como Golub, Spero y Kiefer se inspiran en las grandes tradiciones asentadas del arte occidental para conjugar un vocabulario visual con el que explorar los más devastadores desastres humanos, como la guerra. Otros artistas con

WILLIAM KENTRIDGE



Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris, 1989
 Carboncillo sobre papel, 92 x 130 cm

inclinaciones políticas han vuelto la vista hacia distintos precedentes y han explotado la vena subversiva de la imaginaria popular para criticar los males de la sociedad actual, como la hipocresía religiosa, el sida o la violencia urbana. Los antepasados artísticos en este caso engloban a caricaturistas de los siglos XVIII y XIX como William Hogarth, James Gillray, Honoré Daumier o José Guadalupe Posada. Otro precursor destacado es Francisco de Goya, cuyo ciclo de grabados *Los Caprichos*, iniciado hacia el final del siglo XVIII, se mofa de las insensateces y vicios de la sociedad española, con referencias a la brujería, las pesadillas y lo sobrenatural. Entre fuentes más recientes figuran los cómics activistas, el manga, las tiras políticas y los carteles, impresiones e invectivas que se constituyen en vehículos que alimentan el debate populista.

Las tradiciones de la caricatura oriental y occidental han inspirado a Masami Teraoka, quien en 1961 emigró de Japón a Estados Unidos. Teraoka llamó la atención por primera vez con sus sutiles pinturas paródicas en el estilo del grabado japonés que abordan flaquezas estadounidenses como el consumismo, el sexo, la comida rápida o el turismo. En 1992 abandonó ese estilo en favor de motivos históricos que evocan la macabra fastuosidad de la Inquisición española, el oscuro jolgorio del Bosco y las punzantes sátiras de *Los Caprichos* de Goya. El tema principal de Teraoka es la hipocresía de las autoridades religiosas y políticas que se recrean en la lujuria y el delito al tiempo que condenan infracciones nimias de aquellos sobre los que detentan el poder. Sus pinturas murales reproducen paisajes medievales, arcos góticos, inquisidores y cadáveres trepando por tumbas abiertas. *Virtual Inquisition/The Pope of Thong*, 2003, acusa a la jerarquía eclesiástica de su obsesión por la sexualidad de las mujeres a expensas de su bienestar físico. La pintura está dominada por la figura de un Papa con opulenta túnica dorada fundido en un beso con un ser fantástico, mitad mujer y mitad pulpo. A un lado hay una mujer embarazada desnuda colgada por los pies. Las dos mujeres representan los clichés que limitan los roles femeninos a la madre o la puta. Pero no todos los temas de Teraoka son tradicionales. Los toques contemporáneos de su obra incluyen teclados y ordenadores portátiles en manos de un clero vestido de escarlata, micrófonos golpeando a figuras que se retuercen, ratones de ordenador flotando por el aire enganchados a cables que maniatan a muchachas núbiles y cabinas telefónicas rojas que hacen las veces de confesionarios. Tales imágenes parecen sugerir que la tecnología ha instigado nuevas e insidiosas formas de tortura.

David Wojnarowicz, fallecido de sida en 1992, también expresó su desprecio por la hipocresía y gazmoñería de los intereses creados. Su arte, sobre todo el posterior a su diagnóstico, constituye un grito de rabia ante la indiferencia de las instituciones religiosas y gubernamentales frente a la epidemia del sida. Tanto en su pintura como en su fotografía, *performances* o cine, Wojnarowicz acuñó un lenguaje personal extraído de una gama ecléctica de fuentes. Sus pinturas a modo de *collage* combinan dibujos animados pintados, textos de escritura automática y fragmentos de mapas y de fotografías pornográficas montados de tal modo que configuran tapices surrealistas cuyo significado estriba en las asociaciones de ideas que suscitan. Wojnarowicz dividía la realidad en lo que en sus voluminosos escritos denominó el «mundo» preindustrial de experiencias y sentimientos auténticos y el «mundo preinventado» de la tecnología, la ciencia, el lenguaje, la ley, la historia oficial y las estructuras sociales coercitivas en que nacemos. La escisión entre esos dos mundos refleja la fisura entre naturaleza y cultura, entre lo espiritual y lo material. En *Excavating the Temples of the New Gods*, 1986, Wojnarowicz sugiere ambas caras. Entre los símbolos de los falsos ídolos de la cultura que recoge la obra figuran chimeneas de fábricas, un círculo de billetes

MASAMI TERAOKA



Virtual Inquisition/The Pope of Thong, 2003
Óleo sobre lienzo, 196,9 x 255,3 cm

de cinco dólares, un mapa que delinea las fronteras nacionales arbitrarias y una forma animal gigante fabricada con piezas mecánicas, neumáticos viejos, vehículos abandonados y otros residuos de la sociedad industrial. Pero no todo está perdido, o eso parece sugerir el lienzo, que muestra indicios de optimismo en la forma de personajes rituales que representan una espiritualidad auténtica.

Y si Wojnarowicz ofrece atisbos de esperanza entre las ruinas, Enrique Chagoya cubre sus obras con una pátina de amistad engañosa tras la cual acechan la supremacía política y el dominio cultural. En manos de Chagoya personajes de ficción como Mickey Mouse, Superman o los Siete Enanitos representan un impulso colonial interesado y equivocado. A menudo unidos a figuras del arte religioso colonial y precolombino, interpretan retablos satíricos que subrayan la corrupción y destructividad de la autoridad religiosa y el poder de Estados Unidos. En *Their Freedom of Expression... The Recovery of Their Economy*, 1984, Chagoya critica el imperialismo estadounidense en el contexto de las guerras culturales retratando a un Ronald Reagan en la piel de un Mickey Mouse marchito y en compañía de un Henry Kissinger en miniatura con el mismo aspecto. El primero está a medio camino de garabatear un dictado, «Rusos y cubanos fuera de Centroamérica...», mientras que el segundo añade su granito de arena: «Por cierto, que el arte quede fuera de la política...». Chagoya trabaja con distintos medios, incluidos dibujos, monotipos, grabados y pinturas. En ocasiones superpone sus imágenes a reproducciones de grabados europeos antiguos, reclamando la voz de los pueblos indígenas que suelen quedar estereotipados en estos últimos. Otras obras parodian los códices precolombinos y transforman los libros en que los mayas registraban su historia en reliquias abandonadas por unos colonizadores desorientados que intentaban clasificar civilizaciones que no entendían.

Los dibujos animados de Paul Chan también conjugan distintas referencias culturales, desde el rap hasta Samuel Beckett, Henry Darger o Goya. Con un estilo poco tecnológico que recuerda a los primeros videojuegos o dibujos animados retro en la línea de *South Park*, las obras de Chan acostumbran a exhibirse como proyecciones a gran escala de doble cara. Las historias que narran son ambiguas, pero están llenas de escenarios indelebles. *My Birds... Trash... The Future*, 2004, es un video digital de 17 minutos ambientado en un paisaje yermo donde se yergue un único árbol muerto que evoca la ambientación del drama existencial de Beckett *Esperando a Godot*. Una bandada de aves sarnosas habita en el árbol, que se convierte en el fondo de personajes como un desnudo y temblequeante Pier Paolo Pasolini, el cineasta italiano asesinado, y Biggie Smalls, el rapero abatido a balazos desde un coche. También hay un torbellino de papeles generados por un programa de gráficos de Microsoft, una invasión de cazadores y refugiados que copulan, y un retablo de cuerpos que cuelgan del árbol que trae a la memoria algunas de las imágenes más truculentas de la serie de Goya «Desastres de la guerra». La obra *1st Light*, 2005, una animación de objetos cayendo proyectada en el suelo, es igual de lúgubre: el potente haz de luz vertical y las bicicletas y cuerpos que caen recuerdan a la tragedia del 11-S. Pese a tal intensidad, Chan, activista infatigable, ha dicho repetidas veces que con su arte no se mete en política. El que trace una línea divisoria tan clara entre ambos ámbitos sugiere la existencia de tensiones y complejidades en la creación de arte políticamente comprometido.

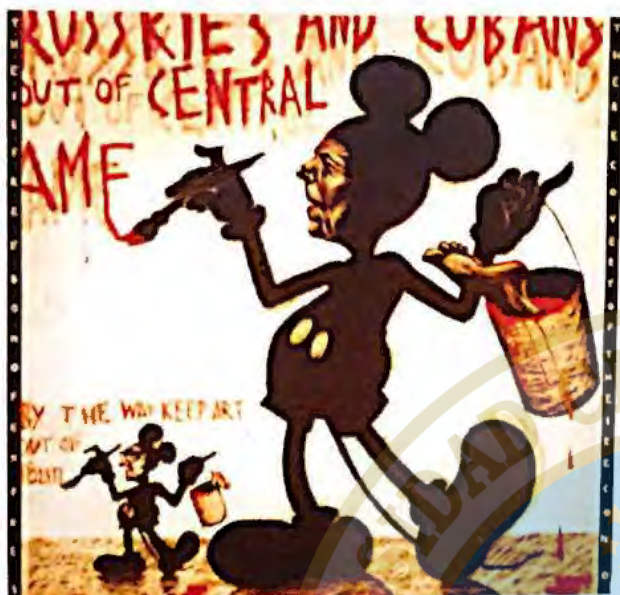
Artistas como Teraoka, Wojnarowicz, Chagoya y Chan recurren a los dibujos animados y la caricatura para arremeter contra la omnipotencia de la sociedad contemporánea presentando sus atrocidades desde otro ángulo. Parte de la fuerza de su obra emana de la transposición de imágenes populares al contexto del arte elevado.

DAVID WOJNAROWICZ



Excavating the Temples of the New Gods, 1986
 Acrílico y collage sobre masonita, 121,9 x 121,9 cm

ENRIQUE CHAGOYA



Their Freedom of Expression... The Recovery of Their Economy, 1984
 Carbancillo y pastel sobre papel, 203,2 x 203,2 cm
 Museo de Arte de San José, California

ART SPIEGELMAN



Maus. A Survivor's Tale, 1992
 Cubierta de libro

En cambio, Art Spiegelman y Sue Coe devuelven la amplitud y la gravedad del arte serio a los géneros populares que han inspirado a tantos artistas comprometidos. Spiegelman inyecta complejas críticas sociales y políticas en el cómic alternativo. Aunque su obra se ha expuesto en importantes muestras de museo, incluida una individual en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, ha operado mucho fuera del mundo artístico convencional. Sus historietas se publican en *RAW*, la revista gráfica que creó con su esposa, Françoise Mouly, en la década de 1980, en «novelas gráficas» y en las páginas de publicaciones como *The New Yorker*. Su obra más conocida, por la que ganó el Premio Pulitzer en 1992, es el cómic en dos volúmenes *Maus: relato de un superviviente*, donde narra las vivencias de su padre durante el Holocausto. Las escenas alternan entre el presente, donde seguimos a Spiegelman en su intento de entender su relación con su padre, emocionalmente afectado, y el pasado, donde descubrimos la vida del padre en la Polonia de antes de la guerra y sus desesperados esfuerzos por sobrevivir en Auschwitz. Spiegelman apunta a la universalidad de ese conflicto entre opresores y víctimas retratando a los judíos como ratones y a los nazis como gatos.

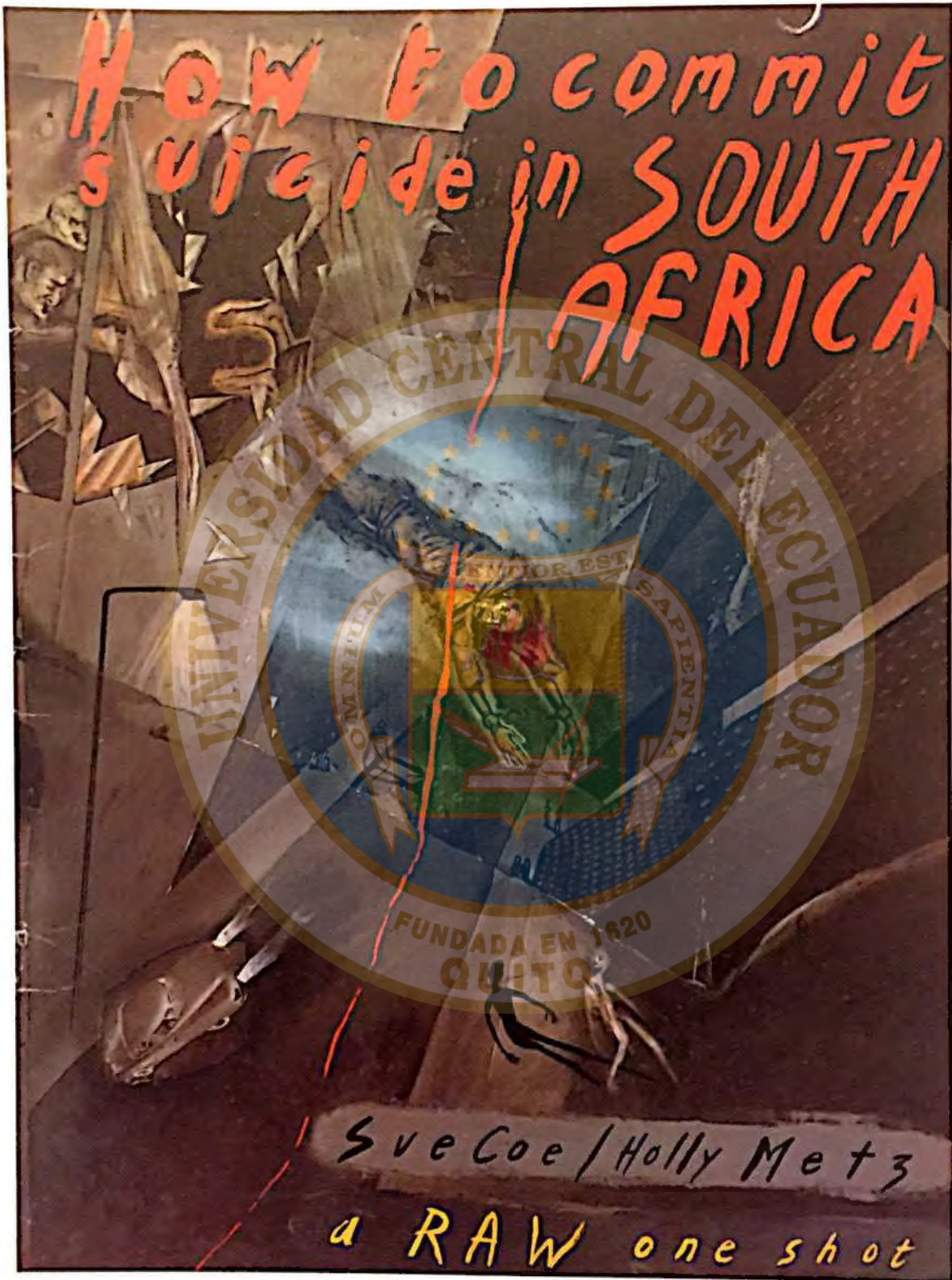
La obra de Sue Coe también aparece con frecuencia en los medios de comunicación y publicaciones alternativas además de en entornos artísticos convencionales. Inspirándose en predecesores como Daumier, Kollwitz, Grosz y el artista de fotomontajes políticos de la década de 1930 John Heartfield, Coe ha cultivado un estilo ilustrativo dramático que subraya el horror de las injusticias que retrata. Por lo general en blanco y negro, con densas sombras y perspectivas distorsionadas, sus imágenes se centran en el coste humano de plagas sociales como la guerra, la violación, la carencia de un techo, el hambre, el sida y el racismo. Coe extiende su compasión al reino animal en obras que señalan la vulnerabilidad y el sufrimiento innecesario de los animales en los mataderos y laboratorios. Muchas de sus obras se han publicado en formato libro. *How to Commit Suicide in South Africa*, 1983, alude con ironía al alegato gubernamental según el cual los activistas que fallecieron bajo arresto durante el apartheid se habían suicidado. El libro, que mezcla imágenes alucinógenas de un interrogatorio violento con hechos históricos y cifras sobre víctimas humanas durante el apartheid, se convirtió en herramienta de organización para los estudiantes y activistas que respaldaron el boicot estadounidense a las inversiones en el mercado bursátil sudafricano. Más recientemente los libros de Coe *Parkopolis* y *Dead Meat* han sido adoptados por el movimiento en defensa de los derechos de los animales. Estas obras demuestran el compromiso de Coe con el uso del arte como herramienta activista.

Entre los artistas que buscan inspiración en los medios de comunicación y toman prestadas estrategias retóricas de la publicidad, los anuncios oficiales y los telediaros para impulsar un planteamiento más crítico de la información, Martha Rosler es pionera. Dos de sus series de collages, separadas por más de treinta años, inciden en la forma en que las crónicas de violencia y destrucción en otros continentes se suavizan para la audiencia del país. «Bringing the War Home: House Beautiful», 1967-1972, se creó en la época de la guerra del Vietnam y en 2004 se actualizó a modo de crítica de la guerra de Iraq. La versión original consta de un collage de imágenes de soldados masacrados y niños quemados, heridos y alcanzados por napalm superpuestas a ventanas e interiores de casas idílicas. La versión de 2004 introduce en lujosos interiores domésticos imágenes de la guerra de Iraq de veteranos amputados, soldados del desierto y el cielo en llamas tras ataques de impacto e intimidación. Mediante la yuxtaposición de fantasías domésticas de revista e imágenes horripilantes de una guerra lejana, Rosler explora la conciencia compartimentada que permite que la vida

PAUL CHAN



My Birds Trash The Future, 2004
Instalación de proyección digital en dos canales, dimensiones variables



How to Commit Suicide in South Africa, 1983
Cubierta de libro

MARTHA ROSLER



Gladiators, de "Bringing the War Home: House Beautiful", 2004
Fotomontaje, 50,8 x 61 cm

GROUP MATERIAL

continúe pese a las terribles noticias de horrores que acontecen en otros lugares, e impide a los espectadores seguir haciendo oídos sordos a esas realidades. En sus videos, ensayos fotográficos, instalaciones, *performances* y textos, Rosler no sólo ha abordado el engañoso amortiguamiento de los medios de comunicación, sino también su penetración hasta el último recoveco de la vida contemporánea, así como la privatización de esferas antes públicas, como el urbanismo, la financiación cultural o las campañas políticas. Los sin techo, la pobreza y la igualdad de las mujeres también han sido objeto de textos clave en las obras políticas imprescindibles de Rosler.

El eclecticismo de medios y temas es también el sello de la obra de Group Material, un colectivo abierto de artistas activistas que operó en Nueva York desde finales de la década de 1970 hasta 1997. Varios de sus integrantes, entre ellos Julie Ault y Doug Ashford, formaban el núcleo duro del grupo, mientras que otros, como Andres Serrano, Felix Gonzalez-Torres o Tim Rollins, colaboraron esporádicamente. Tanto con su organización como con la clase de proyectos que acometió, Group Material fomentó la idea de una democracia participativa y trató la cultura como un proceso de colaboración que no distingue entre artistas y no artistas. Asimismo, tampoco hacía distinción entre arte y medios de comunicación. Las exposiciones de Group Material incluían piezas de la cultura elevada y popular, e invitaban a colaborar tanto a artistas como a activistas y miembros de la comunidad. El grupo, que carecía de «sede», operaba como un colectivo nómada, instalando obras en espacios tan dispares como paredes de museos y exteriores de autobuses. Los integrantes del grupo se fijaron la meta de obligar a las instituciones artísticas «elitistas» a abrir sus puertas a una colaboración más diversa y a un amplio abanico de causas políticas y sociales. Cuando recibieron la invitación para participar en la edición de 1991 de la Whitney Biennial, en lugar de promover sus propias carreras y puntos de vista personales, instalaron obras de otros artistas, entre ellos Leon Golub y LeRoy Neiman (que llegaban a un amplio público pero carecía de admiradores en la esfera artística dominante), así como objetos del «mundo real», incluidos artículos de revista y panes de la marca Wonder Bread. La instalación, de estilo de salón, formaba parte de «AIDS Timelines», serie iniciada en 1989 que recopilaba una cronología de las respuestas a la crisis del sida dadas por artistas, dirigentes políticos y organizaciones, y tenía por fin destapar la indiferencia del Gobierno ante la epidemia. Con tales obras Group Material derribó las barreras entre arte y política, llevando la conciencia activista al corazón del mundo del arte.

Group Material tomó su nombre de una obra de Conrad Atkinson, artista político destacado desde la década de 1960. Atkinson creció en una región minera del norte de Inglaterra y aporta la perspectiva de los desvalidos ante temas como el poder, el nacionalismo, la inmigración o los riesgos laborales. Como Group Material, rehúsa adoptar un estilo propio, toma prestados aspectos de la cultura popular y del llamado «arte inferior» y da a conocer sus obras en espacios ajenos al mundo del arte, como vestíbulos de sindicatos, estaciones de metro, autobuses y periódicos. Recientemente ha centrado su atención en las minas antipersona, recreándolas en cerámica y blasonándolas con imágenes icónicas; el *Estudio de manos* de Alberto Durero o la Virgen, como en *Landmine (Madonna and Child with St. John the Baptist)*, 1996, se mezclan de forma escalofriante con el poder destructor de las minas. «Strike at Brannans», una exposición de la obra de Atkinson auspiciada en 1972 por el Institute of Contemporary Art de Londres, fue uno de los primeros modelos de movilización de los medios de comunicación para propiciar el cambio social. La muestra abordaba la huelga que estaban llevando a cabo los obreros de una fábrica de termómetros y presentaba información



AIDS Timeline, 1991
Técnica mixta, dimensiones variables
Instalación en la Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1991

CONRAD ATKINSON



Landmine (Madonna and Child with St. John the Baptist), 1996
Transferencia de esmalte pintado a mano sobre recipiente para galletas, 23,9 x 12,7 x 11 cm

en forma de cintas, cartas, videos, fotografías, documentación policial, recortes de periódico y una reproducción de los estatutos de 1927 de la empresa, forjada en oro, con las firmas de los trabajadores sobreimpresas en rojo sangre. Aquella instalación tuvo repercusiones reales y dio publicidad nacional a los huelguistas, que acabaron por sindicarse en Londres. Además, Atkinson donó a las familias de los trabajadores el dinero recaudado con la venta de las serigrafías creadas para la exposición.

En las décadas siguientes a la exposición de Atkinson los artistas se han ido versando cada vez más en los mecanismos con los que se difunden información, entretenimiento, mensajes publicitarios y propaganda. Ahora no sólo incorporan esas formas, sino que se apropian de ellas, las emulan y las mezclan para «agitar» el sistema o presentar con ellas otros mensajes. Marcel Odenbach ahonda en los archivos de documentales sobre los horrores y tragedias del siglo xx y mezcla los materiales que encuentra con fragmentos de anuncios antiguos, clásicos de Hollywood y películas contemporáneas, superponiendo a todo ello bandas sonoras que incluyen desde música de Bach hasta melodías de películas. Los videos resultantes conforman informes caleidoscópicos sobre la crueldad de la guerra y la pervivencia de prejuicios raciales, crueldad política y consumismo conspicuo. No se trata en ningún modo de narraciones convencionales, sino de tapices de sonidos e imágenes que insinúan hasta qué punto la vida cotidiana está invadida por recuerdos de horrores pasados y presentes. Odenbach acostumbra a utilizar varios monitores para acentuar la sensación de realidad fragmentada. En su videoinstalación *Eine Faust in der Tasche machen*, 1994, se proyectan en una pared escenas idílicas de la vida en Tailandia mezcladas con imágenes violentas de *skinheads* en Alemania. En los monitores colocados en la pared opuesta se proyectan cintas de archivo de las revueltas, manifestaciones y represalias gubernamentales internacionales que predominaron en los noticiarios de todo el mundo en 1968. Se intercalan fragmentos de quemas de libros por parte de los nazis y manos tecleando en máquinas de escribir. Todo ello invita al espectador, atrapado en el medio, a contemplar la insana relación entre la violencia política y los medios de comunicación que informan de ella y, en ocasiones, la agravan.

Jenny Holzer se apropia de los eslóganes y los medios de la publicidad y la comunicación, en concreto del diodo emisor de luz (LED), para llevar a cabo sus acciones subversivas. Inició su carrera a finales de la década de 1970 en Nueva York, pegando de forma anónima por las paredes de todo Manhattan sus peculiares «Truisms», pero-grulladas presuntuosas sobre varios temas. Aprovechando el bombardeo constante de mensajes al que se somete al público, pronto se decantó por los rótulos con mensajes en movimiento, tipo LED que, ya en exteriores o en museos, como en la instalación de 1989 en el Guggenheim de Nueva York, *Various Texts*, recuerdan la cacofonía visual de Times Square o las actualizaciones de noticias que recorren la franja inferior de los televisores. También ha grabado sus mensajes en bancos de parques y sarcófagos. Los «Truisms» de Holzer ofrecen una mezcla de posturas sociales, políticas y psicológicas contradictorias. Una serie de 1977 contenía aseveraciones tan dispares como «Abuse Of Power Should Come As No Surprise», «An Elite Is Inevitable», «Any Surplus Is Immoral» o «Money Creates Taste». Una de las frases más reproducidas de la «Survival Series», 1983-1985, mostrada en carteles y en la valla publicitaria de Spectacolor de Times Square, suplicaba «Protect Me From What I Want». Estas letanías inconexas imitan y desmontan el tono propagandístico de los eslóganes publicitarios, los anuncios oficiales y los análisis de los «líderes de opinión», y alientan a los espectadores a cuestionar esas voces sigilosas, con frecuencia anónimas.

MARCEL ODENBACH



Eine Faust in der Tasche machen, 1994
Videoinstalación, 8 cintas de video

JENNY HOLZER



Various Texts, 1989

Rótulo LED tricolor helicoidal ampliado, 17 bancos de granito rojo indio
Longitud del rótulo: 156,5 m; bancos: 106,7 x 45,7 x 43,2 cm cada uno
Instalación en el Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, 1989-1990

Internet brinda nuevas posibilidades a los artistas políticamente activos. Versión contemporánea de los documentales de actualidad y el panfleto populista, Internet permite expresar opiniones y entablar un diálogo político sin censura. Dado su amplio alcance, también ha demostrado ser una herramienta útil para quienes desean llegar a un público que queda fuera del entorno convencional del mundo del arte. El colectivo Yes Men emplea sitios web y otros medios de comunicación para interferir en los mensajes de grandes empresas. En 2000 ingenjaron una página web falsa en la que se proclamaban representantes de la Organización Mundial del Comercio y solicitaban participar mediante charlas en diversas conferencias internacionales. Disfrazados de delegados de la OMC, miembros de Yes Men impartieron conferencias en las que destacaron el absurdo de varias políticas de la organización. Sostuvieron que la guerra de Secesión estadounidense fue inútil porque la esclavitud se ha extendido a todo el mundo en vías de desarrollo. También propusieron sustituir las elecciones democráticas por la venta de votos por Internet. En 2002 Yes Men se hicieron pasar por portavoces de la multinacional Dow Chemical, que se negó a aceptar responsabilidades por el vertido, en 1984, de sustancias químicas de la fábrica Union Carbide de Bhopal, India (empresa filial recién adquirida), vertido que costó la vida y la salud a cientos de miles de personas. La treta culminó con una entrevista retransmitida por la BBC en el vigésimo aniversario de la catástrofe. Asumiendo el papel de portavoz de Union Carbide, un integrante de Yes Men ofreció las disculpas de la empresa por el accidente y prometió compensaciones a las víctimas por valor de varios miles de millones de dólares. El precio de las acciones de Dow cayó un 4,2% en 23 minutos, rebajando en dos mil millones de dólares el valor de la multinacional en el mercado y obligando a la empresa a emitir un inmediato descargo de responsabilidad.

Las Guerrilla Girls, un grupo de mujeres activistas con tácticas subversivas que llevaban máscaras de gorila para proteger su anonimato, sacaron su mensaje a la calle, espacio público idóneo para la práctica del arte político. El grupo se formó en 1984 en respuesta a la escasez de mujeres artistas en museos y galerías, en concreto en la muestra del MoMA «International Survey of Recent Painting and Sculpture», en la que sólo catorce de los 169 artistas seleccionados eran mujeres. Con sus máscaras y en minifalda, las Guerrilla Girls arremetieron contra el sesgo antifemenino del arte con teatro, humor y críticas incisivas, empapelando las paredes del SoHo, a la sazón centro neurálgico de la escena artística neoyorquina, con pósters con textos que recogían estadísticas sobre la representación de las mujeres y los «otros» en museos, galerías y publicaciones. Nadie salía inmune, ni siquiera otros artistas. Un cartel preguntaba: «What do these artists have in common?», y a continuación enumeraba nombres de creadores y respondía: «They allow their work to be shown in galleries that show no more than 10 percent women artists or none at all». Otro formulaba la pregunta retórica siguiente: «Do women have to be naked to get into the Met. Museum?». La estrategia de avergonzar a los poderosos se demostró eficaz: tanto a nivel privado como institucional se mejoraron las cifras. Las Guerrilla Girls se han hecho famosas y han recibido invitaciones para impartir conferencias y ser entrevistadas en televisión y publicaciones, a todo lo cual han asistido con sus máscaras de gorila, por supuesto.

Krzysztof Wodiczko también transforma la calle en escenario, sirviéndose de estructuras existentes para explorar sus inquietudes. Wodiczko sigue siendo conocido ante todo por haber proyectado en la década de 1980 imágenes fotográficas con peso político sobre las fachadas de edificios corporativos y gubernamentales. Yuxtaponiendo imágenes y arquitectura, imprimió dramatismo a los valores ocultos

YES MEN



Yes Men Score a Hit for Bhopal, 2002
Emisión televisiva

GUERRILLA GIRLS



Do women have to be naked to get into the Met. Museum?, 1989
Póster, 27,9 x 71,1 cm

KRZYSZTOF WODICZKO



Projection, South Africa House, London, 1985
Proyeccion de dos horas en Trafalgar Square, Londres,
agosto de 1985

JIM COSTANZO (PARA REPOHISTORY)



Lower Manhattan Sign Project, Sign #14, 1992
Técnica mixta, 61 x 45,8 x 0,3 cm

encarnados por esas estructuras de aspecto heroico. Por ejemplo, proyectando una imagen de un banco de micrófonos flanqueado por dos manos blandiendo una pistola y una vela en el Museo Hirshhorn de Washington, D.C., durante la campaña electoral de 1988 subrayó las opciones políticas opuestas de paz o guerra. En su *Astor Building*, 1984, superpuso cadenas y candados a un edificio de apartamentos de renta elevada de Nueva York, apuntando así cómo el aburguesamiento convierte la vivienda en prohibitiva para el ciudadano medio. Casi siempre Wodiczko obtuvo permiso oficial para llevar a cabo sus intervenciones. Un proyecto no autorizado, de brevísima duración dado su mensaje incendiario, consistió en proyectar la cruz gamada sobre la fachada de la embajada sudafricana en Londres en 1985, en el momento álgido de la era del *apartheid*. Desde entonces Wodiczko se ha centrado en crear objetos callejeros más o menos funcionales que sugieren, con una absurdidad taimada, cómo las víctimas de las desigualdades sociales y económicas pueden dotarse de poder. Sus «Homeless Vehicles», 1987-1989, parecen carritos de supermercado, pero se despliegan y proporcionan a sus propietarios pequeños habitáculos donde dormir, asearse y guardar artículos reciclables para canjear: al menos en apariencia, carros normales y corrientes convierten a miembros invisibles de la sociedad en empresarios independientes.

La calle es también el lienzo principal de REPOhistory, un colectivo de artistas y escritores con base en Nueva York formado a finales de la década de 1980. En consonancia con su nombre («REPOhistory» alude a «recuperar la posesión de la historia»), la misión declarada del colectivo es desenterrar acontecimientos pasados olvidados y combinarlos con la política actual. Su obra suele ser específica para un lugar y estar basada en información. *Lower Manhattan Sign Project*, 1992, consistió en crear señales viales como las típicas de los barrios turísticos de Nueva York, pero las versiones de REPOhistory subrayaban las reivindicaciones políticas y sociales ignoradas de las minorías y otros desfavorecidos. En un reflejo del énfasis del colectivo en la democracia y la participación, cada rótulo estaba diseñado por un artista distinto en un estilo diferente y registraba acontecimientos como huelgas, episodios de brutalidad policial o pleitos de interés público relativos a la discriminación en el acceso a la vivienda. *Sign #14*, de Jim Constanzo, se ubicó cerca de la Bolsa neoyorquina. Recordaba la oleada de suicidios que siguió a la debacle bursátil de 1929 con una imagen de un hombre cayendo y un texto que rendía tributo a los agentes de cambio fallecidos, no por su culpa, sino debido al fallo sistémico subsiguiente a la liberalización económica.

Los proyectos de artistas y colectivos como Holzer, Wodiczko, las Guerrilla Girls y REPOhistory suelen consistir en intervenciones temporales en espacios urbanos. Es decir, se inscriben en el denominado «arte público», que engloba desde las manifestaciones más banales (en su día calificadas por Claes Oldenburg como «un zurullo en medio de la plaza») hasta proyectos que abordan de forma activa cuestiones históricas, necesidades de la comunidad o la memoria colectiva de un barrio o una población. Si bien el arte público cuenta con una larga trayectoria, que se remonta a las pirámides de Egipto y las otrora ubicuas estatuas ecuestres en las plazas de las ciudades, ha adquirido la forma de debates en torno a la «propiedad» del espacio público, a conflictos entre intereses públicos y privados o al grado en que los designios y necesidades de las comunidades deberían determinar el proceso de planificación pública.

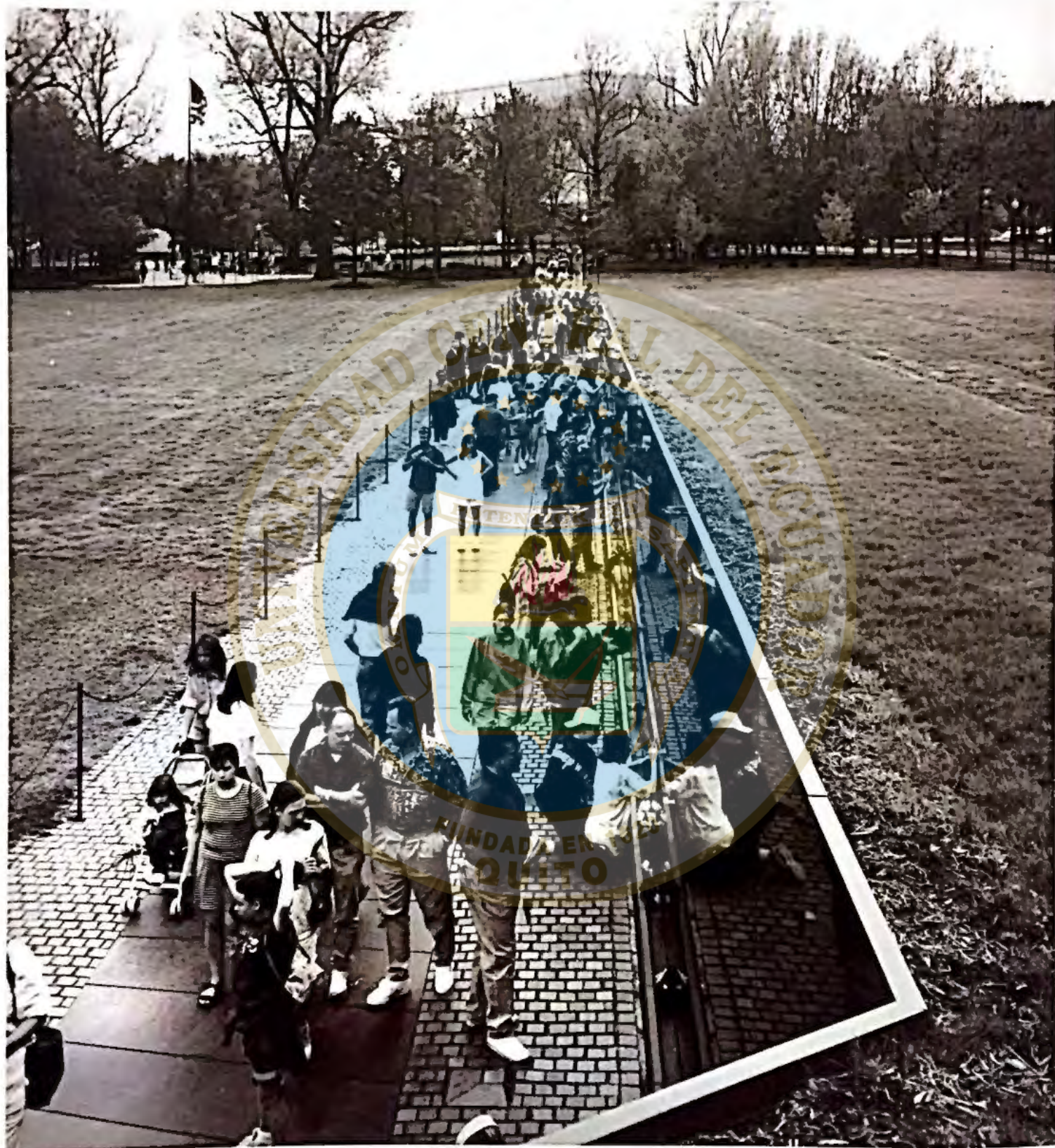
En 1989 un acontecimiento provocó un seísmo en la evolución de las teorías sobre el arte público: las protestas que desembocaron en la retirada del *Tilted Arc* de Richard Serra de la Federal Plaza, en el centro de Manhattan. *Tilted Arc*, obra encargada por el programa del Gobierno estadounidense Percent for Art en 1981, era una

cortina de acero de 36,5 metros de largo que cruzaba la explanada. Desde el principio los oficinistas de los dos edificios que lindaban con la plaza se quejaron de que la escultura les entorpecía el acceso y les quitaba vistas, además de proyectar sombra en lo que no era más que una inhóspita explanada y ser un imán para grafiteros. Frente a la constitución en 1988 de un movimiento que reclamaba la retirada de *Tilted Arc*, artistas y profesionales del arte alzaron la voz para defender la obra y el propio Serra manifestó, sin mucha fortuna: «El arte no tiene por qué ser democrático. No es para el pueblo». A finales de 1989, tras tumultuosas manifestaciones de la comunidad, audiencias públicas y un fuego cruzado de acusaciones entre los defensores de la escultura como arte y los del espacio público, la obra se desmontó sin más.

Pero la barahúnda no concluyó ahí. *Tilted Arc* dio paso al replanteamiento radical del significado del arte público por parte tanto de los artistas como del Gobierno. En concreto, la debacle contribuyó a entender mejor la idea del arte creado para un lugar concreto, o *site-specific*, concepto surgido a mediados de la década de 1960 como parte del rechazo de los artistas a la filosofía de la autonomía del objeto de arte por la que abogaba la modernidad. Aplicado al arte público, el calificativo denotaba que el significado de una obra y su existencia en tanto que arte dependía de su relación con el entorno. La polémica en torno al *Tilted Arc* remachó la idea, pues Serra y sus defensores adujeron que la escultura era inseparable de su contexto y, por consiguiente, su retirada implicaba ni más ni menos que su destrucción. Otros alegaban que las propiedades físicas del emplazamiento no podían esgrimirse como único criterio para la ubicación del arte público. De hecho, matizaban, el problema con *Tilted Arc* era que respondía a la arquitectura circundante, pero desatendía la función de la plaza, al público de la obra y su papel simbólico como emblema del poder gubernamental. La idea de *site-specificity* pasó a englobar no sólo aspectos formales, sino también la relación de la obra con la historia del lugar, sus usos y las demandas de sus usuarios, lo cual encajaba con los debates urbanísticos sobre cómo una plaza puede aguzar en los ciudadanos la sensación de ser individuos reflexivos y responsables.

La historia del monumento de Maya Lin de 1982 en honor de los veteranos del Vietnam discurre por sendas similares, pues suscitó una fuerte polémica, aunque concluyó de forma muy distinta. Como *Tilted Arc*, el monumento es, en esencia, una larga pared que se extiende a través del prado del Mall de Washington, D.C. Consta de un par de losas de granito negro de 75 metros de largo incrustadas 3 metros en tierra en una ladera, de tal modo que se encuentran en un ángulo en el punto más bajo de la pendiente. En las losas están grabados los nombres de todos los soldados estadounidenses que perdieron la vida en la guerra del Vietnam. Los visitantes que recorren el monumento en toda su longitud en busca de algún nombre son conducidos literalmente bajo tierra mientras el muro despunta sobre sus cabezas. Así, el monumento invita a los espectadores a honrar la memoria de los soldados caídos, rehuendo la estética triunfalista característica de los monumentos de esta índole. En este sentido, refleja la ambivalencia que sigue rodeando la guerra del Vietnam décadas después de la retirada de Estados Unidos, en 1975. En concordancia con lo conflictivo de aquella guerra, Lin diseñó su monumento de forma que pareciera una herida simbólica en la tierra y sirviera de metáfora del daño psíquico infligido a la conciencia nacional. Su decisión de rendir tributo a cada persona en lugar de al conflicto en sí fue revolucionaria en su momento. Lin aún no se había licenciado en arquitectura en Yale cuando ganó con su diseño el concurso arquitectónico al que lo presentó. Grupos de veteranos se opusieron a su abstracción y exigieron un monumento más convencional.

