

Para Mamá

Para África: una constante fuente de inspiración

Para mi amor con H

Índice

Lo niego todo, incluso la verdad	3
¿Yo...?.....	8
Ejemplos del yo	11
Sherrie Levine.....	11
Cindy Sherman	16
His-story: una reunión casual de cosas en sí mismas insignificantes.....	17
Ejemplos de his-story	19
Sarah Charlesworth	19
David Salle	21
The Process: verdades en proceso	27
Ejemplos de proceso.....	29
Robert Creeley y Charles Olson	30
Jackson Pollock	34
Reflexión final	38
Bibliografía.....	40
Anexos.....	42

Tabla de ilustraciones

Ilustración I: Fotografía original Alabama cotton tenant farmer wife, 1936 (Walker Evans).....	13
Ilustración II: Re-fotografía Alabama cotton tenant farmer wife, 1979-1981 (Sherrie Levine).....	13
Ilustración III: Fountain, 1917 (Duchamp).....	14
Ilustración IV: Fountain (after Marcel Duchamp: A. P.), 1991 (Sherrie Levine).....	14
Ilustración V: La Gioconda, 1519 (Leonardo da Vinci).....	15
Ilustración VI: L.H.O.O.Q, 1919 (Marcel Duchamp)	15
Ilustración VII: Untitled Film Still #50, 1979 (Cindy Sherman)	16
Ilustración VIII: Untitled Film Still #54, 1980 (Cindy Sherman)	16
Ilustración IX: Herald Tribune, September, 1977 (Sarah Charlesworth).....	20
Ilustración X: Fooling with your hair, 1985 (David Salle).....	23
Ilustración XI: <i>Untitled, 1981 (Robert Motherwell)</i>	37

Lo niego todo, incluso la verdad

Son muchos los que han teorizado sobre el postmodernismo pero, probablemente, el mero acto de escribir sobre este movimiento supone si mismo en una contradicción, dado que lo que pretendían sus artífices era una *apertura*¹ al mundo, borrar los límites y las fronteras de las interpretaciones. El posmodernismo quiere ser una ruptura indefinida, un embate contra la realidad establecida.

Una vez indicada la incoherencia que supone escribir sobre este tema, quiero comenzar de la mano de Lyotard, quien señala que el término “posmodernidad” no es el más adecuado. El significado de esta palabra indica la idea de “periodización” histórica y este es aún un concepto “clásico” o, mejor dicho, “moderno”. Lo que interesa de esta palabra es el *significante*, la carcasa en la que podemos meter la palabra “pensamiento”, lo posmoderno es una nueva manera de pensar; es –o no, dado que lo que menos pretendo es definir qué es el posmodernismo o establecer qué implica porque es un *todo*– un cambio en la manera de relacionarse con el problema del sentido. Lo moderno implicaba una consciencia y frustración por la falta de valores en gran parte de las actividades sociales y el nuevo movimiento pretende dar respuesta y solución a esos problemas. El posmodernismo también se da cuenta de la lacra de valores y de los problemas sociales, pero, por el contrario, ya no quiere resolverlos, no le interesa responder al problema del sentido. Se puede asemejar a lo que Nietzsche denominaba “nihilismo activo”, es decir, no solo existe una consciencia de pérdida de sentido, sino que debe haber una activación de dicha pérdida.

La modernidad pretendió dar una respuesta filosófica y política al romanticismo y dandismo, movimientos previos, en los que encontramos su pensamiento y estética. Acontecimientos como la Revolución francesa, la caída de la verdad absoluta de la ciencia (las matemáticas, la física y la química no eran tan exactas como se creía) que estableció Heisenberg, o la redefinición política, social y cultural a través de los discursos marxistas, establecieron el desencanto y descontento de la población con el discurso y generó una creciente desconfianza.

Derrotismo o inconformismo: ¿hemos de afrontar la falta de sentido sin esperanza de saber resolverlo?

¹ Tesis sobre la que África Vidal sustenta su tesis doctoral *Bajo el signo de Saturno: ? o la apertura posmoderna*.

Según Foster, la posmodernidad se puede clasificar como *neoconservadora* o *posestructuralista* (Foster en Vidal 1990: 20). La primera cree en el placer estético y en la vuelta al humanismo, es decir, en la vuelta al sujeto, al ser humano. Perciben el modernismo como una catástrofe y, por lo tanto, lo repudian. Por otro lado, la posestructuralista asume la muerte del ser humano “no solo como creador original de artefactos únicos, sino también como el sujeto centro de la representación y de la historia” (Vidal 1990: 20) y perciben el modernismo como una cuestión epistemológica. Esta última corriente tiñe la atmósfera de desconfianza, desilusión y antihumanismo. A pesar de las diferencias entre ambas, Foster cree en una continuidad entre el modernismo y el posmodernismo y así lo explica en su artículo “Re: Post” publicado en *Art After Modernism: Rethinking Representation* (Vidal 1990: 21)

Más que una disolución, lo que se necesita es una revisión del modernismo: la apertura del supuesto hermetismo. Y quizás el posmodernismo será precisamente eso. Aunque confirma el dogma del modernismo tardío, también retoma los discursos modernistas (por ejemplo, se favorece a artistas como Duchamp o Klee y a críticos como Baudelaire y Benjamin). Por tanto, parece tratarse menos de una ruptura con la modernidad que de un avance en una dialéctica en la que se trata de reformar el modernismo.

Otra diferencia notable entre ambos movimientos es que los neoconservadores abogan por una vuelta a la representación, mientras que los posestructuralistas dudan sobre cualquier tipo de representación visual, ya sea realista, simbólica o abstracta; por lo que, según Foster, el posestructuralismo y el posmodernismo quedan unidos.

Sin embargo, ambos movimientos –neoconservador y posestructuralista– se deshacen de la historia², del *origen*, por lo que nos alejamos de la tradición –alegoría de Craig Owens– para zambullirnos en lo desconocido. Dada la desestabilidad y descentralización, desaparece, incluso, la figura del autor o artista como anuncia Barthes en *La muerte del autor*, donde dice que “un espacio multidimensional, abierto, en el que se combinan y se contrastan una serie de escritos no originales” (Vidal 1990: 21). Así mismo, también desaparece la figura de la audiencia, siguiendo la característica desestructuración y descentramiento que acompañan al posmodernismo.

Desaparece también lo que hasta el momento se había entendido como alegoría y que, según Charles Jencks, es una pieza fundamental en la búsqueda del sentido, esclarece la

² Es conveniente puntualizar que los posmodernistas no negaban la historia o el paso del tiempo, sino que rechazaban el origen; es decir, la idea de originalidad, de autoría.

confusión de la realidad mediante la experiencia previa; un método comparativo que permite la evolución personal y social del individuo. Sin embargo, las alegorías posmodernas más que esclarecer resultan enigmáticas, ya que se carece de conocimiento histórico y no hay *mito* con el que comparar, por lo que se producen dos descentralizaciones simultáneas. Owens en *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* (Vidal 1990: 23) dice

La teoría moderna presupone que la mimesis, la adecuación de una imagen a un referente puede ser aislada o suspendida, y que el propio objeto de arte puede ser sustituido (metafóricamente) por su referente. (...) El posmodernismo ni aísla ni deja en suspenso el referente, sino que por el contrario problematiza el concepto de referencia. Cuando la obra posmoderna habla de sí misma (...) habla de su contingencia, de su insuficiencia, de su falta de trascendencia. Habla de un deseo eternamente frustrado, de una ambición nunca alcanzada.

A efectos de este trabajo resulta interesante abordar la relación alegórica textual/ lingüística que se establece con el arte. La alegoría posmoderna rechaza las categorías estéticas en general y, particularmente, las que relacionan lo visual con lo verbal: la grafía que conforma palabras se convierte en material de producción artística, como forma, como fin en sí mismo, como juego... lo que resulta en una “confusión de géneros” (Vidal 1990:23). Esta superposición de géneros supone una gran ruptura –y para muchos críticos un *error estético*– entre el posmodernismo y el modernismo. De nuevo, Owens, en *El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo* alega que “la vanguardia [modernista] trataba de trascender la representación en favor de la presencia y la inmediatez proclamaba la autonomía del significante, su liberación de la ‘tiranía del significado’. En cambio los posmodernistas exponen la tiranía del significante, la violencia de su ley” (Owens en Vidal 1990: 24). Es, en mi opinión, un enfoque verdaderamente interesante: la idea, entendida como abstracción/ pensamiento, se encuentra enjaulada entre imágenes fónicas que no le permiten expresarse en su totalidad, resultando en una carencia de significado que dificulta la comunicación. De ahí se deduce que las teorías posmodernistas sobre la comunicación más negativas nieguen la verdadera comunicación entre el ser humano y que, por lo tanto, para Habermas el consuelo universal no sea otro sino la *utopía*, que según dice, se alcanzaría mediante la lucha contra la distorsión comunicativa mediante el *diálogo perfecto*, una competencia comunicativa que se ha de entender como la verdadera intención entre dos interlocutores por alcanzar una comunicación intersubjetiva (Vidal 1990:25). Lyotard rebate de manera taxativa, las utopías del lenguaje de Habermas diciendo que los humanos estamos sujetos a reglas

pragmáticas y heterogéneas; así como que el consenso –que Habermas piensa que es la finalidad de cualquier diálogo– es simplemente un *estadio* de una conversación, y no su *fin*. Con estas dos afirmaciones Lyotard deshace la teoría habermasiana. Bajo mi punto de vista, la utopía establecida por Habermas se queda en eso, una utopía, porque no ha tenido en cuenta el factor más importante: que el ser humano, tiende a una continua imperfección y su forma de aprender más común es errar una y otra vez. Con lo cual plantear un estado comunicativo perfecto que, además implica una clara delimitación entre el bien y el mal, y sobre lo que es la comunicación, parece estar bastante lejos de la naturaleza humana.

En escritos posteriores –posmodernismo tardío–, Lyotard plantea el problema que va a sufrir el lenguaje y que, de hecho, está sufriendo en la actualidad. Los avances tecnológicos y la falta de realidad ponen en entredicho tanto la literatura como el arte. En los primeros años del posmodernismo, antes de la super-decadencia actual, se establece un claro *juego con el lenguaje*, un juego que tiene sus raíces en el modernismo con Joyce. Se comienza a hablar de novela posmodernista a finales de los sesenta y de pintura en la década de los cincuenta (Vidal 1990: 16). Para muchos el arte durante el posmodernismo significó una *trivialización*: la negación de la belleza y la calidad como valores tradicionales. En este sentido Habermas encara esta situación reafirmando los ideales estéticos del modernismo frente a las nuevas pautas establecidas por el posmodernismo: la desaparición del artista y del origen. Ahora todo el mundo puede ser artista y todo puede ser arte; lo importante ya no es el resultado ni el producto final creado, sino el proceso de creación y la técnica. El arte por el arte. El arte moderno decayó porque dejó de ser un movimiento vanguardista y escandaloso, se estableció dentro de las academias e instituciones; en este sentido la posmodernidad viene a ser “la rebelión contra la rebelión” (Vidal 1990: 17).

El posmodernismo no es el fin del modernismo.

