Una ojeada a los museos de Nueva York

ENTREVISTA *con Benjamin Buchloh*

Cuando lo contemporáneo caduca

JEFFREY SWARTZ
JORGE LUIS MARZO

Podría darnos alguna idea del actual estado de los museos de Nueva York, considerando la evolución que se está produciendo, desde el Metropolitan al MOMA, pasando por un buen número de instituciones nuevas que parecen sobrepasar a este último, reduciéndolo a una imagen de movimiento moderno que ya se sospecha acabado?

– Pienso que la situación de los museos en Nueva York es bastante sintomática respecto al status general de la práctica artística y la recepción al status general de la práctica artística y la recepción de ésta en los Estados Unidos. Para esquematizarla, uno ha de hacer un número de resúmenes contradictorios muy rápidamente, especialmente si los puntualizamos en el "Modern". Si pensamos en la actual exposición Braque/Picasso, cuyo director es William Rubin, es difícil imaginarla en cualquier otro lugar, debido al extraordinario conocimiento de Rubin y su indudable competencia en los estudios sobre Picasso. Habiendo visto la exposición ya varias veces, ahora creo que es una de las exposiciones que marcarán el fin de siglo en un sentido que apenas se podía imaginar. Todo esto da lugar a un nivel de erudición que es absolutamente incomparable. Éste sería uno de los típicos logros de la tradición moderna; mostrar las grandes figuras del siglo XX. Sin embargo, por lo que se refiere al compromiso "Modern" con el arte contemporáneo, notoriamente se ha rezagado, por no decir que ha estado completamente al margen. Por ejemplo, hubo una justa y dura batalla dentro del museo para convencer al director de tener dos pisos más para la exposición de Andy Warhol aparte del que ya originalmente estaba planeado. Y Warhol es un clásico absoluto, así que no hablemos de exposiciones sobre artistas contemporáneos. Incluso en su política de exposiciones, la cual es bastante esporádica y asistemática, el "Modern" ha abandonado y descuidado numerosas figuras cruciales desde finales de los 60 en adelante, tanto en su colección como en sus programas expositivos. Por tanto, la asunción de que debería haber otro museo, básicamente planteada desde el momento en que el "Modern" rechazaba muchas propuestas, era una proposición razonable. Pero me temo decir que no hay tal institución en el contexto neoyorquino. El New Museum probablemente no pueda reemplazar esa tarea, es demasiado pequeño, tanto en términos de espacio como de presupuesto, para montar grandes exposiciones. Aunque, ocasionalmente, ejercer este papel, como lo indican recientes exposiciones de Nancy Spero y Hans Haacke.

JORDI NIEVA

El crítico de arte alemán Benjamin Buchloh

¿Quiere esto decir que el museo no puede evolucionar con los tiempos? Por ejemplo, cuando pensamos en una colección, ¿hasta qué punto un museo como el MOMA puede criticar su propia colección en su propia política de exposiciones? ¿Es éste algún tipo de compromiso que muchos museos afrontan o se trata de un problema específico?

– Creo que es un compromiso que muchos museos se plantean. Y pienso que de alguna manera debería ser casi más productivo para un museo como el "Modern" decir: "Muy bien, nuestra historia es la historia de finales del siglo XIX hasta los años 40 y a lo mejor hasta los primeros sesenta, y ésa es realmente la historia que hemos enfocado en nuestras exposiciones y en nuestra colección". Y lo que viniera después que fuera recogido por otro, aunque éste no sea el caso.

Podríamos pensar, por un momento, en los años 40. En aquel momento, el "Modern" estaba construyendo o comenzaba a crear una colección, mientras intentaba al mismo tiempo dejar fuera al Metropolitan. ¿Implica esto que el MOMA debería verse a sí mismo cediendo eventualmente terreno a otras instituciones?

– Creo que el "Modern" ha tenido una política de selección de obras que, en la tradición de su primer director Alfred Barr, han sido designadas como obras maestras en vida del mismo artista. El "Modern" se ha limitado a sí mismo bastante claramente a un estrecho concepto de alta modernidad. El "Modern" ha sido criticado a menudo, y creo que correctamente, por muchos artistas americanos. Y esto continúa ocurriendo, porque se considera olvidado el arte americano de principios del siglo XX. En las actuales instalaciones se puede ver que el arte americano empieza con el Expresionismo Abstracto. Para observar las obras de principio de siglo hay que ir al Metropolitan Museum o al Whitney Museum.

"Y hablando de su colección de posguerra, post-1960 o post-Pop americano, la colección del "Modern" es muy escasa. Continúa enfocada hacia la pintura y la escultura sin tener en cuenta que algunos de los mejores trabajos de los 60 precisamente cuestionan la continuidad de la pintura y la escultura. De esta manera, el "Modern" en mi opinión ha perdido algunos de los más interesantes artistas de esta generación.

¿Significa esto que el MOMA es más museo ahora que durante los 40, en el sentido que durante los 40 estuvo funcionando como galería y ahora se ha convertido en un museo con su carácter tradicional de representación-registro de una historia?

– Absolutamente. Más allá de esto, el "Modern" no tiene el sentido de la aventura que tuvo en los 40. En los años siguientes a la guerra,

Continúa en la página 6

Infórmese de cómo se financian las Comunidades Autónomas.

Hacienda Pública

Contribuir es invertir en España.

El Ministerio de Economía y Hacienda le da a conocer en estos documentos los recursos de que han dispuesto las Comunidades Autónomas, en el año 1988 y en el período 1986-1989, para ejecutar las competencias atribuidas por sus Estatutos. Dos informes que analizan esta importante parte del Gasto Público.

No deje de leer lo que usted, con su contribución, ha ayudado a escribir.

Envíe este cupón al Servicio de Publicaciones.
Dirección General de Coordinación con las Haciendas Territoriales.
Alfonso XII, 40. 28014 Madrid.

NOMBRE _____
DIRECCION _____
CIUDAD _____ C.P. _____
PROVINCIA _____

Una ojeada a los museos de Nueva York

Viene de la página 5

bajo la dirección de Alfred Barr, el "Modern" se propuso una serie de difíciles proyectos museísticos y de colección. Se abrió a la arquitectura, al diseño, al arte no occidental, al cine. Este planteamiento fue programáticamente diverso, mientras hoy es fácil ver que ese programa se ha convertido en algo muy limitado en comparación.

¿Cómo pueden verse afectados los museos tradicionales de Nueva York con el nacimiento del DIA Art Foundation o el PS 1 en Long Island?

– Ésa es una cuestión difícil, pero creo que los museos como el New Museum o el PS 1 no han de afectar realmente al "Modern", al menos no en lo que se puede intuir inmediatamente. Sin embargo, probablemente existe una conciencia de que el "Modern" ha errado en algo. Estas nuevas instituciones montan exposiciones que les han otorgado considerable atención. Pero creo que el "Modern" se ha abandonado en los últimos 15 años básicamente a la posición de absoluta hegemonía que no es perturbada por nada. Eso caracteriza sus propias ilusiones y desengaños.

Nos preguntamos si para un artista americano el "Modern" sería percibido como una institución comprometida, por su relación con un arte que se desarrolló en el tiempo de la guerra fría...

– No, no creo que el "Modern" parezca comprometido en ese sentido. Pero pienso que la nueva generación de artistas contemporáneos deberían meditarlo a causa del fracaso del museo para acomodar el trabajo de tres generaciones de artistas del momento posterior al expresionismo abstracto. Por lo general, siempre se ha entendido que si no fuera por esfuerzos individuales como los de Philip Johnson, apenas habría ninguna obra de Andy Warhol en el MOMA. Porque la obra de Warhol, como la de otros muchos artistas pop, no fue tomada seriamente por el "Modern" cuando apareció. El MOMA se olvidó de los artistas pop americanos, del arte povera y de todo el arte europeo. Y ahora están desesperados en lograr una colección unificadora. No creo que esto vaya a ser algo particularmente bueno, porque el momento apropiado ya ha pasado.

"El "Modern" también se ha olvidado de la forma más obvia del arte americano de los últimos años de los 60, del arte conceptual, en el que no puso ninguna clase de atención. No se lo tomaron en serio para nada, ni les importaba. Si en algún sentido el "Modern" ha estado comprometido con las miradas de la comunidad artística ha sido en estos términos: su interés por el arte contemporáneo dejó de existir a finales delos cincuenta

Parece que muchas galerías comerciales de Nueva York, como Sonnabend y Castelli, son capaces de crear un tipo de exposición que en su momento sólo se podía imaginar en un museo. ¿Cómo afecta eso al valor de una institución pública? ¿Querría el público estar representado en una institución pública cuando un galerista comercial puede hacer lo mismo?

– Sí, ése es un aspecto muy importante. Pero el principal argumento que alguien podría sostenerte en contra sería decir que la mayoría de los museos americanos no son instituciones públicas en primera instancia. Son todo fundaciones privadas; así, su responsabilidad legal es diferente de la de una institución europea cuya definición es ser una verdadera institución pública fundada por lo público.

¿Se refiere a fundado por el Estado o por algunos aparatos del Estado?

– Sí, los museos europeos están fundados en su mayor parte con el dinero de los contribuyentes. Los museos americanos en su mayoría, no. Éstos lo están a través de subvenciones privadas, grandes empresas, corporaciones consolidadas..., pero no son instituciones sostenidas públicamente en el sentido en que lo están los museos europeos, de la misma manera que muchas universidades americanas no son instituciones públicas comparables a la estructura de las universidades europeas; es, sin duda, una diferencia que debe ser tenida en cuenta. Pero aunque no sean realmente instituciones públicas, este hecho no les exime de su responsabilidad pública, una responsabilidad que ellos mismos asumen en varios grados.

¿Qué opina de aquella noción de "público" que debería incluir la diversidad étnica, las mujeres y no sólo estas categorías sociales, sino también corrientes intelectuales y artísticas?

– Ésta es una cuestión que se debate una y otra vez. Ello afirma que el Eurocentrismo o la orientación de los museos americanos –su casi exclusivo foco sobre lo europeo que se deriva de los artistas masculinos americanos, la producción y la historia del arte– debería ser cuestionada y diversificada, si no desechada y reemplazada por una visión sobre una más amplia variedad de influjos provenientes de diversos puntos.

"La cuestión es que los programas culturales tengan en cuenta y se comprometan públicamente con un gran número de miembros de la sociedad, especialmente en Nueva York, de la comunidad hispánica, de las comunidades asiáticas, afroamericanas, todas legítimamente deseosas de participar en la representación e instituciones que se encargan de la representación de la identidad, de la historia. Esto está emergiendo en estos momentos considerablemente y es difícil señalar lo que va a salir de ello. Pero, claro está, el "Modern" siempre se ha considerado a sí mismo más allá de semejantes temas.

Cambiemos de continente si le parece. Todo indica que Europa está entrando en una nueva situación política impensable sólo hace unos meses. Alemania, especialmente, se halla en unas expectativas muy complejas. ¿Qué opinión le merecen los acontecimientos que están teniendo lugar y cómo puede repercutir esto en la práctica artística?

– Bien, en primer lugar es muy difícil prever lo que va a ocurrir. Segundo, éste es un reto extraordinariamente complicado. Se tiene que empezar a comprender más ampliamente cuáles son las motivaciones de los países orientales. Si es de hecho un movimiento masivo como algunos han sospechado individuos insatisfechos que finalmente quieren unirse al mundo del consumo ilimitado, entonces no creo que ello sea una transformación particularmente interesante de la que ser testigos.

"Ahora bien, si se trata de un movimiento popular que realmente lucha por un más alto nivel de democracia sin querer necesariamente adoptar el modelo americano de cultura consumista propia del capitalismo avanzado, la situación histórica que se crearía sería de un interés tremendo y que tendría consecuencias globales fabulosas. Si eso se pudiera detectar en los desarrollos que se están produciendo en la actualidad, sería una enorme ocasión para los intelectuales, también, para configurar y teorizar las implicaciones de ese proceso.

Esto nos lleva al "final de la guerra fría", que vemos desde la perspectiva occidental como proclama de "nuestra victoria". Eso parece negar una posible gran renovación en el Oeste.

– Bien, yo estaría más pendiente de los problemas individuales o en la parte individual de las naciones implicadas. Habrá que ver lo que sale de todo esto.

"Si todo lo que se quiere en la RDA y en los demás países del Este –y muchos síntomas apuntan en esta vía– es transformar su economía en un modelo norteamericano de cultura de consumo creo que no tendrá el más mínimo interés. Si así fuera, tendríamos una tarea extremadamente difícil sobre nosotros –artistas, intelectuales, escritores, todo el mundo– para construir una perspectiva de vida en una sociedad unidimensional durante los noventa. Porque si resulta que todo el mundo se reconciliará en un cierto destino de vivir en una sociedad unidimensional hiperconsumista, creo que la vida será más dura que lo que ha sido hasta ahora, porque entonces no habrá ninguna negación trascendental o ninguna negación inminente posible. Ni siquiera seremos capaces de pensar las alternativas o los retos al sistema en el cual vivimos. ●

BRIAN ROSE

Fachada del Metropolitan Museum de Nueva York

PERFIL

Un referente obligado

■ Benjamin Buchloh es uno de los puntos de referencia obligada en el panorama actual sobre pensamiento estético y crítica artística. Nacido en Colonia, en la actual Alemania Occidental, durante la segunda guerra mundial (1941), Buchloh ha establecido sus posiciones críticas desde la perspectiva del otro lado del Atlántico, ya ejerciendo de miembro de la Nova Scotia School of Art and Design durante los años 70 o de catedrático de Historia de Arte Contemporáneo en el Massachussets Institute of Technology en la actualidad, combinando su labor docente con específicos estudios críticos de exposiciones e instituciones que han representado momentos de gran vitalidad cultural.

Buchloh es un ejemplo de la intelectualidad europea afincada en los Estados Unidos, en cuyos debates y procesos artísticos ha aportado muy lúcidos discursos. Especialmente interesado en las prácticas conceptuales que cierto segmento del arte internacional adoptó a finales de los 60, en buena medida generadas por las turbulencias de la época, Buchloh ha jugado un papel fundamental a la hora de analizar y difundir las tendencias posteriores al Minimalismo y englobadas en gran parte en el llamado Arte Conceptual; Sol Lewitt, Joseph Kosuth, Robert Morris, Ed Ruscha, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke o Marcel Broodthaers son algunos de los nombres a través de los cuales ha desarrollado sus teorías, que podríamos definir de alguna manera como herederas de la línea iniciada por la Escuela de Frankfurt (Adorno, Benjamin, Horkheimer...).

Las cuestiones que centran el interés del crítico alemán se han movido siempre en torno a la importancia de transformar la propia proyección del público en la práctica artística y a la ubicación estética y social del objeto de arte, de la difusión y evolución de su status, así como la del mercado. Buchloh entiende que las prácticas conceptuales han eliminado en gran medida el privilegio tradicional que sostenía la obra de arte. Paralelamente, la necesidad de redefinir el rol social de la creación artística, y en concreto la revisión de la noción del museo, en busca de una mayor representatividad pública y un mayor compromiso cultural y social, le lleva a criticar severamente instituciones ya clásicas como el MOMA (Museum of Modern Art de Nueva York, el "Modern" para Buchloh). Recientemente, y con motivo de unas conferencias sobre arte contemporáneo organizadas por la Fundació Caixa de Pensions, estuvo durante unos días en Barcelona.

Miradas a la nueva crítica americana

El revisionismo de la New Left

JEFFREY SWARTZ
JORGE LUIS MARZO

En los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial, Estados Unidos se encontró obligado a tener un nuevo papel en el orden mundial, un papel que el país se vio presionado a aceptar a través de dos guerras que sirvieron para demostrar la necesidad de romper el arraigado aislacionismo internacional y el proteccionismo económico. EE.UU. siempre había sido capaz de justificar la intervención en América central no sólo por razones de proximidad, sino también porque ese expansionismo localizado no se implicaba demasiado en el sistema europeo. A su vez, el modo estadounidense protestantismo populista actuó como una especie de amortiguador contra la cultura moderna centrada en Europa, la cultura de la vanguardia, a la que EE.UU. podía rechazar siempre como elitista, como una amenaza al democratizante dinamismo individualista del Nuevo Mundo. Así, y a pesar de un cierto apoyo minoritario a la modernidad en los círculos culturales norteamericanos desde al menos Henry James en adelante, no fue hasta el final de la II Guerra Mundial que Estados Unidos, al asumir los problemas europeos, pudo concebir la asunción de una participación, por no hablar de la responsabilidad, en el progreso cultural del mundo occidental.

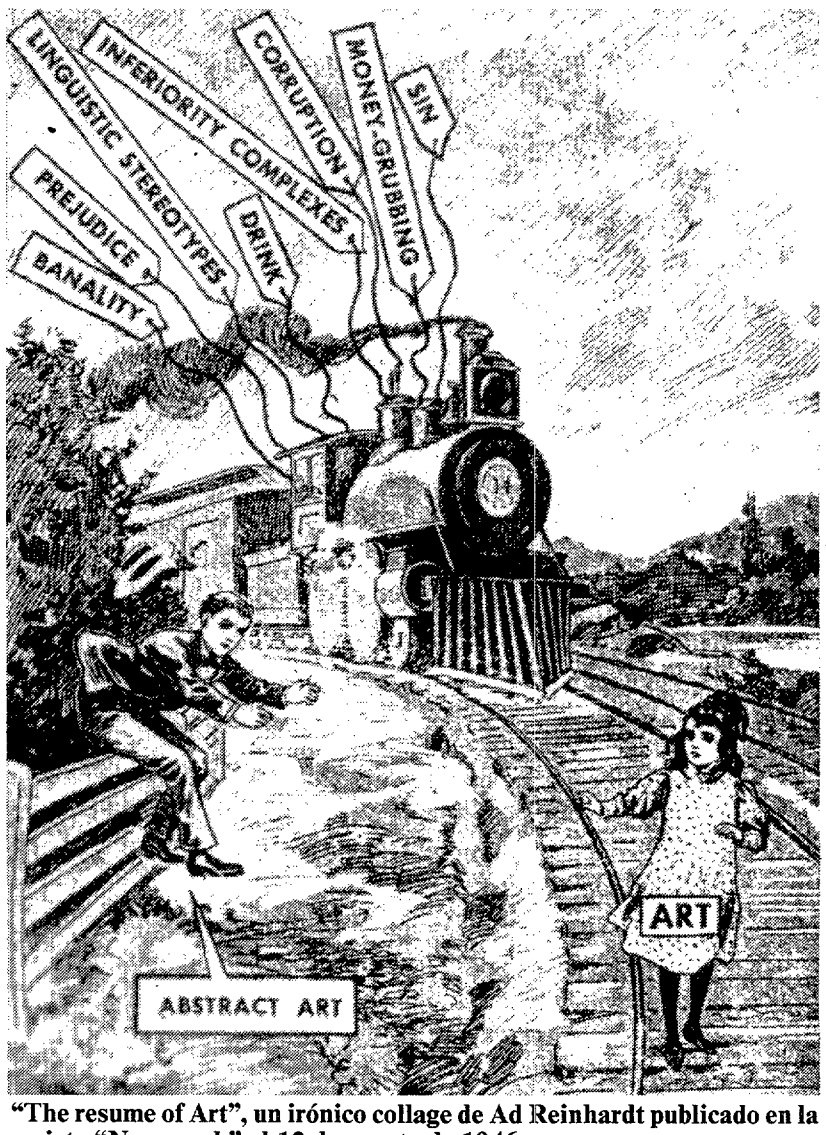
Que esta nueva visión viniera junto a un movimiento pictórico, ahora conocido como expresionismo abstracto, fue debido a las especiales condiciones que se daban en Estados Unidos, y especialmente en Nueva York, en la posguerra inmediata.