MAYA LIN



Vietnam Veterans Memorial, 1982
Granito negro pulido, 150,4 m de longitud, entre 20,3 y 304,8 cm de altura
Constitution Gardens, Washington, D.C.

RICHARD SERRA



Tilted Arc, 1981
Acero corten, 3,7 x 36,5 m
Federal Plaza, Nueva York, destruido el 15 de marzo de 1989

GUNTER DEMNIG



Stolpersteine, 1993-presente
Adoquines cubiertos con placas de latón grabadas, dimensiones variables

JOCHEN GERZ Y ESTHER SHALEV GERZ



Mahnmal gegen den Faschismus, 1986-1993
Estructura de aluminio cubierta con una lámina de plomo
de 7 toneladas, 1 x 1 x 12 m
Instalación en Harburgo, Alemania, 1986 (izquierda) y 1993 (derecha)

HOUSTON CONWILL, ESTELLA CONWILL MAJOZO Y JOSEPH DEPACE



Rivers, 1991

Suelo de terrazo y latón, 6,1 x 12,2 m; cosmograma, 3,7 m
Instalación en el Schomburg Center for Research in Black Culture, Nueva York

(En respuesta a sus demandas se instaló una escultura figurativa de grupo a escasa distancia de la obra de Lin.) Sin embargo, el paso del tiempo ha demostrado la adecuación de la simplicidad del monumento y su tratamiento respetuoso de los fallecidos y quienes vienen a llorar su pérdida. El memorial se ha convertido en modelo alabado de monumento público y es uno de los lugares más visitados del Mall.⁸

El monumento conmemorativo a los veteranos del Vietnam ofreció al arte público una vía para abordar acontecimientos históricos polémicos, y su huella se aprecia en los recientemente dedicados a las víctimas del Holocausto. En Alemania el Holocausto parece tener tantos significados como ciudadanos. Su memoria abre infinitud de interrogantes. ¿Habrá que honrar a las víctimas? ¿Quién debe declararse responsable? ¿Puede un objeto condensar la inmensidad de la catástrofe?⁹

De forma previsible dada la complejidad del episodio histórico, las propuestas para la creación de un monumento conmemorativo oficial generan una amarga polémica; no obstante, artistas independientes han logrado captar tanto el horror como las implicaciones del Holocausto proyectándose hacia la esfera pública de modos innovadores. Desde 1993 el alemán Gunter Demnig ha incrustado placas de latón con los nombres de miles de víctimas del Holocausto en adoquines de las calles de las ciudades y pueblos alemanes donde vivieron. Demnig llama a sus piedras, que sobresalen un poco respecto al pavimento, *Stolpersteine* («piedras del tropiezo»), nombre con el que pretende recalcar cómo interrumpen el proceso por el cual las historias y recuerdos desagradables se suavizan con el paso del tiempo. La investigación para la ubicación de los adoquines la llevan a cabo escolares y patrocinadores, y su modesto coste de producción (unos cien dólares por piedra) lo financia un agente privado. Dispersas, de escala modesta y diseñadas para la contemplación privada, las piedras de Demnig rehúyen la monumentalidad relacionada con el fascismo (y con la mayoría de los monumentos conmemorativos) y apuntan a que lo mejor para evitar debates paralizantes sobre acontecimientos históricos es eludir los canales oficiales.

Otro aplaudido «antimonumento» al Holocausto es el del alemán Jochen Gerz. En colaboración con su esposa, Esther Shalev Gerz, en 1986 creó en Harburgo, Alemania, *Mahnmal gegen den Faschismus*, un pilar de doce metros erigido en la explanada de un centro comercial a las afueras de la ciudad. Se invitó a los transeúntes a grabar su nombre en el objeto y, conforme las firmas iban llenando la columna, se iba hundiendo en el suelo, hasta que quedó sepultada. El proceso se prolongó siete años y, una vez concluido, sólo permaneció el recuerdo de un monumento desaparecido y de los sentimientos que despertó. En Saarbrücken, Alemania, Gerz creó otro antimonumento también autoinmolado. Junto con los alumnos inscritos en las clases de arte de su estudio, fue arrancando furtivamente los adoquines de Saarbrücken Schloss, la plaza de la ciudad situada frente al que fuera el cuartel general de la Gestapo durante el mandato de Hitler. Los estudiantes sustituyeron temporalmente los adoquines por otros similares mientras grababan en ellos los 2.160 nombres de las ubicaciones de cementerios judíos abandonados o demolidos. Una vez grabados, los adoquines se devolvieron a la plaza, donde se colocaron con los nombres en la cara inferior. Cuando Gerz hizo pública esta acción de guerrilla, una multitud visitó la plaza y se sumió en

una búsqueda vana de los nombres invisibles. Al igual que los cementerios desaparecidos, el monumento conmemorativo existía únicamente en la memoria.

La esclavitud en Estados Unidos es un tema tan difícil de conmemorar como el Holocausto. El equipo formado por Houston Conwill, Estella Conwill Majozo y Joseph DePace ha adoptado un enfoque sensible a la comunidad y al contexto para plantear monumentos conmemorativos a ese aspecto sombrío de la historia. En lo que podría considerarse la antítesis del muro de acero de Richard Serra, invitan a los transeúntes a cruzar sus «cosmogramas», diagramas circulares incrustados en el suelo de vestíbulos públicos y rotondas. En su forma, estas imágenes se inspiran en la tradición esclava del *cakewalk*, una sátira de los bailes de salón europeos que los esclavos de las plantaciones realizaban a finales del siglo XIX para entretener a sus amos. En sus temas, con frecuencia tratan aspectos olvidados o desatendidos de la historia africana y afroamericana. También remiten a los cosmogramas congoleños, que representan el lugar donde confluyen los mundos de los vivos y los muertos. *Rivers*, 1991, instalado en el Schomburg Center for Research in Black Culture del barrio neoyorquino de Harlem, se inspira en el poema de Langston Hughes «The Negro Speaks of Rivers» y está situado en el suelo de la planta baja del centro, sobre el punto en que reposan las cenizas de Hughes. Incorpora símbolos congoleños abstractos y versos del poema, y adopta la forma de un mandala: en el borde están inscritos los nombres de los cuatro grandes ríos de la diáspora africana; otras líneas de terrazo representan ríos que serpentean por el cosmograma y la rotonda, como si su núcleo los dotara de vida y energía. En consonancia con la idea del cosmograma como conexión entre mundos, *Rivers* enlaza pasado y presente, naturaleza y cultura y los ámbitos de lo espiritual y lo cotidiano, invitando al público a formar parte de la historia que representa.

Un acontecimiento reciente que ha suscitado opiniones enfrentadas sobre los monumentos conmemorativos es el 11-S, y la reconstrucción de la Zona Cero, donde se alzaba el World Trade Center. Desde que se produjeron los ataques terroristas sentimientos contrarios han puesto freno a los conatos de crear un homenaje permanente a las víctimas del desastre. Pese a ello, un monumento temporal instalado durante 32 días en la primavera de 2002 condensó la mezcla de pesar y anhelo que los neoyorquinos sintieron en los lúgubres meses posteriores al atentado. Sus creadores fueron Julian LaVerdiere y Paul Myoda (ideólogo del proyecto), junto con un equipo de diseñadores. Titulada *Tribute in Light*, era exactamente eso: dos haces de luz generada por 88 focos que se elevaban en el cielo nocturno de Manhattan desde el punto que ocupaban las torres derribadas. La visión espectral era tanto un gesto de despedida que llenaba el abismo dejado en el horizonte urbano de la ciudad como un símbolo de esperanza que expresaba la creencia en que la luz resurgiría de entre las tinieblas.

Tribute in Light ocupa un extremo del espectro del arte consagrado a la política: las visiones lúgubres de Golub, el opuesto. Ambos apuntan a la diversidad y potencial del arte con compromiso político. Del desespero a la esperanza, de los soliloquios a las celebraciones, de la adaptación de formas tradicionales a la adopción de nuevas tecnologías y modos de expresión, el arte contemporáneo con contenido político nos ayuda a concienciarnos de las confusiones, traumas y promesas del mundo.

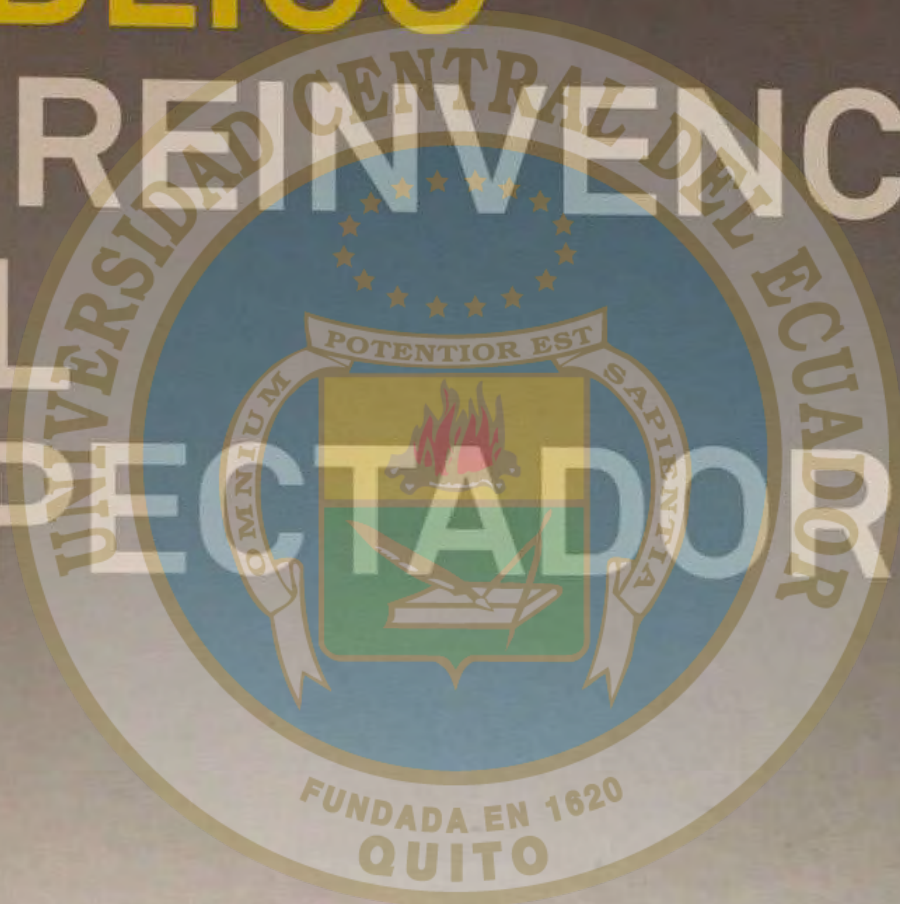
JULIAN LAVERDIERE Y PAUL MYODA



Tribute in Light, 2001
Renderización digital del concepto

ARTE & PÚBLICO

LA REINVENCIÓN DEL ESPECTADOR



Un principio sagrado de la versión formalista de la modernidad era la virtud de la contemplación desinteresada. En una analogía extraída de la tecnología de la comunicación inalámbrica, el crítico británico de principios del siglo xx Roger Fry sostuvo que el artista debería considerarse el transmisor; el arte, el medio, y el espectador, el receptor del significado de una obra de arte. En esencia, la labor del espectador consistía simplemente en deshacerse de cualquier ruido ambiente que pudiera impedir la recepción clara de las ideas del artista. En la segunda mitad del siglo xx, sin embargo, las revoluciones dentro y fuera del mundo del arte empezaron a demoler ese artículo de fe. El minimalismo, que por un lado parecía la prolongación lógica del impulso reductor del formalismo, elevó de forma inesperada el papel del espectador, que en cierto sentido «completó» la obra de arte interactuando con ella. La situación atribuía de tal modo al crítico formalista Michael Fried que en su ensayo de 1967 «Arte y objetualidad» exigió el retorno del arte de su estado depravado de «teatralidad» al de «presencia y visualidad pura», para que la obra de arte recuperase su condición de objeto independiente cuya existencia no se ve modificada ni comprometida por el espectador.¹ Pero Fried tenía todas las de perder, pues artistas de todo el mundo habían empezado ya a hacer suyas ideas acerca de la participación del espectador extraídas de la teoría literaria, en particular del artículo de 1968 de Roland Barthes «La muerte del autor», que postulaba que el verdadero «autor» de cualquier texto era el lector que le daba vida.² Incluso antes de que se publicara este ensayo fundamental, el alemán Hans Robert Jauss había articulado un preludio importante a esta premisa. En su «teoría de la recepción» argumentaba que el lector/espectador no recibe pasivamente un texto, sino que «negocia» con él de forma activa para inferir una interpretación basada en su bagaje cultural y en sus vivencias personales.³

Una década antes había cuajado en Europa un movimiento en torno a otro teórico, Guy Debord, autor del texto de 1967 *La sociedad del espectáculo*, cuya influencia aún perdura.⁴ Anticipando la idea de «hiperrealidad» de Jean Baudrillard en los años ochenta, Debord decía que la sociedad capitalista había dejado de focalizarse en la producción para centrarse en el consumo y perfeccionar herramientas con las que manipular a las masas y transformarlas en consumidores pasivos e irreflexivos. Esas ideas reflejaban la implicación de Debord con la Internacional Situacionista (IS), movimiento fundado en 1957 por él y un colectivo paneuropeo de artistas vanguardistas consagrados a crear «situaciones» revolucionarias a fin de sublevar al espectador para que rechazara su rol de ser no pensante. Esas situaciones se materializaban en acciones como apropiarse de textos e imágenes de los medios de comunicación, distribuir folletos o participar en huelgas. La IS estuvo activa hasta entrada la década de 1970, y su redefinición de la relación entre arte y público resultó inspiradora en una época de agitación social y política en la que los artistas empezaron a experimentar con derribar mediante el arte unas «estructuras de poder opresivas».

También una filosofía anárquica, pero más suave, subyace a movimientos coetáneos como los *happenings* y Fluxus. El padre del *happening* fue el desaparecido Allan Kaprow, artífice de *performances* y eventos improvisados en que la participación del

público era clave. Kaprow proporcionaba el lugar, el atrezzo, y quizá una mínima directriz para la acción, y el resto era cosa del público. Las situaciones definidas como *happenings* englobaban desde invitar a espectadores a trasladar objetos por una estancia amueblada hasta reunirse en la calle y desplomarse todos a una señal dada, o lanzarse a hurgar en la basura. Fluxus, movimiento liderado, entre otros, por George Maciunas, Wolf Vostell y Nam June Paik, era también libre. Frente a las estridentes ambiciones de los situacionistas, Fluxus se centraba en acciones efímeras e intervenciones lúdicas en los procesos de la vida cotidiana. Con frecuencia sus obras consistían en dichos ingeniosos, gags visuales o eventos sonoros. Bajo los auspicios de Fluxus, por ejemplo, Paik interrumpió su interpretación al piano para mezclarse con el público y cortarle la corbata a John Cage; la artista Alison Knowles realizó una *performance* en la que salió a escena, preparó una ensalada y se marchó, y Yoko Ono dio instrucciones al público para que contemplara el sol hasta que se volviera cuadrado.

En la última década el aspecto participativo del arte ha resurgido como «estética relacional», término acuñado por el crítico francés Nicolas Bourriaud en 1997.⁵ Bourriaud identificó en la obra de artistas contemporáneos una tendencia que fomenta la interacción, las relaciones personales y la noción del arte como regalo. La estética relacional se aplica a la obra de quienes trascienden la idea de que una obra de arte se completa cuando la contempla el espectador. Los espectadores (ahora «participantes») y sus interacciones se convierten en la obra de arte. Bourriaud ve un significado político en esta tendencia porque los artistas burlan las formas capitalistas de intercambio y apuestan por acciones que favorecen la colaboración y la comunicación, como compartir una comida, llevarse una obra de arte, conversar con extraños o trabajar en comunidades locales. Tales actividades, dice, refuerzan los vínculos debilitados por la preponderancia en la economía de mercado de la individualidad y el consumo. Pero lo más interesante es que también dismantelan los mecanismos habituales para evaluar la calidad y el valor de una obra de arte.

Entre las manifestaciones recientes más destacadas de arte participativo están las obras de los desaparecidos Lygia Clark y Hélio Oiticica, que en las décadas de 1960 y 1970 crearon un arte basado en el público y recortado sobre el trasfondo del régimen militar represivo de Brasil. Ambos actuaron bajo la influencia del movimiento constructivista brasileño de la década de 1950, pero no tardaron en abandonar las pinturas y esculturas geométricas para consagrarse a obras en las que participara el público. La trayectoria de Clark despegó con sus primeras expresiones de interactividad, la serie «Bichos» de principios de la década de 1960 (placas metálicas ensambladas con bisagras que el espectador manipulaba para darles distintas formas). Su escultura de 1963 *O dentro é o fora* se basa en la tira de Moebius y permite a los espectadores experimentar la continuidad entre interior y exterior. A estas obras interactivas formales siguieron las «Proposiciones» de Clark, utilizaría fácilmente replicable pensada para que la utilizara el público. *Pedra e ar*, 1966, por ejemplo, invitaba a respirar en una bolsa de plástico que contenía una piedra. Después Clark empezó a crear capuchas, máscaras, prismáticos, guantes y disfraces ideados para alterar



ALISON KNOWLES
PROPOSITION #2: MAKE A SALAD
1962
INSTITUTE OF CONTEMPORARY
ARTS, LONDRES, OCTUBRE
DE 1962



NAM JUNE PAIK
ÉTUDE FOR PIANOFORTE
1968
PERFORMANCE DEL ARTISTA
CORTÁNDOLE LA CORBATA
A JOHN CAGE

y ampliar la relación con el mundo. Sus últimas obras (Clark falleció en 1988) consisten en «objetos relacionales» confeccionados con materiales tan sencillos como conchas, agua, arena, espuma de poliestireno, tejido y medias de nailon, destinados a activar la memoria latente del cuerpo y a facilitar la curación emocional.

Oiticica, fallecido en 1980, también avanzó del constructivismo al arte participativo, aunque sus obras suelen presentar implicaciones políticas. En sus primeras piezas, como Clark, subvirtió la objetualidad de la escultura convencional y presentó construcciones de madera pintada colgadas de la pared, de modo que obligaba a los espectadores a rodearlas. De ahí progresó hacia una serie de obras cada vez más interactivas. Entre sus piezas más célebres destacan sus «Parangolés» (término en argot que describe una situación de confusión o emoción súbita), 1964-1979, prendas basadas en las coloridas capas que los bailarines de samba llevan en sus actuaciones rituales, a veces blasonadas con sentencias antiautoritarias e incendiarias como: «Estoy poseído», «Encarno la revuelta» o «Vivimos de la adversidad». Las últimas obras de Oiticica incluían estancias llenas de elementos naturales como agua, arena, guijarros, paja y plantas, o de objetos culturales como videos, fotografías y música pop. Los espectadores estaban invitados a entrar y divertirse como quisieran.

Discípulo de Oiticica y Clark es Erwin Wurm, que adereza su arte relacional con unas gotas de Monty Python. Sus «esculturas» al estilo de *performances* son a menudo poco más que fotografías de alguien realizando una acción como sacar la lengua, videos de gente sumida en una aparente lucha a muerte con su ropa, o conjuntos de útiles e instrucciones (por ejemplo, un juego de bolas y la orden de «echarse sobre las bolas sin que ninguna parte del cuerpo toque el suelo»). Las «Instructions for Idleness», 2001, de Wurm son una suerte de manual de acciones antisociales y humillantes compuesto por fotografías del artista acatando órdenes como «échate una siesta en el lavabo de la oficina» o «quédate en pijama todo el día». No se sabe cuántos «espectadores» han asumido sus desafíos como algo más que un experimento participativo.

Carsten Höller brinda a los espectadores experiencias viscerales que producen una sensación infantil de liberación a la vez que apagan cualquier forma utilitaria de pensamiento. Entre sus creaciones figuran largos y sombríos corredores serpenteantes que conducen a estancias llenas de luz, *Upside Down Mushroom Room*, 2000, finaliza en una habitación llena de setas gigantes que parecen brotar del techo. La obra de Höller se inspira en parte en las cabalgatas de carnaval, en que los participantes deben dominar su ansiedad para alcanzar la catarsis. En 2006 Höller explicitó esa conexión instalando en el Mass MoCA de Estados Unidos esculturas basadas en los desfiles carnavalescos de su infancia. Incluso en los casos en que sus obras no implican movimiento, la idea del viaje está implícita. *The New World Race*, 1999, por ejemplo, transformó el Moderna Museet de Estocolmo en un circuito con un conjunto de vehículos improbables (como una bañera y unos pantalones cortos de niño con tirantes sostenidos en el aire por una bandada de gaviotas disecadas) preparados para iniciar una carrera imaginaria. Otras obras contienen máquinas vola-

doras o toboganes que conducen al espectador de una planta de un edificio a otra. Al margen su vinculación obvia con los parques infantiles, estos toboganes constituyen una especie de prototipos de transporte a una sociedad futurista imaginaria, lo cual sugiere que la finalidad de Höller va más allá del mero entretenimiento.

Más catárticas aun (al menos por parte del artista) son las *performances*/instalaciones de John Bock, que menciona entre sus influencias los *happenings* de Kaprow y a figuras del arte y el teatro entre las que destacan desde Joseph Beuys hasta los accionistas vieneses, Bertolt Brecht, Salvador Dalí e iconos del pop como Alice Cooper, Dean Martin o Elvis. Sus obras, que parecen espontáneas, están de hecho preparadas hasta cierto punto y provocan un caos contenido que con frecuencia implica a otros artistas y salpica al público. Sus *performances* tienen lugar en escenarios con jurados amaños y artilugios teatrales como andamios, túneles, torres o rampas, e incluyen ranas vivas, frutas, hortalizas, crema de afeitar y bolas de pintura que explotan. Bock se pone disfraces estrafalarios y en ocasiones unas cabezas enormes rellenas de algodón. A menudo imparte «conferencias» que consisten en monólogos frenéticos e incoherentes sobre psicología, economía, historia del arte o cultura popular. La pieza *8 1/2 x 11—mit Schisslaveng*, 2006, invitaba a los espectadores a trepar a la azotea de una galería neoyorquina por una escalera de caracol instalada a tal fin; allí, al aire libre, encontraban una colección de objetos elaborados con tabloncillos de madera, rollos de alfombra, tuberías y otros materiales. El hecho de que el espectador percibiera el hallazgo como un clímax o un anticlímax era una situación de todo punto inesperada en la que las reglas habituales del mundo del arte parecían no ser aplicables.

Harrell Fletcher crea obras temporales que alientan a la gente a dar rienda suelta a sus impulsos creativos. *The Sound We Make Together*, proyecto de 2003 presentado en DiverseWorks, un espacio alternativo de Houston, Texas, incluía videos de grupos locales a los que se invitó a llevar a cabo sus actividades habituales en la galería. Entre los participantes figuraban una coral baptista, una clase de meditación y un equipo de *break-dance*. Fletcher también se ha servido de Internet como espacio de reunión en *Learning to Love You More*, proyecto en curso desde 2002 como parte del cual se asignan tareas a los participantes y los resultados se publican *on-line*. Las instrucciones para esas tareas pueden ser «entrevista a alguien que haya vivido una guerra» o «describe tu gobierno ideal». Las miles de respuestas recogidas en el sitio web atestiguan el deseo de gente que no se dedica al arte a expresarse ante una comunidad virtual.

Philippe Parreno también apuesta por la participación, reuniendo a otros artistas y creadores. En 1999 se unió a Pierre Huyghe para adquirir los derechos de un personaje genérico de manga al que bautizaron como Ann Lee. Los artistas la dotaron de rasgos y de varias voces, y recurrieron a diseñadores y animadores para que le dieran vida en varias películas, la primera de las cuales se tituló *Anywhere Out of the World*, 2000. Para el proyecto global, que se prolongó tres años y se tituló *No Ghost, Just a*



LYGIA CLARK
O DENTRO É O FORA
1963
ENSAMBLAJE DE ACERO
INOXIDABLE
35,5 X 45,7 X 38,1 CM



HÉLIO OITICICA
PARANGOLÉ P18 CAPA 12
«DA ADVERSIDADE VIVEMOS»
1964
ARPILLERA, TELA DE ALGODÓN,
PLÁSTICO, VIRUTAS DE MADERA
DIMENSIONES VARIABLES

CARSTEN HÖLLER



Upside Down Mushroom Room, 2000

Poliestirul, poliéster, madera, pintura de color, metal, construcciones metálicas, motores eléctricos, pladur, luces de neón, vidrio,
pintura acrílica y estructura de hierro, 4,5 x 6 x 12,5 m
Instalación en la Fondazione Prada, Milán, noviembre de 2000-enero de 2001

ERWIN WURM



Stay in Your Pyjamas All Day, 2001
Impresión cromogénica sobre aluminio, 65 x 43 cm

JOHN BOCK



8 1/2 x 11—mit Schisslaveng, 2006
Escalera en espiral, elementos escultóricos en la azotea de la galería, DVD
Instalación en la Anton Kern Gallery, Nueva York, octubre-noviembre de 2006

HARRELL FLETCHER



The Sound We Make Together, 2003
Video de una performance en DiverseWorks, Houston, Texas
36 minutos y 15 segundos

PHILIPPE PARRENO



Anywhere Out of the World, 2000
Película de animación en 3D transferida a 16/11, sonido envolvente Dolby Digital,
alfombra azul y poster, 4 minutos

Shell, invitaron a varios artistas a «animar» a Ann Lee a su manera, multiplicando aún más las personalidades de esta criatura otrora inerte. Con ocasión de otro enigmático proyecto en colaboración, Parreno invitó a un grupo de artistas a salir de fiesta la víspera de la inauguración de su propia galería. Esa noche los instó a participar en varias actividades absurdas, como ponerse una peluca y someterse a un corte de pelo falso o calzarse unas botas y que les grabaran en las suelas frases en italiano. Al día siguiente, en la inauguración oficial, los invitados habían desaparecido, la galería estaba desierta y sólo permanecía el recuerdo (y una cinta de audio) de las frivolidades de la víspera. Con tales obras Parreno manifiesta una absoluta falta de interés por indicadores tradicionales de la creatividad artística como son la autoría o la creación de objetos únicos. Su arte es la actividad comunitaria que la rodea.

Los integrantes del colectivo Gelitin —Ali Janka, Florian Reither, Tobias Urban y Wolfgang Gantner— trabajan desde 1995 en proyectos participativos; entre ellos un ascensor «manual» consistente en tres hombres que elevan a los visitantes hasta la azotea de un edificio de tres plantas, un pastel de cumpleaños compuesto por una maraña de cuerpos humanos desnudos con velas que sobresalen de sus orificios y dedos de manos y pies, y un conejito rosa gigante relleno de paja despatarrado en una montaña de los Alpes austriacos. *Tantamounter 24/7*, presentada en 2005 en una galería de Nueva York, tal vez sea la obra participativa más laboriosa que han ideado hasta la fecha. Para el proyecto, los integrantes del colectivo y dos colaboradores se instalaron en una amplia caja de madera equipada con cañerías rudimentarias, una cocina, alimentos y un almacén lleno de trastos, materias primas y herramientas. Permanecieron en su interior, ocultos al público, al que invitaban a llevar objetos a la galería y arrojarlos en el interior de la caja a través de una ranura abierta en la cara superior. Los Gelitin elaboraban una copia del artículo con los materiales de que disponían, y una vez concluida, expulsaban el original y la réplica. Una cámara fotográfica salió por la ranura acompañada de un duplicado de cartulina, y un envase de sushi para llevar cobró nueva vida en una artística composición de restos del almuerzo de los artistas. Alguien metió en la máquina a una niña pequeña, que permaneció allí tres horas y fue expulsada con su «réplica», nueve muñecas Elmo. El *tantamounter* era una especie de fotocopiadora, con la salvedad de que sus copias eran tridimensionales e ingeniosas y rendían un homenaje lúdico a la artesanía y el concepto de originalidad.

Las experiencias laborales colectivas de Ann Hamilton son más políticas, y presentan una visión de Estados Unidos que refleja su impulso democrático. Sus instalaciones, ambientadas en viejos y lúgubres almacenes o fábricas, suelen implicar grandes acumulaciones de objetos para cuya preparación se requiere una legión de voluntarios. La pieza *indigo blue*, 1991, se creó en Charleston, Carolina del Sur, como parte de «Places with a Past», un proyecto de arte público que consistió en solicitar a artistas que crearan in situ obras que abordaran aspectos de la historia de la región. El título de la pieza aludía al tinte natural que en su día sustentó la economía de la ciudad y aún se relaciona con los uniformes de los obreros. Hamilton recopiló siete toneladas de uniformes e hizo doblar con esmero todas las camisas y pantalones y apilarlos en el centro de un gran almacén. Las ropas y las manos que las habían doblado rendían homenaje a la historia rara vez conmemorada de la mano de obra humana en Estados Unidos. Para imprimir mayor peso a la obra, un guarda estacionado en el espacio de exposición iba borrando páginas de viejos manuales militares forrados con tela azul, en una alusión a la sustitución de las versiones convencionales de la historia por el recuerdo de los ciudadanos cuya actividad anónima hace que todo funcione.

GELITIN



Tantamounter 24/7, 2005

Técnica mixta, dimensiones variables

Instalación y performance en la Leo Koenig Gallery, Nueva York, noviembre de 2005

ANN HAMILTON



indigo blue, 1991

48.000 pantalones y camisas azules, dimensiones variables

Las obras participativas de Thomas Hirschhorn también tienen contenido político. Sus entornos a gran escala, elaborados con materiales desechables como cartulina, contrachapado, celofán, cinta de embalar y papel de aluminio, aluden a la historia, la filosofía y la política contemporáneas. Abarrotadas de documentos impresos heterogéneos, como gráficos, reproducciones de imágenes de revistas y periódicos, videoclips y libros, la mayoría de ellos pegados de forma aparentemente aleatoria en las paredes, las instalaciones de Hirschhorn se alzan como monumentos a los héroes culturales del artista, si bien con un doblez subversivo. Una de sus obras más elaboradas fue *Bataille Monument*, creado para la exposición Documenta 11 en 2002. Georges Bataille, escritor francés de mediados del siglo xx que estudió los vínculos entre el erotismo, la religión y la transgresión y abogó por la consecución de la trascendencia mediante el exceso, es una figura insólita a la que dedicar un monumento urbano. Hirschhorn se alejó aún más de la tradición monumental situando su obra en un vecindario pobre con mayoría de población turca de Kassel, la sede de la Documenta. Para erigir el monumento, que en realidad se asemeja más a un punto de encuentro, Hirschhorn reclutó a gente joven de la zona. Después de ayudarles a construir unas barracas, el artista les pagó para que las regentaran mientras durase la muestra. Se les dieron diversos usos: biblioteca de libros relacionados con Bataille, taller, bar y estudio de televisión abierto a la juventud del barrio. La obra desdibujaba así las fronteras entre arte, educación, política y trabajo comunitario, con lo que *Bataille Monument* devino un tributo adecuado a un pensador reacio a acatar las distinciones convencionales, como el propio Hirschhorn.

Para Hirschhorn, como para otros artistas inspirados en el situacionismo, el arte participativo es una provocación política y social. Lo es también para los artistas que sienten atracción por la *performance* callejera, mediante la cual reconfiguran la relación entre el individuo y el entorno y exigen a los espectadores que respondan a los espectáculos con los que se tropiezan... a menos que, como a veces ocurre, les pasen desapercibidos. La obra de Vito Acconci *Following Piece*, 1969, sentó precedente en este sentido. Para llevarla a cabo el artista se limitó a seguir a transeúntes de forma aleatoria por la calle hasta que se adentraban en espacios privados. Yoko Ono creó una versión más polémica de esta preza ese mismo año, reclutando a un equipo de cámaras para que siguiera por las calles de Londres a una mujer, que podía ser cómplice o no, hasta que se metió en su apartamento. Titulada *Rape*, la obra jugaba con la sensación de violación inherente a la intromisión en la privacidad, aun en espacios públicos. Igualmente provocadora fue la obra de Valie Export *Tapp und Tastkino*, 1968, con motivo de la cual la austriaca se transformó en objeto de exposición colocándose una caja cerrada con cortinas sobre el torso desnudo e invitó a los transeúntes a meter los dedos por entre la tela. Finalmente tenemos las *performances* callejeras de Adrian Piper de principios de la década de 1970, en las que la artista se transformó de modos sorprendentes y repelentes y vagó por las calles con un rótulo de «RECIÉN PINTADO», por ejemplo, o se paseó hablando sola por el metro con una bolsa de plástico en la boca. William Pope.L también utiliza la *performance* callejera como modo de concienciación, metiéndose a menudo en la piel de un vagabundo que aborda a los paseantes para combatir su invisibilidad social. Pope.L es conocido ante todo por sus «crawls», *performances* en las que recorre las calles de la ciudad a rastras como un soldado avanzando por el suelo de la jungla. Como parte de una de esas «arrastradas», aún en curso, está recorriendo los 35 kilómetros de la «Great White Way» de Manhattan, que cruza Broadway desde Wall Street hasta Harlem. Disfrazado de Superman y con

THOMAS HIRSCHHORN

*Bataille Monument*, 2002

Técnica mixta

Instalación en la Documenta 11, Kassel, Alemania, 2002

un monopatín atado a la espalda por si tiene que huir a toda prisa, parece ajeno a las miradas, comentarios y asombro de los transeúntes, y plenamente concentrado en su misión extenuante y disparatada. En tales obras Pope.L, afroamericano, ironiza con los estereotipos raciales y socioeconómicos al tiempo que pone a prueba la noción de corrección política de sus espectadores. Genera incomodidad explotando la ambigüedad de su situación, pues el público nunca está seguro de si es un vagabundo trastornado o un actor interpretando un papel. Esa confusión ha llevado a espectadores a intervenir, como la vez en que un observador (también afroamericano) reprendió, primero al cámara blanco, que estaba grabando la *performance*, y luego al artista, a quien acusó de ser «una vergüenza para su raza» antes de llamar a la policía.

La travesía urbana es más pausada en la obra de Francis Alys, quien «pasea» por los vecindarios de México D.F. equipado con artilugios que transforman sus caminatas en viajes metafóricos. Uno de sus primeros paseos fue *The Collector*, 1991-1992, en el que caminó por las calles de México tirando de un muñeco magnético con ruedas. Durante el periplo se fueron pegando pedacitos de metal al juguete, en una metáfora de la acumulación aleatoria de vivencias. Las acciones inexplicables de Alys llaman la atención sobre la naturaleza efímera de la vida urbana, y sobre su propia fugacidad. Pero no todas las obras de Alys son solitarias. En 2002, con ocasión de una *performance* titulada *When Faith Moves Mountains*, Alys reclutó a 500 voluntarios que, equipados con palas, desplazaron una duna gigante de arena en las afueras de Lima, Perú, diez centímetros desde su ubicación original. El título de la obra subraya su naturaleza quijotesca: Alys parodió con ella los monumentales proyectos de desplazamiento de tierras que acometen artistas de *land art* como Robert Smithson o Michael Heizer, al tiempo que atrajo la atención sobre los habitantes sin tierras de los asentamientos de las afueras de la ciudad, que necesitan mucho más que fe para sobrevivir.

Las *performances* de Vanessa Beecroft, espectáculos estáticos ambientados en interiores lujosos, serían más bien «arte anticallejero». Beecroft dirige a grupos de modelos femeninas desnudas o semidesnudas, que adoptan poses altivas de fotografía de moda. Con tacones de aguja y la parte inferior de un bikini, cuando no desnudas, las modelos se mantienen inmóviles hasta tres horas, tiempo durante el cual se invita al público a observarlas, sin intervenir. Hasta el momento estas *performances* han cobrado vida en museos, donde adquieren el carácter de inauguración perversa en la que se exponen seres humanos inmóviles. En *VB 46*, 2001, una mujer desnuda con una tira de vello púbico teñido de rojo caminaba en círculos alrededor de veinte modelos rubias desnudas e inmóviles con un maquillaje corporal claro y el pubis depilado. El público permanecía de pie a los lados de la estancia. Otra versión de este tema incluía soldados de la Marina estadounidense dispuestos en una formación militar igual de estilizada. El efecto, no obstante, era distinto, pues los hombres estaban vestidos y no se mostraban vulnerables, aunque destilaban el mismo grado de control físico y estaticidad casi inhumana que sus contrapartidas femeninas y conseguían también reducir a los espectadores al papel de mirones, infundiéndoles una sensación de inadecuación ante la perfección del físico y el comportamiento de los modelos.

De espíritu generoso es una vertiente de arte participativo que considera las obras de arte regalos. Una expresión conmovedora de esta idea impregna la obra de Felix Gonzalez-Torres, fallecido de sida en 1996. En sus sobrias instalaciones, el artista empleaba objetos anodinos para plantear críticas poéticas de la política del sida, las seducciones del deseo homoerótico y la sensación personal de pérdida. Muchas de sus obras se inspiraron en la vida y muerte de su amante, Ross Laycock. Sin título

WILLIAM POPE.L



The Great White Way, 22 miles, 9 years, 1 street, 2001-presente Performance, Nueva York

FRANCIS ALYS



When Faith Moves Mountains, 2002
En colaboración con Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega
Documentación fotográfica de un evento, Lima, Perú

VANESSA BEECROFT



vb46.017 Los Angeles, 2001
Documentación fotográfica de una performance

(*Perfect Lovers*), 1991, consistía en un par de relojes de pilas en una pared. Al principio marcaban el paso de los segundos al tiempo, pero poco a poco fueron desincronizándose, hasta que al final a uno se le agotaron las pilas y se paró: presagio de muerte. Entre las obras más conocidas de Gonzalez-Torres están sus «vertidos», montones de caramelos con envoltorios de colores apilados en el suelo de galerías o museos. En un gesto que contravenía los convencionalismos sobre el preciosismo del arte y el típico «se ruega no tocar», el artista invitaba a los espectadores a llevarse los caramelos; a medida que los montones menguaban, la galería los reponía. Como los relojes, los caramelos encerraban un significado metafórico. *Sin título (USA Today)*, 1990, obra llena de brío, estaba compuesta por caramelos envueltos con papel rojo, blanco y azul que reflejaban el patriotismo reflexivo de los lectores del periódico con ese nombre. Más patéticos eran los caramelos plateados de *Sin título (Placebo)*, 1991; expuesta por primera vez tras la muerte de Laycock, el título aludía a la futilidad del dilatado tratamiento médico. El peso del montón equivalía al peso sumado de los dos amantes. Gonzalez-Torres también produjo pósters que los visitantes podían llevarse; las imágenes que reproducían, como nubes, eran sumamente poéticas, en un nuevo reflejo de las cavilaciones de Gonzalez-Torres sobre la mortalidad y el amor.

Los proyectos de Rirkrit Tiravanija también invitan a aceptar regalos, en este caso alimentos y bebida. Inspirado en parte por su abuela, que regentaba un restaurante en Bangkok, Tiravanija es célebre por sus *performances* en las que monta una tienda en la galería para cocinar y hacer de anfitrión. Con un wok, otros utensilios, fideos y hortalizas, crea platos tailandeses picantes que se ofrecen a quien visita la muestra, con lo que sus inauguraciones se convierten en banquetes donde corren la bebida, la comida y la sociabilidad. Una vez concluida la muestra, no queda nada que sea arte en el sentido convencional del término: los restos se tiran a la basura y el menaje de cocina se retira para otra vez. Para uno de esos ágapes, *Sin título (Pod See-ew)*, concebido en un principio para amigos en 1990 y recreado a modo de *performance* en el Museo de Arte Moderno de San Francisco en 2002, el artista preparó uno de los platos de fideos más apreciados en su Tailandia natal. Tiravanija también instaló un estudio de grabación en un museo, montó una réplica de su casa en una galería para que la usaran los visitantes y construyó una carpa en un espacio de exposición para montar fiestas, equipándola con instrumentos para los visitantes que desearan tocarlos. Tiravanija explora nuevas formas de borrar la línea divisoria entre arte y vida y, al describir los materiales o ingredientes de sus proyectos, suele incluir «un montón de gente».

Lee Mingwei se centra en la interacción humana que caracteriza la estética relacional, pero su obra se basa en encuentros de individuos en galerías o museos acondicionados a tal fin. Para *Sleeping Project*, 1999, instaló dos camas en una galería e invitó a dos personas elegidas por sorteo a pasar la noche allí con él. Para *Tourist Project*, 2002, solicitó a algunas personas que lo llevaran de excursión por su barrio preferido de la ciudad. La gente suele ser la protagonista de las piezas Mingwei. En *The Letter Writing Project*, 1998, quiso poner en contacto a los espectadores con sus seres queridos ausentes, fallecidos o distanciados proporcionándoles un recinto íntimo en el que escribirles cartas. Ofreció a los participantes la posibilidad de dejar las cartas abiertas en la cabina para que otros pudieran leerlas, o de sellarlas y entregárselas para que él las enviara. Al concluir el proyecto, Lee había recopilado más de nueve mil cartas, testimonio conmovedor del anhelo del público por comunicarse.