Habermas, en comparación con sus colegas posmodernistas, tiene una visión mucho más positiva sobre el fin del sujeto y de la historia; además de no estar de acuerdo con las tesis posmodernas sobre la comunicación, tampoco lo está con la idea de que la posmodernidad sea la *antimodernidad*. Lyotard en *La posmodernidad (explicada a los niños)* dice

si la modernidad ha fracasado, ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes abandonadas a la estrecha competencia de los expertos, mientras que el individuo concreto vive el sentido ‘desublimado’ y la ‘forma desestructurada’ no como una liberación sino en el modo de ese inmenso tedio (Lyotard 1987: 9)

Lyotard, uno de los padres del posmodernismo, continúa investigando y creando pensamiento hasta el final de sus días en 1998, pero en una de sus primeras definiciones dice que el posmodernismo es un periodo cíclico que vuelve antes del surgimiento de los nuevos modernismos en el sentido estricto de la palabra (Lyotard en Vidal 1990: 28). Lo que plantea es un momento de tensión entre-histórica; es decir, una redefinición del estado intelectual, artístico, ético, estético y político de aquel entonces, antes de entrar en una nueva modernidad. Sin perder de vista que no ha de haber una paralización de sistema para que se dé una reorganización del mismo, es preciso que los escritores y los artistas vuelvan al seno de la comunidad o, por lo menos, si se juzga que la comunidad está enferma, tomar las expresiones artísticas como *cura* de la decadencia, y no como la enfermedad. La decadencia del nuevo siglo ha de ser un potenciador hacia la apertura, y no una ralentización o una parálisis en todos los ámbitos humanistas; ha de ser una reinterpretación de la realidad (?), escondida en la bruma del capitalismo³ inherente a la sociedad establecida por los medios económicos. Así es que la verdadera realidad queda para los soñadores y los nostálgicos.

Con la tesis en mano de que el posmodernismo supone o es sinónimo de apertura, de disolución de las reglas –clásicas y/ o románticas de la estética– establecidas a favor de una descripción de la realidad inestable y cambiante, podemos relacionarla con la ley física que estableció Lavoisier, padre de la química moderna, “la materia ni se crea ni se destruye, sólo se transforma”. Y es que no nos podemos olvidar del pasado, el modernismo, a favor del futuro porque el presente no sería lo que es sin todo aquello que lo ha precedido: nada se destruye, solo cambia de estado, de forma. El posmodernismo, al igual que la energía, supuso un movimiento. Un movimiento mayor que los que se habían dado hasta el momento, que afectaba al orden de un mayor número de ámbitos, frente a otros movimientos que tan solo habían afectado a ciertos sectores. Así el posmodernismo es algo más que “un guion rodeado por la contradicción⁴” (Lyotard en

³ El pensamiento de Karl Marx es el pilar económico y social de muchas de las teorías posmodernista, entre ellas la de Lyotard.

⁴ No es lo mismo “pos-modernismo” escrito con un guion, que “posmodernismo” sin guion. El primero se refiere al movimiento que sucede al modernismo y el segundo es un movimiento aislado, sin precedente alguno.

Vidal 1990: 32), una época marcada por la inestabilidad que provocó el final de la guerra, la falta de unidad, la descentralización y la caída de los valores hasta entonces inamovibles; por lo que es imposible que, de la caída del sistema occidental, surja otro movimiento que no sea el posmodernismo.

Una vez establecida una imagen sobre qué es el posmodernismo y sus diferencias con el modernismo, nos adentramos a tratar tres rasgos básicos y constantes en el posmodernismo: la percepción del *yo*, el concepto de historia y el de proceso. En las siguientes páginas se explican estas tres características principales y se mencionan algunos de autor(A)es más definatorios de cada concepto.

¿Yo...?

En 1911, Ezra Pound viaja a París. Cuando sale del metro en la Plaza de la Concordia, y ve caras de una belleza superior dentro de la masa de personas que salen del él. Durante un año intenta plasmar esta imagen retenida en su cabeza, escribe desde un poema de treinta versos, hasta un haiku. El resultado fue *In a station of the metro*

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Estos dos versos representan los tres principios básicos que Pound estableció y los presenta en una imagen bella y precisa; cada palabra tiene su lugar perfectamente meditado, además de que el poema tiene un fondo musical: las palabras no solo están escogidas por su precisión, sino también por su sonido, así ‘et’ lo encontramos en *metro*, *petals* y *wet*; ‘au’ en *crowd*, *bough*, y ‘ei’ en *station* y *faces* (Power 1976: 22). Esta precisión y belleza, la centralidad de la estética, la obsesión por la unidad, el orden y la coherencia aíslan al yo del mundo y le llevan a un narcisismo y elitismo cada vez mayores (Vidal 1990: 41), rasgos típicamente modernistas. Rasgos que contrastan totalmente con los establecidos en el posmodernismo: la *entropía* como nuevo orden, la desaparición de la belleza, la carencia de normas; en contraposición a los maestros modernos, que sumidos en un mundo decadente y carente de orden, decidieron contrarrestarlo estableciendo un orden a través de la metáfora y el mito, a través de un *método*. Decía Virginia Woolf a este respecto: “In any case it is a mistake to stand outside examining ‘methods’. Any method is right, every method is right, that expresses what we wish to express, if we are

writers”. La misma Woolf, claramente modernista, ya distinguía dentro de su propio grupo autores a los que denominaba *materialists*, y los describía diciendo que “we mean by it that they write about unimportant things; that they spend immense skill and immense industry making trivial and the transitory appear the true and enduring”. Ya entonces hubo una pequeña corriente de autores que se alejaron algo del significado, de lo absolutamente trascendental, sin llegar a utilizar, como los posmodernistas, solo el significante, en un sentido metafórico y globalizante, pero sí que trivializaron la realidad (Wells, Bennett o Galsworthy) más que el resto de sus colegas. Sin embargo, creo que Virginia Woolf, a pesar de tener unas raíces modernistas y haber escrito algunas de las obras más ilustrativas de este periodo, quizá sin ser consciente, se sale algo de los patrones establecidos por el modernismo; con esto no me refiero a que dejase de seguir los cánones de belleza literarios propios del movimiento, sino que no estaba de acuerdo con que la creatividad, la imaginación o la libertad se quedasen dentro de un método.

El posmodernismo, incapaz de encontrar su propio yo, libera al arte del egocentrismo. El artista ya no es el dios que describe Joyce “the artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails”. Esta caída del dios artista reubica al autor con su público y su obra, dado que si no existe una autoría o, mejor dicho, si esta pasa a un segundo plano, significa que el espectador y la obra cobran importancia. El autor se convierte en un mero hilo conductor por el que un proceso fluye para derivar en una creación final, la cual no tiene mayor relevancia; la importancia se centra en el proceso, en la transformación que sufre el “autor” durante el proceso. Otra novedad es que el artista pide al público una participación y experimentación conjunta del proceso, sin que sea necesaria una interpretación. Así es que, con el posmodernismo, muere el autor, la superioridad del yo desaparece, y con ella el arte elitista

que apela a una cultura que exige la obediencia del inconsciente de una élite homogénea, compartiendo el campo de referencias definido por aquello que Pound denominaba ‘dos toneladas de estatuas rojas’ y ‘unos cuantos miles de libros ajados’; éste era un lenguaje que ignoraba voluntariamente su contexto político, social y económico, a la vez que no presentaba atención a la presencia, dentro de ese contexto, de la masa de gente que no podía educarse con los artificios de tal cultura y que insistía en pro de un conocimiento mucho más activo e inmediato (Power en Vidal 1990: 42)

Kevin Power defiende que el posmodernismo derriba las dificultades de comprensión entre el artista y el receptor de ese arte; sin embargo, este nuevo movimiento, a pesar de

querer, teóricamente, acercarse al público y hacer que el arte deje de ser elitista, en mi opinión, no lo termina de conseguir. Los artistas posmodernos creen en el *proceso*, que por supuesto ellos conocen y a través del cual evolucionan, pero el público, en gran parte de las ocasiones, no conoce el proceso, ni los referentes interiores/ personales –frente al modernismo, que tenía referentes exteriores– que hay detrás de la obra, por lo que es más difícil que pueda comprenderlo. Además, tampoco tiene ningún referente (mito) al que dirigirse. Esta descentralización desde luego trajo consigo una *apertura* de lo que se puede concebir como *arte* pero, ¿dejó de ser elitista? ...

Lo que parece estar claro es que para los modernistas lo primordial era la experiencia estética que resultaba de su obra, que nacía, brotaba y emanaba de sí mismos, de sus sentimientos y experiencias con respecto al mundo exterior, pero en ningún momento se referían ni criticaban lo que les rodeaba, el propósito de su arte no era social. Desmond MacCarthy contestaba a la pregunta “What did they [los alumnos de arte en la universidad] talk about?” en *The Leaning Tower*⁵

We were not very much interested in politics. Abstract speculation was much more absorbing; philosophy was more interesting to us than public causes ... What we chiefly discussed were those “goods,” which were ends in themselves ... the search for the truth, aesthetic emotions, and personal relations

Los modernistas intentan encontrar *la salvación* en el arte, que se convierte en su realidad. Lefebvre dice “el creador modernista intenta construir un mundo ficticio aceptable en un mundo real inaceptable” (Lefebvre en Vidal 1990: 43), una magnífica manera de resumir todo el sentimiento modernista en una oración. Sin embargo, el posmodernismo acepta la realidad y su incoherencia, y no cree en un arte estético o egocéntrico, sino que lo utiliza como herramienta para criticar el mundo que les rodea. Pero desde luego rechazan la figura del autor como centro de referencia de la obra, en teoría les ha bajado el ego a favor de una redefinición del arte, de una apertura. Dicen aceptar que el ser humano –ellos en realidad dicen “hombre”– occidental es un objeto más dentro de la cadena del mundo y que cuanto antes acepten este hecho, mejor.

Dado que los sistemas de referencia se han diluido con el posmodernismo, el significado central y la originalidad también se han tenido que resituar. El arte basado en el *yo-centrismo* ha desaparecido, a favor de un sistema de referencia que se mofa del arte y de

⁵ *The leaning Tower* es un discurso escrito por Virginia Woolf para los trabajadores de una asociación educativa de Brighton en mayo de 1940.

sus creadores. El individuo está en constante conflicto con su entorno y nunca alcanzará una vida coherente con el mismo (Vidal 1990: 44), por lo que la coherencia se percibe como una ilusión. El producto cultural del *yo* se desvanece con las narrativas posmodernistas. El lenguaje, creador de la realidad, redefine la identidad del sujeto, dejando al artista sin ella y retándole a que la encuentre en los distintos lenguajes artísticos a su alcance. La representación lingüística del sujeto, atada al significante, se libera de las verdades estéticas establecidas hasta el momento para enfrentarse a la endemoniada realidad.

Ejemplos del yo

A continuación, se analizan las obras de varios autores que juegan y redefinen el concepto de autoría dejando atrás las ideas estéticas y de autoría establecidas durante el modernismo. A estos autores se les denomina *apropiacionistas*, movimiento enmarcado dentro del dadaísmo modernista (final del modernismo, comienzo del posmodernismo).

