

New York. Resistencia y reacción melancólica

La agitación predomina en esta distinguida ciudad de arte y museos donde los individuos tratan de aislarse potenciando la inmersión privada escuchando música en sus aparatos móviles y conversando en el celular en una exuberancia de tecnología estimulada por la “conectividad total”. El ámbito de la ciudad atrapa y disuelve al individuo en la masa informe del ciudadano sobre el que se extiende el temor al terrorismo, el ser espiado por su propio gobierno y la angustia de ser invadidos por el personaje latino, tensos por reivindicar el inglés contra el lenguaje español. Destacándose diariamente en las noticias la vulnerabilidad del espacio fronterizo, tratan de infundir la idea que la inmigración ilegal del mexicano es producto de una exportación premeditada desde el gobierno con el afán de continuar el envío de remesas monetarias a México. El personaje común es embaucado en el proselitismo de intereses de la política del gobierno de Bush y las grandes corporaciones, incluidas las tres grandes Lockheed, Boeing y Northrop que competirán por el contrato multibillonario para construir lo que el gobierno llama "malla virtual" con México, además del despliegue militar de la Guardia Nacional.

La comunidad artística se resiste a esta alienación ideológica de dos modos: Uno, diseminando las prácticas de visualidad y acciones de resistencia más allá de los límites del arte y del movimiento solitario del individuo, propugnando la acción colectiva. Y, dos, impulsando una reacción nostálgica y bucólica de añoranza como elementos predominantes en la concepción creativa actual, que se advierten al revisar las últimas muestras expuestas entre las galerías de Chelsea y SoHo de Manhattan, y la selección de la Bienal 2006 del Museo Whitney. Nueva York constituye un inmenso conglomerado de exposiciones en Museos y galerías, y aunque todas las estrategias contemporáneas circulan ampliamente en el mercado, se atisban tendencias predominantes en el panorama actual. La selección realizada para la Bienal del Museo Whitney de Arte Americano determina en cierta manera inclinaciones y revisiones de artistas por las galerías comerciales.

La selección de arte americano realizada es muestra del flujo comunicativo e intercambio artístico que se resiste a ser contenido dentro de fronteras geográficas. No se limita a la producción de artistas nacidos en USA, integrando a extranjeros que trabajan ya en USA, o americanos residiendo fuera, determinando el incesante flujo de conceptos e ideas en el arte americano. Asimismo, una gran parte de la muestra es protagonizada por grupos que funden individualidades o se configuran desde el anonimato, y otros que rechazan una identidad fija. El propio título de la Bienal -que nunca antes fue denominada con uno- "*Day for Night*" se conforma a partir del título de la clásica película de Francois Truffaut, reflejando los parámetros del arte expuesto: Una creación desplegada entre lo irracional, lo erótico y lo violento filtrado con conceptos de áspera belleza. Lo conceptual y el formalismo conviven de inusitada manera. Es palpable en el entresijo de las piezas expuestas una actitud por recuperar la razón individual fundamentada desde el movimiento colectivo, y una vuelta al uso de instrumentos tecnológicos, tanto fílmicos como fotográficos, de antaño y un extendido abandono de la habilidad en la representación que abundó en la última Bienal 2004. Los artistas parecen provenir de un espacio romántico que sobrevive en la inclinación posmoderna ecléctica que disuelve formas, géneros y disciplinas en un ensamble crítico que maximiza el objetivo del arte como promotor de cambios sociales. Esta extendida postura evoca las ideas de los años 70 y conduce a reafirmar la tesis de Habermas que sostiene la idea del Modernismo como proyecto aún inacabado, o Alain Touraine quien propone la reconsideración optimista del Modernismo, o las últimas ideas de Rosalinda Krauss que propone ver el Postmodernismo como una forma de resistencia dentro del mismo Modernismo.

La Bienal se extiende a la proyección de películas de largometraje y video de un marcado cariz de denuncia y documental en una mezcla de ficción y realidad. También incluye dentro de la propia Bienal, organizada por la “Wrong Gallery” (creada por Maurizio Cattelan y dos curadores), una exposición colectiva “*Down by Law*” que enfatiza la política de identidad y la violencia. Así mismo, una pieza monumental de dos artistas (**Mark di Suvero** y **Rirkrit Tiravanija**), situada al lado de la entrada del museo, reúne 400 artistas rehaciendo “Peace Tower” realizada en Los Angeles en 1966, una estructura metálica que alberga otras tantas obras de reconocidos y emergentes artistas, cada uno con su mini-manifiesto socio-político visual.