Surasi Kusolwong practica una forma impersonal de intercambio más próxima al mercado que a un encuentro íntimo. En referencia al mercado tradicional asiático,

FELIX GONZALEZ-TORRES



«Sin título» (*USA Today*), 1990

Caramelos envueltos de uno en uno en celofán rojo, plateado y azul, provisiones infinitas. Las dimensiones varían en función de la instalación; peso ideal: 136 kg

en cuyos puestos se despliegan todo tipo de artículos, desde especias hasta trapos viejos y aparatos electrónicos, Kusolwong reúne objetos banales habituales en esos entornos y los dispone en configuraciones cuidadosamente organizadas por colores. Los títulos de sus *performances* recalcan el desinterés del artista por lucrarse: *1000 Lire Market (La vita continua)*, 2001, era un mercadillo al aire libre que instaló en San Gimignano, Italia. *Pay Less for the Best*, 2001, se desarrolló en Milwaukee, Wisconsin, y *Everything the Same Price*, 2001, se presentó en Ginebra, Suiza. Los visitantes del museo pueden escoger cualquier artículo (cubos de plástico, gorros de lana, herramientas de jardinería y todo tipo de objetos prácticos y decorativos) y pagar por él un dólar. Estas instalaciones parodian los ubicuos comercios conocidos como «todo a cien», repletos de objetos fabricados en Asia, al tiempo que invitan a la reflexión sobre el significado del valor de mercado, el uso y el intercambio comercial.

La transferencia de autoridad del artista al espectador ha tenido repercusiones. Por un lado erradica los criterios estéticos tradicionales por los que se juzga el arte: resulta difícil aplicar conceptos como originalidad, creatividad o intencionalidad a una obra que para su materialización depende de acontecimientos externos y de las acciones de los espectadores. Desde otra perspectiva, la transformación del espectador en participante altera de forma radical la definición del artista, pues abre paso a la idea de que cualquiera puede serlo. Así lo predicaba Joseph Beuys, defensor de lo que bautizó como «escultura social», concepto surgido de su convicción de que el objetivo último del arte es la transformación democrática de la sociedad humana. En su planteamiento utópico, Beuys sostenía que las obras de arte deberían ser instrumentos de cambio personal y social. Investigó la idea tanto en *performances* individuales en las que puso a prueba sus propios límites (como cuando se encerró en una galería tres días con un coyote vivo para estrechar lazos con su lado animal) como en proyectos comunitarios. En *7000 Oaks*, proyecto de 1982 para la Documenta 7, por ejemplo, hizo un llamamiento a plantar siete mil árboles en Kassel. La obra llevó a la movilización durante cinco años de los miembros de la Free International University de Beuys y a la reforestación de una ciudad que había quedado convertida en un mar de cemento por el urbanismo de posguerra. Al lado de cada árbol se colocaba una columna de basalto de unos 120 centímetros que representaba los esfuerzos creativos del individuo y el colectivo; con el tiempo, las columnas quedarían eclipsadas por los árboles.

Agnes Denes también recluta a colaboradores para crear obras ambientales a gran escala cuya ubicación y configuración dramatiza la necesidad de conciliar naturaleza y cultura. Su obra más temprana en esta vena fue *Wheatfield: A Confrontation*, 1982, en la cual contrapuso los usos urbanos y rurales del territorio e imprimió un carácter simbólico al aspecto participativo. Denes sembró un campo de trigo dorado en un solar a la sombra del World Trade Center de Nueva York afectado por planes de construcción, y cosechó el cereal a finales de la estación. El retorno, aunque fugaz, de una parcela de terreno urbano de máximo valor a su pasado agrícola subrayó el conflicto entre la codicia y las necesidades humanas. En intervenciones permanentes más recientes, como *Tree Mountain—A Living Time Capsule—11,000 People, 11,000 Trees, 400 Years*, ha empleado a pequeños ejércitos de colaboradores. *Tree Mountain* se concibió en 1982 y se completó en las graveras de Pinsiö, Ylöjärvi, Finlandia, en 1996. Para la creación de la obra, once mil personas plantaron otros tantos árboles en un dibujo en espiral derivado de patrones naturales y matemáticos abstractos, como el que se ve en el centro de un girasol. *Tree Mountain* tiene por fin frenar la erosión de la tierra y la desaparición consiguiente de la fauna, y constituir un modelo

RIRKRI TIRAVANIJA



Sintitulo (Pad See-ew), 1990/2002
Performance en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, febrero de 2002

LEE MINGWEI



The Letter-Writing Project, 1998

Madera y vidrio, tres cabinas de 289,6 x 170,2 x 231,1 cm cada una

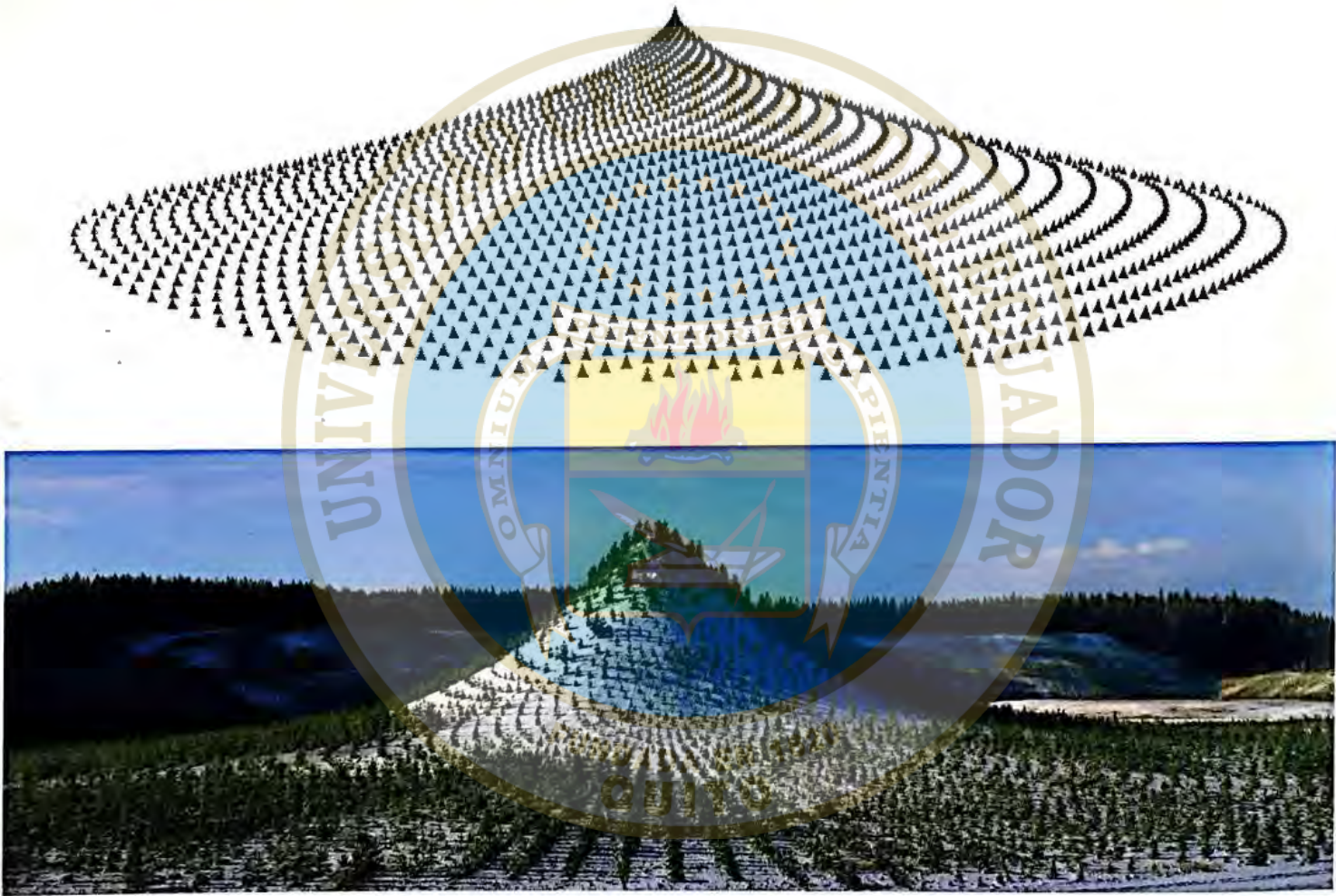
Whitney Museum of American Art, Nueva York, y Fundación de Arte YAGEO, Taipei

SURASI KUSOLWONG



1000 Lire Market (*La vita continua*), 2001
Técnica mixta, dimensiones variables

AGNES DENES



Tree Mountain—A Living Time Capsule—11,000 People, 11,000 Trees, 400 Years, 1982-1996

Arriba, dibujo del concepto original, 1982: tinta metálica y aguada sobre Mylar, 86 x 244 cm; abajo, imagen invernal, 2004
Ylöjärvi, Finlandia

simbólico para la interacción productiva de individuos interconectados. Y precisa del compromiso expreso de los voluntarios para garantizar su evolución óptima una vez que la artista ha abandonado el lugar para atender otros entornos.

Christo y Jeanne-Claude, un matrimonio cuyos proyectos a gran escala y de gran impacto implican a muchos participantes y ponen el arte al alcance de un amplio público, ofrecen un modelo similar de arte comunitario. Trabajando con un ejército de voluntarios locales, acometen transformaciones temporales de entornos urbanos y rurales. Una de esas obras fue *Running Fence* 1972-76, una cortina de tela amarilla de 40 kilómetros de longitud que recorría las montañas del norte de California. También han envuelto el Reichstag de Berlín con una mortaja blanca, han instalado más de mil sombrillas azules en un paisaje de las afueras de Tokio, han rodeado con tela rosa once islas frente a la costa de Miami y han llenado el neoyorquino Central Park de cientos de «puertas» colgadas de tela naranja. En su mejor expresión, los proyectos de la pareja poseen una cualidad monumental, mágica y enigmática. Sin embargo, igual de importante es el proceso de creación: Christo y Jeanne-Claude colaboran con las autoridades locales, recaudan los millones que necesitan para llevar a cabo sus proyectos, reclutan a voluntarios y estimulan a la prensa local. Dada la complejidad de las negociaciones necesarias para obtener el permiso para realizar estos proyectos, a menudo su ejecución se prolonga varios años. *The Gates, Central Park, New York City*, 1979-2005, tardó un cuarto de siglo en materializarse.

Una mezcla similar de estética, participación, mano izquierda política y planificación subyace a la obra de Kristin Jones y Andrew Ginzel. *Mnemonics*, un ambicioso proyecto para la Stuyvesant High School de Manhattan que se prolongó entre 1989 y 1992, fue financiado por el Ayuntamiento. La escuela, fundada en 1904, tiene una ilustre historia, pues allí estudiaron varios premios Nobel de ciencias y actores como James Cagney, Thelonius Monk o Tim Robbins. Para su obra, que debía reflejar aspectos del pasado de la institución y aludir a sus conexiones con el mundo, los artistas insertaron más de 400 bloques huecos de vidrio en las paredes de la escuela y los llenaron con recuerdos, desde reliquias de la zona del Lower Manhattan hasta objetos donados por embajadas y consulados de todo el mundo, entre ellos un recipiente con nieve derretida del monte Fuji y un fragmento de la Gran Muralla china. También hay objetos de interés aportados por los alumnos. Algunos de los bloques se dejaron vacíos para que fueran rellenándolos los cursos posteriores a medida que se fueran graduando. Así, fueron muchas las personas implicadas en la creación de *Mnemonics*, y muchas otras seguirán participando en su actualización conforme el proyecto vaya cumpliendo su promesa de convertirse en un dispositivo memorístico en expansión.

Tim Rollins, miembro fundador de Group Material que adaptó los principios activistas del colectivo al campo de la educación artística, también solicita la colaboración de estudiantes. Como profesor universitario en el barrio neoyorquino del Bronx a principios de la década de 1980, Rollins concibió talleres extracurriculares en los que alumnos conflictivos y en situación de riesgo creaban obras colectivas que analizaban la relación entre su situación personal y los relatos de la literatura. El proyecto derivó en un programa educativo bautizado como Art and Knowledge Workshop, a cuyos participantes Rollins bautizó como Kids of Survival o K.O.S. Bajo la tutela de Rollins los K.O.S. han producido obras de arte asombrosamente sofisticadas basadas en libros como *La letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, *Rebelión en la granja*, de George Orwell, *América*, de Franz Kafka, *El hombre invisible*, de Ralph Ellison y la autobiografía de Malcolm X. Rollins pone al alcance de los estudiantes productos

JOSEPH BEUYS



7000 Oaks, 1982
7.000 columnas de basalto, 7.000 robles
Acción, Documenta 7, Friedrichsplatz, Kassel, Alemania, 1982

CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE



The Gates, Central Park, New York City, 1979-2005, 2005
Instalación en Central Park, Nueva York, febrero de 2005

culturales que van desde el arte renacentista hasta los cómics, estilos que ellos integran en sus obras. Aunque las obras de K.O.S. se suelen exponer en galerías, han hecho alguna intervención pública a gran escala. *Amerika—For the People of Bathgate*, 1988, es un mural pintado en una pared de una escuela de la Bathgate Avenue, en el sur del Bronx. Como otras obras de la serie «Amerika», presenta una red entretejida de trompetas doradas cuyas formas están inspiradas desde en Walt Disney hasta en El Bosco. A mediados de la década de 1980 el mercado del arte descubrió las pinturas de K.O.S., y algunas se cotizan mucho. Rollins y K.O.S. reinvierten el dinero recaudado en el proyecto, para financiar viajes, estipendios y los estudios de los integrantes del colectivo. Los miembros originales han ido creciendo, y muchos han destinado ese dinero a convertirse en los primeros licenciados universitarios de sus familias. Rollins sigue dirigiendo K.O.S., hoy convertido en un programa de ámbito nacional e internacional para gente joven que organiza talleres en centros de arte, institutos públicos de barrios marginales y programas comunitarios para jóvenes.

John Ahearn también se ha implicado con la comunidad del sur del Bronx para dar vida a sus obras participativas. Residente de ese barrio desfavorecido de Nueva York entre 1979 y 1995, Ahearn cobró visibilidad tanto en el vecindario como en el mundo del arte con esculturas de yeso y bronce de los vecinos. En colaboración con Rigoberto Torres, Ahearn moldea sus figuras a partir de sus modelos durante sesiones que con frecuencia acaban en fiestas. De los vaciados finales, pintados de tal forma que presentan un parecido asombroso con la persona, se hacen múltiples copias, una de las cuales se regala al retratado. Son estatuas de cuerpo entero o bustos, y suelen presentar elementos que facilitan la identificación de sus modelos, como su camiseta favorita, una mascota o un objeto que aluda a su profesión (mecánico, ama de casa, estudiante, etc.). Algunos de los vaciados se han incorporado en murales tridimensionales en edificios del Bronx, como *Homage to the People of the Bronx, Double Dutch at Kelly Street I*, 1981-1982, en la que cuatro niñas del barrio están saltando a la comba. Estas obras componen un retrato festivo de un barrio de personas.

También el espíritu de activismo comunitario ha llevado a Rick Lowe a fundar su Project Row Houses, una organización de servicios sociales y arte establecida en 1993 en uno de los barrios afroamericanos más pobres de Houston, Texas. En colaboración con un equipo de artistas, arquitectos, funcionarios y miembros de la comunidad, Lowe ha transformado en hogares de renta baja, estudios de artista, residencias, oficinas, galerías, talleres y viviendas provisionales para madres adolescentes (a quienes se imparte formación laboral y sobre el cuidado de los hijos) 22 casas abandonadas de las llamadas *shotgun*, construidas por hombres liberados en el sur tras la guerra de Secesión. En las casas dedicadas a proyectos artísticos, fotográficos y literarios, los invitados pasan seis meses creando instalaciones relacionadas con temas históricos y culturales de la comunidad, e implican a integrantes de la misma en la creación de sus obras. Entre los proyectos artísticos figura *Echo*, 1996, de Whitfield Lovell, dibujos murales creados a partir de retratos de estudio de afroamericanos de principios del siglo xx. El peculiar acercamiento de Lowe al arte comunitario está calando: en los últimos años le han solicitado asesoramiento para la creación de proyectos similares en otras ciudades de Estados Unidos.

The Living Museum, fundado en 1983 por Bolek Greczynski y Janos Marton, implica a una comunidad artística excepcional. Greczynski, nacido en Polonia y fallecido en 1995, dirigió producciones teatrales y acciones artísticas vanguardistas en su país antes de emigrar a Estados Unidos. Marton, hijo de un economista húngaro

KRISTIN JONES Y ANDREW GINZEL

*Mnemonics* (detalle), 1992

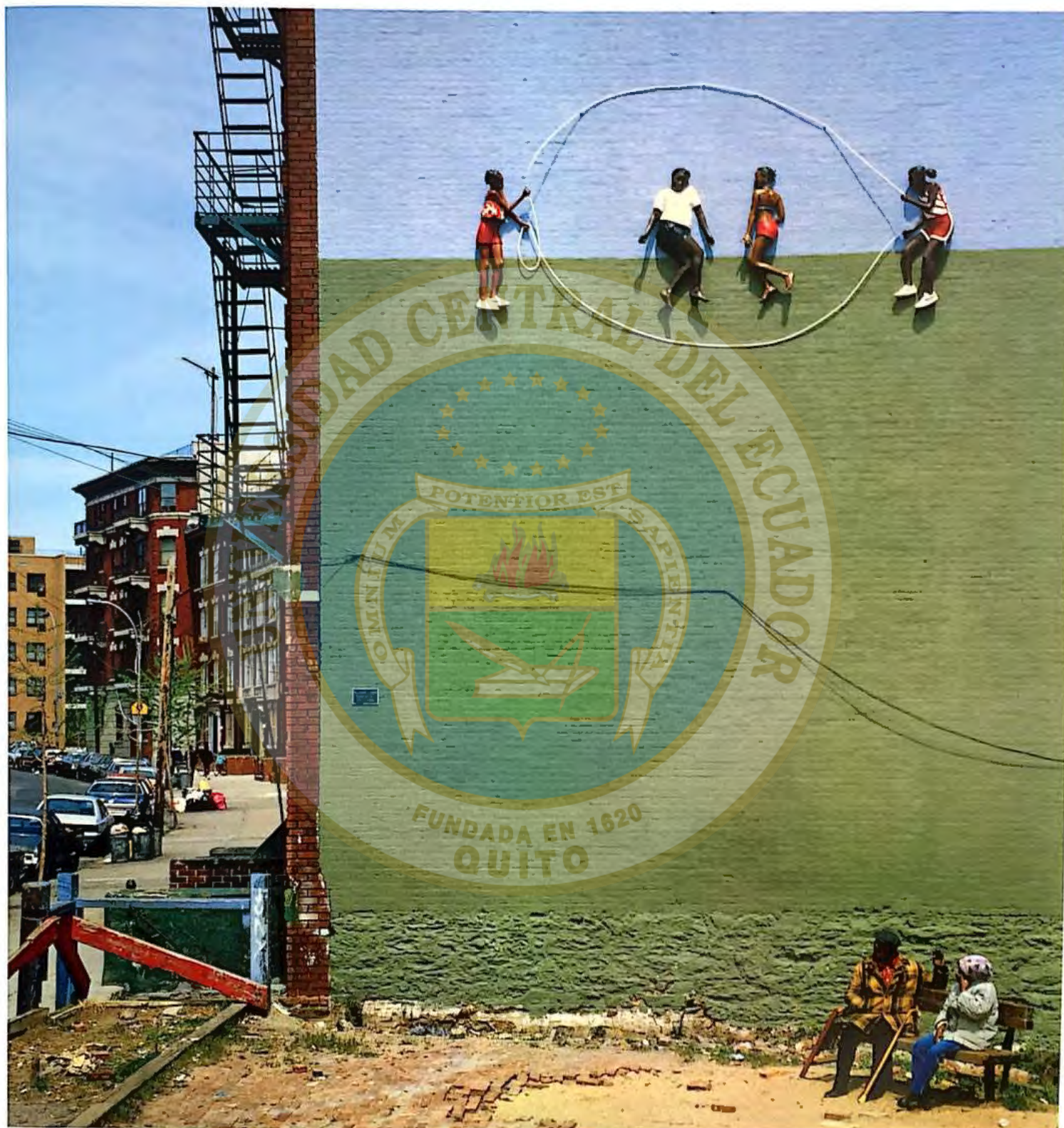
400 bloques de cristal, cada uno de ellos relleno con artículos donados
Cada bloque: 20,3 x 20,3 x 10,1 cm

TIM ROLLINS + K.O.S.



Amerika - For The People of Bathgate, 1988
Pintura esmaltada, 10,7 x 16,8 m
Mural en el 1701 de Fulton Avenue, Bronx, Nueva York

JOHN AHEARN



Homage to the People of the Bronx, Double Dutch at Kelly Street I, 1984-1985
Fibra de vidrio moldeada, óleo y cable, 137,2 x 137,2 x 30,5 cm cada figura

WHITFIELD LOVELL



Echo, 1996
Carboneillo sobre madera
Project Row Houses, Houston, Texas

disidente, es artista y psicólogo. Juntos crearon un taller y galería en el Creedmoor Psychiatric Center de Queens, Nueva York, para un grupo de artistas en residencia que son además pacientes del hospital. Aunque están diagnosticados de esquizofrenia y otras formas de psicosis, el proyecto rechaza considerar sus creaciones como simple terapia o herramienta para el diagnóstico. Sin olvidar las complejas relaciones entre creatividad y enfermedad mental, se alienta a los pacientes-artistas a explorar zonas de su conciencia que tratamientos psiquiátricos convencionales preferirían aplacar. El doctor Marton, director del proyecto, trabaja con los pacientes-artistas en la creación de obras polifacéticas que se exhiben en la galería del The Living Museum (un enorme edificio abandonado que albergó las cocinas principales del hospital), ya rebosante de arte creado por los internos durante los últimos veinte años. Hay asimismo varias estancias, como la «Sala de la iglesia», la «Sala del hospital» o la «Sala de aislamiento», llenas de objetos relacionados con esos elementos esenciales de la vida social. Unas obras son de estilo muy personal, mientras que otras se inspiran en el expresionismo o el arte conceptual; los materiales van desde pintura y cartulina hasta objetos como cajas de cerillas, biblias (donadas por una asociación benéfica) o electrodomésticos. De modo que la obra despliega toda la diversidad del arte contemporáneo y avala la idea de Beuys de que todo el mundo tiene potencial artístico.

El arte participativo constituye un desafío directo a las presunciones conservadoras sobre el significado del arte, su función social y la naturaleza de la vocación artística. En su lugar, plantea modelos para la fusión de arte y vida y ofrece a quienes deseen dejar impronta en la cultura contemporánea nuevas y emocionantes posibilidades. ¿Adónde se dirige el arte? ¿Cómo cambiará en el futuro? De la miríada de fuerzas que participan en la deconstrucción y reconstrucción del arte hoy, tal vez la más trascendental sea la democratización del arte por la participación.

DR. JANOS MARTON Y THE LIVING MUSEUM



Seclusion Room, 2002

Arena volcánica en suelo de terracota, dimensiones variables

NOTAS

INTRODUCCIÓN

1. Alfred H. Barr, Jr., diagrama de flujo de la portada de la edición original de su *CUBISM AND ABSTRACT ART*. Nueva York: Museo de Arte Moderno (MoMA), 1936.
2. Greenberg, Clement, «Avant-Garde and Kitsch»; «Towards a Newer Laocoon». En: Frascina, Francis (ed.), *POLLOCK AND AFTER: THE CRITICAL DEBATE*. Nueva York: Harper and Row, 1985, págs. 21-33 y 35-46. Publicados originalmente en *PARTISAN REVIEW* 6 (otoño de 1939) y 7 (julio-agosto de 1940).
3. Fried, Michael, «Arte y objetualidad». En: *ARTE Y OBJETUALIDAD: ENSAYOS Y RESEÑAS*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.
4. Danto, Arthur, «Bad Aesthetic Times». En: *ENCOUNTERS AND REFLECTIONS: ART IN THE HISTORICAL PRESENT*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1986, págs. 297-312.
5. Nochlin, Linda, «Why Have There Been No Great Women Artists?». En: *WOMEN, ART, AND POWER AND OTHER ESSAYS*. Nueva York: Harper and Row, 1988, págs. 145-178. Publicado originalmente en *ARTNEWS* 69 (enero de 1971), págs. 22-39 y 67-71.
6. Lyotard, Jean-François, *LA CONDICIÓN POSTMODERNA*. Madrid: Cátedra, 1989.

ARTE & CULTURA POPULAR

1. Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch», pág. 25.
2. Warhol, Andy; König, Kasper; Hulten, Pontus, y Granath, Olle (eds.), *ANDY WARHOL*. Estocolmo: Moderna Museet, 1968, pág. 14.
3. Tomkins, Calvin, «The Frankster». En: *NEW YORKER*, 4 de octubre de 2004, pág. 56.
4. Warhol, Andy, *MI FILOSOFÍA DE LA A A LA B Y DE LA B A LA A*. Barcelona: Tusquets Editores, 1985, pág. 91 del original.
5. McLuhan, Marshall, y Fiore, Quentin, *EL MEDIO ES EL MASAJE*. Barcelona: Paidós, 1987. En la primera edición del libro el título aparecía con un error tipográfico («masaje» en lugar de «mensaje»); el autor decidió dejar la errata.
6. Baudrillard, Jean, *CULTURA Y SIMULACRO*. Barcelona: Editorial Kairós, 1993, págs. 166-184 del original.
7. Warhol, König et al., *ANDY WARHOL*. pág. 10.
8. Van Bruggen, Coosje, *JOHN BALDESSARI*. Nueva York: Rizzoli, 1998, pág. 35.
9. «Doug Aitken talks to Ed Ruscha». En: *FRIEZE* (junio/julio de 2004), pág. 102.
10. Warhol, Andy, y Hackett, Pat, *POPISM: THE WARHOL '60S*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988, pág. 3.
11. Warhol, Andy, *AMERICA*. Nueva York: Harper and Row, 1985, pág. 8.

ARTE & OBJETO COTIDIANO

1. Duchamp, Marcel, «Apropos of the Readymade». En: Sanouillet, Michel; Peterson, Elmer (eds.), *SALT CELLAR: THE WRITINGS OF MARCEL DUCHAMP*. Nueva York: Da Capo Press, 1973, pág. 141.
2. Danto, Arthur, *LA TRANSFIGURACIÓN DEL LUGAR COMÚN: UNA FILOSOFÍA DEL ARTE*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
3. Benjamín, Walter, «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica». En: *IMAGINACIÓN Y SOCIEDAD (ILUMINACIONES I)*. Madrid: Taurus Ediciones, 1993, págs. 217-259 del original.
4. Kramer, Hilton, «Duchamp and His Legacy». En: *NEW CRITERION*, 14 (octubre, 1995).
5. Haim Steinbach, citado en «'80s Then: Haim Steinbach talks to Tim Griffin». En: *ARTFORUM*, 41 (abril de 2003), pág. 230.

6. Van de Walle, Mark, «Jessica Stockholder». En: *ARTFORUM*, 34 (abril de 1996), pág. 78.
7. Sarah Sze, citada en Heartney, Eleanor, «The Return of the Red Brick Alternative». En: *ART IN AMERICA*, 86 (enero de 1998), pág. 63.
8. Birnbaum, Daniel, «Jason Rhodes Talks about His Impala Project». En: *ARTFORUM*, 37 (septiembre de 1998), pág. 135.

ARTE & ABSTRACCIÓN

1. Citado en Rosenthal, Mark, *ABSTRACTION IN THE TWENTIETH CENTURY: TOTAL RISK, FREEDOM, DISCIPLINE*. Nueva York: Museo Solomon R. Guggenheim, 1996, pág. 37.
2. Citado en Douglas, Charlotte, «The First All-Russian Congress of Poets of the Future». En: *SWANS OF OTHER WORLDS: KAZIMIR MALEVICH AND THE ORIGINS OF ABSTRACTION IN RUSSIA*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1988, pág. 36.
3. Rosenthal, *ABSTRACTION IN THE TWENTIETH CENTURY*, pág. 37.
4. Kandinsky, Vassily, *DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE: CONTRIBUCIÓN AL ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS PICTÓRICOS*. Barcelona: Paidós, 2006, pág. 54 del original.
5. Arthur Dove, carta a Arthur Jerome Eddy (3 de octubre de 1913), citado en Rosenthal, *ABSTRACTION IN THE TWENTIETH CENTURY*, pág. 263.
6. Rose, Barbara, «ABC Art». En: *ART IN AMERICA*, 53 (octubre/noviembre de 1965), pág. 58.
7. Fried, «Arte y objetualidad».
8. Ryman, Robert, «On Paintings», conferencia en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York el 9 de enero de 1991, publicada en Sauer, Christel; Rasmüller, Urs, *ROBERT RYMAN*. París: Espace d'Art Contemporain; Schaffhausen, Suiza: Hallen für Neue Kunst, 1991, pág. 59.
9. Riley, Bridget, «The Experience of Painting». En: Kudielka, Robert, *THE EYE'S MIND: BRIDGET RILEY, COLLECTED WRITINGS, 1965-1999*. Londres: Thames and Hudson, 1999, pág. 122.
10. Stella, Frank, *WORKING SPACE*. Cambridge, Massachusetts: William Stout Architectural Press, 1986.
11. Krauss, Rosalind E., «Reticulas». En: *LA ORIGINALIDAD DE LA VANGUARDIA Y OTROS MITOS MODERNOS*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, pág. 9 del original.
12. LeWitt, Sol, «Paragraphs on Conceptual Art». En: *ARTFORUM*, 5 (verano de 1967), págs. 79-83.

ARTE & REPRESENTACIÓN

1. Danto, Arthur, «El final del arte». En: *DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE*. Barcelona: Paidós, 2006, págs. 5-35 del original.
2. Barthes, Roland, «Myth Today». En: Sontag, Susan (ed.), *A BARTHES READER*. Londres: Jonathan Cape, 1982, págs. 93-149.
3. Barthes, Roland, *LA CÁMARA LÚCIDA*. Barcelona: Paidós, 2004, pág. 76 (orig.).
4. Vik Muniz citado en Galassi, Peter, «Natura Pix». En: *VIK MUNIZ*. París: Centre National de la Photographie, Caisse des dépôts et consignations y Galerie Xippas, 1999. Reproducido online en www.vikmuniz.net.
5. Hilla Becher citada en Erdmann Ziegler, Ulf, «The Bechers' Industrial Lexicon». En: *ART IN AMERICA*, 90 (junio de 2002), pág. 142.
6. Barthes, «Myth Today», 116.

ARTE & NARRATIVA

1. Jameson, Fredric, «Postmodernism and Consumer Society». En: Foster, Hal (ed.), THE ANTI-AESTHETIC: ESSAYS ON POSTMODERN CULTURE. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983, pág. 115.
2. Owens, Craig, «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad». En: Wallis, Brian (ed.), ARTE DESPUÉS DE LA MODERNIDAD: NUEVOS PLANTEAMIENTOS EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN. Madrid: Akal, 2001, pág. 204 del original.
3. *Ibid.*, pág. 235 del original.
4. Barthes, Roland, «La muerte del autor». En: EL SUSURRO DEL LENGUAJE. MÁS ALLÁ DE LA PALABRA Y LA ESCRITURA. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1987, pág. 145 del original.
5. Ritchie, Matthew, «The Hard Way». En: www.edaweb.com/influx/hardway.
6. *Ibid.*

ARTE & TIEMPO

1. Crimp, Douglas, «De-synchronization in Joan Jonas's Performances». En: Crimp, Douglas (ed.), JOAN JONAS: SCRIPTS AND DESCRIPTIONS, 1968-1982. Berkeley, California: University Art Museum Berkeley; Eindhoven, Países Bajos: Stedelijk van Abbemuseum, 1983, pág. 8.
2. Anton, Saul, «A Thousand Words: Doug Aitken». En: ARTFORUM, 38 (mayo de 2000), pág. 161.
3. Ross, David; Viola, Bill, y Sellars, Peter, BILL VIOLA. París: Flammarion, 1997, pág. 22.
4. Sartre, Jean-Paul, EL SER Y LA NADA. Buenos Aires: Losada, 2006.

ARTE & NATURALEZA Y TECNOLOGÍA

1. Marinetti, F. T., MANIFIESTO Y TEXTOS FUTURISTAS. Barcelona: Edición del Cotal, 1978 (publicado originalmente en 1909).
2. Haley, Peter, en: «Criticism to Complicity», mesa redonda moderada por Peter Nagy. En: FLASH ART, 129 (verano de 1986), pág. 46.
3. Deitch, Jeffrey, POST HUMAN. Nueva York: Jeffrey Deitch, 1992, pág. 28.
4. Smithson, Robert, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects». En: Flam, Jack (ed.), ROBERT SMITHSON: THE COLLECTED WRITINGS. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1996, pág. 82.
5. Mel Chin, citado en ART:21 (ART IN THE TWENTY-FIRST CENTURY), PBS, septiembre de 2001, www.pbs.org/art21/artists/chin/clip2.html.
6. Obrist, Hans-Ulrich, «1000 Words: Allora and Calzadilla». En: ARTFORUM, 43 (marzo de 2005), pág. 205.
7. Bordowitz, Gregg, «Tactics Inside and Out: Critical Art Ensemble». En: ARTFORUM, 43 (septiembre de 2004), pág. 214.
8. Haraway, Donna, «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx». En: CIENCIA, CYBORGS Y MUJERES: LA REINVENCIÓN DE LA NATURALEZA. Madrid: Cátedra, 1995, pág. 149 del original.

ARTE & DEFORMIDAD

1. Connelly, Frances S., MODERN ART AND THE GROTESQUE. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

2. Bajtin, Mijail, RABELAIS AND HIS WORLD. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1968.
3. Kristeva, Julia, POWERS OF HORROR: AN ESSAY ON ABJECTION. Nueva York: Columbia University Press, 1982, pág. 4.
4. Bois, Yve-Alain, y Krauss, Rosalind E., FORMLESS: A USER'S GUIDE. Nueva York: Zone Books, 2000.
5. Declaración del artista, 2004.
6. Platón, DIÁLOGOS. Barcelona: Gredos, 2003.

ARTE & CUERPO

1. Véase Goldberg, RoseLee, PERFORMANCE ART. Barcelona: Ediciones Destino, 2002; LIVE ART SINCE THE '60S. Londres: Thames and Hudson, 2004; Schimmel, Paul, OUT OF ACTIONS: BETWEEN PERFORMANCE AND THE OBJECT, 1949-79. Los Angeles: Museo de Arte Contemporáneo, 1988; y Jones, Amelia, BODY ART / PERFORMING THE SUBJECT. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
2. Zhijian, Qian, «Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China». ART JOURNAL 58 (verano de 1999), págs. 60-81.
3. Clark, Kenneth, EL DESNUDO: UN ESTUDIO DE LA FORMA IDEAL. Madrid: Alianza, 1984, pág. 3 (orig.). Basado en un ciclo de conferencias impartidas en 1953 en la National Gallery de Washington, D.C., y publicado originalmente en 1956.
4. Véase Pollock, Griselda, VISIONS AND DIFFERENCE: FEMININITY, FEMINISM AND THE HISTORIES OF ART. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1988; Nochlin, Linda, WOMEN, ART, AND POWER; y Sutherland Harris, Ann, y Nochlin, Linda, WOMEN ARTISTS, 1550-1950. Nueva York: Random House, 1976.
5. Berger, John, MODOS DE VER. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pág. 47 del original.
6. Mulvey, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema». En: Wallis (ed.), ART AFTER MODERNISM, págs. 361-373.

ARTE & IDENTIDAD

1. Gates, Henry Louis, «Introduction: Writing 'Race' and the Difference It Makes». En: Gates (ed.), RACE, WRITING AND DIFFERENCE. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
2. Nochlin, «Why Have There Been No Great Women Artists?», págs. 22-39.
3. Véase principalmente Lippard, Lucy R., «What Is Female Imagery?». En: FROM THE CENTER: FEMINIST ESSAYS ON WOMEN'S ART. Nueva York: E. P. Dutton, 1976.
4. Los pompedores textos sobre multiculturalidad fueron: Lippard, Lucy R., MIXED BLESSINGS: NEW ART IN A MULTICULTURAL AMERICA. Nueva York: Pantheon, 1990; y Golden, Thelma; Deitcher, David; y Gómez Peña, Guillermo, THE DECADE SHOW: FRAMEWORKS OF IDENTITY IN THE 1980S. Nueva York: New Museum of Contemporary Art, 1990. Eve Kosofsky expuso una hipótesis de la teoría queer en su EPISTEMOLOGÍA DEL ARMARIO. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.
5. Minh-Ha, Trinh T., «Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage Paradigm'». En: Foster, Hal (ed.), DISCUSSIONS IN CONTEMPORARY CULTURE, NO. 1. Seattle: Bay Press, 1987, págs. 139-140.
6. Véase Crimp, Douglas (ed.), AIDS: CULTURAL ANALYSIS, CULTURAL ACTIVISM. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988.
7. Rushdie, Salman, LOS VERSOS SATÁNICOS. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1997, pág. 8 del original.

8. Citado en Fingel Honigman, Ana, «What the Structure Defines: An Interview with Kutlug Ataman». *ART JOURNAL* 63 (primavera de 2004), pág. 82.

ARTE & ESPIRITUALIDAD

1. Kandinsky, *DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE*, pág. 53 del original. Véase también Tuchman, Maurice, *THE SPIRITUAL IN ART: ABSTRACT PAINTING, 1890-1985*. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986.
2. Krauss, Rosalind, «Reticulas» (1980). En: Krauss, *LA ORIGINALIDAD DE LA VANGUARDIA Y OTROS MITOS MODERNOS*. Madrid: Alianza, 1996, pág. 12 del original.
3. Entre las publicaciones que abordan el arte contemporáneo y la religión destacan: Morgan, David, y Promey, Sally M. (ed.), *THE VISUAL CULTURE OF AMERICAN RELIGIONS*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 2001; Elkins, James, *ON THE STRANGE PLACE OF RELIGION IN CONTEMPORARY ART*. Nueva York: Routledge, 2004; y la obra de la autora de este libro, Heartney, Eleanor, *POSTMODERN HERETICS: THE CATHOLIC IMAGINATION IN CONTEMPORARY ART*. Nueva York: Midmarch Arts Press, 2004.
4. Athey, Ron, «Interview with Jurij V. Krpan». En *VIRUS*, 18 (enero de 1997). Reeditada en inglés en www.undo.net.
5. Perreault, John, «Artopia». En: *ARTSJOURNAL*. Weblog, 6 de diciembre de 2004, www.artsjournal.com/artopia/2004/12/james_lee_byars_at_the_whitney.html.

ARTE & GLOBALIZACIÓN

1. Friedman, Thomas, *LA TIERRA ES PLANA: BREVE HISTORIA DEL MUNDO GLOBALIZADO DEL SIGLO XXI*. Madrid: Mr Ediciones, 2006.
2. Véase Young, Robert J. C., *POSTCOLONIALISM: A VERY SHORT INTRODUCTION*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
3. Said, Edward, *ORIENTALISMO*. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2003.
4. Clifford, James, *DILEMAS DE LA CULTURA: ANTROPOLOGÍA, LITERATURA Y ARTE EN LA PERSPECTIVA POSTMODERNA*. Barcelona: Gedisa, 1995, pág. 16 del original.

ARTE & ARQUITECTURA

1. Véase Loos, Adolf, «Ornament and Crime». En: *DICHO EN EL VACÍO (1897-1900)*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984.
2. Le Corbusier, *HACIA UNA ARQUITECTURA*. Arganda del Rey: Ediciones Apóstrofe, 1998.
3. Liam Gillick, en una entrevista con Anthony Spira, Whitechapel Art Gallery, mayo de 2003, www.whitechapel.org/content.php?page_id=511.
4. Véase www.zittel.org.

ARTE & INSTITUCIONES

1. Greenberg, Clement, «Avant-Garde and Kitsch», pág. 24.
2. Marinetti, F. T., «Manifiesto futurista» (1909). En: *MANIFIESTOS Y TEXTOS FUTURISTAS*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, pág. 42 del original.
3. Adorno, Theodor W., «Museo Valéry-Proust». En: *PRISMAS, LA CRÍTICA DE LA CULTURA Y LA SOCIEDAD*. Barcelona: Ariel, 1962, pág. 175 del original.
4. Chatwin, Bruce, *UTZ*. Barcelona: El Aleph Editores, 1989, pág. 20 del original.

5. Aunque los artistas de la década de 1980 leían a Roland Barthes, Jacques Derrida y Michel Foucault, el escritor teórico más influyente en esa época fue Jean Baudrillard, cuyo ensayo «Simulacros y simulaciones» se convirtió en un texto de culto para los críticos de la conversión del arte en bien comercial, los llamados *commoditycritics*. Véase Baudrillard, Jean, *CULTURA Y SIMULACRO*. Barcelona: Kairós, 1993, págs. 166-184 del original.
6. Barbara Kruger citada en Squires, Carol, «Diversions (Syn)tactics: Barbara Kruger Has Her Way with Words». *ARTNEWS* 86 (febrero de 1987), pág. 80.
7. Jeff Koons citado en Nagy (mod.) «Criticism to Complicity», pág. 47.
8. Meschler, Lawrence, *EL GABINETE DE LAS MARAVILLAS DE MR. WILSON*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
9. Rugoff, Ralph, «Beyond Belief: The Museum as Metaphor». En: Cook, Lynne, y Nollen, Peter (ed.), *VISUAL DISPLAY: CULTURE BEYOND APPEARANCES*. Seattle: Bay Press, 1995, pág. 69.

