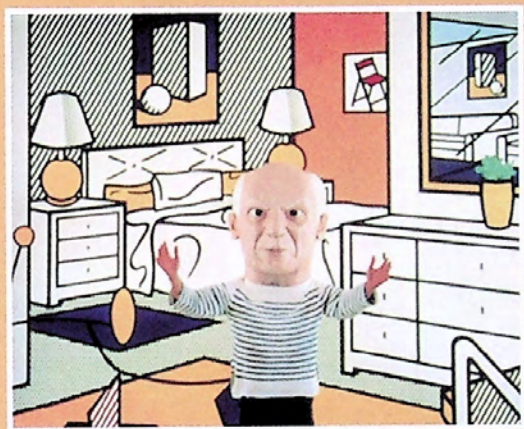


# artelugio

dirección de comunicación y difusión cultural universidad autónoma de querétaro



# arte+lugio

3 El complot de Maurizio

Esperanza Torres García

Mar Marcos

La gran pluma  
de Julio Galán 5

8 Sigmar Polke Jaime Fernández del Castillo  
o la fragmentación del signo

César Ruiseñor

Cindy Sherman 11  
Retorno de lo abyecto

La Búsqueda de  
14 Sophie Calle Regina Trespacios

Reconstruyendo las vivencias de Louise  
Pamela Jiménez Bourgeois 16

18 Paula Santiago Hugo Jaciel Mendoza  
o las niñas bonitas también se casan

Los Chicos malos del  
(Joven arte británico)

Andrea Avendaño

YBA 20

## Editorial

Los textos que integran este número de Artelugio surgen de la reflexión sobre una serie de artistas contemporáneos cuya obra, ya internacionalmente reconocida, fue objeto de análisis durante el I Coloquio de Arte Contemporáneo realizado por la Maestría de Arte Moderno y Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes. La temática de este Coloquio estuvo determinada por el hecho de que, más allá de las diferencias de perspectiva y de crítica con que nos aproximáramos a las manifestaciones contemporáneas del arte, los caminos de la discusión teórica que buscan imbricar al arte en la realidad contemporánea nos llevaban a considerar como elementos constantes en esta reflexión la tendencia a la ironía y la tendencia a la nostalgia, fuerzas de tensión aparentemente opuesta y en precario equilibrio. El arte de la postmodernidad: entre la ironía y la nostalgia fue el título del Coloquio, que buscaba aislar entre las muchas posibilidades de acercamiento a expresiones visuales muy diversas que son absolutamente contemporáneas a nosotros una vía de acceso marcada por estos dos referentes puestos a discusión.

Los textos aquí publicados son sólo una muestra total de las ponencias presentadas los días 26 y 27 de marzo de 2004 durante el I Coloquio de Arte Contemporáneo, celebrado en la Universidad Autónoma de Querétaro; sus autores son egresados de la tercera generación de la Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo, entonces alumnos del último semestre del programa.

En los próximos números seguiremos recibiendo colaboraciones y publicando artículos derivados de los estudios que se realizan en la maestría, que sin duda serán el eje de la reflexión artística en Querétaro y el Bajío.

# EL COMPLOT DE MAURIZIO

Esperanza Torres

Las llamadas "estrategias del retorno", como diría Ana María Guasch, hacen posible la aparición de nuevos conceptos donde podemos situar- si es la palabra correcta- las obras de muchos de los artistas del posmodernismo. Nos referimos a los nuevos conceptos de copia, eclecticismo, simulacro, apropiación, re-duplicación, neoestilos, falsificación y parodia, los cuales confabulados entre sí han hecho posible la aparición de una etapa de diversificación del Arte de nuestro tiempo.

Los nuevos artistas aprovechan la ruptura de todos los límites que se han traspasado en el arte, para ir en contra de ellos y comenzar a simular la realidad en vez de representarla o reproducirla. Las nuevas imágenes se muestran fragmentadas, ambiguas y ambivalentes, las cuales sólo es posible reconocer mediante un código que nos ayude a identificarlas y a entenderlas. En conclusión el objeto pierde su función y se impone la imagen a nuestros

ojos para ser descifrada.

Nos encontramos entonces con el arte de lo híbrido, lo alterno. Se comienza a revalorizar lo insignificante y no hay paradigma ni idea de principio ni verdad total, se pierde el centro de referencia, donde hasta el momento la Historia del Arte había mantenido en equilibrio su discurso.

Pero para el espíritu moderno una de las formas de hacer visible esta diversidad en las obras, es a través de la parodia y la ironía, que no es más que la manera de aceptar la copia como mecanismo original y legítimo del arte. Es aquí, a mi

entender, donde podemos situar el trabajo de Maurizio Cattelan, quien utiliza la parodia y la ironía como mecanismos críticos, intensificando la duda y su aceptación, lo cual le da la posibilidad a sus obras de tener múltiples lecturas.

Maurizio nace en Padova, Italia, en 1960. Su formación fue prácticamente autodidacta por lo que su trabajo está lleno de humor y provocación. Sus obras entran constantemente en un juego de retos hacia el mundo que lo rodea y sus normas, haciendo alusiones que logran transformarla en una alucinación. Nos enfrentamos con él, a una realidad de tragicomedia y melodrama, frente a la cual no nos podemos quedar indiferentes, con la utilización de animales disecados, fotografías o muñecos de cera, mediante los cuales nos hace despertar un interés por el comportamiento humano dentro de la sociedad.

Me referiré aquí únicamente a las figuras de cera dentro de todo el trabajo realizado por el artista. Maurizio, quien participa constantemente



Maurizio Cattelan. La nona ora. 1999



Maurizio Cattelan.  
Frank&Jamie.  
2002

Maurizio Cattelan.  
La Revolución somos nosotros.  
2000



del complot del arte, mediante la ironía que impone a casi toda su obra, se ríe también paradójicamente de su propia realidad. Sus objetos no dejan nada a la imaginación ni a la interpretación, sólo están reflejando una idea con ellos, en este caso una idea crítica del mundo de manera irónica y satírica. Una crítica que realiza de forma humorística uniendo lo inverosímil ante nuestros ojos.

Reafirmando lo anterior, podemos citar su escultura del Papa derribado por un meteorito, *La nona ora* (1999), la cual forma parte de los proyectos más monumentales de los últimos años. Esta obra, completamente hiperreal, se puede ver como el simulacro del derrocamiento de una imagen de representación del poder de Dios en la tierra, en la figura del Papa. No nos deja nada para imaginar, soñar o transfigurar, puesto que es la realidad misma cargada de una fuerte paradoja metafísica. ¿Sería que este derrocamiento nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad del hecho, o sería que Dios lo envió para hacer ver que no necesita representación en la tierra, ya que la iglesia como institución es un poder más del cual se valen los hombres para dominar al "otro", o en realidad no sería nada lo que Maurizio nos quiere decir?. La ambigüedad de su forma de expresión abre muchas posibilidades de ver lo que

queramos en ella, formando parte de todo un "complot" con el que Cattelan se dispone a jugar continuamente con nosotros. Curiosamente esta escultura fue subastada en Nueva York el mismo día que se celebraban los festejos por el cumpleaños del sumo pontífice en Roma (18 de Mayo del 2001) a un precio de \$886,000.00 dólares.

Con fama de provocador, travieso, ingenioso, estafador y hasta ladrón, muchos lo acusan de querer rescribir la Historia del Arte desde el punto de vista de un impostor o un tramposo. Todos los apelativos anteriores se los ha ganado a lo largo de su carrera por la forma desobediente con que ha tratado las creaciones a su haber, como es el caso de la obra en la que se apodera de la imagen de Picasso, figura representativa del arte moderno, y lo ubica sobre un fondo pop de revistas de historietas. Se burla del original provocando un impulso satírico pero a la vez se observa cierta simpatía por el artista.

Maurizio, tan peculiar como su propia obra, quien no hace declaraciones y es capaz de huir el día antes de inaugurarse una exposición, subvierte los valores tradicionales del arte, como hemos visto y nos deja algunas frases sueltas "El arte debe viajar velozmente", "Vivimos todos en una esquizofrenia". Con ellas podemos seguirle la corriente a sus parodias, como es el caso de *La Revolución somos nosotros* y *Frank&Jamie* donde se puede observar el uso continuo del juego como mecanismo cómico con lo que termina creando una especie de broma general en torno a su trabajo, que nos puede dejar verdaderamente asombrados. Parecieran ser fábulas moralistas que nos quieren aleccionar sobre la actual crisis de los sistemas de valores, irrupción constante que ha caracterizado su trabajo.

En *150 caretas* nos muestra la misma cantidad de máscaras en miniatura de su propia cara, pintadas y realizadas en caucho, cada una con características un poco diferente de las otras. Copia y reproduce su propio rostro varias veces aludiendo a diferentes estados de ánimo y formas de expresión. En esta obra hace referencia a la metamorfosis poderosa de este objeto: la máscara, un objeto que esconde más de lo que revela su propia identidad.

En la actualidad sus constantes bromas y alusiones rodean no solo su obra, si no toda su vida. Quien esté dispuesto a seguirle el juego, puede echar una mirada a exposiciones como: la Trienal Yokohama 2001; la Bienal de Venecia de 1997 y 1999; la Expo Apocalypse del 2000 realizada en la Academy de Londres, entre muchos otros proyectos y exposiciones en las que ha participado hasta la fecha. Maurizio Cattelan dirige la revista neoyorquina *Charley* y el espacio de exposiciones no convencionales The Wrong Gallery; actualmente vive y trabaja en Nueva York.

# La gran pluma de Julio Galán

Mar Marcos

La ironía, como tono artístico, será una de las características esenciales del arte posmoderno. Ironía, juego que revierte lo que se dice con mordacidad afilada; en palabras de Linda Hutcheon, en la ironía "se encuentra una doble significación: lo evidente y lo implícito, siempre con aguda crítica"<sup>1</sup>.

Julio Galán, de la misma manera que Enrique Guzmán, parte de una pintura intimista, autobiográfica. "La pintura de Galán recrea diferentes mundos. Por un lado el rescate de las tradiciones mexicanas, su historia, su arte popular, sus colores, cargados de significación. Por otro, el universo propio del artista: sus miedos, su sexualidad, sus mitos y deseos más profundos" como señala Francisco Reyes Palma.<sup>2</sup>

Este mundo deriva de un momento, el del abandono de la casa de infancia y la pérdida de la inocencia. Violenta crisis del despertar de la sexualidad adolescente que tiempo

después dará lugar a una mística pictórica, mas situada en el confesionario, que en el altar, y que hace las veces de penitencia sacrílega.