Y, especialmente señalada es la publicación de un catálogo diseñado y encuadernado para desdoblarse 99 posters en cuatro creados por cada uno de los artistas participantes tratando de cristalizar los dos últimos años en una imagen, una palabra, una pieza de texto o un objeto. El resultado es una intrigante narrativa desestructurada en una acumulación de imágenes, cuyo sentido ha de encontrarse en la lectura entre las páginas y que responde al mismo espíritu dominante en la Bienal que cuestiona los paradigmas imperantes. Los curadores, **Chrissie Iles** y **Philippe Vergne** se han centrado mayormente en la resistencia cultural, la afirmación política y el potencial subversivo del arte, acogiendo también la ambigüedad, y la tensión de lo paradójico a través de muchas de las piezas mostradas. Su elección combina estrategias de resistencia que usan la imagen y el discurso narrativo para transmitir posturas sociales, pero que reproducen el sistema que critican, con otras aproximaciones de resistencia que construyen actitudes y acciones que no encajan en los paradigmas artísticos y se disuelven en la esfera extendida de la imagen y los medios de comunicación de masas.

Es en este canal de resistencia creativa, distante de lo que se asume como arte, donde la validez de las aportaciones de la Bienal resultan más cautivantes como la presentación de **Critical Art Ensemble** que opera como combinación de unidad investigativa científica, célula guerrillera anticapitalista, agencia de servicio público y estudio de arte multimedia. Crea plataformas que proveen información acerca del gobierno y las corporaciones otorgándoles a las masas la capacidad de reflexionar y reaccionar haciendo un uso crítico de formas nuevas y residuales de medios de comunicación para tratar asuntos políticos.

Así también el **Center for Land Use Interpretation** se vuelca en la investigación de lugares e información a través de visitas multimedia guiadas, exposiciones, conferencias, publicaciones, residencia de artistas y un extenso archivo fotográfico. Igualmente, “**Deep Dish Televisión Network**” (www.deepdish.org) posibilita a través de la red de Internet (www.democracynow.org), y de la radio y televisión pública en toda la red nacional norteamericana, la difusión de una crítica contundente de los medios de comunicación y el impulso de un activismo social que resista la tendencia creciente a la represión, aislamiento y alineación. Sus producciones de video (www.archive.org) y audio enfatizan proceso y mensaje sobre el producto incluyendo la participación colectiva del ciudadano común que ahora accede a la producción de imágenes. Muchos otros artistas incluidos en la selección propugnan un arte distante de la creación objetual y de pasiva contemplación estética, promoviendo oportunidades, situaciones, para cooperar y conversar entre una amplia serie de individuos y comunidades (Un reciente libro de Grant H. Kester “*Conversation Pieces*”, California Press, trata ampliamente este tema)

La museografía de la Bienal, sustentada en una adecuada información en las cédulas, abarcaba varios pisos del edificio encontrándose el visitante asediado por sonidos de diferentes piezas o de las salas aisladas de proyección de video-film. La música de los 70 es integral a muchas de las piezas cuyos autores o eran músicos o colaboraban con los artistas plásticos.

Atravesar la puerta para la instalación de **Anthony Burdin** era encontrar un sonido de elevado nivel abrasivo aunado a un espectáculo de video, escultura y dibujos en un ambiente psicodélico que dificultaba una prolongada estancia. Sin embargo, estar en la sala de “*DTAOT: Combine*” (Don't trust anybody over thirty) con la colaboración de **Dan Graham, Tony Oursler** y otros, suponía experimentar un concierto de opera rock de 60 mn. con marionetas que revivían el espíritu de la cultura de los 60 y la utopía comunal que caracterizara a la generación hippie. Este espacio se resistía a la categorización estética y no hay vocabulario para describirlo: No se ajusta estrictamente a los términos que describen un largometraje, un concierto, un performance, una actuación de marionetas, o una instalación, y sin embargo abarca elementos de cada uno.

Réplicas, apropiaciones y propuestas de orden formal atrapaban la atención por el desenvolvimiento en los medios materiales manejados y el espacio, aunque no fueran totalmente novedosos. **Sturtevant** recreó una docena de ready-mades de Duchamp confrontando al espectador a la noción de originalidad. **Urs Fischer** rompe los muros de las salas de exposición en dos grandes huecos circulares que evocan otros dos círculos trazados por mecanismos que cuelgan del techo y trasladan cirios de cera encendidos. **Steven Parrino** enfatiza la superficie pictórica sobre la representación en monumentales construcciones con bastidores y lienzo que toman autónoma forma escultural.

Sin duda, una marca de esta Bienal ha sido el acento puesto en los artistas que cruzan permanentemente los límites disciplinarios y paradigmas creativos y asumen lo que otro artista en la Bienal, Tony Conrad, afirmaba: “*El trabajo de un artista es descubrir leyes a violar que todavía no han sido promulgadas*”.