ARTE & POLÍTICA

1. Kozloff, Max, «American Painting during the Cold War». *ARTFORUM* 11 (mayo de 1973), págs. 43-54; y Cockcroft, Eva, «Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War». *ARTFORUM* 12 (junio de 1974), págs. 39-41. Ambos reimpresos en Frascina (ed.), *POLLOCK AND AFTER*.
2. Hughes, Robert, *LA CULTURA DE LA QUEJA: TRIFULCAS NORTEAMERICANAS*. Barcelona: Anagrama, 1994.
3. Kramer, Hilton, *THE REVENGE OF THE PHILISTINES: ART AND CULTURE, 1972-1984*. Nueva York: Simon and Schuster, 1985.
4. Foster (ed.), *THE ANTI-AESTHETIC*; y Wallis (ed.), *ART AFTER MODERNISM*.
5. Richard Serra citado en el sitio web de PBS que acompaña a «Culture Shock» en www.pbs.org/wgbh/cultureshock.
6. Griswold, Charles L., «The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconology». En: Mitchell, W. J. T. (ed.), *ART AND THE PUBLIC SPHERE*. Chicago: University of Chicago Press, 1990, págs. 79-111.
7. Young, James E., «The Counter Monument: Memory against Itself in Germany Today». En: Mitchell, *ART AND THE PUBLIC SPHERE*, págs. 49-78.

ARTE & PÚBLICO

1. Fried, «Arte y objetualidad».
2. Barthes, «La muerte del autor».
3. Jauss, Hans Robert, lección magistral impartida en 1967 en la Universidad de Constanza, Alemania, publicada en *TOWARD AN AESTHETIC OF RECEPTION*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
4. Debord, Guy, *LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2000.
5. Bourriaud, Nicolas, *RELATIONAL AESTHETICS*. París: Presses du Reel, 2003.

CRONOLOGÍA

1977

«Pictures», exposición con obras de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith en el Artist Space de Nueva York, inaugura una nueva dirección en el arte. Fundación de COLAB (Collaborative Projects, Inc.), un colectivo de artistas que montó exposiciones alternativas, proyecciones de video, performances y conciertos. Inauguración del Centre Georges Pompidou de París. El Skulptur Projekte de Kasper König debuta en Münster, Alemania.

1978

Aparición de Apple en el mercado. Exposiciones más destacadas: «Bad Painting», comisariada por Marcia Tucker en el New Museum of Contemporary Art, Nueva York, y «New Image Painting», por Richard Marshall, en el Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1979

Revolución iraní. El sah huye y el ayatolá Jomeini toma el poder. Un grupo de estudiantes irrumpe en la Embajada de Estados Unidos en el país y retiene secuestrados a 52 rehenes durante 444 días. Los soviéticos invaden Afganistán. Margaret Thatcher se convierte en primera ministra británica (lo será hasta 1990). En Nueva York, Jerry Falwell funda la Moral Majority en el seno del U.S. Group Material, influyente colectivo artístico, y se inaugura en el Bronx el Fashion Moda, espacio alternativo relevante. En Italia, Giovanni Carandente dirige la Bienal de Venecia de 1979.

1980

Ronald Reagan elegido presidente de Estados Unidos (lo será hasta 1988). Lanzamiento de la CNN como primer canal televisivo dedicado a noticias. Sadam Husein declara la guerra a Irán. En Nueva York, «Times Square Art Show» (exposición expansiva organizada por Fashion Moda y COLAB en una antigua y destaralada cochera de autobuses y un centro de masajes junto a Times Square) señala la emergencia de una nueva generación de artistas, entre ellos Jenny Holzer, David Hammons, Charlie y John Ahearn, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring y Kiki Smith. Se inaugura ABC No Rio con «The Real Estate Show», en un edificio abandonado del East Side. Three Flags, de Jasper Johns, se vende por más de un millón de dólares, cifra récord para un artista vivo. Se inaugura en el SoHo neoyorquino la Metro Pictures Gallery, con un catálogo que incluye a Robert Longo, Sherrie Levine, Richard Prince y Cindy Sherman.

1981

Empieza la crisis del sida. El Gobierno polaco aplasta al movimiento Solidaridad. El príncipe Carlos de Inglaterra se casa con Diana Spencer. Se inaugura la Gracie Mansion Gallery en el cuarto de baño del apartamento de East Village de su directora, Gracie Mansion, heraldo de la efímera pero influyente escena artística del barrio neoyorquino. Al poco abren Fun Gallery, Civilian Warfare y Nature Morte. Pintores neoexpresionistas alemanes exponen en galerías neoyorquinas. Exposiciones más destacadas: «A New Spirit in Painting», comisariada por Nicholas Serota, Norman Rosenthal y Christos Joachimides en la Royal Academy of Arts de Londres; «Neukunst: Contemporary Art since 1939», por Kasper König en el Museen der Stadt de Colonia; «New York/New Wave», por Diego Cortez en el P.S. 1 Center for Contemporary Art de Nueva York, y «Not Just for Laughs: The Art of Subversion», comisariada por Marcia Tucker en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York.

1982

Se presenta en Washington, D.C., el monumento a los veteranos del Vietnam de Maya Lin; tras protestas, se convierte en modelo para las obras de este tipo. Fallece Leonid Brézhnev, secretario general de la U.R.S.S.; Yuri Andropov lo sucede. Exposiciones destacadas: «Zeitgeist», comisariada por Norman Rosenthal y Christos Joachimides en la Martin-Gropius-Bau de Berlín; «Transavantguardia Italia/America», por Achille Bonito Oliva en la Galleria Civica de Módena; «Italian Art Now: An American Perspective», por Diane Waldman en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York; «Art and the Media: A Fatal Attraction», por Thomas Lawson et al. en la Chicago Renaissance Society; «Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art», por Dan Cameron en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York; «Image Scavengers», en el Institute of Contemporary Art de Filadelfia, Pensilvania, y «Post-Minimalism», en el Museo de Arte Contemporáneo Aldrich de Ridgefield, Connecticut. Gian Alberto Dell'Acqua dirige la Bienal de Venecia de 1982 y Rudi Fuchs, la Documenta 7.

1983

Bombardeo de la Embajada estadounidense en Beirut, con 40 muertos. Se inauguran en el East Village de Nueva York galerías en escaparates diminutos. Exposiciones más destacadas: «The New Art», organizada por Michael Compton en la Tate Gallery de Londres; «Science Fiction», comisariada por Peter Halley en la John Weber Gallery de Nueva York; «Post Graffiti», en la Sidney Jania Gallery de Nueva York; «Expressions: New Art from Germany», en el Museo de Arte de St. Louis, Misuri; «Sound and Vision: Today's Music» en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, y «Recent British Video», comisariada por Stuart Marshall en The Kitchen, Nueva York.

1984

Asesinato de Indira Gandhi. Una catástrofe química en Bhopal, India, se salda con miles de muertos. Reagan reelegido presidente de Estados Unidos por mayoría arrolladora. El Congreso estadounidense suspende las ayudas a Nicaragua y la Contra empieza a financiarse con el tráfico de armas. «Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern», comisariada por Kirk Varnedoe y William Rubin para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuestiona las presunciones sobre la superioridad del arte moderno occidental. El debate es contundente en el intercambio de cartas entre el crítico Thomas McEvilley y los comisarios de la exposición en Artforum. Una polémica similar estalla a raíz de otra muestra en el mismo museo, «An International Survey of Recent Painting and Sculpture», comisariada por Kynaston McShine y con sólo 14 mujeres entre los 169 artistas. Entre otras exposiciones destacan: «The Hard Won Image», comisariada por Richard Morphet en la Tate Gallery de Londres; «Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance», organizada por Barbara Haskell en el Whitney Museum of American Art de Nueva York; «New Hand Painted Dreams: Contemporary Surrealism», en la Barbara Gladstone Gallery de Nueva York; «Von Hier Aus», comisariada por Kasper König en Messelgelände, Düsseldorf; «Art and Ideology», comisariada por Benjamin Buchloh, Donald Kuspit, Lucy Lippard, Nilda Peraz y Lowery Sims en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, y «Content: A Contemporary Focus 1974-84», comisariada por Howard N. Fox, Miranda McClintic y Phyllis Rosenzweig en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, D.C. Paolo Portoghesi dirige la Bienal de Venecia de 1984 y se celebra la primera edición de la Bienal de La Habana. Malcolm Morley, primer galardonado con el Premio Turner.

1985

Mijail Gorbachov asume el poder en la U.R.S.S. Surge el movimiento de las Guerrilla Girls en respuesta a la escasa presencia de mujeres y minorías en las galerías y museos de Nueva York. Las integrantes anónimas del grupo aparecen en eventos artísticos con máscaras de gorila y pegan carteles por todo el SoHo citando las deprimentes estadísticas relativas a las mujeres artistas. Charles Saatchi funda The Saatchi Gallery en Londres. Exposiciones más destacadas: «L'Amour Fou: Photography and Surrealism», comisariada por Rosalind Krauss y Jane Livingston en la Corcoran Gallery of Art de Washington, D.C.; «Les Immatériaux», por Jean-François Lyotard en el Centre Georges Pompidou de París; «The Knot: Arte Povera», por Germano Celant en el P.S. 1 Contemporary Art Center de Nueva York; «The Art of Memory/The Loss of History», por William Olander en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York; «The European Iceberg: Creativity in Alemania and Italia Today», por Germano Celant en la Art Gallery of Ontario, Toronto, y «Difference: On Representation and Sexuality», comisariada por Kate Linker y Jane Weinstock en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York. Howard Hodgkin gana el Premio Turner.

1986

Fallece Joseph Beuys. Desastre nuclear de Chernóbil, Ucrania. Se destapa el escándalo Irán-Contra. En Nueva York se pone de moda el término «Neo-Geo» para describir la abstracción geométrica en obras de artistas como Peter Halley, Jeff Koons, Ashley Bickerton y Meyer Vaisman. Estos artistas protagonizan una polémica exposición en la Sonnabend Gallery de Nueva York. Otras exposiciones relevantes incluyen: «The Spiritual in Art: 1890-1985», comisariada por Maurice Tuchman en el Los Angeles County Museum of Art; «Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture», por Elisabeth Sussman, David Joselit y Bob Riley en el Institute of Contemporary Art de Boston; «Tokyo: Form and Spirit», por Martin y Mildred Friedman en el Walker Art Center de Minneapolis, Minnesota; «Viena 1980: Art, Architecture and Design», por Kirk Varnedoe en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; «The Machine Age in America, 1918-1941», por Dianne Pilgrim y Richard Guy Wilson en el Museo Brooklyn de Nueva York; «Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object», por Brian Wallis en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York; «Chambre d'amis», comisariada por Jan Hoet y consistente en una serie de instalaciones ubicadas en casas privadas de Gante, Bélgica; «El arte y su doble», por Dan Cameron en la Fundación la Caixa de Pensiones de Barcelona, y «Japon des avant gardes, 1910-1970», en el Centre Georges Pompidou de París. Paolo Portoghesi dirige la Bienal de Venecia de 1986. Gilbert y George ganan el Premio Turner.

1987

El Lesbian and Gay Community Center de Nueva York funda Act Up para combatir la indiferencia frente a la crisis del sida. Muere Andy Warhol. El Public Art Fund de Nueva York pone en marcha el «Messages to the Public», programa en que se muestran textos de artistas como Nancy Dwyer, Jenny Holzer y Alfredo Jaar en el Spectacular de Times Square. Se exhibe el AIDS Memorial Quilt en el Washington Mall. La escena artística del East Village de Nueva York se disipa conforme las galerías van cerrando o trasladándose al SoHo. El 19 de octubre, la Bolsa estadounidense se colapsa y pierde el 22% de su valor en un día. Exposiciones más destacadas: «American Women Artists 1830-1930», comisariada por Eleanor Tufts para la muestra

inaugural del National Museum of Women in the Arts de Washington, D.C.; «Recent British Sculpture», comisariada por Mary Jane Jacob y Graham Beal en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago; «Berlinart 1961-1987», por Kynaston McShine para el Museo de Arte Moderno de Nueva York; «Contemporary Hispanic Art in the United States», por Jane Livingston y John Beardsley en el Museo de Bellas Artes de Houston, Texas; «Art of the Fantastic: Latin American Art 1920-1987», por Hollister Sturges y Holliday T. Day en el Museo de Arte de Indianapolis, Indiana; «Fashion and Surrealism», por Harold Koda, Richard Martin y Laura Sindarbrand en el Fashion Institute of Technology de Nueva York; «Expressiv: Mitteleuropäische Kunst seit 1960», organizada por Katharina Theodorakis-Pratscher en el Museum Moderner Kunst de Viena, y «Nueva York Art Now», en la Saatchi Gallery de Londres. Manfred Schneckenburger dirige la Documenta 8. Se inaugura la segunda edición del Skulptur Projekte de Kasper König en Münster, Alemania. Richard Deacon gana el Premio Turner.

1988

George H. W. Bush elegido presidente de Estados Unidos. Los soviéticos se retiran de Afganistán. El vuelo 103 de la Pan Am hace explosión sobre Lockerbie, Escocia; se sospecha que se trata de un atentado orquestado por terroristas libios. «Freeze», comisariada por Damien Hirst para la London Docklands Development Corporation y Olympia and York, señala la emergencia de los Young British Artists (YBAs). Entre otras exposiciones destacan: «Utopia Post Utopia», comisariada por Elizabeth Sussman y David Joselit en el Institute of Contemporary Art de Boston; «Democracy: A Four-Part Exhibition», una serie de instalaciones y debates públicos organizados por Group Material y Gary Garrels en la DIA Art Foundation de Nueva York; «Deconstructivist Architecture», comisariada por Philip Johnson y Mark Wigley en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; «The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States», por Luis Cancel en el Bronx Museum of the Arts de Nueva York, y «Refigured Painting: The German Image», comisariada por Thomas Krens, Michael Govan y Joseph Thompson en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York y el Williams College Museum of Art de Williamstown, Massachusetts. Giovanni Carandente dirige la Bienal de Venecia. Tony Cragg gana el Premio Turner.

1989

Demolición del muro de Berlín. Manifestaciones estudiantiles en la plaza de Tiananmén de Pekín se saldan con miles de muertos a manos del Ejército chino. El ayatolá Jomeini, líder iraní, emite una fatua contra Salman Rushdie. El petrolero Exxon Valdez vierte 40 millones de litros de crudo en el Prince William Sound de Alaska. Se batan todos los récords de subasta con la venta por 82,5 millones de dólares del Retrato del Dr. Gachet, de Van Gogh. Se retira la escultura de Richard Serra Tilted Arc de la Federal Plaza de Nueva York tras nueve años de polémica. El Senado estadounidense castiga al National Endowment for the Arts (NEA) por conceder una exigua beca a Andres Serrano para una muestra que incluía su *Piss Christ*. La Corcoran Gallery of Art cancela una exposición retrospectiva de la obra de Robert Mapplethorpe por temor a represalias gubernamentales. La polémica rodea también la exposición «Witnesses: Against Our Vanishing», comisariada por Nan Goldin para el Artists Space de Nueva York, debido a un ensayo incendiario de David Wojnarowicz publicado en el catálogo. Exposiciones más destacadas: «A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation», comisariada por Ann Goldstein y Mary Jane Jacob en

el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; «Against Nature: Japanese Art in the 1980s», por Thomas Sokolowski, Kathy Halbreich, Shinji Kohmoto y Fumio Nanjo en la Grey Art Gallery de Nueva York y el MIT List Visual Arts Center de Cambridge, Massachusetts; «Strange Attractors: Signs of Chaos», por Laura Trippi en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York; «Situationists 1957-72», por Peter Wollen y Mark Francis en el Centre Georges Pompidou de París y el Institute of Contemporary Arts de Londres; «Image World: Art and Media Culture», por Marvin Heiferman en el Whitney Museum of American Art de Nueva York; «Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985», por Randy Rosen en el Museo de Arte de Cincinnati de Ohio; «If You Lived Here: The City in Art, Theory and Social Activism», proyecto de Martha Rosler en la DIA Art Foundation de Nueva York, y «Magiciens de la terre», en el Centre Georges Pompidou y La Grande Halle de la Villette de París. Richard Long gana el Premio Turner.

1990

Iraq invade Kuwait. Reunificación de Alemania. Margaret Thatcher dimite como primera ministra británica. La NEA rescinde las becas a los «NEA Four» (Karen Finley, Holly Hughes, John Fick y Tim Miller), lo que enciende una batalla legal que acabará en el Tribunal Supremo de Estados Unidos. Dennis Barrie, director del Contemporary Arts Center de Ohio, juzgado por «consentir la obscuridad» al exhibir la retrospectiva de Happplethorpe. Exposiciones más destacadas: «High and Low: Modern Art and Popular Culture», comisariada por Kirk Varnedoe y Adam Gopnik en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; «The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s», por Julia P. Herzberg, Laura Trippi, Gary Sangster y Sharon Patton en el New Museum of Contemporary Art, el Museum of Contemporary Hispanic Art y el Studio Museum of Harlem, los tres de Nueva York; «The Play of the Unmentionable», comisariada por Joseph Kosuth en el vestíbulo del Museo de Brooklyn de Nueva York; «Post-Minimalism: American Sculptures 1965-75», por Richard Armstrong y Richard Marshall en el Whitney Museum of Contemporary Art de Nueva York; «Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism», comisariada por David Ross en el Institute of Contemporary Art de Boston, y «Artificial Nature», comisariada por Jeffrey Deitch en la Fundación Deste de Arte Contemporáneo de Atenas. Giovanni Carandente dirige la Bienal de Venecia de 1990. El Premio Turner se declara desierto.

1991

En el marco de la Operación Tormenta del Desierto, Estados Unidos encabeza una coalición para expulsar a Iraq de Kuwait. Sudáfrica revoca el apartheid. Boris Yeltsin preside el desmantelamiento de la Unión Soviética. Exposiciones más destacadas: «Places with a Past: New Site-Specific Art», comisariada por Mary Jane Jacob para el Spoleto Festival de Charleston, Carolina del Sur; «Degenerate Art: The Fate of the Avant Garde in Nazi Germany», por Stephanie Barron en el Los Angeles County Museum of Art; «The Interrupted Life», por France Morin en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York; «DisLocations», por Robert Storr en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; «The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920», por William Truettner en el National Museum of American Art de Washington, D.C.; «Metropolis», por Norman Rosenthal y Christos Joachimides en la Martin-Gropius-Bau de Berlín, y «Passages de l'image», por Christine van Assche, Catherine David y Raymond Bellour en el Centre Georges Pompidou de París. Anish Kapoor gana el Premio Turner.

1992

Bill Clinton presidente de Estados Unidos, cargo en el que se mantendrá ocho años. El veredicto sobre Rodney King dispara una ola de disturbios en Los Ángeles. Bosnia-Herzegovina se escinde de Yugoslavia, lo que desata la guerra de Bosnia, que se prolongará hasta 1995. Exposiciones más destacadas: «Helter Skelter: L.A. Art in the Nineties», comisariada por Paul Schimmel en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; «Post Human», por Jeffrey Deitch para el Musée d'Art Contemporain de Lausana, Suiza; «Young British Artists», organizada por la Saatchi Gallery de Londres; «Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions», organizada por el Queens Museum of Art de Nueva York; «Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art», comisariada por Maurice Tuchman y Carol S. Eliel en el Los Angeles County Museum of Art; «The Great Utopia: Art of the Russian and Soviet Avant Garde 1915-32», organizada por el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York, el Ministerio Soviético de Cultura y el Schirn Kunsthalle de Frankfurt; «On Site», una serie de instalaciones en las 18 salas de la armería después demolida del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, y «Hand Painted Pop: The Formative years, 1955-62», comisariada por Paul Schimmel y Donna DeSalvo en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. Jan Hoet dirige la Documenta 9. Grenville Davey gana el Premio Turner.

1993

Fundamentalistas islámicos intentan destruir el World Trade Center de Nueva York. El líder de la OLP, Yasir Arafat, y el primer ministro israelí, Isaac Rabin, firman un acuerdo de paz. El Tratado de Libre Comercio de América del Norte elimina los aranceles entre México, Estados Unidos y Canadá. Se ratifica el Tratado de la Unión Europea. Exposiciones más destacadas: la «1993 Biennial Exhibition», la célebre «bienal política», comisariada por Elizabeth Sussman en el Whitney Museum of American Art de Nueva York; «American Art in the Twentieth Century: Paintings and Sculpture 1913-1993», comisariada por Christos M. Joachimides y Norman Rosenthal en la Royal Academy of Arts de Londres; «Rolywholyover: A Circus», comisariada por John Cage y Julie Laza en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; «Face of the Gods: Art and Altars of the Black Atlantic World», comisariada por Robert Farria Thompson en el Museum for African Art de Nueva York; «Stalin's Choice: Soviet Socialist Realism 1932-56», comisariada por Alanna Heiss, Joseph Backstein, Katherine Becker, Zdenka Gabalova y Peter Wollin en el P.S. 1 Contemporary Art Center de Nueva York; «In the Spirit of Fluxus», por Elizabeth Armstrong y Joan Rothfuss en el Walker Art Center de Minneapolis, Minnesota, y «Latin American Artists of the Twentieth Century», comisariada por Waldo Rasmussen en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Achille Bonito Oliva dirige la Bienal de Venecia de 1993. Se celebra la Primera Triennial Asia-Pacífico en Queensland, Australia, la primera muestra que se centra en el arte de la región. Rachel Whiteread gana el Premio Turner.

1994

La guerra civil hace estragos en Ruanda. Las conversaciones de paz con el IRA desembocan en un alto el fuego. Se inician las investigaciones del escándalo Whitewater. Nelson Mandela es elegido presidente de Sudáfrica. Rusia ataca a Chechenia. Exposiciones más destacadas: «Japanese Art after 1945: Scream against the Sky», comisariada por Alexandra Monroe en el Guggenheim de Nueva York; «Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art», por Thelma Golden en

el Whitney Museum of American Art de Nueva York; «Asia/America: Issues of Identity in Contemporary Art», por Margo Machida y Vishakha Desai en The Asia Society de Nueva York; «The Italian Metamorphosis, 1943-1968», por Germano Celant en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York; «Bad Girls», por Marcia Tucker en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, y «L'Hiver de l'Amour», por Olivier Zahm y Elein Fleiss en el ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Primera Bienal de Shanghai y Primera Feria de Arte Internacional de Gramercy, que evolucionará en la «Armory Show» de Nueva York. Premio Turner para Antony Gormley.

1995

El Federal Building de Oklahoma City es bombardeado. Un atentado con gas neurotóxico en el metro de Tokio mata a ocho personas y deja miles de heridos. Bosnia y Croacia firman una tratado de paz. Exposiciones más destacadas: «Culture in Action», exposición de arte público basado en la comunidad comisariada por Mary Jane Jacob en Sculpture Chicago; «Masculin-Féminin: Le Sexe de l'art», comisariada por Marie-Laure Bernadac y Bernard Marcade en el Centre Georges Pompidou de París; «Recent Art from East Central Europe», comisariada por Laura Hoptman en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago; «Russian Jewish Artists, 1899-1990», comisariada por Susan Tamarin Goodman en el Museo Judío de Nueva York; «Reconsidering the Object of Art, 1965-75», por Ann Goldstein y Anne Rorimer en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; «Gulag to Glasnost: Nonconformist Art for the Soviet Union», por Alla Rosenfeld y Jeffrey Weschler en el Jane Voorhes Zimmerli Art Museum de Rutgers, Nueva Jersey; «Video Spaces», comisariada por Barbara London en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; «'Brilliant': New Art from London», comisariada por Richard Flood en el Walker Art Center de Minneapolis, Minnesota; «Beat Culture and the New America, 1950-1965», por Lisa Phillips, John Handhardt, Ray Carey y Steven Watson en el Whitney Museum of American Art de Nueva York; «Too Jewish: Challenging Traditional Identities», comisariada por Norman Kleeblatt en el Museo Judío de Nueva York, e «In a Different Light», comisariada por Nayland Blake y Lawrence Rinder en el University of California Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive. Jean Clair dirige la Bienal de Venecia de 1995 y se convierte en el primer director de la muestra no italiano. Se celebra la primera edición de las Bienales de Gwangju y Johannesburgo. Damien Hirst gana el Premio Turner.

1996

Arresto del terrorista Theodore Kaczynski, apodado «Unabomber», en Montana. Primer mamífero clonado con éxito: la oveja Dolly. Exposiciones más destacadas: «Making Mischief: Dada Invades Nueva York», comisariada por Francis M. Naumann en el Whitney de Nueva York; «Counterculture: Alternative Information from the Underground Press to the Internet», comisariada por Brian Wallis en Exit Art, Nueva York; «Cultural Economies: Histories from the Alternative Arts Movement», comisariada por Julie Ault en el Drawing Center de Nueva York; «Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions», comisariada por Apinan Poshyananda en la Asia Society de Nueva York; «L'Informe: Mode d'emploi», comisariada por Rosalind Krauss, Meyer Schapiro y Yve-Alain Bois en el Centre Georges Pompidou de París, y «Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives», comisariada por Richard Francis y Sophia Shaw en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. Se inaugura la primera edición de Manifesta, la Bienal Europea errante, en Róterdam. Douglas Gordon gana el Premio Turner.

1997

Tony Blair elegido primer ministro británico, cargo que ocupará hasta 2007. La princesa Diana muere en un accidente de tráfico. China recupera Hong Kong. Se inaugura el Guggenheim de Bilbao. Exposiciones más destacadas: «Cities on the Move», comisariada por Hou Hanru y Hans Ulrich Obrist en la Viena Secession; «Minimalia: An Italian Vision in 20th-Century Art», comisariada por Achille Bonito Oliva en la Bienal de Venecia; «Objects of Desire: The Modern Still Life», por Margit Rowell en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; «Women and Abstract Expressionism: Painting and Sculpture, 1945-59», comisariada por Joan Marter en la Sidney Mishkin Gallery del Baruch College, Nueva York; «Apocalyptic Wallpaper», comisariada por Donna DeSalvo y Annetta Massie en el Wexner Center for the Arts de Columbus, Ohio; «Exiles and Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler», comisariada por Stephanie Barron en el Los Angeles County Museum of Art; «Amours», por Philippe Sollers en la Fondation Cartier de París; «L'autre», por Harald Szeemann en la Biennale d'Art Contemporain de Lyon; «Art/Fashion», por Germano Celant, Ingrid Sischy y Pandora Tabatbai Asbaghi para el Museo Solomon R. Guggenheim a modo de versión ampliada de la muestra de la Bienal de Florencia de 1996, y «Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection», comisariada por Norman Rosenthal y Charles Saatchi en la Royal Academy of Arts de Londres. Germano Celant dirige la Bienal de Venecia de 1997. Catherine David dirige la Documenta 10 y se convierte en la primera mujer comisaria de la muestra. Se inaugura la tercera edición del Skulptur Projekte de Kasper König en Münster, Alemania. Gillian Wearing gana el Premio Turner.

1998

El presidente Clinton impugnado por el Congreso de Estados Unidos. Un acuerdo histórico instaure la paz en Irlanda del Norte. Exposiciones más destacadas: «Inside Out: New Chinese Art», comisariada por Gao Mingliu en el Museo de Arte Moderno de San Francisco y la Asia Society de Nueva York; «China: 5000 Years», por Sherman Lee y Julia Andrews, con la colaboración del Ministerio de Cultura de la República Popular China, en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York; «Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-79», comisariada por Paul Schimmel en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; «The Art of The Motorcycle», por Thomas Krens en el Guggenheim de Nueva York; «The American Lawn: Surface of Everyday Life», comisariada por Beatriz Colomina, Elizabeth Diller, Alessandra Pone, Ricardo Scofidio, Georges Teyssot y Mark Wigley en el Centre Canadien d'Architecture de Montreal; «Years of Sculpture: From the Pedestal to the Pixel», por Richard Flood en el Walker Art Center de Minneapolis, Minnesota, y «Support/Surfaces Years», por Daniel Abadie en el Jeu de Paume de París. Se celebra la primera Bienal de Berlín. Chris Ofili gana el Premio Turner.

1999

Las manifestaciones contra la Organización Mundial del Comercio bloquean Seattle. Dos estudiantes matan a doce personas en un tiroteo en un instituto de Columbine, Littleton, Colorado. «Sensation» levanta polémicas en el Museo de Brooklyn; el entonces alcalde de Nueva York, Rudolph Giuliani, tacha la obra de Chris Ofili *Holy Virgin Mary*, 1996, de «basura enfermiza». El Museo de Arte Moderno y el P.S. 1 Center for Contemporary Art se fusionan. El MoMA inicia una serie de un año y medio de exposiciones de su colección permanente antes de cerrar sus puertas para una remodelación.

Entre otras exposiciones destacan: «The Museum as Muse: Artists Reflect», comisariada por Kynaston McShine en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; «Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s», por Jane Farver y un equipo de comisarios internacionales en el Queens Museum of Art de Nueva York; «The American Century, 1900-2000», por Barbara Haskell y Lisa Phillips en el Whitney Museum of American Art de Nueva York; «The Un-Private House», por Terence Riley en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; «Contemporary Art from Cuba», por Marilyn Zeitlin en Independent Curators Inc.; «Regarding Beauty», por Neal Benezra y Olga Viso en el Museo Hirshhorn de Washington, D.C.; «Examining Pictures: Exhibiting Paintings», por Judith Nesbitt y Francesco Bonami en la Whitechapel Art Gallery de Londres; «Abracadabra: International Contemporary Art», por Catherine Grenier en la Tate Gallery de Londres, y «Gutai», comisariada por Daniel Abadie en el Jeu de Paume de París. Harald Szeemann dirige la Bienal de Venecia. Se celebra la primera edición de la Liverpool Biennial of Contemporary Art. Steve McQueen gana el Premio Turner.

2000

Los reformistas toman el control del Parlamento iraní por primera vez desde la Revolución islámica de 1979. Un levantamiento nacional derroca al presidente serbio Slobodan Milosevic. George W. Bush se convierte en presidente de Estados Unidos tras unas elecciones polémicas. Se inaugura la Tate Modern en Londres, con una organización temática de su colección. El Centre Georges Pompidou de París reabre sus puertas tras dos años de remodelación. Exposiciones más destacadas: «1900: Art at the Crossroads», comisariada por Robert Rosenblum en el Guggenheim de Nueva York y la Royal Academy of Arts de Londres; «Made in California: 1900-2000», por Stephanie Barron en el Los Angeles County Museum of Art; «Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World», por Roland Schaefer en la New York Public Library y la Bibliothèque Nationale de París; «Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art», por Norman Rosenthal en la Royal Academy of Arts de Londres; «Unnatural Science», por Laura Heron en el Mass MoCA de North Adams, Massachusetts; «Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution», por Marvin Heiferman y Carole Kismaric en Exit Art, Nueva York; «Hip Hop Nation: Roots, Rhythms and Rage», comisariada por Kevin Powell en el Museo Brooklyn de Nueva York; «The Greenhouse Effect», por Lisa Corrin y Ralph Rugoff en la Serpentine Gallery y el Natural History Museum de Londres; «Encounters: New Art from Old», por Richard Morphet en la National Gallery of Art de Londres; «Superflat», por Takashi Murakami en la Galería Shibuya Parco de Tokio, y «Re-Play: Beginnings of International Media Art in Austria», comisariada por Sabine Breitwieser y Heidi Grundmann en la Fundación Generali de Viena. Wolfgang Tillmans gana el Premio Turner.

2001

Estados Unidos se retira del Protocolo de Kioto. La celebración de la cumbre del G8 en Génova desata protestas multitudinarias. El 11 de septiembre dos aviones pilotados por terroristas impactan contra las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York; otro avión lo hace contra el Pentágono, en Washington, D.C., y otro se estrella en la Pensilvania rural. Mueren 2.973 personas. Como represalia, Estados Unidos encabeza una coalición que ataca Afganistán, en poder de los talibanes. El Congreso estadounidense aprueba la Patriot Act 45 días después de los atentados. Exposiciones más destacadas: «Century City: Art and Culture in the Modern Metro-

polis, París, Viena, Moscú, Río de Janeiro, Lagos, Tokio, New York and Bombay», con varios comisarios, en la Tate Modern de Londres; «Bitstreams», comisariada por Lawrence Rinder en el Whitney Museum of American Art de Nueva York; «The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994», por Okwui Enwezor en el Museo Villa Stuck de Múnich y en colaboración con la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín; «Mies in Berlin», por Terence Riley en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; «Freestyle», por Thelma Golden en el Studio Museum de Harlem, Nueva York; «Art on the Edge of the Lawn», por Jessica Hough y Richard Klein en el Museo Adrich de Ridgefield, Connecticut; «Beau Monde: Toward a Redeemed Cosmopolitanism», por Dave Hickey en Site, Santa Fe, Nuevo México; «Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972», por Frances Morris y Richard Flood en la Tate Modern de Londres y el Walker Art Center de Minneapolis, Minnesota, y «010101: The Art of Technological Times», por Aaron Betsky en el Museo de Arte Moderno de San Francisco. Harald Szeemann dirige la Bienal de Venecia de 2001. Martin Creed gana el Premio Turner.

2002

El presidente estadounidense Bush declara a Iraq, Irán y Corea del Norte el «Eje del Mal». El candidato del Partido del Frente Nacionalista, Jean-Marie Le Pen, segundo en las elecciones presidenciales francesas. Una oleada de violencia entre hindúes y musulmanes estremece India. Abre en París el Palais de Tokyo, enorme espacio artístico polivalente. Exposiciones más destacadas: «Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art», comisariada por Norman Kleeblatt en el Museo Judío de Nueva York; «La Révolution Surréaliste», por Victoria Combalia en el Centre Georges Pompidou de París; «Drawing Now: Eight Propositions», por Laura Hoptman en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; «Gene(sis): Contemporary Art Explores Human Genomics», por Robin Held en la Henry Art Gallery de Seattle; «Mexico D. F.: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values», por Klaus Biesenbach en el P.S. 1 Contemporary Art Center de Nueva York; «Game On», por Conrad Bodman y Lucien King en la Barbican Gallery de Londres, y «Cher Peintre», por Allison M. Gingeras, Sabine Folie y Blazenska Parica en el Centre Georges Pompidou de París. Primera edición de la feria Art Basel Miami en Miami, Florida. Okwui Enwezor, primer comisario de raza no blanca y no europeo de la Documenta, en su 11ª edición. Keith Tyson gana el Premio Turner.

2003

Estalla la guerra de Iraq. Caen Bagdad y se desata una oleada de saqueos. Sadam Hussein es capturado. El transbordador espacial Columbia explota en vuelo. Estalla la guerra en Darfur, Sudán. Se inaugura el DIA Beacon en Beacon, Nueva York. Exposiciones más destacadas: «Contemporary African Diaspora», comisariada por Laurie Ann Farrell en el Museum for African Art de Nueva York; «The American Effect», por Lawrence Rinder en el Whitney Museum of American Art de Nueva York; «Cuba on the Verge», por Terry McCoy en el International Center for Photography de Nueva York; «Images of the Grotesque», por Gabriel Pérez Barreiro en el Jack S. Blanton Museum of Art de Austin, Texas; «Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self», por Coco Fusco y Brian Wallis en el International Center of Photography de Nueva York, y «Yanomami: Spirit of the Forest», por Bruce Albert y Davi Kopenawa en la Fondation Cartier de París. Primera edición de la feria de arte Frieze en Londres. Francesco Bonami dirige la Bienal de Venecia. Grayson Perry gana el Premio Turner.

2004

Un atentado terrorista contra trenes de cercanías de Madrid se salda con 191 muertos. Continúan los enfrentamientos en Iraq. La Secretaria de Seguridad Nacional estadounidense, Condoleezza Rice, admite que los servicios de inteligencia que informaron de la existencia de armas de destrucción masiva en Iraq podrían haberse equivocado. Se destapa el escándalo de los abusos perpetrados contra prisioneros en la cárcel iraquí de Abu Ghraib. George W. Bush reelegido presidente de Estados Unidos. Un tsunami provocado por un terremoto asola la costa de Indonesia. Fallece Yasir Arafat, presidente de la Organización para la Liberación de Palestina. El Museo de Arte Moderno de Nueva York reabre sus puertas en Manhattan. Exposiciones más destacadas: «Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America», comisariada por Mari Carmen Ramirez y Héctor Olea en el International Center for the Arts of the Americas del Museo de Bellas Artes de Houston, Texas; «East Village USA», por Dan Cameron en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York; «Extreme Abstraction», por Louis Crachos y Claire Schnieder en la Albright Knox Art Gallery de Buffalo, Nueva York; «Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940-1970», por Lynn Zelevansky en el Los Angeles County Museum of Art; «Between Past and Future: New Photography from China», por Chris Phillips y Wu Hung en el International Center of Photography de Nueva York; «The Interventionists: Art in the Social Sphere», por Nato Thompson en el Mass MoCA de North Adams, Massachusetts; «Art of the Garden», por Nicholas Alfrey, Stephen Daniels, Mary Hollock, Martin Postle y Ben Tufnell en la Tate Britain de Londres; «La belleza del fracaso/El fracaso de la belleza», por Harald Szeeman en la Fundació Joan Miró de Barcelona, y «Africa Remix», comisariada por Simon Njami en el Museum Kunst Palast de Düsseldorf. Jeremy Deller gana el Premio Turner.

2005

Atentados terroristas en el metro de Londres: 52 muertos y 700 heridos. Disturbios en los suburbios de Francia desatan el temor a los inmigrantes. El huracán Katrina asola la costa del golfo de Estados Unidos; se rompen los diques de Nueva Orleans y la Administración Bush es acusada de incapacidad de reacción. Primeras elecciones libres en cincuenta años en Iraq. La obra de Christo y Jeanne Claude The Gates invade el Central Park. Exposiciones más destacadas: «Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture», comisariada por Takashi Murakami para la Japan Society de Nueva York; «The Triumph of Painting», por Charles Saatchi en la Saatchi Gallery de Londres; «Double Consciousness: Black Conceptual Art since 1970», por Valerie Cassel en el Museo de Arte Contemporáneo de Houston, Texas; «The Disappeared», por Laurel Reuter en el Museo de Arte North Dakota; «Ecstasy: In and About Altered States», por Paul Schimmel en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; «Remote Viewing: Invented Worlds in Recent Painting and Drawing», por Elisabeth Sussman en el Whitney Museum of American Art de Nueva York; «Open Systems: Rethinking Art c. 1970», por Donna DeSalvo en la Tate Modern de Londres; «Back to Black-Art, Cinema and the Racial Imaginary», por Patrine Archer-Straw, David A. Bailey y Richard Powell en la Whitechapel Gallery de Londres; «Summer of Love: Art of the Psychedelic Era», por Christoph Grunenberg en la Tate Liverpool de Londres, y «Populism», por Lars Bang Larsen, Cristina Ricupero y Nicholas Schafhausen en el Frankfurter Kunstverein de Fráncfort. María de Corral y Rosa Martínez dirigen la Bienal de Venecia de 2005. Primera Bienal de Arte Contemporáneo de Moscú. Simon Starling gana el Premio Turner.

2006

Escalada de ataques insurgentes en Iraq. Israel ataca a Mezbolá. Irán anuncia haber enriquecido uranio con éxito. Estallan manifestaciones violentas en los países musulmanes tras la publicación en Dinamarca de unas caricaturas de Alá. Sadam Husein es ahorcado en Bagdad. Exposiciones más destacadas: «Energy Experimentation: Black Artists and Abstraction, 1964-1980», comisariada por Kellie Jones en el Studio Museum of Harlem de Nueva York; «Tropicalia: A Revolution in Brazilian Culture», por Carlos Basualdo en la Barbican Art Gallery de Londres; «Art for a Change, Los Angeles in Paris, 1955-85», en el Centre Georges Pompidou de París; «AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion», por Andrew Bolton y Harold Korda en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York; «Graffiti», por Charlotta Kotik en el Museo de Brooklyn de Nueva York; «High Times, Hard Times: New York Painting, 1967-75», por Katy Siegel en el Independent Curators Inc, y «Undercover Surrealism: Picasso, Miró, Masson, and the Vision of Georges Bataille», por Dawn Ades, Simon Baker y Fiona Bradley en The Hayward Gallery de Londres. Se celebra la primera Bienal de Singapur. Tommas Abts gana el Premio Turner.