Mientras el cine americano había optado durante los años treinta por un espectáculo musical, y el blues y el jazz, ahora reconocidos como verdaderas contribuciones al mundo de la cultura, eran vistos como manifestaciones étnicas de una minoría negra digna de estudio por antropólogos y "curators" del Smithsonian Institute, el expresionismo abstracto agrupado alrededor de críticos, galerías, museos y –eventualmente– de administraciones públicas, necesitaba considerarse dentro de una nueva representación de la cultura de vanguardia.

Hasta el fin de la II Guerra Mundial, EE.UU. no asumió su participación en el progreso cultural del mundo occidental

Sin embargo, fue quizá la ilimitada fuerza de este éxito a lo largo de los años cincuenta y sesenta, su absolutismo y su exclusividad, la que llevaría a una cada vez más enérgica reacción revisionista.

Es este deseo de revisar la historia del expresionismo abstracto en Estados Unidos el que se refleja en la serie de conferencias que ha abierto la programación oficial de la Fundació Tàpies. Estas visiones críticas sirven para desmitificar un movimiento que fue y todavía es objeto de un amplio trato de justificaciones triunfalistas por parte de muchos sectores de la "intelligentsia" estadounidense e internacional. No obstante, cada voz crítica también actúa como un espejo de la pluralización de la crítica estadounidense, caracterizada desde los años sesenta por una multiplicidad de tendencias intelectuales, visiones a menudo marginadas dentro de la sociedad general.



"The resume of Art", un irónico collage de Ad Reinhardt publicado en la revista "Newsweek" el 12 de agosto de 1946

Con esta entrevista, comenzamos una serie de conversaciones con críticos y críticas e historiadores de arte cuyos aparentes campos de trabajo se centran en la producción de arte americano de posguerra. Sus tomas de posición teóricas nos permitirán sin embargo entrar en un abanico de perspectivas críticas posformalistas; desde el revisionismo de la nueva izquierda –New Left– (Serge Guilbaut), a las interpretaciones que enfatizan las continuidades históricas (Robert Resenblum); de los feminismos –en Norteamérica como en otras partes no hay únicamente un feminismo– (Ann Gibson y Anna C. Chave) a los análisis basados en el estudio de la tarea crítica en sí misma (Stephen Foster).

El reemplazo de París

Como explica en la entrevista que viene a continuación el historiador de arte Serge Guilbaut en referencia a su propia metodología, la cuestión esencial no debe nunca desviarse del deseo de conocer por qué se hace un arte y para quién, trasladando la cuestión del "consumo", y a su vez el contexto social y político a un terreno relevante de interpretación artística.

Bajo el provocativo título "Cómo Nueva York robó la idea de arte moderno" (1983), Guilbaut traza la conversión de críticos como Clement Greenberg y de algunos de los principales artistas del expresionismo abstracto desde sus actividades trotskistas de finales de los años treinta a liberales posiciones anticomunistas a finales de los cuarenta que estuvieron acompañando el auge del expresionismo abstracto en Nueva York.

La gran revelación de su trabajo es quizás el grado de influencia que el nacionalismo estadounidense tuvo en este auge durante los primeros años de la guerra fría, permitiendo que Nueva York reemplazara a París como capital cultural de Occidente. ●

Generalitat de Catalunya
Departament de Política Territorial i Obres Públiques
Direcció General de Carreteres

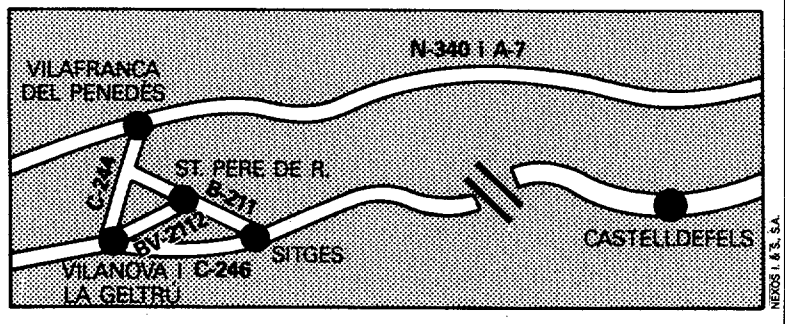
TALL DE LES COSTES DE GARRAF

A causa de les obres de construcció de l'autopista del Garraf, el tram de la carretera C-246 entre Castelldefels i Sitges (Costes de Garraf) estarà completament tancat al trànsit durant les 24 hores.

DE:
DIMARTS a les 12.30 h.
A:
DIMECRES a les 12.30 h.

Aquesta mesura es perllongarà durant tots els dimarts i dimecres de novembre.

Itinerari alternatiu per Vilafranca del Penedès (A-2, N-340, C-244).



Disculpin les molèsties.

Generalitat de Catalunya
Departament de Política Territorial i Obres Públiques
Direcció General de Carreteres

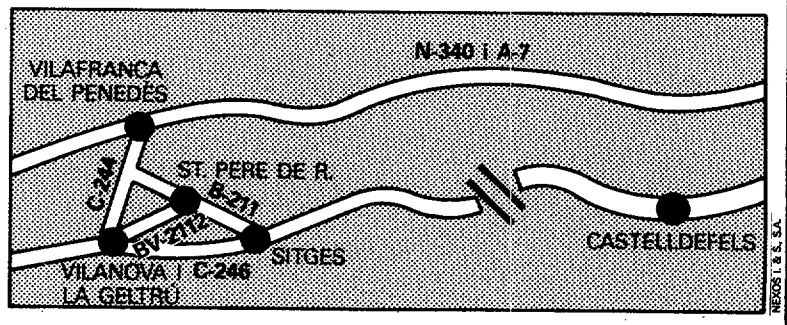
CORTE DE LAS COSTAS DE GARRAF

A causa de las obras de construcción de la autopista del Garraf, el tramo de la carretera C-246 entre Castelldefels i Sitges (Costas de Garraf) estará completamente cerrado al tráfico durante las 24 horas.

DE:
MARTES a las 12.30 h.
A:
MIÉRCOLES a las 12.30 h.

Esta medida se prolongará durante todos los martes y miércoles de noviembre.

Itinerario alternativo por Vilafranca del Penedès (A-2, N-340, C-244).



Disculpen las molestias.

MICRO-INJERTO de CABELLO NATURAL

- Total naturalidad. Sin cicatrices.
- Crecimiento normal.
- Sin problemas de rechazo.
- Técnica sencilla e indolora.
- No requiere hospitalización ni vendajes.
- Se practica bajo anestesia local.

La calvicie solucionada con nuevas técnicas de MICRO-INJERTO del propio cabello.

La técnica denominada MICRO-INJERTO del propio cabello, consiste en trasplantar injertos libres de cabello desde una zona dadora del paciente a la zona receptora alopécica del mismo, consiguiendo así la total supervivencia y crecimiento normal del injerto y un resultado estético que supera a todas las técnicas quirúrgicas hasta hoy utilizadas.

El estudio de cada paciente seleccionado, se personifica considerando los siguientes parámetros:

- Tipo de alopecia
- Grado de alopecia
- Analítica básica

Se considera un tratamiento definitivo, porque este cabello no cae y sigue un crecimiento normal sin necesidad de un cuidado especial.

Al ser una técnica sencilla, indolora y que se practica bajo anestesia local le permitirá reincorporarse de inmediato a su actividad diaria.

Este procedimiento es exclusivamente médico y aprobado por las sociedades médicas de todos los países del mundo.

CENTRE MÈDIC LÀURIA
Lauria, 126, 4.º 2.ª BARCELONA
☎ 257 38 04 - 257 37 56
Solicite entrevista de 15,30 a 20,30 h.
Máxima discreción

Miradas a la nueva crítica americana

ENTREVISTA *a Serge Guilbaut*

"Criticar la modernidad no presupone abrazar la posmodernidad"

Parece claro que podemos situar la metodología de su libro –"How New York..."– en el contexto general de la historiografía revisionista de la nueva izquierda en relación a la guerra fría en los Estados Unidos. ¿Diría usted que está realizando una labor en el sector cultural que ya ha sido realizada en otras parcelas –políticas, sociales– desde los años 60?

–Bien, sí. Este tipo de revisionismo nunca se hizo en círculos culturales debido a que la historia del arte estaba en manos de gente que jamás habló de ninguna clase de reevaluación de la cultura occidental. La tradición de la historia del arte se basaba en el "conneisseur", en el formalismo, el psicologismo o lo que fuera. Todo lo que se habló acerca de imágenes o momentos culturales estaba desprovisto de una crítica real sobre el propósito de las declaraciones y predicciones culturales.

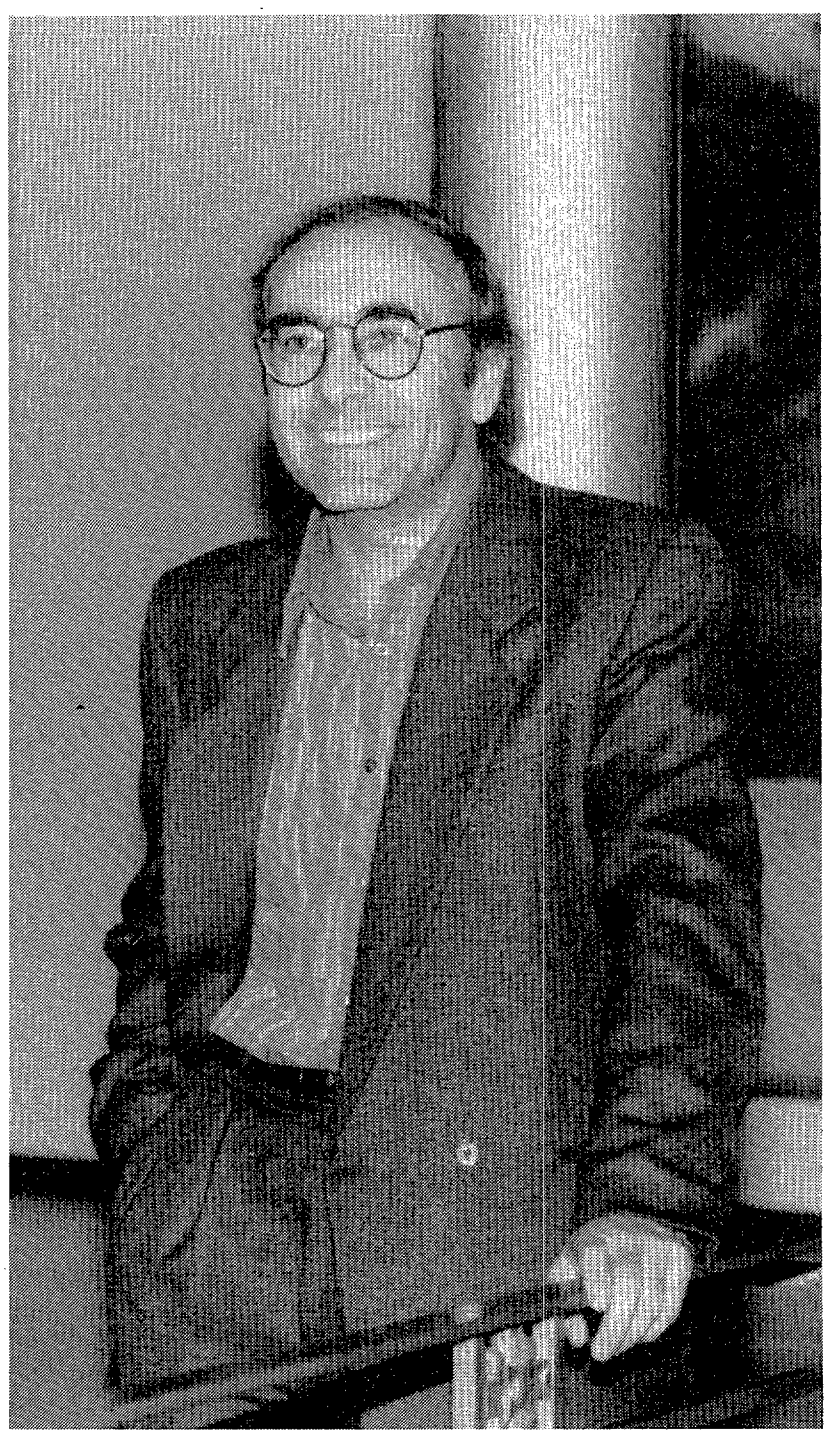
"También es un problema de clase. Antes la gente que iba a estudiar Historia del Arte no eran chicos de clase trabajadora, eso está claro. Y es a mediados de los sesenta, con la democratización de las universidades, que gente como yo fueron capaces de entrar en los campus y empezar a preguntarse la cuestión: esta cultura que me están contando, ¿por qué no la comparto? Esos valores que los profesores nos relatan no son los míos. Y ahí se produjo un buen número de sorpresas, alimentadas también por cuestiones que iban paulatinamente surgiendo a finales de los sesenta; cuestiones sobre la cultura dominante, fuerzas dominantes y problemas acerca de por qué este arte se produjo y para quién. La cuestión del porqué se produjo fue la más importante para nosotros. Aquellas respuestas no provenían de nuestros profesores, de manera que vimos cómo se abría todo un abanico de cosas, y en particular en el terreno de la historia. De ahí que los revisionistas en América fueran tan interesantes. Pero en cierto sentido también se han de ver con cierto escepticismo porque a la vez eran un poco simplistas. Gente como Kolko o Williams estaban diciendo que la guerra fría no era culpa de Rusia sino de América. De hecho es más complicado que todo eso. Pero fue un primer paso, el primer ataque a la lectura icónica de la guerra fría.

–¿No cree usted que ciertas críticas del expresionismo abstracto y del formalismo implícitas en el pop o en el minimalismo y en el último conceptual dieron lugar a que los críticos fueran capaces de imaginar vías alternativas de hacer arte?

–No, porque sus críticas eran formalistas. La crítica minimalista fue una crítica formalista...

–¿Un formalismo antiformalista?

–Sí, pero todavía formalista. Ellos, en cierta manera, empujaban a Greenberg al absurdo. Lo que digo es que yo no estaba tan interesado en la crítica y luego en las artes, sino en los historiadores de arte y en otros historiadores que estaban analizando el momento cultural. Claro que tienes razón. Algunos artistas y críticos estaban rechazando lo que había habido antes, pero esto es parte de la tradición de vanguardia. Sin embargo, no estaban criticando América. Sólo tienes que escuchar a Donald Judd para darte cuenta de lo patrioteros que aquella gente eran. Y claro, tienes que recordar que soy francés. Ser francés significaba que estaba fascinado con la cultura norteamericana, especialmente en los 60, ya que en Francia, cuando estudiábamos, nunca hablábamos de la cultura americana, de su pintura y de la posguerra en particular. Pero al mismo tiempo, estando fascinado por ello, no estaba dispuesto a aceptar ninguna clase de dogmatismo como el que los americanos en general estaban siguiendo. Ellos seguían a Greenberg sin ninguna clase de cuestionamiento. Me fascinaba Clement Greenberg, pero más por su capacidad de convencer a gente y por su rectitud que por su veracidad. Así que siempre me preguntaba cuestiones, ¿qué está diciendo este tío? Y en concreto, ¿por qué la gente le cree? Esto fue muy sorprendente para mí.



El autor de "Cómo Nueva York robó la idea de arte moderno"

–¿Y los artistas conceptuales? Me pregunto si alguien como Dan Graham y su crítica hacia Donald Judd en "Homes for America" dieron cierto espacio intelectual a la crítica. Uno se pregunta si fueron los artistas quienes abrieron el espacio para la crítica durante la época conceptual...

–No, no va por ahí. Porque, claro, Dan Graham es de mi generación. Pensábamos las mismas cosas al mismo tiempo porque ambos éramos parte de los sesenta y estábamos analizando el pasado y nuestra propia cultura desde diferentes posiciones. Ese fue el momento crítico que abrió todo tipo de posibilidades. Criticábamos todo lo que había a la vista. Realmente, yo no decía: sí, bien, quizá podemos aplicarlo. Yo era parte del mismo momento.

–Se ha presentado a menudo la tesis de "How New York..." como la afirmación de la conexión entre la pintura expresionista abstracta con la propaganda de la guerra fría, sin que ello quisiera decir necesariamente que los artistas fueran propagandistas de esta guerra fría. ¿No podría esta metodología correr el riesgo de ser vista como un tipo de culpabilización?

–Sí, es cierto que alguna gente siempre dice esto, que esto es ser culpable por asociación. ¿Por qué no?, digo yo. Lo que es interesante es que algunos artistas, como Pollock o De Koning a finales de los 40, presentaban un tipo de posición avanzada, en el sentido estético; la vanguardia, la crítica del pasado, el intento de construir una nueva imagen de América, una nueva pintura americana.

–¿Conscientemente?

–Sí, por supuesto.

–¿O cree que Pollock necesitaba gente como Greenberg para autoconvencerse de lo que hacía?

–Pollock hacía cosas ya desde el surrealismo, desde sus propias ideas acerca de lo que es un genio, de lo que hace un artista masculino en el mundo, construyendo una imagen masculina de sí mismo, fuerte, poderosa, su misma naturaleza al fin y al cabo –esto lo dice él, no yo–; una especie de superhéroe. Esto es lo que construyó. Greenberg intentó entender y hablaron. Más tarde, en los 50, tenemos una ósmosis entre el pintor y el crítico, cuyas cosas iban afectándose mutuamente. Pero volviendo al asunto de la culpa por asociación; ¿qué es la culpa? Estos artistas eran extremadamente proamericanos y muy nacionalistas. Eran muy antieuropeos.

