



ENTRE CHIEN ET LOUP

***Entre chien et loup* es una expresión que tiene múltiples significados. Se utiliza para describir un momento concreto del día, poco antes de que caiga la noche, cuando la luz es tan tenue que no se puede distinguir a un perro de un lobo. Sin embargo, no se trata solo de niveles de luz. También expresa ese límite entre lo familiar, lo agradable y lo desconocido y peligroso (o entre lo doméstico y lo salvaje). Es un umbral incierto entre la esperanza y el miedo.**

***Entre chien et loup* es una selección de obras de la Colección Meana Larrucea realizada por Guillermo Paneque.**

Imagen de cubierta: Raymond Pettibon, *No title (P. S. I do not write)*, 1992 (detalle p. 140)

Imagen de camisa: John Baldessari, *Prima Facie (Third State): Pitiless / Wishful / Disappointed / Tricky / Quizzical / Unfathomable*, 2005 (detalle p. 126)



**Entre chien
et loup
/
Obras
de la
Colección
Meana
Larrucea**

Edición: Guillermo Paneque / Coordinación: pepe cobo y cía / Documentación: David García Vivancos y Claudia Rodríguez-Ponga / Coordinación editorial: TF. Editores / Textos: Guillermo Paneque, Javier Montes, Gérard Wajcman, Xabier Sáenz de Gorbea / Traducción: Carmen Gallano, Bitez Logos / Diseño: Ena Cardenal de la Nuez / Fotocomposición y fotomecánica: Cromotex / Impresión: TF. Artes Gráficas

Depósito Legal: M-14558-2011

ISBN: 978-84-694-3129-0

© de la edición: Iberdrola / Fernando Meana y María Victoria Larrucea

© de los textos: sus autores / © de las fotografías: sus autores / © de las obras reproducidas: sus autores; © Cortesía de John Baldessari; Satyr, 1988 © Robert Mapplethorpe Foundation. Used by Permission; © The Estate of Robert Rauschenberg/VAGA, New York/VEGAP, Madrid, 2011; © Txomin Badiola, Alighiero Boetti, Jean-Marc Bustamante, Sophie Calle, Miguel Ángel Campano, Jiri Georg Dokoupil, Tracey Emin, Pepe Espaliú, Georg Herold, Thomas Hirschhorn, Jenny Holzer, Pello Irazu, Joseph Kosuth, Robert Mangold, Vik Muniz, Andrés Nagel, Alberto Peral, Perejaume, Susana Solano, Rosemarie Trockel. VEGAP, Madrid, 2011; © Fundació Joan Brossa. VEGAP, Madrid, 2011; © Merlin Carpenter, cortesía de Distrito 4, Madrid; © Chen Chieh-jen, Félix Curto, Paul Graham, Ignacio Uriarte, cortesía de La Fábrica Galería, Madrid; © Eugenio Dittborn, Willie Doherty, Emily Jacir, Robert Kinmont, Doris Salcedo, cortesía de Alexander and Bonin, Nueva York; © Hreinn Fridfinnsson, cortesía de Galería Elba Benítez, Madrid; © Liam Gillick, cortesía de Galería Javier López, Madrid; © Douglas Gordon, Bestué-Vives, cortesía de Galería Estrany-De la Mota, Barcelona; © Jonathan Hernández, Damián Ortega, cortesía de Kurimanzutto, México DF; © Sharon Lockhart, cortesía de Gladstone Gallery, Nueva York, Blum & Poe, Los Ángeles, Neugerriemschneider, Berlín; © The Estate of Michel Majerus, 1999, cortesía de Neugerriemschneider, Berlín; © Josiah McElheny, cortesía de Donald Young Gallery, Chicago; © Melik Ohanian, cortesía de Galerie Chantal Crousel, París; © Gabriel Orozco, cortesía de Galerie Chantal Crousel, París, Marian Goodman Gallery, Nueva York, Kurimanzutto, México DF; © Raymond Pettibon, cortesía de Regen Projects, Los Ángeles; © Tobias Rehberger, 1999, cortesía de Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid, Neugerriemschneider, Berlín; © Anri Sala, cortesía de Galerie Chantal Crousel, París y Hauser & Wirth, Londres; © Cindy Sherman, cortesía de Metro Pictures, Nueva York; © Franz West, cortesía de Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a.M.; © Christopher Williams, cortesía de Galerie Gisela Capitain, Colonia; © Francesca Woodman, cortesía de George and Betty Woodman y La Fábrica Galería, Madrid.



IBERDROLA

Ignacio Sánchez Galán
Presidente del Consejo de Administración de Iberdrola

Es para mí una satisfacción presentarles la publicación *Entre chien et loup*, que recoge una cuidada selección de obras de la Colección Meana Larrucea.

La pasión por el coleccionismo de los bilbaínos Fernando Meana y María Victoria Larrucea tiene ya más de cuarenta años, a lo largo de los cuales han llegado a conformar uno de los mejores conjuntos de arte contemporáneo de nuestro país en manos privadas, que fue reconocido con el Premio ARCO de Coleccionismo en 2007.

Este libro, en el que ha colaborado activamente Iberdrola, constituye en sí mismo un paseo privilegiado por el arte internacional de los últimos treinta años, reflejando su carácter interdisciplinar a través de pinturas, fotografías, esculturas e instalaciones de prestigiosos artistas contemporáneos.

Entre estos autores, figuran nombres tan destacados e influyentes como los de John Baldessari, Alighiero Boetti, Olafur Eliasson, Tracey Emin, Jenny Holzer, Robert Mapplethorpe, Juan Muñoz, Robert Rauschenberg o Cindy Sherman. Entre las piezas escogidas, no faltan tampoco las de representantes de las últimas generaciones de artistas vascos, que gozan ya de una sólida reputación internacional, como Ibon Aranberri, Txomin Badiola, Cristina Iglesias, Pello Irazu o Asier Mendizábal.

El patrocinio de esta publicación se enmarca en las actividades culturales que Iberdrola desarrolla como empresa socialmente responsable, y constituye un ejemplo más del compromiso permanente de nuestra Compañía con los bilbaínos, con Bilbao y el conjunto del País Vasco, tierra a la que nos sentimos profundamente unidos.

Quisiera agradecer a Fernando Meana y María Victoria Larrucea su generosidad, así como expresar mi felicitación a todos los que han colaborado para que podamos disfrutar de esta magnífica publicación.

Hipótesis de un relato sin obras, quiebras de una colección

Guillermo Paneque

5

Entre chien et loup

I-XI

Javier Montes

9

Deseo de colección

Gérard Wajcman

84

Las fronteras de lo íntimo

Gérard Wajcman

157

Psicogeografía de la violencia

Xabier Sáenz de Gorbea

241

Sección I / Dora García

9

Sección II / Francis Alÿs

10

Sección III / Cildo Meireles, Joan Brossa, Guillermo Paneque, David Bestué-Marc Vives, Ignacio Uriarte, Georg Herold, Rivane Neuenschwander, Alighiero Boetti, Melanie Smith, Ricardo Rendón, Chen Chieh-jen, Franz Ackermann

13

Sección IV / Sharon Lockhart, Christopher Williams, Albert Oehlen, Merlin Carpenter

32

Sección V / Robert Rauschenberg, Pedro G. Romero, Paul Graham, Simeón Saiz Ruiz, Leda Catunda, Reynier Leyva Novo, Félix Curto, Mads Gamdrup, Liam Gillick, Jean-Marc Bustamante, Melik Ohanian

49

Sección VI / Víctor Grippo, Miguel Ángel Campano, Josiah McElheny, Peter Nadin, Darren Almond, Hreinn Fridfinnsson, Olafur Eliasson, Anri Sala, Robert Kinmont, Ibon Aranberri, Perejaume, Robert Mangold, Santiago Sierra, Iran do Espírito Santo, Miguel Rio Branco, Jiri Georg Dokoupil, Curro González, Valeska Soares, Jean-Frédéric Schnyder, Gabriel Orozco, Alberto Peral

68

Sección VII / John Baldessari, Jonathan Hernández, Jenny Holzer, Andreas Slominski, Tracey Emin, Joseph Kosuth, Douglas Gordon, Michel Majerus, Manuel Ocampo, Raymond Pettibon, Rivane Neuenschwander, Rosemarie Trockel, Ernesto Neto

127

Sección VIII / Barbara Ess, Francesca Woodman, Cindy Sherman, Collier Schorr, Thomas Hirschhorn, Miguel Rio Branco, Nan Goldin, Zoe Leonard, Susana Solano, Georg Herold, Guillermo Paneque

148

Sección IX / Pepe Espaliú, Vik Muniz, Mirosław Balka, Marepe, Susana Solano, Dryden Goodwin, Rosângela Rennó, Damián Ortega, Pedro Cabrita Reis, José Damasceno, Guy Limone

183

Sección X/Federico Guzmán

202

Sección XI / Eugenio Dittborn, Emily Jacir, Wolfgang Laib, Vik Muniz, Juan Muñoz, Cildo Meireles, Tim Rollins & KOS, Artur Barrio, Doris Salcedo, Annette Lemieux, Shirin Neshat, Carlos Garaicoa, Andreas Slominski, Vicente Larrea, Andrés Nagel, Pello Irazu, Txomin Badiola, Cristina Iglesias, Angel Bados, Robert Mapplethorpe, Franz West, Manfred Pernice, Tobias Rehberger, Diango Hernández, Willie Doherty, Carmelo Ortiz de Elguea, Mikel Díez Álava, Ibon Aranberri, Asier Mendizabal, Iñaki Garmendia, Sophie Calle

207

Fernando Meana y Mariví Larrucea

La publicación de este libro de nuestra colección es una ocasión insoslayable para hacer público nuestro agradecimiento a todas las personas que lo han hecho posible así como a todos los que nos han acompañado en el camino de creación de la colección.

Queremos comenzar por nuestra hija Estefanía Meana Larrucea, que con un gran esfuerzo ha conseguido paliar las carencias documentales de las que adolecía la colección, consiguiendo certificados de titularidad y documentos gráficos de las obras que han hecho posible la edición de esta publicación.

Luis Fernando García Arechabala ha venido preocupándose por el almacenamiento, ordenación y cuidado de las obras durante todos estos años. Su trabajo ha sido excepcionalmente importante, y lo sigue siendo.

Igualmente queremos dar las gracias a los artistas, que sin ningún género de dudas son el soporte de la colección, y a las galerías, que nos han brindado su constante disposición, sus consejos y enseñanzas durante todo este tiempo.

En la materialización de este proyecto editorial han participado otras muchas personas cuya implicación y profesionalidad debe reflejarse en estas líneas. Comisario, coordinador, autores de los textos, diseñadora, editor, traductores, fotógrafos, todos han realizado una labor concienzuda e inestimable.

Finalmente, y de manera muy especial, queremos expresar nuestro agradecimiento a la empresa Iberdrola S.A. y a su secretario general, Julián Martínez-Simancas Sánchez; sin su respaldo no habría sido posible la edición de esta selección de obras de nuestra colección.

Hipótesis de un relato sin obras, quiebro de una colección
Guillermo Paneque

«Desde hace años ya, al leer un libro no podía retener el impulso de continuarlo en otro y luego en otro, como si el permanecer largo tiempo acompañando a un solo personaje, una sola intriga, a un solo autor, fuera un acto contra natura.

»Hace poco tiempo se me hizo evidente que al ver una película recordaba otra, cuya relación con la primera casi nunca era evidente.

[...]

»Poco a poco entendí que un nuevo tipo de exilio estaba tomando cuerpo en mí: el exilio no ya de la patria, ni de los hombres, sino de las obras humanas; si una película me hacía pensar en otra película (no cualquiera, una precisa) era porque lo que buscaba entre ambas era el abismo que las separaba. Ese abismo era la tierra de exilio, tierra incógnita hacia la cual yo (y muchos otros) nos íbamos internando».

No estoy seguro si, como siempre he creído, este proyecto empezó hace mucho tiempo cuando leí estas notas introductorias de Raúl Ruiz en un programa de cine¹. ¿O fueron acaso las propias películas, en su trabada relación de parejas y contrapuntos, las que atraparon mi atención?

La conciencia es un material inestable, que construye la realidad con retazos de recuerdos distorsionados, datos perdidos, sueños inconclusos. También, las direcciones y horizontes de una colección cambian progresivamente, sin olvidar nunca sus orígenes ni estorbar en su evolución. Sus imágenes y objetos superan el contexto que los hizo nacer, y de este modo, el tiempo no es el del pasado sino el de la memoria. Una colección es materia viva y materia móvil. Podemos deducir que un hilo de Ariadna encabalga las obras de una a otra, y esperamos que nuestra comprensión se beneficie de la constante búsqueda. De hecho, el guión empleado para reunir este conjunto de piezas no ha sido más que una ficción entre otras posibles, una ficción útil, que a estas alturas, ya cerrada por su publicación, da cuenta de las posibilidades desterradas en el camino.

Un conjunto de obras. Pensarlas en las páginas de este libro e imaginarlas en un recorrido por una exposición posible, se ha mostrado como un camino lleno de trazos y fragmentos extraídos de una imposible totalidad. Pero, ¿cómo otorgar legibilidad a las relaciones entre estas obras puestas en evidencia? ¿Dónde debería arrancar este relato y cuáles serían sus pasos? Despleguemos, pues, un mapa de conjeturas e intenciones manejadas durante todo este tiempo.

Para empezar el recorrido: una doble conversación. En ese sentido, con las propias obras y las distintas formas de operar en el mundo. Han sido ellas las que han determinado una narración llena de puntos de encuentros y desencuentros, y no al contrario: la «muestra» de un tema. También, un reflejo sobre el porqué de las obras de la colección misma: su pertinencia, su complejidad, pero además su multiplicidad y sus debilidades que, con todo, contribuyen a darle cuerpo y vida propia.

Pero, ¿qué determina el sentido potencial de una asociación de obras de arte? ¿Y cómo puede uno moverse de una a la otra sin imponer sobre ellas un único texto que caprichosamente reduciría esas posibilidades de sentido? En estos acercamientos a muy diferentes trabajos y artistas, he intentado sondear nuevas analogías y trayectos, desde lo intuitivo a lo social, desde lo común a lo inexplicable, historias que son contadas a través de grupos que forman constelaciones separadas, aunque empujándose entre sí, de acuerdo a ciertas reglas acordadas.

Una red de conexiones fortuitas abraza muchos de los temas que van apareciendo entre las obras. De un espacio de ausencia e imposibilidad a otro de analogías visuales; de una aproximación de lo real a través del trabajo y el proceso hasta especulaciones sobre la materialidad de la pintura y la condición de la mirada; de fértiles oposiciones en el rastreo, investigación y reconstrucción del lugar a la interpretación de una cultura mirando a otra; del lenguaje y la percepción al gesto patético; de los pliegues de la identidad a la economía de expresión; de la ausencia a la biografía y el exilio. Micronarrativas que se reflejan unas en otras, sin alcanzar necesariamente una conclusión o desenlace.

El énfasis que quiero. Viene de la aparente lógica narrativa entre las obras y se adhiere más o menos a un argumento. Esta lógica podría ser nada más que una combinación no explícita entre ellas, donde los puntos sólidos se encuentran en los puntos débiles de otra relación aparente, contradiciéndola, especulando sobre ella, prolongándola². Así ha sucedido cuando varias secuencias temáticas son estructuradas de tal forma, que uno necesita simplemente combinarlas con otras para que ellas descubran inesperados aspectos de la narración.

¹ Originalmente en *Between two Exiles, Time and Tide-The Tyne International Exhibition of Contemporary Art*, Newcastle, 1993. Incluido en *Vagamundo. Reflexiones sobre el exilio*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1994.

² Idea desarrollada en *Raúl Ruiz. Poetics of Cinema*, París, Dis Voir, 1995.

Puede ocurrir en una estructura narrativa como esta, basada en la *ars combinatoria*. En ocasiones, tiene que ver con una intuición sin demasiado fundamento, un parecido lejanísimo entre varias obras y varios temas con un lazo casi invisible que los acaba uniendo. O bien, una relación que también reconoce clichés, pero emplazándolos en un nuevo y potencial contexto. ¿Y cómo explicar ciertas parejas de oposiciones y contradicciones, entre un sentido y una estructura? También abundan rimas y analogías en su acepción de juegos de palabras: visuales y verbales. Por ejemplo, ¿por qué una relación entre X e Y... es tan irresistible? X puede actuar con mayor éxito desde el énfasis en el proceso, aunque no es su espacio más natural... X también refuerza la duplicación entre imagen e idea... X, Y, Z forman una red de contrapuntos, que se mueve erráticamente hacia adelante y hacia atrás en el tiempo...

Una cadena de ecos hubiera acabado relacionando estas obras y acepté que necesitaba prestarles una atención especial. Y quizás el carácter metonímico de ciertas obras, y a la vez, el hecho de no cumplir un rol narrativo necesario sino aparecer como inserciones que paralizan el tiempo y el espacio, tenía que ver, en el fondo, con la naturaleza misma de la mirada.

Este itinerario, lleno de conexiones, encuentros y coincidencias, va plantándose orgánicamente entre los múltiples contenidos y contextos. Y merece la pena ser disfrutado como un juego, hecho realidad, de las posibilidades narrativas contenidas entre los objetos y las imágenes de esta colección, de las historias que aún siguen latentes en el centro y en los márgenes de toda representación visual.

A propósito de este libro

Organizado como un ensayo de imágenes y textos, cada momento del recorrido ha sido meditado, desde su prólogo hasta su conclusión. Cabe esperar que las asociaciones aquí reproducidas, puedan ampliarse durante la disposición física de las obras en una exposición, cuando inesperadas afinidades y diferencias se interpongan y desbaraten mi propósito inicial. Quiero agradecer a Javier Montes, escritor y crítico de arte, que aceptara representar el personaje de un espectador que recorre las imágenes y objetos en las secciones propuestas de este itinerario. Lo múltiple, en esta ocasión, presupone una organización de la narración a partir de una voz en off, de una voz como un relato de un relato. El suyo es uno, entre otros posibles.

Si las conversaciones se encuentran entre los formatos más interesantes de producción teórica y discursiva, también este libro desea suscitar, a su manera, un diálogo con el lector interesado, para la comprensión del contexto actual de una escena artística, cuyos debates principales quedan, a menudo, eclipsados por su relación con el mercado. Por esta razón, he querido invitar a varios autores a que compartan algunas reflexiones sobre cuestiones relacionadas con la subjetividad contemporánea, desde el ensayo del psicoanalista Gérard Wajcman sobre la condición de lo íntimo en la sociedad contemporánea, hasta el recorrido psicogeográfico sobre la representación de la violencia del historiador del arte Xabier Sáenz de Gorbea, argumentos presentes en algunas obras de la colección. También Wajcman plantea una reflexión sobre el coleccionismo, una teoría del Potlach, del gasto, más allá de la necesidad y de la utilidad en el sentido de Georges Bataille. Mi agradecimiento a todos ellos.

Un último quiebro

Si la omisión es el núcleo de la estructura en una película de Ruiz, *Hipótesis de una pintura robada* (1979), ya que un conjunto de cuadros se nos presenta como una serie provista de un orden y un sentido, que no puede ser comprobado debido a que uno de ellos falta; es esa condición misma la que he querido subrayar a lo largo de este recorrido. Un signo de lo que falta, la evidencia del corte o proceso selectivo. Dejar abierta la posibilidad del intervalo como grieta liberadora del sentido, estructura abierta, pieza inconclusa. A semejanza del coleccionista de esa ficción, cuya hipótesis se apoya en conexiones arbitrarias de hechos y objetos, también los indicios de mis intereses se encuentran presentes en las asociaciones pergeñadas entre las obras pero creando, y así se espera, suficientes espacios al espectador para incluirse ellos mismos y sus propias historias en el relato.

Afortunadamente, otras lecturas y aproximaciones a la colección Meana Larrucea se sucederán en el futuro, con diferentes construcciones y obras, provocando la emergencia de otras miradas, porque no hay una colección sin horizonte que, una vez alcanzado, no nos indique un nuevo camino hacia él mismo.

No encuentro mejor forma de conversar con Fernando y Mariví.

Dora García
La Habitación Cerrada, 2002-2010

Puerta en la pared, letras de vinilo
Dimensiones de ubicación específica
Edición de 3





Es apropiado que sea una puerta la obra que abre esta propuesta de recorrido y cartografía de constelaciones posibles en los fondos de la Colección Meana Larrucea. Guillermo Paneque esboza aquí las líneas de una *obra abierta*: que la puerta esté cerrada no quiere decir que impida el paso. Al contrario, anima a buscar formas de entrar en el espacio contiguo. O de construir con la imaginación el lugar que esconde.

La autora, Dora García, se reserva el uso exclusivo de su única llave. Pero esta restricción es en realidad una libertad camuflada: justo al impedir su acceso concede al espectador la posibilidad de vagar a su antojo por el cuarto vedado y definirlo conforme a otro tipo de mirada interior. Un mecanismo similar al del espacio mental que propone recorrer aquí Guillermo Paneque: siendo dadas (por citar a Duchamp, autor de otra célebre puerta cerrada y permeable) unas coordenadas que sirven de marco, se nos facilita que articulemos nuestro recorrido, tracemos nuestras propias asíntotas y nos dejemos llevar en el camino por intuiciones personales y afinidades electivas.

La puerta cerrada, que abre paradójicamente el paso a infinitos lugares contiguos y nos sirve ahora de ingreso tiene, por otra parte, una genealogía sólida y extensa en la que el *Étant Donnés* de Duchamp no es más que un primer umbral. Tapiando la puerta de la biblioteca de Alonso Quijano, el canónigo, el ama y la sobrina crean en realidad a Don Quijote: le abren una miríada de rutas alternativas hacia la ficción contenida en sus libros inaccesibles y franquean el paso de las aventuras literarias a las reales.

Y ese mismo *misterio del cuarto cerrado* es el arquetipo creativo que permite al Poe de *Los crímenes de la calle Morgue*, al Conan Doyle de *Estudio en escarlata* (primera aparición de Sherlock Holmes, el Quijote victoriano y decimonónico) o al Gaston Leroux del delicioso *Misterio del cuarto amarillo* hacer de la puerta cerrada a cal y canto (y, detalle importante: *por dentro*: al igual que la puerta de Dora García, el autor del misterio y poseedor de la llave ha vedado el acceso desde el interior de su propia criatura) el detonante de potenciales interpretaciones y conjeturas, de todas las deducciones y concreciones del género de la novela de enigmas que más fascinó a Borges: junto a Duchamp, otra de las advocaciones que serán recurrentes a lo largo de este recorrido.

En su reciente *El error*, César Aira compone uno de sus procesos narrativos a partir de una puerta similar a esta: hay sobre ella un letrero que reza «ERROR», y por ella se interna el narrador (y el lector) como el visitante real o virtual de esta narración abierta y articulada mediante imágenes: el umbral del libro de Aira, como el de este, abre camino a un sinnúmero de narrativas rotas y de viajes posibles.

La puerta cerrada, «cualquier puerta cerrada», no es solo un obstáculo para el acceso a otro espacio, es en sí misma un espacio de tránsito y un intersticio que resulta tan plástica como certeramente descrito en la expresión francesa que el comisario ha elegido para titular esta muestra: *Entre chien et loup* (Entre perro y lobo), entre el día y la noche, a esa hora y en ese lugar preciso en que nada es definitivo ni unívoco. En ese no-lugar que es al tiempo todos los lugares puede quizá situarse el arranque de nuestro recorrido.

II

Una segunda obra sin título de Francis Alÿs sirve de *pendant* y dobla el prólogo a nuestro recorrido. Anuncia, también, las series de dualidades realidad/representación, objeto/lenguaje que encontraremos más adelante.

Porque también esta obra de Alÿs es doble. En los años noventa, el artista llevó a cabo pequeñas pinturas-modelo que posteriormente fueron interpretadas y reelaboradas por varios ilustradores de carteles publicitarios en la ciudad de México. Transformaban a su antojo las dimensiones, las tonalidades e incluso las posturas de los personajes propuestos por Alÿs. La serie *The Liar, the Copy of the Liar* se presentaba como una obra en colaboración y los ilustradores llegaron a formar, junto con Alÿs, una cooperativa comercial que en solo unos años realizó cientos de pinturas.

Se colocan así los cimientos de los puentes que se trazarán más adelante en este recorrido: entre lenguajes (el «artístico» y el «artesanal») y entre interlocutores: como en el viejo juego chino de los susurros, quizá la comunicación artística no sea sino una transmisión defectuosa de mensajes, abierta al error y a la libre interpretación, capaz de dispararse en sentidos imprevistos y de cristalizar en significados nuevos.

Francis Alÿs
Untitled, 1995

Óleo sobre lienzo y pintura de coche sobre acero galvanizado
15 x 19 cm y 51 x 62 cm



Cildo Meireles
Dados, 1970-1996

Estuche, dado y placas de bronce
5,5 x 9 x 9 cm
Edición 11/25





Objetos y letras sirven de hilo conductor en este primer umbral. Quizá pertenezcan a la misma familia infinita de los signos: los que conforman el gran alfabeto de la realidad visible o sirven para representarla. Palabras y cosas son parientes no siempre bien avenidos; hay que recordar que justamente Foucault titula *Las palabras y las cosas* su obra capital para la comprensión de la arqueología del pensamiento y del lenguaje. Y más aún, que es justamente el análisis de una obra de arte, *Las meninas*, el arranque que da pie a su estudio de lo que puede ser pensado (y dicho, y representado) en un determinado momento histórico.

Porque precisamente, nos dice Foucault, corresponde al arte la función de ampliar esos límites, modificar el epistema de un periodo dado y articular la realidad visible en nuevos alfabetos, estructuras y relaciones.

Quizá uno de los *Dados* de Cildo Meireles, bajo el que se sitúa la correspondiente cartela explicativa con la palabra que (por ahora) le sirve de significante, se relacione de forma secreta con la pastilla de jabón (sin cartela) de Joan Brossa, un artista que supo muy bien hasta qué punto los objetos son también palabras o versos de poemas. Quizá Brossa no hubiera desdeñado situar junto al de Meireles su imposible dado de siete caras, emblema de aquel *Dau al Set* que tanto retorció las palabras para exprimir sus posibilidades.

El objeto descontextualizado o arbitrariamente subrayado (sobre pedestales, tras vitrinas) con el que trabaja Guillermo Paneque en *Interruptions* o Bestué y Vives en su iPod tuneado que abre la reciente serie de sus *Encargos difíciles*, sirve para recordar, desvinculado de la cadena de significantes que normalmente nubla su apariencia, hasta qué punto puede albergar todos los significados posibles: todo es cuestión de perspectiva y contexto. «Todas las cosas del mundo están cifradas»: de alguna forma, sus trabajos asumen la máxima de Gombrowicz en *Cosmos* y solicitan al mundo «y proporcionan al espectador» tiempo muerto y margen de maniobra necesario para su desciframiento.

XL (Cuarenta en romano), la serie de diapositivas de Ignacio Uriarte, nos proporciona en ese sentido una ocasión privilegiada: sus anodinos bolígrafos Bic (como tantos otros elementos de la parafernalia oficinesca con la que habitualmente trabaja) se agrupan para conformar una serie numeral: son objetos que son letras que son números: emblema de la ductilidad de los significados que pueden atribuirse a las cosas.

Alighiero Boetti borda las letras del tapiz que conforma su *27 maggio, 1988*; Ricardo Rendón recuerda el carácter último de objeto manipulable de la portada de cualquier periódico, que aspira a la significación pero no puede desprenderse de su raíz objetual (y degradable); y Rivane Neuenschwander emplea en su *Accidental Alphabet* una estrategia diametralmente opuesta a la de Uriarte: sustrayendo al cúmulo infinito de objetos de la realidad visible los elementos que, aislados, conformarán un «alfabeto accidental». Es una buena manera de recordarnos la tesis de Foucault: la accidentalidad de todos los alfabetos, de todas las estructuras históricas del pensamiento que aspiran a presentarse como inmutables. No es casualidad que fuera el famoso fragmento borgeano acerca de una apócrifa enciclopedia china, que leíamos en *El idioma analítico de John Wilkins*, el que sirviera de cita inicial a *Las palabras y las cosas*: como algunas de las obras aquí reunidas, servía de emblema y alegoría de la futilidad «o la mutabilidad» de toda agrupación ordenada de objetos, de palabras, de signos: «Cierta enciclopedia china se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en: (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas».

Joan Brossa

***Sabó Brut*, 1982**

Jabón, tinta, madera y plexiglás

12 x 15 x 12 cm

Edición 3/10

Guillermo Paneque

***Interruptions*, 1995**

Cristal, madera, plástico y cinta adhesiva

76 x 164,4 x 95,9 cm









XL (Cuarenta en romano) es una proyección de ochenta diapositivas que forman una serie numérica del 1 al 40 en números romanos, de ida y de vuelta.

Para contar se utilizan bolígrafos, pero no de manera habitual sino como elementos escultóricos que componen los propios números sobre el papel.

De esta manera, la herramienta de escritura se convierte en signo.

Ignorando su funcionamiento habitual, los bolígrafos se utilizan como elementos escultóricos que componen las propias cifras. De esta manera, la herramienta de escritura se convierte en signo y la funcionalidad habitual de las cosas se suspende.

La ironía está en que no hacemos nada fuera de lo común: escribimos con bolígrafos sobre papel o por lo menos este es el resultado final, solo que el proceso es más lento, tedioso y absurdo de lo común. Este proceso también tiene un lado positivo y es que nos permite observar y analizar las cualidades escultóricas del bolígrafo: su grado de transparencia, su aberración visual si miramos a través de él, sus posibilidades de ser

apilado con las sombras adicionales resultantes, de ser extendido

o contraído mediante el capuchón, etc. Las cifras romanas y la técnica de proyección son claras referencias al pasado. Las fotografías son en blanco y negro, lo que

simplifica y unifica el lenguaje de signos utilizado.



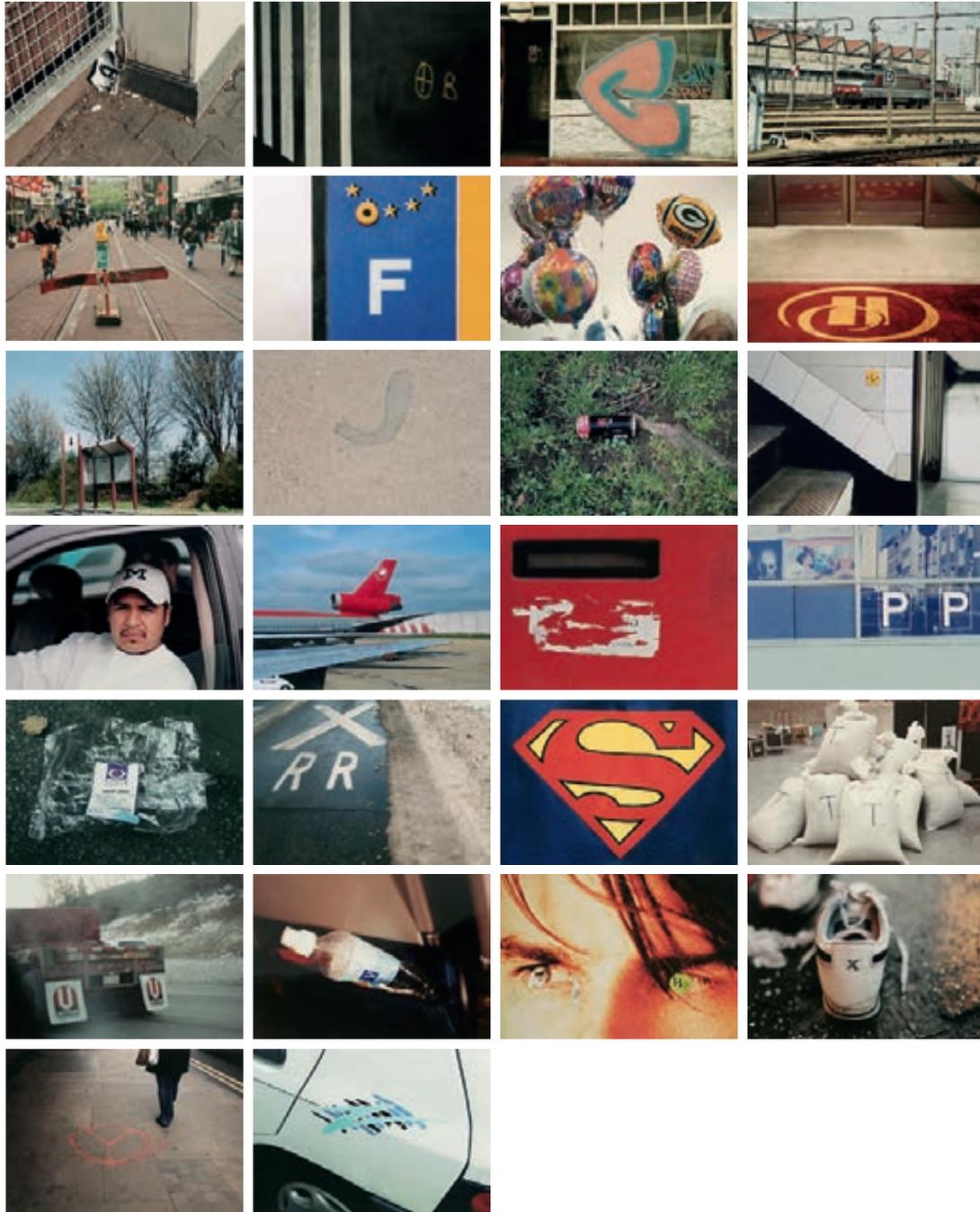


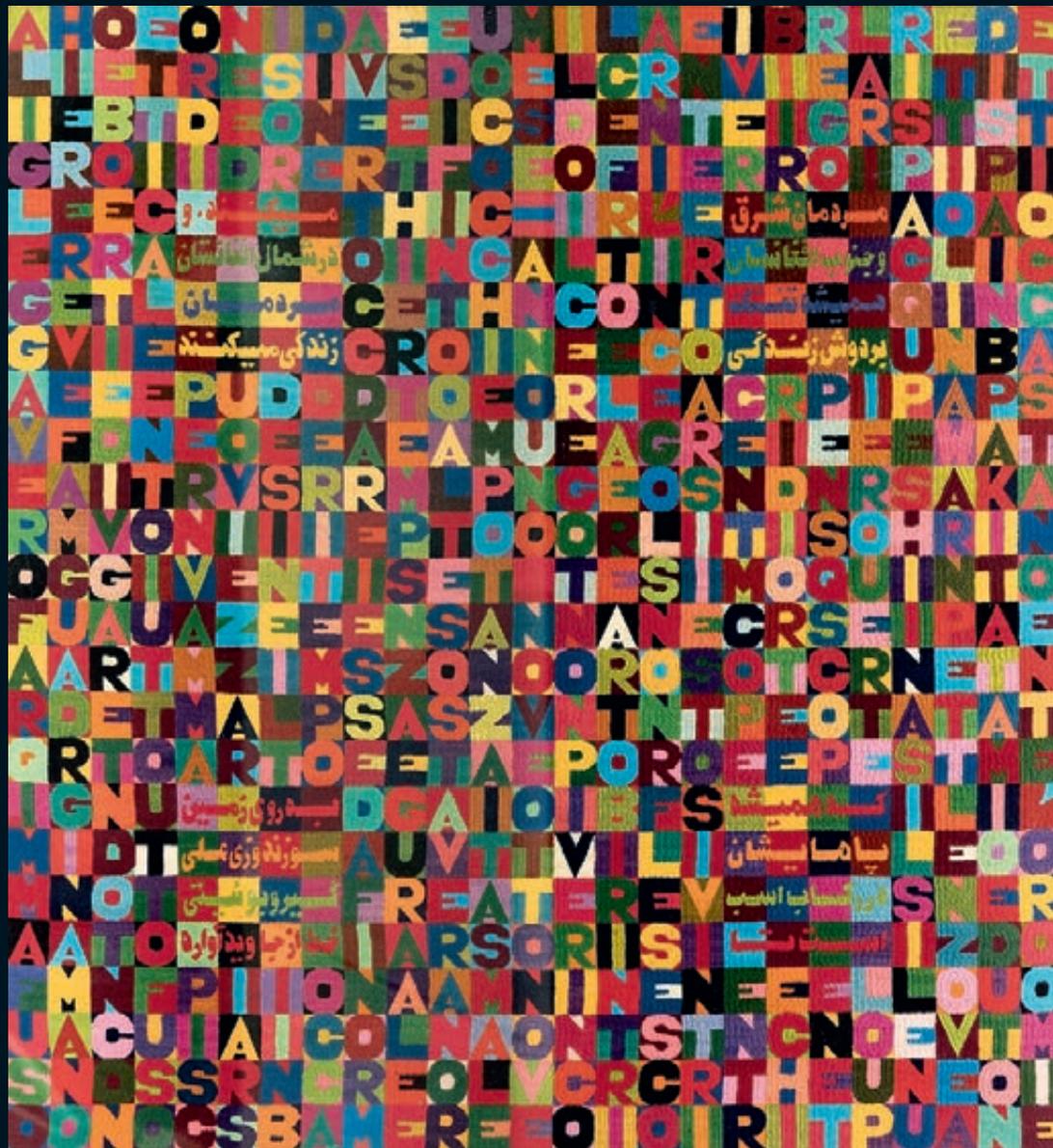
Georg Herold
Flagge, 1988

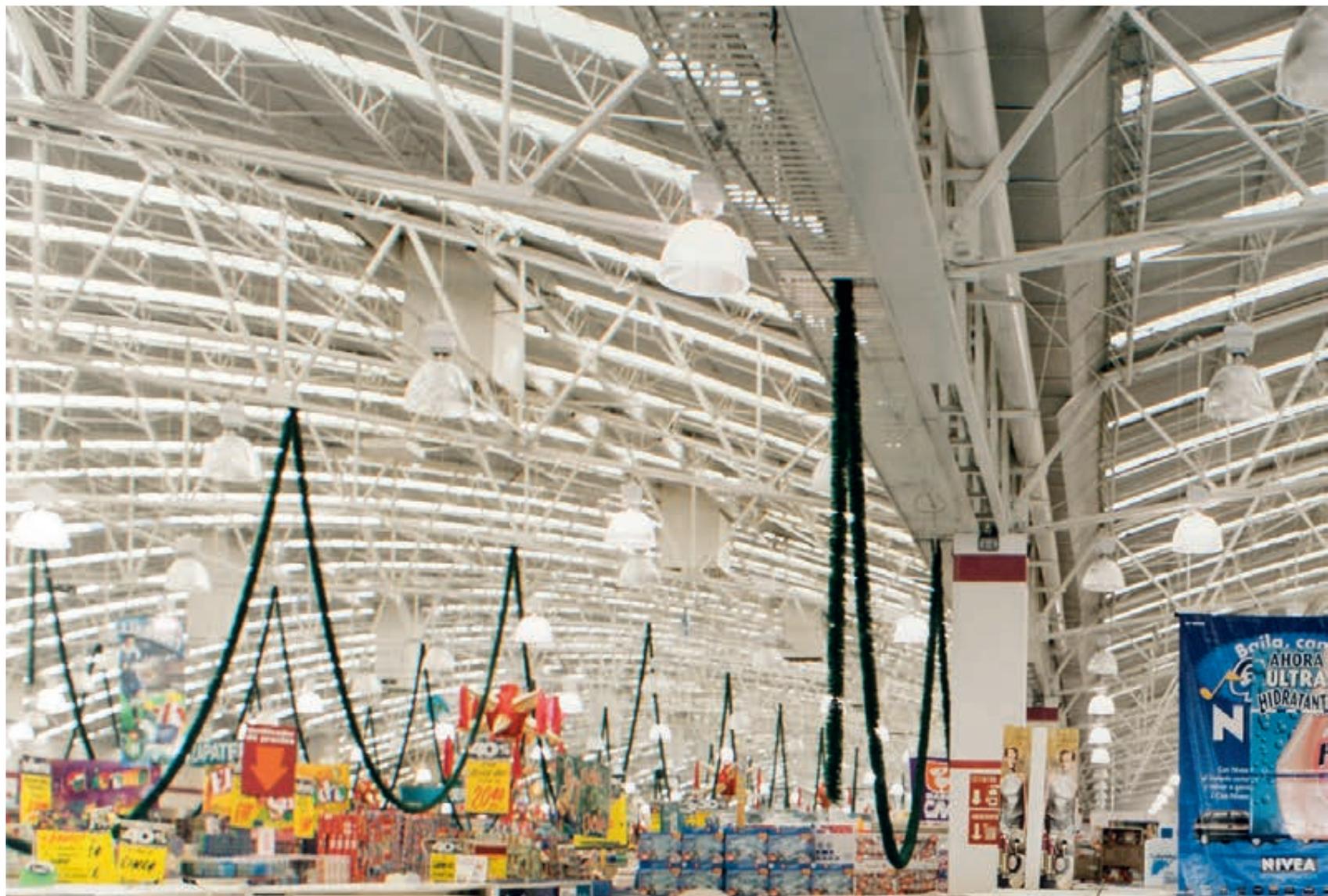
Ladrillos y tela
310 x 160 cm

Rivane Neuenschwander
Accidental Alphabet, 2003

Copia cromogénica
26 paneles de 20 x 30 cm
Edición 2/4 + 2 P.A.