Aunque el objeto de arte se comporta como elemento cultural entre otros insertado en el circuito del mercado –actualmente en auge y sustentado como inversión financiera- crece el estatus de la obra de arte como catalizador de valores estéticos y cambios sociales, disolviéndose en estrategias fundidas con el activismo social y los medios de comunicación como detectaba la selección de la Bienal Whitney que comentaba en un [artículo anterior](#) (consultar www.criticarte.com). La tónica generalizada, compartida con el abundante mercado de galerías de New York, se centraba en una reacción melancólica y una vuelta a la naturaleza, una intención bucólica presente en gran parte de las exposiciones y que muestra la rehabilitación de la estética de la naturaleza que cíclicamente, desde el Renacimiento, emerge en la historia de la cultura. La última fase inició con la conciencia ecológica difundida desde la década de los sesenta, que se incrementa en la actualidad respondiendo a la creciente tecnificación de la sociedad. El individuo experimenta esta tecnificación de la sociedad como opresión, y con la vuelta a la naturaleza funciona como reacción compensatoria, envolviéndose en una actitud melancólica de añoranza de tiempos pasados.

Las pinturas de **Till Gerhard**, que ahondan tanto en la naturaleza como en la nostalgia de las memorias icónicas de la década de los 60, patentizan nítidamente esta actitud melancólica y al mismo tiempo irónica sobreponiendo manchas de color aleatorio. Esta recuperación de lo bello natural está presente ya en la teoría estética de Adorno apuntando a una imagen de conciliación en la relación del hombre con la naturaleza alejándose de la dominación sobre el entorno. Deitch Projects organizó “*Garden party*”, una colectiva centrada sobre la temática del jardín erótico con obra de señalados artistas, como las fotografías de **Vanesa Beecroft** del performance en un jardín de Florencia, entre otros muchos. Esta inclinación a la naturaleza es apreciable también en numerosos y destacados artistas del panorama de exposiciones como en la **James Lahey**, quien trabaja en el intersticio de la abstracción con la figuración con sus imágenes de árboles y nubes. Y también empujando más allá esta indeterminación, **Dirk Skreber** con escenarios de casas intercaladas en la naturaleza que inquietan en la aparente calma. Y en esa ambigüedad entre la pintura y la fotografía, se encuentran las pinturas de **Yigal Ozeri** donde las

hojas y los árboles aparecen en un intrincado trabajo representativo hiperrrealista funcionando como alegorías de la abundancia y la fertilidad en los ciclos vitales de la naturaleza.

Esta vuelta a la naturaleza y nostalgia redonda también en la reconsideración del proyecto moderno. Una galería, Andrea Rosen, de marcada tendencia innovadora presenta sintomáticamente, sin embargo, “*Modernity 1929-1965*” de **Josiah McElheny** imitando la utopía modernista del siglo XX en sus investigaciones escultóricas de diseño que en la gran pieza central de la galería emula científicamente el Big-Bang del universo y en otros cubículos crea ambientes con objetos de diseño minimalista en reflejo espejal sin fin. Este anacronismo, y al mismo tiempo un acercamiento consciente de actualidad resulta de interesante consideración.

La esencia del modernismo subyace, además de en la emancipación del arte y la racionalidad, en el carácter de utopía de los movimientos de vanguardia plasmando la intuida unidad del ser humano con lo existente y la idea de un progreso de la humanidad estimulado desde las artes: El arte como pauta de resistencia y sistema de conspiración social. La ideología posmoderna ha desplazado al arte a un acomodamiento y banalidad desprovéyéndolo de su capacidad de resistencia. Pero los artistas, que en última instancia, son los que determinan la actuación del arte, empujan las prácticas artísticas a una dimensión que parece revivir la responsabilidad y compromiso de los artistas en la década de los 70, sólo que esta vez, en condiciones históricas distintas, el arte se disuelve en la esfera extendida de la imagen y actúa difundiendo la resistencia con sus propuestas que el propio mercado de galerías recoge.

Es sintomática la muestra de la galería Ronald Feldman exhibiendo una colectiva de obra de artistas rusos desde el conceptualismo de los años 70, disidentes de la ideología impuesta del estado soviético, sujetos a persecución y reclusos muchos de ellos a una esfera privada. Y en otra dimensión actual, la colectiva reunida en Weisspollack, “*Coup*” (Golpe de estado) reúne obra de denuncia social y de cuestionamiento político de 13 artistas masculinos lidiando con la agresión, el espectáculo y lo sexual, donde abunda la referencia a las armas y la milicia. Y la prestigiosa galería Tony Shafrazi, haciéndose eco también de lo destacado por la Bienal del Whitney, compone su curaduría de nombres legitimados desde Andy Warhol a Damien Hirst mostrando la tendencias subversivas y desafiantes del arte que explora signos reaccionarios de rebelión, revuelta y renovación bajo el título “*The Other Side*”.