–¿Todos?

–Seguramente. Dime uno que no lo fuera. Sólo tienes que leer sus textos.

–¿Está también Rothko en esa lectura?

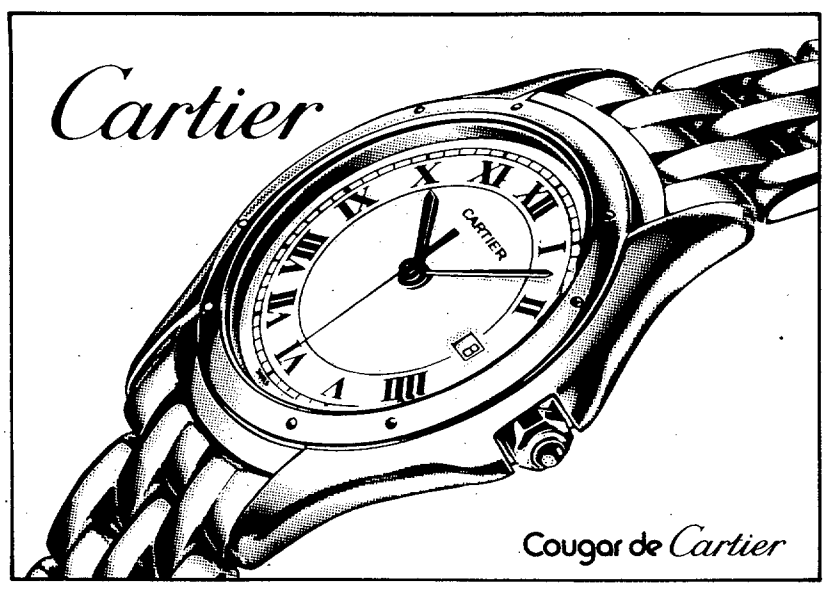
–Sí, deberías leer algunas de las cartas que escribió desde París acerca del Viejo Continente. Eran increíbles. En 1952 dijo: "Fui a ver todas las iglesias, todo ese arte y es un montón de basura. ¡Los edificios son tan viejos! ¡Son todos tan sucios!" No había ningún tipo de comprensión. Cuando Greenberg va a París por primera vez, creo que en 1939, antes de la guerra, envió una postal a su madre diciendo: "Me he encontrado a todos los intelectuales por aquí –cita a Breton, Camus, Simone de Beauvoir...– y son todos unos cantamañanas". Realmente, la relación entre Europa y América ha sido siempre muy compleja.

–¿Barnett Newman?

–Era muy anarquista. Individualista como todos ellos, pero al mismo tiempo estaba muy seguro de que el nuevo mundo era América. El hecho de que intentaran construir una cultura específica para América no tenía nada de raro. Los franceses lo hicieron y creyeron por completo en su fuerza. París se creía el centro del mundo. E incluso lo creían en 1964, cuando realmente ya se había acabado. Todo esto responde a una característica de la vanguardia de ese periodo. Un artista realmente creía que era el mejor y que el lugar en el que estaba era el mejor; por ello su trabajo tenía que basarse en convencer al resto del mundo que tenía la razón.

–Así, pues, los pintores de aquella generación eran activos...

–Estaban activamente envueltos en promover el concepto de libertad en América y en París también en tanto en cuanto eran muy conscientes de que el concepto de libertad representaba a América. En Francia lo sabían. Michel Tapié lo sabía. Es por ello que escribe el catálogo para Pollock, titulado "Pollock avec nous" ("Pollock entre nosotros"). Decir eso cuando en 1952 hay la mayor crisis en Francia entre América y los franceses a través del Parti-



Barcelona: Diagonal,622

EN SU PROXIMA REUNION DE NEGOCIOS
CONVENCIONES
CONGRESOS
PRESENTACIONES
EXPOSICIONES
Nuestras Instalaciones modernamente equipadas, junto con nuestros comedores privados, ofrecen el marco idóneo para sus reuniones, almuerzos y toda clase de acciones empresariales
EXPO HOTEL BARCELONA
Mallorca 1 al 23 - T. (93) 325 12 12
Télex 54147 EXHO-E - Fax. (93) 325 11 44
BARCELONA
Salones de 25 a 500 comensales

ARRUGAS FACIALES
TRATAMIENTO DEFINITIVO Y SIN CIRUGIA
RESULTADOS INMEDIATOS
consúltenos
clínica bauen
Tel. 317 57 04

Nueva tarjeta Visa-BBV-Cruz Roja
Solicítela en cualquier oficina del BBV o Asamblea de la Cruz Roja. Hará bien.

Miradas a la nueva crítica americana

do Comunista significa que la pintura y los artistas están cogidos en una lucha ideológica. Pero ellos no eran completamente conscientes de participar en eso, aunque, claro, apoyaban un tipo de administración paralela que estaba haciendo propaganda para el Gobierno americano. No eran ingenuos y por ello son en cierta manera responsables. Pero, ¿culpables por asociación? No, no hay culpa, todo fue demasiado directo. Quiero decir que no puedo creer que no estuvieran hablando de ello antes; ¿por qué se iban a preocupar en hablar de algo en lo que creían? Creo que la cuestión principal no es que los críticos utilizaran todo eso como propaganda sino que no tuvieron que empujar demasiado a los artistas porque éstos creían realmente a finales de los 40 en la grandeza del sistema americano. Ellos no lo criticaban en absoluto. Incluso alguien como Barnett Newman, que estaba en contra de la sociedad de consumo y el "kitsch" y se dirigía en un sentido puramente anárquico hacia el individualismo, creía en aquellos valores que toda la sociedad americana perseguía.

–Una cuestión viene a la cabeza acerca de Nueva York como centro cultural. Si dadas ciertas críticas de la vanguardia dentro de la comunidad artística y de la vanguardia como concepto, ¿está Nueva York destinada a ser el último centro artístico? Parece que vamos hacia una gran dispersión; hay muchos centros de arte, un pluralismo artístico en términos geográficos que ya comenzó hace unos quince años en determinados puntos de Alemania...

–Sí, es verdad. El mundo del arte ha cambiado. Creo que decía en mi conferencia que el movimiento del Expresionismo Abstracto fue la primera y la última vanguardia. Ahora en Nueva York, incluso Greenberg y la gente más reaccionaria en América como Hilton Kramer, están estremeciéndose porque creen que la cultura americana está acabada...

–Pero no van a reemplazarla con otra cosa...

–No, porque se dan cuenta de que ahora se trata de una cultura de consumidores y no de productores. Ahora, con este revisionismo y pluralismo y la posmodernidad, no hay necesidad de grandes centros que dirijan el gusto, porque no hay uno. Antes teníamos que tener uno, en la perspectiva moderna; el último que fuera importante. Había que convencer a la gente de la cultura occidental que ese último acontecimiento de la tradición moderna, el más avanzado, estaba ocurriendo aquí. En París o en Nueva York.

–¿Y ahora eso no es posible?

–No, porque ya no crees en lo último, en lo más reciente, como la modernidad acostumbró a creer. Ahora todo está bien, puedes tener cualquier cosa que esté bien y producirla en cualquier parte. Hay otra historia también, que es quién define dónde se consumen las cosas y por quién. Y eso todavía podría ser un problema, pero ahora con la estructura del sistema galerístico o de la venta de arte las cosas se complican debido a que tenemos sucursales. Es como las hamburguesas de MacDonald's en China o Rusia. Ahora tenemos sucursales de Castelli en París o de Maeght en Nueva York. Ya no les importa el centro. Si mañana dices que el nuevo centro es Milán no les importará porque tienen una galería allí, una sucursal. Antes la galería Maeght intentaba ser "la" galería del mundo occidental. Castelli, "la" galería del mundo occidental. Nada más. Ahora, ¿a quién le importa? Ahora se responde a un tipo de actividad de todo el mundo, a una explosión de interés en el arte y en las corporaciones que se comprometen, a una gente rica en cada ciudad. Quiero decir que todos queremos relacionarnos en el mundo del arte, y es por eso por lo que tenemos sucursales, y lo hacen bien.

–En paradoja con esa pluralidad uno no está muy seguro de que tengamos mucha opción. Ciertamente no tenemos ahora una opción moderna, no podemos creer, a la manera moderna, que haya una manera de pintar o de trabajar o que se pueda dictar un gusto. Si no podemos dictarlo en ese sentido tampoco podemos hacerlo en el mercado.

–No, pero en el mercado hay muchas salidas. Es como cuando dejamos de creer en algo, y todo lo demás se hace posible. Si todo se hace posible, entonces todo se mercadea en cierta medida. La comparación con un supermercado es muy buena, con los estantes llenos de diferentes marcas; puedes consumir esto un día, aquello al siguiente.

"Ahora nos divertimos y no nos importa. Lo que hemos perdido con todo esto es que ya no hay nada que esté en juego en el arte. Ya no vamos a luchar más contra la Guerra Fría ni contra la guerra caliente. No vamos a luchar contra nada a través del arte, lo que hicimos en los 50. Eso es lo fascinante.

–¿Qué responsabilidad tiene en todo ello la propia modernidad?

–Todo mi libro va en contra del discurso moderno. Intenté mostrar que mediante nuestro empuje a la línea moderna hemos olvidado todo tipo de voces que han estado fuera durante años y años. Esta es mi opinión. Pero al mismo tiempo no estoy diciendo que esté abrazando lo contrario. No, uno tiene que ser crítico con el arte en ambos sentidos. No es porque haya escrito un libro criticando la modernidad, criticando Nueva York por lo que ahora tenga que abrazar la posmodernidad. Absolutamente no. ●

PERFIL

El crítico de arte como detective privado

■ Nacido en Francia (1943), Serge Guilbaut es profesor asociado de Historia del Arte en la University of British Columbia en Vancouver (Canadá). Su doctorado en la Universidad de California, en Los Ángeles, sobre el contexto social y político del auge del expresionismo abstracto dio lugar a uno de los libros más controvertidos de la reciente historia del arte americano, "How New York Stole the Idea of Modern Art" ("Cómo Nueva York robó la idea de arte moderno"), cuya traducción al castellano acaba de publicar Mondadori. Autor de numerosos artículos sobre la pintura de posguerra, Guilbaut ha criticado tanto el discurso exclusionista de la modernidad como la "pérdida de las normas" que a su parecer acompañan la posmodernidad, con el resultado de que "ya no hay nada que esté en juego en el arte".

Actualmente está preparando un estudio comparativo de tres ciudades en las que él afirma que emergió con fuerza el estilo expresionista no figurativo a mediados de los cuarenta: París, Nueva York y Montreal. Tal y como describe Guilbaut su nuevo proyecto, provisionalmente titulado "The Expressionist Triangle": "Intento mostrar que esas tres ciudades comparten rasgos de la ideología de la libertad, pero que el trasfondo y las tradiciones difieren. Y que, quizá por ello, nunca se han entendido".

Manuel Borja-Villel: el revisionismo europeo

Manuel Borja-Villel, director de programación de la Fundació Tàpies y responsable del ciclo de conferencias sobre el expresionismo abstracto, nos comenta algunos de los rasgos básicos que se suscitan al hablar de la posibilidad de un revisionismo europeo.

LA CRÍTICA

"En los años cincuenta, la cuestión crítica en los EE.UU. era mucho más académica que la europea. Las diferencias de forma y fondo entre un Greenberg y un Tapié o un Restany eran abismales. Gente como Tapié o Germano Celant, que hacen crítica pero también promueven un tipo de artistas, a su vez pertenecen a un museo o a galerías. Esto en EE.UU. es inconcebible, se procura un gran distanciamiento.

"La crítica americana estaba más interesada en temas específicos, mientras que la europea era más retórica, general, vaga. Ha sido a través de Derrida, Barthes cuando se descubrió una segunda cara de la crítica europea. La crítica tradicional americana cree que puede alcanzar la verdad, mientras que hay una gran tradición en la crítica europea en la que se piensa que sólo es posible realizar textos paraliterarios, paralelos a la obra de arte. Por otro lado, los intelectuales europeos que han fundamentado discursos, como Derrida, estaban lejos de conocer en profundidad la historia del arte."

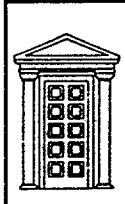
UNIVERSIDAD

"La crítica europea es muy visual. El crítico tiene una serie de conocimientos estéticos, unas preferencias más o menos adoptadas, pero se deja guiar por su sensibilidad, como en el caso de Celant, por la intuición de que un determinado arte debe jugar un papel histórico importante. Es una filosofía de carácter intuitivo, muy personal, mientras que la crítica americana está más vinculada a la universidad y exige todo un aparato crítico, lo que propicia que surjan revisiones de movimientos."

ESPAÑA Y LA REVISIÓN

"El fenómeno que ocurrió en los EE.UU. con expresionismo abstracto, ocurrió también en España. Cuando España empieza a recibir ayuda americana en 1951, el régimen de Franco utilizaba la ideología de la estética que en ese momento le interesaba. A finales de los cincuenta, los gobiernos de Franco se hacen tecnócratas, 'liberales', y se encuentran con la necesidad de promover un arte liberal fuera de España para así mostrar una imagen política determinada. Es justo en ese momento que paralelamente surgen diversos artistas informales, como Tàpies y otros. Inmediatamente, el gobierno de Franco se encargará de que Tàpies, por ejemplo, a través de González Robles que era el comisario de la época, gane el premio de la Bienal de Venecia en el 58. Pero la situación aquí, en comparación a lo que pasaba en EE.UU., era de perogrullo. Tàpies me contó una vez que en las cajas que llevaban las pinturas ni siquiera ponía 'Ministerio de Cultura' sino 'Material de propaganda'. Por otro lado, en la segunda mitad de los cincuenta, la izquierda también necesita una visión liberal. La izquierda estaba muy dividida entonces, produciéndose a la vez una ruptura con las ideas estalinistas y de realismo socialista, tan importantes en París a principios de los cincuenta. La figura de Tàpies o Chillida representaba para ellos esa necesaria nueva visión. Así, que podemos observar cómo tanto la derecha como la izquierda necesitaban del tipo de arte que entonces se estaba creando.

"El hecho de que salgan revisiones de todo ese momento me parece interesante porque hemos tenido muchas ideas preconcebidas. Por ejemplo, no creo que Tàpies esté tan relacionado con el informalismo como con artistas como Beuys o Klein, cuyas propuestas rompen con lo informal. La exposición sobre el informalismo que podemos ver estos días muestra las diferencias intrínsecas del movimiento." ●



AulaMédica® FORMACION MEDICA CONTINUADA

LXXIII CURSO DE PATOLOGIA DIGESTIVA

Barcelona
19 - 23 de Noviembre de 1.990
Banca Catalana
(Avda. Diagonal, 662 - 664)

Coordinador Cientifico
Prof. F. Vilardell

LUNES, 19 DE NOVIEMBRE

MAÑANA: 9,00 - 9,30 SESION DE APERTURA. J. Nolla y F.Vilardell
9,30 -11,00 MESA REDONDA: "Esofagitis por Reflujo". J. Monés, X.X. Cussó, M. Díaz Rubio, C. Pera, S. Sainz y M. Roca
13,00 -14,00 CONFERENCIA "Ecoendoscopia". M. Classen

TARDE: 16,00 -18,00 MESA REDONDA "Recidivas Ulcerosas". F. Vilardell, M. Díaz Rubio, J. Monés, J.M. Pajares, R. Sainz y P. Humbert.
18,30 -19,30 CONFERENCIA: Tratamiento de Manteniento de la Ulcera Péptica. L. Lundell

MARTES, 20 DE NOVIEMBRE

MAÑANA: 9,00 -13,30 SIMPOSIO SOBRE FISIOPATOLOGIA DIGESTIVA. R. Malagelada, R. Rodríguez, F. Casellas, F. Guarner, A. Accarino, F. Mearin, F. Azpiroz y J. Monés

TARDE: 16,00 -19,30 SIMPOSIO SOBRE PATOLOGIA INTESTINAL. J. Condomines, M.A. Gassull, C. Chantar y S. Peña

MIERCOLES, 21 DE NOVIEMBRE

MAÑANA: 9,00 -11,30 PATOLOGIA COLONICA. F. Vilardell, A. Torsoli, J. Garau, R. Solá y J. Pujol
11,30 -13,30 SIMPOSIO SOBRE SIDA. F. Vilardell, A. Plasencia, J.L. Barrio y A. Geddes

TARDE: 16,00 -17,15 SIMPOSIO SOBRE HEMORRAGIA DIGESTIVA POR ULCUS PEPTICO. J. Balanzó, J. Espinós, J. Panés, J. Rutgeerts
17,30 -18,00 CONFERENCIA: VALOR DEL ECO-DOPPLER TRANSENDOSCOPICO EN LA HEMORRAGIA DIGESTIVA. J. Rutgeerts
18,30 -19,45 SIMPOSIO SOBRE HIPERTENSION PORTAL. J. Balanzó, J. Bosch, A. Burroughs y C. Villanueva

JUEVES, 22 DE NOVIEMBRE

MAÑANA: 9,00 -11,00 MESA REDONDA: TRANSPLANTE HEPATICO. C. Guarner, C. Cuervas Mons, L. Casais, A. Rimola, E. Jaurrieta y M. de la Mata
11,30 -13,45 PATOLOGIA HEPATICA. F. Vilardell, J. I. Esteban Mur, G. Soriano y J. Enriquez

TARDE: 16,00 -18,00 MESA REDONDA: HEPATITIS CRONICA. I. Serés, E. Enríquez, R. Esteban Mur, F. Pons Romero, J. Prieto Valtueña y J. M. Sanchez Tapias
18,15 -19,00 CONFERENCIA: HIGADO Y ALCOHOL J.Rodés

VIERNES, 23 DE NOVIEMBRE

MAÑANA: 9,00 -14,00 SIMPOSIO SOBRE LITIASIS BILIAR. F. Vilardell, I.A.D. Bouchier, J. Vilaseca, E. Ros, J. Raventós, J.R. Armengol, E. Laporte y J. Puig La Calle

TARDE: 16,00 -17,30 SIMPOSIO SOBRE PANCREATITIS AGUDA. A. Farré, L. Guarner, S. Navarro, L. Marruecos y F. Lluís
18,00 -18,30 CONFERENCIA: CIRUGIA EN LA PANCREATITIS CRONICA. L. Fernández Cruz
18,30 -19,30 CONFERENCIA: PANCREATITIS CRONICA. J. Lankisch

Información y Secretaria
AULA MEDICA®
(Consuelo González Páo - Felicidad Rey) - Antonio López Aguado, 1 - 4. 28029 Madrid
Tels. (91) 314 45 37 - 314 45 57 - Fax: 314 44 99

Miradas a la nueva crítica americana

ENTREVISTA *a Anna c. Chave*

"Proliferan las estrategias feministas"

■ Tras la formulación de las bases esenciales de una cultura feminista norteamericana en los 60, surgió una clara voluntad por parte de grandes sectores del movimiento de articular una práctica artística que condensase muchos de los anteriores postulados teóricos y fuera capaz de "producir" efectos específicos. Esa necesidad de encauzar una aplicación inmediata de todos los debates internos en curso llevó al discurso artístico feminista a reconsiderar dos aspectos. En primer lugar, la determinación de que el contenido de una obra, aun realizada bajo una conciencia de reivindicación feminista, no tiene por qué estar sujeta sólo a una lectura feminista. Esto es, el método feminista parece revelarse como una vía de trabajo para expresar otros muchos conceptos. Y en segundo lugar, la nueva consideración que los medios parecen elevar. El deseo de incidir de una manera directa en la sociedad comporta el uso de aquellos canales que están más cerca del público y de los que no se exige una "tradicional" contemplación estética: los medios de comunicación publicitaria. La joven crítica que acompaña a esa práctica no sólo pretende aportar revisiones históricas sobre mujeres, artistas olvidadas, sino también involucrarse en lecturas específicas de artistas consagrados para desentrañar desde una óptica feminista las condiciones de creación y valoración de los discursos más asimilados. Anna C. Chave responde a estos parámetros.