Sherrie Levine

Sherrie Levine, una de las artistas más conocidas del movimiento junto con Cindy Sherman, Robert Longo o David Salle, es una apropiacionista americana cuyos trabajos se basan en la re-fotografía, creando así su propia obra a partir de otros trabajos y cargándolos con nuevos significados. Su obra se ha enmarcado dentro de la muerte de la modernidad y de sus ideales. Sin embargo, no se conoce mucha información bibliográfica sobre la artista dado que ha sido reacia a que se cree un mito relacionado con su producción.

El acto apropiativo de Levine, poco inocente, solo se extiende a creadores masculinos denominados “artistas héroes de la modernidad del siglo XX”. Esto es considerado un acto feminista reivindicativo, que replantea los distintos roles de feminidad/ masculinidad desde una perspectiva posestructuralista.

Sus re-fotografías pretenden desmitificar el concepto de originalidad mediante la noción de *paternidad* en la obra

Es cierto que la paternidad artística y la propiedad intelectual existen. Pero pienso que, según las épocas, interpretamos esas palabras de manera diferente. Lo que me interesa realmente es el carácter dialéctico de estos términos. Y en relación a la pregunta ¿dónde radica la diferencia entre una fotografía y su reproducción?, la reproducción implica en cierto modo dos fotografías, una foto por debajo de otra

foto. Para mí, es un medio de crear una *metáfora* superponiendo dos imágenes. En lugar de yuxtaponerlas. Esto permite una lectura alegórica de mi obra⁶

Una de sus obras más conocidas se titula *After Walker Evans*, para la que re-fotografió el catálogo de la exposición *First and Last* de Walker Evans y las exhibió en 1980, sin ninguna manipulación, en la galería Metro Pictures de Nueva York. La exposición giraba en torno al concepto “a picture is no substitute for anything”, que criticaba y cuestionaba la originalidad, la relación entre arte y representación, y la intención y la expresividad modernas. Con ella demostraba que se puede fotografiar una imagen y crear algo nuevo en el proceso: una originalidad/ autoría posmoderna alternativa. Walter Benjamin decía que la reproducción se convierte en la auténtica experiencia, destruyendo la sacralidad del objeto y haciéndolo útil para aquellos que no pueden poseerlo. El proceso de reproducción altera tanto la originalidad de la obra como la percepción del público: ninguno de los dos pueden llegar a poseer la autenticidad de la obra original, sino que se conforman con el proceso, el cual se ha de conocer para que la obra tenga sentido, porque si no se quedaría en una mera réplica/ apropiación.

Para decirlo con Foucault, lo que los autores apropiacionistas proponen es despojar al sujeto de su papel originario para analizarlo como una función variable y compleja del discurso (Foucault 1969: 32). Así que, si no existe el razonamiento propio en un individuo, ¿tampoco existe el individuo? y ¿la objetividad?, el mundo es una reescritura de la realidad en la que el autor, como dice de nuevo Foucault, “no deja de desaparecer” (Foucault 1969: 8). Barthes propone una definición de escritura que parece apropiado mencionar

la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, en el que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (Barthes en Prada 1998: 60)

⁶ *Estéticas del arte contemporáneo*, Domingo Hernández Sánchez en <https://b1mod.wordpress.com/2013/04/13/inicios-del-arte-de-apropiacion-y-obra-de-sherrie-levine/>

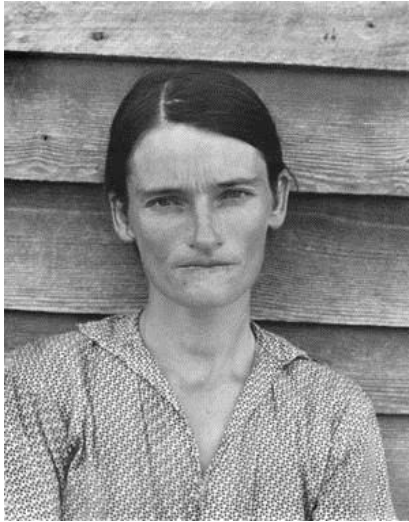


Ilustración I: Fotografía original *Alabama cotton tenant farmer wife*, 1936 (Walker Evans)

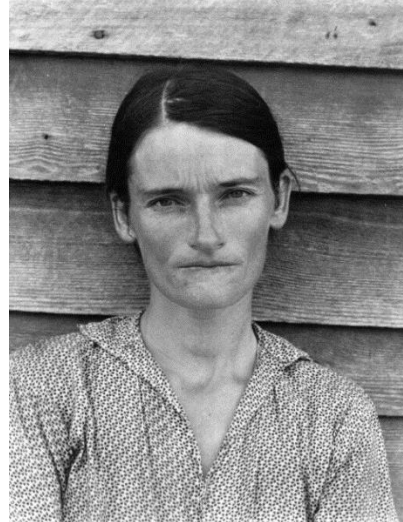


Ilustración II: Re-fotografía *Alabama cotton tenant farmer wife*, 1979-1981 (Sherrie Levine)

Cuando Levine re-fotografía un retrato mata al que en un momento fue su autor y obliga al público a reubicar la pieza, en este caso de Walker Evans, en un espacio y contextos totalmente diferentes a los que tuvo en un primer momento. A través de un segundo objetivo, Levine hace posible una re(ubicación) temporal que permite una recontextualización para que *Alabama cotton tenant farmer wife* pase a ser *After Walker Evans*.

Pero la apropiación de la obra de Evans no acaba con Levine. En 2001 Michael Mandiberg escanea la obra de Levine y la cuelga en internet de la mano de net.art. En las direcciones web www.afterwalkerevans.com y www.aftersherrielevine.com encontramos las mismas fotos que utiliza Levine en su exposición, disponibles para ser descargadas en alta resolución, pero no solo encontramos las imágenes, sino que también podemos descargar un certificado de autenticidad que podemos firmar nosotros mismos con el fin de demostrar que el autor de la obra es uno mismo. Como colofón, ambas direcciones ofrecen un apartado que explica cómo enmarcar la imagen, las medidas que debe tener el marco, el material del que está hecho y su precio. Esta re-re-presentación de Mandiberg supone el culmen del apropiacionismo, y lo explica como “an explicit strategy to create a physical object with cultural value, but little or no economic value” (Mandiberg en Pardo 2012), implementado, aun en el siglo XXI, todos los patrones de actuación en el arte establecidos por las leyes rupturistas del posmodernismo.

Otra de las obras más representativas de Levine es *Fountain (after Marcel Duchamp: A. P.)* que realizó en 1991 a imagen y semejanza del urinario que Duchamp creó en 1917.

Esta apropiación constata la provocación y el adueñamiento de “su obra”. No parece ninguna casualidad que Levine decidiera *apropiarse* de esta obra en particular dado que no solo marca un hito en el curso de la historia del arte, sino porque el urinario que Duchamp mostró en un principio para ser expuesto –y que no le dejaron exponer–, se perdió, con lo cual, hoy en día existen varias réplicas. Así mismo, Levine, no realizó una sola copia, sino seis: moldeadas en bronce y posteriormente pulidas, no se consideran copias, dado que no son urinarios reales que se utilicen o se puedan comprar como el de Duchamp (readymade), sino que son piezas transformadas por Levine en únicas. La autora dice

I try to make art which celebrates doubt and uncertainty. Which provokes answers but doesn't give them. Which withholds absolute meaning by incorporating parasite meanings. Which suspends meaning while perpetually dispatching you toward interpretation, urging you beyond dogmatism, beyond doctrine, beyond ideology, beyond authority⁷



Ilustración III: *Fountain*, 1917 (Duchamp)



Ilustración IV: *Fountain (after Marcel Duchamp: A. P.)*, 1991 (Sherrie Levine)

Levine, a pesar de no querer ser parte del *myth of creation* ni de la industria del arte, en la casa de subastas Christie's, su *Fountain (after Marcel Duchamp: A. P.)* tiene un precio de salida de 962.000\$⁸ (859.284€), que para una pieza que reivindica la falta de autoría y, por lo tanto, afirma que cualquiera puede ser artista, parece un precio más que razonable.

⁷ Información del Walker Art Centre de Mineápolis

⁸ Información encontrada en la página web de Christie's <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/sherrie-levine-b-1947-fountain-after-5559178-details.aspx>

Por otra parte, no debemos confundir el *readymade* que comenzó en 1913, durante el modernismo, y la *apropiación* que tuvo su apogeo durante el posmodernismo (años 70 y 80). El primer movimiento coge objetos cotidianos que se reproducen en masa y los convierte en arte, reivindicando que cualquier objeto de nuestro día a día tiene un potencial artístico, y el segundo rechaza la autoría y la originalidad asentada hasta el momento y elevada a la máxima potencia durante el modernismo. La divinización del autor desaparece, dando lugar al artista como ser mundano. A pesar de la clara diferencia conceptual entre ambos movimientos cabe señalar que existe cierta solapación. Así lo podemos comprobar en la obra *L.H.O.O.Q.* de Duchamp, en la que la Mona Lisa aparece con bigote y perilla. Esto resulta en la pérdida del carácter sublime de la pieza y en el cuestionamiento de todos los principios estéticos sobre los que se asienta la tradición modernista. Además Duchamp también consiguió invertir el *voyeurismo* masculino tradicional que describe como “Lo curioso sobre el mostacho y la perilla es que cuando los miras la Mona Lisa se convierte en un hombre. No es una mujer disfrazada de hombre. Es un hombre real, y éste fue mi descubrimiento”. Mediante una deliberada vulgaridad, el autor apunta la bisexualidad de la imagen y la posible homosexualidad de da Vinci (Prado 1998: 71).

Hace también una segunda versión bajo el título *L.H.O.O.Q. Afeitada*, culminando la desmitificación del objeto y de la propiedad. Readymade o apropiación, ambas constituyen una provocación, y cuestionan la unicidad y la irrepitibilidad de una obra clásica.



Ilustración V: *La Gioconda*, 1519 (Leonardo da Vinci)



Ilustración VI: *L.H.O.O.Q.*, 1919 (Marcel Duchamp)

Cindy Sherman

Otra artista significativa de este movimiento es Cindy Sherman que, mediante el objetivo de su cámara, se da a sí misma otras vidas. En su conocida serie *Untitled Film Stills*, creada entre 1977 y 1980, encarna los estereotipos de mujeres que aparecen en anuncios de películas de los 50 y 60. Estas fotografías no son una apropiación, sino que simulan ser anuncios que promocionan películas; es decir, que Sherman cambió el sentido físico de la apropiación de la obra de arte, para apropiarse de la idea, del significado, pero no del significante. Con estas 69 fotografías Sherman intenta simular la imagen que los medios de comunicación comienzan a presentar sobre la mujer y su cuerpo, tratándolas como objetos estéticos. Esta colección pone de relieve los estereotipos socialmente presentes y los critica. La valía de estas series se presenta en su conjunto y no en la individualidad de sus imágenes, ya que no las hizo ni las reveló para presentarlas como una obra. Entre las fotografías encontramos los clichés de mujer trabajadora, sex symbol, femme fatale, etc. Peter Galassi, comisario de la exposición en el Moma de Nueva York dice

Sherman's singular talent and sensibility crystallized broadly held concerns in the culture as a whole, about the role of mass media in our lives, and about the ways in which we shape our personal identities. Here, Sherman takes on the role of the small-town girl just happening upon the Big City. She is, typically, at first suspicious of the metropolitan lights and shadows, only to be eventually seduced by its undeniable attractions.⁹



Ilustración VII: *Untitled Film Still #50*, 1979 (Cindy Sherman)



Ilustración VIII: *Untitled Film Still #54*, 1980 (Cindy Sherman)

A pesar de la transgresión y apertura que suponían este tipo de obras, hubo muchos críticos y expertos que pusieron en duda si el apropiacionismo y el readymade eran

⁹ Información recopilada de la página web del MoMA de Nueva York.
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/mobile.php>

corrientes artísticas o más bien hurto. Sin embargo, por parte de las instituciones políticas y económicas no hubo grandes detractores, tan solo iniciativas puntuales que pusieron en cuestión el concepto de autenticidad como realidad. Por ejemplo, la exposición *Rewriting History* (1990) realizada en el Museo Británico, que recogía 600 obras fraudulentas o, la exposición titulada *Rembrandt: The Master and His Workshop* (1991) en la Wallace Collection de Londres, que trataba de reflejar los resultados de los últimos estudios sobre la atribución de obras tradicionalmente consideradas como realizaciones de este autor. La polémica suscitada por estas exposiciones evidencia una tendencia que además venía acompañada de un fuerte rechazo de toda metodología de análisis histórico que no tomara al autor como eje metodológico central (Prada 1998:68).