Yo como niño Dios dispuesto a ser adorado en una urna por los fieles. Yo como el joven que sube al pedestal para encontrar la iniciación sexual en contacto con el Cristo protector. Yo como Cristo mismo, doliente y sanguinolento. Yo como...

Todo esto representado desde un concepto contemporáneo, con ironía y humor. La crítica ha relacionado a Galán con Frida Kahlo y él dice sobre esto: "Considero que quien o quienes me han comparado con Frida, no conocen mi pintura o la pintura de Frida. Muchas veces me dicen que la cercanía está en el dolor que reflejamos los dos. Estoy de acuerdo en eso pero nada más. Me gusta demasiado cómo pintaba, pero no quiero pintar como ella. Si veo, sí noto que sus cuadros son cada uno como un capítulo de lo que le iba pasando. En mi caso sucede lo mismo, pero yo lo



Julio Galán. *Splendido*, 1997. 190 x 130 - 91 x 123 cms.

expreso de una manera muy distinta, además, nuestras vidas son muy diferentes"<sup>3</sup>.

Los inicios de Julio Galán se remontan a la segunda mitad de la década de los 80 en Monterrey. El autorretrato se observa en sus obras, la niñez vista de diferentes maneras, transformándose en múltiples

personajes. Hace uso de la máscara, se disfraza de niño, mujer, travestí, niño dios, charro... Siempre se encuentra detrás de algo, o algo que puede ser la nada.

La subjetividad es representada en diferentes planos pictóricos. Los juegos y conductas infantiles, parecen ser sus monstruos

<sup>1</sup> Linda Hutcheon. "Ironía, nostalgia y posmodernidad".

[www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutcheon.html](http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutcheon.html)

<sup>2</sup> Francisco Reyes Palma. *Julio Galán: El juego de las profanaciones*. CONACULTA, 1998.

<sup>3</sup> "Galán por Galán". [www.proa.org/exhibicion/galanxgalan](http://www.proa.org/exhibicion/galanxgalan).



En su obra *Splendido* observamos la figura de un hombre desnudo, de espaldas, orinando un jarrón griego llamado cratera. Galán aísla el jarrón, colocando una toma de él en el lado derecho del cuadro; quizás como un llamado hacia su significación, para que nos demos cuenta de su importancia no sólo como un elemento compositivo, sino como uno tema central del cuadro. La cratera, que se distingue por su preciosismo, quiere que observemos su relieve, sus motivos vegetales. Pero lo que en verdad impacta es que la figura humana que se encuentra de espaldas, aparece orinándose en el jarrón.

Resulta claro que en *Splendido* Julio Galán se pasa los cánones clásicos por el arco del triunfo. Si durante muchas épocas lo clásico ha sido lo máximo, el pintor lo transgrede, se orina literalmente en lo clásico, mancilla los esquemas históricos que se habían creado en torno a la perfección, y por eso la figura se mea en el hermoso jarrón, convirtiéndolo en una simple y anacrónica bacinica.

Siguiendo con la descripción, observamos que el hombre representado tiene un tul en la cabeza o una tela transparente, la tela se sujeta con una peineta parecida a la que utilizan las majas. En el cuadro ya no sólo se ve la forma de un hombre, sino la de una maja, la representación de una vedette, de una mujer que tampoco se oculta, se adorna con

su peineta igual que si fuera una corona, se luce, se pavonea de su ser. Aquí estoy. Con la pluma en el culo, como una corista voluptuosa.

El cuadro es especialmente sugestivo, atrevido, irónico, sin tapujos, abierto, irreverente, características indiscutibles en Galán.

En palabras de Jorge Manrique, "El cuerpo se ha vuelto en los años recientes una preocupación común entre artistas de todas las disciplinas, que encuentran en la representación una vía de introspección existencial y de conquista de identidad, nunca exenta de sufrimiento. Es ahora una figura fragmentada, mutilada, a menudo maculada de sus propias excreciones (sangre, semen, orina, grasa). La violencia que campea en el mundo, la desilusión de muchos ideales, la presencia del sida, la represión, la intolerancia, el racismo etc. Todo esto y más, lleva a las transgresiones del cuerpo" [...] "En México pocos artistas han abierto espacio al desnudo masculino, como Nahum Zenil, Francisco Toledo, Julio Galán. No es casualidad que en su mayoría sean homosexuales"<sup>4</sup>. En su obra, el cuerpo se vuelve reivindicación sexual y social, como lo podemos observar en el cuadro.

En el *Splendido* también aparece otra cuestión, el cuerpo dentro de *Splendido* es también un cuerpo doliente o flagelado, el clavo, las manchas rojas en la nalgas blancas, la orina mezclada con sangre, es como un Cristo, los estigmas de la pasión trasladados a otro cuerpo. O bien, se trata de manchas

interiores; miradas ocultas y miedos quedan plasmados en su obra. También el exterior y el interior con sus sueños, se funden en un particular relato plástico.

Su pintura surge de lo íntimo, del recuerdo y de las sensaciones pasadas y presentes; a través de los elementos que componen su iconografía, se encuentra presente la búsqueda de identidad del yo en crisis. La sexualidad, la homosexualidad, la transexualidad y el vedetismo; así como el desaliento y la soledad, son elementos que temporalmente aparta de su obra, pero a los que siempre vuelve, una y otra vez.

En sus declaraciones en "Galán por Galán" el pintor dice de sí: "Soy muy contradictorio y mis cuadros, insisto, son un reflejo de mí." Es un artista enamorado de sí y de su obra. Julio Galán, pintor polémico, sin cadenas, el Yo por el Yo. En sus cuadros está presente la autorreflexión, se retrata innumerables veces: el narciso, pero un narciso con diferentes rostros.

<sup>4</sup> Jorge Manrique, "El repunte del cuerpo, fenómeno artístico contemporáneo", *El cuerpo aludido*, CONACULTA, 1999.

sintomáticas de los enfermos de SIDA. No es claro, pero parece que la simbología apunta al dolor, un sentimiento secularizado, propio del arte de nuestro tiempo y que transfiere el dolor al sentido de la transgresión erótica. La conciencia de la finitud aquí se resuelve como la conciencia de la nada y el disfrute del instante. La posibilidad del dolor se convierte en la transgresión misma del límite de lo humano. Las formas de la perversión manifiestan el lugar donde la vida es llevada al extremo: producir dolor o padecer dolor parece ser la consigna que suspende la represión moral y normativa de la sexualidad. En este sentido la transgresión del erotismo por el dolor se convierte en un acto de denuncia y subversión contra la buena-mala conciencia moral.

Es una imagen ambigua. Es como si estuviera en este límite entre el placer y el dolor, el placer de orinar, el dolor del cuerpo doliente, lastimado por fuera y por dentro. En Splendido el autor parece decir: desde mi marginalidad me pongo de espaldas y te muestro mi gran pluma, para que no quepa duda, veme, no me oculto, soy un pavo real, soy homosexual, soy yo y sólo yo.

Una de las vertientes que quiero destacar en el cuadro, es justamente la idea de homosexualidad. En el lenguaje propio del grupo, ser un sujeto con pluma o sea tener pluma, significa ser homosexual. La pluma es un elemento central en el cuadro que destaca Julio Galán, la muestra abiertamente, no oculta el rostro tras la pluma, ni siquiera oculta su sexo, sino que el hombre tiene la pluma encajada, se la clava.

A través de este cuadro, el pintor se muestra como artista sensible, artista y objeto de la representación, no sabemos si es él quien sirvió de modelo a representar, pero lo que es cierto es que, él mismo dice: "mi obra es autobiografía, mi obra es un reflejo de mis vivencias, de lo que soy; va cambiando de acuerdo a mi vida." Julio se mofa, se expone, ésta

maja, muestra aquí, sus heridas para que las veamos, son las señales de la pasión, pero aquí es otra, la del placer, la pasión del dolor placentero.

En síntesis, el cuadro mezcla elementos de lo clásico, el jarrón, quizás las sandalias que porta el hombre, como si fuera Adonis, un modelo de la belleza ideal, el modelo griego, el guerrero romano; y ahí junto, la transgresión, me orino en la tradición, y no por ello la despojo, sino que la utilizo, revierto su valor para adaptarlo a mi subjetividad, a mi individualidad que lucha contra las fuerzas sociales, la conquista y su violenta culturización u occidentalización, igual que ahora con la globalización, el caos, la pérdida y la renovación de la identidad.



Splendido hace uso de la ironía. Traspasa los moldes clásicos a la posmodernidad. Acaso un ejemplo de la corriente *queer*, palabra que significa raro, "rarito". Lo *queer* es un fenómeno que, en palabras de Didier Eribon, "viene a significar un rechazo de la definición de identidades de un grupo demasiado bien delimitado (la comunidad gay o lésbico-gay) al tiempo que un rechazo a asimilarse a la sociedad dominante. *Queer* es entonces una manera de buscar disolver las fronteras a fin de que otras identidades (transgéneros, bisexuales, etc), y la multiplicidad de identidades gays y lésbicas (locas, tías,

machorras...) encuentren su lugar en un movimiento que cuestiona las normas sexuales, culturales y sociales"<sup>5</sup>.

Se quedan estas líneas sólo como un trazo, un esquema muy general acerca de los nuevos retos del arte, de la manifestación particular que ahora emerge y que comienza a definir la determinación histórica de la cultura hacia un nuevo modelo humano que tendrá que replantearse por completo, mostrarse, como en Splendido: con la gran pluma en el culo de esta sociedad caótica y a punto de colisionar con su propia imagen endurecida.

<sup>5</sup> Didier Eribon, "Somos raritos y aquí estamos", 2003.  
[www.observatori.sem-xarxa.net/articleinprim.php?id\\_article=88](http://www.observatori.sem-xarxa.net/articleinprim.php?id_article=88)



# Sigmar Polke

o la fragmentación del signo

Jaime Fernández del Castillo

En 1983 Sigmar Polke descubrió algo extraño en una reproducción de "Las viejas" un cuadro cruel de Goya de 1812. En la escena se observa la imagen de una decrepita anciana sentada junto a una siniestra compañera, posiblemente una sirvienta quien nos sacude de golpe con una pregunta misteriosa ¿Que tal?, tras ellas la figura amenazante de un Saturno que mira por encima de sus hombros mientras sostiene una flamante antorcha. Tras minuciosos análisis se demostró posteriormente que por debajo de lo visiblemente pintado yacía la sombra de una figura oculta: Goya parecía haber sobrepuesto sus dos patéticas y repulsivas viejas acompañadas de Saturno, a una esbozada pero finalmente abortada resurrección de Cristo.