2007

Protestantes y católicos forman un gobierno de coalición en Irlanda. Tony Blair renuncia a su cargo de primer ministro británico. Los científicos confirman la existencia del cambio climático. El candidato conservador Nicolas Sarkozy derrota a la socialista Ségolène Royal en las elecciones presidenciales francesas. Exposiciones más destacadas: «Global Feminisms», comisariada por Maura Reilly y Linda Nochlin en el Museo de Brooklyn de Nueva York, con ocasión de la inauguración del Sackler Center for Feminist Art y la reinstalación permanente de la obra de Judy Chicago Dinner Party (1974-1979); «Wack! Art and the Feminist Revolution», comisariada por Connie Butler en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; «The Happiness of Objects», por Sarina Basta en el Sculpture Center de Nueva York; «Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945», por Matthew Witkovsky en la National Gallery of Art de Washington, D.C.; «Escultura Social: A New Generation of Art from Mexico City», por Julie Rodríguez Widholmen en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago; «Black Light/White Noise: Sound and Light in Contemporary Art», por Valerie Cassel Oliver en el Museo de Arte Contemporáneo de Houston, Texas; «Panic Attack! Art in the Punk Years», por Mark Sladen y Ariella Yedgar en el Barbican Art Center de Londres, y «Made in Germany», comisariada por Stephan Berg, Velt Gomer y Ulrich Krempel en el Sprengel Museum Hannover de Kestnergesellschaft, Kunstverein Hannover, Alemania. Robert Storr se convierte en el primer estadounidense que dirige la Bienal de Venecia. Roger M. Buergel dirige la Documenta 12. Se inaugura la cuarta edición del Skulptur Projekte de Kaspar König en Münster, Alemania. Mark Wallinger gana el Premio Turner.

RELACIÓN DE ARTISTAS

- ABAKANOWICZ, MAGDALENA n. 1938 Falenty, Polonia
 ABRAMOVIC, MARINA n. 1946 Belgrado, Yugoslavia
 ABSALON n. 1964 Ashod, Israel; f. 1993 París, Francia
 ABTS, TOMMA n. 1967 Kiel, Alemania
 ACCONCI, VITO n. 1940 Nueva York, EE. UU.
 ACRES, REV. ETHAN n. 1978 Fort Payne, Alabama, EE. UU.
 ADAMS, DENNIS n. 1948 Des Moines, Iowa, EE. UU.
 AHEARN, JOHN n. 1951 Binghamton, Nueva York, EE. UU.
 AHTILA, EIIJA-LIISA n. 1939 Hämeenlinna, Finlandia
 AITKEN, DOUG n. 1968 Redondo Beach, California, EE. UU.
 AKERMAN, CHANTAL n. 1950 Bruselas, Bélgica
 ALIGHIERO E BOETTI. VÉASE BOETTI, ALIGHIERO
 ALLORA, JENNIFER n. 1974 Filadelfia, Pensilvania, EE. UU.
 ALTHAMER, PAWEŁ n. 1967 Varsovia, Polonia
 ALYS, FRANCIS n. 1959 Amberes, Bélgica
 AMER, GHADA n. 1963 El Cairo, Egipto
 ANTIN, ELEANOR n. 1935 Nueva York, EE. UU.
 ANTONI, JANINE n. 1964 Freeport, Bahamas
 APFELBAUM, POLLY n. 1955 Abington, Pensilvania, EE. UU.
 ARAKI, NOBUYOSHI n. 1940 Tokio, Japón
 ARMAJANI, SIAH n. 1939 Teherán, Irán
 ATAMAN, KUTLUG n. 1961 Estambul, Turquía
 ATHEY, RON n. 1961 Groton, Connecticut, EE. UU.
 ATKINSON, CONRAD n. 1940 Cumbria, Reino Unido
 AVALOS, DAVID n. 1947 San Diego, California, EE. UU.
 AYLON, HÉLÈNE n. 1931 Nueva York, EE. UU.
 AZIZ, MELHONY n. 1961, Lunenburg, Massachusetts, EE. UU.
 BACON, FRANCIS n. 1910 Dublín, Irlanda; f. 1992 Madrid, España
 BALDESSARI, JOHN n. 1931 National City, California, EE. UU.
 BARNEY, MATTHEW n. 1967 San Francisco, California, EE. UU.
 BARNEY, TINA n. 1945 Nueva York, EE. UU.
 BASELITZ, GEORG n. 1938 Deutschbaselitz, Alemania
 BASQUIAT, JEAN-MICHEL n. 1960 Nueva York, EE. UU.; f. 1988 Nueva York, EE. UU.
 BAUMGARTEN, LOTHAR n. 1944 Rheinsberg, Alemania
 BECHER, BERND n. 1931 Siegen, Alemania; f. 2007 Rostock, Alemania
 BECHER, HILLA n. 1934 Potsdam, Alemania
 BECHER, MAX n. 1964 Düsseldorf, Alemania
 BEDIA, JOSÉ n. 1959 La Habana, Cuba
 BEECROFT, VANESSA n. 1969 Génova, Italia
 BELL, NIKKI n. 1959 Londres, Reino Unido
 BELLMER, HANS n. 1902 Kattowitz, Polonia
 f. 1975 París, Francia
 BEN-TOR, TAMY n. 1975 Jerusalén, Israel
 BEUYS, JOSEPH n. 1921 Krefeld, Alemania; f. 1986 Düsseldorf, Alemania
 BICKERTON, ASHLEY n. 1959 Barbados
 BIJL, GUILLAUME n. 1946 Amberes, Bélgica
 BLAKE, JEREMY n. 1971 Fort Sill, Oklahoma, EE. UU.; f. 2007 Nueva York, EE. UU.
 BLAKE, MAYLAND n. 1960 Nueva York, EE. UU.
 BLECKNER, ROSS n. 1949 Nueva York, EE. UU.
 BLOOM, BARBARA n. 1951 Los Ángeles, California, EE. UU.
 BOCK, JOHN n. 1965 Gribbohn, Alemania
 BOETTI, ALIGHIERO n. 1940 Turín, Italia; f. 1994 Roma, Italia
 BOLTANSKI, CHRISTIAN n. 1945 París, Francia
 BONVICINI, MONICA n. 1965 Venecia, Italia
 BOONMA, MONTIEN n. 1953 Bangkok, Tailandia
 BORLAND, CHRISTINE n. 1965 Darvel, Reino Unido
 BOTERO, FERNANDO n. 1932 Medellín, Colombia
 BOURGEOIS, LOUISE n. 1911 París, Francia; f. 2010 Nueva York, EE. UU.
 BROWN, CECILY n. 1969 Londres, Reino Unido
 BRUGUERA, TANIA n. 1968 La Habana, Cuba
 BRUSKIN, GRISHA n. 1945 Moscú, Rusia
 BUREN, DANIEL n. 1938 Boulogne-Billancourt, Francia
 BURSON, NANCY n. 1948 Saint Louis, Misuri, EE. UU.
 BURTON, RICHMOND n. 1960 Talladega, Alabama, EE. UU.
 BYARS, JAMES n. 1932 Detroit, Michigan, EE. UU.; f. 1997 El Cairo, Egipto
 CAIGUO-QIANG n. 1957 Guanzhou, China
 CALLE, SOPHIE n. 1953 París, Francia
 CALZADILLA, GUILLERMO n. 1971 La Habana, Cuba
 CARDIFF, JANET n. 1957 Brussels, Ontario, Canadá
 CASEBERE, JAMES n. 1953 Lansing, Michigan, EE. UU.
 CATTELAN, MAURIZIO n. 1960 Padua, Italia
 CELMINS, VIJA n. 1938 Riga, Letonia
 CENTERFOR LAND USE INTERPRETATION fundado en 1994, Oakland, California, EE. UU.
 CHADWICK, HELEN n. 1953 Croydon, Reino Unido; f. 1996 Londres, Reino Unido
 CHAGOYA, ENRIQUE n. 1953 México D. F., México
 CHAN, PAUL n. 1973 Hong Kong
 CHAPMAN, DINDOS n. 1962 Londres, Reino Unido
 CHAPMAN, JAKE n. 1966 Cheltenham, Reino Unido
 CHARLES, MICHAEL RAY n. 1967 Lafayette, Luisiana, EE. UU.
 CHENZHEN n. 1955 Shanghai, China; f. 2000 París, Francia
 CHICAGO, JUDY n. 1939 Chicago, Illinois, EE. UU.
 CHIN, MEL n. 1951 Houston, Texas, EE. UU.
 CHRISTOY JEANNE-CLAUDE: Christo n. 1935 Gabrovo, Bulgaria; Jeanne-Claude n. 1935 Casablanca, Marruecos, f. 2009 Nueva York, EE. UU.
 CLARK, LYGIA n. 1920 Belo Horizonte, Brasil; f. 1988 Río de Janeiro, Brasil
 CLOSE, CHUCK n. 1940 Monroe, Washington, EE. UU.
 COE, SUE n. 1951 Tamworth, Reino Unido
 COLESCOTT, ROBERT n. 1925 Oakland, California, EE. UU.
 CONWILL, HOUSTON n. 1947 Louisville, Kentucky, EE. UU.
 COPLANS, JOHN n. 1920 Londres, Reino Unido; f. 2003 Nueva York, EE. UU.
 COURBET, GUSTAVE n. 1819 Ornans, Francia; f. 1877 La Tour du Peilz, Suiza
 COSTANZO, JIM (REPOHISTORY) n. 1958 Morristown, Nueva Jersey, EE. UU.
 COX, RENEE n. 1958 Nueva York, EE. UU.
 COYNE, PETAH n. 1953 Oklahoma City, Oklahoma, EE. UU.
 CRAGG, TONY n. 1949 Liverpool, Reino Unido
 CREWSON, GREGORY n. 1962 Nueva York, EE. UU.
 CRITICALARTENSEMBLE fundado en 1987 Tallahassee, Florida, EE. UU.
 CUCHER, SAMMY n. 1958 Lima, Perú
 CURRIN, JOHN n. 1962 Boulder, Colorado, EE. UU.
 DARBOVEN, HANNE n. 1941 Múnich, Alemania
 DEBEER, SUE n. 1973 Tarrytown, Nueva York, EE. UU.
 DEACON, RICHARD n. 1949 Bangor, Reino Unido
 DEAN, TACITA n. 1965 Canterbury, Reino Unido
 DELVOYE, WIM n. 1965 Wervik, Bélgica
 DEMME, THOMAS n. 1964 Múnich, Alemania
 DENNING, GUNTER n. 1947 Berlín, Alemania
 DENES, AGNES n. 1938 Budapest, Hungría
 DEPACE, JOSEPH n. 1954 Nueva York, EE. UU.
 DICORCIA, PHILIP-LORCA n. 1953 Hartford, Connecticut, EE. UU.
 DIJKSTRA, RINEKE n. 1959 Sittard, Países Bajos
 DILLER, ELIZABETH n. 1954 Lodz, Polonia
 DION, MARK n. 1961 New Bedford, Massachusetts, EE. UU.
 DITTBORN, EUGENIO n. 1941 Santiago, Chile
 DOIG, PETER n. 1959 Edimburgo, Reino Unido
 DONOVAN, TARA n. 1969 Nueva York, EE. UU.
 DOUGLAS, STAN n. 1960 Vancouver, Columbia Británica, Canadá
 DUCHAMP, MARCEL n. 1887 Blainville Crevon, Francia
 f. 1968 Neuilly-sur-Seine, Francia
 DUMAS, MARLENE n. 1953 Ciudad del Cabo, Sudáfrica
 DUNHAM, CARROLL n. 1949 Old Lyme, Connecticut, EE. UU.
 DURHAM, JIMMIE n. 1940 Washington, Arkansas, EE. UU.

- EDWARDS, BENJAMIN n. 1978 Iowa City, Iowa, EE. UU.
- ELIASSEN, OLAFUR n. 1967 Copenhagen, Dinamarca
- EMIN, TRACEY n. 1963 Londres, Reino Unido
- ERICSON, KATE n. 1955, Nueva York, EE. UU.; f. 1995 Nueva York, EE. UU.
- ESSENHUGH, INKA n. 1969 Belfonte, Pensilvania, EE. UU.
- FISCHL, ERIC n. 1948 Nueva York, EE. UU.
- FISCHLI, PETER n. 1952 Zürich, Suiza
- FLETCHER, HARRELL n. 1967 Santa Maria, California, EE. UU.
- FLEURY, SYLVIE n. 1961 Ginebra, Suiza
- FONTCUBERTA, JOAN n. 1955 Barcelona, España
- FÖRG, GÜNTHER n. 1952 Füssen, Alemania
- FRASER, ANDREA n. 1965 Billings, Montana, EE. UU.
- FREUD, LUCIAN n. 1922 Berlín, Alemania; f. 2011 Londres, Reino Unido
- FRIEDMAN, TOM n. 1965 Saint Louis, Misuri, EE. UU.
- FRITSCH, KATHARINA n. 1956 Hamburgo, Alemania
- FRIZE, BERNARD n. 1949 St Mandé, Francia
- FUSCO, COCO n. 1960 Nueva York, EE. UU.
- GALLAGHER, ELLEN n. 1965 Providence, Rhode Island, EE. UU.
- GASKELL, ANNA n. 1969 Des Moines, Iowa, EE. UU.
- GELITIN fundado en Viena, Austria
- GENERALIDEA fundado en 1968 Toronto, Ontario, Canadá
- GENZKEN, ISA n. 1948 Bad Oldesloe, Alemania
- GERZ, JOCHEN n. 1940 Berlín, Alemania
- GILBERTYGEORGE: Gilbert n. 1943 San Martino, Italia; George n. 1942 Devon, Reino Unido
- GILLICK, LIAM n. 1964 Aylesbury, Reino Unido
- GINZEL, ANDREW n. 1954 Chicago, Illinois, EE. UU.
- GOLDIN, NAN n. 1953 Washington, D.C., EE. UU.
- GOLDSWORTHY, ANDY n. 1956 Cheshire, Reino Unido
- GOLUB, LEON n. 1922 Chicago, Illinois, EE. UU.; f. 2004 Nueva York, EE. UU.
- GÓMEZ-PEÑA, GUILLERMO n. 1955 México D. F., México
- GONZALEZ-TORRES, FELIX n. 1957 Guaimaro, Cuba; f. 1996 Nueva York, EE. UU.
- GORDON, DOUGLAS n. 1966 Glasgow, Reino Unido
- GORMLEY, ANTONY n. 1950 Londres, Reino Unido
- GRAHAM, DAN n. 1942 Urbana, Illinois, EE. UU.
- GRAHAM, RODNEY n. 1949 Vancouver, Columbia Británica, Canadá
- GRANFURY fundado en 1988 Nueva York, EE. UU.
- GROUP MATERIAL fundado en 1979 Nueva York, EE. UU.
- GU, WENDA n. 1955 Shanghai, China
- GUERRILLAGIRLS activas entre mediados de la década de 1980 y mediados de la de 1990
- GURSKY, ANDREAS n. 1955 Leipzig, Alemania
- GUSTON, PHILIP n. 1913 Montreal, Quebec, Canadá; f. 1980 Woodstock, Nueva York, EE. UU.
- HALLEY, PETER n. 1953 Nueva York, EE. UU.
- HAMILTON, ANN n. 1956 Lima, Ohio, EE. UU.
- HAMMONS, DAVID n. 1943 Springfield, Illinois, EE. UU.
- HANCOCK, TRENTON DOYLE n. 1974 Oklahoma City, Oklahoma, EE. UU.
- HARING, KEITH n. 1958 Kutztown, Pensilvania; f. 1990 Nueva York, EE. UU.
- HARRISON, HELENMAYER n. 1929 Nueva York, EE. UU.
- HARRISON, NEWTON n. 1932 Nueva York, EE. UU.
- HARRISON, RACHEL n. 1966 Nueva York, EE. UU.
- HATOUM, MONA n. 1952 Beirut, Líbano
- HEILMANN, MARY n. 1940 San Francisco, California, EE. UU.
- HEIZER, MICHAEL n. 1944 Berkeley, California, EE. UU.
- HELD, AL n. 1928 Brooklyn, Nueva York, EE. UU.; f. 2005 Todí, Italia
- HILL, GARY n. 1951 Santa Mónica, California, EE. UU.
- HILLER, SUSAN n. 1940 Tallahassee, Florida, EE. UU.
- HIRSCHHORN, THOMAS n. 1957 Berna, Suiza
- HIRST, DAMIEN n. 1965 Bristol, Reino Unido
- HOCKEAYEVIEDGARHEAPOFBIRDS n. 1954 Wichita, Kansas, EE. UU.
- HOCK, LOUIS n. 1948 Los Ángeles, California, EE. UU.
- HOCKNEY, DAVID n. 1937 Bradford, Reino Unido
- HOFER, CANDIDA n. 1944 Eberswalde, Alemania
- HÖLLER, CARSTEN n. 1961 Bruselas, Bélgica
- HOLZER, JENNY n. 1950 Gallipolis, Ohio, EE. UU.
- HORN, REBECCA n. 1944 Michelstadt, Alemania
- HORNE, PIP n. 1951 Birmingham, Reino Unido
- HOUSHIARY, SHIRAZEH n. 1955 Shiraz, Irán
- HUYGHE, PIERRE n. 1962 París, Francia
- IMMENDORFF, JÖRG n. 1945 Bleckede, Alemania; f. 2007 Düsseldorf, Alemania
- JAAR, ALFREDO n. 1956 Santiago, Chile
- JACIR, EMILY n. 1970 Jerusalén, Israel
- JANKOWSKI, CHRISTIAN n. 1968 Göttinge, Alemania
- JERIMIJENKO, NATALIE n. 1966 Mackay, Australia
- JOHNSON, PHILIP n. 1906 Cleveland, Ohio, EE. UU.; f. 2005 New Canaan, Connecticut, EE. UU.
- JONAS, JOAN n. 1936 Nueva York, EE. UU.
- JONES, KRISTIN n. 1956 Washington, D.C., EE. UU.
- JONES, RONALD n. 1952 Falls Church, Virginia, EE. UU.
- JOO, MICHAEL n. 1966 Ithaca, Nueva York, EE. UU.
- JUDD, DONALD n. 1928 Excelsior Springs, Misuri, EE. UU. f. 1994 Nueva York, EE. UU.
- JULIEN, ISAAC n. 1968 Londres, Reino Unido
- KABAKOV, ILYA n. 1933 Dniepropetrovsk, Rusia
- KAC, EDUARDO n. 1962 Río de Janeiro, Brasil
- KANDINSKY, VASSILY n. 1866 Moscú, Rusia; f. 1944 Neuilly-sur-Seine, Francia
- KAPOOR, ANISH n. 1954 Bombay, India
- KAWAMATA, TADESHI n. 1953 Hokkaido, Japón
- KAWARA, ON n. 1933 Kariya, Japón
- KCHO(ALEXISLEYVAMACHADO) n. 1970 Isla de la Juventud, Cuba
- KELLEY, MIKE n. 1954 Detroit, Michigan, EE. UU.; f. 2012 South Pasadena, California, EE. UU.
- KELLY, ELLSWORTH n. 1923 Newburgh, Nueva York, EE. UU.
- KELLY, MARY n. 1941 Minneapolis, Minnesota, EE. UU.
- KENTRIDGE, WILLIAM n. 1959 Johannesburgo, Sudáfrica
- KIEFER, ANSELM n. 1945 Donaueschingen, Alemania
- KILGALIEN, MARGARET n. 1967 Washington, D.C., EE. UU.; f. 2001 San Francisco, California, EE. UU.
- KIMSOOJA n. 1957 Taegu, Corea
- KINGELEZ, BODYSISEK n. 1948 Kimbenbale, Zaire
- KIPPENBERGER, MARTIN n. 1953 Dortmund, Alemania; f. 1997 Viena, Austria
- KITAJ, R.B. n. 1932 Chagrin Falls, Ohio, EE. UU.
- KNOWLES, ALISON n. 1933 Nueva York, EE. UU.
- KOMAR, VITALY n. 1943 Moscú, Rusia
- KOONS, JEFF n. 1955 York, Pensilvania, EE. UU.
- KOSUTH, JOSEPH n. 1943 Toledo, Ohio, EE. UU.
- KOZLOFF, JOYCE n. 1942 Somerville, Nueva Jersey, EE. UU.
- KRUGER, BARBARA n. 1943 Newark, Nueva Jersey, EE. UU.
- KUSAMA, YAYOI n. 1929 Matsumoto, Japón
- KUSOLWONG, SURASI n. 1965 Ayutthaya, Tailandia
- LAIB, WOLFGANG n. 1950 Metzingen, Alemania
- LANGLANDS, BEN n. 1955 Londres, Reino Unido
- LARNER, LIZ n. 1968 Sacramento, California, EE. UU.
- LAVERDIERE, JULIAN n. 1971 Hadley, Nueva York, EE. UU.
- LAWLER, LOUISE n. 1947 Bronxville, Nueva York, EE. UU.
- LEDRAY, CHARLES n. 1960 Seattle, Washington, EE. UU.
- LEEBUL n. 1964 Yongwol, Corea
- LEEMINGWEI n. 1964 Taipei, Taiwán
- LEE, NIKKIS n. 1970 Kye-Chang, Corea
- LEIBOWITZ, CARY n. 1963 Nueva York, EE. UU.
- LEIRNER, JAC n. 1961 São Paulo, Brasil
- LEVINE, SHERRIE n. 1947 Hazleton, Pensilvania, EE. UU.
- LEWITT, SOL n. 1928 Hartford, Connecticut, EE. UU.; f. 2007 Nueva York, EE. UU.
- LIESHOUT, JOEPVAN n. 1963 Ravenstein, Países Bajos
- LIGON, GLENN n. 1960 Bronx, Nueva York, EE. UU.
- LIN, MAYA n. 1959 Athens, Ohio, EE. UU.

LIVING MUSEUM. VÉASE MARTON, DR. JANOS

LOMBARDI, MARK n. 1961 Syracuse, Nueva York, EE. UU.;
f. 2000 Brooklyn, Nueva York, EE. UU.

LONG, RICHARD n. 1945 Bristol, Reino Unido

LONGO, ROBERT n. 1953 Brooklyn, Nueva York, EE. UU.

LOPEZ, ALMA n. 1966 Sinaloa, México

LOSCARPINTEROS fundado en 1994, Cuba

LOU, LIZA n. 1969 Nueva York, EE. UU.

LOVELL, WHITFIELD n. 1959 Bronx, Nueva York, EE. UU.

LOWE, RICK n. 1961 Eufaula, Alabama, EE. UU.

LUCAS, SARAH n. 1962 Londres, Reino Unido

LUCIER, MARY n. 1944 Bucyrus, Ohio, EE. UU.

MALIUMING n. 1969 Huangshi, China

MAJOZO, ESTELLA CONWILL n. 1949 Louisville, Kentucky,
EE. UU.

MALEVICH, KAZIMIR n. 1878 Kiev, Ucrania; f. 1935 Lenin-
grado, Rusia

MANET, ÉDOUARD n. 1832 París, Francia; f. 1883
París, Francia

MANGANO-OVALLE, INIGO n. 1961 Madrid, España

MANGOLD, ROBERT n. 1937 North Tonawanda, Nueva York,
EE. UU.

MAPPLETHORPE, ROBERT n. 1946 Queens, Nueva York,
EE. UU.; f. 1989 Nueva York, EE. UU.

MARCACCIO, FABIAN n. 1963 Rosario de Santa Fe,
Argentina

MARCLAY, CHRISTIAN n. 1955 San Rafael, California,
EE. UU.

MARDEN, BRICE n. 1938 Bronxville, Nueva York, EE. UU.

MARSHALL, KERRY JAMES n. 1955 Birmingham, Alabama,
EE. UU.

MARTIN, AGNES n. 1912 Maklin, Saskatchewan, Canadá;
f. 2004 Taos, Nuevo México, EE. UU.

MARTON, DR. JANOS (THE LIVING MUSEUM) n. 1949 Budapest,
Hungría

MATTA-CLARK, GORDON n. 1942 Nueva York, EE. UU.;
f. 1970 Nueva York, EE. UU.

MCCARTHY, PAUL n. 1945 Salt Lake City, Utah, EE. UU.

MCCOLLUM, ALLAN n. 1944 Los Ángeles, California,
EE. UU.

MCELHENY, JOSIAH n. 1966 Boston, Massachusetts, EE. UU.

MC GEE, BARRY n. 1966 San Francisco, California,
EE. UU.

MEHRETU, JULIE n. 1970 Addis Ababa, Etiopía

MEIRELES, CILDO n. 1948 Rio de Janeiro, Brasil

MELAMID, ALEXANDER n. 1946 Moscú, Rusia

MENDIETA, ANA n. 1940 La Habana, Cuba; f. 1985 Nueva
York, EE. UU.

MESSAGE, ANNETTE n. 1943 Berck, Francia

MIES VANDER ROHE, LUDWIG n. 1886 Aquisgrán, Alemania;
f. 1969 Chicago, Illinois, EE. UU.

MIK, AERNOUT n. 1962 Groningen, Países Bajos

MOCKBEE, SAMUEL (RURAL STUDIO) n. 1941 Meridian,
Misisipi, EE. UU.; f. 2001 Jackson, Misisipi, EE. UU.

MOFFATT, TRACEY n. 1960 Brisbane, Australia

MONDRIAN, PIET n. 1872 Amersfoort, Países Bajos;
f. 1944 Nueva York, EE. UU.

MORI, MARIKO n. 1967 Tokio, Japón

MORIMURA, YASUMASA n. 1951 Osaka, Japón

MORLEY, MALCOLM n. 1931 Londres, Reino Unido

MORRIS, SARAH n. 1967 Londres, Reino Unido

MTHETHWA, ZWELETHU n. 1960 Durban, Sudáfrica

MUECK, RON n. 1958 Melbourne, Australia

MULLICAN, MATT n. 1951 Santa Mónica, California,
EE. UU.

MUNIZ, VIK n. 1961 São Paulo, Brasil

MUÑOZ, JUAN n. 1953 Madrid, España; f. 2001 Ibiza,
España

MUNTADAS, ANTONI n. 1942 Barcelona, España

MURAKAMI, TAKASHI n. 1962 Tokio, Japón

MURRAY, ELIZABETH n. 1940 Chicago, Illinois; f. 2007
Washington County, Nueva York, EE. UU.

MUSEUM OF JURASSIC TECHNOLOGY fundado en 1988 Culver
City, California, EE. UU.

MUTU, WANGECHI n. 1972 Nairobi, Kenia

MUYBRIDGE, EADWEARD n. 1830 Kingston, Reino Unido;
f. 1904 Kingston, Reino Unido

NAUMAN, BRUCE n. 1941 Fort Wayne, Indiana, EE. UU.

NESHAT, SHIRIN n. 1957 Qazvin, Irán

NITSCH, HERMANN n. 1938 Viena, Austria

NOZKOWSKI, THOMAS n. 1944 Teaneck, Nueva Jersey,
EE. UU.

OCAMPO, MANUEL n. 1965 Quezon, Filipinas

ODENBACH, MARCEL n. 1953 Colonia, Alemania

OFILI, CHRIS n. 1960 Manchester, Reino Unido

OTICICA, HÉLIO n. 1937 Rio de Janeiro, Brasil; f. 1980
Rio de Janeiro, Brasil

OPALKA, ROMAN n. 1931 Hocquincourt, Francia

ORLAN n. 1947 Saint-Étienne, Francia

OROZCO, GABRIEL n. 1961 Jalapa, México

OSORIO, PEPÓN n. 1955 Santurce, Puerto Rico

OURSER, TONY n. 1957 Nueva York, EE. UU.

PAIK, NAM JUNE n. 1932 Seúl, Corea; f. 2006 Miami,
Florida, EE. UU.

PAINE, ROXY n. 1966 Nueva York, EE. UU.

PANAMARENKO n. 1949 Amberes, Bélgica

PARGO, JORGE n. 1963 La Habana, Cuba

PARKER, CORNELIA n. 1956 Cheshire, Reino Unido

PARNES, LAURA n. 1968 Buffalo, EE. UU.

PARRENO, PHILIPPE n. 1964 Orán, Argelia

PETTIBON, RAYMOND n. 1957 Tucson, Arizona, EE. UU.

PEYTON, ELIZABETH n. 1965 Danbury, Connecticut, EE. UU.

PFAFF, JUDY n. 1946 Londres, Reino Unido

PFEIFFER, PAUL n. 1966 Honolulu, Hawái, EE. UU.

PICASSO, PABLO n. 1881 Málaga, España; f. 1973

Mougins, Francia

PICININI, PATRICIA n. 1965 Freetown, Sierra Leona

PIPER, ADRIAN n. 1948 Nueva York, EE. UU.

PITTMAN, IARI n. 1952 Los Ángeles, California, EE. UU.

POLKE, SIGMAR n. 1941 Oels (actual Olesnica), Polonia;
f. 2010 Colonia, Alemania

PONDICK, RONA n. 1952 Brooklyn, Nueva York, EE. UU.

POPE, L. WILLIAM n. 1955 Newark, Nueva Jersey, EE. UU.

POTRČ, MARJETICA n. 1953 Liubliana, Yugoslavia

PRINCE, RICHARD n. 1949 zona del canal de Panamá,
Panamá

PURYEAR, MARTIN n. 1941 Chicago, Illinois, EE. UU.

RAAD, WALID (THE ATLAS GROUP) n. 1967 Chbanieh, Líbano

RAMIREZ JONAS, PAUL n. 1965 Pomona, California, EE. UU.

RAND, ARCHIE n. 1949 Chicago, Illinois, EE. UU.

RAUCH, NEO n. 1960 Leipzig, Alemania

RAY, CHARLES n. 1953 Chicago, Illinois, EE. UU.

REED, DAVID n. 1946 San Diego, California, EE. UU.

REPOHISTORY fundado en 1989 Nueva York, EE. UU.

RHOADES, JASON n. 1965 Newcastle, California, EE. UU.;
f. 2006 Los Ángeles, California, EE. UU.

RICHTER, GERHARD n. 1932 Dresde, Alemania

RILEY, BRIDGET n. 1931 Londres, Reino Unido

RIST, PIPILOTTI n. 1962 Schweizer Rheintal, Suiza

RISTELHUEBER, SOPHIE n. 1949 París, Francia

RITCHIE, MATTHEW n. 1964 Londres, Reino Unido

ROBBINS, ANDREA n. 1963 Boston, Massachusetts, EE. UU.

ROBLETO, DARIO n. 1972 San Antonio, Texas, EE. UU.

ROCKMAN, ALEXIS n. 1962 Nueva York, EE. UU.

ROLLINS, TIM n. 1955 Pittsfield, Maine, EE. UU.

ROSENQUIST, JAMES n. 1933 Grand Forks, Dakota del
Norte, EE. UU.

ROSLER, MARTHA n. 1943 Brooklyn, Nueva York, EE. UU.

ROVNER, MICHAEL n. 1957 Tel Aviv, Israel

ROWELL, STEVEN n. 1969 Houston, Texas, EE. UU.

RUFF, THOMAS n. 1958 Zell, Alemania

RUSCHA, ED n. 1937 Omaha, Nebraska, EE. UU.

RYMAN, ROBERT n. 1930 Nashville, Tennessee, EE. UU.

SAAR, ALISON n. 1956 Los Ángeles, California, EE. UU.

SACHS, TOM n. 1966 Nueva York, EE. UU.
 SALCEDO, DORIS n. 1958 Bogotá, Colombia
 SALLE, DAVID n. 1952 Norman, Oklahoma, EE. UU.
 SANBORN, JIM n. 1945 Washington, D.C., EE. UU.
 SANDALJIAN, HAGOP n. 1931 Alejandria, Egipto; f. 1990 Montebello, California, EE. UU.
 SAUL, PETER n. 1934 San Francisco, California, EE. UU.
 SAVILLE, JENNY n. 1970 Cambridge, Reino Unido
 SCHAPIRO, MIRIAM n. 1923 Toronto, Ontario, Canadá
 SCHER, JULIA n. 1954 Hollywood, California, EE. UU.
 SCHNABEL, JULIAN n. 1951 Nueva York, EE. UU.
 SCHNEEMANN, CAROLEE n. 1939 Fox Chase, Pensilvania, EE. UU.
 SCHÜTTE, THOMAS n. 1954 Oldenburg, Alemania
 SCHUTZ, DANA n. 1976 Livonia, Michigan, EE. UU.
 SCOFIDIO, RICARDO n. 1935 Nueva York, EE. UU.
 SCULLY, SEAN n. 1945 Dublin, Irlanda
 SEKULA, ALLAN n. 1951 Erie, Pensilvania, EE. UU.
 SEMMEL, JOAN n. 1932 Nueva York, EE. UU.
 SERRA, RICHARD n. 1939 San Francisco, California, EE. UU.
 SERRANO, ANDRES n. 1950 Nueva York, EE. UU.
 SHALEV-GERZ, ESTHER n. 1940 Vilnius, Lituania
 SHERMAN, CINDY n. 1954 Glen Ridge, Nueva Jersey, EE. UU.
 SHONIBARE, YINKA (MBE) n. 1962 Londres, Reino Unido
 SIENA, JAMES n. 1957 Oceanside, California, EE. UU.
 SIKANDER, SHAHZIA n. 1969 Lahore, Pakistán
 SIMPSON, LORNA n. 1960 Brooklyn, Nueva York, EE. UU.
 SISCO, ELIZABETH n. 1954 Cheverly, Maryland, EE. UU.
 SLEIGH, SYLVIA n. 1916 Llandudno, Reino Unido; 2010 Nueva York, EE. UU.
 SLOMINSKI, ANDRES n. 1959 Heppen, Alemania
 SMITH, KIKI n. 1954 Nuremberg, Alemania
 SOLAKOV, NEDKO n. 1957 Cherven Briag, Bulgaria
 SONFIST, ALAN n. 1946 Nueva York, EE. UU.
 SPERO, NANCY n. 1926 Cleveland, Ohio, EE. UU.
 SPIEGELMAN, ART n. 1948 Estocolmo, Suecia
 STAENLE, WOLFGANG n. 1950 Stuttgart, Alemania
 STARLING, SIMON n. 1967 Epsom, Reino Unido
 STEINBACH, HAIM n. 1944 Rechovot, Israel
 STELLA, FRANK n. 1936 Malden, Massachusetts, EE. UU.
 STOCKHOLDER, JESSICA n. 1959 Seattle, Washington, EE. UU.
 STRUTH, THOMAS n. 1954 Geldern, Alemania
 SUGIMOTO, HIROSHI n. 1948 Tokio, Japón
 SUH, DO-HO n. 1962 Seúl, Corea

SULLIVAN, CATHERINE n. 1968 Los Angeles, California, EE. UU.
 SUSSMAN, EVE n. 1961 Londres, Reino Unido
 SZE, SARAH n. 1969 Boston, Massachusetts, EE. UU.
 TAARFF, PHILIP n. 1955 Elizabeth, Nueva Jersey, EE. UU.
 TANSEY, MARK n. 1949 San José, California, EE. UU.
 TAYLOR-WOOD, SAM n. 1967 Londres, Reino Unido
 TERAOKA, MASAMI n. 1936 Onomichi, Japón
 TILLMANS, WOLFGANG n. 1988 Remscheid, Alemania
 TIRAVANJIA, RIRKRI n. 1961 Buenos Aires, Argentina
 TOMASELLI, FRED n. 1956 Santa Mónica, California, EE. UU.
 TUYMANS, LUC n. 1958 Mortsel, Bélgica
 UKELES, MIERLE LADDERMAN n. 1939 Denver, Colorado, EE. UU.
 VIOLA, BILL n. 1951 Nueva York, EE. UU.
 WALKER, KARA n. 1969 Stockton, California, EE. UU.
 WALL, JEFF n. 1946 Vancouver, Columbia Británica, Canadá
 WALLINGER, MARK n. 1959 Chigwell, Reino Unido
 WARHOL, ANDY n. 1920 Pittsburgh, Pensilvania, EE. UU.; f. 1987 Nueva York, EE. UU.
 WEARING, GILLIAN n. 1963 Birmingham, Reino Unido
 WEISS, DAVID n. 1946 Zürich, Suiza
 WEST, FRANZ n. 1947 Viena, Austria
 WHITEREAD, RACHEL n. 1963 Londres, Reino Unido
 WILKE, HANNAH n. 1940 Nueva York, EE. UU.; f. 1993 Nueva York, EE. UU.
 WILSON, FRED n. 1954 Nueva York, EE. UU.
 WILSON, JANE n. 1967 Newcastle upon Tyne, Reino Unido
 WILSON, LOUISE n. 1967 Newcastle upon Tyne, Reino Unido
 WINTERS, TERRY n. 1949 Brooklyn, Nueva York, EE. UU.
 WODICZKO, KRZYSZTOF n. 1943 Varsovia, Polonia
 WOJNAROWICZ, DAVID n. 1954 Redbank, Nueva York, EE. UU.; f. 1992 Nueva York, EE. UU.
 WURM, ERWIN n. 1954 Bruck, Austria
 XUBING, n. 1955 Chongqing, China
 YANAGI, YUKINORI n. 1959 Fukuoka, Japón
 YESMEN fundado en 2000
 YUSKAVAGE, LISA n. 1962 Filadelfia, Pensilvania, EE. UU.
 ZHANG HUAN n. 1965 An Yang, China
 ZIEGLER, MEL n. 1956 Campbelltown, Pensilvania, EE. UU.
 ZITTEL, ANDREA n. 1965 Escondido, California, EE. UU.

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

BURGIN, VICTOR, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Londres: Macmillan, 1986.
 DANTO, ARTHUR, «Approaching the End of Art». En: *The State of the Art*. Nueva York: Prentice Hall, 1987, págs. 202-210.
 ———, «Bad Aesthetic Times». En: *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1986, págs. 297-312.
 FINEBERG, JONATHAN, *Art since 1940: Strategies of Being*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, 1995.
 FOSTER, HAL, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1985.
 ———, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Tres Cantos: Ediciones Akal, 2001.
 ——— (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.
 FOSTER, HAL; KRAUSS, ROSALIND; BOIS, YVE-ALAIN; YBUCHLOH, BENJAMIN, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames and Hudson, 2005.
 FRIED, MICHAEL, «Arte y objetualidad». En: *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.
 GREENBERG, CLEMENT, «Avant-Garde and Kitsch»; «Towards a Newer Laocoon». En: *Fraschina, Francis* (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*. Nueva York: Harper and Row, 1985, págs. 21-33 y 35-46. Publicados originalmente en *Partisan Review* 6 (otoño de 1939) y 7 (julio-agosto de 1940).
 LEUNG, SIMON, *Theory in Contemporary Art since 1985*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2004.
 LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
 NAIRNE, SANDY (en colaboración con Geoff Dunlop y John Wyver), *State of the Art: Ideas and Images in the 1980s*. Londres: Chatto and Windus, 1987.
 NOCHLIN, LINDA, «Why Have There Been No Great Women Artists?». En: *Women, Art, and Power and Other Essays*. Nueva York: Harper and Row, 1988, págs. 145-178. Publicado originalmente en *ARTnews* 69 (enero de 1971).
 SANDLER, IRVING, *Art of the Postmodern Era*. Nueva York: HarperCollins, 1996.
 WALLIS, BRIAN (ed.), *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tres Cantos: Ediciones Akal, 2001.

ARTE & CULTURA POPULAR

- BAUDRILLARD, JEAN, *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1993, págs. 166-184 del original.
- FRANCIS, MARK, Y FOSTER, HAL, *Pop*. Londres: Phaidon Press, 2005.
- GRUNENBERG, CHRISTOPH, Y KELLEIN, THOMAS (eds.), *Shopping: A Century of Art and Consumer Culture*. Ostfildern, Alemania: Hatje Cantz, 2003.
- GUINS, RAIFORD, Y ZARAGOZA CRUZ, OMAYRA, *Popular Culture: A Reader*. Thousand Oaks, California: Sage, 2005.
- MADOFF, STEVEN HENRY (ed.), *Pop Art: A Critical History*. Documents of Twentieth-Century Art. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1997.
- MCLUHAN, MARSHALL, Y FIORE, QUENTIN, *El medio es el mensaje*. Barcelona: Paidós, 1997.
- VARNEDOE, KIRK, Y GOPNIK, ADAM, *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1999.
- WARHOL, ANDY, *Mi filosofía de A o B y de B a A*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- WARHOL, ANDY, Y HACKETT, PAT, *POPism: The Warhol '60s*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- WARHOL, ANDY, KONIG, KASPER, HULTEN, PONTUS, Y GRANATH, OLLE (eds.), *Andy Warhol*. Estocolmo: Moderna Museet, 1968.

ARTE & OBJETO COTIDIANO

- BENJAMIN, WALTER, «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica». En: *Imaginación y sociedad (Iluminaciones I)*. Madrid: Taurus Ediciones, 1993, págs. 217-259 del original.
- BUSKIRK, MARTHA, *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2005.
- BUSKIRK, MARTHA, Y NIXON, MIGNON (eds.), *The Duchamp Effect*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.
- CABANNE, PIERRE, *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- DANTO, ARTHUR, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.
- KRAMER, MILTON, «Duchamp and His Legacy». *New Criterion* 14 (octubre de 1995).
- MOLESWORTH, HELEN, «Work Avoidance: The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades». *Art Journal* 57 (invierno de 1998).
- (ed.), *Port Object Part Sculpture*. Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts; University Park: Pennsylvania State University Press, 2005.

- ROSENTHAL, MARK, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. Nueva York: Prestel, 2003.
- SANQUILLET, MICHEL, Y PETERSON, ELMER (eds.), *Salt Cellar: The Writings of Marcel Duchamp*. Nueva York: Da Capo Press, 1973.