JEFFREY SWARTZ
JORGE LUIS MARZO

Chave parece considerar asimilado ya todo el gran discurso anterior del debate feminista, y, por tanto, aplicable a cuestiones concretas. Un ejemplo de ello es su análisis sobre la diferencia de sentido que el concepto de "escritura" tenía para Pollock y para Lee Krasner, un matrimonio real y también artístico.

–Usted enfoca la relación entre Pollock y Krasner centrando la atención en la figura de Pollock y no en Krasner como se esperaría de una lectura feminista. ¿Cuáles son las intenciones de esa metodología?

–He impulsado mi trabajo sobre todo hacia las figuras canónicas, por lo que no suscito un gran interés en muchas historiadoras de arte feministas. El hecho que quiera trabajar sobre Pollock, Judd o Brancusi más que sobre artistas femeninas no es algo que anime especialmente a las feministas. Siempre he creído necesario un ataque en dos puntas en relación al canon. Uno es la relectura feminista o la apropiación de aquellos artistas que han formado la línea de oro de la historia del arte. Si los abandonamos a una historia del arte masculinista nunca podremos desposeer esa historia. El otro interés ha sido el de la crítica. Intento exponer los mecanismos que mantienen el canon en su sitio.

Pero no pretendo leer esas figuras canónicas bajo una estricta mirada feminista, sino mostrar cómo ese arte puede ser leído adoptando un contenido de interés para el feminismo.

–Usted parece usar muy a menudo el término "script" (escritura manual, caligráfica). ¿Cuál es la relación entre artistas como Pollock y Krasner y la escritura?

–Bueno, creo que es obvia. Ambos están usando la manera caligráfica, y es este modo caligráfico en el arte de Krasner el que me interesa. Pienso que es útil ver esto en relación con la pintura y con la escritura a mano, al "script", y me sorprende que nadie lo haya pensado antes.

–Creo que fue Emily Dickinson quien en el pasado siglo hizo referencias a la pluma como un símbolo del falo, de la escritura como una prerrogativa masculina. ¿Hay otras personas que hablaran sobre esta metáfora en esa época?

–Freud es la figura clave. Es un símbolo freudiano básico, la idea de la pluma y el falo, del pene eyaculando tinta sobre el papel. Es evidente que hay una tradición simbólica comparable en relación con el pincel. Se cree que Renoir dijo: "Pinto con mi capullo". Y eso se ve a su vez en lo que han escrito los historiadores de arte cuando hablan de la práctica de la pintura –y especialmente de la de Pollock–, en términos de potencia y virilidad. Hay una manera de hablar sobre la obra de Pollock, la dominante, como una especie de práctica fálica, en la que eyacula en esta loca experiencia orgiástica de creación de imágenes.

Algo que quise valorar es que no importa lo que Krasner hiciera, ni importa cuánta pintura derramara; Krasner nunca podría ocupar una posición por la virtud de su sexo. Los artistas nunca le atribuirían la virtud, la potencia eyaculatoria sobre la tela. Este tipo de mito, de cómo el artista crea, le servía a Pollock perfectamente, pero de ninguna manera a Krasner.

–¿Significa eso que no se puede tener a un Hemingway femenino?

–¿Por qué querrías a un Hemingway femenino?

–Los escritores también han sido descritos por su virilidad. Por tanto esta sería una manera de describir que no podría aplicar a un autor femenino.

–¿Por qué queremos valorar la virilidad?; ese es el problema. Lo que me interesa es la forma en la que el flujo, el flujo de Pollock y sus connotaciones no tienen sólo una lectura fálica sino una lectura femenina. Por esa razón he acudido a Klaus Theweleit, Deleuze y Guattari, y también a Irigaray, quienes han relacionado el flujo con el inconsciente, lo que es tradicionalmente femenino. Mi interés se centra en la manera en que el flujo de Pollock puede ser "generizado" tanto en masculino como en femenino. Por un lado,

Continúa en la página 11

"Sin título" (Tu comodidad es mi silencio"), de Barbara Kruger, 1931

BOTE LIGA 54 MILLONES

Jornada Nº 3
Domingo 15 de Septiembre.

La Quiniela ayuda a financiar el deporte. Y ahora también los Juegos Olímpicos.

LA QUINIELA
1 X 2
APUESTAS DEPORTIVAS DEL ESTADO

Miradas a la nueva crítica americana

Viene de la página 10

puedes ver a Pollock asumiendo una lectura grafocéntrica y falocéntrica y por otro rechazándola.

–¿Cómo se podría relacionar esto a la idea de escritura automática? Los surrealistas hablaron de la idea de un flujo libre del inconsciente expresado a través de la pluma. ¿Está eso, en términos surrealistas, fuera del alcance de las mujeres, algo de lo que no pueden participar?

–¿Por qué? ¿No tienen las mujeres un inconsciente?

–Nos preguntamos en realidad si los surrealistas lo habrían argumentado así...

–Bueno, los surrealistas fueron notoriamente sexistas. Excluyeron a las mujeres de la práctica surrealista de una manera unilateral. Las mujeres estaban muy marginadas. Pero no veo que el concepto de "automatismo" se le niegue a ninguna mujer. Creo que hay un sentido en que puedes argüir que la práctica de Pollock fue una especie de apoteosis del concepto surrealista de escritura automática, una especie de realización de ese concepto que los surrealistas mismos sólo soñaron, pero nunca consiguieron. Existía esta idea de que el medio era el significado, lo que también es una idea icónica de lo que la modernidad iba a ser. Uno escribía y en el mismo acto de escribir hacía la obra de arte. Pero en términos de práctica surrealista bretoniana, la práctica de Pollock era muy antirrepresentativa respecto a la visión que aquel se había formado sobre la representatividad de la escritura automática ya constituida. Para Pollock, se trataba del fracaso de la escritura a la hora de representar, lo que Breton no creía, pues él pensaba que el lenguaje era demasiado transparente y que había que hacerlo más opaco.

–Podemos retroceder en la historia de la vanguardia hasta Picabia, quien habló de la mujer como una máquina animada, como un cuerpo tecnologizado. Este cuerpo era pensado para ser capaz de hacer arte. El hombre se extasiaba ante una nueva mujer máquina capaz de generar arte. ¿Cuál es la situación actual del concepto de la máquina femenina?

–Pienso aquí en Andreas Huysens, quien ha escrito un ensayo titulado "The vamp and the machine" (El vampiro y la máquina) acerca de "Metrópolis" de Fritz Lang. Hace varios apuntes sobre esta relación entre la mujer y la máquina. Uno de ellos es que la máquina era de un género predominantemente masculino, como los autómatas, hasta el momento en que la máquina comenzó a ser percibida como una amenaza. Justo a partir de entonces se empieza a pensar en ella en género femenino. Se trata de este fantasma de la máquina escapándose potencialmente de control, desplazando al hombre de la sociedad. Esto no ocurre en un momento determinado de la historia, pero es más o menos alrededor de la época de "Metrópolis" y los dadaístas. Los dadaístas fueron realmente los primeros en crear esta actitud ambivalente hacia la máquina femenina. Por otro lado, y en términos de la actitud moderna masculina hacia la mujer y la máquina ha existido siempre esta sensación de miedo hacia los poderes reproductivos femeninos; una sensación de que lo expresado por Picabia en "Niña nacida sin madre" es lo opuesto al Hijo Divino. Hay un intento de crear un mito paralelo de la creación que desplace el papel de la mujer en el esquema reproductivo.

–Muchas feministas han dicho que los progresos tecnológicos siempre comportan una implicación para el cuerpo femenino. ¿Estaría de acuerdo con el argumento que la tecnología siempre representa otra extensión de la opresión del cuerpo femenino?

–Yo no creo que las mejores máquinas Xerox tengan nada que ver con el cuerpo femenino. Pero ciertamente, hay muchas cosas de la tecnología biológica que tienen que ver con las mujeres. Los cuerpos de las mujeres son ahora mismo un campo de batalla. Las tecnologías reproductivas son en este momento un espacio importante de preocupación social y de discurso social.

–¿No estaría eso relacionado con la tecnología misma como un símbolo de poder y de dominación?

–No creo que sea útil intentar dar género femenino a la tecnología y a las máquinas. Creo que es más interesante historizar esa "generación". Pienso que buscar la consideración femenina o masculina de las cosas es algo que ahora hay que hacer analíticamente, no manteniendo ciertas reincidencias. Si seguimos manteniendo el universo como el Arca de Noé nunca progresaremos.

–Podríamos hablar de la práctica artística femenina contemporánea. Se habla del gesto en el expresionismo abstracto, pero artistas contemporáneas como Barbara Kruger o Jenny Holzer también parecen usar el gesto, quizás aún más violento; sería un gesto que provoca al espectador para hacerle cambiar su relación con la obra de arte. A menudo se emplea la fotografía, un medio que se podría considerar violento. ¿Cuál es la diferencia entre un gesto como el de Krasner y algunos de estos gestos actuales?

–Es interesante que llames violenta a Kruger. Yo nunca lo hubiera dicho. En cierta medida, creo que tanto el gesto de Krasner como el de Kruger surgen de la misma práctica moderna canónica. El gesto de Kruger hacia una ruptura de la imagen, fracturándola, se retrotrae a las prácticas de fotomontaje de la vanguardia rusa. Es una práctica moderna paradigmática, que cuando fue iniciada fue percibida muy violentamente. Pero desde que la cultura de la publicidad ha copado esa práctica rupturista del montaje, ya no se produce esa violencia que en un principio había. Kruger trabajó como directora artística en una revista. Su práctica tiene que ver mucho con prácticas continuadas de publicidad y eso no es particularmente violento en absoluto. Esa es su fuerza, pero también su talón de Aquiles. Su obra es seductora, tan fácil de leer como una cartelera o un anuncio de Budweiser. Pero, por otro lado, está intentando usar el lenguaje de una manera subversiva.

–Quizás el uso de ciertos tipos de media, collage, fotomontaje, está más relacionado con una práctica política que con una práctica feminista de antes de los 70.

–Creo que es un argumento difícil de sostener por más tiempo. Dada la completa penetrabilidad de la fotografía en la sociedad y la favorable relación que tenemos con ella, creo que es difícil apoyar ese argumento sobre la intrínseca naturaleza política de la fotografía, o su intrínseca violencia. Hay momentos en que experimentamos la fotografía violentamente, y hay buenas razones para ello. Para nosotros la fotografía representa la realidad dentro de la sociedad industrializada. Por ese camino, la fotografía también puede hacer que la gente se haga más sensible, y más sensibilizada hacia la violencia de los medios.

–Podríamos hablar de Jenny Holzer, quien ganó el gran premio de la Biennal de Venecia este pasado verano. Una importante característica de los signos-diodos (LED) en movimiento era la cantidad y la velocidad; se hacía algo complicada la lectura y el seguimiento. Esto se ha visto como un cierto tipo de violencia, donde el espectador acaba descontento o desasosegado porque no puede asimilar los mensajes.

–Holzer ha usado ese medio durante largo tiempo, y normalmente lo usa de manera que la gente lo pueda leer. Yo no sé en Barcelona, pero en cualquier parte de Nueva York puedes ver esos signos, en los escaparates de las tiendas, en Times Square. Tienes el tiempo atmosférico, los titulares de las noticias, etcétera. Es una manera normal de procesar información en nuestra sociedad. Por otro lado, creo que la velocidad servía también para comunicar un sentido de urgencia ante las fuerzas de la destrucción que penden sobre el futuro.

–Muchos critican a Holzer después de Venecia y de la muestra en el Guggenheim, diciendo que su éxito ha sido asumido por el sistema.

–No soy una ferviente hincha de Holzer, pero es una de las artistas contemporáneas con más éxito a la hora de formular un concepto de arte político, buscando formas de intervenir en lugares poco convencionales para la representación artística; ha creado situaciones en la que uno puede estar viendo un partido de baseball y, de repente, en vez de marcador aparece a golpe de flash en la pantalla: "El abuso de poder viene sin sorpresas". Es un gesto político efectivo y muy pocos artistas se han manejado con un método político comparable. Este es uno de los desafíos para los artistas que quieran formar una práctica política: ¿cómo encontrar nuevos espacios e intervenir en ellos de manera que la gente no se resista a leerte?

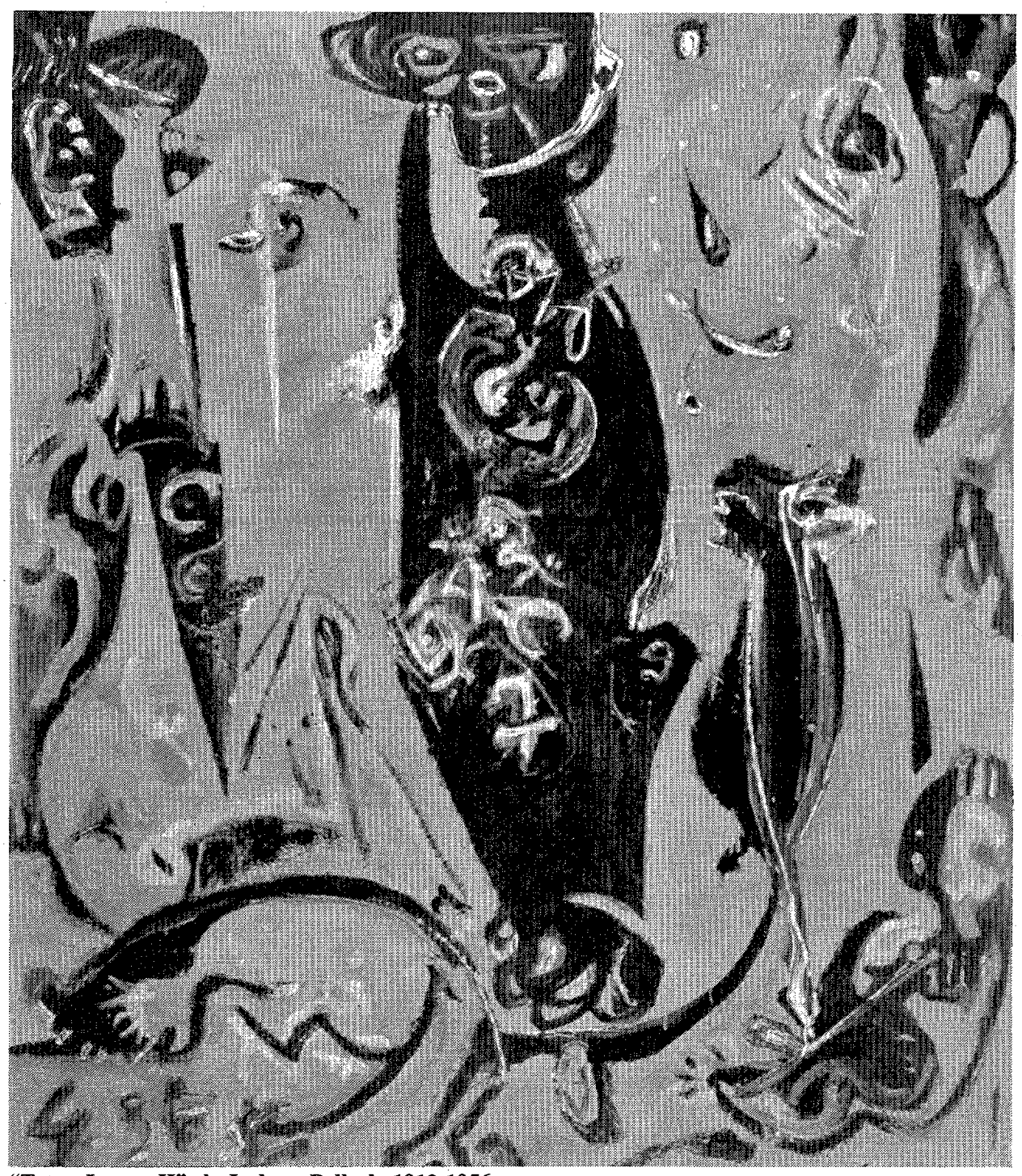
–¿Cree usted que las feministas han aportado un método a otras prácticas artísticas o a otras campañas sociales que usen el medio artístico para canalizar sus discursos, por ejemplo, el del sida?

–No uno, sino una serie de métodos y estrategias para llamar la atención sobre la formación de la identidad sexual mediante la representación, para usar el campo visual como una manera de hablar acerca de lo sexual. Ha habido una gran proliferación de estrategias feministas. La gente que se ha movilizado para llamar la atención sobre el problema del sida y ha opuesto resistencia política a una cuestión como, por ejemplo, la farmacéutica, han aprendido mucho del discurso feminista y sus estrategias, y ellos mismos lo reconocen.

–¿Era necesario para las feministas tener su propio método?, ¿es difícil encontrar que ese método o métodos se han generalizado de tal manera que pueden ser aplicados a muchos problemas puntuales, pero que también los problemas se han generalizado mucho dentro del liberalismo humanista y globalista? ¿Considera eso un grave problema?