Ricardo Rendón
Trabajo diario: mes de trabajo (Enero, 2008), 2008
 Periódico perforado
 30 paneles de 38 x 58 cm
 (Selección de cuatro paneles de treinta)



Chen Chieh-jen
The Route, 2006

Película de 35mm transferida a DVD;
instalación de vídeo monocanal, en color y blanco y negro, sin sonido, de proyección continua
16 minutos, 45 segundos
Edición 3/5

Este film está inspirado en la huelga de los obreros del puerto de Liverpool en 1995. Durante el gobierno de Margaret Thatcher en los años ochenta, todos los puertos de Reino Unido fueron privatizados y las empresas gestoras comenzaron a contratar empleados no pertenecientes a la Unión Europea para reemplazar a los empleados originales pertenecientes a la Unión.

En septiembre de 1995, veinte empleados de los muelles fueron despedidos inesperadamente por The Mersey Dock and Harbour Company. En respuesta a los despidos, los trabajadores decidieron organizar piquetes. Este movimiento hizo estallar la resistencia a la privatización de los puertos en todo el mundo.

En septiembre de 1997, dos años después de comenzar la huelga, algunos esquirols cargaron un barco llamado *Neptune Jade*. La International Longshore and Warehouse Union (ILWU) recibió comunicación de que el *Neptune Jade* se dirigía al puerto de Oakland para descargar, y cuando el barco llegó, estableció piquetes y los obreros se negaron a atravesarlos para descargar.

Sin posibilidad de descargar, el *Neptune Jade* navegó de puerto en puerto alrededor del mundo hasta el puerto de Kaohsiung, en Taiwán, donde el barco y su carga fueron subastados el 17 de octubre de 1997.

Los cargadores de Kaohsiung nunca habían oído hablar del incidente del *Neptune Jade* ni tampoco habían tenido contacto con organizaciones como la ILWU, pero ese mismo año, la Longshoremen's Union del puerto de Kaohsiung, organizó un movimiento de resistencia contra las autoridades en respuesta contra la privatización. Debido a la falta de conexiones internacionales y a la complejidad de la situación política y económica, la Longshoremen's Union no fue capaz de parar la política de privatización y los trabajadores del puerto se vieron obligados a aceptar la contratación de temporeros.

En los primeros días de agosto de 2006, después de conocer el incidente del *Neptune Jade*, la Longshoremen's Union de Kaohsiung decidió establecer un piquete simbólico. Aunque la historia no puede ser reescrita, esperaba continuar los piquetes organizados por todo el mundo y estar unido con ellos para afrontar el problema de la privatización de los puertos.

El 17 de agosto de 2006, los empleados de una compañía privada que alquilaba uno de los muelles del puerto de Kaohsiung dejaron entrar en secreto a Chen y su equipo a filmar.

Antes de la filmación de *The Route*, Chen Chieh-jen viajó a Liverpool y a Kaohsiung para entrevistar a los cargadores locales. Así supo que tanto unos como otros desconocían la historia completa del incidente del *Neptune Jade* y del boicot de los puertos de todo el mundo.

Su propósito fue, por tanto, cambiar el final real mediante un acontecimiento ficticio y la continua ampliación y construcción de conexiones con el mismo significado de este movimiento. Por esa razón, invitó a los cargadores de Kaohsiung a organizar un piquete simbólico, retomando el espíritu del movimiento de resistencia anterior de los trabajadores portuarios en el mundo entero, unidos contra la privatización de puertos.





Franz Ackermann
***Versteck 1 (bootshaus)*, 2000**
Óleo sobre lienzo
190 x 280 cm



I V

También lo enunció Foucault: la voluntad de representación cuyas mismas bases epistemológicas se nos ha animado aquí a poner en duda tiene, por supuesto, un sustrato (y unos efectos) políticos. Cuando el representado es el Otro, cuando el lenguaje para hacerlo no cuestiona su propia rigidez y arbitrariedad, el resultado es una colonización de la identidad ajena y una reducción de la alteridad a su versión deforme y grotesca: el exotismo. El arte puede contribuir a esa colonización, como bien demuestra la historia de la pintura europea de Salón del siglo XIX (*pompier*, arqueológica, orientalista: basta recordar cómo Edward Said desentrañaba sus códigos en *Orientalismo*). Pero puede también contribuir en la articulación de un discurso postcolonial que «desactive» mediante la parodia, la desafección, el análisis científico, la mirada previa colonial y su inercia dominadora.

En ese sentido, las fotografías de Christopher Williams se aplican en desactivar algunos de esos códigos. O al menos en mostrar su ineptitud. *Carica Papaya Linne* recuerda hasta qué punto las taxonomías establecidas por Linneo son una opción científica no mucho más libre de arbitrariedad que la enciclopedia china borgeana y fuerza al mundo exterior a adaptarse a un patrón previo (sirvió, en cualquier caso, de instrumento de dominación colonial durante la gran expansión europea desde la Ilustración).

No es difícil establecer un vínculo con su obra *Air France Building, ca. 1960, Dakar, Senegal*. Un clásico bloque de Estilo Internacional aparece en el centro de Dakar como la plasmación física y consecuencia última de ese tipo de lenguaje llevado al extremo. La arquitectura moderna no fue, en cierto modo, sino un código constructivo (y político) aplicado indistintamente a muy diferentes situaciones y entornos geopolíticos. Y su influencia y su inadecuación se retratan en esta obra y remiten a los retratos de trabajadores industriales africanos de la obra *Ablaye Bà, Bira Bà, Sidath Fall and Aziz Ngom*. Varado en el corazón de una ciudad y un clima diferentes, el gran bloque corbuseriano y estandarizado habla elocuentemente del naufragio de los ideales de una modernidad entendida como lenguaje unívoco e impermeable.

Quizá el paisaje dentro del paisaje que retrata Sharon Lockhart en *Untitled* sea un buen emblema del panorama que se abre tras el cuestionamiento de las utopías de la modernidad y la entrada en el discurso global de nuevas voces y perspectivas; la imagen exótica se presenta ya como representación *impura* y autoasumida por aquellos que en su día fueron su objeto: sobre el cemento y el hormigón del paisaje industrial de la nueva China cuelga una reproducción de un pasado que nunca existió. Quizá sea irónica, quizá nostálgica; en todo caso refractaria a las interpretaciones dogmáticas y externas de las enciclopedias y lenguajes impuestos por Occidente.



Sharon Lockhart
Untitled, 1996

Copia cromogénica
119,4 x 150 cm (con marco)



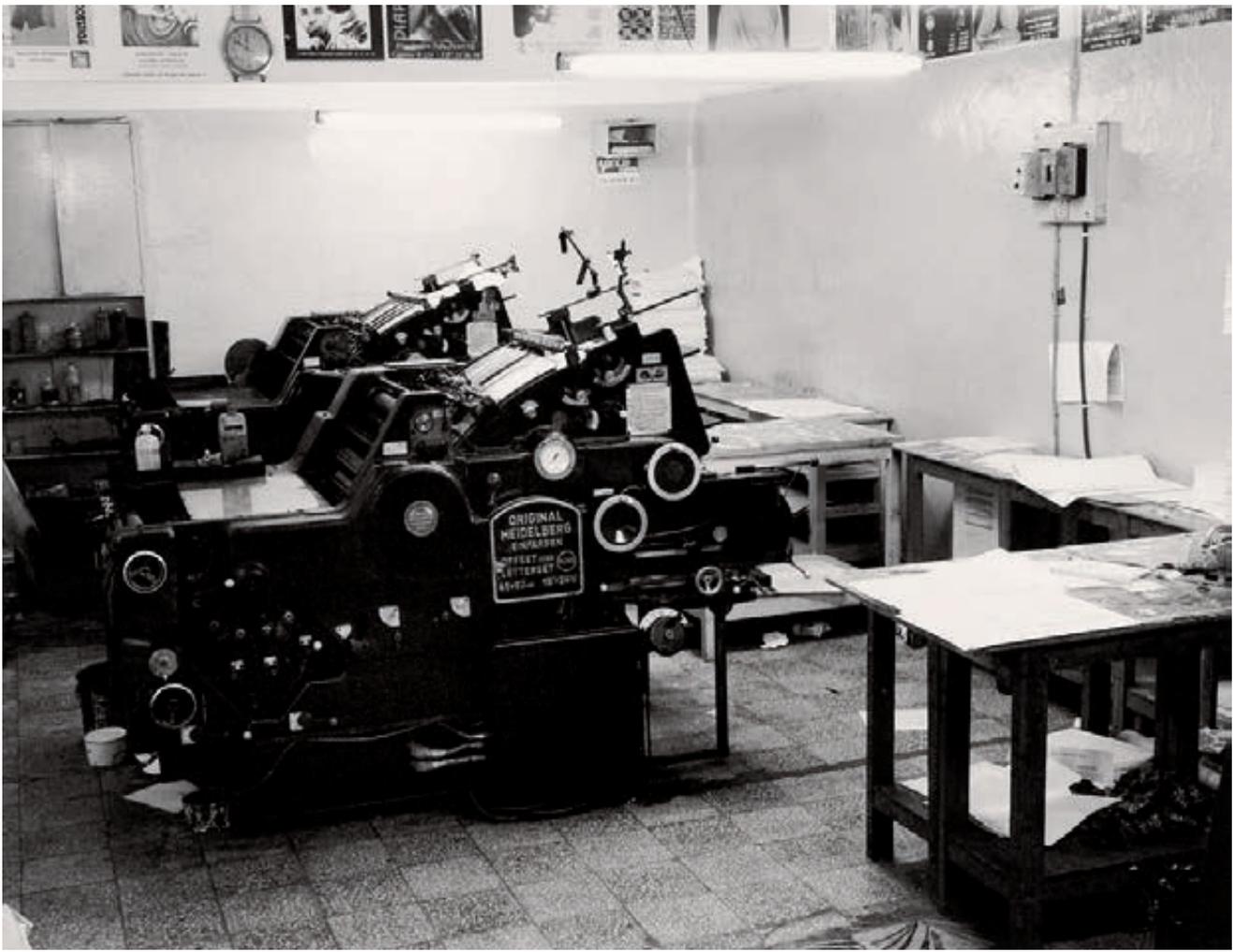
Christopher Williams
Ablaye Bâ, Bira Bâ,
Sidath Fall and Aziz Ngom,
La Senegalaise de l'Imprimerie,
Dakar, Senegal,
May 14, 1996 (Nr. 1-2)
1996

Gelatina de plata

28 x 35,5 cm

64,5 x 74,7 cm (con marco) (cada panel)

Edición 11/12



Albert Oehlen
***Sin título*, 1988-1989**
Técnica mixta sobre tela
280 x 380 cm





A. Gebler '88





Christopher Williams
Air France Building
ca. 1960

Dakar, Senegal
May 17, 1996, 1996

Gelatina de plata
28 x 35,5 cm
64,5 x 74,7 cm (con marco)
Edición 10/10



Christopher Williams
Caricaceae
Carica Papaya Linne
Melonenbaum, Papaya, Trop. Amerika
Botanischer Garten München
September 13, 1993, 1993
Gelatina de plata
28 x 35,5 cm
64,5 x 74,7 cm (con marco)
Edición de 12 + 4 P.A. (P.A. 1/4)

Christopher Williams
Claes Oldenburg
Blue and Pink Panties, 1962
Plaster-soaked muslin
62 ¼ + 34 ¾ + 6 inches
The Museum of Contemporary Art,
Los Angeles:
The Panza Collection (87.13)
August 8, 1994, 1994

Gelatina de plata

28 x 35,5 cm

64,5 x 74,7 cm (con marco)

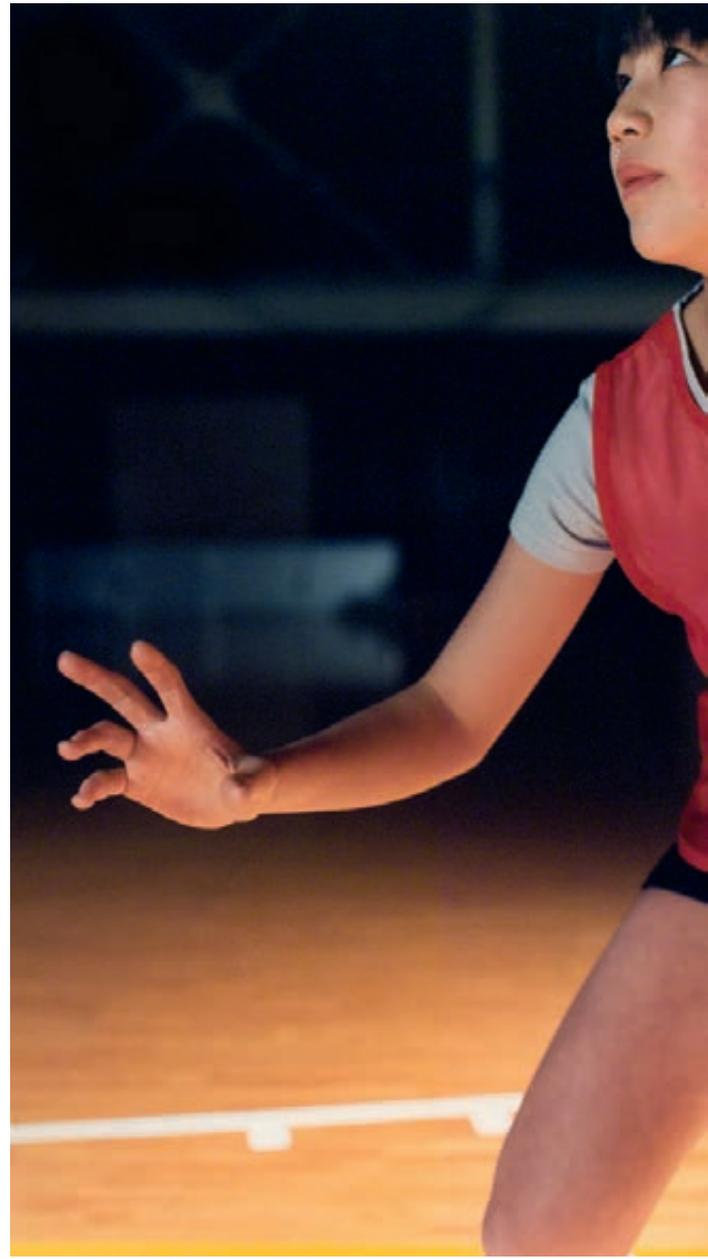
Edición de 12 + 4 P.A. (P.A. 1/4)



Merlin Carpenter
Versace, 1999-2000
Acrílico sobre lienzo
195 x 360 cm









Sharon Lockhart
Goshogaoka Girls
Basketball Team:
Kumi Nanjo and Marie Komuro,
Rie Ouchi, Atsuko Shinkai,
Eri Kobayashi and Naomi
Hasegawa, 1997
Copias cromogénicas
3 paneles de 79 x 66 cm (con marco)
Edición 8/8 + 2 P.A.

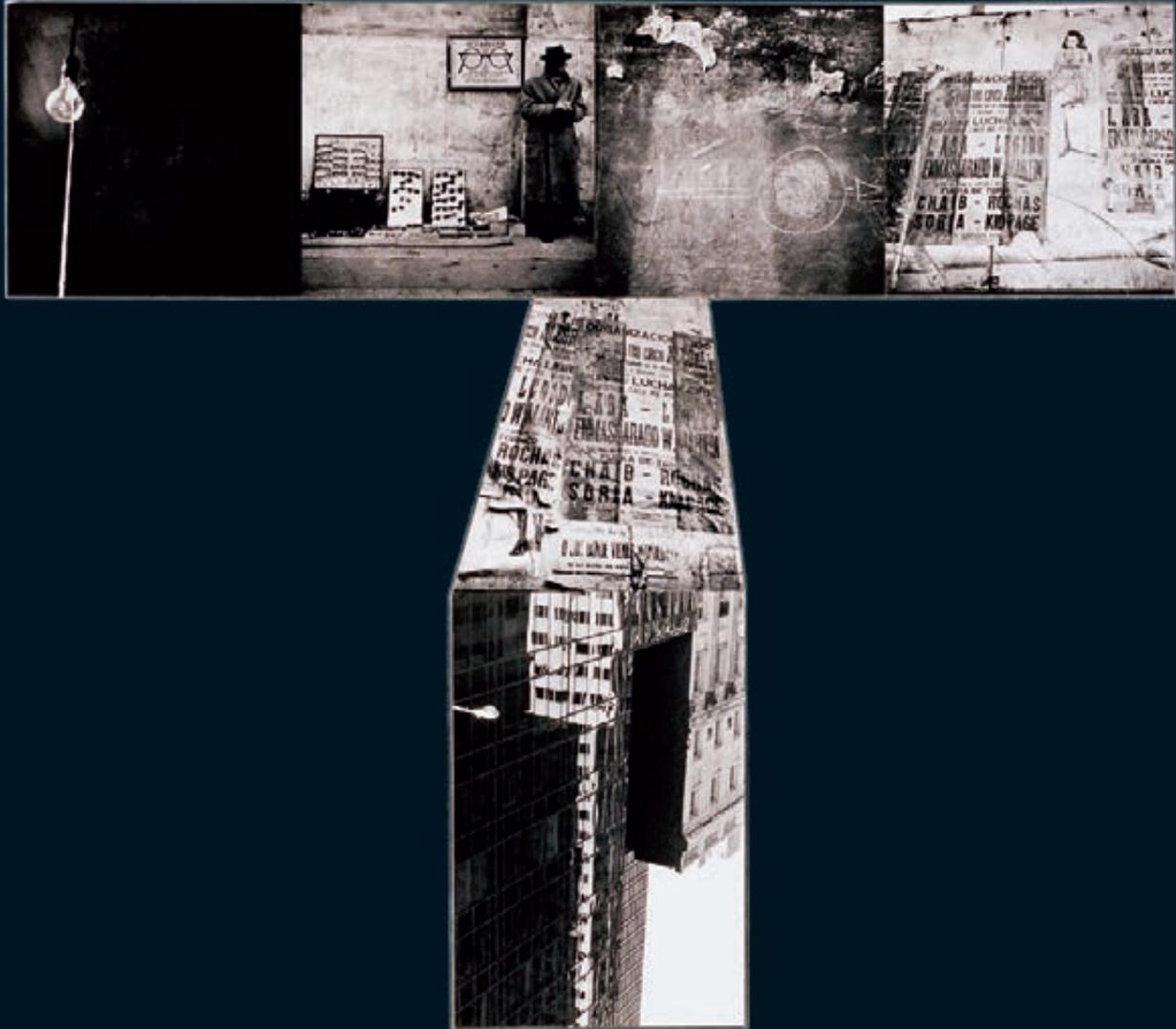
Robert Rauschenberg

Photem Series I (27), 1981

Gelatina de plata sobre aglomerado y aluminio

6 fotografías

137,1 x 157,4 cm



V

El paisaje único y homogéneo soñado por la modernidad se fragmenta aquí en miríadas de perspectivas y de *vistas*. A menudo, la que capta el artista es la sombra tras la batalla o las ruinas de lo que pudo haber sido. *After the fact* se titulan, precisamente, las fotografías de Mads Gamdrup: retratos secos, quizá desolados pero cuidadosos a la hora de evitar cualquier tentación de patetismo, de los paisajes donde ha naufragado el *sueño americano*, donde el vacío moral y la ausencia suplen cualquier tentación heroica. En *Playground*, el horizonte épico de las mitologías de conquista del interior de Estados Unidos se reduce al telón de fondo inofensivo y banal de una cancha de baloncesto polvorienta. Y encuentra su eco en la obra de Félix Curto, *When the music is over*, donde de nuevo las vastas extensiones mitificadas de Utah y Colorado se nos aparecen domesticadas, surcadas por el asfalto, enmarcadas por carteles y huellas de un dominio precario y trivial.

El paisaje humano en permanente estado de asedio por la naturaleza que trató de reprimir y controlar mostrado por Jean Marc Bustamante, la arquitectura que retrata Melik Ohanian reducida a su mínima expresión y a una pureza de líneas que raya en el mutismo, resultan tristes comentarios al recordatorio amargo de las pretensiones fallidas del Estilo Internacional que retrataba Williams en la sección anterior: quizá todo acabe reducido, al fin, a un juego irónico de horizontales (y horizontes) como el que propone Liam Gillick en *Cousin/Literally No Place*: literalmente, *no-lugares* que han quedado fuera del discurso moderno o prueban su fracaso. O, como preveía Marc Augé, acuñador del término, su muerte de éxito.

A mitad de nuestro recorrido, Guillermo Paneque sitúa una puerta abierta que funciona como réplica y *pendant* de aquella cerrada por Dora García al comienzo. Pedro G. Romero arma su dintel en medio de un espacio vacío y la deja paradójicamente abierta. Y eso a pesar de que su título incluye una mención a *El ángel exterminador* de Buñuel, otra vuelta de tuerca famosa al *misterio del cuarto cerrado* y toda una parábola sobre la reclusión de las ideologías burguesas como sistemas herméticos y estancos. Quizá, en realidad, no sea tal la paradoja: quizá no importa que la puerta esté abierta o cerrada, porque en cualquier caso estamos encerrados de un solo lado: el lado *de acá*, de la realidad. Las bisagras y los goznes de sus batientes se entornan para dar paso a otros paisajes, otras voces y ámbitos.

Así, sobre el *fondo* físico (y político) propuesto por los trabajos previos se destacan las *figuras* que hasta ahora brillaban por su ausencia. La silueta negra funciona como verdadero *punctum* barthesiano de *Untitled nº10 (Atlanta)* de la serie «American Night», de Paul Graham. Y esboza una propuesta de estudio de la visión subjetiva, individual, necesaria para *repoblar* los paisajes vacíos de la sección anterior; Rauschenberg corta y pega y *edita* el paisaje urbano hasta convertirlo en el paisaje mental, subjetivo, de sus *Photem Series I*; Paul Graham juega a contraponer lugares distantes para conformar un panorama híbrido lleno de posibilidades en *New York/North Dakota, 2005*; y finalmente, el *Je est un autre* de Rimbaud se convierte en un circular y claustrofóbico *J'est un je* en la pintura de Simeón Saiz Ruiz: justamente como en aquel *Ángel exterminador* de Buñuel, el yo se representa como lugar inescapable y trasunto del misterio arquetípico al que nos aproximábamos *desde fuera* al comienzo de este recorrido.





Paul Graham
Untitled n° 10 (Atlanta)
De la serie «American Night», 2002
Endura lightjet sobre diasec
190 x 239,4 cm
Edición 2/3 + 1 P.A.



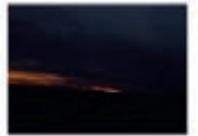




Leda Catunda
Quadrados de Lã, 2001

Tapiz y pintura
220 x 150 cm





Paul Graham
New York/North Dakota, 2005 (Sunset/Walking)
De la serie «A Shimmer of Possibility», 2005

Pigmentos minerales sobre papel fotográfico
15 paneles. Superiores: 30 x 40,5 cm, 46 x 63,5 cm,
44,5 x 61 cm, 75 x 104,5 cm, 49,5 x 68,5 cm,
66 x 91,5 cm, 44,5 x 61 cm, 28 x 38 cm;
inferiores: 37,5 x 52 cm, 49,5 x 68,5 cm, 78,5 x 109 cm,
46 x 63,5 cm, 41,5 x 56 cm, 41,5 x 56 cm, 35,5 x 49 cm
Edición 1/5 + 1 P.A.



El patriota invisible es una variación libre y contemporánea de *La Bayamesa*, himno nacional cubano. Esta pieza pareciera devolverle a la composición musical de 1867 de Perucho Figueredo su signatura popular originaria. Se trata de una melodía que antes de ser himno solemne era ya silbada y entonada por los barrios como expresión popular patriótica. Novo solicitó al joven músico cubano Gerald Moya realizar una variación de la partitura original. En el video sólo es visible un fragmento a media luz del brazo de la guitarra y los dedos de una mano que va marcando los acordes sobre las cuerdas. El ambiente desprende el halo de lo sagrado, una perfecta armonía entre imagen y melodía. Un homenaje al héroe anónimo, a ese sujeto glorioso y sin rostro que hace la historia.

(Texto: María E. Zayas)

Félix Curto
When the music is over, 2005
Copia cromogénica montada sobre dibond
90,5 x 141 cm
Edición 1/5





Mads Gamdrup
Playground, 1998-1999
Copia cromogénica
94 x 125 cm
Edición 6/8

Liam Gillick
Cousin/Literally No Place, 2001
Aluminio anodizado y plexiglás
240 x 240 x 30 cm





Jean-Marc Bustamante
T. 8. 01, 2001
Copia cromogénica
240 x 160 cm
Edición 1/6 + 1 P.A.

Mads Gamdrup
After the fact, 1999

Copia cromogénica
90 x 98 cm
Edición 2/8





Mads Gamdrup
After the fact, 1999
Copia cromogénica
90 x 98 cm
Edición 2/8

Melik Ohanian

Selected Recording # 080

Copia lambda montada sobre aluminio
124 x 186 cm



VI

El recorrido se abre ahora en senderos que se bifurcan para llegar a una amplia perspectiva del trabajo de artistas muy diferentes sobre los temas que se venían esbozando: fondo y forma, figura y paisaje. Y más: paisaje interiorizado como construcción de la memoria y visión interna. Artistas tan dispares como Olafur Eliasson, Miguel Ángel Campano, Darren Almond o Peter Nadin proponen vastos panoramas en ese sentido. En *View XX*, Peter Nadin alude a la reconstrucción/fragmentación de una *vista* interior y las huellas visibles de las palmas de sus manos recortándose sobre el fondo sugieren la concentración de su visión externa en el objeto que puede funcionar como su emblema o quintaesencia. Quizá pueda interpretarse en ese sentido el trabajo simbólico de Hreinn Fridfinnsson o el recuerdo arqueológico (y la arqueología siempre es emblema de la memoria) de Josiah McElheny.

Plane/Figure Drawing III, de Robert Mangold, verbaliza y esquematiza esa relación entre figura (objeto) y fondo (paisaje): entramos en el terreno de la huella, del rastro y testimonio del intento del artista por dejar su marca y *humanizar* las condiciones externas dadas. El místico (y mítico) *land art* de los épicos años sesenta ha quedado muy atrás, y la intervención de Santiago Sierra, *50 kg de yeso sobre la calle*, solo funciona ya como comentario sardónico y descarnado de sus viejas aspiraciones a la totalidad en la fusión del individuo y su entorno. De esa forma, el *Mar del Pirineo* de Ibon Aranberri puede funcionar como telón de fondo para las acrobacias irónicas y desesperadas mediante las que Robert Kinmont trata de apropiarse de una naturaleza fundamentalmente ajena en su *8 Natural Handstands*. Fuera de eje, lejos de su entorno natural y su trayectoria mecánicamente trazada, el caballito de carrusel desplazado de Anri Sala mira desconcertado el panorama inaprehensible que se abre tras las ventanas.

En otros casos, los artistas resuelven mediante la reducción a lo esencial y el trabajo con maquetas simbólicas la imposibilidad de aprehender el paisaje externo. Así, Valeska Soares o Iran do Espírito Santo recrean horizontes a medida y pequeños universos a escala en las condiciones de laboratorio del estudio y la galería. Por su parte, Curro González elige el atajo de la sinécdoque y toma la parte por el todo: centrándose en detalles mínimos (unos metros de pasadizo subterráneo y mal iluminado), alude quizá al vasto universo que los prolonga más allá de los límites de la obra.

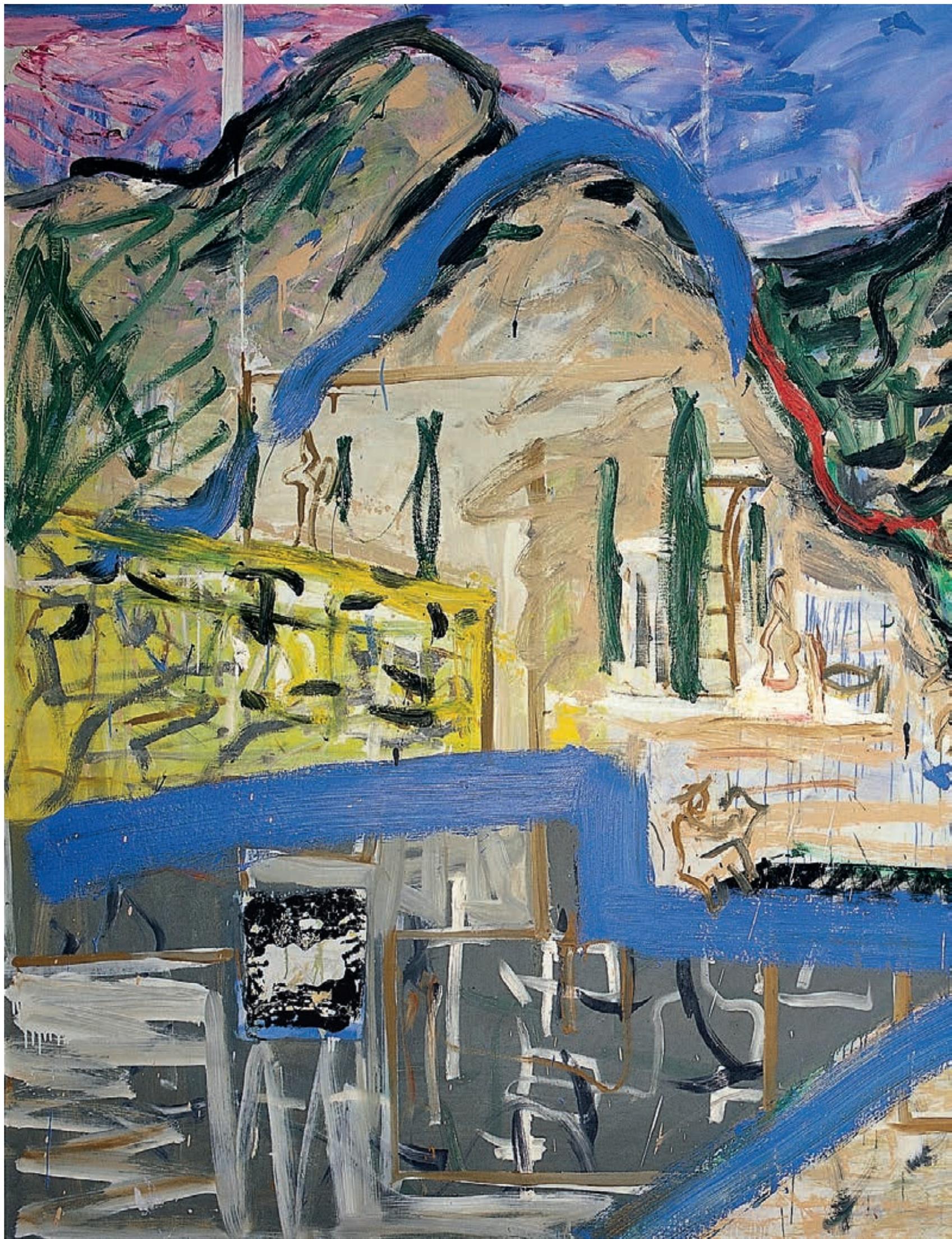
En lugar de aspirar al mítico (y fallido a causa de su propia naturaleza) mapa a escala 1:1 de la realidad visible que imaginaba Borges en *Tlon, Üqbar, Orbis Tertius*, Gabriel Orozco reduce simbólicamente el tamaño de sus reconstrucciones-mapas, como en su *Marble Game on a Rotating Field*, o busca perspectivas insólitas para renovar la visión de panoramas a los que nuestro ojo ya está demasiado habituado, como en su *Under the Table*.

El círculo mágico y precario de objetos reunidos en su *Cementerio 6* de Mali quizá se cierre así en la pintura de Schnyder o en la multitud desordenada (quizá a punto de cerrar filas y ordenarse en otro círculo) de los exvotos de Alberto Peral, que retoman la imagen arqueológica de los estratos de memoria. Recursos quizá irónicos, quizá desesperados, para enfrentarse a la ansiedad que provoca el enfrentamiento con una realidad visible inabarcable.

Víctor Grippo
Árbol, 2001

Escayola pintada y madera en caja de madera y cristal
44 x 34,5 x 11,5 cm





Miguel Ángel Campano
***Omphalos I*, 1984**
Óleo sobre lienzo
195 x 260 cm





Il vaso di vetro di Murano
Il vaso di vetro di Murano è un'opera d'arte in vetro soffiato, realizzata nel 1950 dal maestro vetraio Antonio Salviati. È un esempio di vetro soffiato a caldo, con un corpo allungato e un collo sottile. Il vetro è trasparente e lucido, con una sfumatura verde smeraldo alla base del collo. Il vaso è decorato con una sottile linea di vetro soffiato che corre lungo il corpo. È un'opera di grande raffinatezza e bellezza, che testimonia l'arte del vetro soffiato di Murano.

1950
Antonio Salviati
Vetro soffiato a caldo
Murano (Venezia)

Josiah McElheny
From the Grave of a Woman, 1995

Cristal soplado, texto y vitrina
80 x 54,6 x 54,6 cm

Peter Nadin
View XX, 1987

Óleo sobre lienzo
160,5 x 182,5 cm



Darren Almond
Until MMXLI.XII, 2002

Copia cromogénica
74 x 74 cm
Edición 4/5 + 2 P.A.



Darren Almond
Until MMXLI.VIII, 2002

Copia cromogénica

74 x 74 cm

Edición 4/5 + 2 P.A.



De: María Montero
Fecha: 29 de septiembre de 2010 16:26:02 GMT+02:00
Para: Guillermo Paneque
Cc: Elba Benítez
Asunto: Hreinn Fridfinnsson

Estimado Guillermo,

Te escribo para contestar, con la mayor información de la que dispongo, las dudas que planteabas a mi compañera Grego a propósito de la obra de Hreinn Fridfinnsson, *Study in Black I*:

A) La obra que pertenece a la colección del Sr. Meana, *Study in Black I*, según el propio artista, no estaría a día de hoy completa. En el trabajo de este artista islandés, la condición del tiempo forma parte indiscutible de su obra. Son múltiples los proyectos del artista que se han ido desarrollando con el paso de los años y de los cuales hemos visto diferentes versiones en sus exposiciones. Por el contrario, en este caso la obra se mantiene viva en la mente del artista y tiene idea de continuarla, pues con ella ha empezado una nueva experimentación con el uso de un objeto ya en desuso y la condición de horizonte.

B) El significado de esta obra no es por tanto total pues tenemos aún solo una parte del proyecto desarrollado. Sin embargo, te comento algunas de las claves que el propio Fridfinnsson nos relató durante la instalación de la obra en la galería. *Study in Black I* retoma una preocupación constante en la obra del artista, que es su interés por la ciencia y la naturaleza. Esta se introduce sutilmente en sus trabajos, en esta ocasión, mediante el uso de un utensilio mecánico, el *artificial horizon*, que sirve para medir el horizonte en el mar. La propia obra recoge a modo de vinilo una definición de este utensilio, unido a la presentación del objeto junto al poco habitual espejo negro. Los tres elementos conforman la obra *Study in Black I*. Hasta aquí son las claves que nos dio el artista. De aquí en adelante son varias las posibles explicaciones más poéticas, como la obra del propio artista, más literales con la vinculación lógica entre el título y el objeto negro que limita o interrumpe el horizonte...

Texto: *Nos valemus del horizonte artificial cuando, al intentar orientarnos, el horizonte aparente o el nivel real no son claramente visibles o no se distinguen en absoluto. Utilizando el horizonte artificial y determinando el valor angular entre una estrella y su imagen especular...*

C) Información relativa al uso de las imágenes:
Cortesía del artista y de la galería elba benítez, Madrid
Copyright: Hreinn Fridfinnsson
Crédito fotográfico: Luis Asín

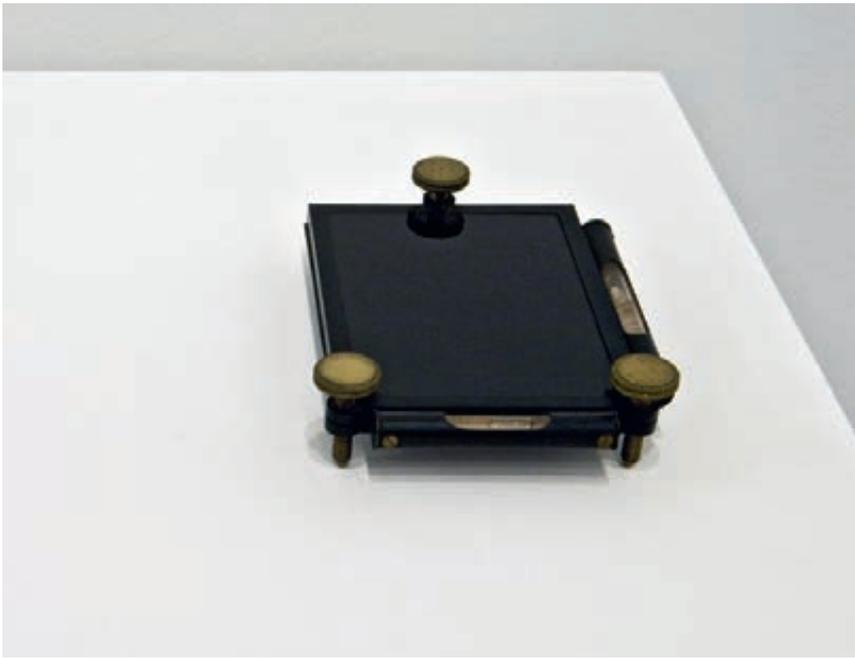
Por el momento esta es la información inmediata que puedo ofrecerte. En cualquier caso, cuando Elba regrese podremos comentar más sobre el desarrollo de la obra y concretar en qué forma se va a llevar a cabo.

Saludos,

María Montero Sierra
galería elba benítez
san lorenzo 11
E-28004 madrid

Hreinn Fridfinnsson
Study in Black I, 2009

Espejo negro, horizonte artificial y texto sobre repisa de madera, y 2 fotografías
Espejo: 210 x 55 cm; repisa: 4 x 30 x 30 cm; fotografías: 42 x 30,8 cm y 30,8 x 42 cm





De: María Montero
Fecha: 13 de octubre de 2010 14:09:53 GMT+02:00
Para: Guillermo Paneque
Asunto: Hreinn Fridfinnsson

Hola Guillermo,

Te escribo para darte a conocer los últimos avances en la producción de las dos fotografías que completarían la obra de Hreinn Fridfinnsson: *Study in Black I*.

Como ya te comenté Elba, la obra consta de dos fotografías que hay que producir en Madrid en una noche despejada para captar las constelaciones y el cielo con el mayor número de estrellas. En principio, se había hablado de un día de luna llena, lo que condicionaba la toma de las imágenes al próximo día 23 de octubre.

Mañana nuestro fotógrafo va a hablar directamente con Hreinn para ultimar los detalles y tan pronto tenga las fechas exactas de producción os lo haríamos saber. Puesto que se trata de fotografías digitales se enviarían directamente a laboratorio para revelar y luego enmarcar. En este sentido, dependemos de los horarios que nos establezcan. Una vez estén listas se instalaría de nuevo la obra para tomar la nueva imagen. No sé con qué margen de tiempo contamos para la maquetación del catálogo, espero que lo podamos incluir pues a Hreinn también le gustaría.

Te mantengo informado del proceso.

Cualquier aclaración que quieras hacernos será bienvenida.

Saludos,

María Montero Sierra

De: María Montero
Fecha: 22 de octubre de 2010 11:41:41 GMT+02:00
Para: Guillermo Paneque
Asunto: Hreinn Fridfinnsson

Buenos días Guillermo,

Te escribo para ponerte al día en la programación de la toma de las imágenes que van a completar la obra *Study in Black I* de Hreinn Fridfinnsson.

El fotógrafo va a ir este fin de semana a la sierra de Madrid para encontrar un punto despejado y tomar dos imágenes, una directamente del cielo con la constelación de Venus y otra de esta visión reflejada en el objeto *artificial horizon*. Una vez nos entreguen estas imágenes y Hreinn dé el ok se pasará a positivar las imágenes en el tamaño real para luego enmarcarlas. De momento, la fecha inicial es este fin de semana.