La negación de la autoría va de la mano con el concepto de (hiper)realidad que describe Baudrillard en *Cultura y simulacro*. Si tenemos en cuenta que una pieza u obra siempre es creada por alguien estamos planteando una contradicción, a no ser que nuestros puntos referenciales sobre la percepción de la realidad cambien. No se puede tratar a las obras producidas como originales, sino como simulacros de la realidad, como modelos de algo real sin origen ni realidad (Vidal 1990: 52). Así estos simulacros plantean que la verdad, la originalidad, la referencialidad y la autoría han dejado de existir a favor de un sistema sin referentes; esto ocurre cuando los posmodernistas se dan cuenta de *la nada*, de la inexistencia y la aceptan. Esto sería dramático si se creyera en la existencia de la verdad y de la realidad, pero la única y verdadera certeza es la incertidumbre causada por el continuo e irremediable cambio. La calma y la tranquilidad se disuelven a favor de la fuerza del azar:

Todo el sistema queda flotando convertido en un gigantesco simulacro en el que la referencia no existe y donde el momento crucial se da, como ya apunté en esa transición de unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada (Vidal 1990: 58)

His-story: una reunión casual de cosas en sí mismas insignificantes¹⁰

A la nueva percepción del yo le acompaña la redefinición de *historia*, que supone un pilar del nuevo movimiento y una de las mayores diferencias con respecto al modernismo.

¹⁰ Heráclito en Vidal 1990: 78

Los modernistas utilizaron el conocimiento de siglos anteriores para engrandecerse a sí mismos, para hacer que sus obras tuviesen un nivel intelectual más alto, y que por lo tanto pocas personas tuvieran acceso a comprender sus grandiosas obras. En palabras de África Vidal, el conocimiento de la historia es aquí una manera de insistir en el aura del arte y del artista (Vidal 1990: 63). Sin embargo, los posmodernistas utilizaron la historia de manera diferente: desechan la linealidad y la cronología historia hasta el momento establecida, a favor de una convivencia unitaria.

El posmodernismo se presenta escéptico y desconfiado con lo que se consideró historia hasta el momento por eso lo redefinen. Según Alain de Benoist, de manera muy acertada, dice que la posmodernidad es la forma actual de criticar al progreso; es un movimiento que pretende una aceptación generalizada de la decadencia desde un punto de vista más positivo, sincerándose con ellos mismo y sabiendo que el futuro no va a ser mejor que el presente, como pensaban los modernistas, por ello el momento importante es el aquí y el ahora: el hoy.

Para Charles Olson la historia, hasta el posmodernismo, ha sido “his-story”, una historia inamovible, narrada desde los puntos de vista más convenientes para cada momento, además de lineal y cronológica. Para él, la historia es una acumulación de actos humanos, las acciones de cada uno. Kevin Power en *Una poética activa* cita a Olson

‘Te guste o no, lo veas o no, la Historia es la función de cada uno’. El pasado tiene que hacerse presente para adquirir relevancia, tiene que entrar en la vida del hombre con la urgencia de algo que forma parte suya. ‘la mentira de la Historia es que el hombre reconoce y obtiene su importancia a partir de los tiempos infinitos de otros hombres, excepto cuando pizca todo ello en su tiempo humano, y no quiero decir los tiempos, aludiendo a tal mentira sociológica, quiero decir tus *tempi* en resumen, *el mío, todo lo que es tiempo, es ritmo y no existe conocimiento de otro ritmo que no sea el tuyo propio y por ti mismo*’ (Power 1976: 111)

Olson transfiere el concepto de historia a la poesía, cuando dice que cada persona tiene su propio ritmo, dado que traslada el ritmo y la respiración a la longitud de sus versos, percibiendo la historia como una forma orgánica y vital, sin más orden que el de la “filosofía del organismo” de la que habla Whitehead (Vidal 1990: 66).

El posmodernismo plantea una recuperación del pasado en función del presente, analizándolo desde un punto de vista crítico e intentando interrelacionar distintos campos de conocimiento, para que se nutran los unos de los otros y formar un presente que, aunque con un trasfondo decadente, merezca la pena vivir. África Vidal plantea una

interesante interrelación entre *historia* y *recuerdo*, conceptos que pueden parecer a priori similares, pero que son definitivamente distintos. La historia, a pesar de su intento de neutralidad, se queda en él, ya que la ideología abarca prácticamente todo el discurso histórico; sin embargo, el recuerdo puede llegar a recuperar hechos y conocimientos, desde un punto de vista crítico y conociendo el fin. Pero hemos de tener en cuenta que el recuerdo es una traducción de la realidad: cada persona tiene el suyo propio, pudiendo ser subjetivo, poco preciso, inconexo, incompleto y adecuado a lo que cada uno quiera recibir y percibir. Quizá la diferencia entre ambos conceptos sea más estrecha de lo que en un principio se plantea, pero al menos el posmodernismo se dio cuenta y quiso alertar sobre la muy ideológica historia que se había estado produciendo hasta el momento e incluso de la falta de historia. Es cierto que existe una narrativa de los “eventos principales”, pero también una gran lacra de los sucesos de las clases medias bajas o de los sectores minoritarios de la sociedad (mujeres, personas de color, niños, etc.). Bajo mi punto de vista, ambas son representaciones de la realidad. La diferencia es que la *historia* se narra desde el punto de vista del poder y el recuerdo se construye desde perspectivas más diversas. Es cuanto menos curioso que este pensamiento surgiese en el mismo momento que los medios de comunicación de masas (mass-media) comenzaron a cobrar importancia y que, desde entonces, son los que escriben, describen y moldean el pasado, el presente y el futuro. Cada uno pinta con sus colores preferidos lo que el público recibe, tamizando la información más que nunca por las distintas ideologías políticas, económicas y religiosas. Así, no encontramos una sola historia, sino muchas, y cada uno puede elegir la que más le convenga, convirtiéndose la historia un sinónimo de subjetividad.

Ejemplos de his-story

Sarah Charlesworth

Una de las autoras que se dio cuenta de todo ello fue Sarah Charlesworth, que se preguntó con qué claridad vemos la historia, o cómo utiliza la sociedad la fotografía y las imágenes para construir la historia. Partiendo de estas preguntas, Charlesworth comenzó en 1977 a crear la serie *Modern History*, que analizaba el uso de las imágenes en la prensa internacional. Utilizaba la fotografía como una herramienta de crítica para explorar el poder que tenían. En 1979, al acabar la serie, dijo en una entrevista que

In these works, I am concerned not so much with that which lies behind as that which asserts itself through images . . . the history, the force, which exerts itself through their particular and systematic usage, in the immediate yet expanded world we see as our context.¹¹

Hubo diferentes instalaciones de *Modern History* centradas en diferentes aspectos: en las imágenes que utilizaban diferentes periódicos para el mismo suceso (Ej.: *Herald Tribune*, November 1977, *Osservatore Romano*, March 17 –May 10, 1978) o, aunando los periódicos por temática (Ej.: *We Stand Together/ A Nation Divided* o *Reading Persian*). Algunas de las piezas más conocidas son *Herald Tribune* y *September 1977*, en las que Charlesworth elimina todo el texto de las portadas del periódico *Herald Tribune* y deja, únicamente, las fotografías, resaltando su valor e importancia, haciendo ver que las imágenes perduran en el recuerdo del receptor más tiempo que el texto.



Ilustración IX: *Herald Tribune*, September, 1977 (Sarah Charlesworth)¹²

Sin embargo, este modo visual de recordar, cada vez más frecuente, no es selectivo: nuestra cabeza alberga imágenes de manera racional e irracional, Freud lo definió el recuerdo como “una huella dejada en nuestro aparato psíquico de las percepciones que le afectan” (Vidal 1990: 69) y yo diría que también de las que no. Estas múltiples perspectivas que se acumulan en nuestro cerebro no tienen sentido completo ni coherente, sino que son simulacros, como los definía Foucault, de la realidad: fragmentos de imágenes, impresiones sobre papel de periódico, luces de colores en las pantallas, reflejos de otras que no miramos... Las imágenes que se vuelven atemporales porque se acumulan, no solo en nuestro cerebro, que también olvida, sino en miles de millones de

¹¹ Sarah Charlesworth en *Unwriting: Notes on Modern History* en una entrevista para el catálogo de la exposición *Modern History*.

¹² Imágenes de la página oficial póstuma de Sarah Charlesworth http://www.sarahcharlesworth.net/series-all.php?album_id=1449341

bases de datos. Esto, que a primera vista parece una ventaja, hace que las personas dejen de realizar un proceso selectivo y prudente de lo que reciben y de lo que guardan. En palabras de África Vidal, somos productos históricos sin centro, diseminados, desgarrados, presentes y ausentes a un tiempo (Vidal 1990: 71).

La inconexión como nueva forma de creación es lo que resulta de la multiplicidad de historias que a su vez provoca una falta de un único *yo*. Esta falta de unidad y linealidad se traduce en que los elementos de una misma obra no han de tener conexión entre ellos y no por eso afectan a la comprensión del conjunto de la pieza; es más, me atrevería a decir, que lo que el posmodernismo representa es que la falta de significado sea un significado en sí, la indefinición como definición, la incoherencia como coherencia, la decadencia como esplendor, el fin como comienzo.