–Todo lo contrario. Es una forma de fomentar un esfuerzo para desnaturalizar el lenguaje, la visión, para hacer la gente más sensible a los modos de representación que nos construyen como sujetos, y a las posibilidades de intervenir en las formas de representación en aras a conseguir diferentes fines, lo que no es monopolio de las feministas, o no debería serlo. El discurso feminista, que ha solido ser un discurso sobre los márgenes, está moviéndose rápidamente hacia el centro del discurso intelectual por muy buenas y humildes razones. ●

"El discurso feminista, que ha solido ser un discurso sobre los márgenes, está moviéndose rápidamente hacia el centro"



"Totem Lesson II", de Jackson Pollock, 1912-1956

PERFIL

Una relectora de la vanguardia

■ Anna C. Chave (Chicago, 1953) es profesora asociada de la Universidad de Harvard. Colaboradora habitual de "Art in América" y "Arts Magazine", ha publicado el libro "Mark Rothko: subjects in abstraction", donde estudia un tema que ya había investigado con detenimiento en su tesis por la Universidad de Yale. Ha realizado asimismo numerosos estudios críticos sobre la obra de, entre otros, Judd, Richard Serra y Brancusi, sobre el que prepara una monografía que tiene previsto titular "La escultura de Brancusi: Un estudio interpretativo".

Ha leído numerosas conferencias en el Fine Arts Museum de Boston, Universidad de Yale, Museo de Whitney, Museo de Brooklyn y en la Universidad de Harvard y ha sido subvencionada con importantes becas (National Endowment for the Humanities, Rockefeller Foundation Research Fellowship, etcétera). Al realizar esta entrevista, estaba obligada a abandonar la Universidad de Harvard a raíz de ciertos conflictos con su presidente Derek Bok, quien acabó dimitiendo. Muy consciente de la importancia de la plataforma universitaria, y de la posibilidad de crear un discurso extraoficial dentro de ella, Chave apuntaba: "A través de esta plataforma en Harvard puedo hablar a grandes grupos de gente destinada a ser, en muchos casos, gente de influencia en nuestra sociedad, y he de estar muy pendiente de conseguir algún tipo de efecto en la manera en que ellos ven las cosas".

Anna C. Chave

ENTREVISTA *a Stephen C. Foster*

"El arte conceptual era un arte de jornada partida"

JORGE LUIS MARZO
JEFFREY SWARTZ

¿Qué parte de responsabilidad tiene la crítica en la evolución del arte en el siglo XX? ¿Cuáles son los puntos de inflexión o ruptura que durante el transcurso del quehacer crítico han modelado sus diversas propuestas?

La actual revisión que sobre la reciente historia del arte se está produciendo tanto en EE.UU. como en Europa no sólo está dirigida a recuperar, iluminar o reconstruir figuras e ideas de la práctica artística, sino que también cobra cada día más fuerza el volver a replantear el peso y actuaciones concretas de algunos nombres de la crítica que en su momento sirvieron como legitimadores de toda una razón del arte. La crítica, colocada en un segmento entre el artista y la sociedad, ha ayudado sobremanera a percibir las obras de arte –y a comprarlas también– según los parámetros de unos sistemas teóricos, y a menudo personalistas, que en muchos casos, al gestionar intelectualmente las obras, han solapado, manipulado o desviado las pulsiones creativas de los artistas y su recepción en el mundo del arte y en el público. La crítica, nacida a la luz de los salones franceses y clubs ingleses del siglo XVIII, fue desarrollándose durante la siguiente centuria desde unas coordenadas positivistas, cientifistas que a la postre tendrán un relieve muy específico en el devenir de las artes contemporáneas. Con la vanguardia, sin embargo, algo parece que cambió. Los artistas, en sus intenciones de promover una crítica "total", asumieron directamente el papel crítico, y no exclusivamente por medio de sus objetos, sino, como ya es conocido, mediante el mismo texto: el manifiesto y los escritos sobre arte. Ahora bien, también podemos percibir que eso se modificó en algún punto del trayecto. En cierto momento, el crítico se desgajó del artista y enfrentó a la obra su propio discurso. Stephen C. Foster, crítico e historiador de arte norteamericano, cree que el cambio se operó básicamente en EE.UU. y en la figura de uno de los críticos más emblemáticos de los años 50 y 60, y también de los más polémicos: Clement Greenberg. Frente a sus teorías sobre un arte-referencial y a los "juegos" sociales y culturales que impulsó, Foster resucita la figura de otro crítico coetáneo, Harold Rosenberg, quien en su opinión realizó un proyecto crítico mucho más profundo, aunque apartado del "centro" en el que se movía Greenberg. Y no sólo eso, Foster nos introduce en la capacidad que la crítica norteamericana tuvo, dada también las propias características de la "industria" artística en EE.UU., y también de apropiarse de discursos ajenos y de modificarlos energéticamente para legitimar sus actuaciones. Sin embargo, el mismo Foster tampoco puede sustraerse a una cierta topificación sobre la cuestión al apuntar que el cambio crítico se dio exclusivamente en América frente a una concepción de la crítica europea entendida como "literatura artística".

–Usted ha focalizado gran parte de sus investigaciones en el dadaísmo europeo y a través de la intersección que en él se daba entre artista y concepto de crítica. Usted parece mostrar que el "triunfo" de la vanguardia en cierto momento vino por la capacidad de aunar arte y crítica sin necesidad de formular disciplinas y que ello se quedó en algún sitio de nuestra más reciente modernidad.

–Bien, sí, no creo que haya en absoluto una continuidad entre la crítica de la primera parte del siglo XX y la crítica actual, que de entrada ya muestra una profesionalización –véanse las revistas de arte– que de ninguna manera se dio a principios de siglo. La crítica hoy en día se encuentra dentro del mundo del arte y está básicamente dirigida hacia ese mismo mundo. Las funciones de la crítica en las primeras vanguardias buscaban un mayor alcance a través de la cultura y tendían a organizar sus relaciones intrínsecas a través de ésta. Esa tarea de la crítica de componer relaciones entre el arte y el resto de la cultura es algo que ya no existe porque la crítica se ha replegado exclusivamente dentro del arte sin extender ramificaciones hacia el resto de las cosas; ya no descubre relaciones sociales. Cuando los dadaístas actuaban como críticos estaban involucrados en una profunda crítica cultural, no sólo artística.

–Los artistas y los críticos en el dadá eran a menudo la misma persona, y no sólo en el dadá, sino también en el surrealismo y en la mayoría de movimientos de vanguardia. Se podría decir que eran más constructores de crítica que artistas disciplinares.

–Es cierto. El artista criticaba no menos que el crítico. El intelectual liberal de izquierda en Alemania no era más o menos crítico que Raoul Haussman o cualquier otro gran artista del período. Pero eso se dio en un momento en que la crítica era entendida de una manera pancultural. La crítica no era sólo del dominio del arte o de la literatura. Debemos recordar que la crítica como actividad había nacido de la necesidad de recomponer la cultura.

–¿En ese sentido es desde el que usted habla de la crítica como un medio de conseguir equilibrio?

–Sí, así lo creo. La crítica como campo fue literalmente inventada a finales del XVIII como un medio de intentar reconstruir una cultura sensible francesa. El papel crítico se creó porque la demografía de la vida intelectual en Francia –que no es otra cosa que la fábrica de la sociedad– se deterioró hasta tal grado que necesitaba ser recompuesta, rehabilitada y la crítica se inventó desde esa definición. A partir de esta forma, subsistió durante todo el siglo XIX y hasta el XX entrado. Visto así, creo que mucho de lo que hoy funciona en nombre de la crítica de arte es parroquial, estrecho de miras y autoservicial.

–¿Hasta qué punto una cierta manera de hacer crítica, quizás la que usted señalaba ahora, no cambió de rumbo en EE.UU.? Clement Greenberg da la sensación de haberlo trastocado todo porque en lugar de desear participar de la modernidad lo que intentó fue ser un "garante" de ella...

–Sí, pero no creo que Greenberg haya sido un auténtico intelectual. Creo que (Harold) Rosenberg sí lo era y también un gran crítico pues su crítica se dirigía a todo tipo de referencias. Era tremendamente conocedor de todos los aspectos de la cultura americana pero con bases europeas. Greenberg era un poco zoquete; sus conceptos no eran muy sofisticados. Sus nociones de historia y de crítica estaban muy popularizadas y esta es la razón por la que él apelaba a una gran recepción popular. No era un intelectual, pero sin embargo miraba básicamente al mundo intelectual.

–Esa visión de Greenberg compromete a toda una generación de críticos y críticas norteamericanos que bebieron de sus fuentes...

–Sí, Greenberg fue muy influyente en ese sentido y engendró hasta nuestros días al menos un par de generaciones de críticos que se moldearon a esa imagen. Greenberg tuvo mucha influencia, como cuando, por ejemplo, fue a Harvard y dio seminarios con gente como Rossalind Krauss, Barbara Rose o Michael Fried, enviándolos a las universidades, lo que significaba que por primera vez el mundo del arte involucraba a las instituciones educativas, las cuales a su vez empezaron a limitarse en sus propios conceptos de arte en relación con esta cultura más amplia. Se podría decir que la crítica impuso su estrechez en la comprensión académica del arte dentro del sistema americano. No obstante, aunque hoy todo ha cambiado mucho, aún hay gente que se lamenta de no tener ya un modelo greenbergiano, especialmente las galerías y quienes se dedican a vender obra.

–Cuando hablamos de la crítica americana de los 50, siempre aparecen los nombres de Greenberg y Rosenberg, lo que da la imagen de que no ha habido ninguna revisión sobre la época. ¿Dónde están los demás críticos?

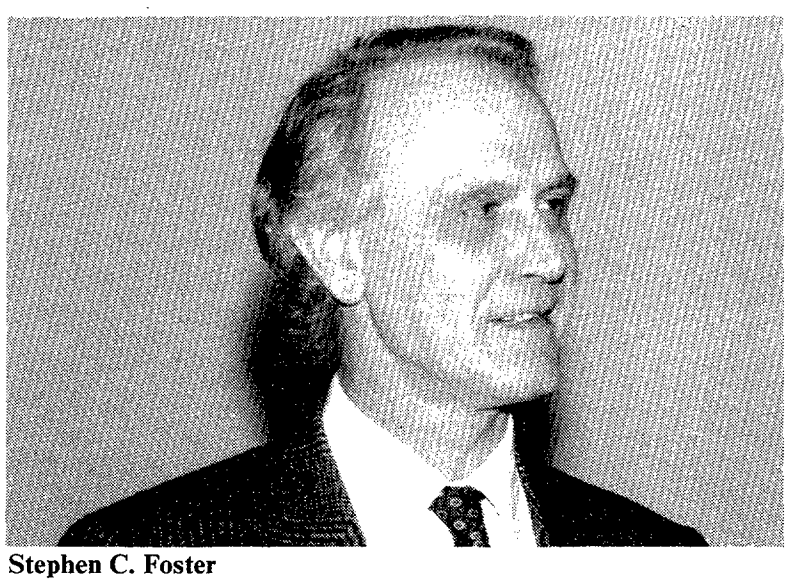
–Esta es una cuestión muy interesante. Había evidentemente otra gente fuera del círculo. Uno fue Thomas Hess, que era una voz importante. Tabién estaban Solby, Sweeny y Jules Langsner. Había mucha gente que tendía a ser más escritores de arte o columnistas, y eso fue precisamente lo que distinguió a Greenberg, con excepción de Rosengerg –quien estaba también en cierto sentido fuera del mundo del arte, entre historiadores sociales y literarios–: dar una apariencia de crítica sistemática, lo que ninguno de los demás hizo.

–¿Podríamos decir, pues, que Greenberg intentó acuñar por primera vez una crítica verdaderamente americana frente a unas supuestas veleidades literarias europeas?

–Sí, pero veo su aparato crítico como un pseudo sistema, un sistema crítico fingido. Y esa es la fuente de su poder. Mientras él estaba dentro y ganaba, Rosenberg construía desde fuera lo que yo creo era una auténtica y sofisticada aproximación crítica.

–Ha hablado en referencia a Rosenberg del fin de la vanguardia y la crisis, apuntando

PERFIL

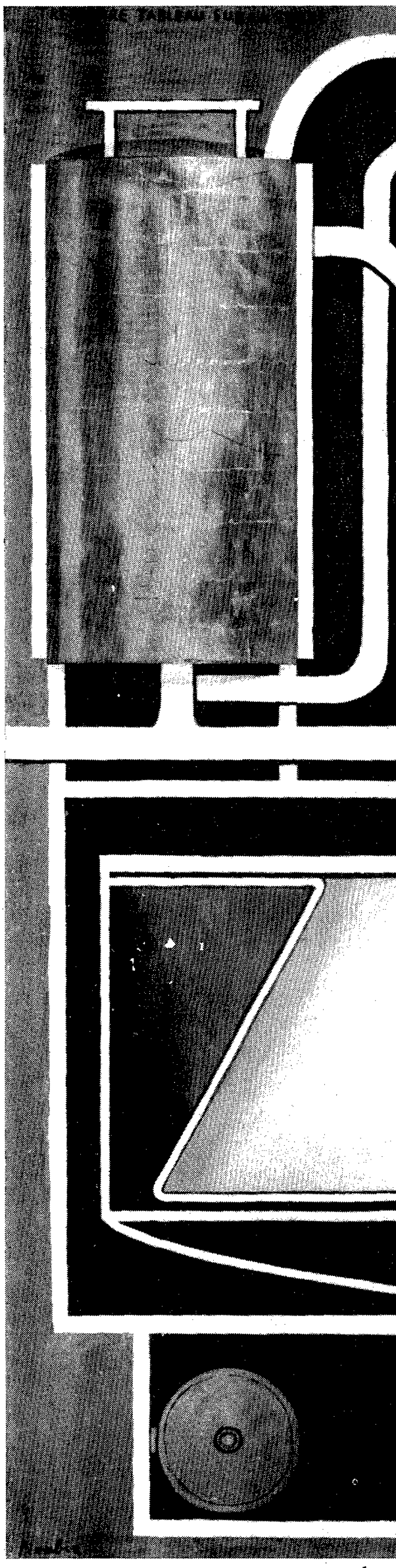


Stephen C. Foster

El crítico como creador

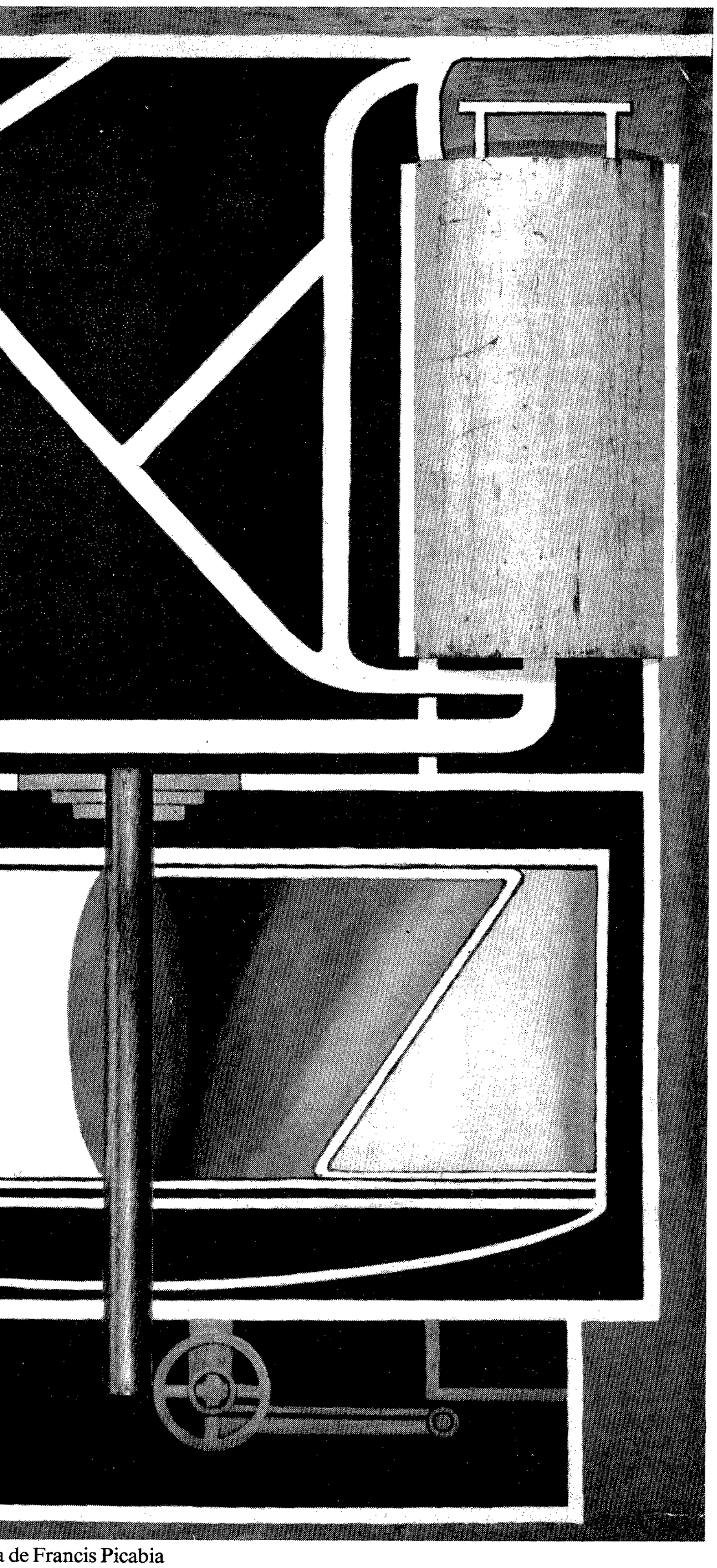
■ Stephen C. Foster, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Iowa, en Estados Unidos, ha dedicado buena parte de su vida profesional a la investigación y análisis de las prácticas textuales que la vanguardia europea y posteriormente la modernidad americana de posguerra habían desarrollado.