Si tienes alguna duda o necesitas que hablemos, no dudes en llamar a la galería. Un cordial saludo,

María Montero Sierra

De: María Montero
Fecha: 10 de noviembre de 2010 13:50:55 GMT+01:00
Para: Guillermo Paneque
Asunto: Hreinn Fridfinnsson

Hola Guillermo,

Te escribo para informarte de que Luis ha tomado una serie de imágenes de la constelación y, según ha hablado con Hreinn, van por buen camino. A lo largo de esta semana Luis va a enviar las imágenes definitivas para tener la confirmación de Hreinn. Si se da, pasaríamos a la producción de las mismas. Si hay que repetir las tomas se haría en los próximos días. Te mantengo informado.

Un cordial saludo,

María Montero Sierra

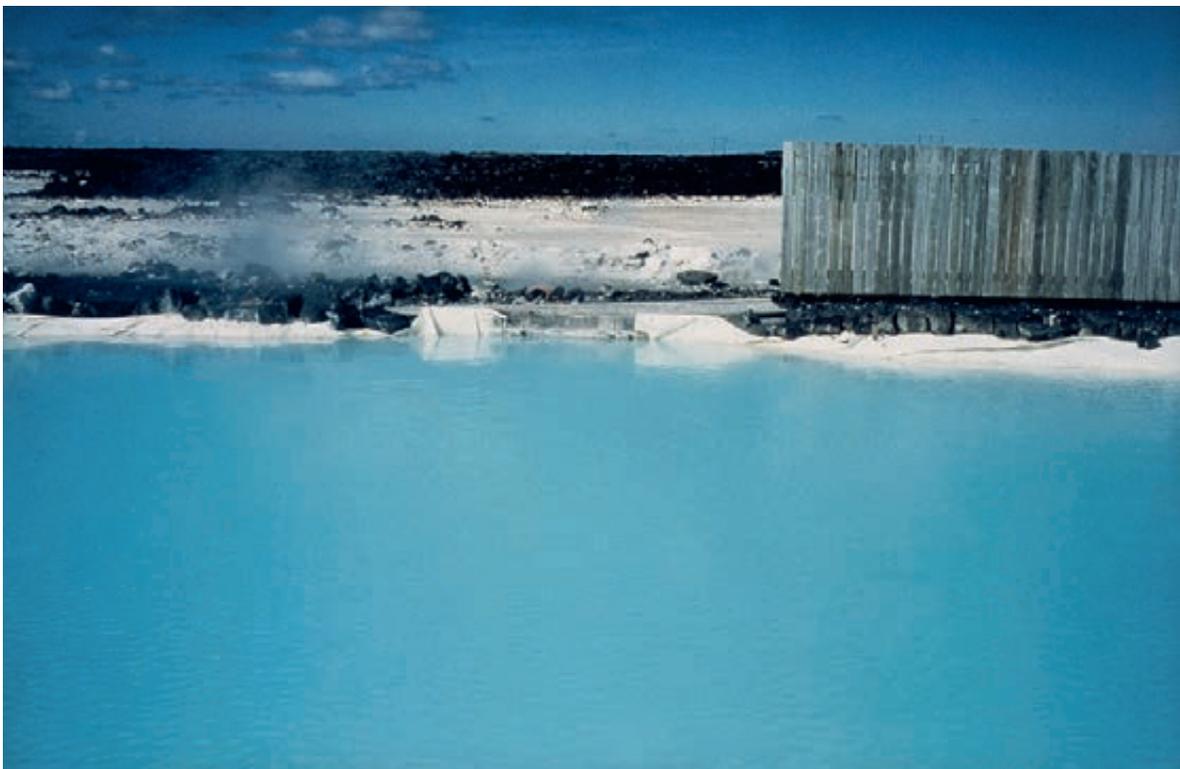
Olafur Eliasson
Untitled (Islandserie), 2002
Copia cromogénica
60 x 90 cm



Olafur Eliasson
Untitled (Islandserie), 1999
Copia cromogénica
60 x 90 cm

Olafur Eliasson
Untitled (Islandserie), 1999
Copia cromogénica
60 x 90 cm





Olafur Eliasson
***Untitled (Islandserie)*, 2001**
Copia cromogénica
2 paneles de 60 x 90 cm

Olafur Eliasson
Untitled (Islandserie), 2002
Copia cromogénica
60 x 90 cm



páginas 88-89

Anri Sala
Fuera del Carrousel, 2002
Copia cromogénica
60 x 90 cm
Edición 5/5

I. Constelaciones íntimas¹

¹ Recojo en la primera parte del texto, para darles luego mayor desarrollo, algunos puntos de lo escrito con el título «Intime collection» para el catálogo de la exposición *Le collectionneur derrière la porte* (Fage, París), exposición que comisarié en 2004 y que tuvo lugar en la Maison Rouge-Fondation Antoine de Galbert de París.

La colección privada tiene a veces la función de lo que los ingleses llaman *a conversation piece*, término que designa un objeto más o menos artístico que, por un cierto rasgo de extrañeza, llama la atención y suscita el diálogo. Sería a fin de cuentas un tema de conversación, pero materializado. Para nosotros, la primera rareza de las colecciones privadas es que son privadas; es decir, que no se las ve, por definición, al menos nunca de verdad, únicamente de lejos, por fragmentos o en fotografías, de modo que quizás se habla tanto más de ellas cuanto menos se las ve.

Miradas sobre los coleccionistas. Las colecciones son universos. Y quizás las constelaciones formadas por las obras dibujan a su vez una especie de retrato de los coleccionistas, retratos imaginarios y sin imagen, en el mejor de los casos como en esos juegos infantiles en los que uniendo puntos se hace finalmente aparecer el esbozo a grandes rasgos de una figura.

Puede ocurrir que, tarde o temprano, un día más gris que los otros, estando en casa, a solas, nos venga a la cabeza una pregunta: ¿es verdaderamente «mi casa»? Quiero decir: ¿seguro que ahí donde vivimos, nuestra casa, es de verdad «la nuestra»? Hablo de ese sentimiento, al fin y al cabo extraño, bastante impalpable, que se experimenta sin poder expresarlo verdaderamente, de sentirse «en casa». Cada cual busca su «casa». A veces se encuentra. Para algunos puede ser un hotel, ¿por qué no? A veces se busca sin parar. Todos hemos conocido gente que nunca, en ningún sitio, se siente en casa, siempre de aquí para allá. Puede ser por el placer del viaje, puede ser una deriva sin fin, o una búsqueda incesante, puede ser una huida. Es un movimiento perpetuo, una incertidumbre, la que animaba el vagabundeo inquieto y decidido, dichoso y desdichado, entre sus diversas casas, del personaje interpretado por la bella y añorada Pascale Ogier en la película de Eric Rohmer *Las noches de la luna llena*, que pasaba sin cesar de un lugar a otro, abandonaba sin cesar un lugar por otro; iba de un hombre a otro y también de una vida a otra. Sin hogar ni lugar.

Podemos preguntarnos: ¿cuál es el lugar de nuestra intimidad? ¿No sería nosotros mismos? Pero, ¿qué es «nosotros mismos»? ¿Tan seguro es que seamos para nosotros mismos nuestra propia casa, que lo que para nosotros es lo más íntimo habite dentro de nosotros? La intimidad es algo que está en nosotros pero también es algo que está fuera de nosotros, nuestra casa, ahí donde nos sentimos en casa, o esos objetos que llevan en sí una parte de nosotros mismos, un recuerdo, algo ligado a nosotros en lo más profundo y que nos vincula a ellos, a menudo más allá de lo que son para otras miradas indiferentes. Estamos, siempre algo, en esos objetos. Esto es cierto también para los que sinceramente hacen gala de desapego hacia las cosas, de indiferencia hacia las fruslerías y los *bibelots*. Solo es porque no ven los objetos a los que están apegados. De cualquier modo, al llegar a un lugar en el que vamos a residir, nuestro primer gesto será el de depositar en él algún objeto, efectos personales, un cepillo de dientes, un impermeable que se cuelga en el armario, una fotografía, un libro tirado en la cama, aunque solo fuera la maleta que se deja abierta en medio de la habitación, recordándonos ya nuestra partida. El objeto es un modo simple de familiarizarnos con un lugar extraño, de apropiárnoslo, de habitarlo, de ser en él nosotros mismos.

La propia palabra *íntimo* parece animada por esta tensión entre «en sí» y «fuera de sí». Paradójico íntimo, puesto que desde el siglo XVI denomina a la vez la vida interior, secreta, de una persona (el romanticismo exaltará ese sentido), un amigo muy querido, una relación con este amigo, y luego, por deslizamiento metonímico, lo que une estrechamente las cosas entre ellas. *Lo íntimo* parece así flotar entre lo que está más escondido, lo más interior (el latín *intimus* es el superlativo de *interior*), y lo más exterior, es decir los objetos.

Tendríamos pues buenas razones para decir que la colección es lo íntimo del coleccionista. Este es en todo caso alguien que habita en los objetos. Su «casa» es su colección. Basta entrar en su casa para descubrir la paradoja de lo íntimo materializado: la colección habita en casa del coleccionista, pero el coleccionista habita su colección y está habitado por ella. Así, hay que admitir lógicamente que el coleccionista «habita» también el lugar, a veces lejano, en el que guarda una parte de sus obras —en toda colección parece haber una parte de exceso respecto a lo que una casa puede contener—. Como si siempre hiciera falta al menos una obra más, una obra de más, para que haya colección.

Hablar de pasión del coleccionista es una manera de decir que una parte íntima de él mismo está en su colección. «Sabe —me decía un día un coleccionista—, en mi vida paso más tiempo con objetos que con gente». Las obras de una colección hablan del coleccionista, no en sí mismas, sino tal como están en su

casa, incluso si no sabemos oírlas. Está lleno de ellas, y ellas, en cierto modo, llenas de él. La interioridad del coleccionista se expone, misteriosamente, en sus paredes. Lo que llamamos una colección son obras de arte, pero cargadas de algo más que tiene que ver con el coleccionista, de ese algo mínimo, impalpable y vivo que habita todo objeto de una colección, haciéndolo ligeramente distinto. Que la intimidad puede encarnarse en objetos, es algo cierto para cada uno de nosotros; el coleccionista es quien lo muestra. Su genialidad es hacer ver lo íntimo y dónde está lo íntimo y que no es algo oculto en lo más profundo, sino, si se quiere, oculto fuera de sí, oculto a plena luz, en objetos, ante nuestros ojos. No se trata de cualquier objeto, evidentemente, sino de aquellos que nos gustan especialmente, los que tienen para nosotros más valor –cualquiera sabe que no son fatalmente los objetos más preciados en sí mismos–. Una obra de una colección es la obra sobrecargada por el deseo de la obra.

El coleccionista se muestra en su colección. «Pues uno se colecciona como siempre a sí mismo», dice Baudrillard, y concluye que la colección es como una proyección heterogénea de imágenes de sí mismo. El coleccionista está en su colección, pero, ¿es por ello «una imagen» de sí? En primer lugar, la mayor parte del tiempo no hay nada narcisista en una colección. Incluso si está orgulloso de su colección, nadie es menos Narciso que el coleccionista que, por definición, pondrá siempre sus obras por encima de él. El coleccionista ama sus obras no como a sí mismo, sino más que a sí mismo. En realidad, más que pensar que la colección sería a imagen del coleccionista, sería más justo y más fructífero hacer la hipótesis inversa, que es el coleccionista quien es a imagen de su colección. Él es lo que ella es, y cambia con ella. No debemos ignorar el poder de los objetos. Lejos de esa visión del potentado, inspirada por prejuicios y fascinaciones, hay que hacerse a la idea de que el coleccionista es menos un dueño asentado sobre su colección que un ser –un hombre, una mujer, una pareja– al servicio de su colección. Sujeto sujeto a su colección, es tanto como decir que él mismo es objeto de su colección. En la que se colecciona, en efecto, él mismo. Y en la que, en cierto sentido, él mismo no se ve.

La colección expone lo íntimo del coleccionista, no en una imagen de sí mismo, sino en el espesor irreductible de un enigma. ¿Puede imaginarse un psicoanálisis de las colecciones? En absoluto. Psicoanalizar objetos parecería bastante delirante. De todos modos, al encontrarnos con los coleccionistas, se comprende rápidamente hasta qué punto los rasgos psicológicos por los que una especie de neurosis coleccionista podía tomar forma en Freud difícilmente pueden dar cuenta de la realidad diversa de los coleccionistas, hasta qué punto, hay que decirlo, sus análisis eran a fin de cuentas bastante convencionales, digamos muy del siglo XIX, estilo Balzac, más aptos para dibujar la figura de un Gobseck que de un François Pinault.

¿Cómo creer que podríamos resolver la ecuación personal de un coleccionista simplemente viendo su colección? No menos ni más que nos hacemos una idea de una persona por su modo de hablar, de vestir, viendo su escritura, recorriendo su biblioteca o descubriendo a su mujer, o a su marido, o su ausencia de marido o de mujer. Esta idea de los rasgos múltiples de la singularidad es la que animó a Rémy Zaugg cuando fue invitado a presentar la colección de su amigo Jean-Paul Jungo en el Musée cantonal des Beaux Arts de Lausana, en el año 2000. No tardó en darse cuenta de que exponer solamente las pinturas, los dibujos y las esculturas de un coleccionista no podía ofrecer sino un punto de vista parcial, «inadecuado», de la pasión de un hombre que se interesaba «tanto por la literatura como por el cine». Además, Rémy Zaugg, en su exposición titulada *Portrait d'un ami, Jean-Paul Jungo*, decidió, para «evocar a un ser humano con sus deseos y sus fantasmas», desplegar la serie entera de sus objetos, constituyendo así un retrato «comparable a un retrato pintado por Cézanne». Retrato forzosamente incompleto: ¿es el coleccionista la suma de su colección, de sus libros y de todo lo que posee? ¿somos la suma de nuestros objetos?

II. La colección en el eclipse de la mirada

Patricia Falguières pone de relieve una cuestión medular. Proust –dice– recusando «la contextualización forzada» que el crítico impone a la obra literaria y proponiéndose construir una verdadera «poética de la descontextualización», habría manifestado «ese esfuerzo del espíritu para aislar a la obra de su entorno (un marco necesariamente contingente, anecdótico) y así respetar su integridad. ¿No nos convencemos de ello –observa– cuando al mirar las fotografías del apartamento de Gertrude Stein o del palacio de Chtchoukine, «desenmarcamos» mentalmente los Picasso y los Matisse del pesado mobiliario que los asfixia? Ese ejercicio mental –concluye– es la genealogía del «cubo blanco» de las galerías y los museos, del espacio neutralizado, aséptico, requerido por el arte moderno».

Efectivamente «desenmarcamos», pero es que hoy enmarcamos mentalmente las obras. Más exactamente habría que decir que el «cubo blanco» del museo ha «desenmarcado» las obras para enmarcarlas mejor: exponiéndolas sobre un fondo de nada, separadas, «solas». Eso parece marcar, sin

embargo, una cierta paradoja del museo moderno, en la medida en que habrá sido preciso esperar justamente a la modernidad y a Mondrian para suprimir el marco de los cuadros, lo que a sus ojos era un gesto necesario para contrarrestar la ilusión de profundidad creada por el marco, pero también su efecto de separación, en nombre de la voluntad opuesta de borrar las fronteras entre la obra y el resto, hasta tender –como lo diría Jean-Claude Lebensztejn– a «la desaparición del arte en la vida».

En ese sentido, toda colección privada es, por definición, conceptualmente mondrianesca. El marco de la colección está «desenmarcado», y me parece que eso explica, de paso, esta tendencia actual de algunos artistas a producir obras que serían la exposición de una «colección», de obras o de objetos, a instalar así en los museos mismas obras «desenmarcadas», lo que constituiría una respuesta lógica, obligada, al museo moderno como fábrica de marcos. Lo que las paredes blancas del museo hacen destacar, para ofrecer a nuestras miradas la obra en la blancura de un fantasma, es el sueño de una pureza que nada vendría a contaminar o a parasitar, el sueño de una virginidad original que ofrecería la obra de arte al goce de cada espectador como si fuera la primera vez.

De hecho, si no fuera por los diversos saberes, vagos o sesudos, que tenemos de las obras de arte, nuestra mirada sobre ellas sería siempre, más o menos, «de segunda mirada». Las vemos siempre un poco como otros han podido mirarlas, con sus ojos, y por eso es tan difícil ver en ellas algo nuevo. Exponer obras sumidas en la mirada de los coleccionistas, indisolublemente tejidas con su vida, hace imaginar el beneficio que obtendríamos para ver las obras antiguas, al restituir algo de la mirada de quien la encargó, por ejemplo de los lugares a los que estaban destinadas. El lugar, la casa, «comprende» las obras, en el sentido de que las contiene, por supuesto, pero también en otro, en el de que les da sentido, las esclarece. Podríamos imaginar un museo que exponería las obras con todas las miradas que a través de los tiempos se han fijado en ellas y que no solamente forjan la historia de cada obra sino que pertenecen en cierto sentido a la obra.

¿Hay que suponer que en su casa una obra de arte no es ya para el coleccionista el lugar único de una experiencia singular, sino solamente un trozo de decoración? Es cierto que para el coleccionista una obra no es en su casa obra de arte sino por eclipse, cuando la mira. Fuera de ese momento es un objeto en la sombra. Pero, ¿tan extraño o perturbador es? ¿Acaso es distinto en los museos por la noche? Valdría la pena ir a verlo. ¿Acaso en una casa la unidad deriva inevitablemente de la obra hacia la colección entera? Sin embargo, nunca nadie mira «una colección», porque una colección no es una totalidad de obras, sino una serie indefinida de objetos singulares, una obra + una obra + una obra... La obra de arte no pierde su unicidad por estar cerca de otras, o de pilas de libros amontonados, o de una cómoda del siglo XVIII. No hay que ignorar el hecho de que una obra de arte no es del todo como los otros objetos, de que no es un objeto pasivo, a la espera de nuestra mirada que sería libre de abarcarla o de no abarcarla; no hay que olvidar –hay que querer saberlo– que cada obra es ella misma una mirada, que es la que más a menudo nos atrae y nos fuerza a mirarla. Que cada obra es una mirada imperativa es lo que Roger de Piles pensaba ya en el siglo XVII, atribuyendo especialmente entonces al color el misterioso poder de la pintura de cautivar nuestra mirada.

En lo privado de su casa, a resguardo de las miradas, el coleccionista goza, en comparación con nosotros, de privilegios exorbitantes y maravillosos, como el de pasearse eventualmente en ropa interior delante de las obras, o desayunar dándoles la espalda –privilegio incomparable: *el coleccionista tiene el poder de no mirar las obras*–, o aun de poder tocarlas. Patricia Falguières recuerda que para Benjamin la colección era ante todo un fenómeno táctil. O también aquí, como es lógico, está «prohibido tocar». Invitados a ver colecciones privadas, no estamos invitados a tener con ellas las libertades de sus legítimos propietarios.

Por mucho que la colección sea lo íntimo de los coleccionistas, las obras no proceden de ellos sino de lo íntimo de los artistas: son objetos venidos de otro lugar y de otros. Hacer una colección es hacer entrar lo que viene de otro lugar y al Otro en casa, es invitar a extraños, es recibir en su intimidad lo más íntimo de esos extraños, sus creaciones, es acoger en casa otras miradas.

Solemos representarnos la casa de un coleccionista como un interior burgués, a la vez opulento y falto de calidez, cerrado sobre sí mismo. Nada más absurdo. En primer lugar, el coleccionista es naturalmente aficionado a prestar, al museo o a otros. El placer de poseer una obra no proviene del placer de sustraerla a otro. Sin embargo, prestamos una especie de oído «social» a los coleccionistas, para oír «colección privada», como si eso quisiera decir «privado de colección». De ese privado de la colección en el que el otro y el otro lugar vienen a habitar, hay aún algo que decir: por las obras, ese lugar cerrado que es el universo del coleccionista contiene en realidad todo el universo. El escenario del coleccionista privado no es su domicilio, es el mundo. Hay que decir que para él lo esencial de su colección no está en su casa, su colección está por venir, aún dispersa por los confines del mundo,

y toda galería y toda feria son en cierto sentido para él la ocasión de ir al encuentro de su colección por venir. Por esencia, la colección no tiene frontera. Haciendo entrar en su casa obras de aquí y allá, el coleccionista no las privatiza, no las sustrae al patrimonio universal, por el contrario hace que se produzca un misterio: hace entrar el mundo en su casa.

En el fondo, podríamos decir de la colección privada lo que Jean-Luc Godard decía del cine, que es «una forma capaz de hacer que se reúnan el mundo interior y el cosmos».

III. El coleccionista en el diván, el malestar en la cultura

La cuestión de la colección importa. El psicoanalista no puede escabullirse de ella. Evidentemente, lo primero que se le solicita es que diga si coleccionar remite a la clínica. Este planteamiento clínico constituirá el primer enfoque que propondré. Invitaré después a desplazar la mirada con el fin de hacer aparecer la compleja cuestión del coleccionista bajo otros aspectos.

Coleccionar, ¿eso se cura? Para responder, sería preciso que el coleccionista pidiera ser tratado. No es inútil recordar que en el consultorio del psicoanalista no entran sino sujetos. Es decir, que no son ni hombres políticos, ni deportistas, ni fontaneros, ni artistas los que vienen a tumbarse en el diván, como tampoco, por otra parte, enfermos, neuróticos o locos, ni siquiera hombres o mujeres, sino lo que Platón denominaba pájaros sin plumas, seres humanos dotados de palabra. Puede darse que entre ellos haya quienes coleccionen. Y puede ser también que ellos mismos se denominen «coleccionistas». Observo que si siempre son los otros a quienes corresponde decir si es bueno o grande, importante o mediocre, el coleccionista no se instituye sino por sí mismo. Parece que los coleccionistas conceden cierto valor al hecho de pasar de la declaración de un atributo: «tengo obras, colecciono», a este enunciado: «soy coleccionista». Hay ahí un paso ontológico. La mejor prueba de la importancia subjetiva de tal enunciado es que algunos, por duda o por modestia, no se arriesgan a ese «soy», aunque incluso el rumor público pueda considerarlos grandes coleccionistas.

Así, ser coleccionista, ¿es grave?, ¿es un diagnóstico?, ¿es una colección un síntoma? En cualquier caso, mi posición es que de todos modos una colección no se interpreta. He conocido coleccionistas que hacían consonar «colección» con «obsesión». La señora Charlotte Zander, gran coleccionista alemana a quien un día dirigí la pregunta, se calificó ella misma de *collector junkie*. Se puede en todo caso señalar una primera observación clínica: el coleccionista tiene tendencia al autodiagnóstico. Pero enseguida hay que añadir que jamás he oído a un coleccionista quejarse de su obsesión o de su adicción. Nunca he encontrado un solo coleccionista que me confíe qué sufrimiento es para él el acto de coleccionar. El único verdadero sufrimiento del que colecciona sería, por el contrario, que, por una razón u otra, se le impidiera hacerlo. Pasión exigente, obsesión, adicción, por qué no, pero los coleccionistas dan testimonio más bien de una obsesión obstinada y de una alegre adicción.

Hay un goce de la colección. Pero hoy, en los tiempos del reino absoluto del objeto, en el que, cuando todo nos empuja al consumo, todo parece adquirir un cariz adictivo, el coleccionista tiende a convertirse en una figura esencial, central, un caso ejemplar, paradigmático de la relación general con el objeto. Estetización del goce del objeto, el coleccionista sería finalmente el que eleva la adicción y el fetichismo a lo sublime. Volveré sobre ello.

Sea como fuere, conociendo a coleccionistas, apreciamos con bastante rapidez cómo los rasgos psicológicos extraídos del arsenal freudiano que configurarían una neurosis son poco susceptibles de dar razón de la compleja realidad del coleccionista. Los coleccionistas de hoy manifiestamente no hacen el menor esfuerzo para ser freudianos. Sin duda es que son más lacanianos. Y si añadimos a eso que lo que se califica habitualmente como «pasión», el hecho de que el coleccionista es un ser de deseo, que es lo que le anima esencialmente, temo que haya que concluir que este coleccionista, junkie-obseso-eterno insatisfecho, es un ser después de todo más bien normal. En cualquier caso, parece que en tanto que coleccionista, no necesita el auxilio de un psicoanalista. Es que sabe algo seguro de su deseo. Se dirá que es también el caso del fetichista. Pero ese es el problema hoy, porque el fetichismo tiende a perder su valor clínico de perversión para convertirse en una especie de hecho social global. Por tanto, el único diagnóstico que se podría hacer por el momento, viene a ser que el coleccionista es aquel que sabe un poco más que el común de los mortales sobre el objeto de su deseo.

A fin de cuentas, la psicología no me parece la clave propicia para extraer el secreto de los coleccionistas, especialmente en este mundo de hoy, dominado por una cultura del objeto, dedicado al culto del objeto. Los objetos son justamente los polos magnéticos del mundo del coleccionista. Su deseo está imantado, animado y orientado por los objetos y hacia los objetos. Así, por otra parte, nos damos cuenta de que coleccionar no tiene nada que ver con encerrarse en casa, y que es por el contrario un





viaje, una deriva incesante en extrañas geografías. Por ejemplo, sobre los mapas de los coleccionistas de arte contemporáneo, una autopista une Basilea con Miami, Venecia con Londres, pasando por Madrid. Si se quisiera jugar con las figuras del siglo XIX, lejos de la imagen del burgués satisfecho, fuertemente asentado en su tesoro, el coleccionista tendría más del paseante de Baudelaire, o del «Hombre de suelas al viento», como Verlaine veía a Rimbaud. Sobre el océano del objeto que es nuestro mundo, el coleccionista surge como un gran navegante, el hombre de los grandes recorridos de la civilización del goce. Es bajo esta perspectiva de la civilización como ahora conviene mirarlo. Y súbitamente, se podrá ver que el punto de vista sobre las colecciones se desplaza y que vamos a aventurarnos fuera del marco de la clínica para encontrarnos ante una cuestión más vasta que concierne a la naturaleza misma de nuestras sociedades.

Podría abordar eso a modo de predicción: contemos con que el coleccionismo aumentará en los años futuros. Esta predicción no especula con datos culturales, económicos, financieros o patrimoniales, sino que se deduce de la naturaleza misma de la sociedad hipermoderna. Es que al entrar en un nuevo siglo hemos entrado en una nueva época. Y lo que marca esta nueva época es, ya lo he dicho, el lugar preeminente que ocupa en ella el objeto. En otro tiempo, cuando Hegel vio pasar bajo su ventana en Jena a Napoleón, dijo que había visto el *Zeitgeist* pasar a caballo. Napoleón era el espíritu del tiempo. Hoy diríamos que el objeto ha pasado de veras bajo nuestra ventana. El objeto se ha convertido en el *Zeitgeist* de nuestro tiempo.

Una imagen puede resumir lo que quiero decir. Es esa, tan impactante, tomada repetitivamente hace algunos años en las plazas del centro de las ciudades de los ex-países del Este, del derribo de las estatuas de Lenin y su sustitución por publicidad de Coca-Cola, con el slogan: *Enjoy!* He ahí la consigna de los nuevos tiempos, *Enjoy!* Esa imagen muestra simplemente, de manera acelerada, la orientación fundamental de la civilización. No se trata simplemente de la victoria del capitalismo sobre el socialismo, de dejar la penuria por la abundancia, hay que evaluar que se ha pasado de una época a otra. En realidad hemos pasado del mundo cerrado de las prohibiciones al universo infinito de los goces.

Una de las consignas de mayo del 68 era *Gozar sin trabas*. De hecho, pensábamos, con Freud, que la sociedad burguesa servía a la causa de la represión, que todos los poderes estaban coaligados para reprimir el deseo, para censurarlo. Era un tiempo en el que el psicoanálisis estaba en situación de abogar por el derecho a gozar. Es lo que le valió su mala reputación. Podía preconizar la liberación del deseo, la salvación por la pulsión. Era una época en la que la inserción social se realizaba primordialmente por identificación simbólica. Pero los tiempos han cambiado. Hemos entrado en un tiempo en que ya no son las prohibiciones, los valores y los ideales los que se ostentan en el «cénit social», sino los objetos, los objetos rebajados, convertidos en mercancías. Incluso los cuerpos humanos están afectados hoy por esa conversión en mercancía.

Los ideales o el saber ya no son deseables. Lo deseable son los teléfonos móviles y los iPods. Hay que evaluar una cosa, es que no solamente los goces han sido liberados, sino que la paradoja es que el capitalismo mismo, la sociedad burguesa, son los que han liberado el goce. Han hecho incluso más: han hecho el goce obligatorio, *Enjoy!* Es el imperativo categórico de nuestro tiempo. La ironía de la historia es que lo que antes estaba prohibido se ha vuelto obligatorio. El fin de las prohibiciones, suena muy bien, pero nos damos cuenta de que eso tiene entonces una contrapartida, que es la conminación a gozar: una convocatoria a la orgía, lo que los economistas interesados en el problema no han dejado de inscribir en la rúbrica del consumo forzado, del condicionamiento publicitario, de la *performance*. En este tiempo en el que manda el objeto, la inserción social se realiza en adelante por el consumo, lo que evidentemente contiene un principio de exclusión para todos aquellos que no disponen de medios para consumir.

Pero lo que quería subrayar, lo que da un nuevo marco de reflexión al coleccionismo, es que precisamente en esta conminación a gozar es donde se sitúa la boga de las adicciones. Hay una propensión hoy a que todo se vuelva adicción, más allá de las sustancias prohibidas. La realidad social se revela dominada por la falta-en-gozar². Hay que reconocer en las adicciones, como en el consumo frenético de los plus-de-goce³ que la tecnología multiplica y pone en el mercado a un ritmo cada vez más rápido un esfuerzo desesperado para remunerar una carencia de satisfacción que es de estructura.

En adelante el sueño es menos la liberación que la satisfacción. Es la clave del choque de civilizaciones. Lo que así se llama es, en lo esencial, la oposición, la incompatibilidad: de la civilización religiosa y de la civilización mercantil, de la civilización dominada por el Ideal del yo y de la que domina el imperativo del goce, de la civilización del respeto y la de la glotonería. Quiero decir que al *Jouissance-pride*, al *Enjoy!* de nuestras sociedades, hay los que replican con la consigna contraria: *meter en cintura*. El culto al goce engendra necesariamente a los vituperadores de la orgía y a los heraldos de los valores

² Traducción establecida en el psicoanálisis del término de Lacan «manque-à-jouir».

³ Idem, del término de Lacan «plus-de-jouir».

morales. Por ejemplo, los que encierran a las mujeres en burkas y se ponen ellos mismos, llegado el caso, un cinturón con bombas alrededor de la cintura con objeto de celebrar la gloria del padre. Por otra parte, se ve cómo la línea de fractura se localiza a veces dentro de las propias familias, incluso en los individuos mismos, desgarrados entre ser locos de dios y adoradores de iPad. Los tiempos son nuevos. Hoy la cuestión es inventar cómo resistir a una y otra de estas derivas funestas.

Cuando veo el cráneo de diamantes de Damien Hirst, me digo que, con el psicoanálisis, hay una salvación por el arte.

Llego así a otra observación, a otro cambio de orientación. Puesto que justo cuando la interpretación psicológica de la colección se vuelve a cerrar, parece abrirse una interpretación económica y cultural.

IV. El coleccionismo en la historia

Para ir un poco más lejos, es preciso dar un breve rodeo por la historia del coleccionismo. Las condiciones del nacimiento del coleccionismo son conocidas. El primer mercado del arte se constituyó en Roma. La naturaleza de las primeras obras que vinieron a abastecer las primeras colecciones merece interés. Efectivamente, en el siglo primero antes de Cristo, afluyen a Roma las esculturas y los cuadros confiscados a los griegos vencidos por el Imperio. El primer mercado del arte es pues un mercado de botines de guerra, producto de conquistas. Al poner de manifiesto que las primeras colecciones están constituidas por obras arrebatadas a pueblos enemigos y vencidos, se desprende un rasgo de la naturaleza de la colección. No se trata de sacar la idea de que los coleccionistas serían depredadores (me he interesado de cerca, por otra parte, en el caso reciente de un verdadero coleccionista ladrón, Stéphane Breitwieser, que estuvo en la cárcel hace algunos años). Hablo del hecho de que en el origen, para el patricio romano, hacer una colección suponía, en el fondo, hacer entrar en el centro de su casa objetos extranjeros, tanto más extranjeros cuanto que se trataba de producciones de pueblos enemigos.

Plinio, que hará el relato del primer mercado del arte en Roma (*Historia natural*, XXV, II, 2), señala que los coleccionistas romanos albergaban en su casa «efigies extranjeras» y «dioses desconocidos». De la historia del coleccionismo retengo sobre todo un rasgo. Durante mucho tiempo se ha tenido un entendimiento esencialmente moral de las colecciones, que suponía mirar en primer lugar la acumulación de obras como una acumulación de riquezas. De modo que esta acumulación no era vista sino como un atesoramiento, lo que significa que caía bajo una condena moral y religiosa. Pero en el Renacimiento se operó una inversión: esta acumulación de riqueza tomó un valor positivo, considerando que, aunque privada, la colección podía encerrar una virtud pública. Será mirada no ya como un atesoramiento, que es un pecado, sino como un rasgo de Magnificencia, que es una virtud, como la Justicia. En un sentido, ya caduco, la magnificencia era la disposición propia de una persona rica, generosa, que gasta con esplendor, sin calcular, para ella y para los otros. Así la magnificencia pudo ser una virtud, en el sentido de que tomar parte en el mando de la ciudad implicaba que se estaba en condiciones de restituir con exceso lo que se había recibido. En una economía en la que las nociones de rentabilidad y productividad no tenían mucho sentido, la aptitud para gastar demasiado se convertía en una virtud que cualificaba para el gobierno de los hombres. Adornar las calles de la ciudad o la fachada de su casa con estatuas abría para aquel que asumía su coste una presunción de aptitud para ejercer el poder público. Se dirá que se estaba en un mundo en el que lo privado no se oponía a lo público.

En nuestra época, los valores dados al beneficio y la rentabilidad han cambiado el orden de las virtudes civiles. Tenemos más bien el sentimiento de que el Estado, lejos de ver en la magnificencia una virtud, la miraría más bien con una desconfianza hostil, como una amenaza arrogante de lo privado sobre la cosa pública. La magnificencia es el estilo de virtud aristocrática que encuentra mal sitio en nuestras sociedades que, con un sentido bastante cristiano, alaban a aquel que da pero no al que gasta. Cuando se considera el lugar de los coleccionistas en la sociedad de hoy, se tiene la sensación de asistir a una singular inversión. Puede abordarse eso en términos de filosofía política. El Estado y las instituciones que dependen de él miran a los coleccionistas con la óptica de una visión decimonónica. En el fondo, la ecuación coleccionista = burgués mantiene toda su fuerza en un diseño muy de Balzac, o en el pensamiento del liberalismo según Benjamin Constant. Si la libertad de los Antiguos consistía en la participación activa en los asuntos públicos, la de los Modernos se componía del «apacible goce de la independencia privada».

El ideal moderno era construir, en contra del Antiguo Régimen, una sociedad en la que los individuos tendrían una entera libertad sobre todo en lo que concierne a sus empresas y a sus ocupaciones. El siglo XIX individualista e industrial fue su plasmación. Y esta visión es la que marca hoy la oposición de lo público y lo privado, así como una ideología de las instituciones. Los coleccionistas entraban

antes en este marco, figurando en ellos mismos físicamente la gloria de lo privado –las colecciones estaban encerradas en sus interiores y celebraban su poderío–. El problema, a mi entender, es que esta oposición ha quedado obsoleta. No permite ya dar cuenta de lo que los coleccionistas son hoy. Claro que poseen lo que poseen, pero los coleccionistas privados tienen hoy en día un papel estético en el arte, y cultural en el seno de la ciudad, en lo que se asemejan a los príncipes renacentistas, al menos algunos de ellos.

Es preciso introducir aquí un tercer término entre Antiguos y Modernos, que sería Renacentista. El problema nace del hiato entre las instituciones culturales del Estado, en las que domina la ideología en la que privado se opone a público, y la situación real. Medimos la urgencia de separarnos de la oposición público/privado en lo que concierne a los coleccionistas, a partir del momento en que utilizan hoy su libertad y su potencia para intervenir en el terreno público, como mecenas o como creadores de fundaciones. Es porque la oposición privado/público me parece hoy obsoleta por lo que no me apoyo en la noción de privado sino en la de lo íntimo. A mis ojos, la colección no es, no es ya, una «pasión privada» –retomando el título de una exposición organizada en el Musée d'art moderne de la Ville de París en 1995–, es una pasión íntima. Ahora bien, lo íntimo no se opone a lo público. Cada cual, de un modo u otro, invierte, en su intervención en el espacio público social, lo que le es más íntimo, su goce, en resumidas cuentas.

Sea como fuere, eventualmente se puede acusar a los coleccionistas de ceder a una pasión exhibicionista, pero ciertamente no a la de sustraer una parte del patrimonio cultural de la humanidad. Propongo desplazar una última vez el punto de vista con el fin de hacer surgir otro paisaje. La cuestión sería: ¿cómo ser un príncipe renacentista en los tiempos del mercado universal, cuando la mercancía es el único devenir del objeto? Eso conduce a reabrir el capítulo del deseo del coleccionista, por el sesgo esta vez no ya de la psicología, sino de lo que deberíamos llamar una «economía general» de la colección, en el sentido que Georges Bataille pudo dar a esta noción. Es decir que en lugar de ver en la colección una acumulación, como de manera natural se hace, sugiero prestar atención a lo que se pierde en ella. Mirar la colección no ya bajo el prisma del + sino del –. Por esta operación, el deseo del coleccionista podrá ser reintroducido en el mercado.

V. Economía deseante del coleccionista

Hay que decir que la relación del deseo y el mercado es originaria, consustancial a la historia de las colecciones. Dejando de lado la cuestión histórica de las conquistas y de la colonización, creo que podemos aislar aquí un rasgo constituyente, y por ello insistiré en lo que ya señalé anteriormente: que en una colección, con obras, no es solo el exterior lo que se trae consigo a casa, es lo extranjero, es al Otro al que se hace entrar en lo más íntimo. Hay en la colección un deseo de Otro. Con ello, una colección nunca puede ser estrictamente, en cuanto tal, una imagen del coleccionista. Por ello no es narcisista ya que, en un sentido, toda colección es extranjera.

Y a causa de ello, otro rasgo se dibuja en el origen mismo de las colecciones. Es que colocar en el dormitorio obras votivas destinadas a un templo, no era limitarse a albergar al Otro en el lugar de la intimidad: era desviar las obras de su destino y de su sentido, lo que llegaba hasta a descuidar físicamente su integridad, ya que –decía Plinio– se veía a los coleccionistas desatornillar los mármoles y fijar según su capricho cualquier cabeza sobre cualquier cuerpo. Eso es tanto como decir que ese mercado del arte se distingue por proceder a una subversión de los objetos. Una palabra resumía esta subversión generalizada inducida por el mercado del arte: *luxuria*, es decir, el apetito que altera la economía de la ciudad republicana, transgrede sus leyes y llega a trastocar sus jerarquías.

La *luxuria* de los coleccionistas antiguos invita a pensar lo que llamo una «economía general» de las colecciones. Esa economía no es porque es una economía deseante. Diría que es algo como un deseo inútil. En nuestro universo benthamiano de tiranía del «dios de lo Útil, implacable y sereno» –por hablar como Baudelaire– tal deseo surge como un trastorno imposible de integrar. Hay un aspecto baudelairiano del coleccionista. De ahí la voluntad constante de la sociedad de integrarlo. Es asombroso cómo se busca siempre hacer del coleccionista la figura realizada del capitalista que por su colección vendría, por una parte, a aplicar las leyes de la plusvalía al capital cultural que es el patrimonio artístico y, por otra, a adornar y lavar su enriquecimiento personal con los prestigios de la Belleza y el Arte, lo que resulta siempre un poco turbio.

Por un lado, se condena al coleccionista, por otro, nos apresuramos a sumergirlo en la Cultura, a elevarlo a la dignidad de un bienhechor cultural. Traer al coleccionista a luz de los bienes culturales supone sin duda tranquilizar respecto de un deseo oscuro. O aun, se hace aparecer al coleccionista

como el paradigma superior, absoluto del consumidor, que consume más allá de los bienes materiales los bienes espirituales que son los del arte. Aunque los medios de comunicación no dejan nunca de difundir las extravagancias de los precios alcanzados por ciertas obras –justo para excitar la envidia o la risa incrédula en los millones de pequeños consumidores contra esta gente capaz de tales locuras–, hay a pesar de todo algo socialmente tranquilizador en el hecho de cifrar las obras, de fijarlas en un valor financiero: como si se estuviera aún en el interior de un mercado establecido por las leyes de la economía común. Como si se pudiera, por una cifra, no solamente medir sino contener, dominar el exceso de un goce. Pero el goce es siempre excesivo. En resumidas cuentas, me digo que el discurso sobre el mercado del arte no es nunca sino un modo de rehusar saber que el asunto de la colección es otra economía, imposible de cifrar e indiscifrable, más peligrosa, que en el fondo transgrede las leyes de la economía de mercado.