Sobreposición, palimpsesto, mutación de significados, manipulación del original...? ¿Estamos aquí hablando de los hermanos Chapman y sus recientes y polémicas intervenciones?, no, tan sólo somos testigos de una nueva lección de Goya quien, anticipándose proféticamente a los devenires posteriores de la



Las viejas. Francisco de Goya 1812.

historia del arte, inicia así un diálogo mágico con una alma gemela: Sigmar Polke.

Sigmar Polke, nacido en Oels Polonia en 1941 es un sobreviviente, tras huir de la Europa Oriental vía Berlín Occidental, a los doce años se establece en Düsseldorf en donde asiste a la Academia de Arte local junto con Joseph Beuys y Gerhard Richter. Con este último se interna en los caminos de un pop ácido, bajo el lema de "Realismo Capitalista", un juego de palabras que implicaba una reflexión contestataria e irónica del Pop Art y del Realismo Socialista, y que debía más a la tradición cultural europea que a los modelos norteamericanos de su época.

Inserto cronológicamente en la posmodernidad, Polke nunca sucumbe a su banalidad, en cambio desde esta primera etapa es evidente que más allá del perfeccionismo visual, exaltador y manierista del Pop de Linchestein o Hopper, Polke destruye cualquier posibilidad de contribuir al sistema de consumo masivo vía la manipulación mediática, estas obras representan una sátira



Las tres mentiras de la pintura. Sigmar Polke, 1991

oportuna a los desmedidos alcances del culto a la mercancía. En este sentido el artista está consciente de que el fin de los metarelatos legitimadores no representa un falso pretexto para el abandono y sin desfallecer ante cualquier aparente sin sentido, se vuelca a una nueva búsqueda en la que los signos se redefinen continuamente y adquieren un poder desconocido.

Este proceso parte de la aceptación de la ambigüedad de los signos, que al liberarse de cualquier resquicio de autoría se desdoblan en posibilidades infinitas. Polke, parte así de la creación y recreación continua de las ilimitadas potencialidades de la imagen, una fragmentación mutable que se transforma incesantemente, atrofiando cualquier posibilidad de significados monolíticos. En este sentido Polke se ha apropiado desde su plástica,

voluntaria o involuntariamente de la *Différance* de Derrida, es decir la imposibilidad de definir un significado fijo gracias al postergamiento, oposición y transformación. Así, de igual forma en la que opera la exclusividad de la escritura para consolidar el no-concepto de *Différance*, la obra de Polke se constituye como el acontecimiento visual en donde la fragmentación de los signos articula y justifica la explosión de los significados estáticos.

Así, en su obra "*Las tres mentiras de la pintura*", Polke habla de la imposibilidad de transmitir mensajes visuales monolíticos a partir de una determinada forma plástica, ya que las imágenes constantemente se desdoblan regenerándose al mismo tiempo, a cambio de ello, el artista parece otorgar al espectador el derecho de construir una libre interpretación de la obra.

Sin abandonar nunca el ejercicio de la pintura como eje de su obra, en los años sesenta Polke comienza a explorar caminos que lo llevarán hacia la diversificación técnica como un primer paso hacia la aceptación de su temporalidad pero siempre guardando distancia suficiente ante la posibilidad de develar sus misterios, así comienza a utilizar telas previamente impresas con patrones industriales, desarrollando especialmente la técnica de puntos de medio todo utilizada en la impresión comercial, a los que integra y fusiona gestos plásticos que aparecen sin mostrar ningún complejo por el hecho de no asumirse dentro de alguna categorización artística, poniendo así en crisis los códigos de la iconografía tradicional.

Más tarde Polke inicia una exploración de las posibilidades combinadas de la fotografía y la pintura, concentrando su interés en la descomposición de la supuesta objetividad de la pintura mediante la utilización de fotografías previamente manipuladas e incorporadas físicamente a su pintura. En este acto Polke marca una posición crítica ante las nociones tradicionales de autenticidad, imitación y autoría, la cual representa una profunda reflexión acerca de las ideas de Walter Benjamin. Así la sobreposición de imágenes no se basa en la simulación si ni en una nueva construcción de sus

posibilidades críticas, lo que representa una nueva connotación que va más allá de una denotación aplicada.

Sin abandonar nunca su constante experimentación y rebasando siempre sus propios límites, Polke ingresa a los noventa utilizando de nuevo elementos cotidianos como periódicos e impresiones masivas como un fundamento primario de composición, ahora se interesa especialmente por los "errores de impresión" que encuentra en impresiones industriales. Fascinado por las relaciones entre el error aleatorio y la imagen original, Polke amplifica y manipula las distorsionadas imágenes aplicando capas de poliéster y resinas transparentes que funcionan como filtros deformantes que ponen en evidencia la fragilidad de la percepción humana. Se utiliza el error como pretexto para demostrar la imposibilidad de definir verdades absolutas o presupuestos comunes.

Si bien la mayor parte de la obra de Polke gira en torno a la utilización de una iconografía figurativa, su dinámica pictórica no se limita a patrones representativos. En este sentido Polke convierte hábilmente a la abstracción en un recurso plástico que nos habla de la imposibilidad de determinar de una manera concluyente cualquier pretendido juicio definitorio sobre lo que la pintura debe o no de ser.

Más allá de considerarlo un impostor de imágenes, su

interminable metamorfosis plástica se constituye como un proceso de construcción de nuevos referentes que está totalmente liberado de cualquier prejuicio teorizante. Tal vez esta falta de un sistema creativo fijo, dependiente y establecido, es lo que otorga a su obra una validez universal, el juego entre lo abstracto y lo figurativo, entre lo real y lo imaginado, la ausencia de lugares comunes, las posiciones mutables que desplazan todo centro, la ausencia de compromisos ante la cultura occidental.

Polke es un artista congruente con su tiempo y su circunstancia, su crítica a fenómenos contemporáneos es mordaz pero a la vez se mimetiza hábilmente sin perderse en medio del caos

generado por la invasión de la pornografía visual que, de acuerdo con Jean Baudrillard nos está dirigiendo a una proceso de simulación generalizada<sup>1</sup> que ha despojado a todo objeto y en especial al arte de su capacidad de proyectar una "sombra" trascendente.

En su obra "*La cacería de Taliban y Al Qaeda*" Polke reproduce la trayectoria de un satélite en búsqueda de un jinete afgano cabalgando, muestra de como un simple señuelo ocasiona el despliegue de toda la maquinaria de guerra norteamericana con el objetivo de encontrar al enemigo terrorista, mientras que en Irak miles de víctimas de ambos bandos padecen los excesos de una guerra



Realmente no pienso mucho en nada. Sigmar Polke. 2002

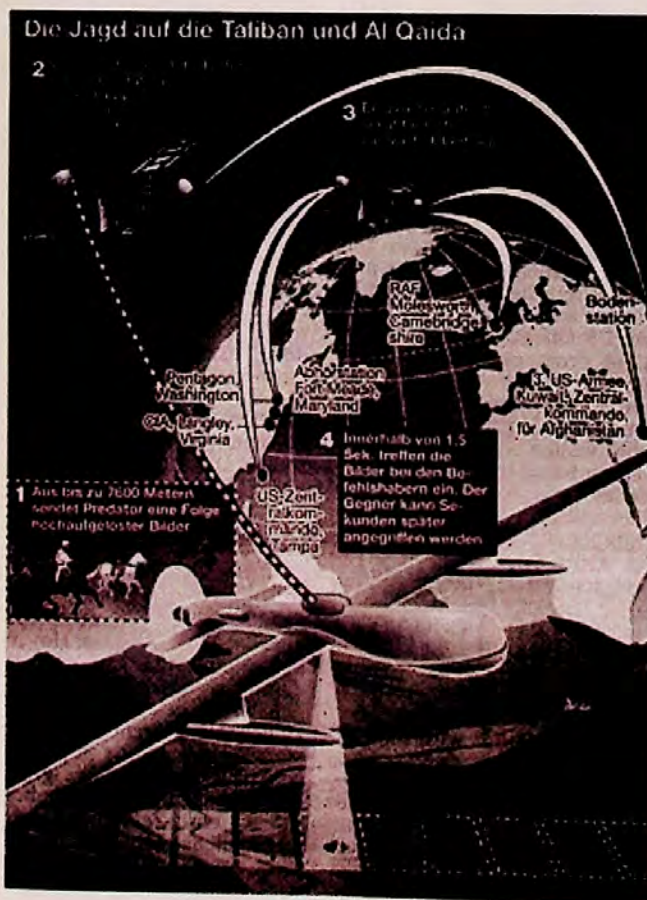
construida artificialmente para asegurar la "compra" manipuladora de un número de conciencias suficiente para garantizar la permanencia en el poder de un sistema político.

En este mismo tono en obras como "*Realmente no pienso mucho en nada*" Polke pone en evidencia el "hobby" favorito del norteamericano promedio y practicado hasta por el más poderoso petrolero tejano: el "coleccionismo de armas". ¿Cómo podría mostrarse mejor la incongruencia irónica en las acciones de un sistema que cultiva cotidianamente la violencia y pretende cosechar la paz del mundo?. En este sentido sólo la incomoda ironía de Michael Moore y su cinta "*Bowling for Columbine*" (o su libro "*Colega, donde está mi país*") se instala en la misma línea crítica y contestataria ante el abrumador poder de un estado acéfalo.

Así, podríamos decir que las únicas constantes en la obra de Polke son el desplazamiento, la transfiguración y la metamorfosis; pero, ¿cuál es la energía vital que genera su imaginario personal...? Probablemente la respuesta

esté en el misterio. El propio Polke participó en su momento el haber experimentado un encuentro con un "Ser Superior" que provenía del pasado, este ente le habló al oído y le dijo: "Quasuntarne/quasuratun/gas atula/ marquatuquapa /marutuque..."<sup>2</sup>. El influjo del espíritu se dejó sentir en Polke permanentemente, sí fue el mismo Goya quién le ordenó pintar su versión del grabado "*Nach Goya*" en 1982.