Siguiendo con esta actitud, dos galerías se centraron en la obra de una artista, **Jenny Holzer**, que desde los 70 ha utilizado los mensajes en camisetas, carteles, anuncios electrónicos o en proyecciones de flujo continuo sobre edificios como los créditos finales de una película y que reflexionan, incitan o señalan concienciando al espectador de la manipulación, la violencia, el consumo, o presentando escuetamente la información. La galería Yvon Lambert realiza la primera presentación exhaustiva de imágenes fotográficas de las proyecciones de luz en paisaje arquitectónico-urbano de Holzer bajo el título “*Night Feed*”. Y la galería Cheim & Read muestra la última serie de trabajos de Holzer, en óleo sobre lienzo, impresiones gráficas en gran tamaño, de documentos secretos o altamente susceptibles -recientemente desclasificados- provenientes del gobierno de USA o del Pentágono que exploran las operaciones encubiertas, el abuso de los prisioneros, la práctica del espionaje, y las tragedias de la guerra en Irak y Afganistán. Documentos que, aunque hechos públicos, aparecen censurados y ampliamente tachados en un paisaje pictórico de disonante y paradójica apertura político-social.

Así mismo, este espíritu aparece más evidente fuera del circuito comercial, en la densidad expresiva de algunos portales en las calles de New York donde el graffiti responde como expresión vital desbordando la simple comercialización de la imagen convirtiéndola en actitud de resistencia. Mientras, en las estanterías de una tienda de objetos de oficina, “Staples”, el arte se distribuye a precios asequibles... y en otro espacio público sobre un edificio se anuncia un

videojuego violento en una gran espectacular reminiscente de aquellos del pasado pintados a mano arduamente, y que en la galería OK Harris se mostraban con fotografías de **Mark Perrott**.

La afluencia internacional hacia New York convierte al arte en la mejor expresión de lo transcultural. Junto a la rehabilitación de la estética de la naturaleza que mencionaba al comienzo, el acercamiento a lo exótico, que es una de sus manifestaciones, tiene dos vertientes: La producción poscolonial de los artistas procedentes de aquellos países marginales como los africanos, y la producción de los artistas angloamericanos que se dirigen vitalmente a los trópicos. Dos buenos ejemplos como concepto y realización pictórica son **Wangechi Mutu** y **Ashley Bickerton**. La primera, en la galería Sikkema Jenkins, presenta la hegemonía del consumo y el deseo occidental tamizado por una expresión etnográfica desplegada en elaborados espacios de color y formas repletas de múltiples figuras. La superficie de las obras exuda una densa y contenida materialidad compuesta de tinta, pintura, barnices, piel animal y fotografías porno. Estas suntuosas imágenes dialogan sobre el exceso de la civilización occidental desde un vocabulario evocador de su origen nigeriano.

Y **Ashley Bickerton**, quien dejó New York para vivir en Brasil y ahora reside en Bali, tiene dos exposiciones entre la galería Lehmann Maupin y la galería Sonnabend. Con una ácida representación de figuras hiperrealistas incómodas y críticas, incluyendo autorretratos, impulsa una iconografía mezcla de logotipos, indígenas y objetos pintados en un volumen rectangular recreando unas veces los espacios de los mares del sur y otras, idealizados paisajes desde donde emergen del agua verdes figuras de antenas repletas de flora tropical entre desperdicios de objetos de consumo en una directa crítica al exceso y los dañinos efectos del capitalismo.

De nuevo, la manifestación del descontento del artista dirigiéndose a la naturaleza y denunciando a través de sus imágenes la barbarie capitalista y pugnando por recuperar un nuevo ser humano que surja de los residuos de la sociedad. La densa concentración de arte en las galerías y museos de New York, con el rastro dominante de compromiso social y reacción melancólica recuperando la actitud de los 70, enmarcada por una estética de la naturaleza deja ver, después de todo, otras realizaciones artísticas que mantienen la creación bajo su esencial dimensión humana tradicional de comunicación cultural y estética sobre la que gran parte del mercado de arte se construye.

El arte como estrategia de liberación psicológica es un recurso extendido en los artistas dilatándose desde la concepción del arte como actuación terapéutica, a la conducta artística obsesiva. Esta inclinación engloba tanto al denominado “outsider art” (fuera del mundo del arte) como al artista convencional para el que la obra de arte funciona inconscientemente como liberación de la prisión en el que el individuo se encuentra. El arte se convierte en un medio de superación de traumas, o de catarsis para sublimar una situación mental. Prepondera la obsesión como medio psicológico del artista para manejar la realidad traumática que ha quedado mayormente adscrita a la creación del “outsider art”, pero puede rastrearse en diversos artistas convencionales cuando se concentran sobre una sola idea, o variadas ideas y relaciona todas las cosas a esa idea.