David Salle

Así encontramos, por ejemplo, a David Salle, que en sus piezas conjuga todo tipo de elementos de manera absolutamente inconexa; este eclecticismo con el que juega abre/cierra las puertas del *significado de la historia* y de la verdad se ha convertido en un concepto extremadamente sutil, artificioso e impenetrable (Vidal 1990: 72). La fragmentación visual de las obras de Salle está acompañada por citas, a las que da la misma importancia. El hecho de que los elementos en sus cuadros estén al mismo nivel, representa que todos los hechos históricos tienen la misma trascendencia, lo cual resulta en una ruptura jerárquica para llegar a un estado de aleatoriedad buscada. “Todo se mezcla y se destruye la ilusión de lo auténtico, de lo nuevo, de lo original; paradójicamente, es la reproducción en masa de esas imágenes y emociones originales, su simulacro, las que ahora se convierten en reales” (Vidal 1990: 74). Esta idea de África Vidal es la misma que la de Baudrillard en *Cultura y simulacro*: “el simulacro no es lo que oculta la verdad. Es la verdad la que oculta que no hay verdad. *El simulacro es verdadero*”. Las imágenes de Salle exploran el campo de la realidad como simulacro, la inexistencia de la realidad y ponen de manifiesto que cualquier cosa es real, incluso la *incoherencia*. Fernando Francés, comisario de su última exposición en el CAC Málaga, explica que Salle

explora el vínculo intangible entre los objetos, las imágenes de sus obras flotan en un mundo fragmentado de simultaneidad poética, sentimientos melancólicos que enfatizan conflictos privados y que, como en la pintura de su colega Eric Fischl, no solo designan fantasías, sino que, además, expresan el carácter mítico y misterioso

que supone el encuentro con la mujer, siempre a medio camino entre lo fascinante y lo tenebroso

Salle se basa en el rico vocabulario visual ya existente, creando *assamblages*, técnica que se enmarca dentro del modernismo. El autor se basa tanto en anuncios publicitarios y cultura actual, como en la pintura clásica y barroca de Velázquez y Bernini, en impresionistas como Cézanne, en surrealistas como Giacometti o Magritte y, en particular, en artistas pop-art como Jjasper o Katz. Pero, además de inspirarse en obras clásicas y muy conocidas, Salle también toma como referencia a artistas tardofranquistas españoles que querían romper con las pautas establecidas como Carlos Alcolea, Chema Cobo o Guillermo Pérez, pertenecientes a la Nueva Figuración Madrileña de los 70.

La descontextualización que sufren periodos anteriores en sus obras hace que la historia se trivialice, que pierda su primer y único sentido para abrirse a la multiplicidad de interpretaciones. La mezcla de estilos se acaba aunando en un todo sin límites, normas o significado. Esta última palabra, significado, nos remite directamente a Magritte, artista a caballo entre el modernismo y el posmodernismo, que pone en duda la *existencia* y que supone una gran influencia para Salle. La diferencia entre ambos artistas, probablemente, sea que los cuadros de Magritte se pueden descifrar/ llegar a entender, “mientras que los en los de Salle nada es definitivo, todo queda en suspenso, y las citas tomadas de la historia se resisten a formar una narrativa lineal y coherente” (Vidal 1990: 75). Dado que las obras de Salle nacen desde la infinidad como manera de trabajo –cualquier cosa es posible, es apertura– y teniendo en cuenta que esta infinidad se transforma en interpretaciones, nunca llegará a existir una interpretación final. A este autor no se le entiende de manera lógica o fácil, sino que hay que unificar su obra y darle coherencia desde un punto de vista energético; es decir, la obra está producida por una misma persona, con la misma intensidad y desde una armonía temporal y una discordia calculada. “El autor intenta evitar cualquier exceso y todo vacuo hinchazón del yo. No hay cambios ni emociones sueltas en su obra, ni tampoco una pérdida inútil de energía” (Power 2002: 99).

El artista trabaja sobre *pantallas*, planas y sin profundidad, sobre las que proyecta sus estratos de imágenes, al menos hasta 1985. Después Salle, en una entrevista con Peter Schjeldahl, en vez de denominarlas como pantallas utiliza la palabra *superficie*, y dice

se parece a la de las películas de Sirk, donde hay mucho bajo la superficie y no sabes en realidad cuál es la situación ética a la que nos enfrentamos cuando las

observamos... creo que es mejor interpretar mis objetivos como algo que tiene que ver con una tradición clásica que le presta especial atención a la superficie (Schjeldahl en Vidal 1990: 72)

En las pantallas proyecta, y sobre las superficies dispara, pero en ambas juega a unir lo dispar no solo en términos visuales, sino también palabras/ citas aisladas que combina, mediante la mencionada técnica del *assamblage*; surgen así profundidades que, capa a capa, crean nuevos efectos de perspectiva, pero que no conforman, en palabras de Kevin Power, “un misterio o mensaje oculto que desvelar o reconstruir, solo relámpagos de contenido, corrientes emocionales o intuiciones compartidas” (Power 2002: 101).

El cuadro *Fooling with your hair* es un ejemplo magnífico para ver los elementos, significados, apropiaciones y adecuaciones que realiza Salle en muchas de sus obras. A continuación planteo dos interpretaciones, una de Peter Schjeldahl y otra de Kevin Power.



Ilustración X: *Fooling with your hair*, 1985 (David Salle)

Schjeldahl plantea esta obra como un manifiesto personal que revela la esencia íntima del artista y la entiende como *una ecuación matemática*; arriba a la izquierda encontramos, fuera de todo equilibrio, lo que parece un esbozo, que resulta ser una réplica, según Peter, de *El Limpiabotas* de Watteau. Lo que en principio era mostrado como un niño/ chico, aparece representado como una figura con un mayor atractivo de interés sexual, dice el crítico que podría ser un joven Pierrot. Más allá de la imaginación comparativa, las cuatro figuras contiguas, se han de entender por pares: la primera con la tercera y la segunda con la cuarta. Las dos primeras figuras representan accesorios de iluminación italiana y las dos segundas se corresponden con un par de esculturas de Giacometti; la primera se trata

de un busto y la segunda de un desnudo de rostro trágico y grandes pechos. Dice Schjeldahl que en esta pieza se mezclan la lujuria con el término alemán *Angst*, que se refiere tanto al miedo que puede transmitir la pieza, como al que puede sentir el espectador. Entre estas cuatro representaciones encontramos un desfile de colores que poco tiene que ver con la tetricidad que retratan los objetos dentro de ellos, un claro juego de contrastes.

Por otro lado, Kevin Power se acerca a la obra desde unos *procedimientos formales sutilmente equilibrados*; es decir, intenta captar la esencia de la obra desde un punto de vista más energético y *musical* –que es, según Power, un elemento clave junto con la danza y el cine, para entender cualquier obra de Salle–. Un cuadro realizado por dos manos: una se centra en los claroscuros y la otra en un frenético ritmo de colores discordantes. Las sombras de negros y blancos de la parte inferior contrastan con la colorida parte superior haciendo que se *modifique sutilmente el impacto erótico de la imagen*. Así consigue un equilibrio entre la sensualidad de las imágenes de la parte inferior, con la inverosimilitud y el miedo a la incoherencia de la parte superior. Recrea un juego de luces perfectamente controlado desde la horizontalidad, y neutraliza –o así lo cree Power– la sexualidad femenina y a la mujer como objeto de deseo.

Este último aspecto mencionado, el cuerpo y la concepción femenina, resultan aspectos de controversia a lo largo de la obra de Salle. Power defiende, a lo largo de artículo *Tres machos americanos sin maquillaje* que los discursos feministas han realizado una lectura simple y superficial de la obra. Para el crítico se ha de tener en cuenta que la cultura del espectáculo convierte cualquier realidad en una imagen y simulacro, en la que el espectador se convierte en un *voyeur desorientado* –frente al *voyeur libidinoso*, con el que ha calificado a Salle–. Atribuye también este uso del cuerpo femenino a que la *pornografía blanda*¹³ es una de las imágenes más recurrentes de la psique norteamericana y, por último, argumenta que la mayor parte de las imágenes que utiliza son apropiaciones tomadas de la historia. Sin embargo, bajo mi punto de vista, el hecho de que una imagen se convierta en un simulacro de la realidad, afirmación con la estoy de acuerdo, no significa que se tenga que perpetuar el cuerpo femenino como objeto sexual bajo la

¹³ Pornografía blanda: la exhibición de personas en distintas posturas eróticas, pero que no participan en ningún comportamiento explícitamente violento y/o sexual. Frente a la pornografía dura que consiste en la representación de actos sexuales que utilizan la violencia, el bestialismo o las relaciones sexuales con menores, entre otros. Fuente: revista Digital Universitaria de la Universidad Autónoma de México (2006) Vol.7, No.1

mirada masculina en el mundo del arte. Resulta poco alentador que un artista posmoderno, con una visión absolutamente rupturista de la concepción de arte, perpetúe una la imagen de la mujer que va en detrimento del colectivo. Así, por ejemplo, lo podemos observar en *Very few Cars* (1985), cuadro dividido verticalmente en dos: en la parte izquierda observamos a una mujer sentada y atada de brazos y pies con el pecho al aire; en la parte derecha observamos lo que parece una serigrafía de un hombre de brazos cruzados sobre un fondo morado y gris oscuro. Me ciño estrictamente a una descripción visual, porque no me interesa un análisis pormenorizado de la pieza, sino evidenciar que estas representaciones del cuerpo femenino no contribuyen a la igualdad, sino a una nueva subordinación de la mujer en pleno siglo XXI. Otro ejemplo que llama poderosamente la atención es *Schoolroom* de 1985 (Anexo), compuesto por dos paneles verticales. En el izquierdo, de fondo rojo aparece una mujer desnuda y tumbada boca abajo sobre una sábana arrugada. No se ven sus antebrazos ni la mitad de sus piernas. Cubriendo el glúteo y pierna derecha de la mujer, aparece un hombre de piel negra –probablemente una figura de una pintura clásica–. Dado el lugar donde está situada la cabeza del hombre, pone a la mujer en una posición de subordinación, además él mira más allá de los límites del cuadro, mientras que a la mujer ni siquiera se le ve la cara... En la parte derecha de la pieza encontramos una brutal imagen en blanco y negro de una mujer que se está remangando la falda mientras que un hombre tiene su pie metido entre las nalgas, y está, claramente, presionando hacia arriba. La perspectiva de la imagen es la de él, que parece estar tumbado entre las piernas y, de nuevo, no se ve la cara de la mujer, ya que está de espaldas. El cuestionamiento de las críticas feministas tanto hacia la obra de Salle, como a la de cualquier otro autor en esta misma línea, hace que estas representaciones de la mujer naturalicen y suavicen el (ab)uso del cuerpo femenino como objeto del imaginario masculino y, por extensión, de la cultura. *Tenemos que acabar con el sacrificio del cuerpo femenino en nombre del arte*. Estas representaciones, totalmente sesgadas por el hombre, son las que crean significado dentro de la cultura, dado que solo se nos ve desde su punto de vista, manipulado por sus preferencias sexuales y de dominio.