El teórico de esa otra economía del deseo y del goce ha sido Georges Bataille. Supone que la riqueza es la energía y que el principio mismo de la vida es el del exceso, el de una «orgía de energía» que se pierde sin contar, sin contrapartida. El hombre es un efecto del excedente de energía de la «efervescencia de la vida», y el dinero una forma de energía que permite la transgresión. La base de esta economía no es pues el consumo, sino la *consumación*: el don, el gasto, el derroche, la generosidad, la prodigalidad, la dilapidación, la pérdida. El problema fundamental de lo que Bataille llama la economía general resulta ser entonces no la necesidad o lo Útil, sino lo que conviene llamar el lujo, que según su definición es «la necesidad de perder sin beneficio».

Tocamos aquí de cerca lo que yo antes llamaba el deseo inútil, baudelaireano, del coleccionista. Podríamos decir que una colección es lo que no sirve para nada salvo para el deseo. Estamos aquí en una economía no del beneficio sino de la pérdida. La vida del hombre solo tiene sentido en concordancia con el ritmo y el destino del mundo. Pero este se ha colocado bajo el signo tan luminoso como maldito de la *ubris*, esa desmesura griega que designa a la vez el hecho de desear más de lo que la justa medida del destino nos ha atribuido. Estamos ahí bajo el signo del exceso, de la dilapidación. En eso, Bataille viene a trastocar las morales tradicionales acumulativas y conservadoras.

Haría gustosamente del coleccionista el paradigma no tanto del consumidor sino del «consumador». Al reverso de una economía del atesoramiento y del consumo, de la distribución y del reparto, que es nuestra economía, ordena otra: una economía del gasto. Ahí encuentro en algunos coleccionistas esta virtud de la magnificencia. Los coleccionistas –en todo caso aquellos que conozco y a los que quiero– son virtuosos.

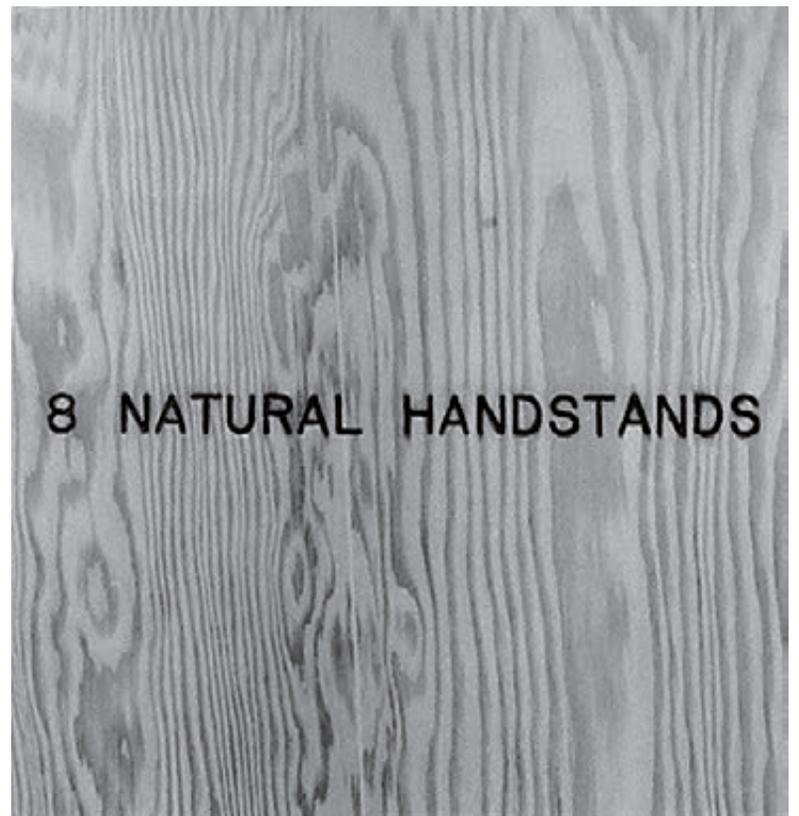
Pero en nuestros días, última observación, poco se hace aparecer al coleccionista como un parangón de la virtud. La esplendidez, la prodigalidad, el gasto ya no están ornados de virtud sino que son signo de un pecado social, de una cierta privatización del arte. Ahí se dibuja una visión del coleccionista como «soltero del arte». Es quizás esto lo que empuja a ciertos coleccionistas a hacer donaciones o a crear lugares de exposición, museos privados, fundaciones, que, añadiendo al gasto, vienen a fin de cuentas a volver a otorgar al coleccionista el prestigio de una virtud pública, al inscribirse en el don y el intercambio. Un buen coleccionista es el coleccionista que da. La visión del coleccionista como «soltero del arte» viene acompañada de otra cosa más. Que la noción de «parte maldita», de una economía dedicada al gasto, a la pérdida, inaugura la visión de un carácter improductivo, que desvía incluso de la reproducción.

Podríamos decir que se designa de este modo una suerte de parte *perversa* y no económica de la economía general de Bataille. Y a veces las instituciones dirigen una mirada reprobadora sobre los coleccionistas privados, a quienes reprochan de manera muda ser precisamente «solteros del arte», es decir, que se les acusa de ser gozadores improductivos, perversos sociales.

Pero finalmente, si hiciera falta producir a toda costa un diagnóstico del coleccionista, sugeriría describir un nuevo síndrome, que se podría denominar, al igual que se creó el síndrome de Stendhal, el síndrome de Lorenzo: el coleccionista como caso de magnificencia aguda. Un poco de magnificencia en los estantes del hipermercado planetario, esa es una enfermedad que no vendría mal.

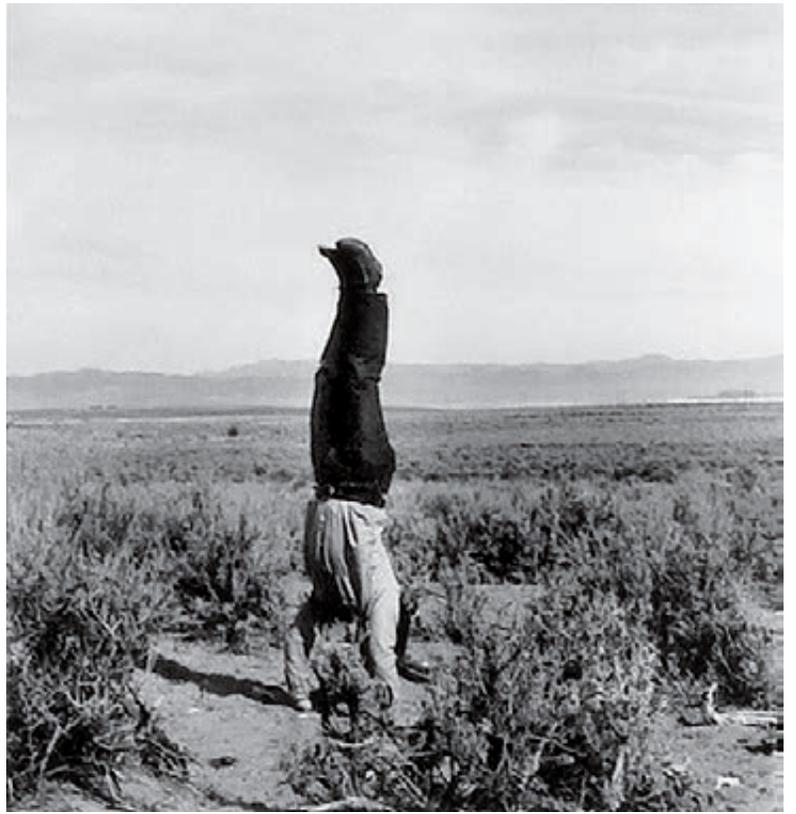
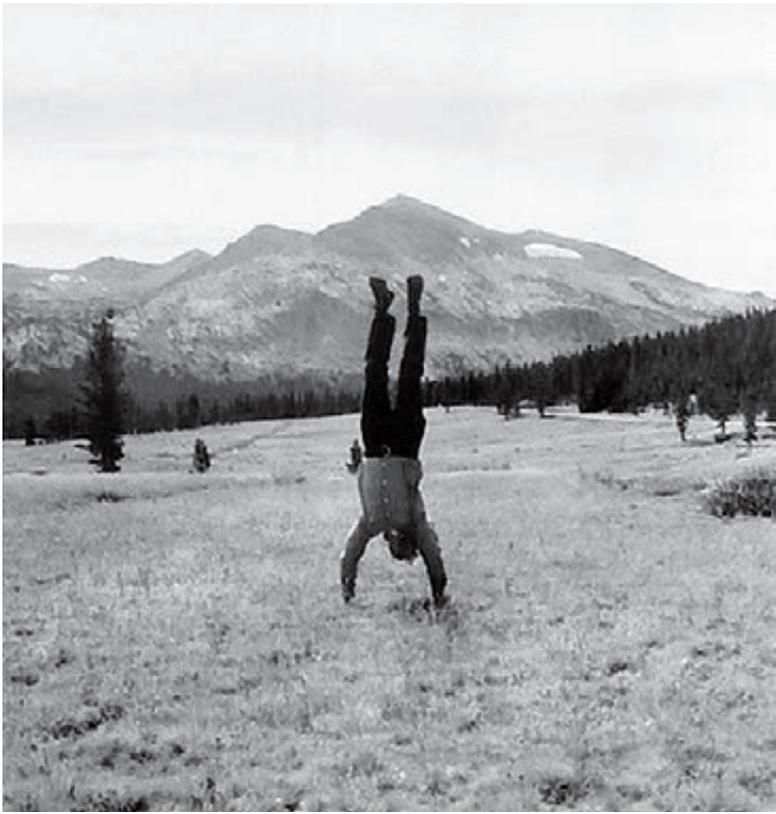
Robert Kinmont
8 Natural Handstands, 1969-2009

Gelatina de plata
9 copias de 21,5 x 21,5 cm
Edición 3/10













Ibon Aranberri

Mar del Pirineo, 2006

Fotografía e intervención gráfica

134 x 300 cm

Edición 1/3

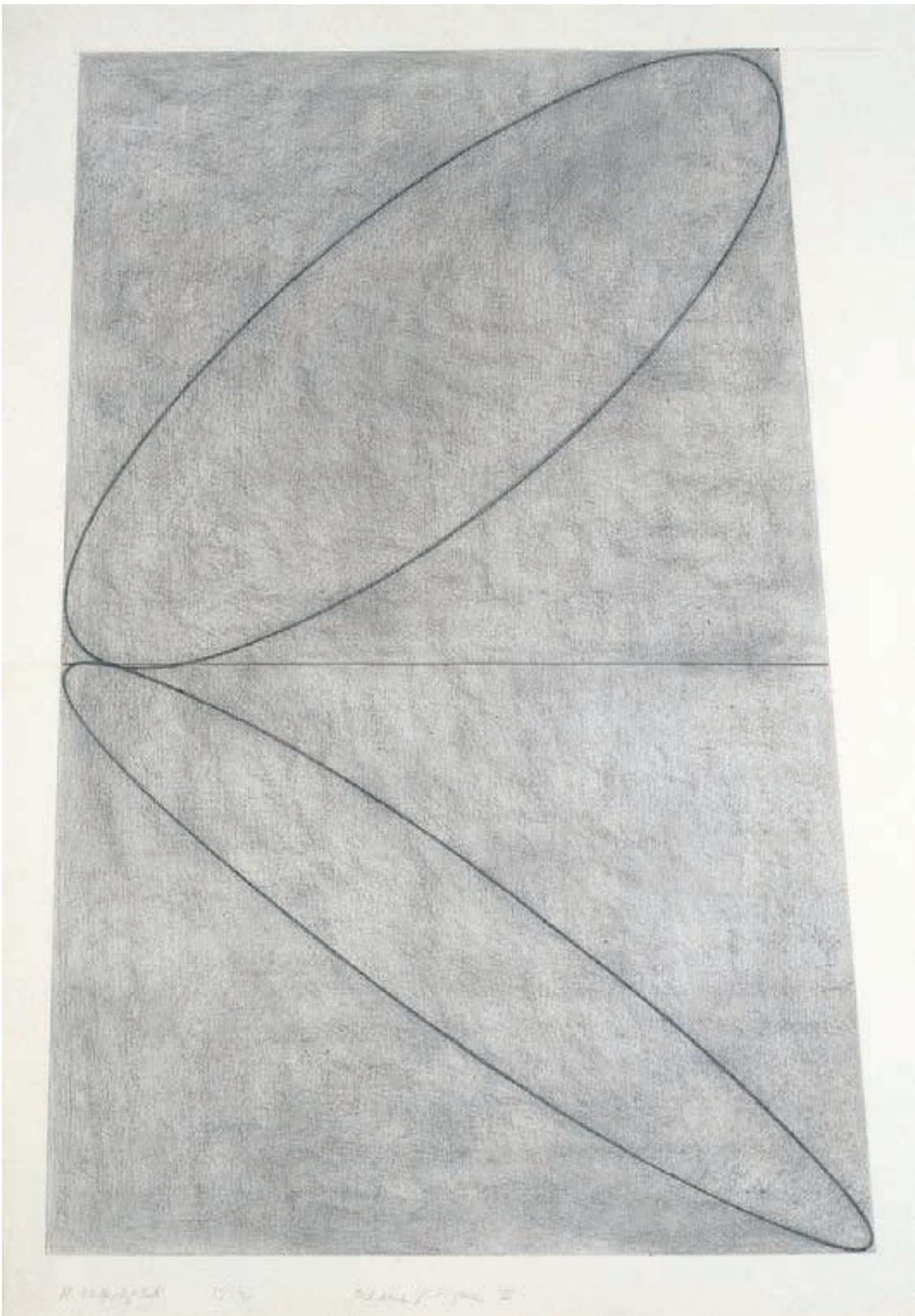
Perejaume

Estel I congesta, 1985

Acrílico y collage sobre lienzo

47 x 36,5 cm





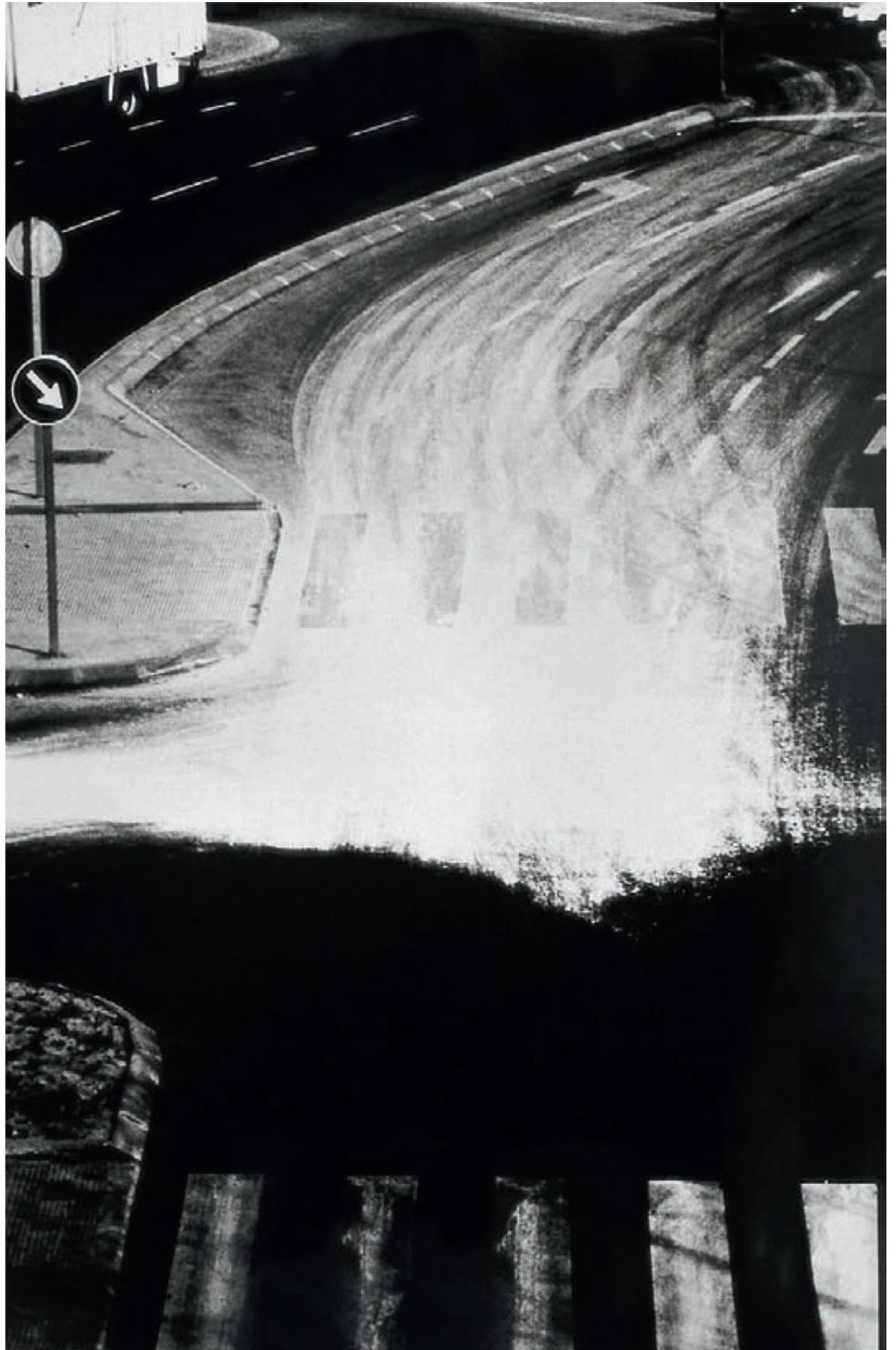
Robert Mangold
Plane/Figure Drawing III, 1992
Grafito sobre papel
148 x 105 cm

Santiago Sierra
50 kg de yeso sobre la calle, 1994

Copia cromogénica

225 x 150 cm

Edición 2/5



Iran do Espírito Santo
Fluorescente I, 2000

Acero inoxidable

60 x 3 x 4 cm

Edición 3/5

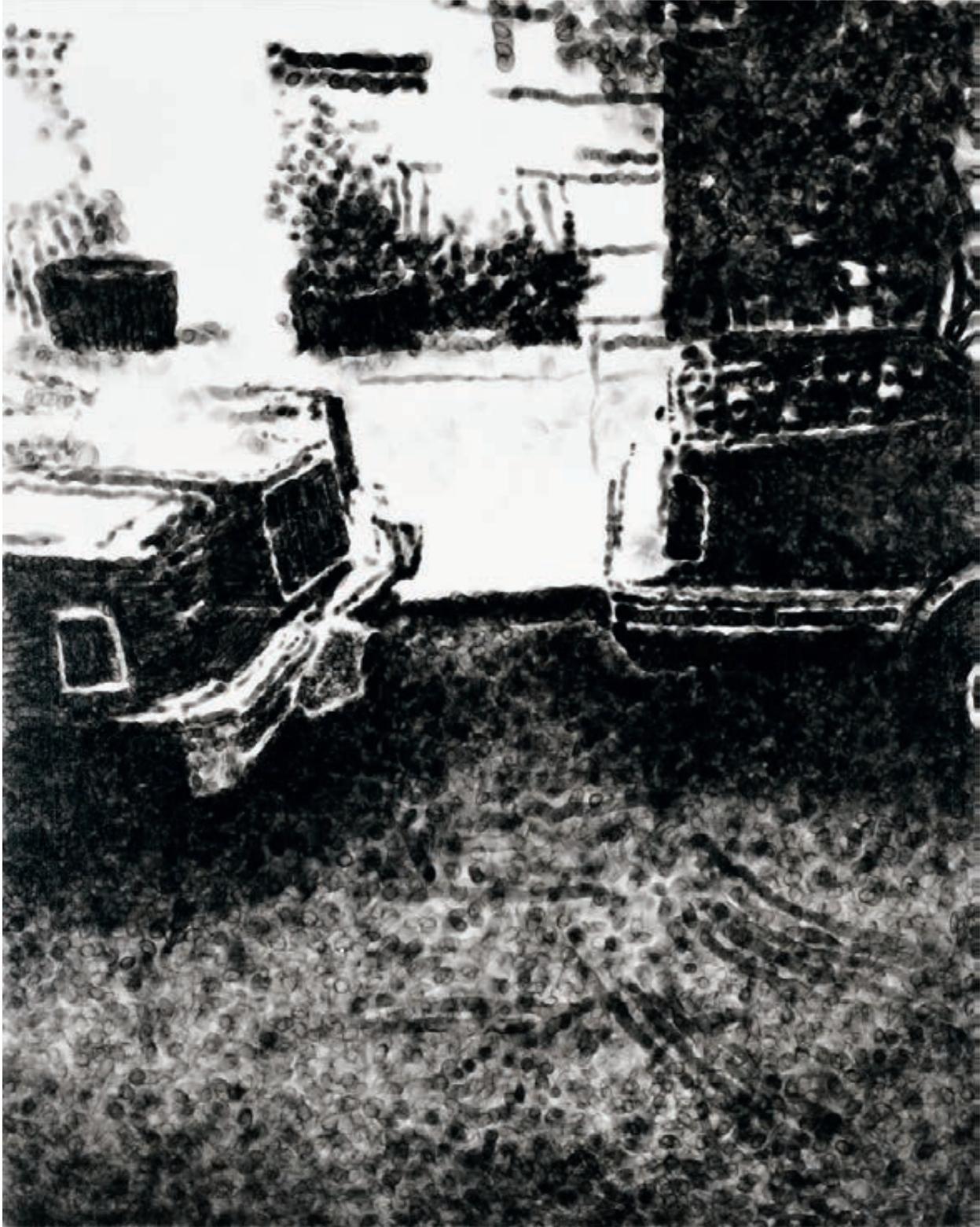


Miguel Rio Branco
Red and Blue, Luziânia, 1974

Cibachrome
4 paneles de 95 x 129,5 cm
Edición 4/5







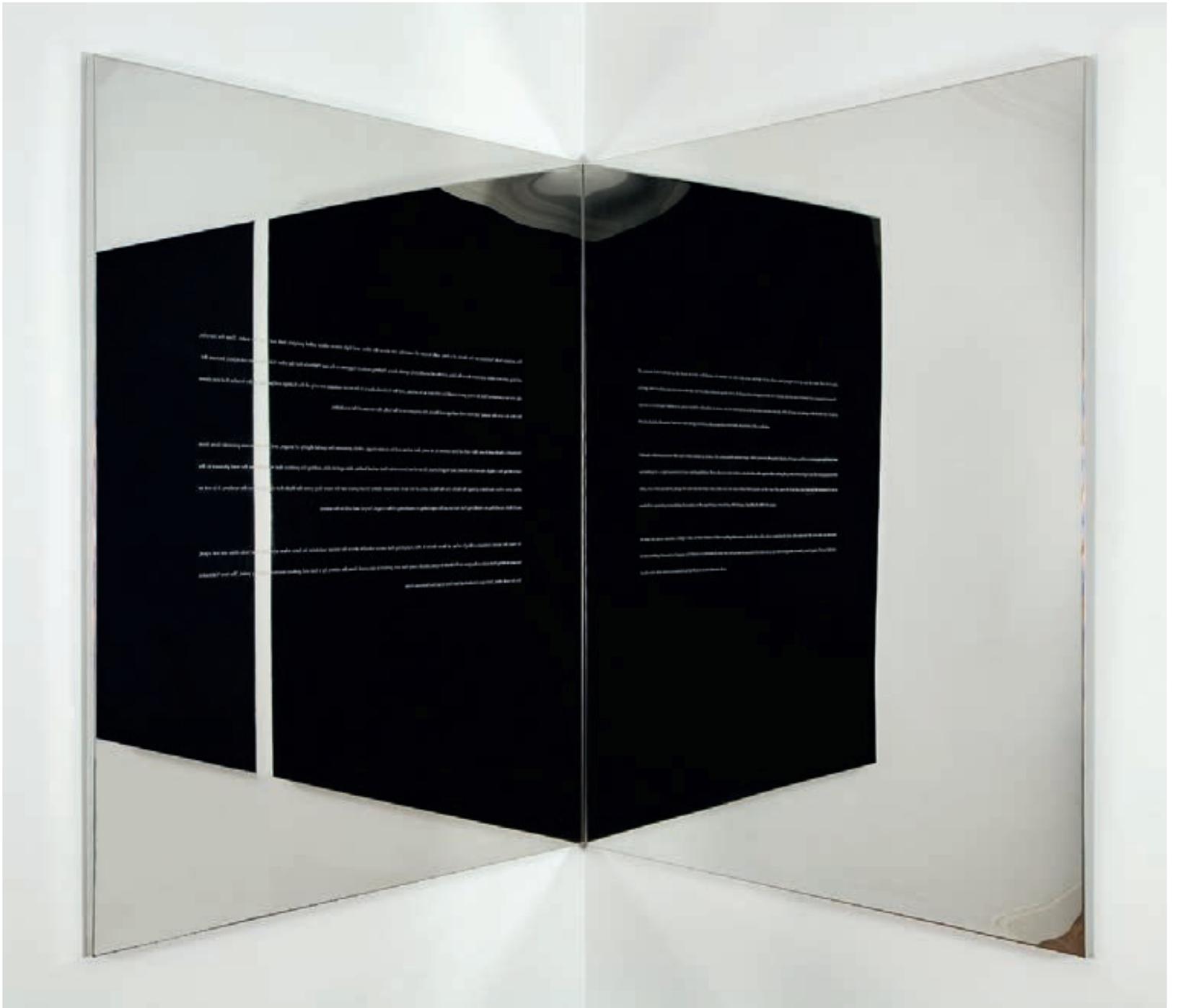
Jirí Georg Dokoupil
Espacio entre dos coches, 1989

Humo de vela sobre lienzo
162 x 130 cm



Iran do Espírito Santo
Sedimentar, Módulo II, 1998
Esmalte sintético sobre madeira
80 x 70 x 73 cm (3 piezas)





Los antiguos construyeron Valdrada a orillas de un lago, con casas llenas de galerías una sobre otra y calles principales cuyos pretilos con barandillas asoman al agua. De modo que, al llegar el viajero, ve dos ciudades: una que se levanta sobre el lago y otra reflejada, invertida. Nada existe ni sucede en una Valdrada que la otra Valdrada no repita, porque la ciudad fue construida de manera que cada uno de sus puntos se reflejara en su espejo, y la Valdrada del agua no solo contiene todas las canaletas y relieves de las fachadas que se elevan sobre el lago, sino también el interior de las habitaciones con sus techos y suelos, la perspectiva de los pasillos, los espejos de los armarios.

Los habitantes de Valdrada saben que todos sus actos son, al mismo tiempo, dicho acto y su imagen especular, que posee la especial dignidad de las imágenes, y al ser conscientes de ello, no se abandonan ni un solo instante al azar y ni al olvido. Incluso cuando los amantes enredan y giran sus cuerpos desnudos, piel contra piel, buscando la posición que aportará mayor placer al otro, incluso cuando los asesinos hunden el cuchillo en las venas negras del cuello y cuanto más sangre coagulada sale a borbotones más hunden el filo que resbala entre los tendones, entonces ya no importa tanto su cópula o asesinato como la cópula o asesinato de las imágenes, cristalinas y frías en el espejo.

A veces el espejo acrecienta el valor de las cosas, otras lo niega. No todo lo que parece valioso por encima del espejo conserva su fuerza cuando se refleja. Las ciudades gemelas no son iguales, porque nada de lo que existe o sucede en Valdrada es simétrico: cada rostro y cada gesto es respondido desde el espejo por un rostro y un gesto invertido punto por punto. Las dos Valdradas viven la una para la otra, con sus ojos mirándose fijamente, pero no se aman.

(Texto grabado: Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*)

Jean-Frédéric Schnyder

***Stilleben*, 1984**

Óleo sobre lienzo

30 x 42 cm





Gabriel Orozco
After the Table, 1999
Madera y pintura acrílica
250 x 107 x 10 cm

Alberto Peral
Sin título, 1996

Arcilla y madera
13 x 40 x 50 cm



Gabriel Orozco
***Eaten Hose (Manguera mordida)*, 1990**

Cibachrome
31,8 x 47,6 cm
Edición 1/5



Gabriel Orozco
***Marble Game on a Rotating Field*, 1996**

Cibachrome
40,6 x 50,8 cm
Edición 3/5

Gabriel Orozco
***Parachute in Iceland (West)*, 1996**

Cibachrome
31,8 x 47,6 cm
Edición 2/5





Gabriel Orozco
Under the Table (Bajo la mesa), 1993

Cibachrome

22,5 x 34 cm

Edición 3/5

página siguiente

Gabriel Orozco
Cementerio 6, 2002

Copia cromogénica sobre tablero de conservación

65 x 98 cm

Edición 3/3 + 2 P.A.







PITILESS



WISHFUL



DISAPPOINTED



TRICKY



QUIZZICAL



UNFATHOMABLE

WIII

En este recorrido no lineal de narrativas múltiples y estratos enlazados transversalmente por motivos comunes, reaparece periódicamente la cuestión del lenguaje: su utilidad como instrumento, su relación con lo que dice representar, su ductilidad como material de reflexión artística. Y es muy justo que lo haga a partir del tratamiento de otros artistas encabezados por el trabajo «indispensable en este campo» de John Baldessari. La relación entre el decir y el mostrar, entre el lenguaje y la imagen lleva décadas siendo para él asunto de una continuada investigación artística. Una de las piezas que conforma su serie *Prima Facie* contrapone rostros y palabras que tratan de resumirlos, de reducirlos a la condición de objetos descriptibles, comprensibles al fin. *Prima facie* es, por otra parte, un término jurídico que viene ahora al caso: denota la capacidad del juez para juzgar, sin necesidad de mayores pruebas, a primera vista, una situación en apariencia evidente. Y anima, al mismo tiempo, como tantas de las obras seleccionadas aquí, a dudar de esa capacidad y esa evidencia: a mirar dos veces, a cuestionar las pruebas aparentemente irrefutables de nuestra percepción de lo visible.

Hay aquí otros rostros: los deformados hasta lo grotesco por Douglas Gordon y el reducido hasta una cualidad irónicamente abstracta (con ecos que van de Brancusi a Louise Bourgeois) por Rosmarie Trockel. Y hay también muchos trabajos (y muchas voces) en torno a la cuestión del lenguaje; dispares en su aproximación y en su *tono de voz*, unifica a todos una saludable desconfianza hacia las pretensiones de universalidad: la leve ironía de Jenny Holzer y sus truísmos grabados en piedra, la aproximación irreverente y punk de Raymond Pettibon, las caligrafías exasperadas de Tracey Emin, las reflexiones filológicas y desapasionadas de Joseph Kosuth, la reaparición de los alfabetos de Rivane Neuenschwander.

Al fin, quizá se esboce una idea del lenguaje como emblema de la conciencia entendida como trampa de sí misma, representada en las ratoneras y las emboscadas de Slominski. Se podría, quizá, a la hora de verbalizarlo, volver a recurrir al Gombrowicz de *Cosmos*: «Hay algo en el lenguaje que se convierte en trampa de sí mismo. ¿Será que la realidad es, en esencia, obsesiva?».

John Baldessari

Prima Facie (Third State): Pitiless / Wishful / Disappointed / Tricky / Quizzical / Unfathomable, 2005

Pigmentos minerales sobre papel de algodón sobre tablero de conservación
373 x 98,8 cm (con marco)



Jonathan Hernández
Everything is OK, 2002
Espejo, acrílico y madera
200 x 122 x 7 cm (x2)

Jenny Holzer
Selection from the living series, 1989

Granito blanco grabado
43,18 x 91,44 x 45,72 cm

páginas siguientes

Andreas Slominski
Durchlauffalle, 1998

Madera y metal
33 x 119 x 30 cm

Andreas Slominski
Untitled, 2000

Madera y metal
107 x 122 x 45 cm









Tracey Emin

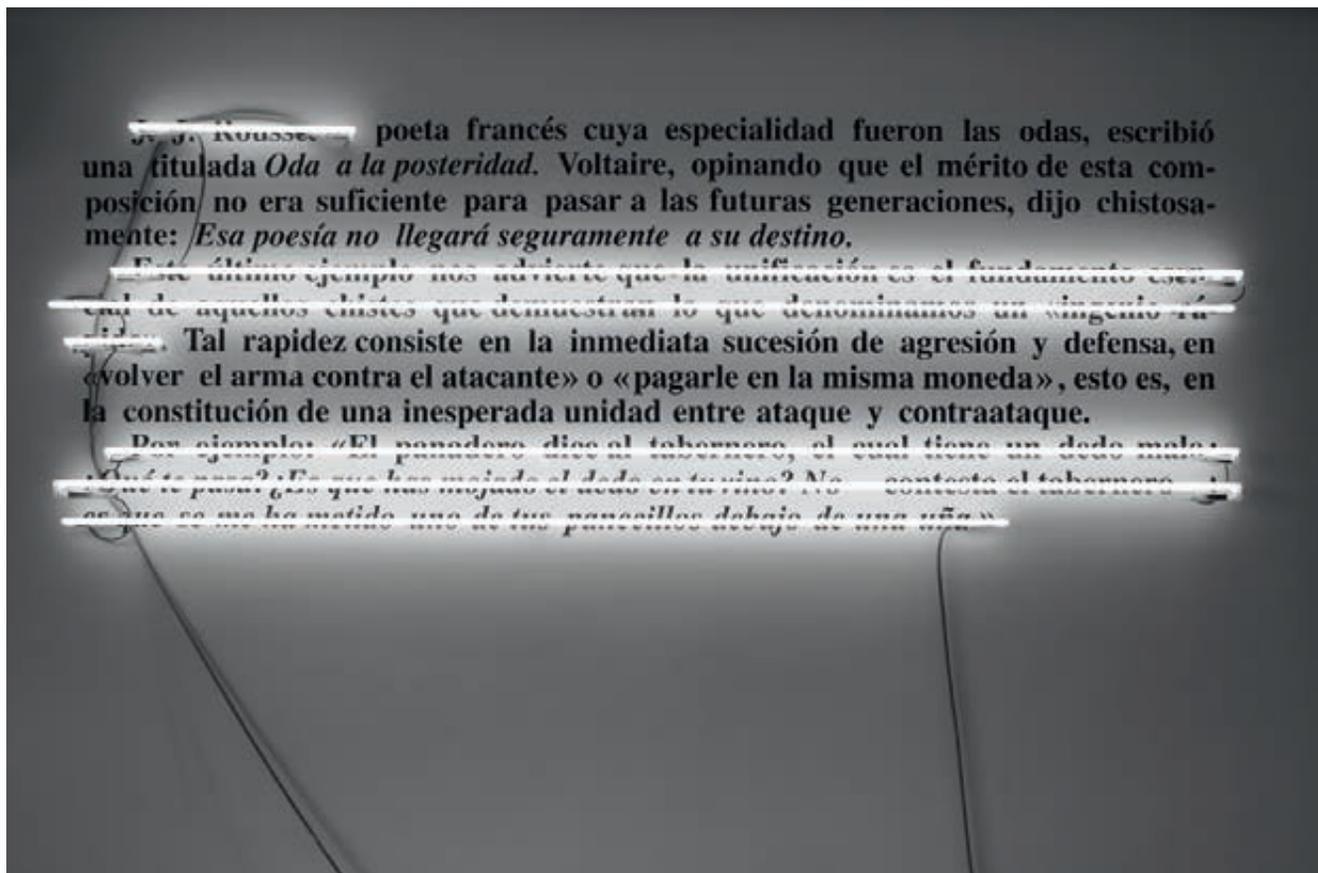
Very Happy Girl, 1999

Neón

Panel superior: 76,2 x 147,3 cm

Panel inferior: 38,1 x 250,2 cm

Edición 3/3



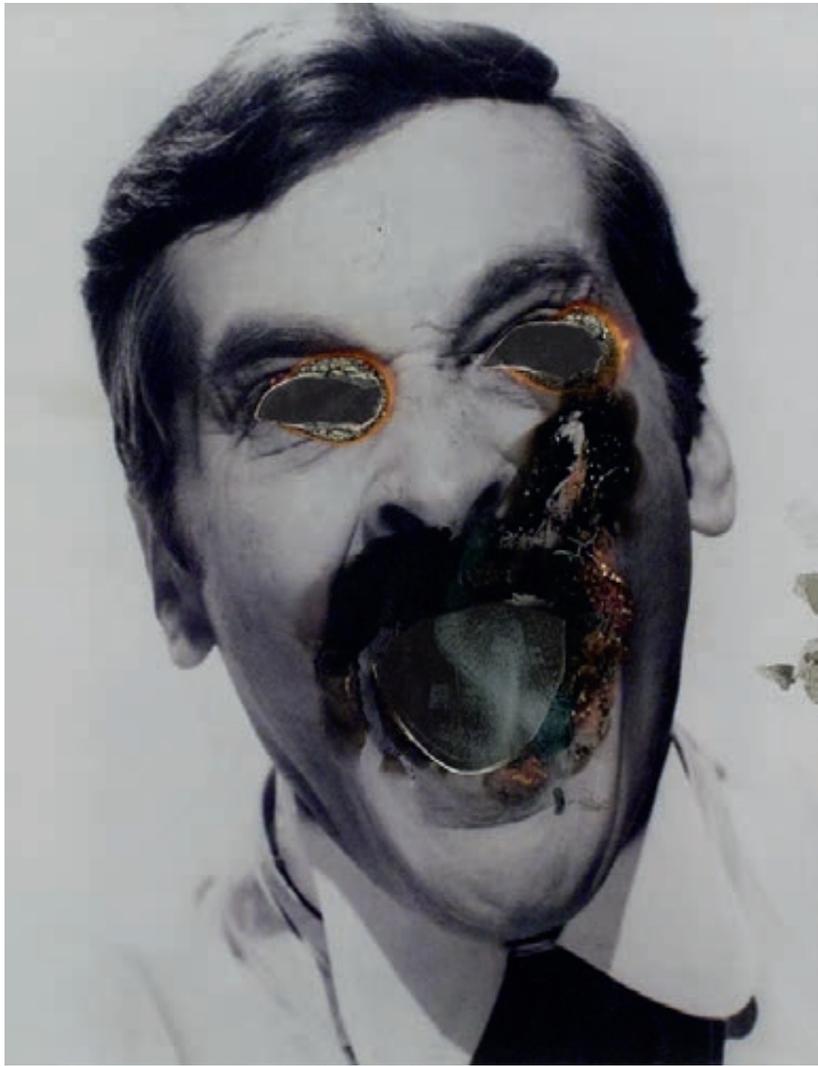
Douglas Gordon

Self portrait of you + me (William Holden), 2006

Fotografía, humo y espejo

24 x 19 cm; 62,5 x 62,5 cm (con marco)