¿Podríamos decir que esta manifestación metafísica legitimó la búsqueda de Polke hacia nuevos significados del arte a través de la fragmentación mutable de los signos? Quiero creerlo así. ¿O cómo es posible redefinir el arte contemporáneo a partir de modelos agotados? Hoy en día la racionalidad exacerbada, el dominio tecno-científico del mundo, el supuesto control sobre la naturaleza y el mercantilismo voraz, se han convertido en caminos enajenantes que han manipulado las pocas esencias que aun conserva el hombre. Por ello Polke, volviendo al viaje, busca el nuevo final del abismo, y mediante un iluminado autismo reconstruye la senda hacia un renovado destino: la deconstrucción del mito.



La cacería del Taliban y Al Qaeda. Sigmar Polke. 2002

<sup>1</sup> Jean Baudrillard "La precisión de los simulacros". Cultura y simulacro. (1978). Kailos: Barcelona, 2002.  
<sup>2</sup> Vicente Jarque. "Lo que Goya dijo a Polke". Arte y Parte. No. 25.

# Cindy Sherman

## Rétorno de lo abyecto

César Ruiseñor



Vómito: Untitled # 175. 1987.

Vamos a hacer un recorrido del trabajo de Cindy Sherman, mismo que implica una visita a la construcción de lo femenino, su crítica y lo que parece ser su propuesta final, su total disolución en lo abyecto, como fundación de un nuevo comienzo. Muy difícil, no empezar con John Berger: "Los hombres actúan y las mujeres aparecen". O, mejor aún, la mujer aparece. "Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas" 1. Aunque a primera vista sus imágenes parecieran reforzar el estereotipo femenino, es a partir de él, en su repetición consciente, en esta redundancia notoria, que Sherman logra develar y señalar en todo su artificio, la reducción que los medios visuales del arte, el espectáculo, y la publicidad han hecho de la figura de la mujer.

Si ya se puso al descubierto la falacia del estereotipo, y la mujer ya no ve siendo mirada, sino que se mira y se pregunta, qué es lo que refleja el espejo, qué es esa sombra que impide la lectura clara de su condición. Para poder despejar el camino, es necesario ahora destruir el presente y el pasado de esta representación, sin dejar a un lado a la ironía. Esto lo hace mediante la crítica de la falsa sofisticación de la moda y sus mujeres falsamente perfectas y despreocupadas, mostradas esta vez de un modo bizarro. Asimismo, cuestiona la representación idealizada de la mujer en la historia del arte, mediante la desublimación de la misma o la apropiación de la figura masculina, el siempre poderoso retratado, en un travestismo delirante.

Después de esto, ¿qué es lo que queda entonces de la mujer como representación, cómo se ve sin artificios, sin mirada masculina, sin estereotipos, sin idealizaciones, en un mundo saturado y manoseado de imágenes, qué tipo de representación es posible hacer de la mujer, desde la mujer?

Esto es particularmente incisivo en el caso de Sherman, quien es ante todo una constructora de imágenes, esencialmente femeninas y pareciera encontrarse ante un callejón sin salida, al menos si de representación se trata. La respuesta viene cuando retoma las ideas que ya había manejado en su serie de Cuentos de hadas de 1985. En ella había hecho ilustraciones para Vogue con el tema de las historias de cuentos para niños. Sherman introduce el horror de una manera palpable aunque no carente del humor que suele acompañarla. Ella dice: "El horror del mundo es inigualable, demasiado profundo; es más fácil de asimilar si es hecho como un engaño, humorístico, en una forma artificial" 2. Sin embargo, más allá de lo humorístico y lo artificial, de

lo grotesco, se llega a infiltrar más de alguna imagen claramente perturbadora, que nos muestra este horror del mundo, horror de la muerte, horror al cadáver. Es esta veta de su obra que dejó sin explotar, a la cual retorna una vez que ha ajustado cuentas con la representación de lo femenino.

Para Hal Foster, la realidad pasó de ser un resultado, un efecto de la representación a ser lo real como un asunto de trauma, partiendo del estudio de las ideas psicoanalíticas de Jacques Lacan: "La realidad nos proyecta a lo traumático, a lo abyecto, aquello que resiste a lo simbólico, que habla de un cuerpo dañado, de un individuo violado" 3. Ha terminado el tiempo de los simulacros baudrillardianos, lo real no ha sido asesinado, sino que se le había rehuído, se ha querido escapar de su influjo, pero ya no es posible continuar haciéndolo. El agotamiento de la representación, su paroxismo en el simulacro, la reacción contra el falso mundo mediático de la sociedad de consumo, ha orillado a cierto tipo de arte a enfrentarse directamente con lo real, de golpe y frontalmente. En la lectura de Foster, paradójicamente, este regreso de lo real, como él lo llama, se presenta en forma de lo abyecto, la sombra de lo que estamos acostumbrados a mirar.

De acuerdo con Julia Kristeva, lo abyecto es lo que hacemos a un lado para constituirnos en un Yo. Es la fantasmagórica sustancia no sólo extraña al sujeto, sino íntima para con él, al grado de provocar en su



Cadáver: Untitled # 153. 1985.

proximidad pánico. Dice Kristeva: "[lo abyecto] perturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta las fronteras, las posiciones, los roles." 4 Lo abyecto toca la fragilidad de nuestros límites, la fragilidad de la distinción espacial entre lo que está adentro y lo que está afuera de nosotros. La abyección es la condición en la cual la subjetividad se encuentra en problemas, donde el significado se colapsa, mismo que es aprovechado por artistas como Sherman que desean trastornar por igual las edificaciones del sujeto y de la sociedad.

Kristeva distingue entre la operación de "abyectar" y la condición de ser abyecto. La primera consiste en expulsar, separar, que es fundamental para conservar a la sociedad y al sujeto por igual. Es el lugar donde se construye la subjetividad,

el racismo, lo homofóbico, etc. Por otro lado, ser abyecto es ser repulsivo, ser sólo sujeto lo suficientemente como para sentir esta subjetividad en peligro y por lo tanto corrosivo del sujeto y de su sociedad. Mediante la operación de la abyección, lo humano solamente acontece por fuera del límite que marca la superficie de la piel, es la negación de todo aquello que nos pudiera recordar la animalidad del ser humano, su presencia irremediable en nuestro cuerpo.

Así, sus excreciones son denominadas como abyectos: sangre, pus, excremento, vómito. El sujeto las encuentra como asquerosas y las expulsa, las esconde, las liquida, enviándolas a un no existir, que es la misma condición de lo muerto, del cadáver, la abyección más extrema, porque es la desaparición absoluta de lo humano.

La presencia de lo abyecto es el retorno triunfal de la carne, la nueva carne, el regreso del cuerpo, su venganza sobre la mente, la destrucción del sujeto simbólico como algo intrínseco e íntegro. Pero Sherman va más allá de mostrar únicamente la presencia de la animalidad o de sus restos que nos constituyen. Ella desea, mediante la abyección, cuestionar y romper con los conceptos totalizadores y excluyentes de la identidad, del género, de lo social. Debido a su poder transgresor, la presencia de lo abyecto pone en debate el límite mismo que ha contenido el campo de lo permitido, de lo aceptado. Retomando la cuestión de lo femenino, Sherman plantea de lleno la pregunta acerca

de esta entidad, de la validez del género. La mujer empieza gradualmente a desaparecer y su lugar es ocupado por seres ambivalentes, la diferencia sexual se desvanece. Son seres andróginos que al participar simultáneamente de los dos sexos, cuestiona tanto la validez de lo masculino como de lo femenino como identidad imperturbable. Las cabezas, arrancadas, expulsadas del cuerpo, sólo pueden mirar, atestiguar, ser tan sólo vestigio de la mirada cuya edificación simbólica de lo sexual, fue violentada, destruida, dejando en pie únicamente la animalidad primordial de nuestra lascivia, fundadora de todo género. Fetichismo y mutilación, provocan conjuntamente una sensación más de terror que la manifestación de erotismo que parecieran proveer en primera instancia.

Influida al mismo tiempo por Bellmer y Moulinier, su obra se llena de maniqués monstruosos que desfiguran lo humano, apenas presente en las formas artificiales que recuerdan al cuerpo. Son obras ambiguas, sexuadas y asexuadas, atractivas y repulsivas, reales y artificiales, eróticas y perversas, humanas y monstruosas. El cuerpo deviene en algo ajeno, en una edificación que trasciende lo humano, algunas veces por lo grotesco, sin dejar de estar presente la ironía, pero con una presencia patente de lo terrorífico. Evocan un terror atávico y están llenas de una atracción que solamente puede venir de lo perverso, del lado oscuro al que invocan. No hay ninguna historia gore que contar, no cuentan con ninguna narrativa que vaya más allá



Maniquí: Untitled # 263. 1992.

de la imagen manifiesta, de un presente perpetuo que no tiene posibilidades de pasado ni deseo de futuro, el elemento esquizofrénico que Fredric Jameson señala como característico de la posmodernidad.

Roger Callois describe un caso de esquizofrenia extrema: "El cuerpo se separa del pensamiento, el individuo rompe los límites de su piel y ocupa el otro lado de sus sentidos. Trata de mirarse desde cualquier punto en el espacio. Siente que llega a ser espacio, espacio oscuro en donde ninguna cosa tiene cabida. Inventa espacios donde él es 'la posesión convulsiva'".<sup>5</sup> El arte de Sherman evoca esta posesión, que rompe el orden simbólico, de la imagen-pantalla lacaniana y al mismo tiempo con el horror y desamparado que quedan después de haberlo hecho. Entonces, lo humano se desvanece, tan sólo queda los vestigios de lo que alguna vez fue, ocurre la total difuminación del cuerpo.

¿Por qué esta fascinación con lo traumático, con lo abyecto? Artísticamente, contra el simulacro y la presencia constante del mundo artificial, imaginario de la fantasía consumista. Socialmente también hay motivos: Sida, muerte, guerra, terrorismo, pobreza, ruptura del pacto social, etc. Ante una sociedad mediatizada y enajenada, ante el ejercicio del poder político y económico sin contrapeso, sólo parece quedar como último bastión el sujeto abyecto, el cuerpo enfermo o dañado. Pero por supuesto, esto presenta sus riesgos. Si hacemos que el cuerpo sea lo único, y hacemos a un lado al reconocimiento de las diferencias, logro celebrado de la posmodernidad: a la mujer, al trabajador enajenado, al color de la piel, a la preferencia sexual, corremos el peligro de llegar al nihilismo. Pero tiene a su favor continuar con la crítica radical del sujeto

que lleva a cabo la posmodernidad. Lo abyecto expulsa al sujeto mítico de una vez por todas. Sin embargo, la fuerza de lo abyecto proyecta una concepción del ser humano que mira de frente el horror, a la violencia y se convierte en un desesperado intento por no sucumbir en el vacío, en el último campo de lucha. Porque al lado de su poder destructor de nuestras edificaciones sociales, del sujeto tal y como lo conocemos, posee todavía la esencia constructora que las erigió, o si se quiere ver así, que las desvió. Kristeva nuevamente: "Existe en la abyección una de esas oscuras y violentas revueltas del ser contra lo que le amenaza y que le parece venir de un fuera o dentro exorbitante, arrumbado junto a lo posible, a lo tolerable, a lo pensable. La abyección es una resurrección que pasa por la muerte del yo (moi). Es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida, de nueva significancia." Este es el camino que Sherman eligió seguir. Es un descenso desde la representación de lo femenino hasta la destrucción del cuerpo. El retorno de lo abyecto como origen refundador de un nuevo ser, como una nueva manera de volver a edificar el género.