Sus trabajos, publicados o leídos en incontables revistas, libros, catálogos o conferencias, tanto en EE.UU. como en europa, especialmente en Alemania, se han encaminado principalmente por un hilo conductor: la participación de la disciplina crítica en los procesos de creación contemporáneos. Foster, auténtico especialista en el movimiento dadá y comisario, entre otras, de una de las más grandes exposiciones sobre el movimiento dadaísta, que se celebró en Taipeh (Taiwan) en 1989, considera que el paso de la vanguardia hacia EE.UU. promovió la aparición de una crítica disciplinar autónoma en contra de lo que había sucedido en Europa, donde esa crítica se encontraba consustancialmente dentro del papel del artista y cuyo ejemplo más patente eran los manifiestos. Sus posiciones vienen marcadas por el rechazo a toda una generación de críticos y críticas (Clement Greenberg, Barbara Rose, Michael Fried, B. H. Friedman, etcétera) que, según él, canalizaron una comprensión cerrada de la disciplina crítica, poco atenta a tender puentes culturales más amplios.



"VERY RARE PICTURE UPON THE EARTH", obra

norteamericana



a de Francis Picabia

que él creía importante vivir bien en la crisis. Greenberg decía que no había crisis. Quizás su posición se revela ahora posmoderna.

–Sí, se podría ver así ahora. Creo que durante los 6 o 7 años que el movimiento del expresionismo abstracto fue realmente viable eso no fue percibido como posmoderno. Ellos no veían su situación como moderna ni como algo que continuara la modernidad. Hablaban de su situación como si la modernidad se hubiera simplemente parado. Pero ellos no se veían como algo subsiguiente.

–Uno de los temas preferentes en sus análisis es la apropiación por parte de los artistas del papel del crítico, asumiéndolo para establecer una cierta comunidad en contra de una situación social o política dada. Me pregunto si *en el pop* art existió una apropiación desde esos parámetros, obligando a los críticos a no construir modelos sobre los que hablar.

–Este es un muy interesante caso de cómo la crítica en realidad tiranizó las intenciones originales del movimiento. Recordemos que en Gran Bretaña el pop fue profundamente teórico: el ICA de Londres, Reiner Banham, Peter Nelson Smithson, Hamilton, Paolozzi, y desde luego Lawrence Alloway, todos ellos tenían posiciones muy críticas. Ahora bien, mientras el pop británico era muy crítico en sus actitudes, al confrontarse éstas –especialmente las de Alloway– en el pop americano, son apropiadas y adoptadas como una descripción del movimiento más que como una parte consustancial de la fábrica crítica de éste. Se tomó lo que parecía una crítica británica y se transformó en escritura sobre arte. Las intenciones originales del pop en América no eran tan diferentes de las británicas, pero el cortante filo crítico que los segundos tenían fue eclipsado muy pronto por los críticos que estaban trabajando con el minimalismo en aquel momento, con la abstracción de "contornos duros" y con todas las tendencias de finales de los 50 y principios de los 60. Esta gente decía: "Mira, no podemos ver ninguna diferencia significativa entre el pop y la pintura de 'campos de color'; es lo mismo, sólo que una es descriptiva en términos de contenido y la otra no". Así, un crítico como B. H. Friedman muestra a Pollock, después gira a Rubens cabeza abajo y dice: "Fíjate, son parecidos", lo que es absolutamente idiota. Es realmente sorprendente que esto triunfara de tal manera. La crítica era muy poderosa en aquel momento. Pudieron conseguir que la demanda de pop art se introdujera en el mercado de la pintura de "campos de color" o de "contorno duro", desarmando realmente el movimiento. Alloway continuó hablando elocuentemente y creo que él fue nuestro gran crítico después de Rosenberg. Había otra persona, un crítico muy brillante, y potencialmente el mejor de todos, llamado Gene Swenson. Era muy radical en su crítica y en su intento de ver el movimiento de una manera muy positiva, pero le fue prohibido publicar en las grandes revistas de arte, debido a su "actitud". Acabó publicando en aquellas pequeñas revistas baratas y efímeras de la izquierda. Swenson fue literalmente apartado del mundo del arte porque sencillamente no quería comprometer su camino crítico. Era del medio Oeste, y en realidad asumió el sobrenombre de Gene "Kansas" Swenson, ridiculizando lo que él pensaba eran estupideces del mundo del arte neoyorquino. Pero fue un crítico en el mejor sentido de la palabra, que gastó su carrera intentando forzar al arte a volver hacia la cultura, intentando romper los pequeños usos que lo guardaban pulcro y aseado y comprometiéndose a que abriera correspondencia con una cultura más amplia. Pero no se le dejó hacer. Y murió de alcoholismo siendo muy joven.

–Parece que el conceptual, a la luz de la obra y sobre todo de los escritos, quiso salirse de todo eso y recrear la radical presencia de dadá, asumiendo papeles, en principio ajenos al "artista". De alguna manera, hubo un intento de desmitificar las disciplinas.

–Un aspecto muy importante del arte de concepto fue el dar un paso hacia fuera del escenario del arte, internacionalizándose a sí mismo de una manera que pocos movimientos de arte habían hecho hasta ese momento. Además, grupos como Art & Language en Inglaterra fueron muy importantes para romper la hegemonía del mundo del arte americano.

–¿A qué se debió entonces su supuesto fracaso? ¿Tuvo que ver con la imposibilidad de crear una comunidad social como artistas?

–Uno de los problemas es que en verdad uno no puede apoyarse a sí mismo de esa manera. Si vas a ser un artista, tienes que dedicarte a ti mismo de una cierta forma. Jamás nadie dirá esto, pero el arte de concepto era de jornada partida, como lo era Fluxus, aunque creyeran en ello y se entregaran a la idea, pero acabó siendo algo menor en sus carreras. Un lugar donde ir y reunirse en comunidad para revolver el propio concepto de crítica desde la óptica del artista es algo muy real, como lo era en Beuys, pero también funcionaba como una bóveda, una manera de conseguir equilibrio, de rejuvenecerse, a pesar, y eso pesó mucho, de que no era el lugar donde vivías. Por otro lado, no hay que olvidar la existencia de una publicación de arte en América que es tan grande, tan industrial, donde se pagan honorarios tan altos, que ya desde muy pronto fue posible componer varias antologías del arte de concepto. Hubo una completa red de espacios alternativos donde mostrar esta historia y además el mercado, a través de su interés por el futurismo, el dadá y el constructivismo ruso, especialmente por las obras en papel (posters, programas...), ya estaba muy preparado para la llegada del arte de concepto.

–En la actualidad, se puede apreciar una gran desconfianza entre los y las artistas y la crítica. ¿Cuál puede ser la salida?

–Que el período alrededor de la Primera Guerra Mundial conquistara unas interrelaciones entre crítico y artista, que incluso no se distinguieran, es una excepción, no una regla. Deberíamos preguntarnos en dónde se ramificó el camino. Creo que la bifurcación podemos encontrarla en una visión de las artes y la crítica haciendo lo mismo, teniendo una especie de relación convencional entre unos y otros. Eso es parte de la modernidad. Cuando esa tradición de relación se deteriora hasta un cierto extremo, eso no invalida ni al arte ni a la crítica, pero hace que sea imposible una base futura para una posterior relación.

–Hoy a menudo aparece el papel o función del crítico como un mánager, un gestor de situaciones. Tengo una idea, algunos artistas me gustan y quiero exponerlos...

–En realidad, yo iría más allá. El arte no es sólo cosa de tener imágenes en los museos, el arte es también una institución cultural. Si tienes el mundo del arte en un lugar y el resto del mundo fuera de él, creo que la crítica de hoy estaría en el intervalo entre ambos. El crítico, en el mejor de los casos, gestiona el arte como institución cultural, no sólo personas y cosas, no sólo museos y galerías o sistemas educativos, sino el conjunto de la noción de arte como parte de nuestra cultura.

–¿Quiere decir que la cultura es ya una ideología? Si ya no hay ideologías en el sentido clásico, ni derecha ni izquierda, sino sólo cultura como fenómeno ideológico, dónde exponer la cultura sería ya la única ideología.

–Esa podría ser una perspectiva extraída de esa posición. Un auténtico crítico no te dirá que tiene una obra de arte que se debería enseñar porque va a tener un fuerte impacto en el público. Él estará preocupado sobre cómo el arte puede conseguir una posición cultural, o cómo el arte como institución cultural puede ajustarse dentro de la cultura. Pero también alguien te podría decir que los verdaderos críticos están hoy en los consejos de dirección. Porque esta es la gente que maneja las relaciones entre arte y cultura; no sobre una base aislada de imágenes para el resto de la cultura, sino sobre un arte como institución.

–¿A qué se debe que la crítica actual no "se" permita mantener posiciones estéticas?

–Porque no creo que lo desee. El crítico piensa que es como un plato pasajero. No le importa, no tiene que ver con la realidad de los asuntos.

–¿Y eso no es un problema?

–No creo que su principal preocupación sea esa. No quiere hacerlo porque allí no se juega el verdadero partido. La estética es sólo un juego para los amantes del arte. La crítica es la gran partida.

"No me siento muy mal acerca del efecto que la crítica tiene sobre el valor de las obras porque la gente que las compra tampoco suele sentir mucha pena por ello"

–¿Y puede esta idea de crítica ser transportable a otros contextos? ¿Hay diferentes contextos culturales de críticas?

–Sí, perfectamente transportable. En 1988 realicé la más grande exposición que sobre dadá se haya hecho nunca. La hice para el Museo de Bellas Artes de Taipeh, en Taiwan. Estaban muy interesados en el contenido de la exposición, pero de lo que realmente se trataba era que la República de China nunca había tenido una exposición tan importante sobre arte procedente de Europa occidental o de América. Literalmente, no sabía cómo montar su propia exposición. No sabía cómo trasladar la obra desde el puerto hasta el museo. No sabía hacer nada. Así pues, esta fue una enorme ocasión para educar a una institución con el fin de que pudiera comunicar y disponer de algún tipo de intercambio productivo con los modelos occidentales de arte moderno. Yo creo que ahí sí hice crítica.

–Así que su visión de un crítico es la de un integrador, un organizador de todos los elementos en un todo, siguiendo evidentemente ciertos criterios. Es decir, es un hombre de negocios que después otorga significados...

–Organización es una palabra desagradable, pero no debería serlo porque esa es la manera por la que funciona el mundo.

–Pero las organizaciones crean el gusto. ¿Qué piensa del actual papel del gusto?

–El gusto es parte del mundo del arte con el que tratamos. Créeme, cuando hice la exposición de Taipeh, recogí el mejor trabajo que pude tener en mis manos. Me gusta discriminar y amo el ser un "connoisseur". Uso mi gusto y lo hago obsesivamente.

–¿Es usted consciente de estar creando un gusto en el movimiento dadá?

–Hago más que eso. Estoy creando gusto, estoy creando una mirada para el movimiento. Y también estoy creando un valor de mercado. Todo lo que fue expuesto en esa exposición, cuando volvió a Nueva York o a París, o a donde fuera, probablemente costaría un 50 % más de lo que valía antes de la exposición. Y no me gusta eso. Es difícil para mí entrar en esa clase de términos. No me gusta ser responsable de eso, pero no puedo organizar una exposición sin provocarlo. No se puede operar sin tener un efecto en el mercado. Y no me siento muy mal acerca del efecto que la crítica tiene sobre el valor de las obras porque la gente que compra ese tipo de cosas generalmente no siente mucha pena por ello. ●

Miradas a la nueva crítica americana

ENTREVISTA *a Ann Gibson*

"La historia es el filtro de sí misma"

JORGE LUIS MARZO
JEFFREY SWARTZ

La fuerza que un movimiento o artista concreto es capaz de ofrecer a la sociedad como catalizador de intenciones, lenguajes y gestos puede, en muchos casos, ser determinante a la hora de establecer una revisión del periodo en que se desarrolla. Bajo la generosidad con que muchos artistas despliegan su discurso, adoptando una capacidad de absorción de múltiples identidades sociales en pos de una expresión plural y universal, se esconde a menudo la realidad de una supresión de voces, imposibilitadas para hablar por sí mismas: mujeres, identidades homosexuales, razas distintas a la blanca.

"La historia es el filtro de sí misma." Frente a esa concepción basada en la fuerza del tiempo, en los universitarios años 60 americanos, y paralelamente a toda una reivindicación de derechos civiles e individuales, surge una nueva formulación: el olvido no nace de la historia, sino que se gesta en la propia sociedad del que ha sido olvidado.

De aquí es donde parte Ann Gibson en su denuncia del "solapamiento" de voces en el expresionismo abstracto americano. En esta entrevista, Gibson nos ofrece una visión de la construcción del espacio y el discurso feminista norteamericano y de su capacidad para transformar la perspectiva de una historia cultural masculina, blanca y heterosexual.

–¿Para empezar, cuál es su tesis genérica acerca de la identidad sexual y su importancia en la gestación y observación de los fenómenos estéticos de la posguerra?

–El libro en el que ahora estoy trabajando habla de identidad racial e identidad sexual en el expresionismo abstracto. Al principio pensé que sería capaz de hablar de identidad sexual, y ése era ya un tópico lo suficientemente grande. Pero, por otro lado, lo que suelen llamar "el problema de la mujer" y lo que llamaron "el problema racial" en los 40 en Estados Unidos estaba realmente solapado en gran cantidad de afirmaciones y obras de arte individuales. Lo que estoy intentando hacer es mostrar cómo todos ellos eran similares y dónde eran diferentes. Parte de lo que quiero decir es que los expresionistas abstractos sentían –y no creo que pensaran de sí mismos como hombres heterosexuales blancos, creo que lo hacían como humanos– que serían capaces de absorber todo aquello que una mujer sentía, todo aquello que un americano nativo sentía, lo que un americano negro o chino sentían, y que además serían capaces de expresarlo adecuadamente. Deseaban desplegar un lenguaje en el que pudieran hablar por todos. Esto lo entendían como algo poderoso, generoso, abierto. Realmente, la única cosa que tenían era su identidad blanca, masculina y heterosexual, y todas aquellas otras cosas que estaban intentando comprender acabaron siendo vistas a través de una mirada masculina, blanca y heterosexual. Así que ésta acabó siendo la manera de ver el resto de las identidades. Y eso no es lo mismo que dejarlas hablar por sí mismas. Y cuando éstas lo intentaron, cuando una mujer como Louise Bourgeois hacía una escultura, no era bien recibido. No se parecía a la versión masculina blanca. Ellos tenían el poder, los beneplácitos y los críticos. Ellos decían: "Oh, es demasiado particular, demasiado decorativo, es demasiado derivativo". Ponían objeciones.

"Esto pasa también ahora. Si tú lees la historia del arte desde sólo un punto de vista, entonces puedes bastante confortablemente excluir todo lo que no se filtra a través de esa mirada. Ese punto de vista puede mirar al resto del mundo, pero no puede hablar realmente por él. De manera que el todo crítico y el aparato galerístico y museístico fue erigido para ver cosas desde "esta" perspectiva, no desde "aquéllas", pues estaban desacreditadas.

–Uno se pregunta sobre la metodología para descubrir la identidad de género en el expresionismo abstracto. Porque parece que podríamos trasladar todo el discurso a la vanguardia o a toda la historia de la pintura o a todos los artefactos culturales y encontrar que estamos hablando de una sociedad patriarcal occidental de miles de años. Así que, ¿cuál es la meta metodológica de esa manera de buscar y señalar la identidad de género?

–La meta sería dar voces a esa otra gente. Dar voces que puedan ser oídas, entendidas y apreciadas en tanto que mujeres, voces de gente que han sido silenciadas.

–¿Y cuál es el método? Cuando quiere una razón para la práctica femenina del arte en EE.UU. de posguerra, ¿qué criterio sigue para buscar las personas más representativas?

–Bien, algo que he de decir es que yo soy una mujer blanca, no soy una mujer negra –o un hombre negro–, y soy una mujer heterosexual, así que no puedo hablar por las lesbianas y mucho menos por los hombres gay. Por tanto, tengo un problema similar al que tenían los expresionistas abstractos. Eso es muy difícil; una persona no puede hablar por otra. Parte del método es como mínimo escuchar muy atentamente todo aquello que la "otra" gente está diciendo, de aquellos que no son como tú. Intento escuchar lo que están diciendo sobre lo que hacen. Y cantidad de veces al principio lo que dicen no tiene mucho sentido para mí. A veces ni siquiera me gusta porque me suena equivocado. Y tan pronto como me oigo a mí misma pensando eso, entonces sé: "Ann, tienes un problema. Piensa por qué piensas que lo que dicen es erróneo". Aquí está el artista diciendo algo y yo estoy diciendo que no está bien. Entonces sé que tengo algo bueno sobre lo que trabajar. Por tanto, los elementos de mi resistencia son extremadamente útiles, si puedo verlos. Lo que significa esto para mí es que no puedo confiar en mi juicio automático. He aprendido a no confiar en ello.

"La idea que un montón de críticos tiene de que ellos tienen el "ojo", de que su juicio es bueno... Quiero decir que yo tengo un "ojo", tengo un juicio y lo siento así, pero no creo que ello signifique lo verdadero; sólo creo que es lo que me gusta o que he sido educada para que me guste de esa manera. Eso es parte del método. Quizás esto nos lleva a Lacan y Kristeva... Aquellos críticos continentales nos han enseñado mucho sobre el método para la historia del arte.

–¿De qué manera?

–Bien, Lacan rehízo Freud desde un punto de vista lingüístico pensando desde una óptica feminista. Claro que muchas feministas no creen que el feminismo de Lacan sea un correcto feminismo. Es lo mismo que cuando dudo si los expresionistas abstractos al decir que eran en parte femeninos era lo mismo que ser realmente una mujer, sujeta a todos los tipos de opresión a los que está. Yo tendría el mismo desacuerdo con Lacan.

–Volvamos atrás, ¿qué estamos diciendo entonces sobre Freud, que se perdió para el feminismo? Quizá podría explicar por qué la idea de la diferencia de género o sexual en él era algo inaceptable para el feminismo en general.

–Bien, lo que con más frecuencia se ha citado sobre lo que Freud dijo de las mujeres es que la psique femenina es un continente oscuro, que lleva por cierto raza y sexo juntos porque el continente oscuro es África. También dijo que no pensaba realmente que quisiera o pudiera muy bien discutir la psique femenina, lo que es bastante honesto. Pero, sin embargo, él y Jung y otros muchos psicólogos después de él caracterizaron lo femenino como lo inconsciente, como la naturaleza frente a la cultura masculina, como la irracionalidad frente a la razón masculina. Así, esto se usaba como un conjunto de binarios. Y ello siempre –como en muchos casos de lo que llamarían arte africano o arte primitivo– ocuparía un menor interés, menos autoconsciencia, menor capacidad que la del hombre. Consecuentemente, aquellos artistas que para el resto de la sociedad habían construido su identidad de la manera en que Freud construyó el inconsciente femenino se encontraron con graves dificultades.