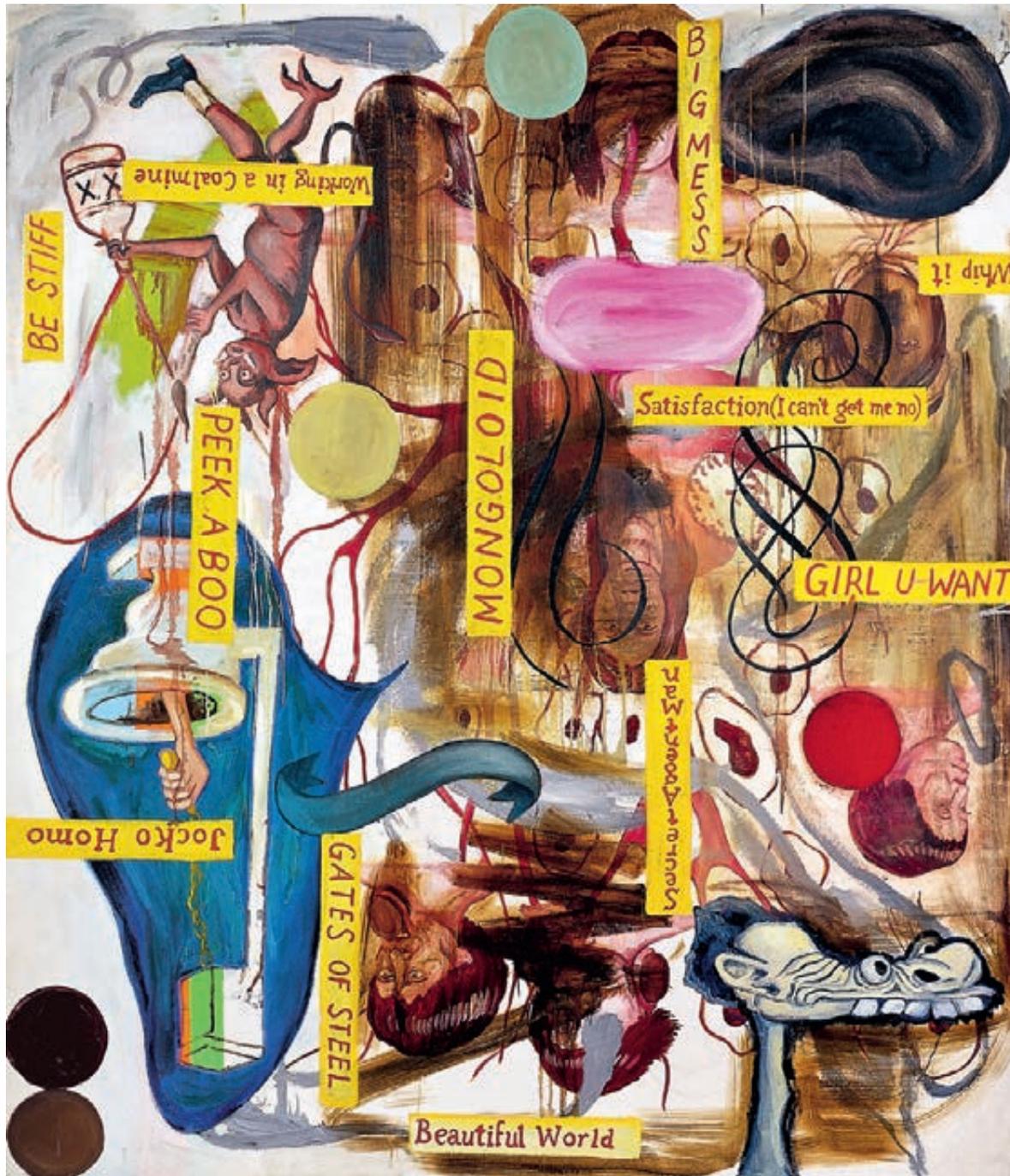


Douglas Gordon
Self portrait of you + me (Keneth Williams), 2006

Fotografía, humo y espejo
34 x 27 cm; 88 x 88 cm (con marco)

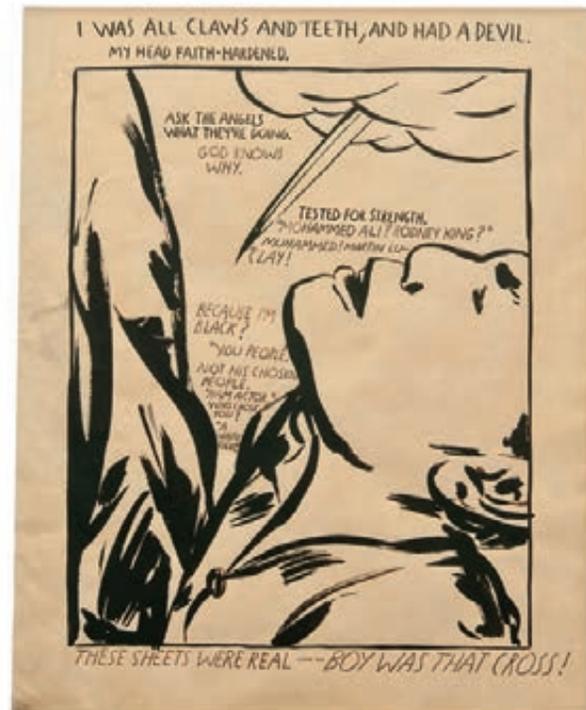
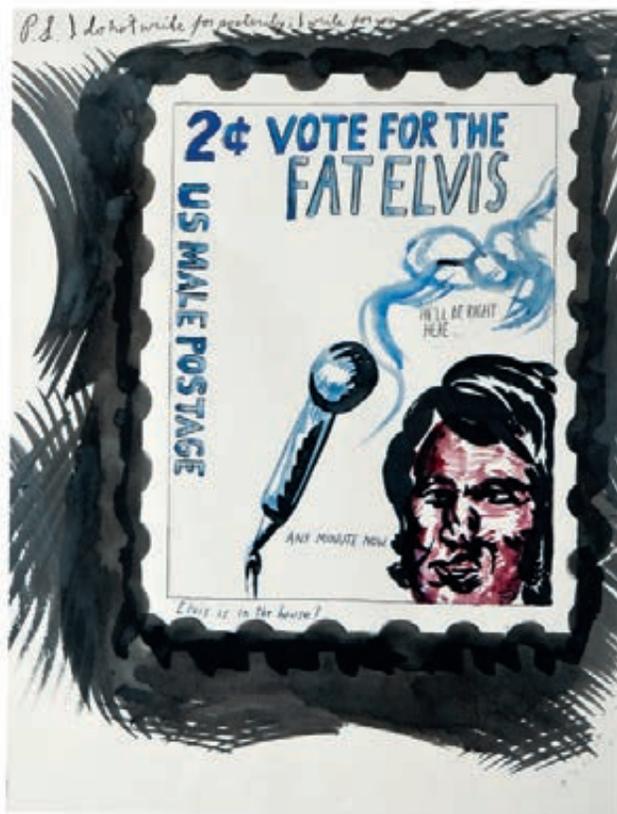


Michel Majerus
MoM Block Nr. 98 (viva zwei-collaboration), 1999
Serigrafía y acrílico sobre lienzo
200 x 180 cm



Raymond Pettibon
No title (P.S. I do not write), 1992
Lápiz y tinta sobre papel
55,9 x 43,2 cm

Raymond Pettibon
No title (I was all claws), 1990
Lápiz y tinta sobre papel
35,6 x 26,4 cm





Raymond Pettibon
No title (Not that I), 1999

Lápiz y tinta sobre papel
64,8 x 48,3 cm

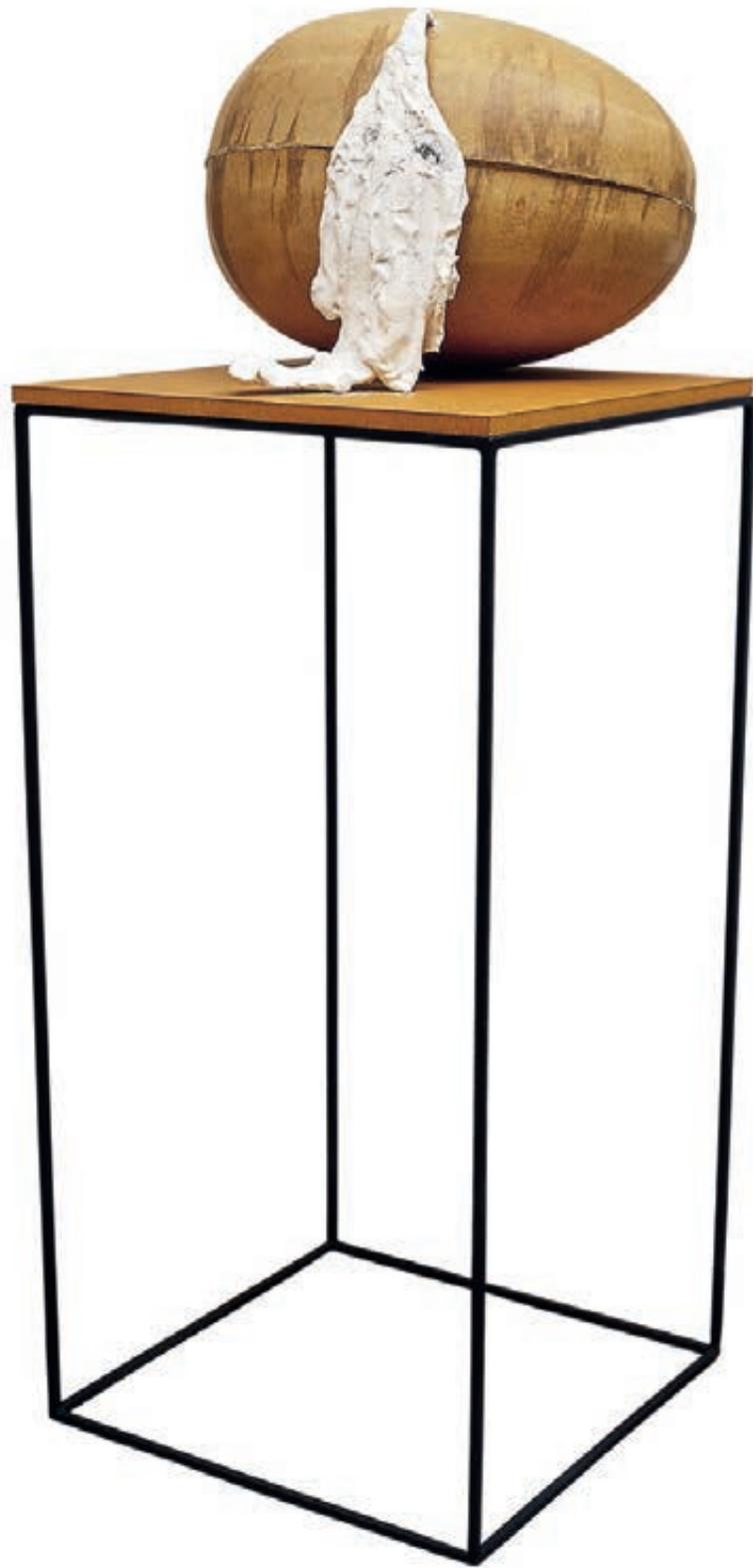
página siguiente

Rivane Neuenschwander
Alfabeto Comestível 2, 2002

Lámina de PVC, cinta adhesiva y especias
26 paneles de 42 x 27 cm







Rosemarie Trockel
***Ohne Titel (Eva in trance mit ektoplasma)*, 1989**

Papel maché, hierro y yeso
106 x 40 x 40 cm

Ernesto Neto

***Glop*, 1999**

Espuma de poliestireno, poliamida y azafrán
120 x 100 x 100 cm

Ernesto Neto

***Untitled*, 2001**

Tul de licra y espuma de poliestireno
232 x 232 x 50 cm





VIII

El espejo deformante, casi esperpéntico, de Georg Herold introduce el asunto de la corporeidad (pero también de la descorporeización), fundamental como eje vertebrador de gran parte del arte reciente y bien representado en la colección Meana Larrucea. Ya en *El retorno de lo real* Hal Foster anunciaba «e impulsaba» ese regreso del arte de las últimas décadas hacia la carnalidad y lo corporal, lo irreductible al intelecto, tras unos años, durante la década de los sesenta y setenta, en que un arte conceptual de gama fría y un minimal tardío y cerebral habían marcado la pauta creativa.

Foster recordaba que el trabajo artístico mismo puede entenderse como espejo fragmentador de la imagen corporal. Y se servía precisamente de trabajos fundamentales en este asunto como las series de Cindy Sherman, representada aquí por una de las fotografías de su serie «Untitled Film Stills»; trabajando con su propio rostro, deformando y disfrazando su cuerpo y fotografiando el resultado, Sherman abrió en esta serie seminal nuevas vías para el arte actual, a medio camino entre la *performance*, la fotografía y la representación, descomponía y reubicaba cuerpo, rostro e identidad del ajeno, como las fotografías de Zoe Leonard, Francesca Woodman o Barbara Ess: piernas, brazos, cuerpos sin rostro que muestran sus detalles elocuentísimos.

La carnalidad descarnada del *Roman Bath* de Miguel Rio Branco, el cuerpo desafiante o abyecto de Collier Schorr, la celebración de su intimidad festiva y casi intoxicante en las fotografías de Nan Goldin quizá desemboquen en su descorporeización, su paso al simulacro, su multiplicación en mil pantallas propia de la contemporaneidad: nos lo recuerdan las series *Untitled (One possible ending I y II)* de Guillermo Paneque.

Barbara Ess
Untitled, 1991
Copia cromogénica
67,8 x 108,4 cm (con marco)
Edición 2/6





Francesca Woodman
Untitled, Providence, Rhode Island, 1976
Gelatina de plata
13,2 x 13,2 cm
Edición 21/40

Francesca Woodman
Untitled, New York, 1979-1980

Gelatina de plata
13,3 x 13,53 cm
Edición 4/40





Cindy Sherman
***Untitled Film Stills*, 1980**

Gelatina de plata

20,3 x 25,4 cm

Edición 3/10

Collier Schorr
Defensive Tight End. Lindenfeld, 1995-1996

Copia cromogénica

101 x 75,5 cm

Edición 1/5





Thomas Hirschhorn

Art center 6 (Blow Down), 2001

Madera, cartón, neón, adhesivo, aluminio, pintura blanca y gris, dibujos

170 x 310 x 131 cm

No fui yo quien dio con ese título, «las fronteras de lo íntimo», fue Murielle Gagnebin. Como ocurre en ciertas ocasiones con las almas amigas, ella vio antes y mejor que yo qué podía importarme, y lo que, en mi opinión, importa. Lo íntimo, evidentemente, no es algo caído del cielo; en un libro que dediqué a las ventanas¹ intenté definir las condiciones de posibilidad de ese núcleo subjetivo que llamamos lo íntimo. Yo he supuesto, de hecho, que no era algo ya dado, sino que lo íntimo tenía una estructura singular, y una historia; en consecuencia, que lo íntimo no existe desde siempre, y tampoco para siempre. Al final terminé por circunscribirlo como un lugar, de esencia al mismo tiempo arquitectónica y escópica: el espacio donde el sujeto puede estar y sentirse fuera de la mirada del Otro. Un espacio en exclusión interna, una isla, lo que nombramos como nuestra morada, es decir, el lugar donde el sujeto escapa a la suposición de ser observado. Es la posibilidad de lo escondido. Podría ocurrir que un sujeto no tuviera ningún lugar donde poder escapar de ese modo a dicha suposición. Eso nos ofrece una idea del infierno. Si bien tiene esencia arquitectónica, dicho lugar no se encarna necesariamente en una arquitectura. Y uno puede sentirse «en casa», de formas muy diversas, en una muchedumbre, ¿por qué no?, en un hotel, en plena naturaleza. Que se dé por sentado que podamos sentirnos «en casa» en la del Otro requiere profundizar un poco en la noción de lo íntimo.

¹ Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Éditions Verdier, 2004.

Basada en un nacimiento histórico de lo íntimo, mi hipótesis defiende el hecho de que el mismo toma cuerpo en un ámbito a priori inesperado, ni en el derecho, donde surge por ejemplo la idea de «lo privado», ni en la filosofía, sino en el arte. Lo he evocado como algo de esencia arquitectónica; sin embargo, no es ese el ámbito donde lo íntimo fue concebido y pensado. Fue en la pintura. Y tuvo lugar en el Renacimiento. De golpe: lo íntimo surgió con el nacimiento del cuadro moderno, definido por Alberti como «ventana abierta». Confiriendo a ese hecho la mayor magnitud posible, en mi opinión el cuadro moderno habría, en un mismo gesto, instaurado la idea cartesiana de que el hombre tiene en adelante derecho de mirada sobre el mundo, con Dios, y definiendo lo íntimo como ese lugar en el mundo donde el hombre puede estar separado del mundo, desde donde, por la ventana, en secreto, lo puede contemplar y donde, ajeno a toda mirada, puede mirarse él mismo. Si es como yo digo, es decir, al mismo tiempo fuente del poder del hombre que se apropia del mundo con la mirada y origen de ese territorio interior donde se despliega la interioridad, me reconocerán que tengo ciertos motivos para considerar la instauración del cuadro albertiano como transformación fundadora de un tiempo nuevo.

Ese tiempo sigue siendo el nuestro. Pero, ¿hasta cuándo?

Para atenernos a lo íntimo, necesitamos manifestar aquí lo que es su envite trágico y crucial, donde se juega en la actualidad. Porque no debemos considerar simplemente la posibilidad de lo escondido como una ganancia o una conquista, en términos de más o de menos: es una condición absoluta del sujeto. Yo diría que únicamente hay sujeto si este puede no ser visto. Entendamos aquí al sujeto moderno, que piensa, luego existe, lo que equivale a decir que el sujeto mirado no piensa. Por lo tanto, en el tiempo moderno lo íntimo, el territorio secreto, de la sombra o de lo opaco, es el lugar mismo del sujeto. Hablar de lo íntimo en términos de territorio plantea, indefectiblemente, una cuestión sobre las fronteras. Esta cuestión se plantea hoy. Pero si es importante reflexionar en torno a la misma no es tanto por pulir una topología de lo íntimo, en la vena de Lacan, que inventó un antónimo a lo íntimo: lo éxtimo, sino por la urgencia de una amenaza, que se cierne sobre lo íntimo y abruma hoy a cada sujeto.

Existe una política de lo íntimo. Lo íntimo puede ser amenazado. Debe ser defendido.

Invocar un derecho a lo escondido nos lleva a otorgar a lo íntimo una definición que va más allá de la meramente arquitectónica y escópica, más allá también de la psicología o la antropología: lo íntimo adquiere una dimensión política y sustentada en la fuerza. Porque la definición que propongo, de un lugar libre de toda mirada, implica una relación de poder, con el poder, o más exactamente una separación de él. Se trata, efectivamente, de mantener un territorio fuera del poder siempre totalitario del Otro. Eso es lo que constituye la condición real de lo íntimo, que se puede vincular con el derecho al secreto. Lo íntimo se perfila sobre el fondo de un Otro benthamiano, mirada inoportuna, intrusa o invasora, que quiere ver todo y saber siempre todo. Se trata, por tanto, de decir lo que puede poner límite a ese deseo ilimitado. Se puede invocar la ley. Pero la ley protege lo privado; o, mejor, lo privado es esa parte que puede ser protegida por la ley. Lo íntimo la desborda, no podría derivar de la ley, únicamente puede proceder de la posibilidad real que un sujeto tiene de esconderse y guardar silencio.



Miguel Rio Branco
Roman Bath, 1994
Cibachrome
2 paneles de 80 x 80 cm
Edición 1/7



Nan Goldin

Noa dressing for the Venus show at Shogun, Tokyo, 1994

Cibachrome

65,5 x 97,5 cm

Edición 3/15





Nan Goldin
Yurie in her mirror, Tokyo, 1994
Cibachrome
45 x 61 cm
Edición 5/15

Nan Goldin
David in bed, Leipzig, Germany, 1992
Cibachrome
45 x 61 cm
Edición 11/25



Su garantía es material, es decir, que el derecho al secreto no se sostiene más que en el propio sujeto, de su sola fuerza, y no del Otro, de la ley. Es un acto del sujeto el que hace libre al sujeto. Distinguimos, de golpe, que lo íntimo, el secreto y la libertad están anudados.

Partiendo de ahí, voy a hacer ciertas consideraciones para delimitar el estado actual de lo íntimo.

1

La primera se refiere a lo que llamaré el interés del psicoanálisis. Podemos subrayar que en la época romántica la noción de lo íntimo adquirió un color que va a bañar, de forma manifiesta, la invención de Freud. Procediendo a delimitar lo que es estrictamente personal y considerado escondido, aisló lo que toca a la sexualidad como lo más personal y escondido. La sexualidad designada como núcleo opaco de lo íntimo. Ese color pinta siempre más o menos lo íntimo.

Pero ese interés es aún más radical, porque lo íntimo no hace sino delimitar el lugar de lo más subjetivo del sujeto: es, lo mencionaba anteriormente, su propia condición. No podría haber sujeto sin secreto, es decir, no podría haber un sujeto totalmente transparente. Todo sueño de transparencia acarrea con la disolución de toda opacidad, la del propio sujeto. La democracia está animada, evidentemente, por un ideal de transparencia, pero en principio hace referencia al poder, no a los sujetos. No solo opone la opacidad del sujeto y la transparencia del Otro, del Estado, sino que se supone que defiende dicha opacidad contra toda intrusión, lo que constituye, por tanto, la defensa de su libertad. Ahí es donde está el problema actualmente. En realidad, nuestra democracia parece animada por una voluntad perfectamente opuesta: por una parte, el Otro tiende a volverse cada vez más opaco y, por otra, se empuja a los sujetos a ser cada vez más transparentes. De hecho, cada vez sabemos menos de la máquina del poder y, por el contrario, haciendo uso de todo tipo de informaciones, el poder sabe cada vez más sobre cada uno de nosotros.

Bien a través de la videovigilancia, de informes médicos o de procedimientos que buscan evaluar la peligrosidad futura de los menores, son siempre medidas que ponen en peligro lo íntimo y el derecho al secreto.

2

Mi segunda observación trata sobre la naturaleza de las amenazas a las fronteras de lo íntimo.

El derecho al secreto es una barrera, constituye la frontera de lo íntimo. Si hay motivos para hablar de fronteras, en plural, no es porque dicha frontera sea diversa o variable, o que haya más o menos grados del secreto o de lo íntimo: el derecho al secreto y a lo íntimo son absolutos, los hay o no los hay. Por el contrario, como toda frontera, delimita dos espacios, lo íntimo, el lugar del sujeto, y el campo del Otro. La frontera, por lo tanto, puede ser vista desde ambos lados. Un hecho que abre tres estados posibles de la frontera. O bien permanece hermética y protege lo íntimo frente a toda intrusión –es lo que define un cierto estado de democracia real–; o bien hay paso, pero este se puede concebir en los dos sentidos; o bien hay invasión de lo íntimo, o bien hay renuncia a lo íntimo. El primero corre a cargo del Otro, del poder, el segundo es un acto del sujeto.

Consideremos en primer lugar el acto del poder. El Otro viene a meter la nariz, el ojo, en nuestra intimidad. Es un tiempo inquisitorial; tiempo marcado fundamentalmente por el hecho de que vivimos el tiempo de la videovigilancia. Policial, urbana o militar, en la actualidad está muy generalizada: es planetaria, ya que varios ojos gravitan día y noche alrededor de la Tierra, como podemos constatar fácilmente haciendo clic en Google Earth. Hemos entrado en tiempos paranoicos. Pero la cuestión más grave planteada por la presencia de cámaras en todos los rincones de nuestras calles es que no se trata únicamente de un progreso técnico que permite al poder expandirse e invadir el espacio público, sino que con dicho progreso técnico se ha dado de modo imperceptible una inversión. No hace mucho, cuando se desarrollaban técnicas de vigilancia, era para desenmascarar el secreto de los criminales; pero las técnicas actuales, hoy en día, son puestas al servicio de fines absolutamente contrarios: están ahí para vigilar a los inocentes y controlar sus secretos. La sociedad de control de la que hablaba Deleuze es una sociedad en la que se controla a los inocentes. Y eso es lo que engendra ese sentimiento difuso de criminalización de la sociedad, en la que se nos considera a todos culpables en potencia o culpables que se ignoran.

En el sentido de esa criminalización creciente y generalizada de la sociedad podemos sacar a la luz ciertos procedimientos actuales al servicio de una política definida como preventiva de la criminalidad. La prevención ha llegado a ser una consigna de nuestra época. Hasta tal punto que el díptico de Foucault que enunciaba «Vigilar y castigar» ha sido sustituido por el de «Vigilar y prevenir». Hemos

entrado en un tiempo de ilimitación de la mirada del amo, de una mirada intrusiva, sostenida por la ciencia y la técnica. El sujeto que antaño era observado por Dios, en su alma, actualmente es escrutado corporalmente por expertos, hasta los lugares más recónditos de su espíritu, como por ejemplo en el propio vientre de su madre, o incluso antes. Lo íntimo, que se definía por ser una ventana abierta al sujeto y cerrada al Otro, es sondeado y extorsionado sin cesar.

En adelante, un dispositivo inmenso asedia las fronteras de lo íntimo.

3

Hay que desplazar ahora el punto de vista, invertirlo. Y es que hay otra manera de pasar la frontera de lo íntimo: en el otro sentido. Es el que concierne a aquellos que, ajenos a cualquier límite, abren su intimidad, la confiesan o la exponen. De hecho, ahí reside el sentido más inmediato de las «imágenes vergonzosas», que no son imágenes hurtadas sino exhibidas de forma deliberada. Hay que entender que no se trata para el sujeto de una renuncia al derecho al secreto sino, al contrario, de un acto libre, de un cierto ejercicio de dicho derecho. El derecho a guardar silencio, cuya invocación escuchamos una y otra vez de modo ritual cuando hay un arresto en las películas policíacas estadounidenses, no obliga a callarse, porque de lo contrario caeríamos en el totalitarismo según lo expresaba Lacan: todo lo que no está prohibido es obligatorio.

El arte y la literatura son dos lugares donde se puede ejercer dicha libertad para expresar lo íntimo. Expresión que puede adoptar todo tipo de formas, pornografía, exhibición, confidencia, confesión, rendición de cuentas, declaración, bien sea *La vida sexual de Catherine M.*, películas de Larry Clark, fotografías de Araki o de Nan Goldin. Evidentemente, se podría defender que su finalidad única no era exponer lo íntimo pero se puede subrayar asimismo que en el siglo XVIII, por ejemplo, cuando Rousseau publica sus *Confesiones* no se trata de una obra íntima en el sentido estricto porque lo que denominamos un diario íntimo es un diario que permanece secreto, no publicado.

La característica de nuestro tiempo es que, además de exponerlo en la confidencialidad de la consulta del psicoanalista, en la actualidad se publica lo íntimo, se muestra en las pantallas y se expone en las paredes de los museos. Y añadido: sin vergüenza. Hemos entrado en el tiempo de la revelación, que es además un tiempo *shame free*. Lo que no significa una ausencia total de pudor que llevaría a una provocación sin límite, sino el simple hecho de un relajamiento o de una cierta disolución del sentimiento de vergüenza. Admitamos que habría ciertos motivos para regocijarse por dicha pérdida de lastre. Según ciertas opiniones eso es exactamente lo que marca hoy la exposición de lo que correspondería a la categoría de las «imágenes vergonzosas», es decir, que se expongan sin vergüenza. Las imágenes vergonzosas ya no provocan fácilmente vergüenza. Corren malos tiempos para los pornógrafos. Es decir, el paso del que hablaba anteriormente no puede ser analizado actualmente en el arte con los términos propios de la subversión, el escándalo, la provocación, la profanación o el ultraje. La caída de las prohibiciones no apela al sacrílego o al blasfemo, sino a la cotidianidad. En la actualidad, el escándalo es tan barato que está al alcance de la más nimia publicidad. Es lo que hace que las obras de arte que en la actualidad se pretendan provocadoras deben jugar con la demagogia, con una inflación siempre fatigante, y en último término parecen bastante irrisorias, en ocasiones rayanas en lo grotesco o lo lamentable. Afortunadamente, aquí y allá aún quedan algunos censores irritados para dar olor de azufre a ciertas obras que sin esas invocaciones a lo prohibido no serían nada del otro mundo, como se suele decir. Seamos francos: en la actualidad hemos visto de todo. Entonces, ¿cómo podemos provocar escándalo? El ardor inquisitivo de una cierta *moral minority* no es más que indicio del hundimiento de las prohibiciones y ese deseo de restaurar los valores es el indicio más claro de que los tiempos han cambiado, de que las imágenes vergonzosas ya no provocan apenas vergüenza, de que su poder desestabilizador está enormemente debilitado. Algo a tener en mente.

Y en esa misma línea deseáramos, para rebajar en cierto grado la idea de la novedad de las imágenes vergonzosas sin vergüenza, plantear ciertos precedentes históricos. Por ejemplo, tras leer a Daniel Arasse, tendría cierto crédito mantener que la *Venus de Urbino* de Tiziano es el paradigma de las «imágenes vergonzosas». Esa mujer desnuda que, tumbada, se acaricia y nos sonríe, es una imagen vergonzosa, según como se mire, sin vergüenza. Salvo que, y ese es el quid de la cuestión, dicha imagen íntima estaba destinada únicamente a la intimidad de una sola mirada, la de Guidobaldo della Rovere, quien encargó esa *pin up* a Tiziano para su uso personal y exclusivo, lo que plantea por lo tanto un problema real no tanto en cuanto a la exposición de una pintura tal en la actualidad, sino a su efecto de sentido en un espacio artístico público. En consecuencia, lo íntimo iba a lo íntimo. Pero en la actualidad va al museo, ese gran espacio de la democracia de

la mirada y basado en el principio de que toda obra visible debe poder ser vista por todos, lo que determina una cierta antipatía estructural del museo hacia tipos como Guidobaldo della Rovere y los coleccionistas privados.

He ahí pues el cuadro trazado de lo que luce hoy en día. De donde llegamos a una constatación doble. Por una parte, en nuestra época que avanza bajo el estandarte de los derechos humanos, el derecho material al secreto es amenazado materialmente por todas partes. Por lo tanto, tendríamos motivos para defender que el primer derecho del hombre es el derecho al secreto. La segunda constatación es aquella de una ostentación generalizada de lo íntimo. El propio tema de las «imágenes vergonzosas» parece situado en esa vertiente, lo que conduce por tanto el debate, esencialmente, hacia los distintos modos de recepción de dichas imágenes, sobre los pánicos morales de los que habla Ruwen Ogien, por ejemplo.

Por mi parte, sugiero considerar la cuestión confrontándola a la otra vertiente, la de la amenaza general a lo íntimo. Creo que puede ser útil para la reflexión en torno al estatus de las «imágenes vergonzosas». A saber, que hay dos vertientes, lo íntimo expuesto y lo íntimo extorsionado. La cuestión que discuto, y que preocupa, es la relación eventual entre una y otra.

4

Mi hipótesis es que la actualidad del incremento de las imágenes de lo íntimo no resulta únicamente del ejercicio moderno de una libertad sino que constituye, paradójicamente, una respuesta a la amenaza sobre lo íntimo. Evidentemente, se podría mantener que el velo es una respuesta a la amenaza hipermoderna de una mirada ilimitada sobre lo íntimo. Pero en el arte asistimos también a un movimiento de revelación, algo que, después de todo, podría estar perfectamente en sintonía con el deseo de omnivisión del amo moderno. Sin embargo, las imágenes del arte lo detienen. Pero debemos definir en qué y por qué.

Todo ello significa que para comprender qué son las «imágenes vergonzosas en la actualidad» no debemos pararnos a observar lo prohibido sino, muy al contrario, esa máquina que todo lo ve, esa máquina extorsionadora de lo íntimo que es hoy el poder en manos del amo hipermoderno. La actualidad de las «imágenes vergonzosas» sería, en ese sentido, la actualidad de las amenazas a lo íntimo. Si una de las funciones del arte es mostrar aquello que no se puede ver, no podemos sin embargo limitarnos a pensar que aquello que no se puede ver constituye lo que está prohibido, que el «mal tono», por retomar el título del libro de Dominique Baqué, sería la respuesta al «buen tono chic» de una *moral majority* que impondría la ocultación de lo que no podría verse. No tanto porque lo íntimo estuviera sometido a la prohibición sino a la confesión, como lo pensaba Foucault, sino porque está amenazado de disolución, pura y simplemente.

Planteemos simplemente la cuestión: ¿cuál puede ser el sentido y el valor de exponer imágenes pornográficas en un mundo en el que somos vistos por todas partes, todo el tiempo y bajo todas las costuras, auscultados hasta el fondo del cuerpo y hasta los fondos abisales del alma?

Por esa razón es importante mirar lo que nos mira y desvelar a todas las miradas eso que, sin que lo veamos, nos convierte en sujetos bajo control. Apoyado por el fantasma científico de transparencia, ese derecho de mirada del poder, opuesto al derecho al secreto del sujeto, es un problema político relevante, grave.

Y es un factor más para la reflexión sobre el arte de hoy. Y no es que dicha cuestión se plantee específicamente para el arte sino que, según la idea que me hago del arte, creo que actualmente constituye un espacio donde se plantea y expone la cuestión del fantasma de la ciencia, en el sentido de que es ahí donde se desvela, donde se nos muestra tal y como es. El arte es un espacio donde el fantasma de la ciencia y del amo moderno se piensa, quizás, con la mayor profundidad y donde, además, se hace frente a la amenaza que dicho fantasma acarrea. Pondré un ejemplo. Cuando Wim Delvoye realiza imágenes radiográficas de un beso o de actos sexuales, o cuando Bernard Venet expone un autorretrato en el escáner, dichos artistas no hacen sino apropiarse estéticamente de técnicas científicas vanguardistas, como se ha venido haciendo en el mundo del arte desde hace mucho tiempo; creo que fue Meret Oppenheim la primera en realizar retratos con rayos X, en 1964, concretamente un autorretrato. Al exponer la hiperintimidad científica del cuerpo, esas imágenes artísticas forman, realmente, una respuesta crítica al fantasma de la ciencia de un sujeto transparente, es decir, conocible integralmente. Esas imágenes científicas alertan sobre los deseos de la ciencia y sobre sus pretensiones en torno a un sujeto enteramente calculable, evaluable como se dice hoy en día, es decir, integralmente predecible. Verdaderamente, lo que muestran esas imágenes de transparencia, lo que muestran los artistas al

mostrar imágenes científicas de transparencia es, con el fantasma de la ciencia, que aún existe cierta opacidad irreductible. Hay un tope a la ciencia. Más adelante diré cuál.

Permaneciendo aún, por un instante, en el hilo de un arte crítico o de un arte de resistencia, no puedo dejar de referirme a una obra de Bruce Nauman. En cualquier caso, reconozco que considero a Bruce Nauman una especie de pensador universal. En mi opinión él es la navaja suiza de nuestra época. Es el gran revelador del nuevo malestar en nuestra cultura. Además, yo he elaborado una ley que he bautizado *Ley de Y.A.T.U.O.D.B.N.A.A.L.S.*: Siempre-hay-una-obra-de-Bruce-Nauman-adaptada-a-la-situación [siglas en el original]. Para la ocasión, hablaré de esa pieza sonora que hemos podido ver en París y más recientemente en Londres, en la Tate Modern. Se entra libremente en una pequeña sala acolchada, oscura y vacía, y al acercarse a las paredes se escucha vagamente, posteriormente al acercarse a los tabiques se oye con más nitidez una voz que murmura con firmeza: «Get out of my mind, get out of this room». Es la voz del propio Bruce Nauman. Por lo tanto, uno va al museo, entra tranquilamente en un espacio para ver, como es justo, y una vez en el interior descubre en primer lugar que no hay nada que ver, luego que está *inside the mind of Bruce Nauman* y que haría muy bien en salir corriendo de ahí. Una obra que intenta expulsar al espectador es, en cualquier caso, el colmo para una obra de museo. Pero si algún día tuviera que elegir un Gran Premio de Arte contra la «autopsia psicológica» que primara la obra que con mayor agudeza denunciara el deseo de los expertos de entrar en nuestras mentes, la obra de salud pública que dejara claro que los evaluadores ya están en nuestras cabezas y, en fin, la obra que más ferozmente defiende lo íntimo, nominaría sin ninguna duda esta de Bruce Nauman.

5

Diría que, de hecho, el arte en la actualidad se ubica ahí, al lado de ese real, que las imágenes vergonzosas vienen a inscribirse precisamente allí donde existe algo que no se arregla en la sexualidad, algo que no puede ser dicho del todo ni puede ser visto del todo. Se abre, en el arte, el espacio ya no de la sexualidad sino del malestar en la sexualidad, del malestar en el goce.

Asimismo constituye, para el arte, la apertura de un tiempo posterior a Freud. En la actualidad tenemos la idea de que es bueno confesar todos los goces, pero hay algo ante lo que la palabra desfallece, se haga lo que se haga. Cuando uno lee la novela de Catherine Millet es precisamente eso lo que narra, un cierto silencio del goce. Nan Goldin es una gran artista del malestar en el goce, del desorden del amor. También es una artista del tiempo del psicoanálisis actual, de la verdad última del psicoanálisis, que es la de lo imposible. Esas imágenes de travestis hechos polvo a las cuatro de la mañana, con el rimel corrido y sus preciosos vestidos totalmente de través, son imágenes de la revelación de la verdad del sexo, y del falo: desbaratado del todo y caído, marchito. Es la hora del falo reventado. Es un arte del sexo punk, quiero decir, de un *no future* del sexo. Las imágenes han perdido todo el relumbrón. No se trata ni siquiera de imágenes no excitantes per se, deliberadamente. Ni feas, ni provocativas, ni repulsivas, nada de eso: simplemente verdaderas. Pueden ser conmovedoras, bellas, sobrecogedoras, turbadoras, todo lo que se quiera, porque no hay ninguna razón para que la verdad sea siempre fea o de mal gusto. Porque lo que muestran las imágenes es qué hay detrás del brillo, tras las imágenes, toda la realidad, es decir, el gran desorden sin remedio del amor. Larry Clark, por su parte, al filmar a los adolescentes estadounidenses muestra una sexualidad liberada, la sexualidad del tiempo del triunfo del psicoanálisis, una sexualidad que ha terminado de expresarse; es tanto como decir una sexualidad extenuada. Esos jóvenes siguen siendo, en un sentido, los hijos de Freud y de la Coca-Cola.

Situaría las cosas de la siguiente manera: el malestar en el goce, lo que no se arregla del lado de la sexualidad, hay imágenes que lo muestran. Y en ese punto me valgo de la máquina lacano-wittgensteiniana que me anima a abordar la imagen según la proposición del *Tractatus* que enuncia que existe lo indecible, que hay cosas que no se pueden decir, y que aquello que no se puede decir, se muestra. Extraigo de ello aquí simplemente que las imágenes vergonzosas no deben ser incluidas, actualmente, en el registro de la subversión y la liberación, que no se erigen frente a lo prohibido sino que hacen frente a lo imposible, a la relación sexual que no existe.

Lo que me lleva a hablar, a modo de conclusión, de dos imágenes radiográficas de Wim Delvoye. Esas imágenes de rayos X, que deberíamos clasificar como imágenes X, tienen una fuerza de verdad extrema. Pero no allí donde creemos, donde vemos cómo se muestra un beso o una felación; no, en ese punto debemos verlas como cualquier otra imagen. Pero, por una parte, dichas imágenes muestran algo que el ojo desnudo no puede ver, el interior de los cuerpos en actividad. Y, por otra parte, muestran un aspecto que no se puede ver: cómo funciona todo eso. En definitiva, muestran que no es posible verlo. Y que es normal que no se vea eso. Se puede fotografiar el funcionamiento íntimo de los órganos

sexuales, movilizar para ello la ciencia y las técnicas más sofisticadas, pero eso nunca podría desvelar el secreto del sexo, de cómo funciona el *human desire* y la sorprendente máquina de los sexos, de la que nadie tiene los planos. Contrariamente a la máquina de producir caca que, como por azar, el propio Wim Delvoye se afanó en construir, con un éxito total. De tal modo que la Cloaca-Turbo (que ofrece también la visión de un mecanismo interno del cuerpo) y la imagen de rayos X de un acto sexual serían dos elementos inversos entre sí: imagen de una máquina que funciona, por un lado, imagen de una máquina que no funciona por el otro. Más exactamente, yo diría que esas imágenes de rayos X, que recuerdan al célebre dibujo anatómico de Leonardo pero mostrando un coito en corte, muestran sobre todo que hay algo que no se puede ver: cómo funciona el amor, lo que constituiría el secreto de la sexualidad. Es su dimensión crítica; se dirigen tanto a médicos como a todo el mundo en general para decir: la búsqueda de la transparencia del cuerpo es un fantasma, porque hay algo que nunca jamás podremos ver, y nunca saber y, en consecuencia, nunca dominar: la relación sexual. Pueden radiografiar el cuerpo, autopsiar el cuerpo, hacerlo tan transparente como quieran, pero nunca verán el secreto de la relación sexual. He ahí, a fin de cuentas, lo que resiste definitivamente a la voluntad del amo de que «funcione». *El saber experto estrellándose sobre la relación sexual*; ese podría ser el título de la serie de imágenes de Wim Delvoye.

Es por ello bastante curioso observar que la primera imagen de rayos X realizada por Röntgen, inventor de la radiografía en 1895, mismo año del nacimiento del psicoanálisis y del cine, fuera la mano de su mujer y que lo primero que se ve es la sombra negra de su alianza. Como si lo primero que revelase la imagen del interior de un cuerpo femenino fuera la presencia de un hombre, más exactamente de un marido, para quien ella no podría tener ningún secreto. Eso explica sin duda esa imagen. Nos preguntamos, en efecto, ¿qué tendría Röntgen en mente cuando decidió realizar como primera imagen una radiografía del cuerpo de su mujer? Podríamos decir que Wim Delvoye muestra lo que Röntgen tenía en la cabeza. No hay que hacerse ilusiones.