El arte cumple a menudo esta función de recuperación mental. En New York, en la provisional reconstrucción de la estación de tren suburbano que se encontraba bajo las Torres Gemelas, el “Path Train”, se exhibía la reproducción de dibujos de niños “*Art for Heart*” un proyecto concebido como terapia de arte por un chico de 16 años cuyo padre estuvo entre las víctimas de las torres. Los trabajos realizados por casi 200 niños componen un memorial a todos aquellos perdidos en la tragedia.

¿Qué tan cerca se encuentra el arte de los niños del “outsider art”? Ambas son expresiones animadas por la misma autenticidad, creatividad y energía. En la actualidad se incrementa la atención que recibe la producción artística del desajustado social, del enfermo mental y del autodidacta acentuándose el proceso de integración y palpable contribución al debate del arte contemporáneo. Aunque la aportación ha sido ya considerable desde el pasado si se revisa a fondo la historia como hizo Lyle Rexer en su libro *“How to look at outsider art”* (Abrams), incluso, desde antes que **Jean Dubuffet**, un artista que como Van Gogh se alejó de los estudios académicos, atendiera y nombrara en los años 40 a estas expresiones de enfermos mentales “Art Brut”, tal como es conocido en Europa todavía. Su admiración por estas expresiones alejadas de la producción artística predominante le llevó a potenciar este lado psíquico y espiritual en su propia concepción artística, enfatizando lo tosco distanciándose del arte moderno sofisticado y formalista. Una exposición actual en la prestigiosa galería PaceWildenstein repasa su obra entremezclada con otro pintor, **Jean-Michel Basquiat**, grafitero autodidacta de origen haitiano que ascendió en los años 80 a una repentina fama desde su existencia vagabunda en las calles de New York, *“Dubuffet/Basquiat: Personal Histories”* explora los temas, iconos y motivos recurrentes en la obra madura de Basquiat que coincide con las soluciones artísticas de la etapa final de Dubuffet en la serie *“Théâtres de Mémoires”*.

La atención a esta forma de creación vital expresiva del “outsider art” progresa como es manifiesto con la exposición itinerante internacional que comienza en Octubre 2006 en Miami con una selección de los fondos de NAEMI (National Art Exhibitions by the Mentally Ill) proponiendo en su recorrido establecer en España una bienal de este arte y, al mismo tiempo, se prepara un catálogo con importantes escritores que cubrirá la escasa bibliografía en español sobre este tema. En New York, la reciente exposición en Haim Chanin Fine Arts denominada, *“Drawing on the Wrong Side of the Brain”* explora este arte con una curaduría de Lyle Rexer centrada en el dibujo y en donde la obsesión y la expresión vital monográfica sobre papel responde a actitudes compulsivas que generan una dimensión de intensidad plástica. El título de la exposición emula el del conocido manual de aprendizaje de Betty Edwards *“Dibujando con el lado derecho del cerebro”*. En inglés, “right side” es el “lado derecho”, pero también puede entenderse como el “lado correcto”. Así, lo opuesto sería lo “incorrecto”, lo equivocado (en inglés “wrong”). La noción se va extendiendo. Yo hablaba de la pintura equi-vocada hace tiempo. Hoy se encuentra la “Wrong gallery” y esta exposición de dibujo de “outsider art”. En el catálogo de la Bienal del Whitney, Tony Burlap sostiene que la oposición al presente entorno conduce a estar en lo incorrecto, lo equivocado. Por lo tanto, lo incorrecto es, en última instancia, lo correcto, cerrando un bucle de pensamiento comunicativo que se despliega a lo largo de la historia.

La producción del artista “outsider” es legitimada y absorbida por el mercado, forjándose ya una conclusión al uso del nombre que lo identifica como fuera del circuito artístico. Precisamente, uno de los artistas expuestos en la Bienal del Whitney, **Daniel Johnston**, es maníaco-depresivo y su trabajo encaja en las características que definen a estos artistas (Ver artículo en critic@rte “Mario del Curto capta el mundo del Art Brut entrando en su representación”) Las ferias y exposiciones en galerías y museos en torno a las obras de “outsider art” se incrementan y, al mismo tiempo, la creciente fusión de las prácticas de visualidad en la amplia producción de la imagen actual impulsa la reconsideración de su esencia como manifestación periférica e incorrecta cuando, también, el arte más válido actual se produce alejado de los términos institucionales.