–Y resistir esa oscuridad, esa interioridad, ¿era eso enfermedad?

"El libro en el que ahora estoy trabajando habla de identidad racial e identidad sexual en el expresionismo abstracto"

La crítica de arte norteamericana Ann Gibson

PERFIL

Teorías no declaradas, identidades enmudecidas

■ Ann Gibson (Ohio, EE.UU., 1944), es actualmente profesora asociada en la Universidad de Yale. Su interés por la influencia de los medios editoriales en la construcción de las ideas de la vanguardia americana se refleja en su tesis doctoral "La teoría no declarada; las revistas de vanguardia como una guía de imágenes e ideas de los expresionistas abstractos", y en la redacción de un nuevo libro titulado "Temas del Expresionismo Abstracto. Las publicaciones de los artistas". Muy crítica con una historiografía parcialista del movimiento moderno americano, sus trabajos han sido escuchados en numerosas conferencias (Los Ángeles Country Museum of Art, el Metropolitan y el Institute of Fine Arts de Nueva York, etcétera). Asimismo es colaboradora habitual de prestigiosas revistas como "Kunstforum", "Arts", "Centennial Review", entre otras.

Consciente del compromiso ante lo "otro" que una mirada histórica ha de tener, Gibson plantea su método a través de una crítica a la propia mirada subjetiva: "Los elementos de mi resistencia son extremadamente útiles si puedo verlos. Esto significa que no puedo confiar en mi juicio automático".

LA MEJOR SOLUCION PARA EMPRESAS

ORDENADOR 80386
•1 Mb. RAM + Disquetera 1'2 Mb.
•Tarjeta S/VGA (1024 x 860).
•Monitor Monocromo.
•Disco duro 110 Mb. a 22 ms.

IMPRESORA 136 COL.
•Matricial 9 agujas.
•Velocidad 300 c.p.s.
•18 tipos de letra.
•Carro ancho de 136 col.

GESTION PROFESIONAL
•Contabilidad Multiempresa.
•Gestión comercial completa (Facturación, Almacenes, Carteras).
• Instalación y enseñanza en casa del usuario.

Y TODO AL INCREIBLE PRECIO DE :
395.000 PTS. (15.000 pts./ mes)

BMA Servicios de Informática, S.A.
Balmes, 401 • Tel. 212 58 04

Distribuidor Master
SANYO

J. PLANAS
Princesa, 53-08003 Barcelona
☎ 319 71 84
DEMANI PRESSUPOST SENSE COMPROMÍS
MATERIAL I INSTAL'LACIONS PER REG AUTOMÀTIC
OBLIDI'S DE REGAR

OFERTA ORDENADOR:
AT-80286/16
139.900.-pts
I.V.A. NO INCLUIDO
Características:
-1 Mb. RAM.
-Floppy 51/4", 1.2 Mb.
-Hard Disc 44 Mb., 28 ms.
-Salidas Serie, paral., joystick.
-Monitor 14", VGA, P/WHITE.
-Teclado expandido.
incluye también...
-S.O. V. 5.0, original (castellano)
-Mouse, comp. Microsoft.
MONITOR VGA COLOR: +28.900.-pts
VILLARROEL 104 Bajos T. 253 76 00 08011 BARCELONA

Miradas a la nueva crítica americana

–No aceptar eso sería una psicosis. Él pensó en "La civilización y sus detractores" que lo que había de erróneo en la civilización occidental era que habíamos cortado con el inconsciente. Esto es lo que los surrealistas amaron de Freud. Freud dijo que tenemos que aceptar nuestra inconsciencia y estar cómodos con ella y no hacer como si no existiera.

–Lo que significó algo diferente para una mujer que quería ser artista que para un hombre.

–Presumiblemente. Freud no entró realmente en ello. Otto Rank sí que entró. Él era un psicólogo que fue antiguo estudiante de Freud y que escribió un libro llamado "Art and artist" y otro titulado "The myth of the birth of the hero" (El mito del nacimiento del héroe). Él estaba muy interesado en la psique de la gente creativa femenina. Anaïs Nin, por ejemplo, fue psicoanalizada por Otto Rank, que se moría por apoderarse de ella, ya que tenía frente a sí una persona creativa femenina y quería psicoanalizarla para intentar encontrar cuáles eran las diferencias de funciones respecto a la psique creativa masculina. Y lo vio como un gran problema, porque Freud no lo había resuelto.

–Quizás ahora podríamos entender el peso de Lacan, o al menos su redescubrimiento por Kristeva, Irigaray y Cixous para la crítica americana. ¿Lacan es feminista?

–No estoy segura de que lo sea.

–¿Por qué la gente lo ve como si debiera serlo?

–Porque dice que intenta mirar las cosas desde un punto de vista femenino. Pero no estoy segura que lo sea mucho más de lo que lo eran los expresionistas abstractos cuando intentaban valorar la perspectiva de la mujer.

"El lenguaje es tan fuertemente masculino que para una mujer intentar hablar o escribir ya es partir rezagada"

–¿Por qué entonces ha sido tan importante en el feminismo americano? ¿Cómo ha sido asimilado su discurso? ¿Quizá sobre todo a través de Kristeva?

–Bueno, Kristeva, por ejemplo, siguiendo a Lacan hasta un cierto punto, quiere reclamar la poética y la risa como lo femenino. Por aquí aparecen los menos racionales y los más subversivos elementos del discurso. La construcción masculina de la racionalidad masculina frente a la irracionalidad femenina es una construcción pasada de moda. No obstante, ella desea valorar estas cosas femeninas como si fueran muy positivas, pero subversivas respecto a otras, no sólo opuestas sino capaces de socavar las debilidades de la postura masculina. La razón por la que esto ha interesado –y enfurecido también a veces– a un gran número de feministas americanas es que sienten que si lo que llamamos femenino es enteramente una visión construida, entonces se hace muy duro politizar una posición femenina. Se vuelve muy duro el luchar por los derechos de igualdad, el cuidado de los niños... Es un problema muy difícil. ¿Cómo podemos tener legislación para proteger a las mujeres si la "mujer" es sólo una categoría inventada? De esta manera no es difícil llegar a conclusiones erróneas.

"Las feministas americanas han estado luchando con la idea de que en cierta manera desean el concepto de "mujer" como una categoría construida para poder así ser capaces de cambiarla. Pero entretanto, en un sentido político, las mujeres todavía necesitan ciertos tipos de protección. Existe este principio del cuerpo, de una diferencia estadística general entre los cuerpos de los hombres y los cuerpos de las mujeres, lo que es duro tener en cuenta en un sistema Kristeva-lacaniano.

–Hay una foto de Imogen Cunningham en la que su modelo aparece desnuda en el bosque mientras Cunningham entra en la imagen, vestida con ropa con olor a naftalina. Hay algo de esa foto que simboliza una especie de encuentro entre el fotógrafo "traspuesto" en mujer (Cunningham) y la modelo, quizá rompiendo una gran historia de la mirada, de lo que la gente ha llamado el voyeurismo y que tan importante es en el discurso feminista...

–Eso es como la historia de la lata de sardinas de Lacan. Creo que es un tipo de historia débil, pero la manera en que ha sido usada se basa en que cuando tú miras la lata de sardinas y el sol está encima de ella de una cierta manera, ésta te dispara a ti la luz, de manera que es como si tú te hicieras el objeto de la mirada. Se confunde y se rompe esta relación unidireccional. Normalmente, tú sólo la miras, la controlas y así la posees. De pronto, cuando la luz vuelve desde la lata de sardinas, se te hace imposible ver la lata, sólo ves esa cosa que viene hacia ti... Pero lo malo de esta historia es que la lata no tiene conciencia, no tiene intenciones. No es tan poderosa como un ser humano. En cierta forma eso es lo equivocado en Lacan. Es como si fingiera dar poder a otra persona, es decir, a una mujer. El ejemplo de la foto de Cunningham me recuerda a Cindy Sherman. En su obra, en vez de ser ella una modelo, se ha hecho a sí misma modelo, asumiendo el problema un paso más allá.

–Entonces, la cuestión es ¿por qué es el redescubrimiento de la mirada o la ruptura de esa mirada unidireccional tan importante?

–Bien, porque representar es hacer; decir lo que algo es es hacer la cosa para alguien más. Ellos la verán de la manera que tú la has representado. No tendrán una oportunidad de hacer su propia representación. Es más, tenderán a realizar sus representaciones como tú hiciste las tuyas, pensando que ésa es la manera. Esto ocurre en el arte popular porque hay más gente para verlo.

–¿Tanto como en el cine?

–O las revistas ilustradas. En la publicidad de revistas si no te pareces a la persona de la revista te sentirás que no vives con arreglo a lo que deberías parecerte si quisieras ser una mujer "auténtica", propia o un hombre peculiar o un bebé auténtico. No sé cuándo los bebés y niños empiezan a preocuparse pero sé que lo hacen. Por tanto, ¿quién quieres que diga que tú puedes ser un ser humano "auténtico"? ¿Sólo alguien que no tiene tus valores o tus sentimientos? Si eres un hombre con sensibilidades gay, ¿realmente quieres a los hombres heterosexuales para establecer las normas en las cuales debes moverte? Eso es miserable. Es la contradicción de tener que construir una identidad social y otra individual, sin saber si al final estás fingiendo en ambas. Creo que es por eso que Jasper Johns y Rauschenberg, por ejemplo, hicieron un tipo de arte diferente. Es por eso que parodiaron el expresionismo abstracto al mismo tiempo que lo amaban. Ellos lo sabían –cuando Rauschenberg hizo sus "Factum 1" y "Factum 2", realizando una pintura abstracto-expresionista y después otra igual– al decir que eso no era como Franz Kline había dicho: "Si esto quiere decir mucho, esto ya querrá decir mucho". La idea era que el gesto se suponía como la verdad del ser y la garantía de la autenticidad. Rauschenberg dijo: "He aquí una auténtica pintura real. Ahora haré una igual". Quería reclamar que la emoción espontánea en pintura podría ser fingida. Eso se debe probablemente a que como gay lo sabía todo sobre el machismo fingido.

–Así, pues, hay una manera de deshacer eso dentro del medio, pero parece que para muchos artistas la solución ha sido romper con ciertos medios. Mucha gente está hablando de recuperar la pintura para las mujeres, esa es una tendencia. Pero muchos otros artistas, como las lesbianas o artistas no blancos, están mirando otros medios como el vídeo para intentar expresar su identidad. ¿Por qué alguna gente siente que la pintura se ha perdido para ellos?

–Es lo mismo que cuando Irigaray siente que el lenguaje debe estar perdido para las mujeres. El lenguaje es tan masculino, con todos esos pronombres masculinos. El "logos" mismo es tan fuertemente masculino que para una mujer intentar hablar o escribir ya es partir rezagada. Y otras mujeres no están dispuestas a renunciar al lenguaje tan fácilmente. Creo que te has equivocado en este punto. Creo que esto es lo que piensa alguna gente en pintura también, gente que no está dispuesta a decir "Olvídalo, no voy a hacer eso". Es una estrategia, luchar, resolver maneras de subvertir desde dentro, lo cual es interesante. Eso es lo que Greenberg dijo acerca de la decoración, que podía usarse contra sí misma. Pero, por otro lado, una estrategia es trasladarse a un medio que haya sido menos colonizado.

–Usted parece plantear el problema de la originalidad, de la novedad en el proyecto moderno. ¿Está opuesto lo nuevo al proyecto feminista? ¿Fueron las mujeres marginadas de la vanguardia a pesar de hacer arte de vanguardia, o la vanguardia era proyecto que se concebía cerrado a las mujeres?

–Tú estás diciendo si es sencillamente que las mujeres fueron excluidas o es algo peor, que el proyecto de vanguardia fue construido intrínsecamente para que su participación fuera imposible...

–Parece entonces que hay dos metodologías. Uno podría decir, muy bien, todo lo que necesitamos hacer es reescribir la historia y recuperar figuras perdidas, y no sólo mujeres. Y la segunda posibilidad es decir bien, deshagamos todo el concepto de la vanguardia, algo que Rosalind Krauss ha hecho.

–Esa es una muy buena cuestión, algo en lo que he batallado durante tres años. He decidido por mí misma que he de hacer ambas cosas. Intentar sólo deconstruir el falocentrismo de la vanguardia es importante y tiene que hacerse y más cuando aún tenemos el problema. Pero hacer sólo eso y no fijarse en las historias excluidas es crear un vacío en el que inmediatamente irrumpirá el falocentrismo, colonizándolo. Esto es lo que creo que Lacan hizo y lo que el feminismo francés, Kristeva, permitió que ocurriera. ●

Cuando la fotógrafa se convierte en modelo: "Untitled Film Still nº 21", 1978, fotografía de Cindy Sherman

ATENCION
MAYORISTAS, DECORADORES, ESCAPARATISTAS, TIENDAS DE CONFECCION...
PROMOCION DE MANIQUIES "ITALIANOS" PROCEDENTES DE FERIAS Y EXPOSICIONES
PRECIOS DE OFERTA CON DTOS. DE HASTA UN 50%
TELF.: (93) 347 45 00
SR. FRANCISCO CARDENAS
MARCELO VILÁ S.A.
Gran Via Corts Catalanes, 570 • P Muntaner, 13
Lepanto, 406 • BARCELONA

CALZADOS
Alvarez
3 MARIANO CUBI, 3
TELEFONO 218 85 26
Para señora y caballero. Como siempre lo más selecto

EGIPTO
Y CRUCERO POR EL NILO
8 DIAS LUJO
EL CAIRO • LUXOR • EDFU
KOM OMBO • ASSUAN
SUPER OFERTA
112.600 PTAS.
Y... OBSEQUIO DE UN CRUCERO DE 3 NOCHES POR EL NILO EN PENSION COMPLETA
SALIDAS GARANTIZADAS LUNES Y VIERNES
MAYO : 25-28
JUNIO: 3-7-10-14-17-21-24-28
JULIO: 1-5-8-12-15
INCLUYENDO:
– Avión, línea regular.
– VISITANDO: Pirámides - Esfinge - Valle de los Reyes - Valle de las Reinas - Templo de Hatshepsut - Colosos de Memnon - Templos de Karnak y Luxor - Templos de Kom Ombo y Edfu - Jardín Botánico - Mausoleo del Agha Khan - Presa de Assuan - Canteras de granito.
HOTEL EN EL CAIRO: LUJO.
CRUCERO 3 NOCHES: LUJO. PENSION COMPLETA.
– Guías locales de habla hispana.
– Seguro Cía. Europea de Seguros, S.A.
– Bolsa y guía de viaje.
Solicite catálogo especializado
VIAmed
GC-22-MD
en su Agencia de Viajes.

COMPRAMOS
SOLAR EDIFICABLE O EDIFICIO PARA REHABILITAR
en Barcelona. Céntrico, con parking propio
Sr. Herrero. Tel. 415-04-24

Venta de bloque de aptos. terminados en
TORREVIEJA
Junto al mar, y con acabados de 1.ª calidad.
Precios muy interesantes.
(Abstenerse curiosos). Tel. 943/42-47-34

Miradas a la nueva crítica americana

Cuando la novedad se convierte en tradición

Una de las constantes a la hora de hablar del arte y la cultura desarrollados en los EE.UU. durante la segunda mitad de siglo ha sido la importancia cuantitativa y cualitativa de la influencia europea y sus tradiciones en el nuevo proceso desencadenado tras la II Guerra Mundial. No sólo ha sido importante dentro de la crítica cultural americana en su interés por refrendar históricamente su propia evolución, sino que también lo ha sido para el pensamiento europeo, en tanto que no ha querido perder un arraigado sentimiento de primacía.

Desde 1945, con la naciente hegemonía política y cultural americana, Europa siempre ha mirado con cierto desprecio como se blandía el concepto de "novedad" en los EE.UU. como si esta tradición, fuertemente asimilada en el Viejo Continente, hubiera pasado definitivamente al otro lado del Atlántico. Bajo el ardor de una nueva representatividad expresada a través del expresionismo abstracto, el arte americano parecía creerse surgido por una especie de hálito divino que proyectaba una nueva verdad, desconocida hasta ese momento; la repetición del eterno mito de "barrer y volver a construir". Sin embargo, y aun siendo una nueva versión de esa tradición de lo nuevo, se pueden apreciar una serie de circunstancias que iluminarán las diferencias respecto a su trayectoria en las primeras vanguardias europeas; ya no es una reconstrucción comunitaria, de grupo con aspiraciones de cambio social, sino que se trata de una reconstrucción personal, de fe.

Líneas de contacto

Por otro lado, la crítica americana debía anclar, situar el nuevo acontecimiento dentro de un proceso histórico general para poder justificar su nuevo papel de garante vanguardista frente a Europa. Y es justamente de ahí de donde nacen posiciones evolucionadas como las del historiador de arte Robert Rosenblum, que en esta segunda entrega de la serie programada de entrevistas a críticos americanos nos ofrece, de mano de una metodología relacional, unas concretas líneas de contacto entre las tradiciones nacidas a finales del siglo XVIII y las nuevas formas gestadas tras la guerra. Su criterio, que bajo ciertos enfoques podríamos calificar de posmoderno –algunos lo señalan como conservador y justificador de la nueva imagen internacionalista que se pretende–, busca adecuar la realidad viva de un espacio (EE.UU.) y de un tiempo determinado a unas tradiciones prolongadas, poniendo así sobre el tapete el posible radical carácter que lo nuevo tiene en Norteamérica. ●

ENTREVISTA *a Robert Rosenblum*

"Tras la guerra, los americanos se volvieron indiferentes al arte europeo"

JORGE LUIS MARZO
JEFFREY SWARTZ

Una de sus posiciones centrales es la refutación de la manera en que la idea de lo nuevo se representa en la pintura americana de posguerra. Usted ha mostrado las influencias directas e indirectas que los pintores abstracto-expresionistas tuvieron, conectándolos a tradiciones del pasado. Sin embargo, uno se pregunta si esta idea de lo "nuevo" no es una tradición en sí misma dentro de la modernidad. ¿Qué significa lo nuevo, no sólo para la modernidad en general, sino especialmente en América?