ARTE & ABSTRACCIÓN

- COLPITT, FRANCES (ed.), *Abstract Art in the Late Twentieth Century*. Colección Contemporary Artists and their Critics. Londres: Cambridge University Press, 2005.
- FRIED, MICHAEL, «Arte y objetualidad». En: *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.
- GOODING, MEL, *Abstract Art*. Londres: Tate Gallery, 2001.
- GREENBERG, CLEMENT, «Towards a Newer Laocoon». En: Frascina, Francis (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*. Nueva York: Harper and Row, 1985. Publicado originalmente en *Partisan Review* 7 (julio-agosto de 1940).
- HALLEY, PETER, *Collected Essays, 1981-87*. Zürich: Bruno Bischofberger Gallery, 1988.
- KANDINSKY, VASSILY, *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós, 2006 (publicado por primera vez en 1912).
- KRAUSS, ROSALIND, «Reticulas». En: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- MEYER, JAMES, *Arte minimalista*. Hong Kong: Phaidon Press, 2005.
- ROSE, BARBARA, «ABC Art». *Art in America* 53 (octubre/noviembre de 1965), págs. 57-69.
- ROSENTHAL, MARK, *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*. Nueva York: Museo Solomon R. Guggenheim, 1996.
- SCHAPIRO, MEYER, «La naturaleza del arte abstracto». En: *El arte moderno*. Madrid: Alianza, 1988.
- STELLA, FRANK, *Working Space*. Cambridge, Massachusetts: William Stout Architectural Press, 1986.
- VARNEDOE, KIRK, *Pictures of Nothing: Abstract Art since Pollock*. A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 2006.

ARTE & REPRESENTACIÓN

- BARTHES, ROLAND, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

- , «Myth Today». En: Santag, Susan (ed.), *A Barthes Reader*. Londres: Jonathan Cape, 1982, págs. 93-149.
- BENJAMIN, WALTER, *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1980.
- DANTO, ARTHUR, «El final del arte». En: *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.
- FOSTER, HAL, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Tres Cantos: Ediciones Akal, 2001.
- HALLEY, PETER, *Collected Essays, 1981-87*. Zürich: Bruno Bischofberger Gallery, 1988.
- HEARTNEY, ELEANOR, *Postmodernism*. Londres: Tate, 2002.
- KUSPI, DONALD, *El fin del arte*. Tres Cantos: Ediciones Akal, 2006.
- KRAUSS, ROSALIND, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- LAWSON, THOMAS, «Última salida: la pintura». Reimpreso en: Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tres Cantos: Ediciones Akal, 2001, págs. 153-165 del original.
- OWENS, CRAIG, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1994.

ARTE & NARRATIVA

- BARTHES, ROLAND, «La muerte del autor». En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BERGER, ARTHUR ASA, *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life*. Thousand Oaks, California: Sage, 2002.
- BURNHAM, PATRICIA M., Y HOOVER GIESE, LUCRETIA (eds.), *Redefining American History Painting*. Nueva York: Cambridge University Press, 1995.
- CURRIE, MARK, *Postmodern Narrative Theory*. Nueva York: St. Martin's Press, 1990.
- GREEN, DAVID, Y SEDDON, PETER (eds.), *History Painting Reassessed*. Manchester, Inglaterra: Manchester University Press, 2000.
- GREENBERG, CLEMENT, «Towards a Newer Laocoon». En: Frascina, Francis (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*. Nueva York: Harper and Row, 1985. Publicado originalmente en *Partisan Review* 7 (julio-agosto de 1940).
- JAMESON, FREDRIC, «Postmodernism and Consumer Society». En: Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.

OWENS, CRAIG. «El impulso alegórico: hacia una teoría del postmodernismo». En: Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tres Cantos: Ediciones Akal, 2001.

ARTE & TIEMPO

CAPPELLAZZO, AMY, PEDROSA, ADRIANO, Y WOLLEN, PETER. *Making Time: Considering Time as a Material*. Los Ángeles: Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2000.

GERE, CHARLIE. *Art, Time and Technology*. Culture Machine. Oxford: Berg, 2006.

HALL, DOUG, Y FIFER, SALLY JO (eds.). *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Nueva York: Aperture, 2005.

JENKINS, HENRY. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York: New York University Press, 2006.

JONES, CAROLINE A. (ed.). *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.

KERN, STEPHEN. *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

MORGAN, JESSICA, Y MUIR, GREGOR. *Time Zones/Recent Film and Video*. Londres: Tate, 2004.

RUSH, MICHAEL. *New Media in Late 20th-Century Art*. Londres: Thames and Hudson, 1999.

———. *Video Art*. Londres: Thames and Hudson, 2003.

SARTRE, JEAN-PAUL. *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*. Madrid: Alianza, 1989.

ARTE & NATURALEZA Y TECNOLOGÍA

ANKER, SUZANNE, Y NELKIN, DOROTHY. *The Molecular Gaze: Art in the Genetic Age*. Cold Spring Harbor Laboratory Press Series on Genomics, Bioethics, and Public Policy. Cold Spring Harbor, Nueva York: Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2004.

BENDER, GRETCHEN. *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*. Discussions in Contemporary Culture 9. Nueva York: New Press, 1998.

DEITCH, JEFFREY. *Post Human*. Nueva York: Jeffrey Deitch, 1992.

FLAMM, JACK (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1996.

HARAWAY, DONNA. *Manifiesto para cyborgs*. Valencia: Episteme, 1995.

———. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

HAYLES, N. KATHERINE. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

«INSIDE OUT: ARTS NEW TERRAIN». NÚMERO ESPECIAL, *Artforum* 44 (verano de 2005).

JONES, CAROLINE. *Machine in the Studio*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

KASTNER, JEFFREY, Y WALLIS, BRIAN (eds.). *Land art y arte medioambiental*. Londres: Phaidon, 2005.

LEVIN, THOMAS Y.; FROHNE, URSULA, Y WEIBEL, PETER (eds.). *CTRL[SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press; Karlsruhe: ZKM, 2002.

MALEN, LENORE, LEVY, ELLEN K., Y SICHEL, BERTA M. (eds.). «Contemporary Art and the Genetic Code». Número especial, *Art Journal* 55 (primavera de 1996).

MARINETTI, F. T. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Edición del Cotal, 1978 (publicado originalmente en 1909).

MATILSKY, BARBARA. *Fragile Ecologies*. Nueva York: Rizzoli, 1992.

PENNY, SIMON. *Critical Issues in Electronic Media*. SUNY Series in Film History and Theory. Albany: State University of New York Press, 1995.

SMITH, STEPHANIE, Y MARGOLIN, VICTOR (eds.). *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. Chicago: Smart Museum of Art; Nueva York: Independent Curators International, 2005.

SPAID, SUE. *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*. Cincinnati: Contemporary Arts Center, 2002.

ARTE & DEFORMIDAD

ADAMS, JAMES LUTHER, Y YATES, WILSON (eds.). *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans, 1997.

BAJTÍN, MIJAIL. *Robelais and His World*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1968.

BOIS, YVE-ALAIN, Y ROSALIND E. KRAUSS. *Formless: A User's Guide*. Nueva York: Zone Books, 2000.

CONNELLY, FRANCES S. *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

KORT, PAMELA (ed.). *Comic Grotesque: Wit and Mockery in German Art, 1870-1940*. Nueva York: Neue Galerie; München: Prestel, 2004.

KRISTEVA, JULIA. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press, 1982.

STORR, ROBERT. *Disparities and Deformations: Our Grotesque*. Santa Fe, Nuevo México: Site Santa Fe, 2004.

ARTE & CUERPO

BERGER, JOHN. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

BRAND, PEG ZEGLIN (ed.). *Beauty Matters*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

CLARK, KENNETH. *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. Basado en un ciclo de conferencias impartidas en 1953 en la National Gallery de Washington, D.C., y publicado originalmente en 1956.

GOLDBERG, ROSELEE. *Performance: Live Art since the '60s*. Londres: Thames and Hudson, 2004.

———. *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino, 2002.

HARRIS, ANN SUTHERLAND, Y NOCHLIN, LINDA. *Women Artists, 1550-1950*. Nueva York: Random House, 1976.

JONES, AMELIA. *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

——— (ed.). *The Feminism and Visual Culture Reader*. Nueva York: Routledge, 2002.

KIM, YUYEON. *Translated Acts: Performance and Body Art From East Asia, 1990-2001*. Nueva York: Queens Museum of Art, 2001.

MULVEY, LAURA. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1994.

NOCHLIN, LINDA. *Women, Art, and Power and Other Essays*. Nueva York: Harper and Row, 1988.

O'DELL, KATHY. *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

POLLOCK, GRISELDA. *Visions and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1988.

SCHIMMEL, PAUL. *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-79*. Los Ángeles: Museo de Arte Contemporáneo, 1988.

WARR, TRACEY, Y JONES, AMELIA. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon Press, 2006.

ARTE & IDENTIDAD

- BERGER, MAURICE (ed.), *White: Whiteness and Race in Contemporary Art*. Baltimore: Center for Art and Visual Culture, UMBC, 2003.
- CRIMP, DOUGLAS (ed.), *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988.
- FUSCO, COCO, Y WALLIS, BRIAN, *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2003.
- GATES, HENRY LOUIS, (ed.), *Race, Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- GOLDEN, THELMA, DEITCHER, DAVID, Y GÓMEZ-PEÑA, GUILLERMO, *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*. Nueva York: New Museum of Contemporary Art, 1990.
- KLEEBLATT, NORMAN L. (ed.), *Too Jewish: Challenging Traditional Identities*. Nueva York: Museo Judio; New Brunswick, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- KOSOFISKY, EVE, *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.
- LIPPARD, LUCY R., *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York: E. P. Dutton, 1976.
- , *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*. Nueva York: Pantheon, 1990.
- MCEVILLE, THOMAS, *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*. Nueva York: McPherson, 1995.
- MEYER, RICHARD, *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*. Boston: Beacon, 2004.
- MOSQUERA, GERARDO, *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: InIVA; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.

ARTE & ESPIRITUALIDAD

- ARTHURS, ALBERTA, Y WALLACH, GLENN (eds.), *Crossroads: Art and Religion in American Life*. Nueva York: New Press, 2001.
- BAAS, JACQUELYNN, Y JACOB, MARY JANE, *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2004.
- BAIGELL, MATTHEW, *Jewish Art in America: An Introduction*. Nueva York: Rowman and Littlefield, 2006.
- ECKART, CHRISTIAN; PHILBRICK, HARRY Y ROMBERG, OSVALDO (eds.), *Faith: The Impact of Judeo-Christian Religion on Art of the Millennium*. Ridgefield, Connecticut: Aldrich Museum of Art, 1999.
- ELKINS, JAMES, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. Nueva York: Routledge, 2004.

- HEARTNEY, ELEANOR, *Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art*. Nueva York: Midmarch Arts Press, 2004.
- HELLER, ENA GIURESCU (ed.), *Reluctant Partners: Art and Religion in Dialogue*. Nueva York: American Bible Society, 2004.
- JULIUS, ANTHONY, *Idolizing Pictures: Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art*. Londres: Thames and Hudson, 2000.
- KANDINSKY, VASSILY, *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós, 2006 (publicado por primera vez en 1912).
- MORGAN, DAVID, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2005.
- MORGAN, DAVID, Y PROMET, SALLY M (eds.), *The Visual Culture of American Religions*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2001.
- PLATE, S. BRENT (ed.), *Religion, Art, and Visual Culture: A Cross-Cultural Reader*. Nueva York: Palgrave, 2002.
- POOLE, JENNIFER, Y WYATT, SARAH (eds.), *The Invisible Thread: Buddhist Spirit in Contemporary Art*. Nueva York: Snug Harbor Cultural Center, 2004.
- TUCHMAN, MAURICE, *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986.

ARTE & GLOBALIZACIÓN

- BHABHA, HOMI, *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BLAZWICK, IWONA (ed.), *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis*. Londres: Tate, 2001.
- CLIFFORD, JAMES, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.
- FERGUSON, RUSSELL, GEVER, MARTHA, MINH-HA, TRINH T., Y WEST, CORNEL, *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.
- FRIEDMAN, THOMAS, *La Tierra es plana: breve historia del mundo globalizado del siglo XXI*. Madrid: Martínez Roca, 2006.
- GRIFFIN, TIM, Y MEYER, JAMES, «Global Tendencies: Globalism and the Large Scale Exhibition». *Artforum* 42 (noviembre de 2001), págs. 152-163.
- MERCER, KOBENA (ed.), *Cosmopolitan Modernisms*. Colección Annotating Art's Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004.

- MOSQUERA, GERARDO, Y FISHER, JEAN (eds.), *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*. Colección Documentary Sources in Contemporary Art. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007.
- SAID, EDWARD, *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2003.
- TRINH, T. MINH-HA, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- YOUNG, ROBERT J. C., *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

ARTE & ARQUITECTURA

- BASUALDO, CARLOS, Y LAODAGA, REINALDO, «Rules of Engagement: From Toilets in Caracas to New Media in New Delhi». *Artforum* 42 (marzo de 2004).
- BINGHAM, NEIL, *Fantasy Architecture, 1500-2036*. Londres: Hayward Gallery Publishing, 2004.
- CELANT, GERMANO (ed.), *Architecture and Arts, 1900-2004*. Milán: Shira, 2004.
- GRAHAM, DAN, *Rock My Religion: Writings and Projects, 1965-1990*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993.
- HITCHCOCK, HENRY RUSSELL, Y JOHNSON, PHILIP, *El Estilo Internacional arquitectura desde 1922*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Técnicos, 1984.
- JENCKS, CHARLES, *Language of Post-Modern Architecture*. Nueva York: Rizzoli, 1991.
- JODIDIO, PHILIP, *Architecture: Art*. Nueva York: Prestel, 2005.
- KRUFT, HANNO WALTER, *Historia de la teoría de la arquitectura*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1994.
- LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*. Arganda del Rey: Ediciones Apóstrofe, 1998.
- LEFEBVRE, HENRI, «From the Production of Space» (1974). En: Hayes, K. Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000, pág. 179.
- LOOS, ADOLF, «Ornamento y delito». En: *Dicho en el vacío, 1897-1900*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984.
- MUMFORD, LEWIS (ed.), *Roots of Contemporary American Architecture*. Nueva York: Dover, 1952.
- VENTURI, ROBERT, *Aprendiendo de Los Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

ARTE & INSTITUCIONES

- CARRIER, DAVID, *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2006.
- CRIMP, DOUGLAS, *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.
- DAVIS, DOUGLAS, «The Museum of the Third Kind», *Art in America* 93 (junio-julio de 2005).
- DUBIN, STEVEN, *Displays of Power: Memory and Amnesia in the American Museum*. Nueva York: New York University Press, 1999.
- DUNCAN, CAROL, *Rituales de civilización*. Murcia: Nausicaá, 2007.
- FRASER, ANDREA, «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», *Artforum* 44 (septiembre de 2005), págs. 278-283.
- GREENBERG, REESA; FERGUSON, BRUCE, Y NAIRNE, SANDY (eds.), *Thinking about Exhibitions*. Nueva York: Routledge, 1996.
- MCSHINE, KYNASTON, *The Museum as Muse: Artists Reflect*. Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1999.
- MÖNTMANN, NINA (ed.), *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Londres: Black Dog, 2006.
- POLLOCK, GRISELDA, Y ZEMANS, JOYCE (eds.), *Museums after Modernism: Strategies of Engagement*. Colección New Interventions in Art History. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2007.
- STANISZEWSKI, MARY ANNE, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998.
- WALLACH, ALAN, *Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museum in the United States*. Boston: University of Massachusetts Press, 1998.
- WESCHLER, LAWRENCE, *El gabinete de las maravillas de Mr. Wilson*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

ARTE & POLÍTICA

- AULT, JULIE, *Alternative New York, 1965-85*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- BECKER, CAROL, *The Subversive Imagination: The Artist, Society and Social Responsibility*. Nueva York: Routledge, 1994.
- BOLTON, RICHARD (ed.), *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts*. Nueva York: New Press, 1992.

- BORER, ALAIN, *The Essential Joseph Beuys*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997.
- COCKCROFT, EVA, «Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War», *Artforum* 12 (junio de 1974), págs. 39-41. Reimpreso en: Frascina, Francis (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*. Nueva York: Harper and Row, 1985.
- DUBIN, STEVEN C., *Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions*. Nueva York: Routledge, 1994.
- FINKELPEARL, TOM (ed.), *Dialogues in Public Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- FOSTER, HAL (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.
- HEARTNEY, ELEANOR, *Defending Complexity: Art, Politics and the New World Order*. Lenox, Massachusetts: Hard Press, 2006.
- HUGHES, ROBERT, *La cultura de la queja: trifulcas norteamericanas*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- KESTER, GRANT (ed.), *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 1998.
- KOZLOFF, MAX, «American Painting during the Cold War», *Artforum* 11 (mayo de 1973), págs. 43-54. Reimpreso en: Frascina, Francis (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*. Nueva York: Harper and Row, 1985.
- KRAMER, HILTON, *The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972-1984*. Nueva York: Simon and Schuster, 1985.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.), *Art and the Public Sphere*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- SENIE, HARRIET F., *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation and Controversy*. Nueva York: Oxford University Press, 1992.
- SENIE, HARRIET F., Y WEBSTER, SALLY (eds.), *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*. Nueva York: HarperCollins, 1992.
- WALLIS, BRIAN, WEEMS, MARIANNE, Y YENAWINE, PHILIP (eds.), *Art Matters: How the Culture Wars Changed America*. Nueva York: New York University Press, 1999.

ARTE & PÚBLICO

- BISHOP, CLAIRE, *Participation. Documents of Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.
- BORER, ALAIN (ed.), *The Essential Joseph Beuys*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997.

- BOURRIAUD, NICOLAS, *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BRENSON, MICHAEL; OLSON, EVA M., Y JACOB, MARY JANE, *Culture in Action. A Public Art Program of Sculpture Chicago*. Seattle: Bay Press, 1995.
- DEBORD, GUY, *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2000.
- FELSHIN, NINA (ed.), *But Is It Art: The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Toward an Aesthetic of Reception*. Introducción de Paul de Man. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. La versión publicada corresponde a una lección magistral pronunciada en la Universidad de Constanza, Alemania, en 1967.
- KESTER, GRANT, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2004.
- KWON, MIWON, *One Place after Another: Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004.
- LACY, SUZANNE (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- THOMPSON, NATO, Y SHOLETTE, GREGORY (eds.), *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Todas las obras pertenecen a colecciones privadas o de los artistas a menos que se indique lo contrario. El * de las obras pertenece a los artistas o sus herederos.

a=arriba, ab=abajo, i=izquierda, d=derecha

* de los artistas/cortesía de 303 Gallery, Nueva York: 29, 75i, 107, 130ar, 157, 159
Cortesía de Acquavella Galleries, Inc.: 226ar
Cortesía de George Adams Gallery, Nueva York y Gallery Paula Anglim, San Francisco: 374ar
Cortesía de Chris Onli, Afroco: 248, 267
Cortesía de Alexander and Bonin, Nueva York/
foto: Muanmer Yanmar: 56; foto: Dieter
Schwardt: 57; foto: Jorge Brantmayer:
306; foto: Ivan Dalla Tane: 411
Cortesía de Arndt & Partner, Berlín y
Zürich, foto: Vegar Moen: 134
* Fundación Robert Mapplethorpe/cortesía
de Art + Commerce: 228
ArtPace, San Antonio/foto: Riley Robinson:
280ab
Art Resource, Nueva York: 69, 83
Erich Lessing/Art Resource, Nueva York: 366
* y cortesía del artista: 17, 86, 151, 154-
155, 165, 171, 174, 179i, 183d, 187, 188ar,
191, 220ar, 221, 222, 224, 259ab, 269, 276,
310, 312, 330, 353d, 363, 381ar, 386ab;
392i, 392d, 396ar, 406, 409
Cortesía del artista/foto: Kira Perov: 152;
foto: Rhee Jae-yong: 184; foto: Graham
Baring: 188ab; foto: James Wildman: 334;
foto: Dirk Pauwels: 358ar; foto: Paul
Mellaart: 358ab; foto: Claudio Otticini:
393d; foto: Wolfgang Volz: 408
Cortesía de Associazione Arte Continua, San
Gimignano, Italia/foto: Attilio Maranzano: 405
Cortesía de Baldessari Studio y Marian
Goodman Gallery, Nueva York: 24
Cortesía de Bates College Museum of Art,
Lewiston, Maine/foto: Luc Demers: 317ab
* de los artistas/cortesía de Peter Blum
Gallery, Nueva York: 75d, 319
* del artista/cortesía de Marianne Boesky
Gallery, Nueva York: 48ar
* 2003 Takashi Murakami/Kaikai KiKi Ltd.,
Co. Todos los derechos reservados/
cortesía de Marianne Boesky Gallery: 34
Cortesía del artista y Tanya Bonakdar
Gallery, Nueva York: 172
Cortesía del artista, Tanya
Bonakdar Gallery, Nueva York, y
Neugerriemschneider, Berlín: 289
Cortesía de Mary Boone Gallery, Nueva York: 251
* 2002 Zindman/Framont, Nueva York/cortesía
de Mary Boone Gallery, Nueva York: 42,
89i, 232
Foto: Zindman/Framont, Nueva York/cortesía de
Mary Boone Gallery, Nueva York: 81ab, 124
Cortesía de Janet Borden, Inc.: 136
Foto: Jack E. Boucher: 384
Cortesía de la Colección Eli y Edythe L.
Broad, Santa Mónica: 18d; foto: Douglas M.
Park Studio, Los Ángeles: 78ar
Cortesía de los artistas y la empresa
de Gavin Brown, Nueva York: 103d, 403

Foto: Sherman Bryce: 387
Center for Land Use Interpretation
Photographic Archive: 178ab
* Herederos de Helen Chadwick/Leeds Museums
& Galleries (Henry Moore Institute
Archive): 211
* de los artistas/cortesía de Cheim & Read,
Nueva York: 82ar, 196
Cortesía del artista y Catharine Clark
Gallery, San Francisco: 372
Cortesía de James Cohan Gallery, Nueva York:
185, 202ab, 272ab, 288, 309
* del artista/Consult Overseas LTD (Libano):
307ab
Paula Cooper Gallery, Nueva York: 149, 266
* Walker Evans Archive, The Metropolitan
Museum of Art/cortesía de Paula Cooper
Gallery, Nueva York: 45ar
* Fidelcomisario de John Coplans: 227
Cortesía del artista y Corvi-Mora, Londres:
327ab
* Cotthem Gallery, Bélgica: 255
Cortesía de Galerie Crone, Berlín/foto:
Javier Campo, Madrid: 379
Cortesía de Galerie Chantal Crousel/foto:
Florian Kleinfenn: 339
* de los artistas/cortesía de D'Amelio
Terras, Nueva York: 52, 85ab
* D.B.: 325
Cortesía de DC Moore Gallery, Nueva York:
308, 412
Cortesía de Deitch Projects, Nueva York: 33,
276; foto: Tom Power Imaging: 207
Cortesía de Deitch Projects/Colección Dakis
Joannou, Atenas/foto: Tom Power: 315
Cortesía de Deitch Projects/ Kunsthaus
Bregenz/foto: Markus Trotter: 271
* Museo de Arte Denver: 260ar
Dia Art Foundation, Nueva York: 117
Cortesía de Dia Center for the Arts/foto:
Bill Jacobson: 63
Foto: Thomas R. DuBrook/Colección de Julie
Kinzelman y Christopher Tribble, Houston,
Texas: 53
Etra Stoller * Esto: 322d
Cortesía de Etherton Gallery, Arizona,
y Dawson Gallery, Los Ángeles: 96
* 1983 Sue Coe/cortesía de Galerie
St. Etienne, Nueva York: 376
REPOhistory Archive, Fales Library & Special
Collections, Universidad de Nueva York: 382d
Cortesía de Patricia Faura Gallery, Santa
Mónica, California: 282
Cortesía del artista y Feigen Contemporary,
Nueva York: 158
* de los artistas/cortesía de Ronald Feldman
Fine Arts, Nueva York: 126, 133, 175ar,
175eb; foto: D. James Dea: 113; foto: Alan
Zindman: 183i; foto: Dennis Cowley: 247ar;
foto: Zindman/Framont: 378ab
* de los artistas/cortesía de Zach Feuer
Gallery, Nueva York: 182, 262ar; foto:
Oren Shor: 201
* del artista/cortesía de Galleria Emi
Fontana, Milán: 328
Raymond Foye Ltd. Fine Art Services: 81ar
Foto: Uta Franke: 306ar

* de los artistas/cortesía de Gagosian
Gallery, Nueva York: 54i, 148ab, 226ab,
235, 238ab, 348ar; foto: Robert McKeever:
200, 236
Cortesía de General Idea (AA Bronson, Nueva
York/Toronto): 258
Cortesía de Gallery Laure Genillard,
Londres: 35
* de los artistas/cortesía de Gladstone
Gallery, Nueva York: 26, 51, 162ab, 218i,
247ab; foto: Michael James O'Brien: 128
* Nan Goldin: 138
* de los artistas/cortesía de Marian
Goodman Gallery, Nueva York: 23, 47ar, 58,
102, 104, 111i, 131ab, 162ar, 198d, 208,
313, 353i, 370; foto: Cathy Carver, Nueva
York: 355
* Crystal Eye Ltd., Helsinki/cortesía de
Marian Goodman Gallery, Nueva York y
París/foto: Marja-Leena Hukkanen: 135
Gran Fury Records, Departamento de
Manuscritos y Archivos, The New York
Public Library, Fundaciones Astor, Lenox
y Tilden: 259ar
Cortesía de Greenberg Van Doren Gallery,
Nueva York: 333
* del artista/Greene Naftali Gallery, Nueva
York: 27d, 375
Cortesía de greengrassi, Londres: 82ab
Cortesía del artista y Christopher Grimes
Gallery: 294
Cortesía de Group Material/foto * 1991 Ken
Schles: 378ar
* del artista/cortesía de www.guerrillagirls.
com: 301ab
* Fundación Solomon R. Guggenheim, Nueva
York/foto: Ellen Labenski: 147
Cortesía del Museo Solomon R. Guggenheim,
Nueva York: 62; donación de la Fundación
Bohen, 2001: 229
* de los herederos de Philip Guston/cortesía
de McKee Gallery, Nueva York: 195d
Cortesía del artista y Haines Gallery,
San Francisco: 170i
Cortesía de Glenn Halvorsen para el Walker
Art Center, Minneapolis, Minnesota: 176ar
Impreso por Hamilton Press, Venice,
California/cortesía del artista: 25
Galerie Peter Herrmann, Berlín: 335
Rhona Hoffman Gallery, Chicago: 367
* Timothy Mursley: 337i
Cortesía de In Situ, París: 340
Cortesía de J. Johnson Gallery, Jacksonville
Beach, Florida: 91
Cortesía del artista y Casey Kaplan, Nueva
York: 342
* Kawamata y on the table/organizado por
Morcer Union/foto: Peter McCallum: 331ab
* de los artistas/cortesía de Sean Kelly
Gallery, Nueva York. Reproducidas con
permiso: 106, 237ab, 397ab; foto: Steven
P. Harris: 219; foto: Ken Schles: 351
Cortesía del artista y Kent Gallery,
Nueva York: 228ar
Cortesía del artista y Anton Kern Gallery/
foto: Tom Power Imaging: 287ab; foto:
Jan Wundz: 395d

Phyllis Kind Gallery, Nueva York: 280ar
Herederos de Martin Kippenberger Galerie
Gisela Capitán, Colonia: 116i
Cortesía de Leo Koenig, Inc., Nueva York:
190, 397ar
* Jeff Koons: 19, 20, 43
Balthazar Korab Ltd.: 322i
Cortesía de Andrew Kreps Gallery: 258ar
Cortesía de Galerie Krinzinger, Viena: 395i
* Yayoi Kusama/foto: Hal Reif: 197
Cortesía del artista * Yvon Lambert, Nueva
York y París: 129
Cortesía de Yvon Lambert, Nueva York y
París/foto: David Allison: 140ar
* 2001 Julia LaVerdiere y Paul Myoda/con el
apoyo de Creative Time y la Municipal Art
Society: 389
Cortesía del artista y Lehman Maupin
Gallery, Nueva York: 262ab
* de los artistas/cortesía de Galerie Telong,
Nueva York: 90, 209, 295, 388i, 382i
* Herederos de Ana Mendieta/Colección
Galerie Telong, Nueva York: 281
Lennon, Weinberg, Inc., Nueva York: 173
Cortesía de Lisson Gallery, Londres: 177
* del artista/List Visual Arts Center,
MIT/foto: Charles Mayer: 349
Cortesía del artista y Lombard-Feld
Projects, Nueva York/foto: Will Brown: 404
Cortesía de The Luggage Store,
San Francisco: 32ab
Cortesía de los artistas y Lühring
Augustine Gallery, Nueva York: 127ar, 140,
158, 220ab, 261, 360ar
Galerie Mai, Zürich: 118
* de los artistas/cortesía de Matthew Marks
Gallery, Nueva York: 48ab, 71, 76, 254,
300-301
* de los artistas/cortesía de Marlborough
Gallery, Nueva York: 274, 369; foto:
Artur Starewicz: 198i
Cortesía de Mass MoCA, North Adams,
Massachusetts/Instalación realizada
gracias a Sterling & Francine Clark Art
Institute, Williamstown, Massachusetts/
foto: Doug Bartow, 2002: 178
Cortesía de los artistas y Lehmann Maupin
Gallery, Nueva York: 305ab; foto:
CharlieSamuels.com: 285
* de los artistas/cortesía de Lehmann
Maupin Gallery, Nueva York, y Sonnabend
Gallery, Nueva York: 181
Cortesía de Paul McCarthy Studio: 204
* Vija Celmins, cortesía de McKee Gallery,
Nueva York: 08
* de los artistas/cortesía de Metro
Pictures, Nueva York: 27i, 50, 125ar,
161ab, 203, 348ab
* Grisha Bruskin/cortesía de Meyerovich
Gallery, San Francisco: 277
Cortesía del artista y Robert Miller
Gallery, Nueva York: 238ar
* Miramax Film Corp.: 125ab
Cortesía de Victoria Miro Gallery, Londres: 105
* del artista/cortesía de Victoria Miro
Gallery, Londres, encargado y producido
por Artpace, San Antonio, Texas: 127ab

• de los artistas/cortesía de Mitchell-Innes & Nash, Nueva York: 47ab, 377

• Mark Morossee Photography: 393i

• Adrian Piper Research Archive/Museo de Arte Contemporáneo, Chicago, Bernice and Kenneth Newberger Fund: 25b

Museum of Jurassic Technology: 357

Galería Christian Nagel, Colonia: 132

The Newark Museum/Art Resource, Nueva York: 215

Cortesía de G.R. N'Nandi Gallery: 252

Cortesía de David Nolan Gallery, Nueva York: 212ab

Cortesía del artista y Numark Gallery, Washington, D.C.: 181

• Philip-Lorca diCorcia/cortesía de Pace/MacGill Gallery, Nueva York: 11b

• de los artistas/cortesía de PaceWildenstein, Nueva York: 89d, 99, 206, 279, 35b; foto: Kerry Ryan McFate: 54-55; foto: Ellen Labanaki: 305ar

Naureen Paley, Londres: 137

• 196b: Art Spiegelman and Pantheon Books: 374ar

Encargado por la Pennsylvania Convention Center Authority: 85ar

Cortesía de Galerie Emmanuel Perrotin, París y Miami: 79, 139

Cortesía de Friedrich Petzel Gallery, Nueva York: 45ab, 8b, 343, 359, 396ab

PPOM, Nueva York: 373

Cortesía de Fondazione Prada, Milán/foto: Attilio Maranzano: 394

Cortesía de Galerie Joan Prats: 214

Cortesía de los artistas y Project, Nueva York: 131ar, 15b

Cortesía de Project, Nueva York/colecciones de Jeanne Greenberg Rohatyn y Nicolas Rohatyn, Nueva York/foto: Emma Estwick: 299

• de los artistas/cortesía de Max Protetch Gallery, Nueva York: 77, 78ab, 223; foto: Dennis Cowley: 328ab; foto: Michael Price: 332ab

Pruznick/Grey: 399

Cortesía de Public Art Fund, Nueva York/foto: Tom Power Imaging: 341; foto: Peter Bellamy: 41b

Galería Ramia Barquet: 279

Cortesía de Regen Projects, Los Ángeles: 92, 213

• 286b: Dusan Reljin: 481

Cortesía del artista y Anthony Reynolds Gallery: 273

• de los artistas/cortesía de Andrea Rosen Gallery, Nueva York: 8b, 111d, 141, 33b, 368ab

• Fundación Felix González-Torres/cortesía de Andrea Rosen Gallery, Nueva York/foto: Fred Scruton: 402

Cortesía del artista y Roslyn Oxley9 Gallery, Sidney, Australia: 311ab

The Saatchi Gallery, Londres: 239

Cortesía de Tom Sachs Studio: 37d

Sammlung migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich/foto: Andrew Whittuck, Londres: 179d

Museo de Arte Moderno/reproducido con autorización de SCALA/Art Resource, Nueva York: 114

• 288b: Bridget Riley/cortesía de Karsten Schubert, Londres: 8b

Cortesía de Richard Serra Studio, Nueva York: 385

Cortesía de Tony Shafrazi Gallery, Nueva

York: 3b, 31

Cortesía de Jack Shainman Gallery, Nueva York: 311ar

Cortesía de Sikkens Jenkins & Co.: 371, 189, 199, 237ar, 272ar

Cortesía del artista/Museo David and Alfred Smart de la Universidad de Chicago/adquisición, Paul and Miriam Kirkley Fund for Acquisitions: 275ar

• de los artistas/cortesía de Sonnabend Gallery: 44ar, 44ab, 109, 153, 210, 280ab

• Candida Höfer, Colonia/VG Bild-Kunst, Bonn/cortesía de Sonnabend Gallery: 362

• de los artistas/cortesía de Sparone Westwater Gallery, Nueva York: 81, 101, 163, 186, 287ar

Cortesía de Bill Stanton y Janos Marton: 413

Cortesía del artista y Bernice Steinbaum Gallery: 275

Cortesía de Storefront for Art and Architecture, Nueva York: 331ar

Cortesía del artista y Stux Gallery, Nueva York: 189

Cortesía de los artistas y Francesa Young Tang Teaching Museum and Art Gallery, Saratoga Springs, Nueva York/foto: Kate Ericson y Mel Ziegler: 361

Tate, Londres/Art Resource, Nueva York: 382

• del artista/cortesía de Timothy Taylor Gallery, Londres: 35b

Cortesía del artista y Through the Flower: 245

• 1991: Ellen Page Wilson: 249/cortesía de Tilton Gallery, Nueva York: 243

• Mikki S. Lee/cortesía de Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nueva York: 263

Cortesía del Museo Municipal de Arte de Toyota, Toyota Aichi, Japón: 146d

Cortesía de Ubu Gallery, Nueva York: 194

Cortesía de Universal Limited Art Editions: 212ar

Cortesía del artista y V/Space LAB: 332ar

Foto y • Atelier Van Lieshout: 337d

Shoshana Wayne Gallery, Santa Mónica, California: 346

Cortesía de Barbara Wien Gallery, Berlín: 257

Cortesía de Michael Werner Gallery, Nueva York y Colonia: 115, 284, 368d

Cortesía de Western Project: 283

Cortesía de Whitechapel Gallery Archive, Londres: 119

• de los artistas/cortesía de Jay Jopling/White Cube, Londres: 22ar, 5b; foto: Stephen White: 161ar; foto: Diana Bertrand: 292ar; foto: Elia Tripamoni: 393

Cortesía de Xu Bing Studio/foto: Xu Bing: 317ar

Cortesía de Donald Young Gallery, Chicago: 92

Zabriskie Gallery: 354

Cortesía de David Zwirner, Nueva York: 32ar, 10b, 139ab, 1461, 233

Cortesía de David Zwirner, Nueva York, y Galería Eigen + Art, Berlín/Leipzig: 116ar

Cortesía de los herederos de Jason Rhoades/David Zwirner, Nueva York, y Hauser & Wirth, Londres y Zürich: 49

Cortesía de los herederos de Gordon Matta-Clark y David Zwirner, Nueva York: 323

Cortesía de David Zwirner, Nueva York, y Zeno X Gallery, Amberes: 103i

ÍNDICE

Los números subrayados hacen referencia a las ilustraciones

11-S 35, 29b, 373, 38b; 389
24 (serie televisiva), 14b

A

A.I. Inteligencia artificial (película), 18b

Abakanowicz, Magdalena, 19b

Coexistence, 19b; 19b

Abu, Shuya, 145

Abramovic, Marina: 21b, 221

The House with the Ocean View, 21b; 219

Abu, 32b

Cellule n.º 4, 32b

abstracción/arte abstracto, 7-8, 11, 66-93, 86, 101, 112, 194

véase también representación

abstracción pospictórica. Véase color-field paintings

Abta, Tomma, 82, 84

Eba, 82; 82

Abu Ghraib, prisión iraquí, 387, 389

abyección, 194, 287

acolonistas vieneses, 21b, 393

Acconci Studio

Storefront for Art and Architecture (Nueva York), fachada, 331

Acconci, Vito, 8, 277, 331

Following Piece, 39b

Seedbed, 21b

Service Area, 347; 347

Acree, reverendo Ethan, 281, 283

Lomb of God, 283; 282

ACT UP, 257

«action painting»/pintura gestual, 214, 21b

Adams, Dennis, 32b

Bus Shelter VIII, 32b; 32b

Adorno, Theodor, 347

Aelst, Willem van, 9b

Afganistán, 194, 332

África, 281, 39b

afroamericanos, 35b, 48b

como estereotipos, 234, 252, 254, 399

y cuerpo/sexualidad, 226, 228-229, 234, 237-238

y esclavitud, 234, 244-246, 277, 38b

e identidad, 242-246, 248-249, 252, 254-245, 39b-399

Agas, James y Walker Evans

Elegantos obreros los hombres famosos, 33b

Agustín, San, 144

Ahaara, John, 48b

Homage to the People of the Bronx, Double Dutch at Kelly Street I, 48b; 611

Antila, Esja-Liisa, 137

The House, 127; 125

The Wind, 137

Aitken, Doug, 153, 15b

Electric Earth, 153; 152

Akerman, Chantal, 16b

O'Est, 16b; 162

Alberti, Leon Battista, 34b

Aldrin, Edwin «Buzz», 18b

Alemania, 8, 17, 77, 8b, 9b, 101, 14b, 16b, 165, 194, 26b, 29b, 36b, 36b, 371, 38b

Documenta (exposiciones), 35, 22b, 292, 39b, 48b

véase también Bauhaus; Berlín; Alemania Oriental/República Democrática Alemana; Holocausto; régimen nazi/nazismo; Berlín Occidental; Alemania Occidental/República Federal de Alemania