La obra de Salle se enmarca dentro de un contexto posmodernista, de apertura, de no necesidad de significado como definición, de ausencia de autoría y de jerarquía. A pesar de toda la liberación que ha traído el posmodernismo, parece haber llegado únicamente al sexo masculino. La mujer, además de no estar prácticamente presente como autora en este movimiento, sigue siendo sometida y definida por la mirada masculina, la clase

dominante, tristemente. Así Salle se convierte en un referente de autoridad por ser un hombre y un *artista*, e incluso se permite la licencia de aclararnos *How to See*¹⁴; es decir, de cómo vernos a nosotras mismas. Por si fuera poco, los críticos devalúan los análisis feministas porque dicen infravalorar y trivializar la profundidad de la obra. Mira Schor, en su libro *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, explica

Salle's depiction of woman is discussed in terms of *deconstruction of the meaning of imagery*, and in terms of *art-historical references* to chiaroscuro, Leonardo, Goya, Jasper Johns, Derrida and Lacan –you name it, anything but the obvious. The explicit misogyny of its acceptance by many critics. This complicity is clearly stated by Pincus-Witten: “We’re commodifying the object and we’re mythifying the makers... I’ve certainly participated in that mechanism, because I believe in the mechanism” (Schor 1997: 4)

Los defensores de Salle se refugian en palabras como *nihilista* y *relativista* para explicar lo imposible y señalan que dada la época hay que tener en cuenta la pérdida de la credibilidad en el arte y en los artistas: las imágenes de los cuadros son representaciones de representaciones, por lo que en ningún caso se sospecha ninguna *realidad* (pero, las representaciones componen la realidad, ¿no?). Así, por ejemplo, encontramos también a Carter Radcliff quien opina que “to see his paintings is to empathize with his intentions, which is to deploy images in configurations that permit them to be possessed” (Radcliff en Schor 1997: 7). Schor advierte que la mayoría de crítica de Salle es masculina, por lo que pone como ejemplo a Lina Nochlin, crítica y mujer, que dice “certain conventions of eroticism are so deeply engrained that one scarcely bothers to think of them: one is that the very term ‘erotic art’ [así es como define Salle su propia obra] is understood to imply ‘erotic for men’” (Nochlin en Schor 1997: 8). Esta realidad está tan arraigada y asentada que la pasamos por alto: el arte es creado por hombres para otros hombres y como resultado vivimos en una situación de asimetría, de poder, de posesión y de dominación masculina, frente a una figura femenina sumisa y pasiva. Pero Power dice

No se puede negar que estas imágenes de jóvenes chicas con las piernas abiertas, las nalgas levantadas o las bragas medio bajadas no son eróticas. Lo son, aunque hay que tener muy en cuenta la constante preocupación de Salle para modificar su impacto y dar otro enfoque a su carga emotiva. Para lograrlo utiliza todo una serie de recursos desde el sutil empleo de gris hasta toques afectivamente humorísticos de las posturas. (Power 2002: 103)

¹⁴ El título completo del libro es *How to See: Looking, Talking, and Thinking about Art* escrito por Salle en 2016.

Hubiese invitado a Power a explicar la sutileza que muestra el artista en obras como *Cane* (1983), *Autopsy* (1981), *The Disappearance of the Booming Voice* (1984), *The Bigger Credenza* (1985), *Midday* (1984), *What Is the Reason for Your Visit to Germany* (1984), *Camus* (2010), *The Imagist* (2010) por mencionar algunas de las más llamativas. Porque a pesar del gran espectro de tonalidades grises y ocre utilizadas, cuando una mujer aparece doblada, con las manos apoyadas en el suelo, con los pechos colgando, sin expresión facial, con siluetas de hombres alrededor, falos puestos por encima de cuerpo o con la palabra ‘fromage’ escrita debajo de sus pechos –que puede incluso remitirse al olor genital– resulta de todo menos sutil. Quizá resultaría más apropiado calificar su obra como ofensiva, denigrante, obscena, humillante o hiriente, pero desde luego no *sutil*.

The Process: verdades en proceso

El posmodernismo deja atrás la claridad y la seguridad, lo ordenado y estático, y se adentra en el continuo flujo de cambio. El concepto de proceso está muy unido a la descentralización del artista y a la percepción y uso de la historia, que se puede entender como el aglutinante de ambos.

El proceso, entendido como conjunto de actos/ fases sucesivas que llevan a la composición de una obra de arte plástica, visual, escrita, etc. pasa a un primer plano y deja al resultado final de lado. Lo que le ocurrió a la autoría, le sucede también a la pieza: se descentraliza la importancia del fin para resaltar la importancia del proceso. Como dijo Heráclito “Todo fluye, todo está en movimiento y nada dura eternamente. Por eso no podemos descender dos veces al mismo río pues cuando desciendo al río por segunda vez, ni el río ni yo somos los mismos”. El constante cambio que representa el posmodernismo, pasa a ser la obra, así dice África Vidal que

El artista pretende que el proceso de la inteligencia acerca de las cosas se convierta en un proceso de la realidad misma, constituyéndose así la realidad mediante la actividad de la conciencia. La aportación básica del posmodernismo aquí es mostrar un movimiento peculiar, la reflexión en la que cada extremo se muestra en el otro. (Vidal 1989: 115)

El artista intenta comprender la realidad que le rodea desde un elaborado pensamiento en constante cambio, desde el proceso que supone elaborar ese pensamiento, desde la transición y transformación que surge de la concatenación continua de realidades a la que es expuesto, sin importar cuál es el resultado o si tan siquiera si hay uno, o varios, no importa. Lo que interesa es la confluencia de pensamientos mentales, ya bien ocurran con

uno mismo o entre varias personas al mismo tiempo, las intersecciones y las yuxtaposiciones de energías resultan en seres sin origen ni fin, en un continuo proceso de creación. En palabras de Hegel “...la cosa no se reduce a su fin, sino que se halla en su desarrollo, ni el resultado es el todo real, sino que lo es en unión con su devenir” (Hegel en Vidal 1989: 106).

Así mismo, el proceso viene asociado con la idea de V/verdad y, por lo tanto, también con la palabra, con el lenguaje. La manera de comprender la verdad hasta el modernismo fue la establecida por Platón, que la entendía como única, inmutable y racional –aunque la verdad no siempre ha sido racional–, por lo tanto, se puede entender que la verdad tiene una historia: ha cambiado a lo largo del tiempo. Sin embargo, no me voy a detener en la historia ni prehistoria de la verdad, sino que voy a intentar plantear muy brevemente las pautas que Ludwig Wittgenstein, filósofo, matemático, lingüista y lógico austriaco, establece sobre *la verdad*. Los tres textos principales de Wittgenstein son *Tractatus* (se publica 1921), *Investigaciones Filosóficas* (escrito entre 1936-1946 y publicado en 1953) y *Sobre la certeza* (se publica 1951)¹⁵, a lo largo de los cuales se observa una clara modificación de pensamiento.

En *Tractatus* no formula una teoría de la verdad que ofrezca una definición; no obstante, sí que se encuentra un posicionamiento sobre el *concepto de verdad*. En este sentido, la recomendación es que no debemos plantearnos cuestiones como ¿qué es o en qué consiste la verdad?, que nos colocarían en una perspectiva errónea, sino determinar bajo qué criterios o en qué circunstancias decimos que algo es verdadero. Hay que tener en cuenta que la clarificación del concepto de verdad viene enmarcado en la *concepción del lenguaje* que realiza en la misma y se basa en la idea de que todo lenguaje tiene una estructura extensional y que su finalidad, función y significatividad radican en describir los hechos de la realidad o, si se quiere, en decir cómo son las cosas. Así, la concepción filosófica de la verdad depende de que las proposiciones¹⁶ sean o no ciertas (Defez i Martín 1993: 2). Wittgenstein hizo de la verdad, así como de la falsedad, un rasgo formal del lenguaje pero, no por ello, aceptó que fuera coherente o lógica. Consideró que las proposiciones son las verdades elementales e independientes, que describen y sustentan

¹⁵ Títulos originales de las obras en orden de cronológico: *Tractatus lógico-philosophicus*, *Philosophische Untersuchungen* y *Über die Gewißheit*.

¹⁶ Proposición (Fil.): expresión de un juicio entre dos términos, sujeto y predicado, que afirma o niega este de aquel, o incluye o excluye el primero respecto del segundo. Fuente: Diccionario de la Real Academia Española

el estado de la realidad. Es decir, las proposiciones establecen la veracidad entre el sujeto y el predicado para encontrar una verdad con V mayúscula.

En *Investigaciones Filosóficas* más que el concepto de verdad trata el abandono de un lenguaje perfecto y lógicamente ordenado, para dar paso a una visión más dinámica, pragmática y convencional del lenguaje. En torno a la tesis central “el significado está en el uso del lenguaje”, desarrolla una serie de pensamientos que coinciden en entender el lenguaje como una manera de actuar y de comportarse, una “forma de vida” específica del ser humano definido como “el animal que habla”. Al igual que Joyce, entiende el lenguaje como un juego o una diversidad de juegos que reflejan la relación entre seres humanos y de ellos con el mundo.

Por último, *Sobre la certeza*, es una compilación de todas las reflexiones que Wittgenstein hizo sobre la certeza. En ellas intenta legitimar la *certeza subjetiva* mediante *marcos de referencia*, distintos para cada individuo, mediante los cuales juzgamos sobre la verdad o falsedad a través de los juegos epistemológicos del lenguaje.

La idea de proceso, de flujo continuo, caótico y fragmentario “corresponde a una visión del mundo más bien romántica, es decir, no solo hay una capacidad de imponer un orden sobre el mundo, sino incluso una falta de capacidad para creer en la existencia como tal” (Power en Vidal 1989: 131). Esta idea hace que no puedan existir definiciones establecidas ni fijas, todo lo que se conoce es que estamos en continuo movimiento sin rumbo preestablecido y si hubiese una dirección sería susceptible de cambio en cualquier instante dependiendo del marco de referencia en el que nos veamos situados. La única verdad absoluta a lo largo del camino es que “truth is what happens”.

Ejemplos de proceso

A través de los siguientes ejemplos, de literatura y pintura, seguiré ahondando en el *concepto de proceso* posmodernista. En ningún momento pretendo encontrar ningún tipo de definición, establecer ningún patrón ni certeza sobre qué es o cómo debe ser un proceso (propio y único a cada individuo), sino que mediante un viaje por tres autores intento explorar las opciones que brinda este tipo de recorrido.

Robert Creeley y Charles Olson

Creeley y Olson fueron dos poetas estadounidenses, que formaron parte del grupo de los Black Mountain Poets y contribuyeron tanto con su obra como con su modo de vida a poner en práctica el concepto de proceso (Vidal 1989:133). Antes de comenzar a escribir decían no saber qué ni cómo iban a hacerlo, querían que los pensamientos brotasen de dentro, no de su pensamiento o mente, sino de su pálpito interior. En vez de hacer que los pensamientos se ajusten a un molde predeterminado, como sucede con Pound, quieren que su mente permanezca abierta hacia lo desconocido, hacia un orden entrópico de la realidad

Where writing will go to, what comes next, or the answer to any of those profoundly speculative questions bred of Saturday afternoons in comfortable surroundings, etc., –god alone knows. Where it’s all come from is another such question ... (Allen 1960: 408)

Al igual que el resto de poetas pertenecientes a este grupo, Creeley, escribe desde lo que se denomina *projective verse* –frente al non-projective, inherited-line o estrofa–, y que se basa en tres pilares claramente establecidos por Charles Olson en *Statement on Poetics* (Allen 1960: 387)

1. The Kinetics¹⁷ → Field Composition: la energía del poeta se transfiere al poema y así mismo al lector. El poema debe descargar la misma energía en todo momento, para lo que hace falta una construcción energética alta. La energía es la que delimita con exactitud la presencia del ser humano en el mundo.