- 1 John Berger (1974). *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona. 2002.
- 2 Cindy Sherman (1997) *Retrospective*. Thames & Hudson. Singapur. 2003.
- 3 Anna Maria Guasch. "El compromiso entre la historia y la crítica de arte. Entrevista con Hal Foster". *Lápiz*. No. 166. Octubre 2000.
- 4 Julia Kristeva (1980). *Powers of Horror. An essay on abjection*. Columbia University Press. New York. 1982.
- 5 Hal Foster (1996). *The Return of the Real*. The MIT Press. Cambridge.

# La Búsqueda de Sophie Calle

Regina Trespacios Quijano

“Conócete a Ti mismo”  
Frase adoptada por Sócrates como norma personal.

Sophie Calle nace en 1953 en París y como eventos importantes en su vida que marcan sus posibilidades expresivas encontramos el haber viajado por el mundo durante siete años, donde adquiere una afición particular por conocer personas diferentes que le permitan conocerse a Ella misma y situarse en su espacio particular, por ello su trabajo inicia al estudiar el mundo, cómo lo ven otras personas y qué lugar ocupa Ella dentro de él.

Al regresar a París comienza a experimentar con personas a las que sigue y de las que va imaginando quiénes son y cómo pueden tener una conexión con su propia vida; hacia 1970 comienza a tomar fotografías que fungan como pruebas objetivas de sus experiencias personales y escribe textos en donde narra lo que percibe de las personas perseguidas o interceptadas y evidencia la vulnerabilidad del ser humano; comienza a hacer de sus rituales persecutorios un arte, tomando su vida como materia prima y en el espacio íntimo del hogar construye una fábrica en la que recupera datos de su vida y de experiencias inesperadas en forma casi antropológica es decir busca información y objetos relacionados con su vida pasada y los hace



Sophie Calle. Sleepers. 1979

interactuar después de una revaloración con el presente. Realiza trabajos como *The Sleepers* (del 1 al 9 de abril de 1979) en el que invita a veintiocho amigos, conocidos o recomendados, a pernoctar en su cama, a los cuales fotografía mientras duermen y de quienes narra la experiencia vivida para después ser expuesta en un espacio museístico combinando sus recursos artísticos, compuestos de 176 fotografías, y los conceptuales que define al adoptar la teoría y la interpretación personal. De todas estas vivencias, Sophie experimenta emociones poco

controlables, ya que al compartir con otras personas difícilmente puede decidir en qué forma o momento el experimento culminará, siendo Ella misma el sujeto de su trabajo; como dato especial o curioso comenta que uno de los durmientes le “reprochó el hacer de su cama un lugar donde sólo tenían lugar cosas antisépticas”, ya que él esperaba tener un momento de romance o sexo. En 1983, encuentra una libreta de teléfonos y entra en comunicación con veintiocho hombres desconocidos cuyos teléfonos aparecen en ella de los que realiza artículos de

retratos imaginarios concebidos con esta pobre información y su personal interpretación, trabajo que fue titulado *L'Home au Carnet*; poco a poco sus experiencias la hacen ir tomando definiciones entre su propia vida y la de los demás. Su vida sentimental fue experimentada y comunicada públicamente con el espectador, con el cual comparte la pena del abandono haciendo un trabajo llamado *Pena Exquisita*; en el que al manifestar su experiencia busca escapar de la tristeza compartiendo su dolor con el espectador quien se identifica con su sufrimiento y se apropia nuevamente de la pena, lo cual la ayuda a mitigar su dolor.

Como resultado de sus exposiciones, en las que consigue el interés del espectador quien se compromete con la lectura de sus textos, recibe muchas cartas en las que encuentra una retroalimentación que la apoya para seguir en su búsqueda.

En 1981 realiza *The Shadow*, trabajo que incluiría fotografía documental, investigación y texto; para su ejecución solicita a su madre que contrate a un detective para que efectúe anotaciones y tome fotografías de Sophie durante todas sus actividades

de un día. Al mismo tiempo Ella hace sus propias anotaciones y pide a una amistad que tome fotografías del detective haciendo su trabajo. Al iniciar la investigación y sintiendo la presencia del detective, Sophie escribió que había entrado en la vida de un detective privado y expresó: "influye en sus acciones como él en las mías", como resultado del evento presenta al espectador, como evidencia de su existencia, sus anotaciones y fotografías tomadas a su solicitud en yuxtaposición con las notas, fotografías e investigación del detective.

En este último trabajo en el que quiero centrar mi atención, con una reflexión sobre una de las búsquedas de Sophie, la identidad. Con su trabajo, como contemporánea de Sophie y por mi profesión como restauradora de obras de arte siempre en búsqueda de los valores culturales y de la identidad personal o comunitaria, ella ha dado un chasquido ante mis ojos y ha despertado una interesante reacción en la que aún a distancia me comprometo a interactuar en la búsqueda del concepto de identidad. Producto de la sabiduría popular en el mundo helénico se encontraba escrito en el frontón del templo de Delfos la máxima "Conócete a ti mismo", adoptada por Sócrates como norma personal y que hoy recupero como parte fundamental de mi reflexión; ya que si bien el conocerse a uno y a los demás ha sido un sentimiento universal de recuperación de un camino que en ocasiones sentimos perdido, parece que en el posmodernismo y como resultado de la destrucción por las guerras, nos encontramos ante la pérdida de los valores comunitarios, y surgen los nuevos valores de la sociedad postindustrial y del despliegue del capitalismo



liberal; como dice J. F. Lyotard, se "ha eliminado la alternativa comunista y se ha revalorizado el disfrute individual de los bienes y servicios". De ahí que vivamos en un mundo caracterizado por las relaciones destructivas de nuestro entorno natural, y nuestros modos de vida estén directamente relacionados a la economía. Todo ello lo confirmamos con la puntualización que hacía el antropólogo Levi-Strauss en su libro *La Identidad* (1981), en el que refiere que "la crisis de la identidad sería el nuevo mal del siglo", de donde aparece la nostalgia como síntoma patológico de la sociedad que ya no es capaz de enfrentarse con su tiempo y su historia. Por lo que es necesario, según expone J. Habermas, darnos "la imagen que de nosotros nos ofrecemos a nosotros mismos y ofrecemos a los demás y conforme a la que queremos ser enjuiciados, considerados y reconocidos por los demás". Así Sophie, mujer crítica, conjuga la teoría, la literatura, la ideología, el arte y la autobiografía con un

sentimiento consciente, aunque inseguro, de indagación de una identidad personal, búsqueda que, según manifiesta E. H. Erickson en su libro *Identidad-Juventud y crisis* (1981), "... está basada en dos observaciones simultáneas; la percepción de la igualdad a sí mismo y a la continuidad de la propia existencia en el tiempo y en el espacio, y la percepción del hecho de que los demás reconocen dicha igualdad a sí mismo y dicha continuidad". Ella representa pinceladas de su propia vida acercándose a los conceptos del psicoanalista francés Jacques Lacan, quien argumentó que "el yo se constituye al ser visto por otros desde fuera"; así nos presenta un arte disfrazado de idea, lo cual le da mucha energía a su propuesta creativa, ya que como afirma Jean Baudrillard... "el arte que sólo consumimos visualmente ya no nos puede aportar ni ilusión ni realidad", razón por la cual su trabajo resulta impactante y muy comprometedor. Al compartir su búsqueda la artista abre la posibilidad del

reencuentro con su sentimiento, y el espectador abre la posibilidad del encuentro con él mismo. Analizando su texto e imágenes nos damos cuenta de quiénes somos ante nosotros mismos y ante los demás, impactándonos cómo nos ven otros desde una percepción y una circunstancia completamente ajena a la personal y reforzando quiénes somos para cada uno, cómo hemos sido marcados por nuestro pasado y cómo evolucionaremos hacia el futuro. Al exponerse Sophie ante nuestros ojos, lógicamente nos comprometemos a conectarnos con su situación particular y a cuestionarnos la razón de nuestra propia existencia, por ello podremos hacer un recuento o evaluación de nuestro recorrido vital para culminar en un mejor proyecto de vida. Para concluir sintetizo: Sophie Calle innovadora y contundente artista contemporánea que procura vencer las embestidas de la posmodernidad en un gesto valiente de recuperación personal, analiza con nostalgia su situación ante el mundo anhelante del reencuentro merecido después de la búsqueda en su interior y en el de nosotros mismos, quienes terminamos comprometidos con el acontecimiento y estimulados para encontrar nuevos valores personales y comunitarios. A la fecha Sophie continúa su experimentación y ha sido invitada a exponer en galerías y museos a nivel internacional, radica y trabaja en Nueva York y en Malakoff (París, Francia). Entre sus últimas exposiciones el 15 marzo del 2003 inaugura su exposición *M'As-Tu Vue o Have you Seen me?*, con motivo de su cincuenta aniversario en el Museo Nacional de arte moderno, Centro Georges Pompidou en París.

# Reconstruyendo las vivencias de Louise Bourgeois

Pamela Jiménez



¿Hasta dónde un artista permite que la vida personal sea parte fundamental de su obra de arte? ¿El arte puede ayudar a limpiarnos del pasado que nos persigue? ¿Es la nostalgia de vivir algo que no hemos vivido logrando que esto se convierta en imaginación irrefrenable que algunos cristalizan en arte? A través de la expresión artística podemos exorcizar la nostalgia de un pasado que pudo ser mejor... y lograr crear algo único por propio, mágico aun en una manifestación de situaciones cotidianas. Louise Bourgeois habla de sí misma, utiliza el arte para arrancar los temores y los dolores que la han perseguido desde su infancia. En este revivir nos cuenta cómo creó su primera escultura y dice: "Me sentí atraída del arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones en las que mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era... Sentada en el comedor, cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó. Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura." "...Mi infancia nunca ha perdido su magia, ni su misterio, ni su carácter dramático. En estos últimos cincuenta años toda mi obra, todos los temas que me han inspirado, proceden de mi infancia...". Entonces, la base de su trabajo es su memoria, porque al reconstruir su pasado, trata de olvidarlo, derrotándolo con el recuerdo, como en una sesión de

terapia sicoanalista, incluso se remonta al día de su nacimiento.