Zoe Leonard
Legs (Geoffrey Beene Fashion Show), 1990

Gelatina de plata

81 x 55,5 cm

Edición 1/6



Susana Solano

La Luna nº 2, 1985

Hierro

81 x 126 x 220 cm





Georg Herold
Titelverwaltung, 1999

Lámina de espejo, madera, silicona y laca
237 x 137 x 10 cm

Guillermo Paneque

Untitled (One possible ending I), 2003

Pigmentos minerales sobre papel fotográfico, luz y collage

5 paneles de 39,5 x 30 cm

Edición 1/5







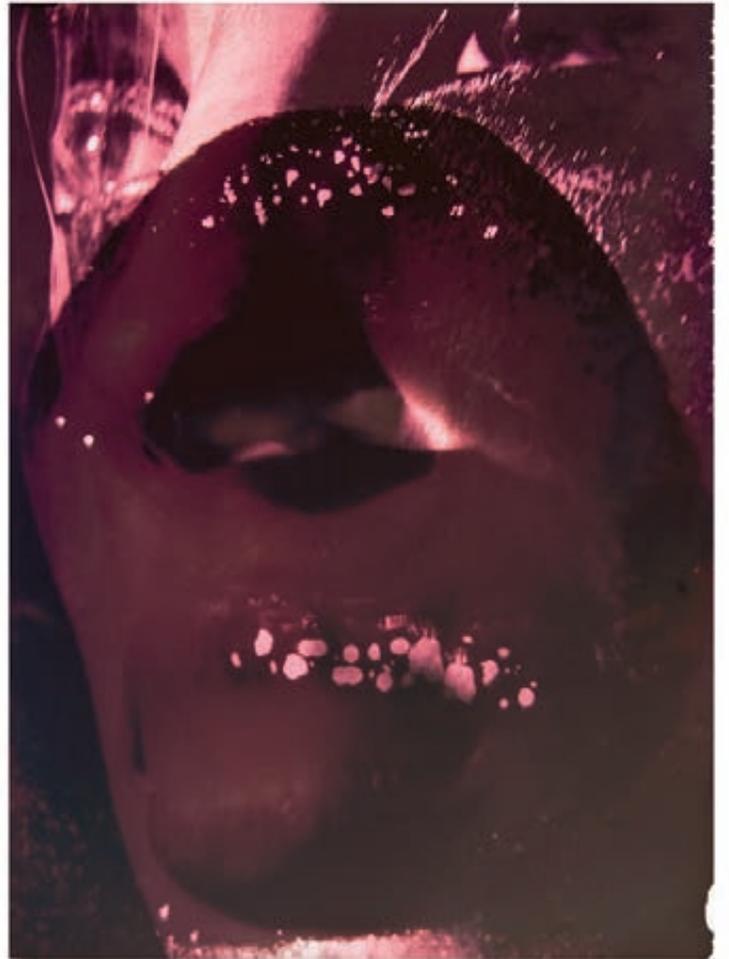
Guillermo Paneque

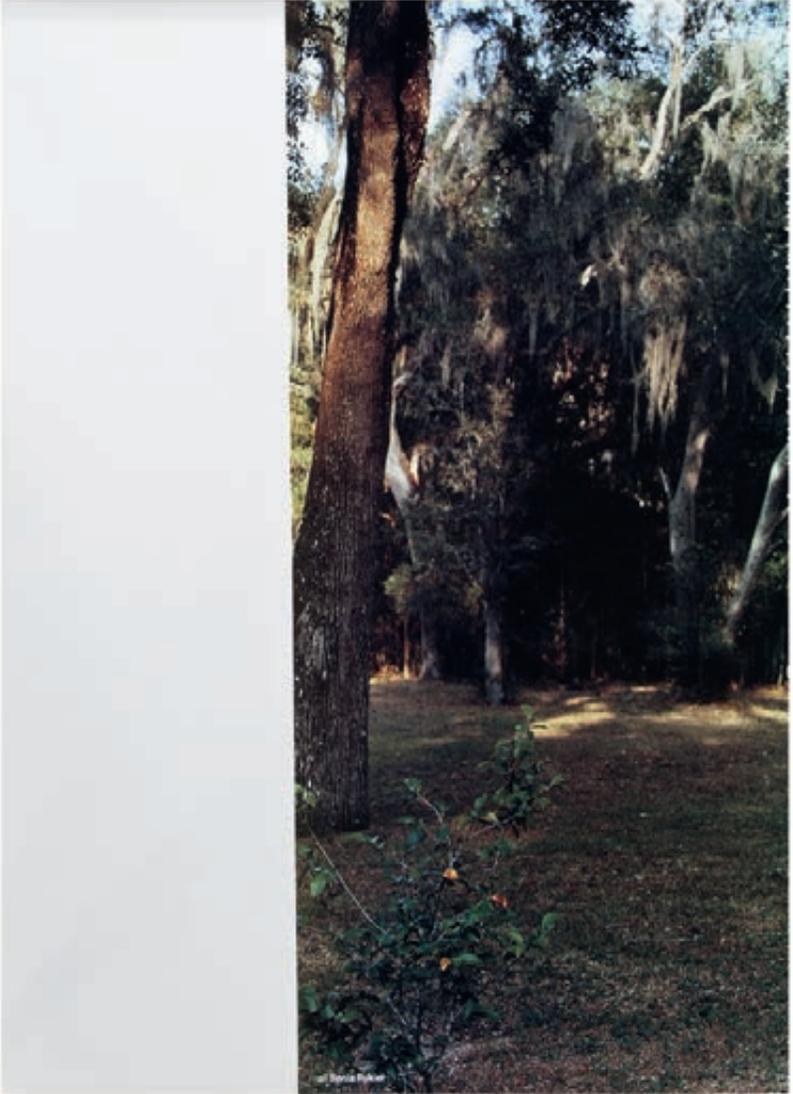
Untitled (One possible ending II), 2003

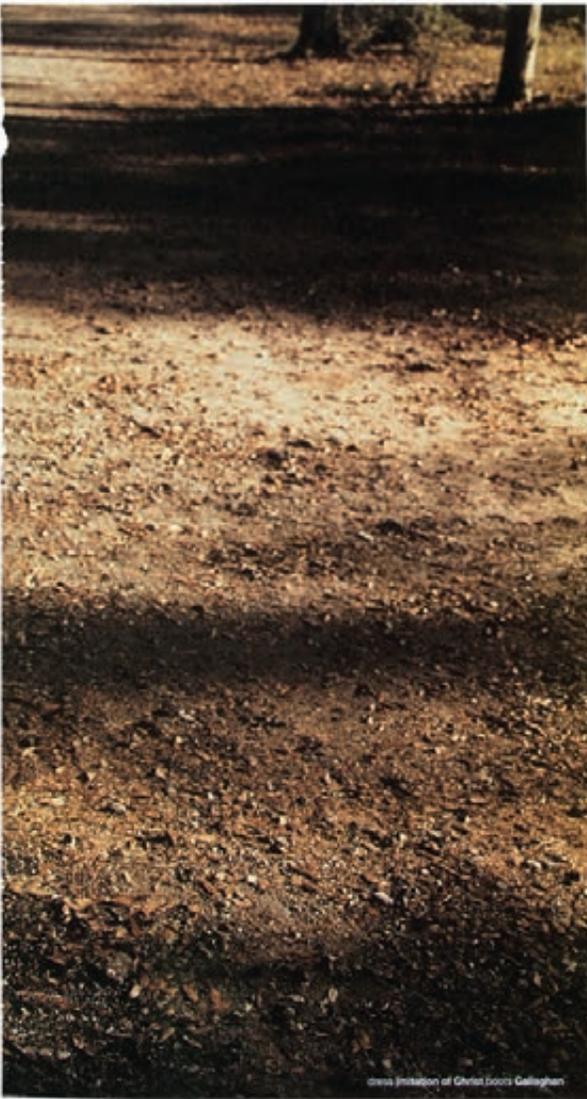
Pigmentos minerales sobre papel fotográfico, luz y collage

5 paneles: 49 x 33 cm, 38 x 30 cm, 43,5 x 37 cm, 46 x 37 cm

Edición 1/5







© 2011 Imagination of Christ Books Callaghan



IX

De la objetivación del cuerpo y la carne a la sensualización del objeto. Quizá fue Pepe Espaliú uno de los artistas de la segunda mitad del siglo XX que mejor supo infundir en los objetos esa cualidad carnal, corpórea y casi sufriente: los suyos son objetos que *recuerdan* y que *sienten*. Y es particularmente afortunado que su representación en la colección Meana Larrucea contenga piezas fundamentales como *El evangelio según San Mateo* y *Sin título* (tortuga con cuerda), dos emblemas de las ansias del cuerpo por trascender sus límites, por ascender a la totalidad o fundirse en el reconocimiento del otro.

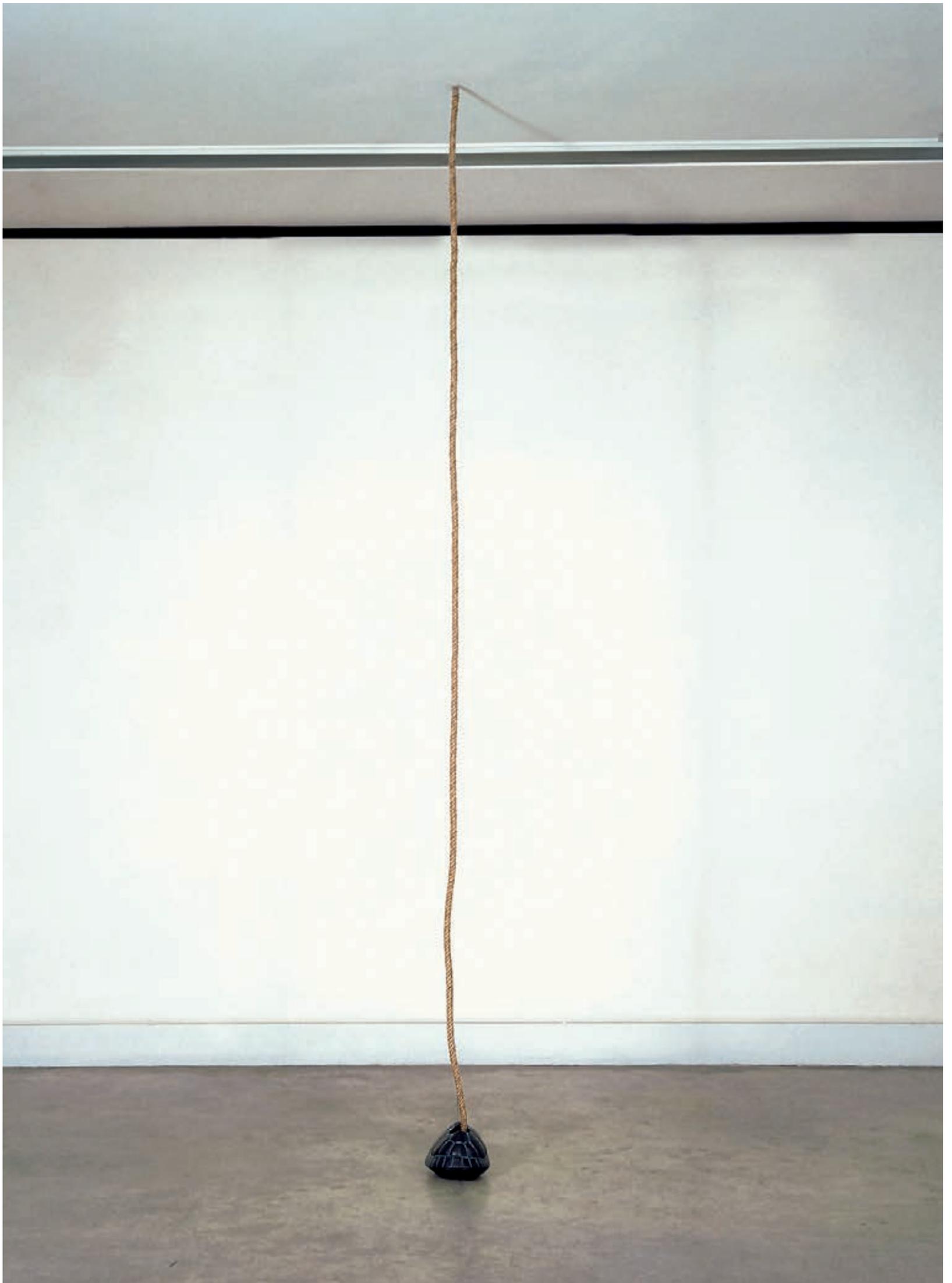
En *La bella durmiente*, de su compañera de generación Susana Solano, encontramos de nuevo, como en los monolitos gemelos y dolientes de Mirosław Balka, objetos que sirven de cuna para la memoria, que recuerdan o simbolizan el paso del cuerpo a otros estados, a otros ámbitos. Pero también puede optarse por la vía contraria. Pasar de su monumentalización a su observación irónica, distanciada y casi implacable. Así sucede en una interesantísima pieza del primer Vik Muniz, *Kon Tiki*, en la que ya se perciben trazas de su humor socarrón y su interés por las cuestiones de percepción y formación espontánea de patrones visuales; o en las diminutas esculturillas de Guy Limone, que quizá pudieran funcionar como habitantes desvalidos del *Proyecto para Conjunto Habitacional Blanco* de Damián Ortega.

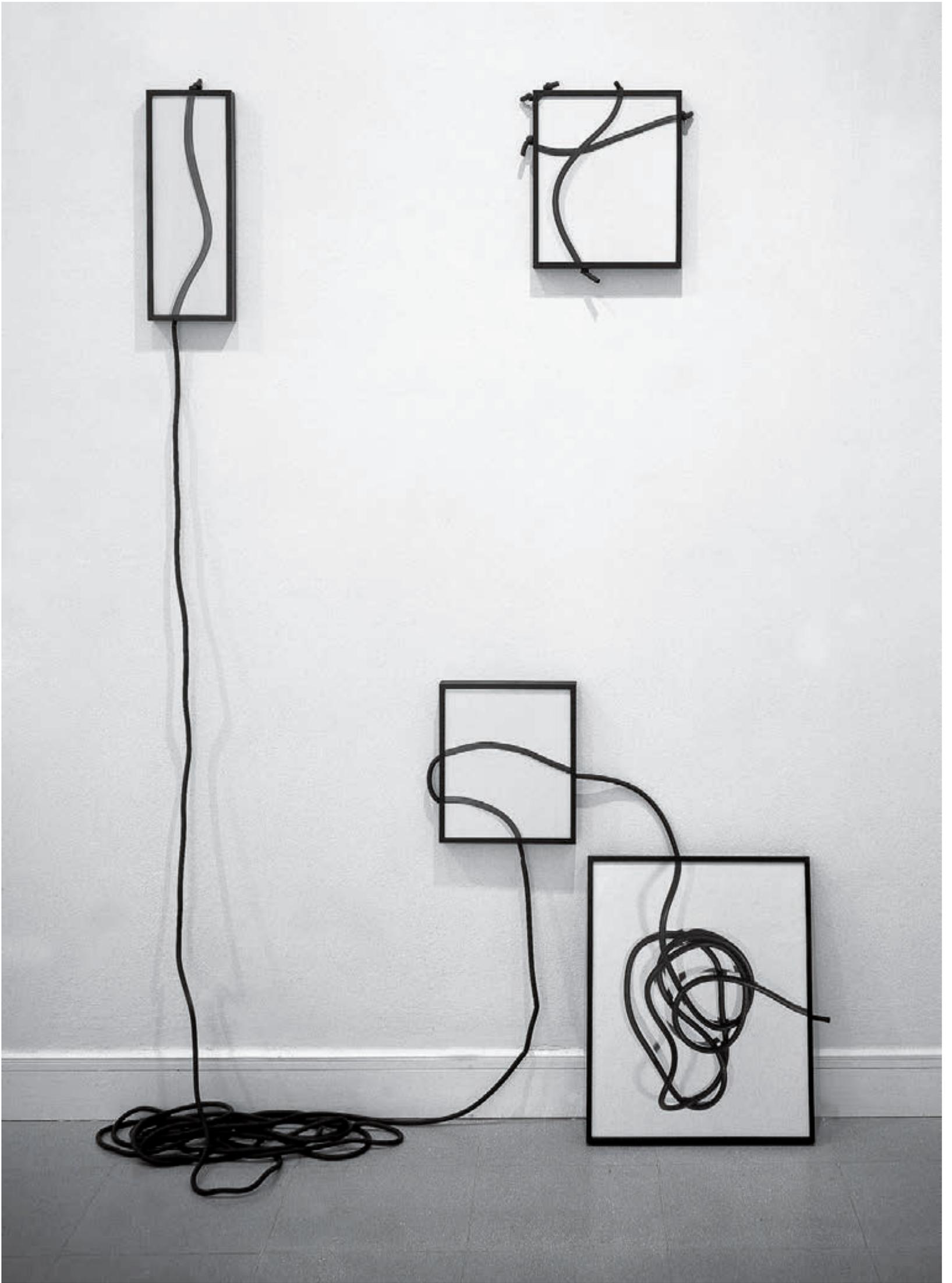
Pepe Espaliú
El evangelio según San Mateo, 1993
Hierro esmaltado
245 x 115 x 28 cm

Pepe Espaliú
Sin título, 1989

Bronce y cuerda

Tortuga: 15 x 18 x 25 cm





Vik Muniz
Kon Tiki, 2000

Gelatina de plata y caucho
4 paneles de 62,5 x 52,2 cm, 52,5 x 20 cm, 40,5 x 34,5 cm, 37 x 32 cm

Pepe Espaliú
Tortugas, 1989

Bronce
17 x 22 x 14 cm (x2), 17 x 14 x 17 cm (x1)





Pepe Espaliú
Carrying VIII, 1992

Hierro
97 x 150 x 46,2 cm

Mirosław Balka
2 x (171 x 13 x 24), 1994

Hierro, tela, y sal
171 x 13 x 24 cm (cada una)





Marepe

Natal (Christmas), 2001

Silla de madera y cubos de acrílico

Dimensiones de ubicación específica

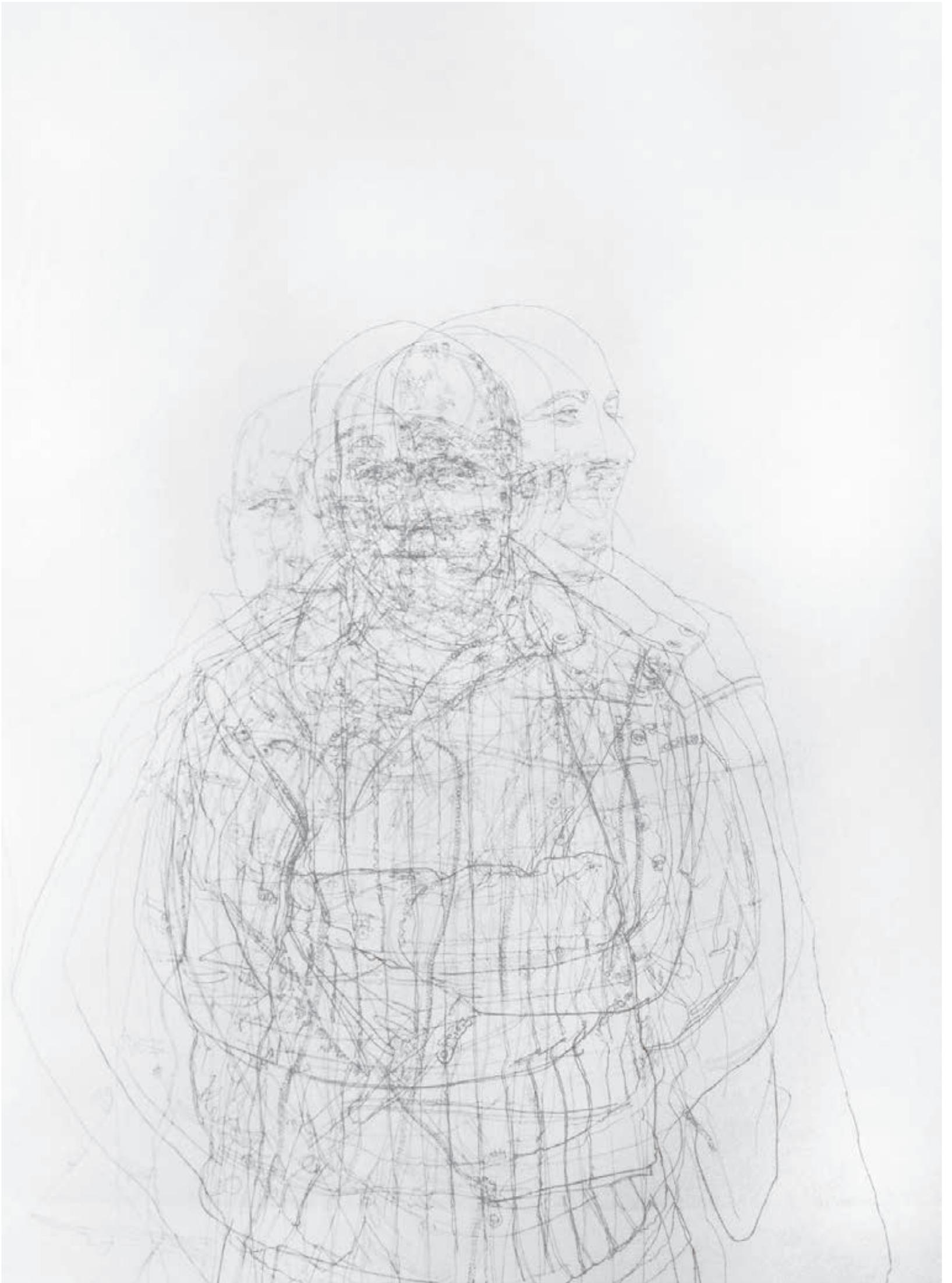
Susana Solano
La bella durmiente, 1987

Hierro y plomo
69 x 104 x 59 cm

Dryden Goodwin
Arcan, 2001

Lápiz sobre papel
137 x 101 cm





Rosângela Rennó

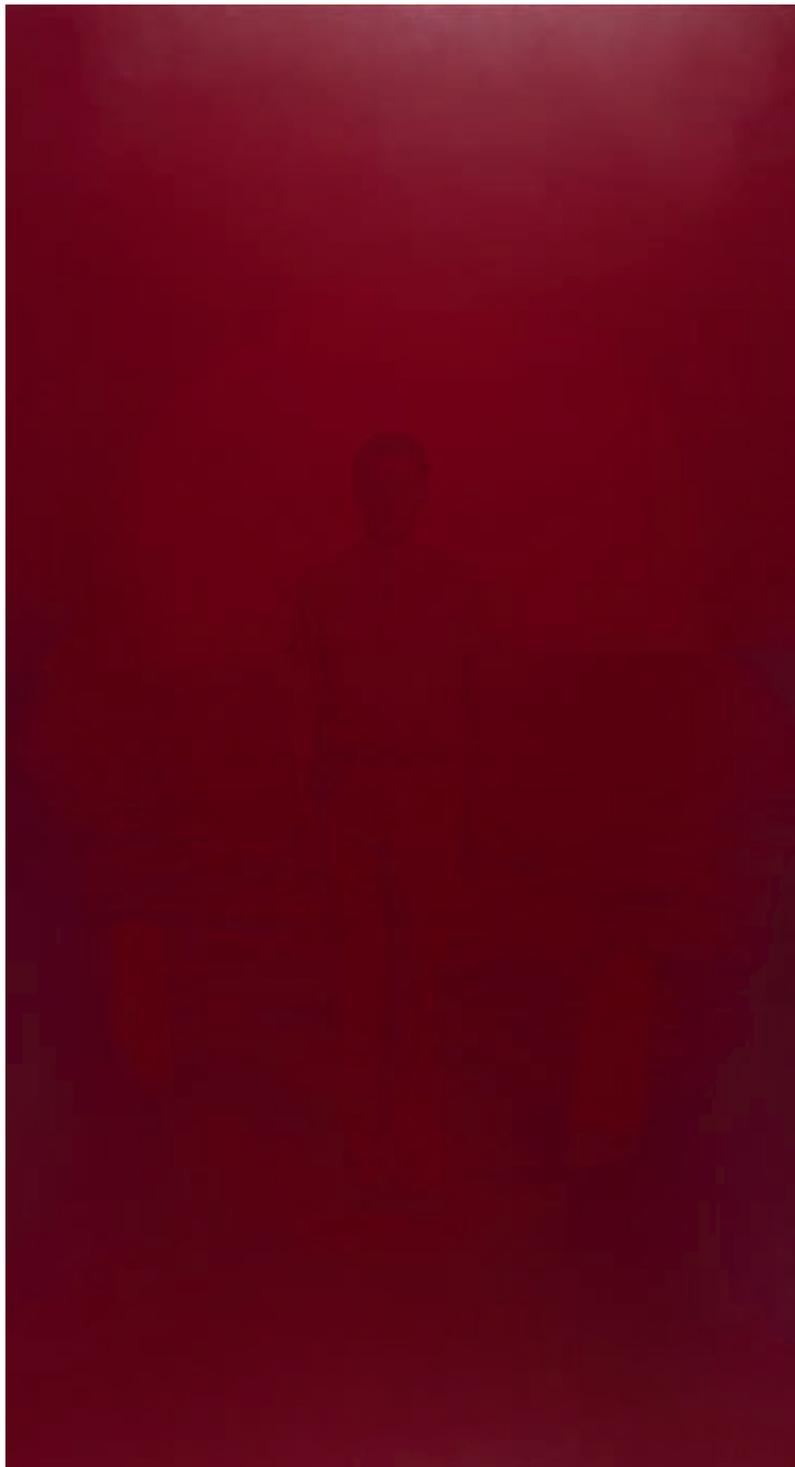
Untitled (Two Stones)

De la serie «Red Series», 1996-2000

Impresión lightjet sobre papel fotográfico montado sobre PVC

180 x 100 cm

Edición 5/5





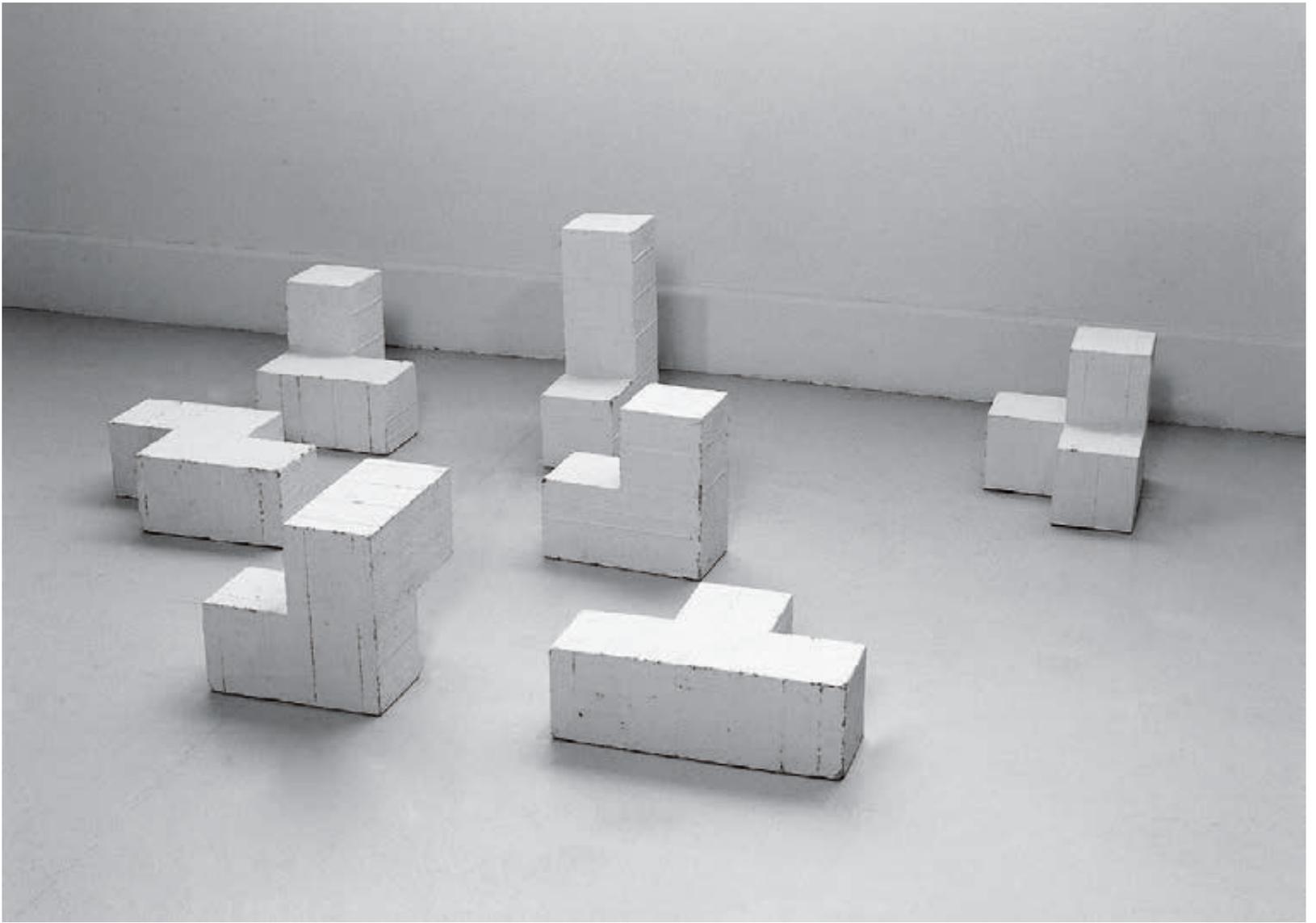
Rosângela Rennó
Untitled (Castle King)

De la serie «Red Series», 1996-2000

Impresión lightjet sobre papel fotográfico montado sobre PVC

180 x 100 cm

Edición 2/5



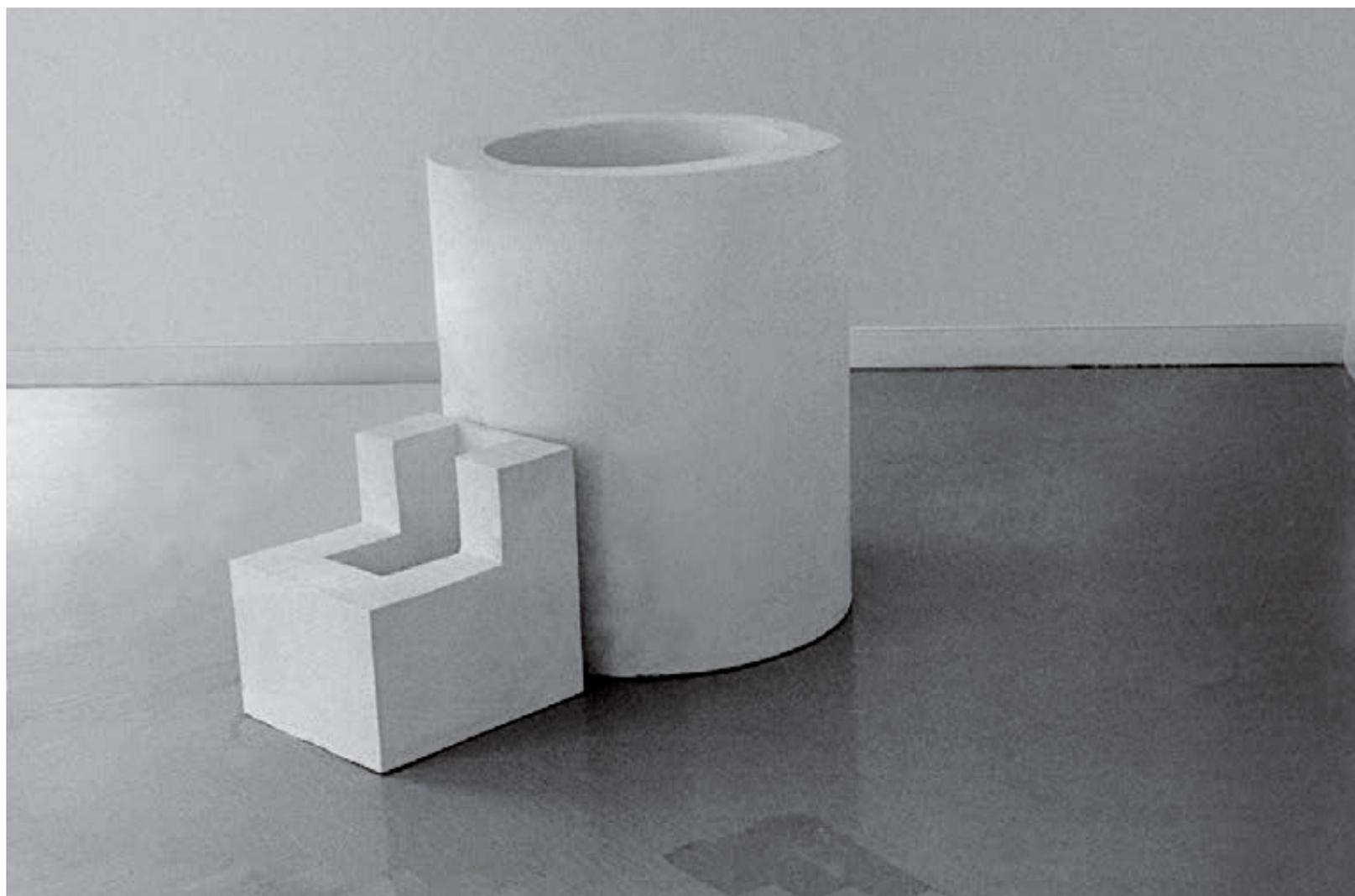
Damián Ortega
Proyecto para Conjunto Habitacional Blanco, 2003
Hormigón pigmentado
Dimensiones de ubicación específica

Pedro Cabrita Reis

***Fonte*, 1990**

Piedra

80 x 110 x 69 cm



José Damasceno

Organograma, 2001

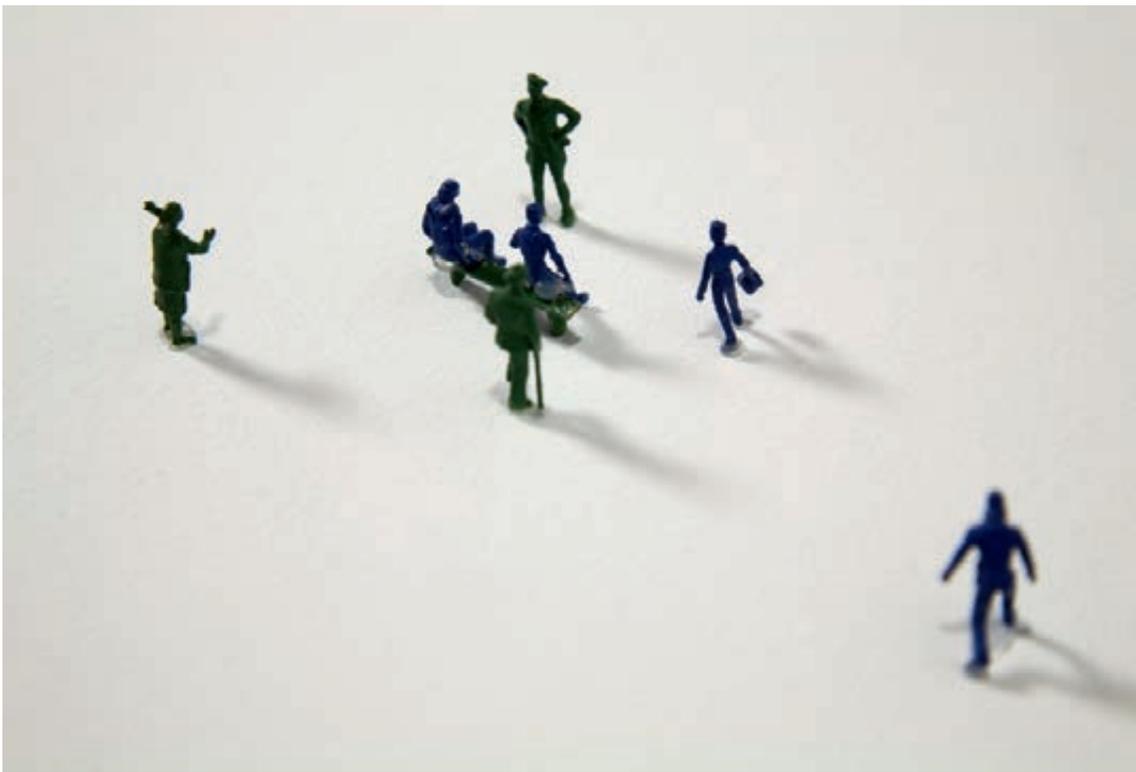
Cuentas de plástico con letras grabadas

168 x 5 x 5 cm

Edición 1/3







Guy Limone
49% des Français sont favorables aux couples
homosexuels, 1999
350 elementos de plástico pintado
Diámetro: 175 cm



X

Hacia el final del recorrido es justo que volvamos a encontrar una alusión a uno de sus motivos y líneas de fuerza: esa recurrencia de la idea de espacio cerrado, penetrable/impenetrable, que surca la propuesta y se propone quizá como símbolo de la actividad artística o de su recepción. Hablé a propósito de la habitación cerrada de Dora García de *El misterio del cuarto amarillo* de Leroux, paradigma de ese modelo de relato. Y lo reencontramos ahora como antesala de la última vuelta del camino (y recordatorio del trayecto recorrido) en *El cuarto amarillo* de Federico Guzmán: de nuevo la idea de un espacio latente que exuda sus enigmas y que, precisamente al estar cerrado *por dentro*, posibilita desde fuera una infinidad de interpretaciones. Quizá sea ese pestillo echado desde el interior por el artista el que nos da, paradójicamente, la mayor libertad de acceso.

Federico Guzmán
El cuarto amarillo, 1989

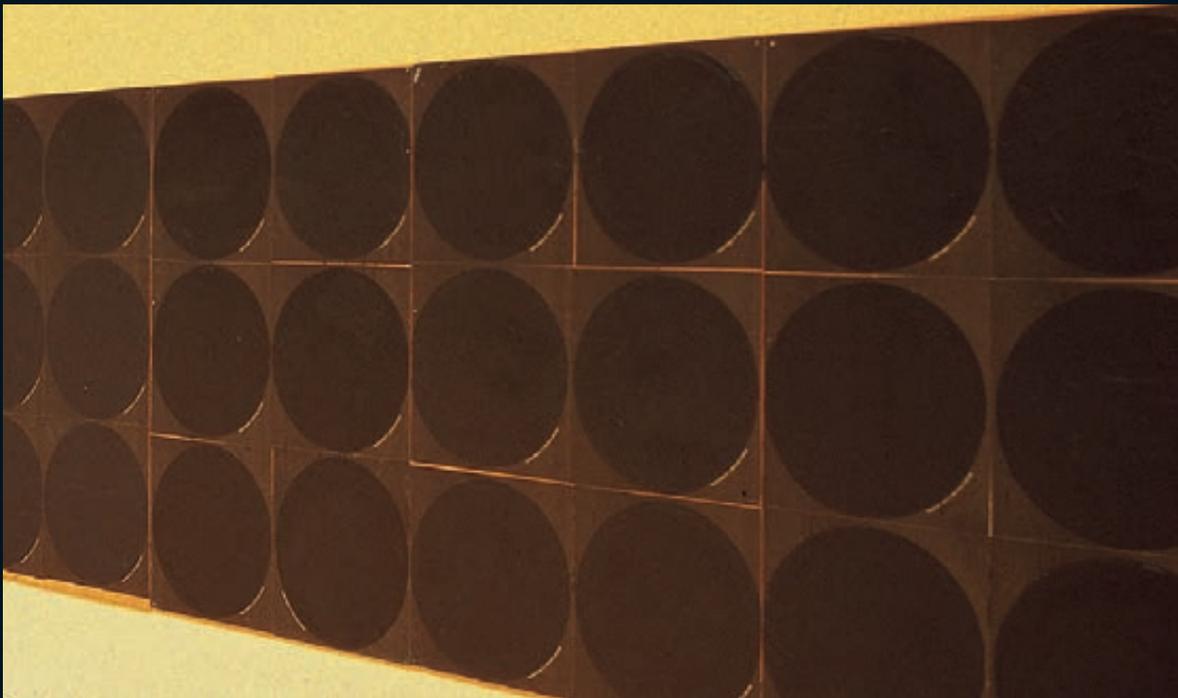
Instalación: pintura acrílica sobre muro y línea telefónica.