2. The Principle → Form is never more than an extension of content: este punto establecido por Creeley quiere decir que la forma o estética visual del poema ha de ser una continuación del propio contenido; es decir, la forma se tiene que adecuar visualmente al contenido y no viceversa. Según Kevin Power el lenguaje es acto del instante y la forma reside literalmente en el acontecimiento del instante: una unión dinámica entre el ser humano como fuerza activa y el mundo (Power 1976: 98). Para Olson la forma nunca ha de ser una respuesta o un molde impuesto por el poeta como mediador entre algo que ha sucedido y su significado, sino que la forma tiene que ser una cualidad del hecho que describe el contenido del poema,

¹⁷ Traducido como “cinética”, Olson utiliza este término para referirse a la base que estructura un poema.

no del discurso, así que no deriva de las ideas, sino que se crea se crea al mismo tiempo o incluso las precede.

3. The Process → One perception must immediately and directly lead to a further perception: tiene mucho que ver con lo establecido en el primer punto y es que la energía debe ser constante a lo largo del poema, se ha de mantener el ritmo, la acción, la velocidad, las percepciones y los actos; una percepción debe llevar instantáneamente a la siguiente. Creeley explica que un poema es literalmente algo, una estructura que posee su propia organización. Lo que se dice está estrechamente ligado a cómo se dice (Power 1976: 99). Según explica Olson la lengua entendida como proceso es capaz de expresar una realidad total delimitando la experiencia. El proceso es una “característica de cualquier fenómeno que suponga un cambio continuo en el Tiempo. EL HOMBRE EN UN CAMBIO CONTINUO EN EL TIEMPO. El poema, al trazar experiencias, realiza una notación de las acciones físicas por medio del verso y de la respiración del ser humano, incorporando todos los saltos de la experiencia, dado que LA NATURALEZA POR SÍ MISMA SÓLO DA SALTOS. El poema es un proceso honesto que se centra en lo que sucede y no en una noción de progreso específico” (Olson en Power 1976: 100).

Este último punto tiene que ver con la idea de Creeley de no corregir sus poemas. Para él un poema es un proceso continuo, que no debe romperse ni dejarse sin terminar, ya que afectaría a la energía del propio poema y pasaría a ser otro. Por la misma razón, tampoco debería de ser modificado, corregido o retocado. Para que el poema emita la energía adecuada, también hay que tener en cuenta la *respiración* y el *oído*, dos partes esenciales para entender el *projective verse* según explica Olson

The breath, the breathing as distinguished from the hearing, it is the cause, it is to insist upon a part that breath plays in verse which has not (due, I think, to the smothering of the power of the line by too set a concept of foot) has not been sufficiently observed or practiced, but which has to be if verse is to advance to its proper force and place in the day, now, and ahead, I take it that PROJECTIVE VERSE teaches, is, this lesson, that that verse will only do in which a poet manages to register both the acquisitions of his ear *and* the pressures of his breath. (Allen 1960: 388)

The HEAD by the way of the EAR, to the SYLLABLE

The HEART, by the way of the BREATH, to the LINE

Semejante reconceptualización poética rompe con todo lo establecido, desde el planteamiento, pasando por el proceso hasta su fin. Se trabaja desde la apertura corporal, desde un (des)orden ordenado, pero no establecido, sino descubierto a través de la experiencia. Esta manera de escribir supone para el propio artista una revelación del propio ente (Vidal 1989: 140). La imagen que me provoca esta manera de escribir poesía es de continuidad: una línea fluida, sin ángulos, solo con ligeras curvaturas naciendo desde lo más profundo de la persona, pasando por todo su cuerpo para llegar a las yemas de los dedos que transmiten al papel la energía que emana de ese instante; un proceso sin cortes, sin racionalidad que detenga el manar energético, dejando que el contenido sea una guía para la forma y no viceversa. Esta manera de escribir requiere un esfuerzo mayor por parte del autor, ya que se ha de mantener una curiosidad constante como bien dice Olson “You cannot have a literature without curiosity, and when a writer’s curiosity die out, he is finished. You can do all the tricks you like, but without curiosity you get no literature with any life in it...” (Olson en Vidal 1989:138). La curiosidad es la energía del alma, sin la que la inspiración no podría brotar. Creeley ejemplifica el proceso de escritura con una analogía: para él es como ir por conduciendo un coche por una carretera que se va creando a cada momento, sin que nosotros sepamos cómo va a continuar o qué va a suceder en el instante siguiente, tal actitud difiere claramente con el “we must understand what is happening” de Pound (Vidal 1989: 142).

El poeta plasma, sin el filtro de la razón, lo que late en él; nada es seguro más que la continuidad del proceso, que no requiere de comprensión, sino de acción; la acción en sí misma es el continuo desarrollo y proceso en el que se basan estos poetas. La base es que “One perception must immediately and directly lead to a further perception”. Durante el proceso de escritura no saben qué están escribiendo y el final del proceso llega cuando él quiere, cuando la energía cambia o se agota. Esto hace que sus palabras sean más auténticas y esenciales que si estuvieran filtradas por los límites de la razón. Pretendían una evasión de sí mismos que permitiera que la información solo pasara por sus puntos energéticos, pero que no estuviera acotada ni delimitada socialmente. Es volver a ser un niño para poder, desde ahí, crear sin dejar que otras fuerzas o percepciones del mundo externo les influyesen. Sin embargo, este tipo de experiencia/ escritura podría decirse que siempre se queda en proceso –no tiene fin, ni resultado–, nunca se llevará a cabo por completo “what I have written I knew little of it until I had written it. If at times I have

said that I enjoy what I write, I mean that writing is for me the most viable and open condition of possibility in the world” (Creeley en Vidal 198: 144).

El arte no pretende describir, sino actuar

Creeley y Olson, al igual que el resto de integrantes de los Black Mountain Poets, se basaron en la filosofía de A.N. Whitehead, que reemplaza el concepto de sustancia (ser) por el de proceso. Concebían *el mundo como un proceso de devenir* en el que nada es estático, fijo o constante, sino que todo es dinámico, móvil, activo... de la misma manera que lo era en el mundo científico donde comenzaron a nacer la Teoría de la Relatividad, la Mecánica Cuántica o la Mecánica Ondulatoria que presentan un modelo de realidad muy alejado del tradicional. Estas teorías de espacio, tiempo, campos de fuerza o estructuras atómicas piden que el mundo se explique desde el dinamismo y el proceso más que desde la consistencia de las sustancias. A partir de estas teorías científicas nace el proyecto de Whitehead que culminó en *Process and Reality* (Oroz 1991: 68), libro que ha dado forma a la manera de pensar de este grupo de poetas. Así mismo, Whitehead ve la historia, tema fundamental y recurrente a lo largo de todo el posmodernismo, de la misma manera que ve el mundo, como un orden que se va sucediendo

... las transiciones de la historia revelan transiciones en las formas del orden. Toda época deja lugar a otra época. Si insistimos en construir una nueva época de acuerdo con las formas de orden propias de la época que la precede, solo obtenemos confusión. Por otra parte, no existen divisiones precisas. Existen siempre formas de orden parcialmente dominantes y parcialmente frustradas. Ni el orden ni la frustración son nunca completos. Hay transición dentro del orden dominante. Semejante transición es la frustración del orden dominante. Sin embargo, es también la realización de esta vibrante novedad que promueve el aliciente de la vida (Whitehead en Vidal 1989: 192)

Para Whitehead la esencia de la existencia no reside en el análisis de datos o *sentires*, sino en la transición de unos a otros. El dato no debe evaluarse ni contextualizarse de manera aislada, sino como una sucesión de los mismos dentro de un proceso y, por lo tanto, el resultado no es importante: “la inmediatez de la experiencia entonces desaparece” (Vidal 1989: 193).¹⁸

¹⁸ Me detengo aquí en el análisis en la Teoría del Proceso de Whitehead dado que la concatenación de ideas que la componen sobrepasa, con mucho, la extensión de este trabajo. Sí que me gustaría llamar la atención sobre una idea que me ha surgido leyendo, aunque nada tiene que ver con la temática del trabajo, y es definir la *traducción* a partir de la teoría del proceso de Whitehead. La traducción como forma subjetiva (objeto eterno) dado que los "sentimientos" de cada sujeto deben diferir y aunque pudieran ser muy próximos nunca serán idénticos.

Para finalizar con la teoría del proceso, enmarcada dentro de la filosofía moral de Whitehead, me remito a tres puntos que África Vidal recoge en su tesis¹⁹. Estos son el rechazo hacia cualquier código moral como definitivo, la negación de la existencia de leyes morales universales en todo tiempo y lugar, y la moralidad como una función creativa, no pasiva, de los códigos morales establecidos.

En *Maximus IV* dice Olson

...the dream being
self-action with Whitehead's important corollary:
that
no event
is not penetrated, in intersection or collision
with, an
eternal
event
The poetics of such a situation
are yet to be found out

Jackson Pollock

Es un autor norteamericano al que se sitúa dentro del *expresionismo abstracto* –comienzo del posmodernismo o del *High Modernism*– aunque el comienzo de su obra se vio influenciada por corrientes surrealistas. Poco a poco el autor fue poniendo de manifiesto su estilo personal y sus propios procedimientos por lo que, hoy en día, es considerado uno de los máximos exponentes del arte contemporáneo norteamericano.

La técnica que utilizaba resulta interesante y rupturista: se sumergía en un proceso de movimiento, velocidad y energía, al igual que los Black Mountain Poets, de ahí que se denominara a este estilo pictórico *Action Painting* (Pintura de Acción). Probablemente, sea uno de los mejores autores para poner de manifiesto el concepto de proceso, el “truth is what happens” de Olson o el “the picture happens” de D.H. Lawrence. Pintaba desde el movimiento de su cuerpo: los utensilios que utilizaba para que la pintura cayese, no eran más que una prolongación de sí mismo, de su ritmo interno. Según Harold Rosenberg, uno de sus dos críticos más conocidos junto con Clemen Greenberg, decía que el resultado pictórico revelaba el estado físico y mental, consciente o inconsciente²⁰

¹⁹ Vidal 1989: 215

²⁰ En referencia a la palabra *inconsciente*, Pollock, en una entrevista dijo claramente que “I have a general notion of what I'm about and what the results will be... With experience, it seems possible to control the flow of paint to a great extent ... I deny the accident”

del action painter (Vidal 1989: 250). Al igual que ocurre con la poesía, Pollock comienza a pintar sin saber qué está haciendo o en qué va a derivar el proceso, sin importarle tampoco: cada pieza es un nuevo viaje. Desenrollaba parte de un rollo de tela de algodón en el suelo y dejaba caer la pintura: una capa sobre otra iban conformando una unidad y una textura que adquiriría profundidad y podía observarse desde varios ángulos (denominada como *pintura de confrontación*) (Vidal 1989: 249). En 1947, él mismo escribió sobre su técnica para la revista *Possibilities* “On the floor I am more at ease. I feel nearer, more part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides, and literally be in the painting.” (Boddy-Evans 2017). A veces incluso cambiaba la posición del lienzo a un lugar vertical para que la pintura se deslizase hacia abajo y crease nuevas formas. Para que esta pintura cayese encima del lienzo no solía utilizar pinceles, sino brochas enormes, palos o cualquier otro tipo de utensilio, que, por cierto, ni siquiera tocaban la superficie del lienzo, lo que resulta bastante curioso —o sea, que pintar no pintaba—. El tipo de pintura que utilizaba tampoco era la común: usaba pinturas industriales de base resinosa para coches o de pared, materiales que contrastan con el *High Modernism* con el que se denominaba su obra, ya que no había nada más mundano que comprar pintura industrial. Utilizaba esta por la consistencia densa y viscosa que tiene en comparación a la del óleo al uso, además de que era más barata y fácil de conseguir. Alteraba la densidad diluyéndola con agua u otros disolventes para crear diferentes texturas. Con el tiempo la técnica adquirió el nombre de *dripping*²¹, traducido como chorreante o salpicadura, que se observa en los clásicos *Número 1A* o *Número 31* (ambos expuestos en el MoMA de forma permanente). Lee Krasner, su mujer, dijo en una entrevista