"(...) ¿quién nace el día de Navidad? fui un auténtico incordio cuando nací. Toda esa gente tenía sus ostras y su champagne preparados, y allí llegué yo". Nació un 24 de Dic de 1911... El tiempo es lo único que da forma a la memoria. La nostalgia es la que hace posible que esa memoria resurja.

Su vida late constantemente en su obra. Ella pertenecía a una familia dedicada a la restauración de tapices. De niña su vivienda estaba situada junto a un río, el cual era necesario por la utilización de químicos empleados y frente a un matadero, de manera que el agua y los cuerpos fragmentados tendrían presencia en su obra. Su padre estuvo alistado durante la Primera Guerra Mundial, por lo que ella primero sintió la ausencia del padre. Al terminar la guerra, su padre tuvo amores frecuentes al grado de que contrató a una institutriz que vivía con ellos y que además de enseñar inglés a los niños fue amante del padre durante diez años. Su madre enfermó y la artista tuvo que cuidar de ella hasta su muerte.

La no aceptación de su vida la hizo artista, comenta: "Todos los días uno tiene que abandonar su pasado o aceptarlo, y entonces, si no puede aceptarlo, se hace escultor." Su *Spiral woman* significa para Bourgeois el recuerdo de las mujeres retorciendo los tapices en el río, imagen que

provocaba en ella el deseo de retorcer el cuello de la amante de su padre, aunque esta escultura es también ella misma, desorientada a veces, sin saber a dónde girar.

Sin embargo sus obras no se limitan a una evocación ni a la representación de un sentimiento determinado, sino que se sostienen sobre una forma de expresión muy personal y hasta novedosa. Su formación en matemáticas, geometría, filosofía e historia del arte explica que conciba la memoria como una forma de arquitectura; como resultado suele reducir sus emociones internas y las producidas por su relación con los demás, a formas estructurales e imágenes arquitectónicas.

En 1935 se licencia en Geometría y Matemáticas en la Sorbona, después estudia en la Academia de Bellas Artes y en la École du Louvre. En 1938 conoce a un profesor de arte norteamericano, con el que se casa y se traslada a Nueva York el mismo año. Ella es muy fructífera desde los 40, pero ahora me voy a enfocar en su trabajo a partir de los 70: Desde esta década su trabajo se hace esencialmente autobiográfico y se construye con las obsesiones y los recuerdos. Su trabajo, que cada vez con mayor frecuencia se adentra en el campo de la instalación, se llena de símbolos que terminan convertidos en arquetipos: habitaciones claustrofóbicas que nos llevan a lo más íntimo, elementos que recuerdan a su infancia, objetos a medias que pueden parecer órganos... el cuerpo masculino

fragmentado, alusión directa a su padre. La culminación de este pensamiento la lleva a cabo con la obra *The destruction of the father*, del año 1974. Una cueva- instalación iluminada en rojo donde sumergió piezas de carne, miembros de animales en escayola blanda, luego dio la vuelta al molde, lo vació y lo moldeó de nuevo en látex para crear sobre todo capullos, otras formas esféricas y falos. Las protuberancias se van haciendo cada vez más grandes al avanzar la profundidad de la obra, esto tal vez sugiere cómo los recuerdos y las emociones aumentan en intensidad o se disminuyen con el tiempo, dependiendo desde el punto de origen que se tome. Se trataba por un lado de la deconstrucción del padre (como ruptura de la estructura, él ya no es el centro familiar ansiado, un padre puede tener diferentes significados, el significado del padre lo ha transformado para poder exorcizarlo, en este sentido se resignifica) y por otro lado, de la reconstrucción encarnando la mesa del comedor, el lugar cotidiano donde se formaron los traumas de la artista, y otra vez la presencia de cuerpos fragmentados en relación con el matadero y la escultura como invocación de la memoria para poder aceptarla.

En los 90 comienza una interpretación más compleja de su pasado y la construcción del presente. A los criterios arquitectónicos y espaciales añade todo un lenguaje de símbolos propios y la

1 Sara Rivera. "Louise Bourgeois: decir lo que no se puede decir". [http://www.babab.com/no07/louise\\_bourgeois.htm](http://www.babab.com/no07/louise_bourgeois.htm)

2 Javier Mozas. "Diario sobre la memoria". <http://www.espaciolake.com/Febrero2001/mozas.html>

participación del espectador en sus instalaciones. Crea las Cells, celdas de un panal en cada una de las cuales podemos observar y vivir distintas facetas de un todo que es ella misma. La artista ordena mallas metálicas, puertas, camas, mobiliario, ropa que el tiempo ha ido corroyendo para manifestar con ellas obras enigmáticas y profundas, cargadas de dolor y memoria. Un dolor que llega a partir de las texturas y forma de los materiales. Sus Cells representan esta idea de espacio privado, donde la artista, entre la turbulencia y el erotismo, entre lo explícito o lo ambiguo muestra sus trabajos: temas y recursos que son permanentes porque son obsesiones, que jamás pueden desaparecer en la obra de su creadora, ya que el inconsciente nos juega la constante mala pasada. Descifrar sus objetos recurrentes como formas corporales esculpidas en cera, desmembradas como a lo mejor ella se ha sentido por dentro, espejos enigmáticos y espacios vacíos que la llenan de nostalgia por los que ya no están; una cita sobre lo que piensa: "La Cell es un recinto porque pertenece a una pequeña sección del pasado. Y para que este pasado sea erradicado, tengo que reconstruirlo, meditarlo, hacer una estructura con él, y deshacerme de él al hacer la escultura. Todas las celdas hablan del miedo. El miedo es dolor."<sup>3</sup> Abunda frecuentemente el color rojo, "el rojo es sangre, dolor, violencia, peligro, venganza, celos, resentimiento, culpa. Son sentimientos cotidianos."<sup>4</sup>



Louise Bourgeois. Spider Mamam. 1999

La cabeza, roja, encerrada en una reja metálica de Cell X (Portrait) (2000), nos saca la lengua burlándose en este escenario que se va construyendo de todo el dramatismo de la experiencia de vida. Distanciamiento irónico desde el cual nos habla las muchas formas rojas (culpa, traición y lujuria) que se conocen cuando se es adulto. Su trabajo con el mármol en sus esculturas resulta muy personal también, ya que deja el mármol áspero, repleto de señales y de incisiones, como la existencia angustiosa y llena de conflictos; como la incapacidad de comunicación expresada con gran precisión a través de las formas, de las líneas y de los volúmenes. Juega también con los espejos en los que el espectador puede reflejar su propia circunstancia a través de la mirada.

"Mi tema es la crudeza de las emociones, el efecto devastador de las emociones por las que pasa uno. Los materiales son mi medio. Están ahí para servirme, yo no estoy ahí para servirles."<sup>5</sup>

Las paredes de Red Room (Child) (1994) están hechas con puertas. En el interior están aglomeradas grandes bobinas rojas y azul cielo con soportes que recuerdan a la infancia de Bourgeois, objetos enroscados en espiral que parecen órganos, y trozos de cuerpo de cristal de un color claro, dos pequeñas maletas, una lámpara de petróleo y dos botellas llenas de monedas. Hay un objeto en forma de gota que cuelga en



Louise Bourgeois. Femme couteau, 2002

uno de los soportes y una escalera roja apoyada en la pared, demasiado baja para poder escapar de la habitación. En una de las puertas hay una pequeña ventana en la que puede leerse la palabra "private" en letras gastadas (este es un lugar de evocación personal). La densidad atmosférica recuerda a un escondite o cuerpo interno, esta obra junto con la "destrucción del padre" muestran su niñez, la deslealtad y la hipocresía marital.

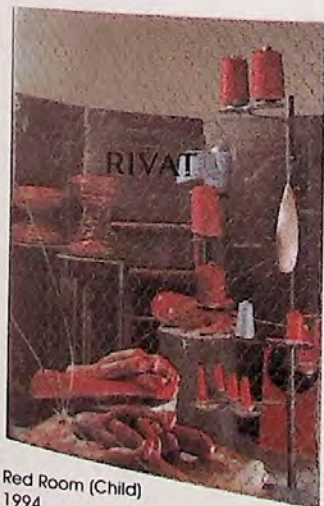
De 1994 a 1997 aparecen las Spiders. Empezaron siendo dibujos y terminaron siendo esculturas que simbolizan el recuerdo de su madre, en el sentido de aportarle protección, de ser inteligente, paciente, limpia y útil, laboriosa a pesar de su fragilidad, indispensable como una araña y capaz de mirar por sí misma. La escultura de bronce, acero y mármol Mamá, es una araña de diez metros de altura de larguísima patas tubulares que se apoyan en pequeños puntos en el piso, de su cuerpo cuelga un saco que contiene huevos de canica, su presencia maternal nos invita a que nos sintamos o protegidos o intimidados por ella. La araña también puede ser ella misma, la telaraña le permite atrapar sus angustias venenosas y controlarlas, es un símbolo femenino de cómo conquistar el temor. El hilo delgado que sale del cuerpo y que puede formar toda una red tan grande como frágil, capaz de sostener a varios, es la metáfora de la vida y del complejo comportamiento humano: el ser como la araña, la cual reproduce y destruye.

A partir de una arquitectura y una escultura muy particular, palabra e imagen se funden para conjurar el pasado, la nostalgia que hace vulnerable a la artista pero que han constituido al mismo tiempo su fuerza. Toda una vida expuesta al público pero que continúa siendo privada y en cierto modo indecifrable y secreta, a partir de una personalidad individual invita al espectador a que dentro de su compleja sintaxis, proyecte su propia memoria y cree fantásticos lugares de deseo.

Resulta muy difícil encontrar alguna influencia o similitud con alguna corriente artística, sin embargo su obra sí ha sido influyente en otros artistas posteriores. Bourgeois ha conformado una metodología y un lenguaje visual propio, una forma de terapia tan subjetiva como poderosa, que ha constituido su fortaleza y su búsqueda constante.