Acrílico y óleo sobre lienzo: 200 x 300 cm;

acrílico sobre papel y madera: 5 paneles de 150 x 100 cm;

técnica mixta (pintura conductora, cables, silicona, acrílico, esmalte y metal): 4 elementos de 45 x 45 cm

Dimensiones de ubicación específica









Eugenio Dittborn

Código de Aguas

(Airmail Painting n° 160), 2004

Tinte, Polygal, satén, puntadas de hilo y serigrafía fotográfica
sobre panel de textil de algodón

210 x 140 cm

XII

La puerta cerrada del inicio se abre, finalmente, sobre un vasto panorama de posibilidades. Una interesantísima escultura del primer Juan Muñoz puede servir de emblema de la posición que proporciona el recorrido por la colección Meana Larrucea: se asoma, como la silueta de la fotografía de Emily Jacir, sobre un horizonte de propuestas. Más que clausurar, abren nuevas puertas a nuevas reinterpretaciones. Todo ello bajo la nube dibujada con nubes de Vik Muniz, aporía aparente que es en realidad una propuesta de conciliación de lenguajes. Una reunión, siquiera momentánea, del objeto y la imagen/palabra que lo designa: significado y significante en coincidencia momentánea y puede que optimista.

Así, los opuestos se atraen y quizá se complementan en la obra de Annette Lemieux *Maker (Distinction/Extinction)* y en la de Cildo Meireles: *Razão e loucura* se presentan como segmentos idénticos de una misma circunferencia móvil. Una ilusión de totalidad contenida en el *Transportável nº 5* de Artur Barrio: pequeño microcosmos que porta consigo las herramientas para su construcción, envuelve su misterio y lleva anotadas en su superficie las orientaciones necesarias para su despliegue.

De esa forma, se retoman y se potencian aquí líneas de fuerza y motivos entreverados en todo el recorrido: el trabajo de Shirin Neshat y el de Carlos Garaicoa, con recursos y lenguajes alejados (pero, desafortunadamente, con nexos de unión en el contexto político del que parten y al que aluden) plantean nuevas posibilidades de reunir *figura* y *fondo*, individualidad e identidad sobre el trasfondo colectivo, político e histórico.

Y el *final abierto* se hace evidente en la selección de trabajos de artistas que retoman la preocupación por la fisicidad de la obra artística y proponen muy diversas formas de aproximarse al *nuevo objeto*: Txomin Badiola propone en su *Conspirador* algo similar a lo que ofrece Pello Irazu en su pieza sin título, una reflexión sobre las condiciones de la nueva escultura que es también vuelta de tuerca a la tradición escultórica vasca y el trabajo imprescindible de Oteiza. La plasticidad atormentada de Vicente Larrea encuentra un eco inesperado en el *Satyr* de Robert Mapplethorpe (que quizá se aparece aquí como autorretrato camuflado del artista; de todo artista). Y por muy diferentes vías Cristina Iglesias, Manfred Pernice, Tobias Rehberger o Angel Bados se aplican a la recarga *semántica* de un objeto de connotaciones conceptuales y gama emocional *cálida*.

Solo al final encontramos por eso los *Dos centinelas en suelo óptico* de Juan Muñoz, que quizá hubieran debido flanquear el ingreso a la *Habitación Cerrada* de Dora García. Quizá lo hacen desde el otro extremo del recorrido. Quizá situados en su final custodian el ingreso a otros principios y aluden a esa misma aspiración a la conciliación y el diálogo de contrarios. El *afuera* y el *adentro* se reúnen aquí: según desde *dónde* se miren, franquean a su modo el paso a una serie de obras que multiplican las posibilidades expresivas e interpretativas de los fondos de la colección y permiten apuntar múltiples lecturas y narrativas posibles en el futuro.

Emily Jacir
Dusk, Bethlehem, 2006

Copia cromogénica

56,5 x 76 cm

Edición 2/7





Wolfgang Laib
Rice House, 1989
Lacre y arroz
17,5 x 20,5 x 104 cm



Vik Muniz
Cloud, cloud, 1999
Gelatina de plata
47 x 57 cm
Edición 5/10

Juan Muñoz
Sin título, 1984
Hierro y madera
168 x 43 x 43 cm





Cildo Meireles

Razão e loucura, 1979

Bambú, nylon, cadena y cuchilla

2 piezas de 150 x 55 cm

Edición de 3



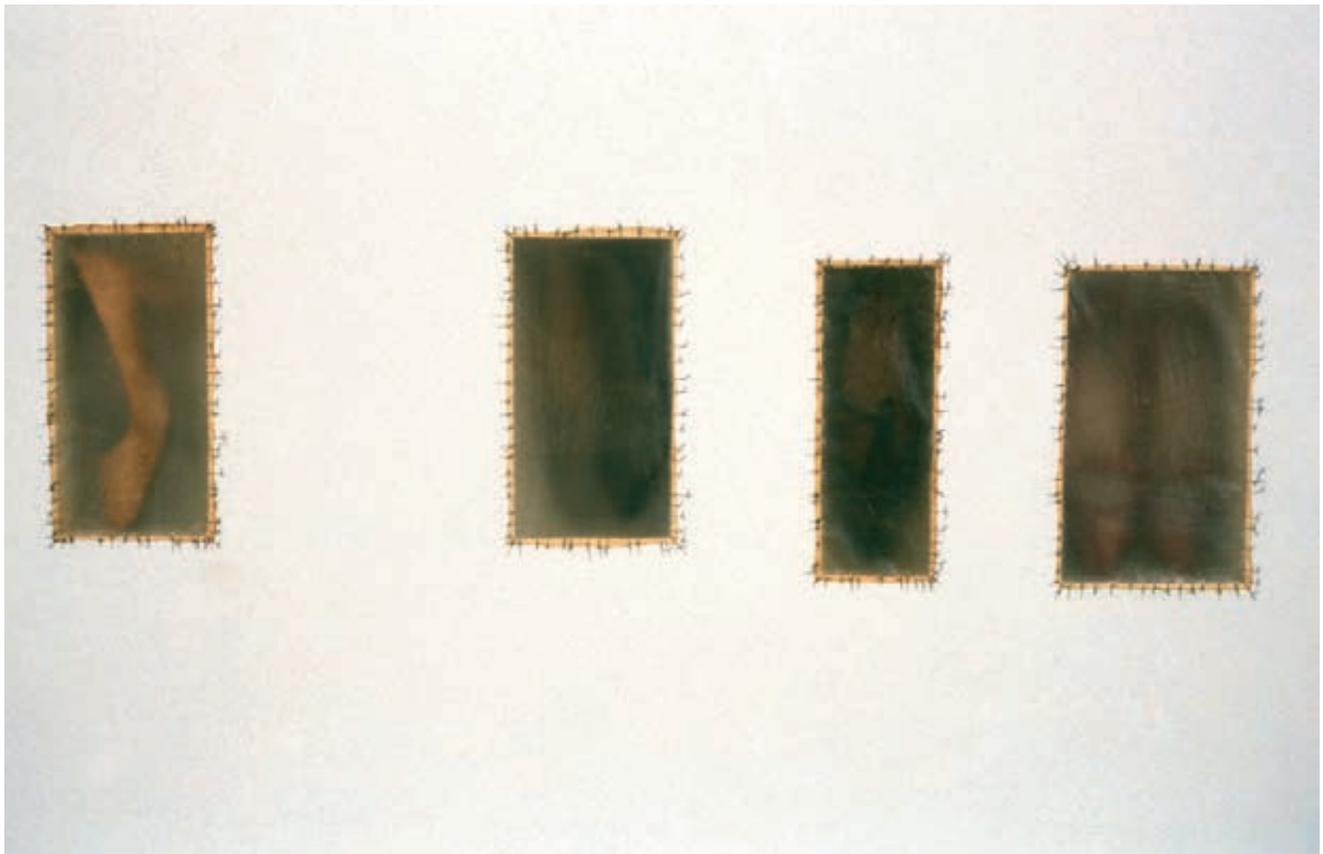
Tim Rollins & KOS
Fahrenheit 451, 1988

Ceniza y barniz sobre papel montado en lienzo
305 x 102 cm





Artur Barrio
Transportável nº 5, 2001
Tela, cuerda, metal, madera, plástico y tinta
33 x 65 x 34 cm



Doris Salcedo
***Atrabiliarios*, 1993**

Instalación de pared en yeso, seis zapatos, vejiga de vaca
e hilo quirúrgico en cuatro nichos
122 x 150 x 13 cm

Annette Lemieux
***Maker (Distinction / Extinction)*, 1989**

Látex sobre lienzo
303 x 183 cm

arvil maker
arrow maker a
x maker bag mak
er balance make
r barrel maker
basket maker be
d maker beer ma
ker bell make
r bellows m
aker belt m

aker blanket maker block maker boar
d maker bobbin maker bodice maker bod
y maker boiler maker bolt maker book
maker boot maker bottle maker bow mak
er box maker brake maker bread maker
brick maker bridge maker broom maker
brush maker bucket maker bullet maker
butter maker button maker cabinet mak
er cake maker candle maker candy make
r canvas maker cap maker carpet maker
cart maker case maker cement maker ch
ain maker chair maker cheese maker ch
est maker chisel maker cider maker ci
garette maker cigar maker cloak maker
clock maker clog maker cloth maker co
ach maker coffin maker collar maker c
oat maker cord maker core maker couch
maker cradle maker crate maker cup
maker die maker dish maker doll m
aker door maker dress maker dye
maker fan maker felt maker fi
ddle maker file maker garment
maker glass maker glove maker
glue maker gun maker harness
maker hat maker hook maker hu
b maker ice maker ink maker i
ron maker kettle maker lace m
aker lamp maker leather maker
lens maker lock maker lute ma
ker map maker match maker mod
el maker nail maker needle ma
ker net maker paper maker pat
tern maker pen maker pie make
r plate maker porcelain maker
pot maker powder maker ribbon
maker rope maker rug maker sa
ck maker saddle maker safe ma
ker sail maker salt maker sau
sage maker saw maker scale ma
ker scarf maker screw maker s
cythe maker shirt maker shoe
maker soap maker steel maker
sugar maker sword maker tent
maker thread maker tile maker
tool and die maker tool maker
tube maker tub maker wagon ma
ker watch maker web maker whe
el maker whip maker wig maker

Shirin Neshat
Untitled
De la serie «Rapture», 1999
Gelatina de plata
90 x 178 cm (con marco)
Edición 1/5





Carlos Garaicoa
Cuatro cubanos, 1996

Cuatro vídeos Hi8 transferidos a DVD

2 minutos (cada vídeo)

Edición 2/5 + 3 P.A.

Cuatro entrevistas sin...

que sería mejor ni... después de todo lo que... o si al menos hubiéramos sabido... o hubiéramos tenido una... pero la mayoría éramos demasiado jóvenes para... como una especie de aventura... quizás también porque se trataba de la Patria de otros... con la posibilidad de morir por algo que uno nunca había... porque una cosa eran las Grandes Palabras y otra cosa muy distinta la... pero no precisamente Héroes ni Mártires... que reconocer que todos fuimos... no sólo de las circunstancias sino también de los que planifican las guerras... y al final el muerto al hoyo... siempre la misma mierda...





Y en cuanto a las medallas, por mi parte ya pueden ir... junto con todos los discursos, las consignas, las arengas... en realidad lo único importante fue haber... aunque por desgracia algunos ni... o regresaron en una forma que era preferible... No, nunca más, nunca más... Miedo, desde luego, pero también un poco más de... sólo aparentemente, porque creo que en nuestro interior todos quedamos... Sí, para siempre... a esos escombros, a esos edificios ruinosos... muchas veces nos hemos sentido... como un reflejo de nuestra... Sí, quizás es preferible dejar que... O por el contrario... Porque el silencio es mucho peor... si quieres apaga eso y verás como basta sólo con... ellos van a entenderlo muy bien así mismo sin...

(Texto: Orlando Hernández)

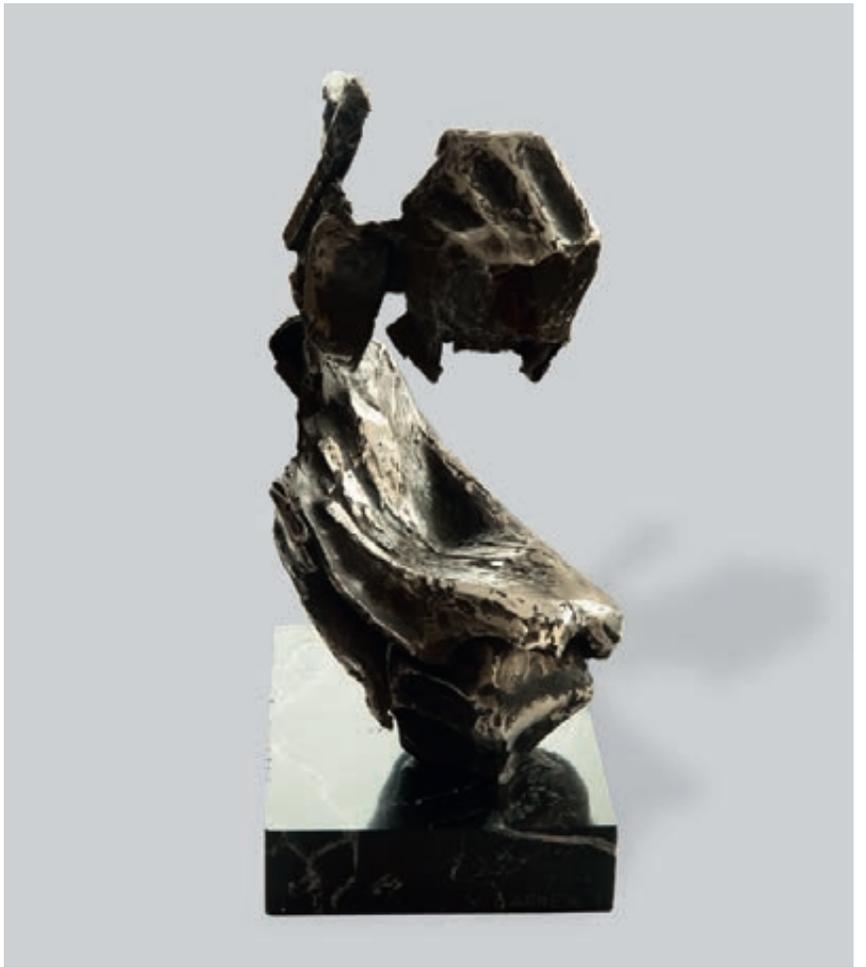


Andreas Slominski

Windmühle, 1999

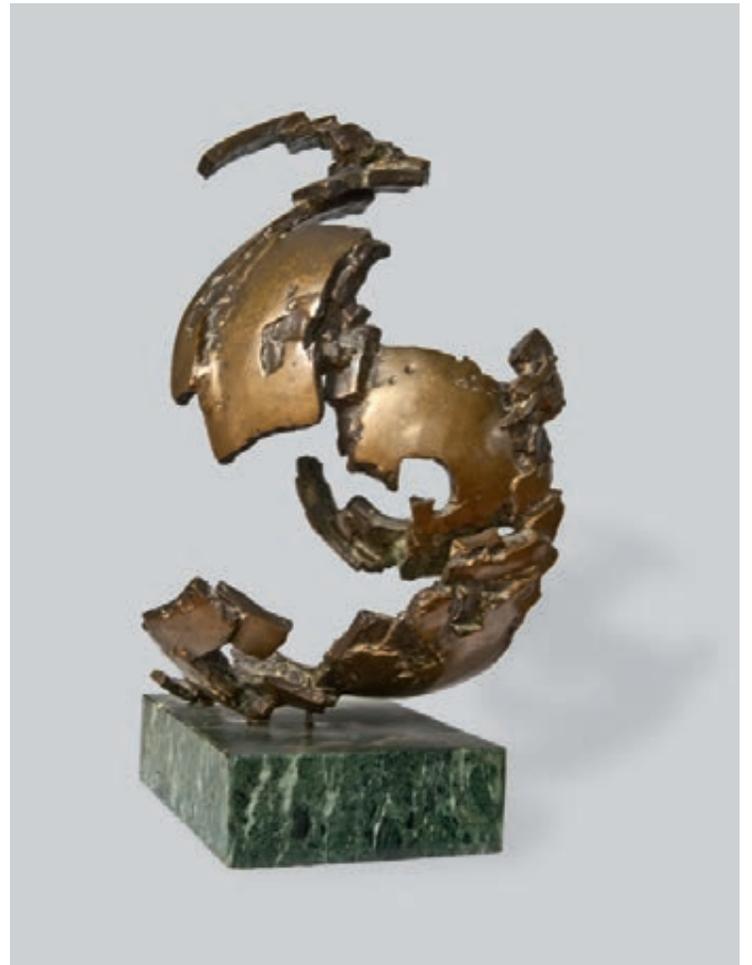
Madera pintada

63 x 40 x 40 cm



Vicente Larrea
***Música de txistu*, 1970-1971**
Bronce
23 x 14 x 12 cm

Vicente Larrea
***Poder negro*, 1970**
Acero inoxidable
36 x 20 x 18 cm



Vicente Larrea
Sin título, 1972
Bronze
13,5 x 11,5 x 18 cm
Edición de 75 + 7 P.A.

Vicente Larrea
Cadena 2, 1968
Bronze
35 x 24 x 19 cm

Andrés Nagel
Estela Hombre, 1985

Bronce
90 x 25 x 12 cm





Pello Irazu
Sin título, 1985
Acero
53 x 34 x 13,5 cm



Txomin Badiola
Conspirador, 1987

Acero
105 x 67 x 81 cm

Cristina Iglesias
Sin título, 1989
Cemento y hierro
178 x 53 x 29 cm



Angel Bados
Sin título, 1996
Cristal y alambre
21,5 x 39 x 32 cm





Robert Mapplethorpe

Satyr, 1988

Gelatina de plata

50,8 x 61 cm

Edición 1/10

páginas siguientes

Franz West

Verjüngung – ein sublimiertes Kaffeehaus – gespräch, 1996

Pintura y collage sobre papel, mesa y papel maché pintados

Collages: 67 x 98 cm; mesa: 74 x 85 x 80 cm;

esculturas: 53 x 30 x 42 cm y 45 x 25 x 30 cm

Manfred Pernice

Mitgefühl, 2003

Acero, lámpara, textil, cemento y percha

227 x 54 x 50 cm





Tobias Rehberger
Four Ashtrays / One Stone, 1999
Madera de tilo lacada
47 x 24 x 24 cm



Psicogeografía de la violencia
Xabier Sáenz de Gorbea

«Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit».
[Lobo es el hombre para el hombre, y no hombre, cuando desconoce quién es el otro]
Tito Macio Plauto (254 a.C.-184 a.C.)

Son muchas las violencias. Bélicas y de exclusión social. La violencia existe en situaciones anómalas y en la experiencia cotidiana. Se produce porque sí y sin más. Hay una que dimana de las normas y leyes comunes. Está la que se ejerce por quien tiene el poder y otra muy diferente por quien no lo tiene y parece no tener otra expectativa que el daño. Puede ser individual y también colectiva, entre grupos sociales, nacionales, raciales, étnicos, religiosos, políticos y sexuales. Reconocer todos los sufrimientos no es posible, pero hay autores que se sienten apremiados y ofrecen la posibilidad de plantear algún tipo de estrategia. Un azote que nos separa de la otredad y cumple la función del aislamiento.

La violencia es una realidad de permanente actualidad. En el metro, ante la ventanilla correspondiente, delante de quien te vende algo, cuando uno opina y se posiciona, al ver las distintas cadenas de televisión o leyendo la prensa. No hay sino sucesos, y no otra cosa que sucesos. Es lo que vende y tiene morbo. El individuo se ve zarandeado por tanta información, mientras que en los ratos de ocio juega a matar o se dedica a consumir en las grandes superficies de la periferia.

Los amantes de la estética y los defensores de la complacencia sensorial cuyo fin es la belleza opinan que el arte no debe tratar temas desagradables y mucho menos cuestiones como la violencia. Pero ya las vanguardias históricas violentaban a la sociedad al ponerla en evidencia con sus revolucionarias innovaciones. Incluso, los futuristas la producían conscientemente y amaban la guerra como higiene para dejar atrás el pasado. Con posterioridad, alguien que ha participado en una guerra, como Joseph Beuys (1921-1986), trató de conciliar la dualidad entre arte y vida. Tras la realización de una acción o una instalación, plantea una reconciliación en torno a su estilizada figura y una conversación constante que quiere limar asperezas y eliminar las distancias para que se produzca la comunicación. Las estéticas de la resistencia que propicia Hans Haacke (1936) suponen un por si acaso que se rinde ante la evidencia de que las ilusiones de cambio y las posibilidades de un mundo mejor son promesas que no tienen por qué cumplirse.

El mundo es un gran estercolero cuya podredumbre ética supone un desafío para los más sensibles. Sobra el arte que decora y adornece, venía a decir Jorge Oteiza (1908-2003). Friedrich Schiller (1759-1805) hablaba de la cualidad educativa de la creación estética. Cambiar la percepción de las cosas, ofrecer conocimiento, abrir la conciencia o moldear la sensibilidad supone para algunos artistas el objetivo de su arte. El mundo regurgita violencias de todo tipo. Una siembra cuya cosecha se repite y es una letanía conocida y hasta retransmitida en directo. Cómo tratar tales cuestiones es todo un problema al que los artistas no siempre han sabido dar cabida en sus reflexiones y puestas en escena. Hay quien piensa que no se pueden superar los registros del *Guernica*. Ni el propio Picasso (1881-1973) lo consiguió después, cuando se acercó a la guerra de Corea. Cuando el dolor es muy intenso resulta difícil no caer en el fácil victimismo y en la simple denuncia. Estar muy próximo al fuego hace inevitable acabar algo chamuscado. La connivencia puede ser una neutralidad o el blanqueo de la ausencia. La creación se mide bien en las distancias cortas, manejando los materiales o dando nueva vida a los problemas plásticos, pero menos en las virtudes conceptuales y de significado. Las obras de arte trascienden el tiempo y logran desplazarse en contextos diferentes al de la actualidad para dar un suplemento de sentido, incluso cuando el malestar puede instalarse a la vista del dispositivo.

Para Gianni Vattimo (1936), arte y violencia son nociones inseparables. «Podemos hablar de arte violento, es decir, de obras que incluyen escenas de crueldad –explica– o de un arte que denuncia la violencia social y pública. Es decir, el arte comprometido, como lo entendía Sartre». Según el filósofo italiano, las obras creativas pueden provocar sensaciones de extrañamiento y tranquilidad. Y entre ambas se juega el equilibrio de un trabajo que puede asumir la responsabilidad de propiciar la libertad y de ir contra las injusticias.

Existe una psicogeografía de la violencia que conlleva la respuesta de importantes expresiones artísticas, repartidas por todo el mundo. Más allá de la diversidad de causas y efectos, los territorios y los problemas difieren tanto como las estrategias que los autores desarrollan. No se trata de ser moralista ni tampoco de utilizar la demagogia ni un falso dramatismo, sino la búsqueda sincera de unas sensaciones que vayan arraigando en las capacidades psicológicas y reflexivas de quien observa. En cualquier caso, plantean situaciones límite que son tomadas en consideración y se trasladan

a los proyectos. Desde la modernidad decimonónica el arte ha ido tomando conciencia crítica de la realidad, adoptando soluciones concretas y estrategias metodológicas muy variadas frente al presente de un mundo con el que no está de acuerdo.

Siendo muchos y distintos los problemas, también cambian las funciones y los objetivos de las propuestas. Un desafío del compromiso que se manifiesta ante los conflictos, sean cuales sean y vengan de donde vengan. Se trata de reflejar lo que ocurre, instrumentar conocimiento, diseccionar razones, analizar contextos, ajustar cuentas, reunir información, parodiar escenas, ironizar situaciones y hasta denunciar procesos cuya complejidad se sitúa entre el yo y la alteridad, entre el nosotros y el resto. Junto a muchas buenas intenciones que dan paso a efectos simplistas e ingenuos, algunas aportaciones son menos fáciles y más densas, y crean miradas capaces de indicar y de interrogar.

Hay muchas obras que responden a esos planteamientos. Han sido concebidas por creadores que atienden a contextos de calado social y de marcado contenido político. Muchos autores se dedican preferentemente a unos trabajos con una fuerte dimensión crítica. Pero hay otros que responden puntualmente a los sucesos, ya por razones personales o por cuestiones más generales.

Fijar, presentar, anotar

En muchos casos, las obras tratan simplemente —nada más y nada menos— de fijar lo que ocurre, algo de lo que los autores han visto y conocido en primera persona para presentarlo en el contexto de las instituciones y en la tradición de las artes plásticas y audiovisuales. No es como la pintura de historia, que es correa de transmisión de lo que otros han contado y encargado respondiendo a los intereses del poder, sino que se trata de la aportación de alguien que se implica en los sucesos y los manifiesta con diversos medios y procedimientos. El objetivo no es tanto llamar la atención como sensibilizar de una manera directa, finalidad que se alcanza por muy diversas técnicas y materiales.

En el recuerdo está la singularidad de los sucesos del 2 y el 3 de mayo que lleva a cabo Francisco de Goya (1746-1828), una plasmación sincera que trata de reproducir el drama de los hechos presentando las inadmisibles evidencias de las brutalidades que unos seres humanos cometen contra otros. El conocimiento de situaciones semejantes en la antigua Yugoslavia propicia que Jake y Dinos Chapman (1962 y 1966) retomen las composiciones de los *Desastres* en 1994. Una traslación de las estampas del aragonés a tamaño natural y a materia escultórica, aplicando a los cuerpos las cualidades superficiales de los maniqués, como si estuviéramos ante idealizados actores que poco tienen de real y los hubiéramos visto en la televisión que banaliza incluso las más absolutas crueldades.

Muchos fotoperiodistas van al encuentro de este tipo de realidades, pero no todos pueden ser como Gervasio Sánchez (1959), cuya motivación en torno a los resultados de la guerra no es juzgar sino investigar y captar, por ejemplo, a las personas mutiladas por las minas anti-personas y ver cómo evoluciona la vida de cada uno a través del tiempo. Frente a la actitud presentativa de las imágenes, la valoración del fotógrafo adopta la forma de alegato externo, como el del discurso que hizo durante la entrega del Premio Ortega y Gasset en 1989, dando datos sobre la complicidad de España en la fabricación de los mortíferos artilugios cuyos efectos revelan las instantáneas.

Es distinto el planteamiento que lleva a cabo Clemente Bernad (1963). El autor navarro trabaja en distintas series temáticas, una de las cuales le supuso un aluvión de críticas políticas y la indignación de las víctimas. Ocurrió con ocasión de su presentación en la muestra *Chacun à son goût* en el Guggenheim de Bilbao (2007). Algunas de sus instantáneas recogían sucesos terroristas y algaradas callejeras muy relacionadas con el conflicto vasco. Según el autor: «Me gusta hacer fotografías por (...) acercarme y vivir los acontecimientos que afectan a la vida de las personas, ser testigo cercano e intentar expresarlo con una mirada personal y de una forma visualmente interesante». Adopta la herencia del informador y presenta una acumulación de instantáneas, hechas al hilo de la actualidad. Proclive a situar los problemas humanos, personales y públicos, trabaja en la línea que señala Jean-Luc Godard (1930): «No quiero comunicar algo sino comunicarme con alguien». Para algunos, mostrar esos hechos sin valoraciones ni discursos supone una neutralidad que no puede existir. Su obra ha desterrado fobias y ha herido sensibilidades. Piensan que la captación de lo que sucede es amoral, pese a que todos los días aparecen esas terribles instantáneas en los medios de comunicación y son percibidas por una audiencia masiva que apenas pestañea ni dice nada.

Las imágenes de Willie Doherty (1959) son depuradas y están despojadas de todo artificio. Recorren los límites y captan las huellas de un problema como el de Irlanda del Norte, que divide al país en dos comunidades muy diferenciadas. Pero no se trata de acercarse a los fáciles desencuentros que se producen en los distintos barrios y ciudades, sino de captar huellas que conmueven. Es el caso de unos

caminos rurales cerrados por unas piedras en el contexto de una romántica campiña. Un noble esfuerzo por dar una visión del conflicto, proporcionando rastros. Es lo que se observa en *The Fence* (1996), imagen nocturna vista a la luz de una linterna que explora el terreno de un espacio acotado por una valla metálica que desafía la mirada e impide el paso.

Desde el silencio perturbador que evocan, también algunas fotografías de Emily Jacir (1970) tienen como objeto promover el encuentro desestabilizador de referentes que se produce en Palestina. Es lo que ocurre en *Dusk, Bethlehem* (2006), una instantánea en contrapicado que señala la existencia de una proximidad desconcertante, el encuentro entre depósitos, antenas, parabólicas y una imagen religiosa católica junto a los tejados. Una aproximación a la diversidad no exenta de conflicto.

Frente a la rápida impronta de una imagen que ofrece lo que la cámara ha podido captar sin retoque alguno, está también el aporte de la memoria audiovisual recogida in situ y en tiempo real. Un vídeo que puede ser visto una y otra vez, como el suceso de un mal sueño recogido por una persona que pasaba por allí. Sucedió con la violencia ejercida por la policía en 1991 contra el ciudadano negro Rodney King, cuyos minutos fueron grabados por George Holliday y se exhibieron en la Bienal del Whitney de 1993. Momento histórico en el que se recoge como artística la oportunidad de alguien sin intereses creativos. Una proposición de la era *youtubista* que postula la idea expandida de Joseph Beuys, en la que cualquier persona puede ser artista, eliminando la distancia entre espectador y participante.

Alegorizar, metaforizar, connotar

Trascender los hechos, sin detallarlos ni encararlos con precisión notarial, es una solución que muchos han realizado, dando un breve respiro a la comprensión y el sentido. Es el planteamiento que lleva a cabo Pablo Picasso con motivo del ataque a la villa de Guernica por parte de una aviación Cónдор al servicio de la sublevación fascista; obra cuyo valor simbólico habla en claves universales acerca de la masacre de civiles. A falta de imágenes sobre unos hechos que conoce a través de los medios escritos y la transmisión oral, se basa en la plástica de anteriores trabajos y crea una superación mental de la tragedia. Es un mural grisáceo cuyo aspecto fotoperiodístico o de documental cinematográfico no oculta la precisa detonación del cartel. La ecléctica pervivencia de la distorsión expresionista y la estructuración cubista, ampliando el sentido temporal de una representación que se expande.

El trabajo que hace el profesor de la Cooper Union de Nueva York, Dennis Adams (1948) sobre el derribo de las torres gemelas el 11-S neoyorquino no tiene nada de lacrimógeno ni es una descripción catastrofista de los hechos. Al contrario, la serie «Airborne» (2001) aporta una línea lírica muy sensible y como evanescente que, lejos de evadirse, nos acerca el hecho de modo muy singular. Se trata de una veintena de fotografías digitales, cuyo primer plano está constituido por bolsas comerciales y hojas de periódicos que sobrevuelan el fondo azulado del cielo; homenaje que certifica lo flotante de la memoria y pone el contrapunto a la avalancha de imágenes que se ofrecieron tras la tragedia. El seguimiento de las cosas más anodinas movidas por el aire que adquiere un cálido sentido de evocadora fragilidad, un viento que pone el toque de renovación y de esperanza al mismo tiempo que evidencia la provisionalidad de la experiencia, la transformación del entorno y el tránsito de las comunicaciones más diversas a partir de los textos impresos en los papeles y los plásticos. El tránsito de una memoria (en tránsito) individualizada, cuyos desplazamientos conviven con los efectos colectivos.

La cualidad de los objetos es el rastro que dejan muchos otros trabajos que tratan de desvelar más que de informar. Mona Hatoum (1952) es de origen palestino, territorio que su familia tuvo que abandonar. Su condición personal de desterrada la va a conducir a realizar un trabajo comprometido con las vivencias y las experiencias sufridas. Para ello utiliza formas e ideas de su tiempo sostenidas por una sensible toma de conciencia del conflicto palestino-israelí. Y lo hace con una heterogénea complejidad plástica cuyas referencias introducen una connotativa cosmovisión personal. Re-objetualiza todo tipo de elementos funcionales para convertirlos en dispositivos que permeabilizan la posibilidad de pensar y sentir. Parte de hechos que la preocupan y obliga al espectador a resituarse física y argumentalmente, no a un arte para ser consumido ni para producir la extasiada sensación de lo bello y lo agradable, sino para disponer una conciencia crítica que sea al mismo tiempo un medio responsable de conocimiento sensible.

Las esculturas de la colombiana Doris Salcedo (1958) están hechas con muebles y todo tipo de objetos domésticos, desde armarios antiguos hasta sillas desvencijadas y camas viejas en los que incrusta materiales como cemento, flores o pedazos de tejidos. Un modo violento y poético de operar para recordar las huellas del largo conflicto que asola a su país. Es el caso de la obra *Atrabiliarios* (1993),

constituida por una serie de zapatos incrustados en las paredes y cubiertos por velos. Habla de personas muertas o desaparecidas u obligadas a marchar de sus tierras. Son como los recuerdos, heridas que están pero que apenas se perciben. Una falta de nitidez que no puede obviar su presencia ni la fatal ausencia de los cuerpos.

Se quiera o no, la muerte está presente en toda experiencia humana, pero mucho más en el caso de Teresa Margolles (1963), cuyo trabajo responde a una irreprimible necesidad de dar voz a lo que percibe a su alrededor, no con afán notarial ni con la retórica política, sino con la sensibilidad performática y una implicación alusiva. El compromiso es inherente en su obra ante la violencia del narcotráfico en México. La responsabilidad de dar respuesta a la violencia no es únicamente de los artistas, pero la autora tiene la voluntad de adentrarse en el terreno de lo sensible para, desde cierta ambigüedad, generar un espacio de implicación que afecte al espectador. Las estrategias vanguardistas han ido cambiando con el paso del tiempo. Ya no se trata de una denuncia invasora que abusa del esperpento y de lo estentóreo del grito, ni de hacer presentes las frías acumulaciones de datos acerca del caudal de injusticias humanas que nos persiguen día sí y día también. Por ejemplo, utiliza estrategias como bordar letras de oro sobre telas ensangrentadas hasta componer frases como «Ver, oír y callar», «Así terminan las ratas» o «Para que aprendan a respetar». Aforismos y reglas de las calles que se van confeccionando durante la exposición cuyo proceso hace referencia a que la injusticia y el asesinato continúan: nada se ha acabado y todo sigue sucediendo fatalmente. También construye objetos que son utilizados sin que apenas reparemos en ellos. La mesa creada con fluidos recogidos en los lugares de los asesinatos supone una otra conciencia de lo oculto, un modo de transferir sustancias y de relacionar los dramas reales con hechos, lugares y funciones cotidianas. Igualmente, las telas de la serie «Sangre recuperada» llevan estampadas los restos del fango recogido después de hechos criminales en la frontera norte con Estados Unidos. Son como translúcidas cortinas que incorpora a la mirada exterior, como en Venecia (2009) o en Kassel (2010), tapando las ventanas e impidiendo mirar adentro, metáfora de la situación de exclusión. La artista de Culiacán ofrece los residuos parciales de una memoria para la reflexión y la toma de conciencia. Realizando una obra muy poco tangible y a veces inmaterial, plantea una interacción entre la vida y el arte a través de la *performance*, la realidad social del sonido y el mundo de los objetos.

Recordar, evocar, memorizar

Muchos creadores se trasladan al pasado y lo reactivan en el presente de la obra. No han vivido directamente los hechos a los que aluden, más bien los estudian y se dan cuenta de sus causas y efectos. Un retorno interesado a la memoria histórica, porque los pueblos que no conocen lo sucedido pueden reproducir las condiciones que dieron origen a tan fatídicos resultados. La pintura de Anselm Kiefer (1945) pone a prueba la naturaleza del arte y lleva el aura innoble del proceso pictórico inacabado a la representación de la ignominiosa herencia nazi. Situándose frente al deterioro ambiental de la naturaleza en guerra o mostrando procesualmente los estragos del tiempo sobre las grandes arquitecturas levantadas por los arquitectos de Hitler, propone alegorías de purificación y redención. Una vuelta a pensar en Alemania, entre la conciencia y la carga simbólica de referencias y conocimientos.

Los planteamientos iniciales de Hans Haacke (1936) pasan por distintas instancias de vanguardia que le conectan con el proceso de entreguerras, como la fase germinal, constructiva y militante. Pero desde la década de los ochenta crea dispositivos contextuales especialmente preparados para los lugares en donde trabaja. Las obras son el resultado de una investigación permanente. Es consciente de que, como dice Massimo Cacciari (1944), «El arte como la filosofía no da respuestas, plantea bien las preguntas». Ya no se limita a obras que solo tienen trascendencia en el mundo plástico, sino que también persigue objetivos de tipo social, político y cultural. Crea sistemas abiertos en tiempo real en los que usa la información facilitada. Una estética de la resistencia cuyos objetos no transgreden los límites y son soluciones que se acodan en el escaparate contemporáneo del supermercado de las imágenes. Cada obra es realizada no solo para un espacio concreto, sino también para un contexto cultural específico, para mejor entrar en comunicación con las gentes del lugar y conseguir asimismo captar su interés. Al referirse a problemáticas locales pone fin al mito de lo universal. La obra crea su mayor clímax en espacios concretos, como ocurrió en Graz, con *Y sin embargo sois los vencedores* (1988). Un dispositivo donde reconstruye un contexto desarrollado cincuenta años atrás. Con motivo de una exaltación nazi, se engalanó la plaza principal de Graz envolviendo la monumental escultura con iconos y eslóganes de salutación a la incorporación austríaca al Tercer Reich, una réplica de vuelta al pasado en la que también proporcionaba datos sobre las consecuencias de aquellos hechos. Arte público que fue quemado, puesto que no todos pudieron aguantar la rememoración histórica de un trabajo que predispone a tener lecturas diferentes. Con su actitud se pasa del predominio conceptual y objetual a la primacía de

lo contextual y situacional, imponiéndose una mayor relatividad en la recepción. Están hechos para el aquí y ahora más que para la posteridad. Como trabajo para cada contexto, cuya función difiere de un lugar a otro, se trata de constituir ámbitos circunstanciales y de religación. En un intento de superar sus propias contradicciones y revelar situaciones inéditas e incómodas, Hans Haacke asume los retos que las sociedades liberales y el arte correspondiente se han ido dando, y lo hace bajo la perspectiva amable y dulce de una puesta en escena atractiva, extrayendo sus formas tanto de las tradiciones del arte como de hábitos sociales propios del comercio, la propaganda, el *display* urbano, la documentación pública y la escenografía teatral. Frente a la complejidad de todo sistema, aísla circunstancias y concede al individuo un papel protagonista que le ha sido coartado a lo largo de la historia. Plantea un discurso sobre lo opinable, separa como buen estructuralista una cuestión y la aborda hasta lo inimaginable. Se aleja de la noción universal y afronta la experiencia de cada sitio. Frente a una obra para siempre e inamovible, el pulso efímero de un trabajo que opera transitoriamente y afecta de modo diferente a las distintas generaciones, procedencias, conocimientos e ideologías.

La plural demostración procedimental del norteamericano Dennis Adams (1948) no se aleja demasiado del planteamiento de Haacke. Buena parte de su compromiso se concreta en unas obras que rastrean la historia y ofrecen ángulos insólitos, capaces de revelar vacíos y propiciar reflexiones más allá de la obviedad. En 1995 participó en los encuentros artísticos «Puente de Pasaje» celebrados en torno al transbordador colgante de Portugalete, donde colocó el importante trabajo *Operación Ogro*, pieza dispuesta públicamente en una zona de tránsito, desde la que se percibía la realidad del aprendizaje de los niños sobre el agua. El autor utiliza un fotograma de la película de Gillo Pontecorvo sobre el atentado mortal al vicepresidente español, el almirante Carrero Blanco. Captación del coche en el aire que se dispone dentro de un marco de ventana, sobre un balcón que se transforma en una tribuna que dialoga con el sitio. Tras ser donada, la obra desapareció.