Alemania Occidental/República Federal de Alemania, 112, 19b

Alemania Oriental/República Democrática Alemana, 112, 118, 15b, 175, 194, 36b

Allman Brothers Band, 192

Allora, Jennifer y Guillermo Calzadilla, 17b, 17b

Landmark, proyecto, 17b

Under Discussion, 17b; 177

Alpert, Richard, 285

Althamer, Pawel

Blockers, 357; 35b

Aly, Francis, 399

The Collector, 399

When Faith Moves Mountains, 399; 48b

Amor, Ghada, 23b, 234

Red Strokes on Raw Canvas, 234; 23b

América del Sur, espiritualidad en, 28b-283

amerindios, 24b-247, 254, 257, 25b-26b

Anderson, Terry, 38b

Andre, Carl, 87, 84

Antin, Eleanor, 125

The Golden Death, 125; 126

«The Last Days of Pompeii» (serie), 125

Antoni, Janine, 22b, 221

Lick and Lother, 22b

Loving Core, 22b

Anuszkiewicz, Richard, 8b

Appelbaum, Polly, 84

Big Bubbles, 84; 85

Apocalipsis, Libro del, 272, 283

Anaki, Nobuyoshi, 23b

Sin título (Kaori), 23b; 231

Aristóteles, 144

Política, 9b

Armajani, Siah, 335-33b

Emerson's Parlor, 335-33b; 11b

Arman, 41, 43

Armory Show, Nueva York (1913), 352

Armstrong, Nell, 61, 18b

arquitectura, 12, 77, 8b, 82, 107, 10b, 322-343

Estilo Internacional, 322, 32b, 329

Art & Language, 34b

Art and Knowledge Workshop. Véase K.O.S.; Rollins, Tim

art brut, 2b

art nouveau, 82

arte como bien de consumo, 41-45, 347, 349

arte conceptual, 8, 41, 82, 84, 145, 25b, 312, 332, 412

y crítica de las instituciones de arte, 34b-347, 35b, 357

y espiritualidad, 283, 285, 287

arte de la performance, 8, 12, 17, 122, 194, 21b-221

véase también body art/arte corporal

arte del grafito, 2b, 35; 3b-33

arte digital/fotografía, 91, 97, 18b, 272, 332

arte hindú, 272

arte minimalista/minimalismo, 8, 2b, 6b,

- 67-69, 88, 84, 88, 91-92, 283, 285, 336, 392
arte and objetivo». Véase abstracción/arte abstracto
arte persa/decoración, 28, 84
arte pop, 8, 16, 28, 40-41, 67, 122
véase también Warhol, Andy
arte público, 368, 379-389, 489
arte tribal africano/reliquias, 19, 197, 266, 281, 388
Artschwager, Richard, 41
Asher, Michael, 347
Ashford, Doug, 378
Ataman, Kutlug, 262
+1=1, 262
Atelier van Lieshout, 336
AVL-Ville, 336
Mini Technocrat, 336; 337
«The Technocrat», 338
Athey, Ron, 283
Deliverance, 283
Mortyrs and Saints, 283
Sebastian Suspended 1999 No. 9, 283
Atkinson, Conrad, 378-9
Landmine (Madonna and Child with St. John the Baptist), 278
«Strike at Brannans», exposición, 378-379
Atwood, Margaret
El cuento de la criada, 168
Ault, Julie, 378
Australia, 310-312
Austria, 218, 393
Avelos, David. Véase Sisco, Elizabeth
Aylon, Helene, 275-276
The Liberation of G-d, 276; 276
Aziz, Anthony y Sammy Cucher, 189
«Dystopia» (serie), 189; 189
«Faith, Honor, and Beauty» (serie), 189
«Interior» (serie), 189
Pam and Kim, 188
B
Bader-Weinhold, banda 101
Bacher, Souheil (personaje Raed), 394
Bacon, Francis, 195, 236
El papa inocencio X (Estudio a partir de Velázquez), 195
Bajtin, Mijail, 194, 203
Baldessari, John, 21, 28
Beal, 21; 24
Banco Mundial, 292
Barcelona, 352
Barney, Matthew, 127-128, 168
The Cremaster Cycle (series), 127-128; 128
Barney, Tina, 137-138
The Ancestor, 138; 138
Barr, Alfred H., Jr., 7
Barrio, J.M.
Peter Pan, 245
Barroco, 84, 91, 96, 310
Barthes, Roland, 96, 112
«La muerte del autor», 123, 392
Baselitz, Georg, 112
Eke-weiblicher Akt I, 112; 115
Basquiat (película), 28
Basquiat, Jean-Michel, 28
Sin título, 28, 31
Bataille, Georges, 194, 398
Baudrillard, Jean, 21, 392
Bauhaus, 7, 67, 88, 168, 322, 352, 366
Baumgarten, Lothar, 312
América Invention, 312; 313
Becher, Bernd y Hilla, 187-188, 118, 325, 362
Water Towers, 187, 189
Becher, Max. Véase Robbins, Andrea
Beckett, Samuel, 35
Esperando a Godot, 373
Beckmann, Max, 366, 369, 371
Bedia, José, 277
Brevisimo relación de la destrucción de las Indias, 277
De Donde Vengo, 277; 279
«La llegada de Dios» (extraído de Brevisimo relación), 277
Beecroft, Vanessa, 399
vb46, 399
vb46.017 Los Angeles, 401
«Beijing East Villagers» (Zhang and Mai), 228
Beirut, 175, 394
Bell, Nikki. Véase Langlands, Ben
Bellmer, Hans, 194-195, 203
La Poupée, 194
Benjamin, Walter, 40, 41
«La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica», 40
Bentham, Jeremy, 326
Beaton, Thomas Mart, 7, 366
Ben-Tor, Tamy, 262
Women Talk About Adolf Hitler, 262
Berger, John, 224
Berger, Maurice, 242
Bergson, Henri, 144, 153
Berkeley, George, 144
Berlin, 112, 168, 164-165, 329, 367, 369, 487
Berlin Occidental, 112
Beyers, Joseph, 266, 287, 393, 403, 412
7000 Oaks, 403; 407
Bhabha, Nomi, 384
Bhopal, India, 381
Bibbia, 35, 122, 272
Bickerton, Ashley, 43, 43
Le Art (Composition with Logos #7), 43; 44
Bisnal de Berlín (2006), 21
Bisnal de Estambul (2003), 53, 326
Bisnal de La Habana (1997), 229, 319
Bisnal de Venecia (1993), 21
Bisnal Edge '02, Madrid, 254
«Big Bang», 61, 144
Bijl, Guillaume, 357
Your Supermarket, 357; 358
bin Laden, Osama, 35, 332
bioarte, 169, 178-191
véase también ecoarte; naturaleza y tecnología
Blade Runner (película), 169
Blake, Jeremy, 158
Reading Osare Clark, 158; 158
Winchester, 158
Blake, Nyland, 254
The Big One, 255
Blake, William, 35, 148
Blavatsky, Helena, 66
Bleckner, Rose, 82
Infatuation, 82; 81
Blind Faith (alter ego de Wallinger), 275
Bloom, Barbara
The Reign of Narcissism, 352; 353
The Seven Deadly Sins, 352
Bochner, Mel
«Measurement» (serie), 347
Bock, John, 393
0/4 x 11 - mit Schissloving, 393; 395
body art/arte corporal, 8, 12, 217-219
véase también arte de la performance
Bostti, Alighiero e, 291
La mappa del mondo, 292; 293
Bois, Yve-Alain, 194
Bolsa de Nueva York, 383
Boltanski, Christian, 352
Archive Dead Swiss, 352; 355
«The Archives» (serie), 352
Inventory of Objects Belonging to a Young Woman of Charleston, 352
Inventory of the Man of Barcelona, 352
Inventory of the Man of Nueva York, 352
«Monument» (serie), 352
Bonnetantenmuseum, Maastricht, 357
Bonnie & Clyde (película), 260
Bonvicini, Monica, 326
Don't Miss Soc, 326
Stairway to Hell, 326
Boone, Mary, 36
Boonma, Montien, 278, 277, 281
House of Hope, 277; 278
Melting Void Molds for the Mind (serie), 277
Borland, Christine, 389
L'Homme Double, 180; 128
Bosco, El, 194, 372, 409
Botero, Fernando
«Abu Ghraib» (serie), 367, 369
Abu Ghraib 45, 359
Botticelli, Sandro
El nacimiento de Venus, 188, 169
Boucher, François
El rapto de Europa, 189
Bourgeois, Louise, 195
Sintitula, 195; 196
Bourriaud, Nicolas, 392
Bowers, Leigh, 226; 226
Brasil, 10, 36, 304, 392
constructivismo, 392-393
Brasserie (restaurant de Nueva York), 331
Brecht, Bertolt, 393
Bromson, AA (General Idea), 257
Bronx (Sur), Nueva York, 407, 409-411
Broodthaers, Marcel
«Musée d'Art Moderne» («musée» itinerante), 347, 352
Brooklyn Museum, 266, 350, 351
Brooklyn, Nueva York, 28, 128, 165, 336
Brown, Cecily, 230, 234
Guys and Dolls, 230; 235
Brown, James, 138, 246
Bruegel, Peter, el Viejo, 194
Brugera, Tania, 220
el peso de la culpa, 220; 221
Bruskin, Grisha, 276
«Alefbat» (serie), 276
«Birth of the Heroes» (serie), 276
Vision, 278; 277
Buchloh, Benjamin, 366
budismo, 88, 144, 266, 269, 276-277, 281, 285, 314
Burden, Chris, 218
Burton, Daniel, 325
Photo-souvenir «Les Deux Plateaux», 325
Burton, Nancy, 9, 187
Eton Patz Update, 187
First and Second Beauty Composites, 187
Burton, Richmond, 82
Shivaesque, 82
Bush, George H.W., 298
Bush, George W., 212; 212
Byars, James Lee, 283
The Angel, 283; 284
The Death of James Lee Byars, 283
C
Caga, John, 285, 392; 392
4'33", 144, 168
Cai Guo-Qiang, 314
Cry Dragon/Cry Wolf: The Ark of Ganges Khon, 314
Cultural Melting Pot: Projects for the 20th Century, 314
Dragon Sight Sess Vienna: Project for Extraterrestrials No. 32, 316
«Projects for Extraterrestrials», 314
Calatrava, Santiago, 322
California Institute of the Arts, 21
calligrafía asiática, 68, 314
Calla, Sophia, 138, 148
«The Address Book», 148
Chambre 28 - 3 mars, 148; 139
«The Motel» (serie), 148
Calzadilla, Guillermo. Véase Allora, Jennifer
Canada, 182, 133, 169, 328-329, 331-332, 346
canción de Bernadette, La (película), 148
Capilla de Arena. Véase Capilla de los Serovegni, Padua
Capilla Sixtina, techos de la, 265, 269
Caravaggio
La muerte de la Virgen, 96
Cardiff, Janet, 140-141, 357-358
In Real Time, 358; 360
Murre Lake Incident, 140-141; 140
carnavalesco, 194, 203
Carnegie Library of Pittsburgh, 358
Corrie (película), 124
Carroll, Lewis
Alice en el país de las maravillas, 125
Casebere, James, 187
Pink Highway #3, 187; 196
Castro, Fidel, 277, 297
catedral de Chartres, 266
catolicismo, 266-269, 310
Cattelan, Maurizio, 71
Him, 21
La Nona Ora, 9, 21; 23
Now, 21
«VI Biennial Caribeña» (con Hoffmann), 21, 352; 353
Celmins, Vija, 97
Web #10, 97; 98
Center for Land Use Interpretation (CLUI), 178
«The Best Dead Mail in America» (exposición), 178
Dixie Square Mall #18, June 11, 2003 (Rowell), 176

- «A View into the Pipe» (exposición), 176
Central Park, Nueva York, 184, 487-488
Centro Georges Pompidou, París, 194
Chadwick, Helen, 288, 218
 Meat Abstract #4, 211
 «Meat Abstracts» (serie), 210
 Pink Flowers, 210
Chagoye, Enrique, 373
 Their Freedom of Expression ... The Recovery of Their Economy, 373; 374
chamanismo, 281, 287
Chan, Paul, 373
 Tat Light, 373
 My Birds...Trash...The Future, 373; 375
Chaney, Rufus, 176
Chapman, Jake y Dinos, 201
 Zygotic Acceleration, Biogenetic De-sublimated Libidinal Model, 201; 202
Charles, Michael Ray, 252, 254
 (Forever Free) The Constant Gardener, 254; 255
Charley (revista), 21
Chatwin, Bruce
 Utz, 347
Chauval, Charles, 310
Chen Zhen, 314
 Daily Incantations, 314; 315
Chicago, 176, 245, 258
Chicago, Judy, 245
 The Dinner Party, 122; 245
Chile, 292, 304
Chin, Mel, 176
 KNOWMAD (videojuego), 176
 Revival Field, St. Paul, Minnesota (con Chaney), 176
 Revival Fields installations (con Chaney), 176
China, 68, 218, 220-223, 292, 298, 314, 407
Chomsky, Noam, 292
Christo y Jeanne-Claude, 407
 The Gates, Central Park, Nueva York City, 1970-2005, 407; 408
 Running Fence 1972-76, 407
Chrysler Building, Nueva York, 127
cibernética/máquina, 180-187
 véase también naturaleza y tecnología
Cicciolina, 17, 21; 18
ciencia y tecnología. Véase naturaleza y tecnología
cine
 y narrativa, 122-133, 137, 140-141
 y tiempo, 144-165
 y vigilancia/monitoreo, 166-165
 véase también películas individuales
Cisjordania, 175
Ciudad del Cabo, 308
Claes, Pieter, 96
Clark, Kenneth, 221, 225
Clark, Lygia, 218, 392-393
 «Bichos», 392
 O dentro e o fora, 392; 393
 «Objetos relacionales», 393
 Pedra e ar, 392
 «Proposiciones», 392
Clark, Ossie, 158
Clay, Cassius, 148, 246
Clifford, James, 314
Close, Chuck, 97, 118
 Auto-retrato, 97; 99
club de lo lúcho, *El* (película), 122
Cockcroft, Eve, 366
Coe, Sue, 374
 Dead Meat, 374
 How to Commit Suicide in South Africa, 374; 375
 Porkopolis, 374
Cole, Thomas
 La consumación del Imperio, 168
Colascott, Robert, 252
 George Washington Carver Crossing the Delaware, 252
 The Original, 252
Colombia, 53, 298
Colón, Cristóbal, 254, 277
colonialismo/colonización, 191, 277, 304, 308-312
color-field painting, 66, 67
comunismo, 112, 116, 196, 314, 366
 véase también crítica marxista; realismo socialista
Congo, El, 101
Connelly, Frances, 194
constructivismo, 7, 66, 84, 86
 brasileño, 392-393
 ruso, 67, 144, 166, 366
Conwill, Houston, Estelle Conwill Mejazo y Joseph DePace, 368
 Rivers, 368; 367
Coolidge, Matthew, 176
Coplans, John, 225
 Freeze No. 4, Three Panels, 225; 227
Corcoran Gallery, Washington, D.C., 180
Cores, 285, 292, 394
Cortés, Hernando, 308
Costanzo, Jim (REPOHistory), 363
 Lower Manhattan Sign Project, Sign #14, 363; 362
Courbet, Gustave
 El taller del artista, 122; 123
Cox, Renss, 234
 Cousins at Pussy Pond, 234; 235
 Yo Mama's Last Supper, 266
Coyne, Peta, 208, 218
 Sin título n.º 820 (MIT Peacocks), 208; 209
Cragg, Tony, 40
 Spying, 46; 47
Cranshaw, Lucas, 197
Crescamor Psychiatric Center, Queens, Nueva York, 412
Crawford, Gregory, 124-125
 Sin título, 125; 127
Crimp, Douglas, 145
crítica marxista, 9, 40, 41, 123, 224
Critical Art Ensemble (CAE), 178
 Flesh Machine, 178; 179
Crownhurst, Donald, 165
Crumb, R. (Robert), 35
Cuba, 220, 277, 292, 319, 341
 cubismo, 7, 84, 96, 153, 266, 275
Cucher, Sammy. Véase Aziz, Anthony
cuerpo/sexualidad, 218-239
 y afroamericanos, 226, 228-229, 234, 237-238
 y feminismo, 221-225
 y pornografía, 218, 226, 230-236
 y uso del desnudo, 221, 224-228
cultura consumista, 36, 41-44, 322
cultura hip hop/rap, 20, 373
cultura popular, 16-37. Véase también
 Warhol, Andy
Culver City (Los Ángeles), 352
Currin, John, 197, 201
 Homemade Pasta, 197; 200
D
D'Annunzio, Gabriela, 352
dadá, 7, 40
Daily Show, *The* (programa televisivo), 123
Dali, Salvador, 28, 190, 208, 212, 393
Danto, Arthur, 0, 40
 «El final del arte», 96
Darboven, Hanne, 118-119
 Kultugeschichte 1880-1903, 119; 117
Darger, Henry, 373
Daumier, Honoré, 172, 174
David, Jacques-Louis, 366
Davis, Miles, 28, 246
De Beer, Sue, y Laura Parnes
 Heidi 2: The Unauthorized Sequel, 207
De Kooning, Willem, 43, 67, 68, 84, 236
 «Women» (serie), 18, 195
De Sijl, 66, 67, 69, 168, 366
 véase también Mondrian, Piet
Deacon, Richard, 60
 What Could Make Me Feel This Way "A.", 60; 72-73
Dean, Tacita, 180, 165
 Disappearance at Sea, 165
 Fernsehurm, 160, 165; 164
Debord, Guy
 La sociedad del espectáculo, 392
Defos, Daniel
 Robinson Crusoe, 128
Deformidad e imperfección, 194-215
Deitch, Jeffrey, 168
Delacroix, Eugène, 122, 194
Delvoe, Mim, 184, 187
 Cloaco Turbo, 184, 187; 185
Demand, Thomas, 197
 Room (Zimmer), 197
Dennig, Gunter, 388
 Stolpersteine, 388; 186
Denes, Agnes, 403
 Tree Mountain - A Living Time Capsule - 11,000 People, 11,000 Trees, 400 Years, 403, 407; 408
 Wheatfield A Confrontation, 403
Denver, Museo de Arte de, 258
DePace, Joseph. Véase Conwill, Houston
Departamento de Cultura de Nueva York, 176
Departamento de Policía de Nueva York, 257
Departamento de Salud Pública de Nueva York, 175
desnudo como tema artístico, 221, 224-229
Dia Center for the Arts, Nueva York, 343
dibujos animados/personajes de dibujos animados, 28, 35, 373
 japoneses, 34-37, 393, 390-397
 véase también dibujos y personajes individuales
DiCorcia, Philip-Lorca, 107, 110
 Head #9, 110
 «Heads» (serie), 107
 «Streetwork» (serie), 107
Dijkstra, Rineke, 108
 Kolobrzeg, Polonia, 26 de julio, 1992, 108; 111
Diller, Elizabeth, y Ricardo Bofill, 331, 332
 Master/Slave, 331; 330
dimensión desconocida, *Lo* (serie televisiva), 118
Dion, Mark, 173, 175
 Museum of Poison (Biocide Hall), 173
 Tor and Feathers, 173; 172
Disney, Walt, 28, 214, 336, 409
Dittborn, Eugenio, 384
 To Return (RTM), Airmail Painting No. 103, 304; 395
DiverseWorks, Houston, Texas, 393
Dix, Otto, 366, 369
Documents 7 (1982), 403
Documents 11 (2002), 35, 220, 292, 398
Doig, Peter, 182
 100 Years Ago, 192; 105
Don Quijote, 97; 100
Donatello
 Maria Magdalena, 269
Donovan, Tara, 53
 Haze, 53
 Sin título (Plastic Cups), 53; 54-55
 Toothpicks, 53
Douglas, Stan, 133
 Journey into Fear, 133; 138
 Win, Place or Show, 133
Dove, Arthur, 68, 268
Duchamp, Marcel, 11, 40-41, 43, 46, 58, 62, 123
 Boite-en-valise, Serie F, 346
 Cinturón de castidad, 257
 Fontaine, 40, 43; 40
 El gran vidrio, 43
 En prévision d'un bras cassé, 40
Dumas, Marlene, 238
 Omy Lyden Lopen, 238; 239
Duncan, Carol, 221
Dunham, Carroll, 210, 212
 Female Portraits, 212
Durero, Alberto
 Estudio de manos, 378
Durham, Jimmie, 257
 «On Loan from the Museum of the American Indians» (exposición), 257
 «Six Authentic Things» (serie), 257
 Types of Arrows, 257
Düsseldorf, 100, 403
E
Eckstein, Soho (personaje de Kentridge), 371
ecoarte, 160-178
 véase también land art; naturaleza y tecnología
Edwards, Benjamin, 332
 Immersion, 332; 333
«efecto Warhol», 16-37
 y el culto a la fama, 16-23
 y la demolición de las jerarquías, 28, 30-33, 35
 y la fusión del arte y los negocios, 34-37
 y los medios de comunicación, 21, 24-29
Egipto, 145, 230, 234, 383
Einstein, Albert, 144
Eisenstein, Sergei, 144
Elisason, Olafur, 287, 288
 The Weather Project, 287; 289
 Your Now is My Surroundings, 287
Emerson, Ralph Waldo, 335-336
Emin, Tracey, 21
 Everyone I Have Ever Slept With 1963-1993, 21; 22
 «My Major Retrospective» (exposición), 21

- Empire State Building, Nueva York, 165
 «endurance art», 218-221
 Enwezor, Okwui, 292
 véase también Documenta 11
 Ericson, Kate, y Neil Ziegler, 359
 Molla Whites, 359
 Signature Piece, 359; 361
 Ernst, Max, 40
 Esakov, Liyat, 335
 esclavitud, 234, 244-246, 277, 308, 388
 «escultura social» (Bauys), 403
 espiritualidad, 268-289
 y arte conceptual, 283, 285, 287
 Oriente frente a Occidente, 283-289
 véase también religiones individuales
 Essenhugh, Inka, 28
 in Bed, 28; 29
 «estética folclora», 43, 46-49, 51
 Estilo Internacional (arquitectura), 322, 326, 329
 eurocentrismo, 242, 248, 292
 evangelismo cristiano, 288-289
 Evans, Walker, 43, 336
 Exit Art, Nueva York, 169
 exorcismo, El (película), 148
 Experiments in Art and Technology (E.A.T.), 168
 Expo '70, Osaka, Japón, 168
 Export, Valio, 218
 Toppund Tastkino, 398
 expresionismo, 17, 96, 275, 371, 412
 expresionismo abstracto, 8, 16, 24, 68, 67, 78, 84, 88, 101, 195, 218, 366, 367
 perspectiva feminista, 228, 230, 234
 rechazo de los artistas, 195, 210, 212, 214
F
 Fakhour, Fadl (personaje de Raad), 304
 falsas exposiciones, 21, 347, 350, 352; 353-354
 fascismo, 88, 112, 298, 388
 fauvismo, 366
 Félix, el gato (dibujo animado), 35
 feminismo, 9, 67, 78, 122, 194, 292
 y cuerpo, 221-225
 e identidad, 242, 245, 248, 252
 Fan-Ha Liuming, Wose Ma Liuming
 Fernsehturm, torre de televisión de Berlín, 168, 165; 164
 Filipinas, 318
 Finlandia, 403, 480-487
 Finley, Karen, 358
 Fischl, Eric, 230
 Bad Boy, 230
 Bedroom Scene #7 After the Tantrum, Unholy News, 230
 Krefeld Project, Sunroom Scene #1, 230; 232
 Fischl, Peter, y David Weiss, 46
 Der Lauf der Dinge, 46; 48
 Flavin, Dan, 41
 Fletcher, Harrell, 393
 Learning to Love You More, 393
 The Sound We Make Together, 393; 395
 Fleury, Sylvie, 36
 Agent Provocateur, 36; 35
 «Soft Rocket», 36
 Fluxus, 283, 392
 Fondo Monetario Internacional, 292
 Fontana, Lucio, 36
 Fontcuberta, Joan, 352
 «El artista y el fotógrafo» (falsa exposición), 352
 From Joan Miró's Suite Destino "Assag per a triple salt mortal" (Attempt at a triple somersault), 352; 354
 Förg, Günther, 77, 88
 Sin título (serie), 77; 78
 formalismo, 7-8, 9, 10, 12, 67, 84, 91, 122, 392
 «Formlessness: Modernism Against the Grain» (exposición), Centro Georges Pompidou, París (1996), 194
 Foster, Hal, 366
 fotografía, 43, 96-97, 102, 107-108, 112
 fotorealismo, 97, 101-102
 «Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions» (exposición), Queens Museum of Art, Nueva York (1992), 169
 Fragonard, Jean-Monore, 366
 Francia, 43, 119
 Frank, Robert, 107
 Fraser, Andrea, 358
 Kunst muss hängen, 358
 Welcome to the Wadsworth, 358; 359
 Fray Angélico, 266
 «Freeze» (exposición), V&A (1988), 17
 Fresh Kills, vertedero, Staten Island, 176
 Freud, Lucian, 274-225
 Back View (Leigh Bowery), 226; 226
 Freud, Sigmund, 51, 97, 352
 Fried, Michael, 8, 67, 92
 «Arte y objetualidad», 8, 67, 392
 Friedman, Thomas
 La Tierra es plana, 292
 Friedman, Tom, 52
 Sin título, 53; 54
 Fritsch, Katharina, 62
 Rottenkönig, 62; 63
 Frize, Bernard, 88
 Récaproque, 88; 79
 Fry, Roger, 392
 Fulton, Nishish, 169
 Fundació Tàpies, Barcelona
 «The End(s) of the Museum» (exposición, 1995), 358
 Fusco, Coco, 254
 véase también Gómez-Peña, Guillermo
 futurismo, 7, 67, 84, 168, 298
G
 Gallagher, Ellen, 234, 238
 Negra a Day, 234, 238; 238
 Gantner, Wolfgang (Gelitin), 397
 Gaskell, Anna, 125
 Sin título n.º 16 (Wonder), 125
 «Wonder» (serie), 125
 Gates, Henry Louis, Jr., 242
 Gattaca (película), 188
 Gautier, Théophile, 366
 Gehry, Frank, 322
 Gelitin, 397
 Tantomounter 24/7, 397
 General Idea, 257
 AIDS, 257; 258
 Magic Bullet, 257
 genética, 178-179, 187-191
 véase también naturaleza y tecnología
 Genghis Khan, 287
 Genzken, Isa, 329
 Fuck the Bauhaus, 329
 New Buildings for Berlin, 329
 Géricault, Théodore, 194
 bolsa de la Medusa, La, 112, 359; 363
 Gérôme, Jean-Léon
 Psique, 189
 Gerz, Jochen, y Esther Shalev Gerz, 388
 Mahmal gegen den Faschismus, 388; 386
 Giacometti, Alberto, 195
 Gilbert & George, 16-17
 Clean Me, 17; 18
 «Perverse Pictures» (serie), 17
 Singing Sculpture, 17; 17
 Gillick, Liam, 326, 329
 Assessment Think Tank, 326; 327
 Local Discussion Screen, 329
 Gillray, James, 372
 Ginsberg, Allen, 285
 Ginzler, Andrew, Wase Jones, Kristin
 Giotto
 Frescos para la Capilla de los Scrovegni/
 Capilla de la Arena, Padua, 150, 268, 269
 Giuliani, Rudy, 246
 globalización, 10-12, 292-319
 Goldin, Nan, 138
 The Ballad of Sexual Dependency, 138
 Andy and Jimmy Poullet's Taxi, NYC, 138
 Nan and Brian in Bed, NYC, 138
 Goldsworthy, Andy, 189
 Hole in leaves sinking, held underneath to a woven
 burlap, keeping it afloat, 189; 178
 Golub, Leon, 367, 371, 378, 388
 «Interrogations» (serie), 367
 Interrogations (III), 367
 «Mercenarios» (serie), 367, 369
 Vietnam II, 367
 Gómez-Peña, Guillermo, 254, 267
 Two Undiscovered Amerindians Visit Madrid (with
 Fusco), 254; 258
 Gonzalez-Torres, Felix, 378, 399, 402
 Sin título (Perfect Lovers), 399-402
 Sin título (Placebo), 402
 Sin título (USA Today), 402
 Gordon, Douglas, 145, 148
 Between Darkness and Light (after William Blake), 148; 148
 24-Hour Psycho, 148
 Gormley, Antony, 295
 Critical Mass, 298; 303
 European Field, 298
 Goya y Lucientes, Francisco José de, 194
 Los Caprichos, 365, 372
 «Desastres de la guerra» (serie), 373
 Graham, Dan, 325-326
 Cinema, 326
 Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay, 144
 Two Adjacent Pavilions, 227
 Graham, Rodney, 128
 Vexation Island, 128; 130
 Gran Bretaña, 17, 21, 169, 246, 346
 Gran Fury, 257-258
 Kissing Doesn't Kill Gored and Indifference Do, 258; 259
 Gran Muralla de China, 218, 221, 407; 223
 Graves, Michael, 48
 Great Salt Lake, Utah, 169, 287
 Grecia, 68
 Graczyński, Bolek, Wase Living Museum
 Greenberg, Clement, 7, 10, 35, 67, 347, 366
 «Vanguardia y kitsch», 16
 véase también formalismo
 Griffith, D.W., 144
 Gropius, Walter, 322
 Gross, George, 40, 194, 366, 369, 374
 grotesco, 194, 195
 Group Material, 378, 407
 AIDS Timeline, 378
 Gu, Henda, 314
 «United Nations» (serie), 314
 United Nations - united 7561 kilometers, 317
 guerra civil española, 366
 guerra de las galaxias, La (saga cinematográfica), 123
 guerra del Golfo, 175, 329
 guerra del Vietnam, 212, 367, 374
 monumento conmemorativo a los veteranos, 363, 388; 384
 Guerrilla Girls, 292, 381, 383
 Do women have to be naked to get into the Met
 Museum?, 381
 Guggenheim Bilbao, 322
 Guggenheim Museum, Nueva York, 312, 347, 379
 «The Art of the Motorcycle» (exposición) (1998), 48
 Gursky, Andreas, 298
 Hauptversammlung, 298; 300-301
 Guston, Philip, 35, 195, 218, 214
 Painting, Smoking, Eating, 195
 Gutai, grupo, 218
 Gutenberg, Johannes, 21
 Guangju, Corea del Sur, 11, 292
H
 H.D. (Hilda Doolittle)
 «Helena en Egipto», 145
 Haacke, Hans, 247, 358
 Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings,
 A Real Time Social System, as of May 1, 1971, 247
 Solomon R. Guggenheim Museum Board of
 Trustees, 247
 Habana, La 292, 341
 Hale County, Alabama, 336
 Hallay, Peter, 88, 91, 168
 Optimizer, 88; 89
 Hamilton, Ann, 397
 Indigo Blue, 397
 Hammons, David, 242, 248
 Concerto in Black and Blue, 248
 Flying Carpet, 248; 249
 How Ya Like Me Now?, 242; 243
 Han Shan, 68
 Hanceck, Trenton Doyle, 272
 The Ossified Theosophical (Harmony), 272
 Hanson, Duane, 281
 happenings, 188, 218, 392, 393
 Haraway, Donna, 188
 Haring, Keith, 28

- Sin título, 28; 38
 Harlem, Nueva York, 388, 398
 Harris, Ann Sutherland, 221
 Harrison, Newton, y Helen Mayer Harrison, 175
 «Peninsula Europe» (exposición), 175
 Harrison, Rachel
 Schmatte with President, 28; 27
 Hartley, Marsden, 266
 Hatoum, Mona, 58
 Homebound, 58; 57
 Hausmann, Raoul, 48
 Heap of Birds, Edgar. Véase HOOK E AYE VI
 Edgar Heap of Birds
 Heartfield, John, 374
 Heilmann, Mary, 76
 The Green Spiral, 76; 75
 Heizer, Michael, 8, 399
 City, 189; 169
 Double Negative, 169
 Held, Al, 91
 Véase Through III, 81
 Hello Kitty (personaje de dibujos animados),
 35, 38; 37
 Hesse, Eva, 67
 hibridación, 242, 258, 260-263, 277, 281
 véase también identidad
 Hildegard de Bingen, 245, 285
 Hill, Gary, 180
 Tall Ships, 160; 162
 Miller, Susan
 From the Freud Museum, 352; 358
 hinduismo, 266, 272, 283, 285
 Hirschhorn, Thomas, 398
 Battle Monument, 398
 Hirschhorn Museum, Washington, D.C., 383
 Hirst, Damien, 17, 21, 158
 Home Sweet Home, 17
 The Physical Impossibility of Death in the Mind of
 Someone Living, 17; 22
 A Thousand Years, 9, 17
 Hitler, Adolf, 21, 187, 187, 262, 358, 388
 véase también régimen nazi/nazismo
 Höch, Hannah, 48
 HOOK E AYE VI Edgar Heap of Birds
 señales visuales de «bienvenidas», 256
 Wheel, 258; 269
 Hock, Louis. Véase Sisco, Elizabeth
 Hockney, David, 127, 153
 My House, Montclair Avenue, 153; 154-155
 Höfer, Candida, 359, 362
 Radcliffe Camera Oxford, 362
 Hoffmann, Jens. Véase Cattelan, Maurizio
 Hogarth, William, 372
 Holl, Steven, 331
 Hollar, Carsten, 393
 The New World Race, 393
 Upside Down Mushroom Room, 393; 394
 Holocausto, 180, 275, 371, 374, 388
 Holzer, Jenny, 224, 379, 388, 383
 «Survival Series», 379
 «Triams», 379
 Various Texts, 379; 380
 homosexualidad, 127, 138, 197, 221,
 226-229, 283
 e identidad, 245, 254, 257
 e sida, 28, 82, 138, 169, 226, 257-258,
 259, 283
 Honolulu, Ayuntamiento de, 314
 Hooks, Bell, 242
 Horn, Rebecca, 188, 184
 Kiss of the Rhinoceros, 184
 Unicorn, 188, 184; 183
 Houshiary, Shirazeh, 285, 288
 Breath II (con Horne), 285
 Hubbard, L. Ron
 Dianético, 187
 Hudson River, Escuela del, 173
 Hughes, Langston
 «The Negro Speaks of Rivers», 388
 Hughes, Robert, 242, 386
 Huyghe, Pierre, 128, 133, 393
 The Third Memory, 128; 131
 véase también Parrano, Philippe
 Identidad, 242-263, 312-319, 365
 de afroamericanos, 242-246, 248-249,
 252, 254-255, 398-399
 y feminismo, 242, 245, 248, 252
 e hibridación, 242, 258, 260-263, 312,
 314-319
 de hispanoamericanos, 246-247, 254, 257,
 258-259
 y homosexualidad, 245, 254, 257
 Immendorff, Jörg, 369
 Café Deutschland, 369; 368
 Impresionismo, 96, 197
 India, 292, 381
 Indiana, Robert
 LOVE, 257
 «Informations» (exposición), MoMA, Nueva York
 (1978), 346-347
 Informe, 194
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 224
 boñoturco, El, 224
 Inquisición española, 372
 Instituciones artísticas, 348-363
 Institute of Contemporary Art, Filadelfia,
 277
 Institute of Contemporary Art, Londres, 378
 «International Survey of Recent Painting and
 Sculpture» (exposición), MoMA, Nueva York
 (1984), 292, 381
 Internet, 10, 12, 13, 28, 168, 165, 188, 291
 Interview (revista de Warhol), 21
 Irán, 246, 292
 Iraq, 298, 367, 389, 374; 369
 Islam, 51, 82, 234, 246
 arte/decoración, 84, 91, 272, 288
 sufismo, 283, 285
 Italia, 28, 77, 84, 483
 arte povera, 43, 48, 292
 futurismo, 7, 67, 84, 168, 298
 J
 Jaar, Alfredo, 295
 Geography=War, 295
 Jacir, Emily, 319
 Where We Came From (Amal), 319; 318
 Jackson, Jesse, 242-243
 Jameson, Fredric, 122-123, 124
 Janka, Ali (Gelitin), 397
 Jankowski, Christian, 281
 The Holy Artwork, 281; 288
 Japón, 28, 35-38, 196, 218, 269, 283, 285,
 312, 372
 dibujos animados y arte inspirado
 en ellos, 34-37, 393, 396-397
 grabados shunga, 230, 352
 Jauch, Hans Robert, 392
 Jedda (película), 318
 Jeremijenko, Natalie, 178, 188
 Tree Logic, 189; 178
 Jesucristo, 35, 38, 158, 269, 272, 277, 283,
 310, 367
 Johnny Maniac (película), 24
 Johns, Jasper, 48
 Painted Bronze, 41
 Johnson, Philip, 322
 Glass House, New Canaan, Connecticut, 322
 Jones, Joan, 145
 Lines in the Sand, 145; 148
 Jones, Kristin, y Andrew Ginzler, 407
 Mnemonics, 407; 408
 Jones, Ronald, 51
 The bed Ethel Rosenberg slept in the night before her
 execution, 1953-1998, 51; 58
 Joo, Michael, 287
 Saltiness of Greatness, 287
 Salt Transfer Cycle, 287
 Juan Pablo II, papa, 9, 21; 23, 352
 judaísmo, 275-276, 285, 371
 Judd, Donald, 41, 67, 326
 Sin título, 67; 68
 Julien, Isaac, 127
 The Long Road to Mazatlan, 127
 K
 K.O.S. (Kide of Survival), 487, 489
 Amerika For the People of Bathgate (con Rollins),
 489; 418
 véase también Rollins, Tim
 Kabba, 51
 Kabakov, Ilya, 124, 137
 The Man Who Flew into Space from His Apartment,
 134; 132
 «Ten Characters» (exposición), 134
 Kac, Eduardo, 191
 Genesis, 191
 GFP Bunny, 9, 191
 Kahlo, Frida, 269
 Kandinsky, Vasily, 66, 84, 92, 96, 298
 Los cosacos, 66; 68
 «De lo espiritual en el arte» (ensayo),
 66, 266
 Kapoor, Anish, 285, 288
 Cloud Gate, 285; 286
 Kaprow, Allan, 218, 392, 393
 Kassel, Alemania. Véase Documenta 7;
 Documenta 11
 Katz, Alex, 123
 Kawamata, Tadashi, 331-332
 Toronto Project Colonial Tavern Park, 331-332; 331
 Kawara, On, 145
 Apr. 15 1973, 146
 «Today Series», 145
 Kcho, 319
 In My Mind, 319; 318
 Kelley, Mike, 283, 287
 Herd: Midlife Crisis Trauma Center and Negative
 Media-Engram Abreaction Release Zone (with
 McCarthy), 283, 287; 284
 More Love Hours Than Can Ever be Repaid, 283; 285
 The Wages of Sin, 285
 Kelly, Ellsworth, 67
 Diagonal with Curve III, 67; 69
 Kelly, Mary, 224, 252
 Post-Partum Document (serie), 252
 Post-Partum Document: Documentation IV, Transitional
 Objects, Diary and Diagram, 253
 Kennedy, John F., 21
 Kenridge, William, 371
 History of the Main Complaint, 371
 Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris, 371
 Mine, 371
 Kidner, Michael, 88
 Kiefer, Anselm, 8, 371
 Zim Zum, 371; 378
 Kilgallen, Margaret, 28, 35
 «Ta Friend and Fox» (exposición), 35; 23
 Kimsooja, 314, 319
 A Mirror Woman: The Ground of Nowhere, 314,
 319; 319
 A Needle Woman, 314
 Kingelez, Bodys Isek, 335
 Ville fantôme, 335
 Kippenberger, Martin, 112, 118, 358
 Put your freedom in the corner, save it for a rainy day,
 112, 118
 Sin título, 112; 116
 Kissinger, Henry, 373; 374
 Kitaj, R.B., 275
 If Not, Not, 275
 The Jewish Rider, 275; 274
 Kitsch, 16, 28, 36, 41
 Klein, Yves, 218, 257
 Kluver, Billy, 188
 Knowles, Alison
 Proposition #2: Make a Salad, 292
 Kollwitz, Käthe, 371, 374
 Komar, Vitaly, y Alexander Melamid, 112, 118
 Double Self-Portrait as Young Pioneers, 112; 113
 Koons, Jeff, 17, 21, 41, 348
 Jeff in the Position of Adam, 19
 «Made in Heaven» (serie), 17
 «New Hoover» (serie), 41
 Puppy, 17, 28
 Three Ball 50/50 Tank, 41; 43
 Kosuth, Joseph
 «One in Three» (serie), 346
 «The Play of the Unmentionable»
 (exposición), Brooklyn Museum (1990),
 358; 351
 Kounellis, Jannis, 43
 Kozloff, Joyce, 242, 384, 388
 La Conquista, 388
 «Knowledge» (serie), 388
 Kozloff, Max, 386
 Kramer, Milton, 48, 41, 242, 366
 Krauss, Rosalind, 84, 88, 184, 268
 Kristeva, Julia, 194
 Kruger, Barbara, 41, 224, 248, 252, 349
 Sin título (I shop therefore I am), 41, 248; 42
 Twelve, 248; 251
 Your body is a battleground, 218
 Ku Klux Klan, 234, 254-255, 318
 Kunstakademie, Düsseldorf, 188
 Kurtz, Steven, 178

Kusama, Yayoi, 196
Self-Obliteration by Dots, 196; 197
 Kusaiwong, Surasi, 482-483
Everything the Same Price, 483
Pay Less for the Best, 483
 1000 Lire Market (La vita continua), 483; 485
 Kuspit, Donald
El fin del arte, 17
 Kuweit, 175

L
 Lacan, Jacques, 252
 Laib, Wolfgang, 285, 287, 288
The Five Mountains Not to Climb On, 287
 Lakota, Indians, 277
 Land art, 8, 169, 173, 175, 399
véase también ecoarte; naturaleza y tecnología
 Langlands, Ben, y Nikki Bell, 332
The House of Osoma bin Laden, 332
 Larner, Liz, 91-92
Carner Basher, 92
Two or Three or Something, 91; 93
 Las Vegas, 88, 145
 Lascaux, pinturas rupestres de, 122
 LaVerdiere, Julian, y Paul Myoda
Tribute in Light, 388; 389
 Lawler, Louise, 349, 350
Pollock and Tureen (Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut), 349; 348
«Something About Time and Space But I'm Not Sure What It Is» (exposición), 349
 Lawrence, Doreen, 246
 Lawrence, Jacob, 366
 Laycock, Ross, 399, 402
 Le Corbusier, 322, 331
Unité d'Habitation, Marsella, 326
 Leary, Timothy, 285
 LeDray, Charles, 51
 Ocas, 51
 Lee, Ann (personaje de Parrero/Huyghe), 393, 397; 396
 Lee, Bruce, 287
 Lee, Nikki S., 260, 262
The Ohio Project, 260; 263
 Lee Bul, 184
Anthem, 184
Chrysalis, 184
Live Forever, 184
 Lee Mingwei, 402
The Letter-Writing Project, 402; 404
Sleeping Project, 402
Tourist Project, 402
 Leibowitz, Cary, 254
«Do these pants make me look Jewish?», 254
«Giant! Wait! Now!», 254; 256
 Leipzig, Escuela de Arte de, 116
 Leirner, Jac, 36
Lung, 36; 37
 Leonardo da Vinci, 180
La Última Cena, 266
Mona Lisa, 48, 189
 Leutze, Emanuel Gottlieb
George Washington Crossing the Delaware, 252
 Levine, Sherrille, 43, 123
After Edward Weston, 43
After Walker Evans, 43; 45