"En mi obra, es la relación con la otra persona lo que me motiva. La condición humana es lo que esculpo y mis formas emanan del interior de mi cuerpo." El artista se refugia en el inconsciente... Me siento a gusto con mi inconsciente Confío en él."<sup>6</sup>

Linda Hutcheon nos dice: "Anhelar hace posible el arte y por anhelar quiere decir: la respuesta emocional a la desposesión, a la pérdida y a la lamentación. Así se ha considerado la nostalgia como el "dolor creativo" propiciado por la inspiración necesaria para los artistas".<sup>7</sup>



Red Room (Child) 1994

3 Mujeres artistas del siglo XX y XXI. Taschen, 2001.

4 Sara Rivera.

5 D. Marshall y P. Heikenhoff. Louise Bourgeois. MARCO. 1995.

6 Jan Garden Castro. "Louise Bourgeois: Turning Myths Outside Down". <http://www.sculpture.org/documents/scmag01/ianfeb01/bourg/bourg.htm>

7 Linda Hutcheon. "Ironía y posmodernidad". [www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html](http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html)

# Paula Santiago

o las niñas bonitas también se casan

Hugo Jaciel Mendoza

¿Quién es Paula Santiago?

Ella nos dice de sí misma:

"Es irrefutable el hecho de que no he sido una niña promedio, cuando nací era de tamaño menor a la media y muy poco tiempo después superé la medida estándar. Tampoco hablé en el tiempo promedio y cuando por fin hablé no dije lo que dicen la mayoría de los niños, yo escogí una palabra redonda y larga para repetirla durante todo el día, decidí explotar los matices de la palabra popote hasta el cansancio, cosa que tampoco hacen los niños promedio con una sola palabra, después, cuando ya no eran sólo palabras sueltas sino oraciones completas seguían siendo ocurrencias poco comunes para criaturas de mi edad, profetizaba en los aviones, le hacía coro a mi papá en el tráfico de la ciudad de Guadalajara y ya en mis ratos libres contaba chistes de "jolitos" a los amigos de mis padres".

Cuando Paula Santiago finalmente emprendió el camino del arte, decidió que no quería representar imágenes sobre una tela sino trabajar con su propia vida, se apropió de bordados y encajes que guardaba su familia, objetos en definitiva relacionados con el cuerpo. Paulatinamente pasó a convertir su propio cuerpo en material de arte, a extraer su propia sangre para utilizarla como color, a tomar su propio cabello en lugar de pincel con que dibujar, y a coser con él los fragmentos de tela o de papel. Luego abandonó la materia textil para explorar las posibilidades del papel de arroz y de otros materiales de apariencia frágil pero lo suficientemente resistentes. El siguiente paso fue crear obras en tres dimensiones y en Los Ángeles en 1999 mostró una serie de pequeños trajes que parecían extraídos de un pasado remoto, cada uno en una diferente urna de cristal.

¿Pero que más nos dice de ella misma?

"Mi recámara tampoco era común, de mi cuna no me acuerdo pero recuerdo que mi móvil carecía de ositos, en su lugar pendían diablitos y calaquitas; nunca me conformé con verlos solamente girar sobre mi cabeza, mis dientes reclamaban una salida y aquellas figuras eran mejores que las mordederas normales, la única que nunca pudo entenderlo fue la octogenaria tía Chachis, así como tampoco entiende, que a mis treinta y cuatro años no haya yo encontrado un buen hombre para casarme, traté de explicarle que las cosas han cambiado y que ahora una a los treinta y cuatro no necesariamente está "quedada", me lo refutó inmediatamente enumerando a las primas del pueblo que a mi edad ya están casadas y con hijos, traté de hacerla entender mis diferencias con el común de las niñas de mi edad, pero fue inútil, para ella ya no hay nada que hacer, más que enseñarme a tejer para los sobrinos".

Y así aprendió a tejer y tejiendo lleva a cabo también una investigación sobre su memoria e identidad con un lenguaje extremo que se vale de su cabello y de su sangre para trabajar sobre telas y encajes antiguos con una poética en la que lo tradicional enlaza con la modernidad.

Su obra es una representación significativa del nuevo arte mexicano, es una artista de una generación que se ha planteado una ruptura radical con sus muy propias y personales tendencias y opciones.

Un factor importante en la obra de Paula Santiago es la aportación renovadora que representó para ella el conocer la obra de una serie de artistas extranjeros vecindados en nuestro país. En concreto, los que más influyeron fueron el belga Francis Alys, el cubano José Bedía, el español



MAR. Paula Santiago, 2001.  
Cera sobre papel arroz/sangre/vidrio/escaparaté de vidrio  
sobre base de mármol.  
22" x 10" x 10"

Santiago Sierra y los británicos Tomás Glassford y Melanie Smith. Estos creadores, procedentes de Nueva York, Los Ángeles, Londres, París y Madrid, han desarrollado su actividad artística en México y de ella se imbuó Paula y junto con ella otros artistas de su generación: Mónica Castillo, Silvia Gruner y Gabriel Orozco. Todos ellos con una esencia común, les unía su marginalidad, la indiferencia general con que suele ser acogida su obra, así como su postura de espaldas a la infraestructura cultural de nacionalismo extremo, orientada al mercado, ciega a las diversas subculturas y prácticas marginales y eclécticas como son las que ellos utilizan: los medios alternativos, el video, la fotografía, la instalación, el performance. Y de la Marginalidad al Reconocimiento transitó Paula Santiago, llevando en su obra un carácter cosmopolita y proponiendo una reflexión sobre los desafíos, tensiones y dilemas como los que caben entre individualismo o globalización, memoria o ruptura.

Pero continuando con su texto, ella nos dice:

"Por si sí o por si no, total, como dicen en los pueblos "ya estoy en edad", ya terminé mi carrera, ya sé manejar y de vez en cuando expongo y hasta me gano mi lana, así que me dije a mi misma: "Paulita, busquemos un marido!", porque una cosa es que una sea poco promedio y otra muy

distinta que una no quiera una pareja para compartir las patologías. En mi búsqueda escuché consejos, hice encuestas, pedí ideas, fui a terapia, cambié de antros, de país y hasta de continente, no sé cual de todas las cosas fue la que funcionó, pero al final encontré lo que buscaba, encontré mi numen"

La esencia del trabajo de Paula Santiago gira alrededor del cuerpo. Las sensaciones y los pensamientos son experiencias, interpretadas, y entendidas en un proceso por el cual el cuerpo es una entidad con sus crestas tangibles y sus valles abstractos. El rango donde esas concretas y etéreas zonas corpóreas se entrecruzan, es el sitio para su arte. La naturaleza complementaria y contradictoria de esa zona, y los procedimientos estéticos se sujetan, pertenecen a la noción del numen (inspiración). El numen, es un término oscuro del español clásico, se refiere al ingenio, a un particular talento con el cual la invención es formada desde el alma, desde la mente/espiritu, y ella agrega: "desde el cuerpo". Dada su naturaleza fragmentaria, el numen de Paula Santiago trae simultáneamente diversos intereses en formas concentradas, dando al espectador señales y pistas, ocasionalmente contradictorias, siendo este el lenguaje de su propuesta

<sup>1</sup> Todas las citas provienen de una comunicación personal de la artista con el autor de este artículo.

artística.

El trabajo en el numen hace referencia al cuerpo en las cercanías de los territorios de la representación. El cuerpo no se aborda de una manera introspectiva, directa o representacional, no importa que tan complejo este procedimiento puede ser. El numen es más sobre la ausencia de la corporeidad y los gestos implicados en intentar mantener la tensión entre la materialidad de los elementos y su sistema complejo de referencias.

La incorporación de líquidos corporales como su propia sangre y materia corporal como pelo, junto con los materiales naturales cargados de significado como la cera y pétalos flores que proporcionan corporeidad, hacen de este procedimiento una tarea difícil. El espectador se queda con una sensación inmanente de fragilidad y con la sensación de experimentar la frontera del cuerpo y mente y del cómo entrar en el sitio del numen. La obra no busca ninguna resolución ni hay cualquier tentativa de balance. Para la artista, el numen está sobre el proceso y el compromiso del espectador como testigo.

El cuerpo está presente en su ausencia: su materialidad está allí en la forma de rastros y de sensaciones de la memoria que evade la sistematización. Paula Santiago refiere que en el período barroco, el pelo y las uñas eran consideradas el memento mori (recordatorio de la muerte) corporal dominante del recuerdo. Aún hoy, significan muerte inevitable; evocan nuestra ausencia próxima. El pelo, en la época Victoriana, era colectado en relicarios fúnebres, como recuerdo de la esposa, el esposo, los hijos, los familiares cercanos, y era guardado como parte del álbum de familia, este hecho es un memento mori (recordatorio de la muerte) por excelencia. Hoy, junto con los estudios taxonómicos post mortem y el análisis del DNA, el pelo también desempeña un papel en procedimientos forenses y médicos de la identificación. En la recopilación artística de Paula Santiago el uso del cuerpo y sus rastros derivan de un impulso alegórico. Se refiere de nuevo a sí mismo en una compleja operación por la cual son referencia a algo más. La artista privilegia el *déjà vu* (la sensación de que ya se sintió o se

vivió algo), el ingenio, y la ocasión. Combina acodaduras, engranajes de imágenes inquietantes enlazadas, juntas por obsesivos procedimientos que pueden alterar el trabajo en todo momento. Lo que ha sido está ausente ahora y solo puede ser expresada en una indirecta y al mismo tiempo frágil manera. Para conjurar y dar forma concreta a esta ausencia nivela esta energía evocadora y faculta las dimensiones del proceso. Para Santiago, el cuerpo es la fundación y los medios por los cuales percibe, sabe, y engancha al arte que hace como dominio sensual del conocimiento y de la cultura. Preocupada con las prácticas divagadoras que se centran en el cuerpo como el sitio y los medios de la subjetividad, el arte para ella es el principio, el proceso, y el final devenir de los tiempos.

El concepto modernista de la forma como contenido es un punto de partida para Paula Santiago del cual se engancha al concepto moderno del *flâneur* (andar sin rumbo fijo), es decir, un hiperactivo estado de extravío e incertidumbre, sin una meta o un objetivo particular. Este extravío e incertidumbre circunscribe el proceso de la artista con respecto a sus alrededores inmediatos, así como el bagaje personal y cultural que ella arrastra consigo misma en esta búsqueda. El concepto del *flâneur* fija su mirada en impresiones de choque, que alternadamente intenta ensamblar esos recortes en una experiencia de conjunto. Tarea que se antoja imposible. Por lo tanto el énfasis en las grandes narrativas y las preocupaciones panorámicas que se esfuerzan para la totalidad quedaron por un lado, y el simbolismo de prosa poética y la poética visual del arte en la otra.