Esta reciente exposición de dibujos en “Drawing on the Wrong Side of the Brain” resalta aspectos de la actitud de los creadores que acentúan la visión interior, el lenguaje comunicativo, los trazos obsesivos y la caligrafía como en el caso del alemán **Harald Stoffers** que escribe “cartas” casi diarias a su madre rebosantes de intensidad visual editorial en paralelo

al mensaje mismo. Los artistas desarrollan otros mundos respondiendo a sentimientos que van tomando formas bajo su mano como en las del español **Zush**, ahora identificado bajo el nombre Evru, que elabora personajes fantásticos en densas configuraciones de líneas y colores. El conjunto expuesto en la muestra es un acercamiento a la esencia del dibujo cuando esta disciplina, independiente y liberada del rol al que estaba sometida, domina en el panorama artístico. El dibujo se muestra como inmediatez expresiva y somática del artista revelada en la complejidad de posibilidades abiertas a todas las combinaciones conceptuales, gestuales e icónicas.

Mencionaba al principio que la conducta artística obsesiva, aunque asociada con muchos protagonistas del “outsider art”, se encuentra en el arte convencional desde el pasado al presente. Desde la compulsión de Picasso por realizar imágenes realistas, a la fuerza que impulsó a Gauguin obsesionado por el encuentro de lo auténtico dejando toda su vida común, hasta la obsesiva sistematización del proceso de retrato con Chuck Close. Entre las recientes exposiciones en New York, en la galería Ramis Barquet un mexicano, **Víctor Rodríguez**, destaca por su obra fotorrealista donde esta obsesión se ejerce retratando, utilizando a Mayte, su esposa, en casi todos sus lienzos desde finales de los Noventa, fechas en que surge en la escena joven mexicana procedente de sus estudios de diseño. No se atiene a la realización común de una representación distante, objetual y fría, sino que su modelo -que primero fotografía- sirve para llevar al lienzo de grandes dimensiones, cotidianeidad, intimidad de enfoques sorprendidos y discursos alegóricos con una amplia y minuciosa descripción superficial de la imagen captada. Mayte aparece fumando, leyendo, sentada en el retrete o trazando graffiti en la calle. De índole erótico algunas imágenes, en otras se vuelca en las distorsiones propias de la lente fotográfica. Su propia imagen en posturas peculiares, o la incorporación de su hija son otros de los temas a los que recurre. Con el hiperrealismo y una representación clásica dentro de un férreo academicismo proclama su actitud rebelde contra un ámbito artístico pos-conceptual y tecnológico, aunque su realización pictórica adolece de la esencia del color y la plasticidad, limitándose al ámbito simple de la elaborada recreación pictórica de una fotografía escenificada.

Las pinturas de Víctor Rodríguez evolucionaron desde las piezas expuestas en 1997 en la galería OK Harris -donde apareció como portada de la guía de galerías de New York (www.galleryguide.com)- hasta las últimas piezas donde establece un dialogo entre imágenes históricas de la pintura y las de su ex-esposa. Ahora, estas imágenes de pinturas de Manet que reducían la figura de la mujer a un status de objeto contemplativo y fetichista son replanteadas bajo la óptica de la tarjeta postal. Esta reflexión se conecta con la presentación de la imagen de su ex-esposa que confronta al espectador de una manera altanera en ocasiones y desde la desnudez y dualidad inversa, en otras, en un giro de valoración emocional.

Las últimas pinturas de la producción de Víctor Rodríguez encajan en el planteamiento esbozado al inicio: El arte como estrategia de liberación psicológica, como sublimación y manejo de una situación mental traumática. La obra funciona como catarsis terapéutica. El artista se vuelca en proyectar y traspasar a las imágenes su frustración y desesperación, o utilizarlas para aliviar sus bloqueos energéticos. Esta obsesión sobre la figura de su esposa sostenida en su trayectoria pictórica llega a su culminación en el proceso de divorcio. El título “*Síndrome de Estocolmo*” de la exposición, orienta hacia una lectura de la relación de pareja contemplada como estado psicológico reminiscente de las situaciones de secuestro donde la víctima desarrolla una relación de complicidad con su secuestrador. La realidad traumática que atraviesa una convivencia lleva consigo la aparición de este síndrome que se ha venido a llamar “*Síndrome de Estocolmo Doméstico*”; Un vínculo interpersonal de protección que se construye entre la víctima y el agresor. La destrucción de la pareja queda reflejada en esa pintura donde el retrato de Mayte aparece estrujado y partido, y en esta otra pintura de relevante título “*Fading White*” en donde la imagen, como transición de video, procede a desaparecer contra el fondo blanco.

Así, el artista conduce sus emociones reflexionando sobre un periodo traumático de sus vivencias que pugna por dejar atrás volcándose en la imagen, reduciéndola a mera reproducción superficial. El pasado histórico de la figura de la mujer se transforma en una vulgar postal, y las imágenes de su esposa que una vez representaban ilusión y colaboración pasan ahora a ser cauce para el cambio cognoscitivo interior que se produce a través del divorcio, después de una década de temática obsesiva.