Using sticks and hardened or worn-out brushes (which were in effect like sticks) and basting syringes, he'd begin. His control was amazing. Using a stick was difficult enough, but the basting syringe was like a giant fountain pen. With it he had to control the flow of the paint as well as his gesture (Friedman 1969: 8)

En el cuadro *Número 11*, por ejemplo, también conocido como *Postes Azules*, se aprecia el tamaño de sus cuadros: más de dos metros de alto y casi cinco de largo. Las dimensiones con las que trabajaba Pollock eran muy particulares por su comprensión del

²¹ En realidad esta técnica ya había sido utilizada por Janet Sobel (1894-1968), artista ucrano-americana que también perteneció al expresionismo abstracto. Sin embargo, una vez más, resulta una absoluta desconocida en la historia del arte, quedando a la sombra de Pollock, que copió su técnica, y de Lee Krasner.

espacio. La horizontalidad le proporcionaba una visión aérea, que a su vez rompía con la verticalidad de trabajo tradicional sobre un caballete y además es una metáfora de la extensión espacial que ocupa Estados Unidos, un país cuya retórica central es el espacio y no el tiempo, la geografía y no la historia, donde la historia es *his-story*, es decir, la narración del individuo en el tiempo (Power 2002: 98).

Para entender el resultado de las piezas que hoy en día están expuestas, es necesario saber cuál era el proceso que lleva hasta ellas. Pollock no pretendía ilustrar ninguna realidad, no quería representar nada; por eso, el significado no se encuentra en el resultado, sino en el proceso. Sus pinturas son imágenes de sí mismo, son, literalmente, sus movimientos, su danza. Por eso sus cuadros están numerados –idea que proviene de las partituras musicales– y no nombrados, porque no quería crear imágenes a través de las palabras. Los movimientos pintados pueden ser entendidos como danzas o eventos, “what was to go on the canvas was not a picture but an event”, dijo Rosenberg, por eso hubo críticos que creían que la obra de Pollock debía haber sido performática. Hay una anécdota en la que Pollock está en su estudio de Long Island y pregunta a su mujer “is this a painting?” o sea, que ni siquiera él mismo estaba seguro de lo que estaba haciendo, del proceso o del resultado que iba a obtener; sin embargo, hoy en día se expone y se cotiza como uno de los maestros del arte contemporáneo norteamericano.

Pero no hay que quedarse simplemente con la idea de que este nuevo énfasis en el acto/proceso de pintar es una ruptura con todo lo anteriormente establecido en la tradición artística occidental. Artistas como Pollock, Raine o Kline e incluso Olson y Creeley buscaron y recibieron muchas influencias del arte oriental y sobre todo de la caligrafía china, como bien se puede apreciar en obras de Robert Motherwell (Ilustración IX). Estas influencias ayudaron a esclarecer la crisis temática y de identidad que padecía occidente después de la guerra. Tal vez no tuviese tanto que ver con la escritura en sí, como con el concienzudo proceso que conlleva la escritura este tipo de caligrafía y que, además, exigía una gran concentración por parte del pintor/ escritor. Semejante nivel de involucración supone una participación activa en el proceso y en la concatenación de energías para crear una serie continua de *signos*. Père Tchang-Ming, crítico chino, describe el proceso como “gestos congelados” (Vidal 1989: 254). Explicación que resulta especialmente descriptiva en Pollock, ya que cada uno de sus movimientos/ danzas queda congelado en el tiempo a través de sus lienzos.



Ilustración XI: *Untitled, 1981 (Robert Motherwell)*

Pollock estaba muy involucrado en el proceso de creación, el cual quería llevar, como dijo literalmente “hasta el final” lo que significó intentar llegar hasta la incoherencia y, probablemente, la autodestrucción, ya que “más que ningún otro de sus contemporáneos, se animó a llegar al caos para conseguir la autenticidad” (Vidal 1989: 255). Una y mil veces se perdió en el viaje de la creación, se vio envuelto por el azar y la gravedad, por sus sentimientos y fluidez, por la sensación de desinhibición y libertad que sentía al arrojar pintura hacia y contra esos enormes pedazos de algodón que ni siquiera cortaba. Hasta en eso había un fluir, una sensación de continuidad, una evasión de la realidad mediante la creación, una inmersión indefinida en el infinito de sí mismo. Un arte que no pretendía llegar a ser puro, sino que representaba una preocupación con la estética del momento. Quería revelar el acto, el acto de proceso, el proceso de su existencia. Y su arte no era más que eso, una elongación de su alma, de su energía, de su vida. La caída de la pintura representa una constante pérdida de equilibrio que resulta en una traducción de su corazón.

“El viaje en sí mismo bastaba: cualquier esperanza de alcanzar una posición permanente se hallaba fuera de los límites de su conocimiento”

Carlos Castañeda

Reflexión final

Me siento incapaz de escribir una conclusión sobre el posmodernismo.

No porque me falte capacidad de síntesis o ideas, sino porque creo que es un movimiento que no ha terminado y, por lo tanto, no merece una conclusión. Estamos viviendo en una prolongación del posmodernismo, reubicado en otra época, geografía e historia, porque no van a llegar tiempos mejores para el pensamiento occidental tradicional, ni la utopía del marxismo, ni tampoco la del liberalismo, ni los medios de comunicación van a dejar de crear realidades, ni la educación va a sanar todas las mentes... En 1985, Lyotard en *Condición posmoderna* ya dijo "Aunque el nivel de vida es en la actualidad superior al de hace unas décadas, podemos comprobar que el desarrollo ha provocado una crisis mundial de empleo y ha logrado neutralizar y dejar fuera del circuito económico a diferentes sectores sociales", reflexión que está ahora más vigente que nunca.

Esta prolongación del pensamiento posmodernista, quizá no se pueda extrapolar con la misma facilidad al ámbito artístico y literario, aunque la idea de *apertura* o dicho con Lyotard de "pensar sin moldes ni criterios", sí que sigue vigente. El arte quizá haya perdido algo de la fuerza y el ímpetu que tuvo en sus comienzos, o incluso se haya banalizado, pero se sigue haciendo arte para curar heridas, salvar distancias, tender puentes y hacer de este un mundo más vivible. Tal vez y solo tal vez, el arte puede estar recuperando la creencia en el ser humano (?).

Pero, como dijo Olson deberíamos actuar y no pretender describir porque eso sí es hacer *Arte*. El arte y la palabra son las herramientas más poderosas de reivindicación y cambio. El arte es un conjunto de creaciones, ritmos, actos, acciones, estados, resultados, procesos, traducciones, armonías, hechos, desechos, pálpitos, danzas, movimientos, azules... que nos hacen ser humanos, estar vivos.

Continuará...

“If music be the food of love, play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.
That strain again! it had a dying fall:
O, it came o'er my ear like the sweet sound,
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour! Enough; no more:
'Tis not so sweet now as it was before.
O spirit of love! how quick and fresh art thou,
That, notwithstanding thy capacity
Receiveth as the sea, nought enters there,
Of what validity and pitch soe'er,
But falls into abatement and low price,
Even in a minute: so full of shapes is fancy
That it alone is high fantastical.”

— William Shakespeare, *Twelfth Night*

Bibliografía

- Allen, Donald M. (1960) *The New American Poetry* (Nueva York: Grove Press)
- Boddy-Evans, Marion (2017) “Jackson Pollock's Materials and Techniques” en <https://www.thoughtco.com/what-paint-did-pollock-use-2578045>
- Defez i Martín, Antoni (1993) “El problema de la verdad en el *Tractatus* de Wittgenstein” *Acerca de Wittgenstein*: 69-82 (Valencia: Sanfélix)
- Foucault, Michel (1969) “¿Qué es un autor?” *Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía* 62-63 (París: Armand Colin)
- Friedman, B.H. (1969) “An Interview with Lee Krasner Pollock” *Catálogo de la exposición “Jackson Pollock: Black and White”*, (Nueva York): 7-10
- Iriart, Carlos (1985) “Jean-François Lyotard: ‘El posmodernismo es acostumbrarse a pensar sin moldes ni criterios’” (Madrid: El País) en http://elpais.com/diario/1985/10/23/cultura/498870004_850215.html
- Linnea, Aurora (2017) “How to see David Salle” en <http://www.exquisite-misogyny.com/2017/04/02/how-to-see-david-salle/>
- Lyotard, Jean-François (1987) *La posmodernidad (explicada a los niños)* (Barcelona: Gedisa) Trad. Enrique Lynch
- Memeberg, Clement (2015) “Disingenuous or self aware? David Salle at Dallas Contemporary” en <https://clementmemeberg.wordpress.com/tag/david-salle/>
- Nathan, Emily (2011) “Don’t Understand me too quickly” en <http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/david-salle4-29-11.asp>
- Oroz Ezcurra, Javier (1991) “Teoría del Proceso en A.N. Whitehead” (Bogotá: Universitas Philosophica): 67- 82
- Ortega y Gasset, José (1984) *La deshumanización del arte* (Madrid: Alianza): 353-387
- Pardo, Rebeca (2012) “After... Walker Evans, Sherrie Levine, Michael Mandiberg: apropiacionismo en serie” en <https://rebecapardo.wordpress.com/2012/04/17/after-walker-evans-sherrie-levine-michael-mandiberg-apropiacionismo-en-serie/>
- Power, Kevin (1976) *Una poética activa: La poesía norteamericana 1910-1975* (Madrid: EN)
- Power, Kevin Clark (2002) “Tres machos Americanos sin maquillaje: Jackson Pollock, James Lee Byars y David Salle” *Dossiers feministes* 6: 97-110
- Prada, Juan Martín (1998) *La apropiación, la obra el autor* (Madrid)
- Schor, Mira (1997) “Appropriated Sexuality” *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture* (Carolina del Norte: Duke University Press)
- Vidal Claramonte, M^a Carmen África (1989) *Bajo el signo de Saturno: ? o la apertura posmoderna* Vol. I (Alicante: Universidad de Alicante): 7-34; 107-262
- Vidal Claramonte, M^a Carmen África (1990) *¿Qué es el posmodernismo?* (Alicante: Universidad de Alicante)

Walker Art Centre (2005) "Sarah Charlesworth: Modern History" (Nueva York: Distributed Art Publishers)

Wendt, Elsa Marta (---) "Análisis del tema de la verdad en Wittgenstein: Del *Tractatus* a las Investigaciones Lógicas" Espacio 127, 6 en <http://www.instituto127.com.ar/Espacio127/06/n6nota10.htm>

Woolf, Virginia (---) "Modern Fiction" *The Common Reader* en <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/>

Woolf, Virginia (1940) "The Leaning Tower" *Worker' Educational Association* (Brighton)

Anexos



Schoolroom, 1985 (David Salle)