Como *flâneur* postmoderno, Paula Santiago no se refiere al conjunto, sino a la estética de la fragmentación. Ella ha reconocido que el fragmento es una rica vena a explorar, en la forma de un detalle universal; una cita o una referencia que ha oído o considerado al pasar; una alusión a algo que uno entiende, o finge comprender, o reconoce simplemente el deseo a contemplarla; y, un apóstrofe a una referencia compartida de diversas localizaciones socio-



SEPTIUM. Paula Santiago, 2001.  
Cera sobre papel arroz/sangre/vidrio/escaparate de vidrio  
sobre base de mármol.  
14 x 14 x 14".

culturales que incluyan pero no se limita a la sexualidad, al género, o a los geografías culturales.

Paula Santiago tiene el mérito de haberse situado al margen del tipismo mexicano y de haber llevado a cabo una búsqueda profunda sobre las raíces ecológicas y lingüísticas de México, la suya es una aportación que propone una reflexión sobre los desafíos, tensiones y dilemas como los que caben entre individualismo y globalización, entre memoria y ruptura.

Finalizo esta ponencia con otro fragmento de su autoría:  
"Asumir una posición en cuanto a la creación plástica es como aceptar casarse y las propuestas de matrimonio me habían llegado en el momento equivocado y de la persona inadecuada, ahora, he de confesar que las propuestas han sido mías, no es fácil decirlo, dicen que a los hijos de padres divorciados nos cuesta todavía más trabajo pensar en esto, primero tuve que estar bien segura del compromiso, para después, como dicen los curas... asumirlo para toda la vida! Ahora que he encontrado el camino de mi propuesta plástica, que he encontrado a mi media naranja, finalmente he pronunciado la tan esperada interrogante ... "¿quieres casarte conmigo?" titubeé un poco, pero al final he pronunciado un sonoro y bien vocalizado Sí...

Cuando decidí asumir mis ideas pensé que podía hacerlo sin problema, después recordé que mi carácter y mi psique tampoco son promedio. La idea era genial, pero en esta sociedad las niñas bonitas no se independizan y se asumen así como así, en primer lugar porque es casi económicamente imposible, eso solo se logra cuando una se asume dentro de los cánones tradicionales y se casa como el promedio; con una persona del sexo opuesto, por convicción propia, calentura o una mezcla de ambas y en segundo lugar porque la persona más difícil de aguantar y de asumir es uno mismo.

En mi caso y ante la ausencia de un varón a quien invitar a esta aventura, decidí comenzar el reto sola, tal vez todo sería más fácil si hubiera tenido entre mis pertenencias un "baúl de las ilusiones" con hilos y agujas tradicionales, pero en mi baúl en lugar de eso, mis padres me dejaron un frasco de ocurrencias, una libreta blanca, colores para dibujar y unas cuantas ideas para construir mi vida. Lo bueno es que aun me queda la opción del divorcio.

A quienes escuchen esto y vean mi obra, les quiero y les agradezco su apoyo y atención a todas mis ocurrencias".

Atentamente: Paula Santiago

# Los Chicos malos del (Joven arte británico)

Andrea Avendaño



# YBA

Me quiero referir primeramente a un artista mayor que exploró el terreno de lo monstruoso y lo terrible, por supuesto me refiero a Goya, y particularmente a la serie Los desastres de la guerra, en la que Goya plasma el horror de la guerra, el desgarramiento del cuerpo y del alma; recordemos que Goya era un ilustrado, un devoto admirador de la ilustración francesa y promotor de su cultura, por tanto la invasión de tropas francesas en 1808 y su brutalidad hacen a Goya plasmar esas visiones de la muerte y la destrucción. Goya entra al territorio de lo monstruoso en los desastres de la guerra, una carnicería humana en la que habitan los restos corporales como iconografía del infierno, y tal vez de su infierno interior, los heridos, los carros llenos de cadáveres tirados por hombres, la desdicha de España que huye de la vorágine del hombre, de su propia verdad y de todas las formas de la bajeza humana.

Goya pasa del mundo ordenado y tranquilo de los tapices y la corte a otro poblado de extrañas figuras deformadas. Nos enseña la miserable condición del

hombre, se nos revela que "la conducta denominada inhumana es profundamente e irremediamente, humana."<sup>1</sup> La quinta del sordo se cubre de monstruosidades que no son biológicas, sino la plasmación de los abismos del espíritu. El artista pone en entredicho la sólida realidad en la que parecía vivir el hombre de su época. Goya deja del lado el respeto necesario por el cuerpo humano como manifestación del orden divino. El cuerpo se muestra como un montón de carne en las tablas de un carnicero.

El lenguaje formal de Los desastres de la Guerra, así como la concepción del espíritu humano, inauguran la modernidad. Bajo este breve esquema introductorio de Goya quiero acercarme al trabajo *Insulto a la injuria* realizado por los

hermanos Chapman. Un trabajo que despertó gran cantidad de polémica, no tanto por el resultado, sino por el acto en sí.

Jake y Dinos Chapman se hicieron de la sexta edición de los Desastres de la Guerra, conjunto de ochenta y dos grabados impresos de las placas del artista y tras dos años de tenerlos guardados decidieron su destino: pintaron sobre los grabados, cambiando todas las cabezas de las víctimas visibles por cabezas de payasos y perritos. Los comentarios suscitados sobre este hecho, han sido diversos; desde calificar que a falta de un talento artístico, se dedican a emponzoñar auténticas obras maestras con sus basuras y diarreas mentales, hasta aplausos por considerar que los dibujos añadidos aumentan el dramatismo de los grabados goyescos. Es difícil marcar rumbos únicos, los Chapman son demasiado contemporáneos para poder analizarlos de una forma histórica.

Los Chapman no tienen la primacía del hecho, y Jake lo comenta al expresar el respeto y admiración que sienten por Goya: "el artista americano Robert



*Insult to Injury*. 2003



Rauschenberg borró un dibujo de William De Kooning. Rauschenberg que estaba siendo agresivo como un pintor más joven, borró el trabajo de una generación dominante, sin embargo para sufrir ese destino, específicamente eligió a De Kooning porque lo admiraba.<sup>2</sup> La destrucción puede ser un acto de amor.

Me parece la negación de la posmodernidad, ver su acción no más allá de un acto pueril y estúpido, no abrir los ojos al mundo actual. Los Chapman al intervenir los grabados de Goya realizan en sí un acto escandaloso, toman a Goya por el significado que esos grabados han acumulado con el tiempo. Es lo que les interesa, trabajar con el significado de los grabados. Retoman el impulso de Goya para ser continuadores de esa veta de monstruosidad. Ellos han mirado con detenimiento los Desastres de la Guerra y nos hacen más patente esa muestra de horror al mostrarnos *Great Deeds*, una interpretación en escultura de uno de los grabados. El horror de la guerra es sólido, es permanente, está aquí tridimensional y a colores. La imagen en esta escultura, así como en *Anatomías trágicas*, se nos devela sin tapujos, todo está descaradamente expuesto ante nuestros ojos.

Las placas de cobre de Los desastres de la Guerra en la España de 1808, la sexta edición de Los desastres de la guerra, sacada de la plancha original de 1937 históricamente significativa por haberse publicado como protesta contra las atrocidades fascistas en la



Tragic Anatomies

guerra civil española, y la intervención de esos grabados, tienen una razón de ser; han pasado 200 años y es vigente y contemporáneo, la masacre continua y es nuevamente en España donde encontramos un ejemplo reciente el pasado 11 de marzo.

Al momento de agregar a los desastres de la Guerra caras de payasos y perritos, los Chapman transforman lo violento en grotesco, porque nuestro mundo mediatizado ya perdió la sacudida ante lo violento, la única forma de poder volver a plantearlo es disfrazándolo de lo grotesco. Con los Chapman nos damos cuenta del sinsentido de la violencia que continúa.

Siguiendo en la vena de lo trágico, pero agregando esta vez el componente de lo abyecto, nuestros artistas dan un salto a un futuro casi de ciencia ficción, que permite la generación de organismos con cuerpos múltiples.

En *Anatomías Trágicas*, vemos la pornografía de la imagen con resonancias de Jean Baudrillard, pero con ilusión, ¿serán consecuencias genéticas?, ¿será burla hacia la moral?, así bajo el pensamiento posmoderno, sin centros ni verdades absolutas, caben muchas interpretaciones. Vemos que estos cuerpos rebasan las fronteras de un cuerpo normal, armónico, admitido, son cuerpos monstruosos, ya que transgreden las fronteras establecidas y cuestionan las normas sociales. Normas creadas por la sociedad para salvaguardar el bien social. Sólo las formas establecidas y permanentes constituyen un mundo estable.

Si es el cuerpo de la posmodernidad un lugar en donde se está gestando el arte, y es el arte contemporáneo entendido bajo el espejo de la sociedad, ante nuestra mirada está el ahora del cuerpo, del cuerpo no ya como una entidad canónica, sino como una verdad del ser.

En los organismos, así llamados por los Chapman, podemos distinguir algunas de las representaciones míticas fundamentales de lo monstruoso enunciadas por Freud y Callois, como la relación de la vida con la muerte, el temor que produce la castración, la duplicidad del ser humano y la pérdida de identidad.

En esta imagen el cuerpo ya no es observado como el refugio que asegura la idea del yo, el yo es perdido y el control sobre el propio cuerpo es una ilusión. Se cuestionan la identidad y los valores que se consideraban conformadores del hombre. El cuerpo es multiplicado, traspasado y superadas sus fronteras. Como ellos afirman en una entrevista, desean superar la obsolescencia del cuerpo humano que viene de su singularidad. Pareciera que están comprimidos en un cuerpo que sexualmente no les responde y buscan algo más. La ubicación de las bocas y los genitales, están situados estratégicamente para proporcionar y recibir placer, siendo el cuerpo desdoblado.

En una de las *Anatomías Trágicas*, el organismo que parece copular consigo mismo, recuerda lo que Burroughs llama bang-utot: "el sujeto en un momento de

Universidad Autónoma de Querétaro

# TODA UNA HISTORIA FORMANDO PROFESIONALES



la uaq es tuya