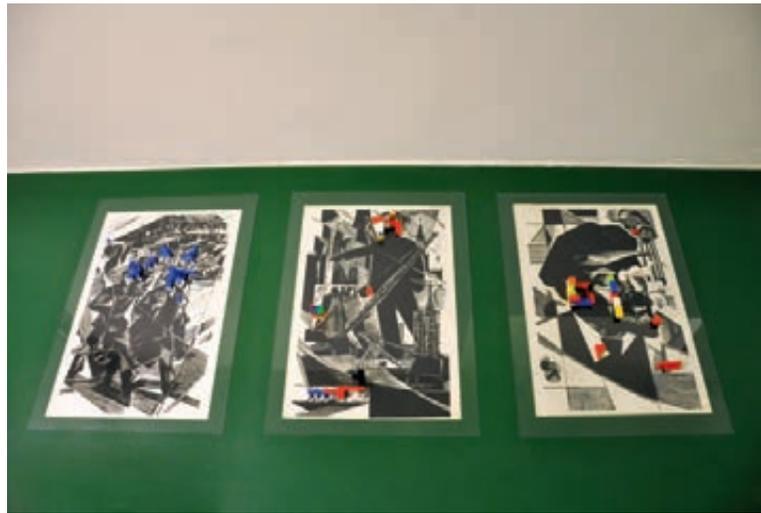
Después ha seguido acercándose de manera compleja a cuestiones conflictivas y comprometidas de los setenta, como el caso de la izquierda radical en la Alemania de esos años. Si Joseph Beuys llevó a Baader y Meinhoff a la Documenta de 1972, Adams recurre a la memoria y realiza dos trabajos que dedica a cada uno de los dirigentes de la RAF (Fracción del Ejército Rojo). En el primero se apropia de una secuencia de 17 segundos de una película realizada en 1970 en cuyo guión intervino la militante y donde se observa el trato dispensado a las niñas en los orfanatos. El vídeo *Outtake* (1998) recoge la filmación de una muy especial *performance*, consistente en entregar 416 fotogramas de la citada toma a los transeúntes berlineses. Así, se acerca al pasado mediante una singular transmisión de testigos visuales hurtados durante casi treinta años y ahora filmados a cámara lenta hasta reconstruir el metraje original de la cinta. Ralentización que también se manifiesta en la obra *Lullaby* (2004), un disco de vinilo con la música de Eric Clapton encontrado en el tocadiscos el 18 de octubre de 1977, día del presunto suicidio de Andreas Baader en la cárcel. Se le ha agregado el peso de una placa de acero con la imagen del tocadiscos de la celda con la finalidad de retrasar la velocidad de giro y dificultar la identificación de la canción. Así, consigue establecer una distancia con un pasado nunca aclarado del todo cuya nueva construcción permite acercarnos a los hechos de un modo inusual.

Un pasado de la memoria colectiva que es apenas un juego al recordarlo. Es lo que plantea el trabajo del cubano Diango Hernández (1970). El propio título *History is my Best Toy* lo manifiesta. Una escultura tradicional de Lenin rota en tres partes que se acompaña de tres dibujos cuyo lenguaje es constructivista. No solo manifiesta el derribo de los ídolos caídos de la revolución comunista, sino que también parece evocar la apuesta por un arte oficial de corte tradicional, un planteamiento que supuso la práctica interrupción del proceso vanguardista en los autores soviéticos.

Otra cosa bien distinta sucede en alguna obra de Juan Muñoz (1953-2001). Su revisión no hace mención explícita a una realidad concreta sino que se basa en el conocimiento y el peso de la cultura. Con su trabajo *Dos centinelas sobre suelo óptico* (1990) se sitúa en la línea del poemario *Wasteland* de T. S. Eliot (1888-1965), texto que dio lugar a un trabajo anterior con el que tiene relaciones procedimentales y visuales. La obra presenta a dos soldados, como marionetas atadas, haciendo guardia ante el límite de una frontera que atraviesa las losetas de un suelo cuyo orden se desestabiliza visual y metafóricamente.

Provocar, accionar e implicarse

Hay creadores que necesitan revivir en sí mismos las violencias y hasta sus motivaciones. Piensan que es la mejor manera para entender a las víctimas y las injusticias vejatorias que padecen. Unas acciones en las que asumen las experiencias sobre su propia piel, para situarse introspectivamente en los sucesos





Diango Hernández

History is my best toy, 2009

Escayola, grabados, cristal y piezas plásticas de construcción
Esculturas: 124 x 56 x 59 cm, 80 x 77 x 45 cm, 35 x 30 x 28 cm;
grabados: 75 x 50 cm (cada uno)

y poder auscultarlos más profundamente. Los dispositivos presentativos son muy diversos y combinan las *performances* con las grabaciones y posteriores instalaciones.

Por ejemplo, Marina Abramovic (1946) se dedica a limpiar más de 2.000 kg de huesos quitando la carne hasta dejarlos limpios, como modo preparatorio para entender las luchas fratricidas entre las antiguas repúblicas yugoslavas. La acción es un proceso de purificación de lo desagradable, cuya catarsis transforma en una instalación solo iluminada por tres pantallas de vídeo junto a los restos de la acción en un carro junto a cubos de agua putrefacta. Las imágenes alegorizan un par de escenas que hablan del recuerdo personal de sus padres y registran a la propia autora bailando una canción popular, mientras que el nauseabundo olor se apodera del lugar y conduce al espectador hacia el vértigo del vómito al tiempo que se lee la narración de la transformación de una rata-lobo en un insaciable animal de rapiña; una escenografía cargada de potentes medios expresivos que afectan a todos los sentidos.

La artista serbia siente también una profunda preocupación por los excesos en las representaciones contemporáneas de la violencia. Para ello, plantea fotografías y una serie de impactantes imágenes en movimiento mediante una compleja videoinstalación en cinco pantallas. Es un contrapunto a las atrocidades, puesto en evidencia por los juegos bélicos de los niños laosianos, un modo de ejemplificar la constante presencia de la guerra en la historia de la humanidad.

Las *performances* de Regina José Galindo (1974) son grabadas en vídeo y suponen entrar siempre en el terreno de la reivindicación, pero también en el de la adopción de sucesos que actúan drásticamente sobre la anatomía. Puede sufrir por las violaciones y asesinatos de las mujeres en su país natal golpeando su cuerpo, una vez por cada agresión. Situando el dolor en el interior de un cubo blanco, pone de manifiesto la poca visibilidad de las agresiones femeninas, un modo de expiar la violencia como la que efectúa en 2005, *Quién puede borrar las huellas*. Un itinerario entre la Corte de la Constitución y el Palacio Nacional tras haber metido sus desnudos pies en una palangana con sangre. Son muchísimas las experiencias que revive sobre sí misma, como la de evocar una sala de interrogatorio en la que se le sumerge una y otra vez la cabeza en un bidón con agua sucia, el conocido método de la bañera. Una tortura con la que llega hasta el límite de la extenuación y la pérdida de orientación.

Son otros los medios empleados y distinto también es el papel del espectador en el trabajo *Domestic Tension* del iraquí Wafaa Bilal (1966). En él realiza una acción en la que se encierra en la habitación de una galería de Chicago durante cuarenta y dos días y ofrece al público la posibilidad de intervenir con un *paintball*. Su *performance* es filmada en tiempo real y puede seguirse a través de la red, donde pulsar un botón produce la consecuencia teledirigida del disparo. Mecanismos que permiten sentir la situación de desamparo en la que se encuentra la sociedad civil durante la guerra. Toma de conciencia ante los «famosos» efectos colaterales de quienes deciden desde el exterior.

Las armas, sus sonidos y tiros también están presentes en la cubana Tania Bruguera (1968) quien lleva la violencia a muchos trabajos. En una conferencia llegó a dispararse a la cabeza, como en una siniestra ruleta rusa, llevando la confusión al público. Toma en cuenta al espectador pero sin darle un papel determinado, sino el del desamparo.

Contradecir, debatir y dualizar

El viejo espíritu de los contrastes ante situaciones de guerra e iniciativas sociales se mantiene operativo en algunos creadores. En algún caso la propuesta es dual, pero permite lecturas más amplias en las dos direcciones. Unas dialécticas que no propician síntesis y no obligan a decidir. Simplemente están.

Martha Rosler (1943) se ha caracterizado por asumir temas sobre los derechos de la mujer o los de la vivienda. Pero también se ha encargado de proponer un sentido dialéctico entre las partes que componen los *collages* manuales y digitales. No se trata solo de disponer el debate entre buenos y malos sino entre sucesos de naturaleza diferente. Por un lado imágenes filtradas de las zonas de conflicto en Irak y, por otro, instantáneas del confort de los hogares norteamericanos vistos a la luz de una información que transporta valores de lujo y comodidad.

También Shirin Neshat (1957) suele proponer una dualidad entre los derechos, los valores y los comportamientos de los hombres y las mujeres iraníes, unas videoinstalaciones de dialéctica poética pero tensa que proporcionan, en dos pantallas enfrentadas, la emoción contenida de estar ante situaciones que conmueven. Con total conciencia fílmica, el cántico de un hombre es oído por un auditorio poblado solo por hombres, mientras al otro lado espera su turno una mujer en un

teatro vacío. Lo estático y unidireccional de un encuadre frente a la movilidad del segundo. Juego de contrastes que también ha seguido realizando tanto en posteriores vídeos como en anteriores fotografías. Una serie como «Women of Allah» (1993-1997), donde enfrenta imágenes del cuerpo de una mujer que porta armas y textos poéticos escritos sobre la piel, proporciona la emoción de la connotación. Instantáneas perplejas: revolución y violencia frente a la armonía y la delicadeza de los rostros velados. «Yo hago arte para encontrar respuestas», dice la artista. Hacia una representación del islam contemporáneo cuya obsesión la lleva a encontrar argumentos diferentes. En *Rapture* (1999) sitúa la cuestión de la identidad en el complejo entramado social y psicológico del islam. Una imagen envolvente como los propios ropajes negros con el chador en la cabeza que viste el colectivo femenino. Un sujeto oscuro que determina el rol de las mujeres en la sociedad y su dramático estatus.

Muchas veces, el cubano Carlos Garaicoa (1967) emplea el formato del díptico, para proporcionar datos sobre la arquitectura colonial en Cuba. Un modo de observar la violencia de la deteriorada realidad en una imagen y su posibilidad transformadora en la otra. Otras veces la dialéctica se manifiesta en el formato audiovisual. Es el caso de *Cuatro cubanos* (1997). Un hipnótico y único encuadre que muestra el enfrentamiento entre el primer plano y el fondo. La impertérrita presencia del destrozo de las casas y la imperturbable actitud de las figuras que se suceden sin llegar a acabar las frases, mientras que el tiempo va dejando la huella de una enigmática y contemplativa sombra sobre los rostros. Son obras abiertas que tienen el carácter de un documento que se debate entre lo efímero y lo perenne. Cambian las personas y su silencio no oculta la degradación y el deterioro que se arraiga en el territorio.

Acumular, documentar y archivar

Son tiempos de Google y de internet. No es extraño que algunas de las posibilidades que ofrecen estos medios puedan ser utilizadas por los creadores.

La noción de archivo propone un nuevo tipo de dispositivo para con las situaciones límite. Una especialización en la que se utiliza el conocimiento y la investigación histórica. Habla de un sujeto no siempre individual sino colectivo, con nombre propio o anónimo. Plantea un tipo de obra que se aleja de los procedimientos y los géneros utilizando nuevos mecanismos de participación e interacción. No se trata de un solo hecho sino de una abundante sucesión, lo que puede acompañarse de todo tipo de documentos que permiten activar la sinestesia y también la profundización en contextos, posibilitando el análisis de causas y efectos. Planteamiento en el que destaca el *Atlas Group* que desarrolla Walid Raad (1967), proponiendo la puesta en escena de información y documentación mediante instalaciones en las que tiene cabida todo tipo de medios sonoros, visuales y textuales que se presentan incluso con ordenadores. Una acumulación de referencias en torno a las complejidades de la vida y la sociedad libanesa.

En esa tarea de recuperar el pasado y propiciar conocimiento sobresale también Emily Jacir (1970), autora que analiza viejos sucesos a la luz de la organización de documentos interdisciplinarios. Una reconstrucción de los hechos por medio de imágenes, recortes de prensa, dibujos o grabaciones cuyo fin es mantener viva la memoria histórica. Inició la colección en 2005 para realizar una película que le supuso la concesión del León de Oro para artistas de menos de cuarenta años en la Bienal de Venecia de 2007. La obra está concebida como un memorial acerca del asesinato del palestino Wael Zwaiter por agentes israelíes tras la masacre del equipo israelí durante los Juegos Olímpicos de Múnich en 1972. Cartas, fotografías, recuerdos y voces del cineasta Pier Paolo Pasolini o de los escritores Alberto Moravia y Jean Genet.

Alfredo Jaar (1956) propone también obras acumulativas inspiradas en el genocidio de Ruanda en 1994. Se aleja de la información directa y tiene carácter de alegoría al situar los ojos de un niño en un millón de diapositivas, mismo número que los fallecidos. Otro tipo de documentación es aquella que tiene en cuenta la realidad informativa de los medios de comunicación y donde utiliza las portadas consecutivas de una misma revista para poder analizar de qué modo y cuánto se tarda en reflejar unos sucesos tan dramáticos, ofreciendo en paralelo los temas que preocupan.

Las instantáneas reunidas por Ibon Aranberri (1969) en torno a temas muy concretos, como ocurre en la obra *Domestic Landscape* (2006-2007), ofrecen una documentación que pone en evidencia que la violencia no se ejerce solo con las personas sino también sobre el territorio y su identidad. Sin comentarios, las imágenes se colocan las unas junto a las otras proponiendo la trama de un argumento. El itinerario de una serie de instantáneas que reparan en los paisajes invadidos por las aguas de los pantanos y que también muestran las resistencias a la transformación del entorno.

Otros autores cuyos contextos no están exentos de violencia proclaman un planteamiento menos nítido y lleno de ángulos. Nada de miradas explícitas sino una búsqueda límite. No se trata de explicar, expresar o entender sino de deconstruir, complejizar y crear ambigüedad. Uno de los que defienden ese espíritu es Txomin Badiola (1957). Para el escultor bilbaíno, «parece que se exige el posicionamiento excluyente, en definitiva se busca el sentido, el significado, mientras que los artistas tratamos de romperlo, cuestionarlo, deconstruirlo o evidenciar la lógica que une unos signos con otros para procurar sentido». Ideas no siempre bien entendidas y que han extendido la acusación al mundo artístico vasco de connivencia con el terrorismo por no reflejar la violencia en sus experiencias. Pero tampoco el arte español, salvo excepciones de última hora, ha sido temáticamente beligerante contra la dictadura y los actos reprobables del franquismo. El pensamiento postestructuralista no es ajeno a la actitud de no tratar determinados asuntos. Además, las neovanguardias habían propugnado la separación y la especialización de cada medio, tratando de llevar a cada procedimiento la búsqueda de sus límites específicos. Así, por unas causas o por otras, está muy extendida la idea de la separación entre el trabajo y el compromiso personal. Pero si la práctica no absorbe las opiniones políticas o éticas de modo directo, será muy importante, por el contrario, la participación de los artistas en colectivos sociales o ideológicos. Una situación que no es muy diferente de los planteamientos que existen en otros territorios. Durante los años sesenta, cuando se produjeron en Estados Unidos multitud de campañas civiles y antibélicas, los creadores no hicieron partícipe su posicionamiento en el trabajo artístico. Y se plantea una militancia diferente, la de la resistencia, presentando manifiestos y disociando arte y vida. Por ejemplo, en 1969 tuvo lugar una asamblea cuyas resoluciones «antisistema» firmaron mil quinientas personas del mundo del arte, la mayoría vinculados a la AWC (Art Workers Coalition).

En la década de los ochenta se produjo en Euskal Herria un debate de interés, no exento de contradicciones y problemas, al intentar buscar puntos de enlace entre el espíritu posmoderno, la idea de lo moderno y los posicionamientos de vanguardia. La asunción del proyecto experimental y el comportamiento ético que plantea Jorge Oteiza (1908-2003) es uno de los referentes que asumen las nuevas generaciones. Bastantes creadores participan en asociaciones reivindicativas como EAE (Euskal Artisten Elkarte), colectivo creado en 1983 y formado, entre otros, por los pintores Iñaki de la Fuente (1954) o los hermanos Roscubas (1953) y los escultores José Ramón Morquillas (1947), Txomin Badiola, Juan Luis Moraza (1960) o Pello Irazu (1963). Un tiempo en el que la acción y la reivindicación no dejan de existir. Mientras algunos se desentienden del conflicto, otros pueden realizar metáforas en torno a la aventura de Lope de Aguirre o estelas dedicadas a los fallecidos en la Guerra Civil, como forma de recuperar la memoria histórica. Una obra de Angel Bados es un cenotafio dedicado a Hernán Cortés. Se trata de una estructura de madera, como un encofrado con andas trasladables, que contiene un arquetípico paisaje de plomo, cuyas claves son enigmáticas y alegóricas.

Muchas otras obras se sirven del metalenguaje y de la autorreferencialidad. Es el caso de *Conspirador* de Txomin Badiola, título que otorga connotaciones a una pieza que recibe la herencia constructiva y significativa de Jorge Oteiza. Menos explícitos son los trabajos de hierro que realiza en este tiempo Pello Irazu, unas estructuras precisas cuyo volumen aúna presencia y contundencia sin referencias explícitas, entre la herencia *minimal* y la solidez constructivista.

El reino de la sospecha se introduce en muchas aportaciones vascas de los noventa. Más que una visión ácida o lateral, se trata de estrategias en las que funcionan la parodia y el *déjà-vu* junto a un sustrato acumulativo de efectos, cuyo sentido en último extremo parece no aclararse. Al referirse a estas prácticas, opina Txomin Badiola: «Si hay algo que caracteriza a todas las posturas jóvenes es su ambigüedad, y querría además entender este aspecto en su vertiente más radical y transformadora, desligándolo de lo que podría ser un acto de ocultamiento, para situarlo precisamente en el opuesto: el de la revelación». Sus mismos trabajos se sitúan en ese papel, recurriendo a dispositivos muy distintos para operar entre lo cercano y lo lejano, los mitos y los comportamientos. No se trata de imponer un significado concreto, sino de dejar la libertad de interpretar.

Los dibujos, las imágenes y los vídeos de Jon Mikel Euba (1967) constituyen desde el final de los noventa la presentación/representación de narrativas entrecortadas, situaciones enigmáticas y escenificaciones sociales y políticas. Una conciencia de hecho concreto que se ve perturbada por la repetición sucesiva de la misma acción, como ocurre cuando se está rodando o preparando la escena de una película. Con *Pandamask 1* (1998-1999), comienza una serie de vídeos en los que cuestiona una realidad que está en continua reelaboración. Una y otra vez puede aparecer su propia imagen con sospechosos pasamontañas o con la cara embetunada junto a un coche negro del que sale y entra, como si fuera a pasar algo. La paradójica existencia de una filmación que se convierte finalmente en paródica ficción.

Algún trabajo de Ibon Aranberri transcurre por sendas similares, como ocurre en *Ethnics* (1998). Remeda una presentación de lo recogido en una redada policial, mostrada a los medios de comunicación. Pese a la apariencia, se cae en la cuenta de que los materiales no tienen un uso violento, pero provocan la sensación de que encierran un peligro y pueden servir para fabricar un artefacto. Incide en la estética de la representación, acerca de cómo calan en el sentido de las cosas, obligando a mirar más profundamente que lo que parecen indicar, lo diga un artista, un político o lo presenten los agentes del orden y se retransmita por televisión.

La aportación de Asier Mendizábal (1973) transcurre por una senda no demasiado diferente. También realiza obras con un carácter provocativo. Una lata nos remite a un pebetero que recuerda alguna muerte violenta. Tiene una llama que, paradójicamente, se controla por un conducto que alcanza el techo y sale al exterior del espacio expositivo. Su naturaleza *povera* tiene el poso de la escénica realidad psico-política que perturba las ideas tradicionales de arte, monumento, museo y entorno público. También Iñaki Garmendia (1972) se mueve por parámetros que transgreden los límites. Ha colaborado con Mendizabal en trabajos concretos. *S/T. Txitxarro (Testigos Dos y Uno)*, no especifica su sentido. Es un trabajo que acumula referentes, procedimientos y materiales. El suelo está compuesto por dos estructuras que tienen formato de cama y portan una tela de camuflaje como la que usan los militares. En la pared, el dibujo de una cubierta como de una iglesia. Apoyadas en la pared hay también imágenes de un par de casas, una de las cuales lleva un blanco rectángulo que la oculta parcialmente. Descripción que permite relacionar los elementos por medio de una narrativa en la que la subjetividad y el imaginario maquinan su interpretación.

Es verdad que, como dice el escritor checo Ivan Klima, «Vivir una situación límite no te lleva a la sabiduría», pero al menos te predispone a sentir y reflexionar sobre la complejidad de lo que sucede. Los artistas son personas libres que tienen el poder de decidir cómo autodeterminar actitudes, ideas y compromisos. Es posible aceptar responsabilidades y conocer qué se quiere para actuar en consonancia. Ellos saben de qué manera pueden salvar el victimismo de las ideas simples para erigir un trabajo que comparta con el espectador la posibilidad de tener experiencias en las que también este tiene algo que decir. Como indica la psicóloga Jenny Firth-Cozens: «Nada te hace más fuerte que admitir tu debilidad». Por muy problemático que sea el tema, se hace necesario afrontar memoria y reparación. Y es que a veces son asesinadas miles de personas y no pasa nada, mientras que una sola muerte en otra parte del planeta supone mucho. También los artistas pueden ayudar a construir un relato del mundo. La contribución de una mirada sin imposiciones. Como dice Zigmunt Baumann (1925), «la única cosa que nos queda frente a esa ineludible derrota que se llama vida es intentar comprenderla». La única certeza es la de la incertidumbre.

Willie Doherty
The Fence, 1996

Cibachrome montado sobre aluminio

122 x 183 cm

Edición 3/3





Carmelo Ortiz de Elguea
***Sin título*, 1970**
Óleo sobre lienzo
170 x 400 cm





Mikel Díez Álava
Sin título, 1977-1978

Óleo sobre lienzo
65 x 81 cm

Ibon Aranberri

Domestic Landscapes, 2006-2007

Montaje fotográfico sobre táblex, vidrio y perfiles metálicos

3 paneles de 91 x 140 cm

Edición 1/3





Asier Mendizabal

Sin título (sin título, Kalero), 2009

Fotografías, hierro y hormigón

(Vista parcial)

1 fotografía blanco y negro: 150 x 100 cm;

1 fotografía color: 50 x 30 cm;

2 piezas de hormigón: 100 x 40 x 40 cm;

11 piezas de hierro: 10 x 10 x 1 cm

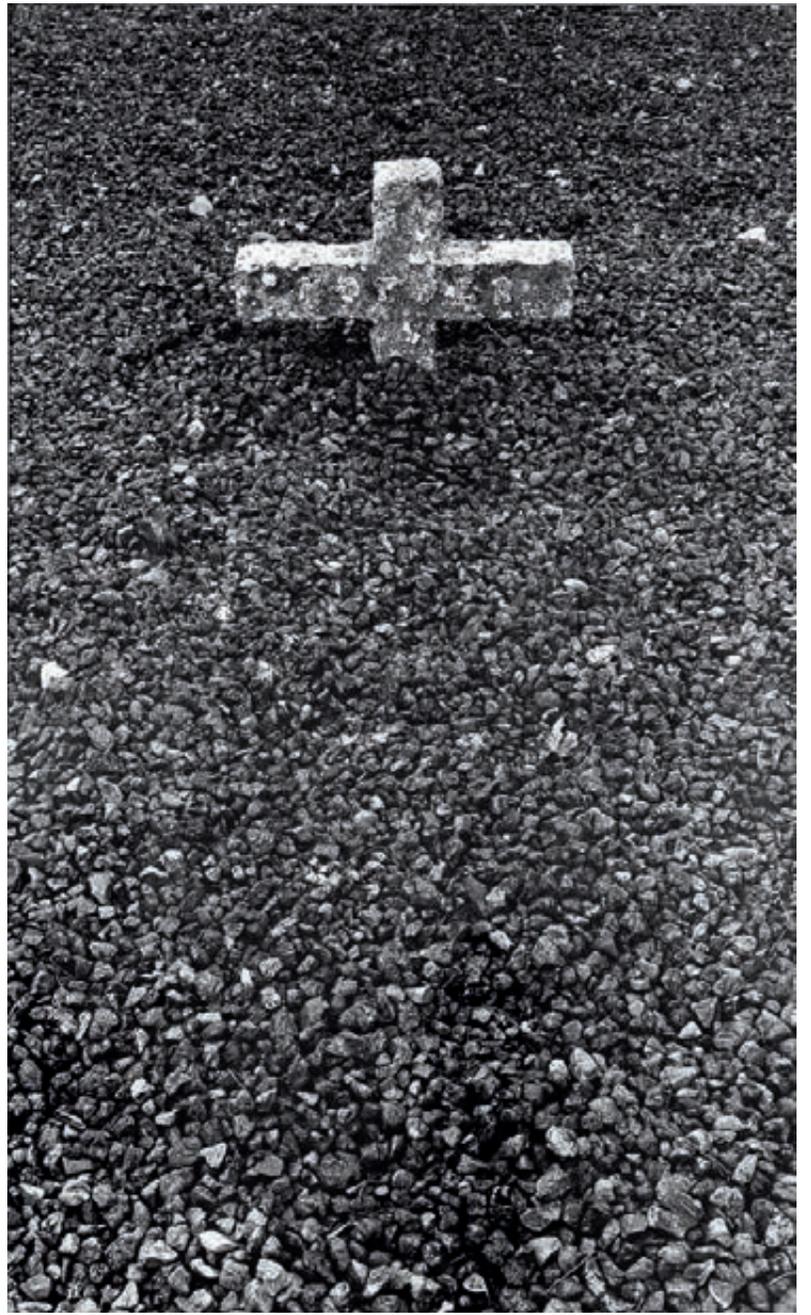
Iñaki Garmendia
S/T. Txitxarro (Testigos Dos
y Uno), 2010

Colchas, estructuras de madera, botellas
de cristal y tres impresiones digitales
en blanco y negro

Estructuras: 20 x 305 x 219 cm;
impresiones: 70 x 100 cm







Sophie Calle
***Untitled*, 1990**

Fotografía en blanco y negro
2 paneles de 181 x 111 cm
Edición 1/5 + 2 P.A.

Willie Doherty

***Closure*, 2005**

Instalación de vídeo monocanal, en color, con sonido, formato 16:9, transferido a DVD

11 minutos, 20 segundos

Edición 1/3

Closure es una instalación de vídeo monocanal proyectada sobre la pared de un espacio oscuro. La obra muestra a una joven mujer vestida de negro recorriendo el perímetro de un espacio cerrado, largo y angosto. Las paredes están revestidas de metal corrugado y parecieran ser parte de una instalación militar de alta seguridad. La cámara sigue a la mujer mientras esta mide la longitud del espacio con sus pasos, manteniéndola en cuadro y ocasionalmente haciendo cortes con acercamientos a su rostro. La escena fue tomada un día de cielo nublado y sin sombras, infundido de un matiz gris azulado. La secuencia está acompañada de una voz en *off*, cuyo discurso oscila entre referencias a la destrucción del espacio doméstico y la expresión de la voluntad y resolución de la mujer frente a la evidente adversidad.





Mi propósito es claro.
Mi resistencia es constante.

La grieta se abre.
El vidrio está hecho añicos.

Mi misión es interminable.
Mi rabia no disminuye.

La calle está en llamas.
El acero está torcido.
La superficie se derrite.

Mi ardor es ferviente.
Mi pasión no cede.

El tejado se descompone.

El techo gotea.
El suelo está sumergido.

Mi intuición es fatal.
Mi juicio es decisivo.

La puerta es permeable.
El muro es penetrado.

Mi fe no se apaga.
Mi lealtad no vacila.

El borde está borroso.
El límite es invisible.

Mi naturaleza es inculcada.

La pintura tiene ampollas.
El barniz se descascarilla.
El laminado está corrompido.

Mi devoción no flaquea.
Mi voluntad es inflexible.
Mi sumisión es absoluta.

El grifo gotea.
La cama está podrida.

Mi intención es precisa.
Mi elección es despiadada.

La membrana llora.
El plástico muta.
La piel es ajena.

Mi deseo es abrumador.
Mi compulsión es vergonzosa.

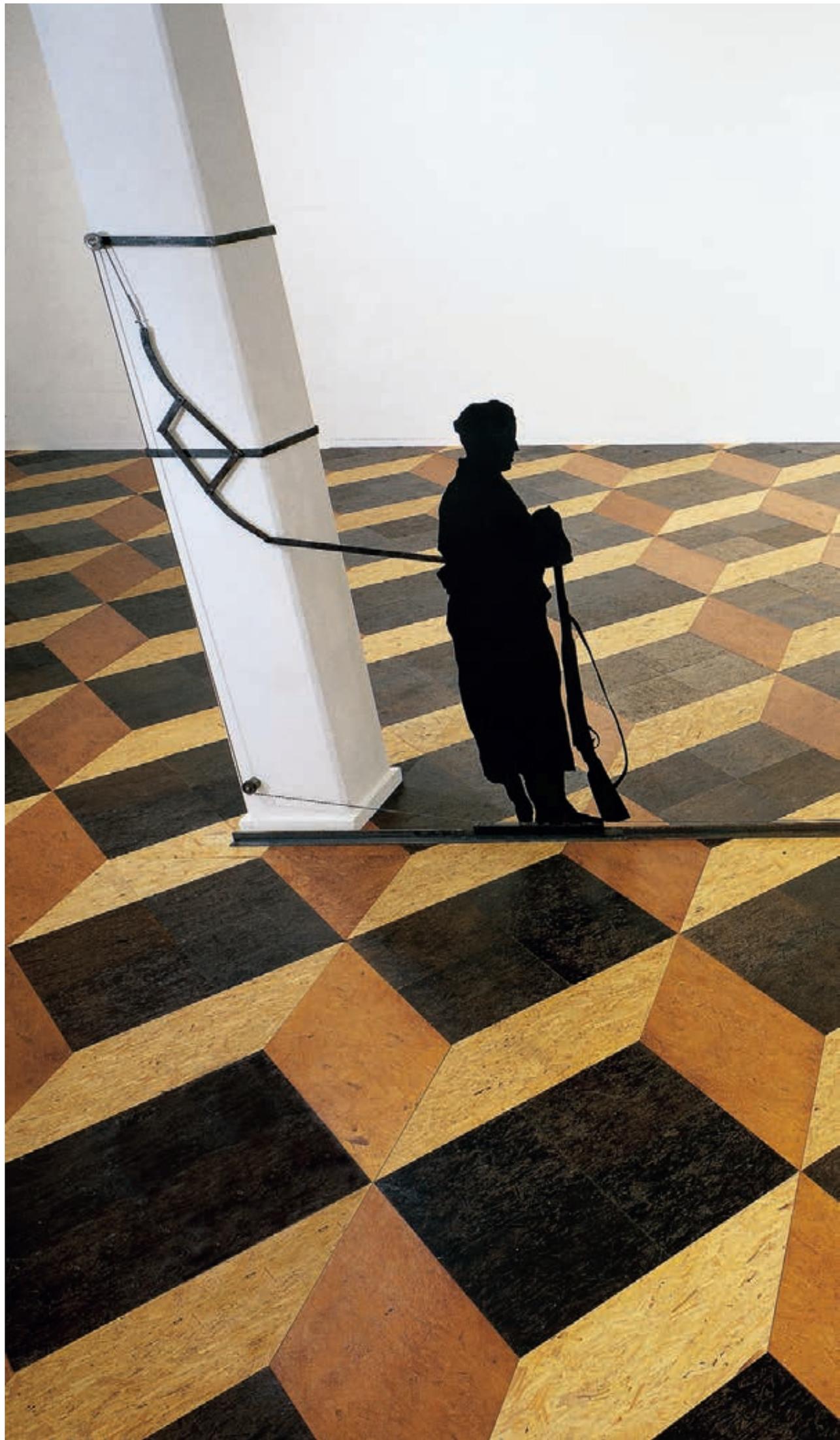
La junta se fragmenta.
La esquina es inestable.
La cavidad no tiene aire.

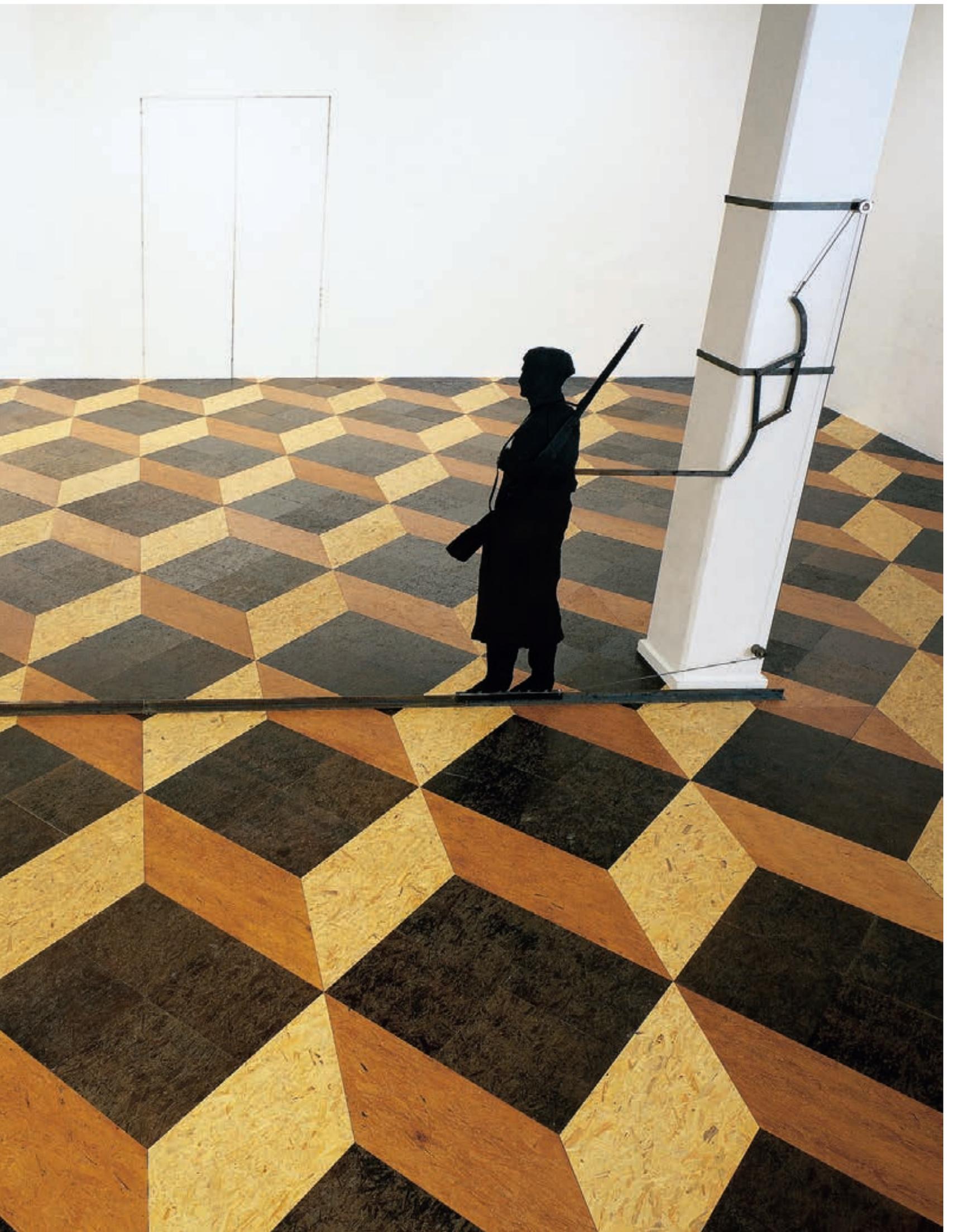
Mi destino está predeterminado.
Mi integridad es absoluta.

El agua está estancada.
La costura está húmeda.

(Locución del vídeo)

Juan Muñoz
Dos centinelas
en suelo óptico, 1990
Hierro y madera
Dimensiones de ubicación
específica





Créditos fotográficos

Alexander and Bonin, Nueva York: pp. 69, 94-98, 209, 269-270 / Darren Almond Studio: 74-75 / Luis Asín: pp. 12, 14, 24-25, 34-35, 38-47, 50-51, 53, 63, 72, 73, 77-78, 105-107, 116, 129, 133-138, 146-147, 171, 172, 192, 194-195, 198-199, 210, 214-215, 222-223, 226, 234, 235 / © Manuel Blanco. La Casa Encendida, Madrid, 2010: p. 8 / Ángel Bustamante Amenábar: p. 22 / Chen Chieh-jen y La Fábrica Galería, Madrid: p. 29 / pepe cobo y cía, Madrid: pp. 15, 126, 149, 169, 182, 185, 187, 203-204, 246-247, 264-266 / Félix Curto y La Fábrica Galería, Madrid: p. 60 / Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma (Joan-Ramon Bonet y David Bonet): p. 188 / Galeria Fortes Vilaça, São Paulo: 142-143 / Galeria Juana de Aizpuru, Madrid: p. 197 / Galeria Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona: p. 100 / Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a.M.: p. 238 / Galerie Carlier Gebauer, Berlín: p. 132 / Galerie Neu, Berlín: pp. 130-131, 239 / Mads Gamdrup: pp. 61 / Carlos Garaicoa: pp. 224-225 / Jaime Gartzia Obregón: pp. 36-37, 64-67, 112, 200-201, 216, 221, 253-255, 259-261, 264-265 / Gestión Cultural y Comunicación, Santander: pp. 20, 23, 33, 48, 54, 62, 70-71, 102, 103, 108, 111, 120-122, 128, 139, 141, 144, 158-159, 186, 189, 190, 196, 213, 217, 272-273 / Paul Graham y La Fábrica Galería, Madrid: pp. 52, 56-57 / Enrique Guerrero: pp. 26-27 / José Luis Gutiérrez: p. 156 / Reynier Leyva Novo: p. 58 / © Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission: p. 236 / Estefanía Meana: pp. 11, 16, 80-81, 83, 115, 140, 161-163, 175-181, 193, 211, 228-231, 256 / Metro Pictures, Nueva York: p. 152 / Santiago Mijangos Hidalgo-Saavedra: cubierta, camisa, pp. 88-89, 101, 110, 119, 124-125, 140, 155, 240 / Neugerriemschneider, Berlín: pp. 30-31, 82 / Bill Orcutt, Nueva York: pp. 206, 218 / Oronoz: p. 232 / ProjecteSD, Barcelona: pp. 262-263 / Ignacio Uriarte y La Fábrica Galería, Madrid: pp. 18-19 / Cortesía de George and Betty Woodman y La Fábrica Galería, Madrid: pp. 150-151.

Los editores quieren agradecer a las siguientes personas e instituciones su valiosa ayuda

303 Gallery, Nueva York / Galería Juana de Aizpuru, Madrid / Alexander and Bonin, Nueva York / Darren Almond Studio / Galería Helga de Alvear, Madrid / Francis Alÿs Studio / Galería Oliva Arauna, Madrid / Luis Asín / John Baldessari Studio / Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Mallorca / Galería Elba Benítez, Madrid / Pedro Cabrita Reis Studio / CAC Málaga / Rebecca Camhi Gallery, Atenas / Galerie Gisela Capitain, Colonia / Galerie Chantal Crousel, París / Distrito 4, Madrid / Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid / Galería Estrany-De la Mota, Barcelona / Galería Fortes Vilaça, Sao Paulo / Stephen Friedman Gallery, Londres / Galería Fúcares, Madrid / Carmen Gallano / Gladstone Gallery, Nueva York / Estudio de Carlos Garaicoa / Jaime Gartzia / Galerie Carlier Gebauer, Berlín / Gestión Cultural y Comunicación, Santander / Marian Goodman Gallery, Nueva York / Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a.M. / Galería Enrique Guerrero, México DF / Orlando Hernández / Galerie Max Hetzler, Berlín / Cristina Iglesias / Paul Kasmin Gallery, Nueva York / Kurimanzutto, México DF / La Casa Encendida, Madrid / La Fábrica Galería, Madrid / Galerie Yvon Lambert, París / Vicente Larrea / Leyendecker Gallery, Santa Cruz de Tenerife / Reynier Leyva Novo / Galería Javier López, Madrid / Galería Soledad Lorenzo, Madrid / Lühring Augustine Gallery, Nueva York / Robert Mapplethorpe Foundation, Nueva York / Metro Pictures, Nueva York / Santiago Mijangos / María Montero / The Estate of Juan Muñoz / Galerie Neu, Berlín / Neugerriemschneider, Berlín / OMR, México DF / Carmelo Ortiz de Elguea / Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona / Friedrich Petzel Gallery, Nueva York / Galerie Eva Presenhuber, Zúrich / ProjecteSD, Barcelona / Regen Projects, Los Ángeles / Tim Rollins & KOS / Xabier Sáenz de Gorbea / Collier Schorr Studio / Susana Solano / Nils Staerk, Copenhague / Galería Luisa Strina, Sao Paulo / Basola Valles / White Cube, Londres / Windsor Kulturgintza, Bilbao / The Estate of Francesca Woodman / Donald Young Gallery, Chicago / María E. Zayas

«Empieza al principio de cada capítulo, como en una novela convencional, límitate a pasar las páginas hasta que un párrafo atrape tu mirada. Si las ideas o las imágenes parecen interesantes, examina los párrafos adyacentes en busca de cualquier cosa con resonancias enigmáticas. En breve, espero, la niebla se disipará y la narrativa subyacente se mostrará a sí misma. Efectivamente, estarás leyendo el libro exactamente tal y como fue escrito».

J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Londres, Cape, 1970