En Octubre, el “Jewish Museum” ofrecerá un extenso análisis de la visión de **Alex Katz** de su esposa Ada a lo largo de su carrera. Con la proximidad del 80 cumpleaños de este pintor, se extienden las publicaciones y revisiones de su obra. Ahora, una exposición en la galería PaceWildenstein se centra en monumentales lienzos en los que retrata amigos y familia del artista situados en el entorno de los Sesenta. Su restricción de la imagen realista a una elegante simplificación de trazo y color reduce las propiedades plásticas de la pintura. Pero Alex Katz ha sabido siempre potenciar el efecto compositivo y los valores del color en una ambigüedad entre lo conceptualmente complejo y la simplicidad representativa.

Las obsesiones individuales son expresión del ánimo melancólico y el retraimiento psíquico del artista. La impresión generalizada del visitante de New York es que cada quien anda en su mundo: “*Nadie se fija en ti*”. Allí, la detenida observación de alguien es percibida como agresión. New York es un lugar donde no existes para nadie. El retrato pasa a ser un mecanismo de recuperación de la memoria y de la existencia. En el presente del retrato posmoderno, a menudo, el sujeto real como modelo es sustituido por la fotografía o la imaginación concentrándose en lo cambiante, en la identidad mutable y en una idea más amplia y compleja del individuo: El retrato existencial. **George Condo**, en la galería Luhring Augustine, recuperando el medio tradicional y evocando el retrato histórico, realiza un híbrido sarcástico y humorístico cuando explora arquetipos de la vida social diaria a través de un personaje inventado, arropado bajo múltiples personalidades. Acercándose al absurdo despliega la libertad de la morfología que adquiere, en contrapartida, un sentido profundo y existencial de la realidad social.

En la creciente globalización económica, el arte como expresión social unifica posturas en los continentes. La sociedad china crece y es afectada por el capitalismo de consumo. **Li Tianbing**, en la galería Kashya Hildebrand, recurre a los rostros de niños con superposición de manchas y trazados de color aleatorio dejando al espectador cautivado extrañamente por la mirada que le alcanza en el mundo programado del consumo y los deseos, y que desde la infancia contemplan sin alternativa. Una mirada desde el Oriente a la realidad del sujeto posmoderno, que como individualidad social es puesta en cuestión en esta disolución del “yo” personal revelada en los desvíos plásticos del retrato posmoderno.

Una de las recientes aproximaciones a la historia del arte como giro en el concepto creativo y lectura, ha sido el de la analogía en una pragmática de lo visual impulsando una práctica interdisciplinaria con el arte, desde la ciencia a la sociología. En el panorama actual donde la diferencia y la otredad son los parámetros definidores, es preciso atender la similitud entre dos o más cosas diferentes como resolución de las dicotomías aparentemente insalvables. Artistas en diferentes lugares, tiempos y de contradictorios estilos han producido similares soluciones formales que proveen puntos de renovada lectura en sus paralelismos y conexiones, que empujan a considerar el significado del arte no sólo en su estructura interna, sino en la relación con otras obras de arte; Esto facilita un acercamiento no lineal a la historia de la producción visual superando las preconcepciones vigentes de una simple cronología. El Museo de Arte Moderno realiza desde comienzos del año una revisión a sus fondos de dibujos con la exposición “*Transforming Chronologies: An Atlas of Drawings*” interaccionando las imágenes bajo

varias nociones temáticas que llevan a agrupar trabajos como los de Paul Klee, Piero Manzoni, Robert Smithson y Louis Bourgeois.

Como Louis Bourgeois, **Eva Hesse**, artista de la época de los sesenta, pero ya desaparecida, influyó en el cambio de paradigma del arte contemporáneo con su concepción artística. La escultura era desplegada como dibujo y el dibujo organizado como imagen pictórica. En palabras de la propia artista: “*No sé si cualquiera de estos dibujos pueden ser llamados pinturas, legítimamente. Y un montón de mis esculturas puedan ser llamadas pinturas...*”. Su interés por el proceso, incorporando lo desconocido y dejando que la pieza se redefina a sí misma, derivó en el desarrollo de formas orgánicas basadas en la seriación minimalista y en la utilización de las propiedades de los inusuales materiales de las piezas. Una destacada exposición en el “Drawing Museum” analiza el importante rol del dibujo en la obra de Eva Hesse, mientras el “Jewish Museum” ofrece la escasa oportunidad de ver reunidas sus obras de escultura enfocada en la contextualización de la esencial exposición “*Chain Polymers*” de 1968 en la galería Fischbach en New York, ensamblando la mayor parte de las piezas de aquella exposición y complementando con anteriores y otras posteriores ofreciendo una interesante visión de la evolución plástica de Eva Hesse, acompañada de películas y documentos en papel no presentados anteriormente. El conjunto de las exposiciones ofrece una espléndida impresión y satisfactorio acercamiento a la esencia de sus ideas.