LeWitt, Sol, 84, 88, 298
«Enunciados sobre arte conceptual» (manifesto), 84
Wall Drawing #1110 Whirls, 84; 85
 Libano, 175, 292, 384
Liberation (periódico), 140
Life (revista), 197
 Ligon, Glenn, 226
Notes on the Margin of the Black Book, 226; 229
 Lin, Maya, 383, 388
Vietnam Veterans Memorial, 383, 388; 384
 Lincoln, Abraham, 28
 Lincoln Center, Nueva York, 341
 Lippard, Lucy, 242, 245
 Liston, Sonny, 148
 Living Museum, 489, 412
Seclusion Room, 412; 413
 Lombardi, Mark, 295, 298
World Finance Corporation, Miami, c. 1970-79 (ish Version), 295-297
 Londres, 17, 158, 246, 272, 275, 325, 326, 378-379, 382
 Long, Richard, 169
A Line in Scotland, Cul Mor, 169; 170
 Longo, Robert
Johnny Mnemonic (película), 24
«Men in the City» (serie), 24
 Sin título, 24; 27
 Loos, Adolf, 322
 López, Alma
Our Lady, 269
 Los Alamos, Nuevo México, 180
 Los Angeles, 97, 176, 352
 Los Carpinteros, 341
Ciudad Transportable, 341; 340
 Lou, Liza, 58, 61
 Backyard, 58
 Kitchen, 58; 59
 Louvre, París, 359
 Lovell, Whitfield, 489
Echo, 489; 412
 Lowe, Rick, 409
 Lucas, Sarah, 51
Beer Can Penit, 51
 Lucier, Mary, 173, 175
Wilderness, 173
 Luminismo estadounidense, 173
 Lyon, Lisa, 225
 Lyotard, Jean-François
La condición posmoderna, 10, 11

M

Ma Liuming, 220, 221
Fen-Ma Liuming Walks the Great Wall, 221; 223
 Machado, Alexis Layva. Véase Kcho
 MacLunas, George, 392
MAC (revista), 283, 212
 Madame Tussaud, museo de cera, 150
 Magritte, René, 208
 Mailer, Norman, 127
 Maillo, Aristide, 190
 Majoz, Estela Conwill. Véase Conwill, 384; 382
 Malovich, Kazimir, 43, 66, 90, 144, 266
Composición supratextual, 66; 67
 Manet, Édouard
Almuerzo campestre, 197, 234; 122

Olimpia, 260
 Mangano-Dvalle, Inigo, 329
Le Baiser/The Kiss, 320; 328
 Mangold, Robert, 70
Cursed Plane Figure IV (Double Panel), 70; 74
 Manhattan, Nueva York, 28, 138, 165, 171, 187, 269, 347, 379, 383, 388, 398, 487
 manierismo, 150, 194, 197
 Manifesta, 11
 Manzoni, Piero, 194, 218
 Mao Tse-tung, 187, 267, 314
 mapas, 292-293, 384, 388
 Haplethorpe, Robert, 225-226, 230, 350
Man in the Polyester Suit, 226
 Thomas, 226; 228
«X» Portfolian (serie), 226
 Marcaccio, Fabian, 214
Content Versus Paintant, 214
 Painter Robot, 214
 Marclay, Christian, 148
 Telephones, 148; 149
 Marden, Brian, 68, 70
 Vine, 70; 71
 Marshall, Kerry James, 245-246
«Lost Boy» (serie), 245
 Voyager, 245-246; 244
 Martin, Agnes, 84, 88
The Harvest, 84
The Sea, 84
The Spring, 84
This Rain, 84
 Sin título, 84, 88; 87
 Marton, Dr. Janos. Véase Living Museum
 Maryland Historical Society, 350
 Massachusetts Museum of Contemporary Art (Mass MoCA), 189, 393
Matrix (trilogía cinematográfica), 168
 Matto-Clark, Gordon, 322, 325
Fake Estates, 322
Splitting, 322; 323
 May, Karl, 260
 maya, civilización, 91, 266, 373
 McCarthy, Paul, 194, 203, 207
Bossy Burger, 203
Heidi Middle Crisis Trauma Center and Negative Media-Engram Abreaction Release Zone (with Kelley), 203, 207; 204
 McCollum, Allan, 41
Collection of Ten Plastic Surrogates, 41; 45
«Surrogate Paintings» (serie), 41-42
 McElheny, Josiah, 61
Twentieth Century Modernism, Mirrored and Reflected Infinitely, 61; 60
 McGee, Barry (alias Twist), 35
 Sin título, 35; 32
 McLuhan, Marshall, 21
 McShane, Kynaston, 359
 Meco, L., 51
 Mehretu, Julie, 298
Dispersion, 298; 299
 Melrales, Cildo, 384
Inserções em Circuitos Neológicos: Projeto Coca-Cola, 384; 382
 Menamid, Alexander. Véase Komar, Vitely
 Melville, Herman, 335
 Mendiola, Ana, 270, 277, 281
Imagen de Yayoi, 277; 281

«Siluetas» (serie), 277, 261
 Nengele, Joseph, 180; 179
 Merz, Mario, 43
 Messager, Annette, 208, 210
Artículos Desarticulados, 208
 Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 359
 Metropolitan Opera House, Nueva York, 61
 México, 254, 255, 277, 360
 México D. F., 399
 Mickey Mouse, 35, 283, 373
 Mies van der Rohe, Ludwig, 322
Farnsworth House, Plano, Illinois, 329
 Seagram Building, Nueva York, 331; 322
 Miguel Ángel
 David, 194
«Echo de la Capilla Sixtina», 266, 269
 Mik, Aernout, 128
Refraction, 128; 131
Milagro de Ana Sullivan, Et (película), 133
 Miller, George Murea, 140, 398
véase también Cardiff, Janet
 Milwaukee Art Museum, 322
 mimesis. Véase representación
«Mining the Museum» (exposición), Maryland Historical Society (1922), 350
 Minotaure (periódico surrealista), 195
 Miró, Joan, 18, 352
Mis adorables sobrinos (programa televisivo), 263
 Mishima, Yukio, 312
 Mockbee, Samuel, y Rural Studio, 335
 Yancey Chapel, Alabama, 336; 317
 Moderna Museet, Estocolmo, 393
 Moffatt, Tracey, 310, 311
Night Crisis - A Rural Tragedy, 310, 312; 311
 Mondrian, Piet, 38, 68, 88, 92, 96, 266, 298, 329
Broadway Boogie Woogie, 88
Composición, 66; 65
 Monroe, Marilyn, 16, 97, 187, 260
 Moore, Henry, 198
 Moorman, Charlotte, 210
 Mori, Mariako, 269, 272
 Pireland, 269
Wave UFO, 269; 271
 Morimura, Yasumasa, 260, 262
Futago, 269; 261
 Morley, Malcolm, 97
The Day of the Locust, 97; 101
 Moro, Aldo, 92
 Morris, Sarah, 88
Midtown Mountain Dew, 88
 Morris, William, 58, 336
 Mouly, Françoise, 374
 Mthethwa, Zwelathu, 308
 Sin título, 310; 311
 MTV, 21, 145
 Mueck, Ron, 201
Boy, 201
Dead Dad, 201; 202
Pregnant Woman, 201
 Mullican, Matt, 119
 Sin título, 119; 119
 multiculturalidad, 9, 10, 12, 242, 245
 Mulvey, Laura
«Pícaro visual y cine narrativo», 274
 Muniz, Vik, 97, 118
Don Quixote in His Study, after William Lake Price

- 1890 (from Rebus), 97; 188
 Muntadas, Antoni
Between the Frames: The Forum, 346; 349
 Muñoz, Juan, 298
Towards the Corner, 298; 302
 Murakami, Takashi, 35-36
DOB in the Strange Forest, 25; 34
 Muro de Berlín, 112, 118
 Murray, Elizabeth, 214
Arm-Ear, 214; 215
 Museo de Arte Folclórico Internacional de Santa Fe, Nuevo México, 266
 Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York, 2, 168, 173, 292, 359, 374
«Information» (1970), 348-347
«International Survey of Recent Painting and Sculpture» (1984), 292, 381
«Museum as Muse» (1989), 350
«'Primitivism' in 20th-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern» (1984), 18
«Road to Victory» (1942), 329
 Museo de Historia Natural, Nueva York, 150
 Museo de Pergamo, Berlín, 359
 Museo de Tecnología Jurrásica, Los Angeles, 352, 357
«Museum as Muse» (exposición), MoMA, Nueva York (1989), 350
 Mutu, Wangchui, 197
My Mountain, My Wind, 197; 199
 Muybridge, Eadweard, 144
«Locomoción animal» (serie), 97
 Plaza 695 (ciervo corriendo), 97; 98
 Myoda, Paul. Véase LaVerdiere, Julian
- N**
 Namuth, Hans, 218
 narrativa, 122-141
 y cine, 122-133, 137, 140-141
 narrativa maestra, 18, 11, 12
 pintura histórica, 122, 123, 124, 125, 252
 narrativa maestra (concepto), 18, 11, 12
 National Endowment for the Arts (NEA), 170, 228, 258
 National Gallery, Washington, D.C., 221
National Geographic (revista), 197
 National Mall, Washington, D.C., 169, 383, 388
 National Portrait Gallery, Washington, D.C., 242
 naturaleza y tecnología, 168-191
 aplicaciones militares, 178-179, 180-181
 cibernética/máquina, 180-187
 genética, 178-179, 187-191
 temas medioambientales, 169-178
Náufrago (película), 128
 Nauman, Bruce, 134, 169, 277
Live-Taped Video Corridor, 144; 145
Mapping the Studio (Fat Chance John Cage), 169; 143
 Neiman, LeRoy, 378
 Nelson (monumento), Trafalgar Sq., Londres, 272, 275
 neoexpresionismo, 8, 97
 Neo-Geo, 8
 neopresionismo, 7
 Neshat, Shirin, 246
- Rapture*, 246
Turbulent, 246; 247
New York Times Magazine, The, 28
New Yorker, The (revista), 374
 Newman, Barnett, 67, 366
The Stations of the Cross (Via Crucis), 266
 Newton, Sir Isaac, 144
 Nigeria, 295
 y el mundo del arte, 246; 292
 Nitsch, Hermann, 218
80th Action (Teatro de Orgías y Misterios), 218
 Noehlin, Linda, 9, 221, 242
nouveaux réalistes, 43
 Nozkowski, Thomas, 78
Sin título (B-27), 78; 77
 Nueva York, 28, 35, 88, 119, 127, 258, 322, 383
 véase también vecindarios y monumentos individuales
 Nuevo México, 84, 180
- O**
 objeto cotidiano como arte, 48-83, 123, 352, 355-357
 véase también Duchamp, Marcel; Warhol, Andy
 Ocampo, Manuel, 318
From a Children's Picture Dictionary, 318
 Odenbach, Marcel, 379
Eine Faust in der Tasche machen, 379
 OBI, Chris, 246
The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Blackstars, 246; 248
The Holy Virgin Mary, 246, 266; 262
 Otticella, Melio, 218, 382, 393
Parangón P18, Cape 12 - From Adversity We Live, 393
«Parangón», 393
 Oldenburg, Claes, 41, 383
Olvidate de mí (película), 122
 Ono, Yoko, 302
Rope, 398
Sky TV, 144
 op art, 80-82, 88, 246
 Opalka, Roman, 145
OPALKA 1965/7-» (serie), 145
OPALKA 1965/7-» (1981), 145
 Oppenheim, Dennis, 9, 169
Annual Rings, 169; 168
 Organización Mundial del Comercio, 381
 Orgies-Mysteries Theater (Nitsch), 218
 orientalismo, 319
 Orian, 9, 187, 188
Refiguration/Self-Hybridization Pre-Columbian No 28, 182
«The Reincarnation of Saint Oriane» (serie), 187
«Self-Hybridizations» (serie), 189
 Orozco, Gabriel, 58
Until You Find Another Yellow Swallow, 58
 Orozco, José Clemente, 366
 Orwell, George
Rebelión en la granja, 487
 1984, 168
 Osorio, Pepón, 246
Badge of Honor, 246; 247
Face to Face, 246
- Oswald, Lee Harvey, 51
 Oursler, Tony, 160
Blue Husk, 160; 161
 Owens, Craig, 123
- P**
 Pacino, Al, 133
 Paik, Nam June, 145, 218, 392
Studies for Piano Forte, 392
TV Garden, 145; 147
 Paine, Rosy, 184
Bluff, 184
PMU (Painting Manufacture Unit), 184; 185
 Pallochy, Cubanista Field, 184; 185
 SCUMAK, 184
Weed Choked Garden, 184
 Paises Bajos, pintura de los, 96, 122, 295
 véase también De Stijl; Mondrian, Piet
 Palacio Real, París, 325
 Palestina, 319
 Palm Beach Institute of Contemporary Art, 335
 Palo Monte (religión afrocubana), 277
 Panamárano, 180
 Aeromodeler, 180
Archaeopteryx III, 180; 181
Raven's Variable Matrix, 180
 Pano, Gina, 218
«Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution» (exposición), Exit Art, Nueva York (2000), 169
 Pardo, Jorge, 343
Project, 343
 Parker, Cornelia, 51, 53
Moss (Colder Darker Matter), 53; 52
 Parmigianino, 197
 Parnes, Laura. Véase De Beer, Sue
 Parreno, Philippe, 393, 397
Anywhere Out of the World, 393; 395
No Ghost, Just a Shell, 393
 Parsipur, Shahrnush
Women Without Men, 246
 Partz, Felix (General Idea), 257
 pastiche, 122-125, 127
 Patz, Etan, 187; 187
 Penck, A.R., 369
 Penn, Arthur, 133
 Pepsi, pabellón para la Expo '78, Osaka, Japón, 168
 Percent for Art (programa gubernamental estadounidense), 383
Permanent Food (revista), 21
 Perreault, John, 283
 Perú, 399
Resedillo en Elm Street (película), 124
 Pettibon, Raymond, 35
Sin título, 35; 32
 Peyton, Elizabeth, 101-102
Live to Ride (E.P.), 102; 103
 Pfaff, Judy, 84
circus, CIRQUE, 84; 85
 Pfeiffer, Paul, 148
Four Horsemen of the Apocalypse, 148; 150
The Long Count (I Shook Up the World), 148
The Pure Products Go Crazy, 148
 Picabia, Francis, 112
 Picasso, Pablo, 18
- Guernica, 366
 Piccinini, Patricia, 189
LUMPS (Lifeform with Unevolved Mutant Properties), 189
 Young Family, 189; 188
 Pinochet, Augusto, 304
 pintura histórica, 122, 123, 124, 125, 252
 pintura renacentista, 28, 81, 84, 91, 96, 122, 197, 272, 332
 temas religiosos en la, 226, 286, 387, 369
 y la obra de Orlan, 187, 189
 Piper, Adrian, 248, 398
Corridor, 248; 250
 Pirwig, Robert, 285
 Pittman, Lari, 212, 213
A Decorated Chronology of Insistence and Resignation, 212; 213
«Places with a Past», Charleston, Carolina del Sur, 397
 Platon, 68, 118
 La República, 96, 210
 Plinio el Viejo
Historia natural, 96
 política, 366-389
 Polke, Sigmar, 112, 118
«The History of Everything» (exposición), 112
Watchtower, 112; 114
 Pollock, Griselda, 221
 Pollock, Jackson, 7, 18, 17, 67, 88, 84, 187, 189, 218, 234, 366
 Polonia, 196, 374
 Pompeya, murales, 122, 367
 Pondick, Rona, 288
Fox, 288; 218
 Pontorno, Jacopo da
Visitation, 158
 Pope, L. William, 398-399
The Great White Way, 22 miles, 9 years, 1 street, 398-399; 399
 pornografía, 17, 119, 123, 197, 203, 212, 318
 y cuerpo/sexualidad, 218, 226, 230-235
 Posada, José Guadalupe, 372
 posestructuralismo, 224
 posminimalismo, 8, 86, 87, 285
 posmodernidad, 9-10, 12, 48, 96, 168, 169, 322
«Post Human» (exposición itinerante, 1992), 168
 postimpresionismo, 96
 Potrc, Marjetica, 332, 335
Urgent Architecture, 335; 332
 Presley, Elvis, 35, 393
 Primera Guerra Mundial, 40, 366
«'Primitivism' in 20th-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern» (exposición), MoMA, Nueva York (1984), 18
 Prince, Richard, 24
Sin título (Cowboy), 24; 26
 Project Row Houses, Houston, Texas, 489; 412
 psicoanálisis, 9, 224
 psicodelia, 82, 158, 285, 288
Pecosis (película), 124, 148
 Public Art Fund, 341
 público, 359, 392-413
 pueblos aborígenes, 254, 256-257, 258, 260, 277, 310-313, 328-329

pueblos nativos de Norteamérica, 254,
256-257, 258, 260, 277, 328-329
Puerto Rico, 176, 178, 246, 341
Pulp Fiction (película), 122
Puryear, Martin, 68
Sin título, 68; 70

Q

Queens, Museo de Arte, Nueva York, 169, 314
Queens, Nueva York, 169, 412

R

Raad, Walid, 304
Hostage. The Bachar Tapes. 304
My Neck is Thinner than a Hair, 304; 307
Rabelais, François, 194
Radcliffe Camera, Oxford, 362; 362
Rafael, 266
Rainer, Arnulf, 218
Rainer, Yvonne, 168
Raja (alter ego de Cox), 234
Ramírez Jonas, Paul, 180
«50 State Summits» (serie), 180
50 State Summits, Maine, Mount Katahdin, 182
B&W Kite, 188
Men on the Moon, Tranquility, 180
Rand, Archie, 275
Cain and Abel, 275
Chapter Paintings series, 275
The Eighteen Blessings of the Heart of Jewish Worship
series, 275
The Nineteen Diaspora Paintings series, 275
Raspe, Rudolf Erich
Los aventuras del barón de Münchhausen, 125
Rauch, Neo, 118
Quiz, 118; 116
Rauschenberg, Robert, 46, 123, 168
«combines», 17
Open Score (película), 168
Ray, Charles, 92
Family Romance, 92
Ink Box, 92
Memory of More, 82
«readymades» (Duchamp), 11, 40-41, 123
Reagan, Ronald, y su era, 24, 35, 298,
373; 324
realismo socialista, 112-113, 116, 118,
134, 278, 366
Reed, David, 80
#520, 80; 78
Reforma, 266
régimen nazi/nazismo, 180, 195, 234, 262,
275, 310, 352, 366, 371, 374, 379
véase también Hitler, Adolf; Holocausto
regionalismo estadounidense, 7, 197
Rego, Paula, 125
Reichstag, Berlín, 407
Reither, Florian (Gelitin), 397
religión, 266
véase también espiritualidad; véase también
religiones individuales
REPOHistory, 383
Lower Manhattan Sign Project, 383
Lower Manhattan Sign Project, Sign #14
(Costanzo), 383; 382
representación, 7, 11, 65, 67, 68, 84,
96-119, 122, 194
véase también abstracción/arte abstracto;
fotorrealismo; fotografía; realismo
socialista
retícula, 84, 88, 91, 97, 107, 108
Rhoades, Jason, 48, 51
LEGO® Mecca Kaba, 51; 49
«Meccatuna», 48, 51
Richter, Gerhard, 101, 112, 118
48 Portraits, 119
Atlas, 119
Dead, 102
«October 18, 1977» (serie), 101
«pinturas abstractas» (serie), 101
Riley, Bridget
High Sky 2, 80; 80
Ringgold, Faith, 242
Risky Business (película), 148
Rist, Pipilotti, 153
Evers Over All, 153; 156
Ristelhuber, Sophie, 173, 175
WB (#6), 174
«WB» (serie), 175
Ritchie, Matthew, 141
The Hard Way, 141
«Proposition Players», 141
Rivera, Diego, 366
«Road to Victory» (exposición), MoMA, Nueva
York (1942), 329
Robbins, Andrea, y Max Becher, 260
Chief, 260
«German Indians» (serie), 260
Robledo, Darío, 51
At War with the Entropy of Nature/Ghosts Don't Always
Want to Come Back, 51; 53
Rockman, Alexis, 189, 191
The Ecologist, 191; 190
Rockwell, Norman, 197
Rodchenko, Alexander, 144
Rollins, Tim, 378, 407, 409
Amerika - For the People of Botswana (with K.O.S.),
409; 410
véase también K.O.S.
Romanticismo, 168, 169, 184, 191, 194
Rose, Barbara, 67
Rosenberg, Ethel, 51
Rosenberg, Harold, 214
Rosenquist, James, 123
Rosler, Martha, 374, 378
«Bringing the War Home: House Beautiful»
(serie), 374
Gladiators, 377
Rothko Chapel, Houston, 266
Rothko, Mark, 16, 67, 266, 368
Rousseau, Henri, 197
Rousseau, Jean-Jacques, 350
Rovner, Michael, 298
Degel, 298; 305
«in stone» (exposición), 298
Rowell, Steven. Véase Center for Land Use
Interpretation
Rubens, Pedro Pablo, 238
Ruby, Jack, 51
Ruff, Thomas, 198
«Jpeg» (serie), 106, 118
jpeg.mh01, 106
Rufus Corporation. Véase Sussman, Eva
Rugoff, Ralph, 357
Rural Studio. Véase Mockbee, Samuel
Ruscha, Ed, 21, 24
The End, 24; 25
Rushdie, Salman
Los versos satánicos, 258
Rusia, 86, 144, 160
constructivismo, 67, 144, 168, 366
suprematismo, 66
véase también Unión Soviética
Ruskin, John, 58
Ryman, Robert, 77, 80
Sin título, 77; 75

S

Saar, Alison, 281
Compton Nocturne, 281; 280
Love Zombi, 281
Sachs, Tom
Hello Kitty Motivity, 36; 37
Said, Edward, 310
Saint Phalle, Niki de, 43
Salcedo, Doris, 63
Instalación de sillas, Signal de Estambul,
53, 58
Salle, David, 8, 123
Byron's Reference to Wellington, 123; 124
San Cristóbal, isla, 352
San Diego, 258
San Francisco, 28, 35, 258
San Francisco, Museo de Arte Moderno de, 402
Sanborn, Jim, 180
Critical Assembly, 180; 181
Sandaljian, Hagop
Pope John Paul II, 357
Santa Helena, monte de, estado de
Washington, 108
Sarabanda (figura cubana legendaria), 277
Saret, Alan, 67
Sargent, John Singer, 366
Sartre, Jean-Paul, 160
Saul, Peter, 212
Doll Advises the President, 212
Saville, Jenny, 225
Matrix, 225; 226
Schapiro, Miriam, 242
Scher, Julia, 358-359
Superdesk, 358-359; 360
Schiele, Egon, 43
Schneiderer, Simon, 341
Schnabel, Julian, 8, 17, 41
Basquiat (película), 28
Portrait of God, 17
Self-Portrait in Andy's Shadow, 17; 18
St. Sebastian - Born in 1951, 17
Schneemann, Carolee, 208, 216, 277
Fuzex, 216
Interior Scroll, 216
Meat Joy, 216
Mortal Curls, 218; 220
Schoenberg, Arnold, 341, 343
Schoenberg Center for Research in Black
Culture, Harlem, Nueva York, 388
School of Visual Arts, Nueva York, 28
Schutte, Thomas, 190
United Enemies, 190; 198
Schutz, Dana, 197, 201
Civil Planning, 197, 201; 201
Scaadio, Ricardo. Véase Diller, Elizabeth
Scream vigila quién llama (película), 124
Scrovegni, Capilla de los Padua, 158, 260
Scully, Sean, 91
Wall of Light Fall, 91; 90
Seattle, Museo de Arte de, 270-271
Sebastião, Sen, 17, 283
Segunda Guerra Mundial, 67, 195, 202, 312,
329, 366, 369
Sekula, Allan, 295
«Fish Story» (serie), 295
Koreatown, abril de 1992, 294
Semmel, Joan, 224
Touch, 224
Serra, Richard, 8, 67
Tilted Arc, 363; 385
Serrano, Andrea, 350, 378
«Morgue» (serie), 269
The Morgue (AIDS Related Death II), 269
Piss Christ, 269, 269
Shahn, Ben, 166
Shelley, Mary
Frankenstein, 168, 191
Sherman, Cindy, 123-124, 160, 194, 201, 203
Office Killer, 124; 125
«Sex Pictures» (serie), 203
Sin título n° 258, 203
Untitled Film Still #15, 174; 125
«Untitled Film Stills» (serie), 124
Shonibare MBE, Yinka, 308, 310
Gallantry and Criminal Conversation, 308; 309
shunga, grabados, 230, 352
sida, 28, 82, 138, 169, 226, 257, 263, 372,
378, 390
Siens, James, 68, 91
Untitled Yellow Black, 88; 89
Sikander, Shehza, 272
Entanglement, 272
Siy Offering, 272
Simpson, Lorna, 234
Corridor, 234
Guarded Conditions, 234; 237
situacionismo, 8, 41, 43-45, 68
Siqueiros, David Alfaro, 360
Sisco, Elizabeth, Louis Mock y David
Avalon, 258
America's Finest?, 258
Arte Reembolso/Art Rebate, 258
Welcome to America's Finest Tourist Plantation,
258; 259
SITE Environmental Design (empresa), 325
situacionismo, 392; 398
Sleigh, Sylvia, 224
The Turkish Bath, 224; 225
Slonimski, Andrea, 61
Vugelfangstation, 61-62; 62
Smith, Kiki, 207, 210, 269
Mary Magdalene, 269
Tail, 207; 206
Virgin Mary, 269; 270
Smithson, Robert, 169, 173, 389
Spiral Jetty, 169
Soane, John, 352
Society of Independent Artists,
Nueva York, 40
Solakov, Nedko, 134-135
El Bulgara, 134-135; 134

Sonnet, Alan
Art in the Land (libro), 169
TimeLandscape n. 173; 171
 «Time Landscapes» (serie), 173
 Soto, Jesús Rafael, 89
South Park (serie televisiva de dibujos animados), 373
 Soutine, Chaim, 239
Spomotor (musical), 123
 Spencer, Peter (telepredicador), 281; 288
 Spero, Nancy, 369, 371
Azur, 369; 368
 Spiegelman, Art, 373-374
Mous relato de un superviviente, 373
RAW, revista, 374
 Spivak, Gayatri Chakravorty, 394
 Spoerri, Daniel, 43
 Staehle, Wolfgang, 165
 2001, 165; 165
Empire 24/7, 165
 Stalin, Joseph, 112, 134, 187
 Starling, Simon, 341, 343
Inverted Retrograde Theme, USA (House for a Songbird), 341, 343; 342
 Steinbach, Maim, 41
 «Display #7», 41
Pink Accent, 41; 44
 Stella, Frank, 67, 84, 88
La colomba ladra (#11,3D-3X), 84; 83
 Stockholder, Jessica, 46, 325
Sam Ran Over Sand or Sand Ran Over Sam, 46; 47
 Struth, Thomas, 359
Louvre 4, Paris 1989, 359; 363
 Stuyvesant High School, Manhattan, 497
 Sudafrica y la era del apartheid, 238, 292, 308, 318, 371, 374, 383
 sufismo, 283, 285
 véase también islam
 Sugimoto, Hiroshi, 150, 153
Henry VIII, 150; 153
 «Theaters» (serie), 150, 153
 Suh, Do-Ho, 384
Floor, 384
Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home, 384
Who Am We?, 394; 385
 Sullivan, Catherine, 123
Gold Standard (hysterical, melancholic, degraded, refined), 133; 132
 Sullivan, Louis, 322
Supervivientes (programa televisivo), 128
 supramatismo, 66
 surrealismo, 7, 28, 67, 194, 195, 200, 275
 Sussman, Eve, 159
89 Seconds at Alcazar, 150; 151
 Sze, Sarah, 46
Still Life with Flowers, 46; 48

T
 Taaffe, Philip, 82
Freeze, 82; 81
 Taliesin School of Architecture, 336
 Tansley, Mark
A Short History of Modernist Painting, 348; 368
 taoísmo, 88
 Tapias, Antoni, 352
Parde de perros (película), 133

Tate Liverpool, 357
 Tate Modern, Londres, 112
 Turbine Hall, 287; 289
Taxi Driver (película), 127
 Taylor-Wood, Sam, 169
Third Party, 169; 161
Travesty of a Mockery, 169
 tecnología. Véase naturaleza y tecnología
 Teitelbaum, Felix (personaje de Kenridge), 371
 telerrealidad, 10, 16, 128, 137, 168
 televisión, 21, 24, 145
 telerrrealidad, 10, 16, 128, 137, 160
 véase también programas televisivos
 individuales
 Tenochtitlán (capital azteca), 308
Entación vve arriba, la (película), 268
 teosofía, 86, 266
 Teraoka, Masami, 372, 373
Virtual Inquisition/The Pope of Thang, 372
 Teresa de Ávila, Santa, 88
 Thackeray, William Makepeace, 122
 Thatcher, Margaret, y su era, 17, 298
 The Atlas Group. Véase Reed, Wlad
 «The End(s) of the Museum» (exposición), Fundació Tàpies, Barcelona (1995), 350
 The Wrong Gallery, Chelsea, 21
 tibetanas, formas de arte religioso, 84, 266, 287
 tiempo, 144-165
 tiempo real frente a «tiempo filmico», 144-165
Tiempos modernos (película), 144
 Tispolo, Giovanni Battista
 decoración interior de la Kaisersaal, Würzburg, Alemania, 96
 Tillmans, Wolfgang, 108, 112, 118
Jochen taking a bath, 108; 111
 Times Square, Nueva York, 88, 107, 234, 379
 Tinguely, Jean
Homemade Nueva York, 168
 Tiravanija, Rirkrit, 9, 492
Sin título (Pod See-ew), 492; 493
 Tiziana, 224, 230
Venus de Urbino, 194
 Tokio, 238, 348, 407
 Tokyo Rose, 287
 Tomasselli, Fred, 288
Breathing Head, 288
 Tomkins, Calvin, 21
 Toronto, 331-332
 Torres, Rigoberto, 409
 Trinh T. Minh-ha, 248
 Turrell, James
Roden Crater, 169
 Tuttle, Richard, 46
 Tuymans, Luc, 101, 102
Lamp, 101; 103
 Twist. Véase McGee, Barry

U
 Ukeles, Mierle Laderman, 175-76
The New York City Art Parade, 175
The Social Mirror, 175
Touch Sanitation, 175
 Ulay, 218, 221
 Unión Soviética, era de la, 112, 134, 137, 144, 168, 198, 276, 292, 366
 Realismo socialista, 112-113, 116, 118,

134, 276, 366
 Universidad Internacional Libre, Düsseldorf, 403
 «Unnatural Science» (exposición), MassMoCA (2009), 169
 Urban, Tobias (Gelitin), 397

V
 Van Lieshout, Joep. Véase Atelier van Lieshout
 Vancouver, 133, 346
 Vasarely, Victor, 88
 Velázquez, Diego
Inocencia X, 195
Las Meninas, 150
Venus de Milo, 194
 Vera, Luis. Véase Accorci Studio
 Vieques (isla), 178
 Viola, Bill, 144, 150, 160
Going Forth by Day First Light, 150; 152
The Greeting, 150
 Virgen María, 38, 96, 298, 246, 266
 viviendas de protección oficial, 308, 310, 336, 338-343, 409
 Vostell, Wolf, 392

W
 Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut, 358
 Waite, Terry, 394
 Waldhauser, Fred, 168
 Walker, Kara, 234
Danse de la Mubienne Nouveaux, 234; 232
 Wall, Jeff, 102, 168
Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986), 182; 184
 Wallinger, Mark, 272
 Angel (película), 275
Ecce Homo, 272; 273
 Warhol, Andy, 11, 16-17, 21, 26, 35, 36, 40-41
Brillo Box, 40, 41
Brillo Soap Pads Box (Estocolmo Type), 40
 «cápsulas del tiempo», 36
Empire (película), 165
Lonesome Cowboys (película), 127
Mint Marilyn (Turquoise Marilyn), 16
Silver Clouds, 189, 257, 349
Sleep (película), 144, 160; 144
 Washington, D.C., 242, 258, 383, 388
 Washington Project for the Arts, 242
 Wearing, Gillian, 137
Come back Mary, I love you, 137
I'm Desperate, 137
 «Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say» (serie), 137
Trauma, 137

Weiner, Lawrence, 8
Many Colored Objects Placed Side by Side to Form a Row of Many Colored Objects, 346
 Weiss, David. Véase Fischli, Peter
 Meschler, Lawrence, 357
 West, Franz, 341
Double Ring, 341
 Whitehead, Rachel, 325

Ghost, 325
Sin título (Mousel), 325; 324
 Whitman, Robert, 168
 Whitman, Walt, 335
 Whitney Biennial (2002), 184
 Whitney Biennial (2004), 21
 Wilde, Oscar, 350
 Wilke, Hannah, 208, 224
Intra-Venus (with Goddard), 224; 225
 Wilson, David, 357
 Wilson, Fred, 351
Guarded View, 351
 «Mining the Museum» (exposición), Maryland Historical Society (1992), 351
 Wilson, Jane y Louise, 158
Stas City, 158; 159
 Wines, James, 325
 Winogrand, Garry, 107
 Winters, Terry, 70, 77
Graphic Primitives, 77; 78
 Witkin, Joel-Peter, 194
 Wodiczko, Krzysztof, 381, 383
Astor Building, 383
 «Homeless Vehicles», 383
Projection, South Africa House, London, 383; 382
 Wojnarowicz, David, 372-373
Excavating the Temples of the New Gods, 372-373; 373
 Wojtowicz, John, 133
 Wood, Grant, 197
 World Finance Corporation, 296-298
 World Trade Center, 165, 388-389, 403
 Wright, Frank Lloyd, 322, 335
 Museo Guggenheim, Nueva York, 40, 312
 Taliesin School of, 336
 Wurm, Erwin, 393
 «Instructions for Idleness» (serie), 393
Stay in Your Pyjamas All Day, 393; 395
 Wyeth, Andrew, 197

X
 Xi'an, China, excavaciones de tumbas en, 298
 Xu Bing, 314
Book from the Sky, 314; 317
 «New English Calligraphy (NEC)» (serie), 314

Y
 Yanagi, Yukinori, 312
The World Flag Art Form, 312
 Yes Men, 381
Yes Men Score a Hit for Bhopal, 381
 Young British Artists (YBAs), 17, 21
 «Freeze» (exposición, 1986), 17
 Yuskavage, Lisa, 230, 234
Day, 230; 231

Z
 Zhang Huan, 220
12 Square Meters, 220
My America (Hard to Acclimatize), 220-221; 222
 Ziegler, Hal. Véase Ericson, Kate
 Zimbalist, 246
 Zittel, Andrea, 336
A-Z Management and Maintenance Unit Model 003, 336; 338
 Zontal, Jorge (General Idea), 257
 Zorlo, Gilberto, 43

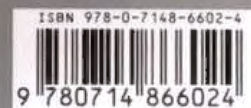
DR. JANOS MARTON | GORDON MATTA-CLARK | JULIE MEHREZ | GILDO MEIRELES | ALEXANDRE
MELAMID | ANA MENDIETA | ANNETTE MESSENGER | AERNDT MIK | SAMUEL MORENO | TONY
MOFFATT | MARIKO MORI | YASUMASA MORIMURA | MALCOLM MORLEY | SARAH MORRIS | CHRISTOPHER
MTHETHWA | RON MUECK | MATT MULLICAN | VIK MUNIZ | JUAN MUÑOZ | ANDRÉS MURILLO | TAKASHI
MURAKAMI | ELIZABETH MURRAY | MUSEUM OF JURASSIC TECHNOLOGY | ROBERT MURPHY | BRUCE
NAUMAN | SHIRIN NESHAT | THOMAS NOZKOWSKI | MANUEL OCAÑO | ANDRÉ OLSEN | CHRIS
OFILI | ROMAN OPALKA | ORLAN | GABRIEL OROZCO | PEDRO ORRICO | TONY OUSLEY | NAM JUNE
PAIK | ROXY PAINE | PANAMARENKO | JORGE PARDO | CORNELIA PARKER | LAURA PATRICK | PHILIPPE
PARRENO | RAYMOND PETTIBON | ELIZABETH PEYTON | JUDY PEAFF | PAUL PEEFER | PATRICK
PICCININI | ADRIAN PIPER | LARI PITTMAN | SIGMAR POLKE | RONA PONDICK | WILLIAM POWELL
MARJETICA POTRČ | RICHARD PRINCE | MARTIN PURYEAR | WALID RAAD | PAUL RAMIREZ | SNAO
ARCHIE RAND | NED RAUCH | CHARLES RAY | DAVID REED | REPOHISTORY | JASON ROBERTS | GERNER
RICHTER | BRIDGET RILEY | PIPILOTTI RIST | SOPHIE RISTELHUEBER | MATTHEW RITCHIE | ANDREW
ROBBINS | DARIO ROBLETTO | ALEXIS ROCKMAN | TIM ROLLINS | JAMES ROSENBERG | MARTHA ROSLER
MICHAEL ROYNER | STEVEN ROWELL | THOMAS RUFF | RURAL STUDIO | ED RUSCHA | ROBERT RYMAN
ALISON SAAR | TOM SACHS | DORIS SALCEDO | DAVID SALLE | JIM SANDHORN | NADOP SANTALUSO
PETER SAUL | JENNY SAVILLE | MIRIAM SCHAPIRO | JULIA SCHER | JULIAN SCHWABE | CARLOS
SCHNEEMANN | THOMAS SCHUTTE | DANA SCHUTZ | RICARDO SCOFIDIO | SEAN SCULLY | OLIVIERO TOSCANI
JOAN SEMMEL | RICHARD SERRA | ANDRÉS SERRANO | ESTHER SHALEV-GERZ | ANDY SHERRIN
YINKA SHONIBARE MBE | JAMES SIENA | SHAHZIA SIKANDER | LORNA SIMMONS | ELIZABETH SIMON
SYLVIA SLEIGH | ANDRÉS SŁOMIŃSKI | KIKI SMITH | NIKOLA SLEPČEV | ALAN SPANIST | MONET
SPERO | ART SPIEGELMAN | WOLFGANG STAEBLE | SIMON STARRING | JAMES STEINWALT | FRANK
STELLA | JESSICA STOCKHOLSER | THOMAS STRUTH | HIROSHI SUKAMOTO | DO-HO KIM | CHRISTOPHER
SULLIVAN | EVE SUSSMAN | SARAH SZE | PHILIP TAARFE | MARK TANDER | SAM TAYLOR WOOD
MASAMI TERAOKA | WOLFGANG TILLMANS | RUKRIT TIRAVANHA | FRED TOMASKELI | JANE TOWNSEND
MIERLE LADERMAN UKELES | BILL VIOLA | KARA WALKER | JEFF WALL | MARK WALLINGRAVE | COLLIER
WEARING | FRANZ WEST | RACHEL WHITEREAD | HANNAH WILKE | FRED WILSON | JANE WOLFE
LOUISE WILSON | TERRY WINTERS | KRZYSZTOF WODCZKO | DAVID WOODBURN | SCOTT WULF
YUKINORI YANAGI | YES MEN | LISA YURKAVAGE | ZHANG HUIAN | MEL ZUCKER | ANDREA ZITTO

UNIVERSIDAD CENTRAL DE LA AMÉRICA

FUNDADA EN 1620

Eleanor Heartney es crítica de arte de renombre internacional desde hace más de treinta años. Entre los numerosos galardones que ha recibido figuran el premio Frank Jewett Mather de la College Art Association y la medalla de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras que concede el Gobierno francés.

www.phaidon.com



ARTE & HOY CONSTITUYE UN EXTENSO E INNOVADOR ESTUDIO SOBRE EL ARTE DEL PERIODO COMPRENDIDO ENTRE LA DÉCADA DE 1980 Y LA ACTUALIDAD. MÁS DE 400 ARTISTAS DESTACADOS DE TODO EL MUNDO APARECEN EN ESTA RECOPIACIÓN: UNOS CONSAGRADOS, OTROS EN MITAD DE SU CARRERA Y OTROS QUE ESTÁN DESPUNTANDO. EN LUGAR DE ESTRUCTURARSE SEGÚN UN ESTRICTO CRITERIO CRONOLÓGICO, GEOGRÁFICO O ESTILÍSTICO, LOS 16 CAPÍTULO DEL VOLUMEN ABORDAN TEMAS RECURRENTES Y RELEVANTES TAN DIVERSOS COMO **ARTE & CULTURA POPULAR**, **ARTE & INSTITUCIONES** O **ARTE & GLOBALIZACIÓN**. ESTIMULANTE Y ACTUALIZADO, **ARTE & HOY** EXPLORA UNA ÉPOCA EN LA QUE EL ARTE DESAFÍA TODA CATEGORIZACIÓN SIMPLE. EL RESULTADO ES UNA PERSPECTIVA SORPRENDENTE Y ORIGINAL, CLARIVIDENTE Y RAZONADA, SOBRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO, QUE ROMPE CON LAS CLASIFICACIONES ESTABLECIDAS Y OFRECE UN ANÁLISIS TAN AMPLIO COMO EL ARTE QUE DESCRIBE.

PHAIDON