¿Qué interés representa la obra de Eva Hesse en el panorama actual? La imagen domina en la sociedad diluyéndose entre la esfera artística, la información y la publicidad. El papel del artista deja de ser auto-contemplativo, se vuelve más anónimo asumiendo un rol activo en la difusión de las ideas a través de su práctica visual. Se constata la atención a la producción de la vanguardia de los 70, e incluso a las reconsideraciones sociales que el movimiento Dadá instigó alrededor de la Primera Guerra Mundial con la exposición “Dada”, que de París a Washington inicia ahora su muestra en el MOMA de New York, señalando su espíritu internacional, de colaboración, transparencia y libertad. Para el Dada, el arte podía no tener función, pero era indispensable. Eva Hesse remontó la discriminación contra la mujer en el mundo del arte de ese tiempo y supo conectar sus peculiaridades conceptuales con su intuición sensible, retando las propias ideas del estilo minimalista. Aquellos tiempos de la vanguardia de los Sesenta se desplegaban en el replanteamiento de la vida y el objeto del arte, un arte que celebra la existencia y la validez de lo impersonal. La recuperación actual de los valores de estas vanguardias en una actitud melancólica trae presente las aportaciones singulares de Eva Hesse.

El proceso de Eva Hesse como artista revela las claves para la originalidad e innovación en una mente creativa. Éstas germinan desde un compromiso con las características propias, una apropiación de la historia y tradición, y un entendimiento del entorno actual. La desinhibida evolución enlazando propuestas que responden a requerimientos e impulsos simbólicos, intelectuales y vitales conforma el marco de aportaciones que después se describirán como estilo distintivo, aunque el propio artista, en su comienzo, no se percate. El artista ávido en la comercialización de su producto, doblegado al estilo imperante y anhelando su reconocimiento e inserción en el circuito artístico se hace sordo a sus propios componentes auténticos homogeneizándose indistintamente dentro de la masa común.

Eva Hesse se educó como pintora, y fue desde la frontalidad propia de la pintura y el desarrollo de la lógica del proceso del material como abordó la construcción de su discurso contrapuesto a las convenciones estéticas de su tiempo. La raíz de su reflexión artística, de auténtica originalidad, se halla en la estructura triádica, que anota en un cuaderno: “*Proceso-Contenido-Materialidad*” enfatizando la contradicción formal y lo absurdo, incorporando el azar y la incertidumbre en una intensificada unión entre arte y vida al confrontar su propia muerte por el tumor cerebral que acabaría con ella en 1970, a la temprana edad de 34 años.

Eva Hesse ahondó en sus emociones, su identidad femenina, su existencia atormentada y traumática, y en su experiencia extrema impulsando este lenguaje situado en la ambigüedad entre los géneros pictóricos y escultóricos enlazando el espacio de las dos dimensiones con el de tres. Es con el dibujo que elabora la sucesión de alcances donde la línea, el espacio y la sensibilidad por los materiales se conjugan en memorables relieves cargados de evocativas relaciones imaginativas y corporales, sin ser directas simbolizaciones del cuerpo. Son síntesis formales básicas, retículas y círculos al principio, biomórficas abstractas posteriormente, pero alejadas de lo gestual y la marca gráfica que propugna el minimalismo en su objetivo auto-referente.

Aunque trabajando dentro de un vocabulario minimalista de materiales industriales como el látex y la fibra de vidrio junto a la repetición serial, Eva Hesse modificó ese sistema impersonal y frío permitiendo los bordes brutos, la agrupación aleatoria y el contraste entre exteriores suaves e interiores irregulares. Consiguió expandir los materiales escultóricos en su translucidez y luminosidad intrínseca. Ella misma comenta en una entrevista respecto a los materiales: *“No hay reglas, no quiero creer en ninguna regla, no quiero mantener ninguna regla y quiero algunas veces cambiar las reglas, pero en ese sentido... los materiales llegan a ser importantes e intervengo poco en ellos, lo cual es, creo, lo absurdo.”*

Lo existencial del retrato posmoderno se aúna en el panorama de New York a la recuperación de los valores de la vanguardia en que preconizan la transparencia de las formas y la autenticidad de Eva Hesse. Esta melancolía detectada en el panorama del arte en New York donde lo bucólico y las expresiones de los Sesenta y Setenta son atendidas en una recuperación de las estrategias básicas modernas permiten enfatizar la analogía para romper la cronología creativa y atender sin anacronismos las aportaciones del pasado, conectar con las realizaciones multidisciplinares actuales y hallar la convergencia entre lo universal y lo individual, entre los conceptos contrapuestos de forma y orden, y lo inconsciente y delirante, es decir entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Ramón Almela
Doctor en Artes Visuales
Junio de 2006