–Bien, Harold Rosemberg escribió una vez un libro llamado "La Tradición de lo Nuevo". Yo diría que desde fines del siglo XVIII la gente ha estado intentando destruir el pasado y empezar desde el principio. Recuerdo, por ejemplo, una famosa cita del pintor romántico alemán Otto Runge: "Quiero pintar como si fuera un niño". Ese sentido de eliminar la civilización, de comenzar en un estado de absoluta pureza, simplicidad e inocencia es un mito en la cultura occidental desde fines del setecientos. Cada generación o cada segunda generación desea destruir el pasado y sentirse –en el caso de los artistas que pintan– como si nadie hubiera existido antes. Gauguin es un ejemplo de alguien que quería pintar como si hubiera nacido por primera vez en una civilización primitiva. Mondrian lo hizo. Los impresionistas querían abrir sus ojos y pintar como si nadie hubiera jamás pintado antes. Es una tradición continua y diría que los expresionistas abstractos justamente respondían al resurgimiento de esa actitud en ese momento.

–En los EE.UU. parece existir un tipo de cultura de la novedad. En los 50 nace también una cultura de la juventud, lo que estaba en relación con la diversificación del mercado y la economía en América. Esta idea de lo nuevo es especialmente importante allí no sólo porque se trata del Nuevo Mundo, sino quizá por otras razones...

–Bien, yo creo que eso tiene que ver con el pasado remoto y el presente inmediato, porque uno de los mitos y realidades de América vis-a-vis con Europa es que, para empezar, es un "nuevo mundo". Ya en el siglo XVII existía un sentimiento de que era un lugar sin historia y que si los europeos iban a América estarían comenzando una nueva civilización. Así pues, es el sentimiento de un planeta, algo fuera de la historia de Occidente, que podía ser colonizado; la posibilidad de una comunidad utópica, o en todo caso, de una nueva. Ese es uno de los grandes mitos; la naturaleza primigenia y pura en su virginidad. Pero también hay otro mito, de fines del siglo XIX y del siglo XX, que dice que ese país es más moderno que Europa. Porque no tiene un pasado para abrazar, pero en cambio puede asimilar el presente y el futuro, especialmente en la industria y la tecnología, más rápidamente que Europa...

–No tener el peso del pasado ¿es algo negativo?

–Creo que sí, porque a principios del siglo XX los europeos miraban a América y a Nueva York en particular como una ciudad de la era de la máquina, como algo que sobrepasaba con creces a París y Londres en términos de novedades, maquinaria y tecnología. Esto llegó a ser un mito del futuro. Que Duchamp y Picabia fueran a Nueva York y permanecieran allí es parte del sentimiento de rechazo hacia la cultura tradicional europea, bajo la idea de que Nueva York y todas las cosas modernas pudieran coexistir de una manera más purificada y futurista. Por tanto, es un mito con dos caras. Una, de inicios muy de antaño, y la otra, que representa el potencial del futuro siglo XXI.

–Cuando dice que esta noción de lo nuevo en la modernidad es un mito desde la Ilustración, ¿quiere decir que, como tal, no es válida?

–Bueno, un mito es una especie de fe y la fe normalmente se basa en algunas realidades, pero hay una diferencia entre lo que es realmente verdadero y lo que se percibe como como verdadero. Por ejemplo, en el caso de la novedad, el Museo de Arte Moderno de Nueva York probablemente ofreció una mitología más tradicional de los grandes logros del arte de principios del siglo XX de la que podías encontrar en Europa. De una forma curiosa, en el Nueva York de los años 40 y 50 existía una base muy firme en la tradición de la modernidad que no tenía ninguna otra ciudad de Europa, incluso cuando el arte era esencialmente europeo. En cierta manera, había un mito respecto a que las cosas podían ser nuevas, cambiar y desarrollarse en los Estados Unidos.

Jackson Pollock trabajando en su estudio de Long Island en 1950

–A pesar de esta relación con los principales logros de la primera modernidad, ¿no se puede ver ello como una especie de ruina? En el siglo XVIII, los países anglosajones se apropian de la forma grecolatina pero desposeyéndola de su concepto original, para así elaborar un nuevo racionalismo nórdico. La ruina artificial, por ejemplo, servirá como estabilizador cultural ante la nueva empresa. ¿Se apropió la vanguardia americana después de 1945 de la forma de la modernidad pero no de su sustancia original?

> *"Desde el siglo XVIII los artistas han estado intentando destruir el pasado para empezar desde el principio"*

–Creo que durante los años 40 y 50, y especialmente con la ruptura de la Segunda Guerra Mundial, existía un sentimiento de que la tradición europea había llegado a una conclusión y que era ya un hecho histórico en verbo pasado. Algo nuevo había surgido de ella, pero ésta era vista de una manera nostálgica, retrospectiva, algo para ser admirado como el arte griego o romano, algo que era del pasado, que podía ser rechazado, puesto que iba a producirse una nueva tradición relacionada a un nuevo país y a un nuevo tiempo. Creo que ya entonces estaba la semilla de lo que llamaríamos hoy la posmodernidad, el sentimiento que la tradición europea se había parado y que ello significaba una conclusión a partir de la cual se podían crear nuevos y diferentes principios.

–¿Es el expresionismo abstracto reconstructivo de la misma manera que las vanguardias europeas lo eran, en el sentido que ellos querían destruir y crear una ruptura que los llevara a algo nuevo?

–Creo que el carácter de los americanos era muy diferente del de la mayoría de los europeos, ya fueran cubistas o artistas que trabajaban en De Stijl o en Rusia como Malevich. Siempre tenían un sentido de orientación social, o estando a tono con el mundo contemporáneo o detruyendo el pasado y situándose bajo el mismo espíritu considerado completamente moderno. En el caso de los americanos, todo el movimiento fue, diríamos que romántico; un rechazo del mundo contemporáneo y una regresión o algo que era primitivo. Que este es el caso, se hace evidente por el hecho que si tú miras las obras de Pollock, de Rothko o Still o Newman –De Kooning es siempre algo diferente– nunca sabrías de la evidencia del arte en el momento en que ellos estaban creando. Estas son imágenes que voluntariamente rechaza el mundo contemporáneo para volver a algo que es mítico. Era algo que ya había hecho William Blake o los paisajistas románticos alrededor de 1800, es decir, "borrar y amortiguar" los hechos del presente. Un espíritu bastante diferente al de las vanguardias europeas.

–¿Nos encontramos con una idea de genio, de lo individual, no relacionada a un proyecto comunitario de creación de un nuevo ambiente?

–Creo que toda la dimensión de lo individual y del genio y de la figura de culto es esencial en el ambiente de aquel momento en Nueva York. Tenían elevadas ideas acerca del papel del arte como algo que era sagrado, religioso en su carácter. Clifford Still era el ejemplo más obvio; era prácticamente un lunático en lo que se refiere a su fe de que el arte era algo de tanta seriedad y de tal intensidad moral que llegaría a cambiar las vidas. Still era absolutamente dictatorial sobre quién tenía el derecho de poseer una obra suya, sobre qué condiciones se habían de ver sus obras. Esta es una ficción que tiene que ver con la fe continuada en el poder del arte; es casi como si el arte fuera mágico; una fantasía ingenua pero compartida por la mayoría de los artistas de aquella generación. Barnett Newman era lo mismo. Son creencias sin nada que ver con las tradiciones de la modernidad de principios de siglo.

–Se ha visto en ellas una especie de identidad masculina...

Miradas a la nueva crítica americana

–Hay un montón de estudios recientes que tienden a enfatizar la distinción de género, la continuación de una predicación evangelista del macho, de la fuerza individual. Hay otras vías por las que el carácter masculino de los expresionistas americanos puede discernirse más que en su fe en el poder espiritual del arte. Pero también es verdad que si bien el grupo no era del todo masculino, las mujeres que pertenecieron a él, como Lee Krasner y Hetta Stern, que no tenían esta clase de fe neoromántica en la fuerza del arte, tendieron a ser olvidadas.

–Desde esa perspectiva, ¿se podría percibir la presencia de la virtud, en sus términos más clásicos, en la pintura americana de posguerra? ¿Podríamos decir que se trata de una mirada moral?

–Creo que el sabor ético de los expresionistas abstractos es muy importante. Es una especie de extraña mutación de la idea de virtud. En este caso, la virtud es de un tipo estético y moral donde la moralidad está completamente orientada a una fe en el poder del arte. Creo que aquellos artistas sintieron realmente que su arte era de algún modo un mensaje moral, una voz en el mundo del materialismo, una necesidad de normas éticas. Y si pudieron vivir en la torre de marfil de sus estudios y pintar nuevas y apasionadas imágenes, que verdaderamente parecían representar una religión del arte; si se sentían haciendo algo que era bueno y virtuoso, era a contrapelo de la realidad. Es una extraña mutación. Esencialmente, es una extensión del fin del siglo XIX, de la fantasía del arte por el arte que no puede contaminarse por contacto con la fealdad del mundo externo. Esto es en realidad parte de la imagen de estos artistas que deseaban pintar algo puro y hermoso. Pero hay también un componente ético: que estaban haciendo algo en lo que su entera vida se involucraba. La fe en el arte como un acto de salvación.

–¿Se trata de una actitud protestante; una responsabilidad individual que busca una fe individual?

–Sí, porque una de la cosas más interesantes de los expresionistas abstractos es que cada uno de ellos desarrolló un estilo tan singular, único e individualizado que permite reconocer la obra de cada uno de estos artistas instantáneamente. Esto es muy diferente de la imagen de grupo del futurismo o del cubismo o del grupo de los suprematistas.

–Podríamos hablar sobre algunos temas que usted ha conducido desde finales del siglo XVIII a su comprensión del siglo XX. Uno de ellos es la idea de "tabula rasa", la persecución del acontecimiento puro, desligado del pasado y abocado al futuro. ¿Es la "tabula rasa" una suma de historia o su negación?

–Se trata de ambas cosas a la vez. Estamos analizando una ficción, que no es otra que el poder empezar desde el principio como si nada hubiera pasado. Y la realidad es que no es posible hacer esto. Incluso si lo intentas, lo que rechazas ya es parte de lo que estás iniciando. Es una creencia paradójica. Quiero decir, que cuando Gauguin pintaba en Tahití como si no fuera occidental respondía a un mito, porque sus obras, incluso si absorbe todos los tipos de experiencias no occidentales, están completamente predicadas sobre experiencias occidentales. Esta es una tradición que ha estado con nosotros desde finales del XVIII, ya que entonces se produjo la ruptura decisiva con las primeras tradiciones y la inauguración de la posibilidad de infinitas revoluciones, las cuales todavía estamos experimentando. Es una tradición continua de volver a los principios. Es muy extraño, sin embargo, porque un artista como Manet sería visto por alguna gente como el mismísimo principio de la tradición moderna, un artista que realmente fue el primero en hacer determinadas cosas. Pero, por otro lado, Manet también podía ser visto como el último artista tradicional que resume imágenes de los viejos maestros, ofreciendo variaciones sobre ellas. La historia no es más que la doble cara de Jano, uno puede orientar a cualquier artista o a cualquier grupo de artistas hacia el futuro o hacia el pasado.

–¿Ha hablado del cubismo en ese sentido?

–Sí. Ese es un fenómeno muy interesante, porque hoy el cubismo podría parecer más un arte retrospectivo, o al menos que absorbe las primeras tradiciones, que un arte drásticamente nuevo. Les "Demoiselles d'Avignon" es un perfecto caso para analizar, porque, obviamente, si tú la vieras en 1907, pensarías que se trataba de una imagen tan feroz y desagradable que destruía el pasado enteramente. Mientras que hoy, lo que me parece ser tan manifiesto no es su novedad, la cual no querría desestimar –es extraordinaria como invención– sino que parece tener fantasmas de arte anterior; temas como el suicidio de París, pinturas del Greco, la "Maja Desnuda", "Olimpia". Uno ve tantos recuerdos del arte de los museos que la imagen parece ser una continuación de antiguas tradiciones, como el "Gernika", que debió parecer sorprendente en 1937 y que ahora parece una vieja obra maestra que recuerda la "Masacre de los inocentes", el "Rapto de las sabinas" y todo tipo de pinturas de museo.

–¿Era posible hallar este tipo de tradiciones en relación a una cultura visual autóctona en los EE.UU.?

–En 1950, o al menos en 1945, la idea era que el arte americano de principios de siglo era bueno y que suponía un noble esfuerzo, pero que nunca podría ser considerado en tanta estima como el arte proveniente de Europa. Esto sera un hecho que pudo ser alterado porque de repente América pudo producir pintores que eran grandes y que parecían ser mejores que cualquier otra cosa producida en Europa. Esto provocó todo tipo de respuestas patrióticas, que fueron desafortunadas a su vez en el sentido que los americanos después de 1945 se hicieron muy arrogantes a indiferentes hacia el arte europeo, que parecía ser algo secundario. Es increíble cómo la concepción del arte del siglo XX practicada en América es completamente internacional hasta 1945, apareciendo así de repente toda la historia del arte del siglo XX como exclusivamente americana.

–Y ahora, ¿aún jugamos a este mismo juego, si es un juego, de la "tabula rasa"?

–Debo decir que no he visto muchos ejemplos de eso últimamente. Ahora, el sentido del arte de los 80 es tan historicista y tan ecléctico que está envuelto principalmente en citas del pasado en una especie de nostalgia, una especie de reciclaje del arte anterior. Para que haya una "tabula rasa" uno ha de tener fe en el futuro, que el futuro pueda ser diferente y mejor que el presente. Puedo estar equivocado, pero me da la sensación de que hay muy poca gente que cree en esto. Creo que la gente lo creía en la época del expresionismo abstracto; la posibilidad de mejorar el mundo, y ellos podían hacer algo heroico para cambiarlo. Las generaciones más jóvenes de artistas son mucho más cínicas. Tienen una sensación de inocencia perdida; el sabor de su arte es mucho más irónico e intelectualizado.

–¿Por qué la ironía es tan importante?

–Creo que es la única manera de poderse defender contra los hechos del presente. No sé de mucha gente que viva hoy en día que diga que el futuro va a ser mejor. En el siglo XX la gente ha pensado que el mundo iba a ser mejor. Había aún una fe en las sociedades y en el arte utópicos. Ahora, uno habría de ser muy, muy joven, inocente y provinciano para creerse eso. ●

PERFIL

El crítico de arte como lector de continuidades

■ Robert Rosenblum, nacido en Nueva York en 1927, es considerado, tanto en los Estados Unidos como en Europa, uno de los máximos representantes de lo que podríamos llamar una visión continuista dentro de una concepción global de la historia del arte. Conocido en España por su clásico "Transformaciones en el arte a finales del siglo XVIII", en el que ya en 1967 aportó un lúcido análisis sobre la imposibilidad de dividir antagónicamente la época neoclásica y la romántica, Rosenblum emblematiza como pocos teóricos la concepción de la historia entendida como un Jano con dos caras que aúna el pasado y el futuro y que otorga la continuidad histórica. Esta metodología sirve a Rosenblum para trazar líneas referenciales similares desde el siglo XVIII hasta el arte generado en los Estados Unidos de la posguerra. De Runge y Friedrich a Manet, el cubismo y el expresionismo abstracto –movimiento cuyo desarrollo presenció en su etapa de formación académica–, las producciones artísticas son vistas como proyecciones en busca de una culminación revolucionaria y definitiva, que cobra su perfecta forma en la idea de la "tabula rasa".

RAIMON RAMIS

Robert Rosenblum, autor de "El perro en el arte"

Tras su paso por las universidades de Princeton, Yale, Columbia, Michigan y Oxford, es actualmente profesor de Bellas Artes en la Universidad de Nueva York. Ha publicado numerosos libros entre los que cabe destacar "El cubismo y el arte del siglo XX" (1960), "La pintura moderna y la tradición romántica nórdica: de Friedrich a Rothko" (1975), "El niño romántico: de Runge a Sendak" (1988) y su polémico libro, por su supuesta frivolidad metodológica, "El perro en el arte: del rococó a la posmodernidad" (1988, publicado en España por Nerea), además de monografías diversas. Colaborador de las más importantes revistas de arte internacionales, y organizador de múltiples exposiciones tanto en los EE.UU. (MOMA, Whitney, National Gallery, etc.) como en Europa, fue nombrado en 1984 miembro de la influyente Academia Americana de Artes y Ciencias.

MICRO-INJERTO de CABELLO NATURAL

- Total naturalidad. Sin cicatrices.
- Crecimiento normal.
- Sin problemas de rechazo.
- Técnica sencilla e indolora.
- No requiere hospitalización ni vendajes.
- Se practica bajo anestesia local.

La calvicie solucionada con nuevas técnicas de MICRO-INJERTO del propio cabello.

La técnica denominada MICRO-INJERTO del propio cabello, consiste en trasplantar injertos libres de cabello desde una zona dadora del paciente a la zona receptora alopécica del mismo, consiguiendo así la total supervivencia y crecimiento normal del injerto y un resultado estético que supera a todas las técnicas quirúrgicas hasta hoy utilizadas.

El estudio de cada paciente seleccionado, se personifica considerando los siguientes parámetros:

- Tipo de alopecia
- Grado de alopecia
- Analítica básica

Se considera un tratamiento definitivo, porque este cabello no cae y sigue un crecimiento normal sin necesidad de un cuidado especial.

Al ser una técnica sencilla, indolora y que se practica bajo anestesia local le permitirá reincorporarse de inmediato a su actividad diaria.

Este procedimiento es exclusivamente médico y aprobado por las sociedades médicas de todos los países del mundo.

CENTRE MÈDIC LÀURIA

Lauria, 126, 4º 2ª BARCELONA

☎ 257 38 04 - 257 37 56

Solicite entrevista de 15,30 a 20,30 h.

Máxima discreción

CENTRE CULTURAL

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

Passeig de Sant Joan, 108 Tel.: 258 89 05

BARCELONA

EXPOSICIÓ

VUILLARD

4 de desembre - 27 de gener de 1991

Feiners d'11 a 14 i de 16 a 20 hores

Diumenges, festius i 26 de desembre de 10 a 15 hores

Dilluns tancat.

Dia 25 de desembre i 1 i 6 de gener tancat

Dissabtes entrada gratuïta

Servei d'informació de la Fundació. Tel.: 317 57 57

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

RESPIRE MEJOR

MAS OXIGENO, MAS SALUD

Un movimiento cromo-diafragmático correcto, con suplementos alimenticios específicos y colocación de imanes corporales está indicado en: Alergias, artrosis, asma, columna, cervicales, cataratas (con gimnasia ocular y corrector Ogen), dolor, fatiga, estreñimiento, circulación, insomnio, memoria (concentración y retención), nervios, reuma, riego cerebral, reducción de vientre y obesidad, strees

En consulta, previas comprobaciones inmediatas

CENTROS DE MEDICINA

BARCELONA: Tel. 430-79-54. Tarragona: Tel. 69-26-58

Anuncios Clasificados de La Vanguardia (93) 301 85 85

Los que más se ven

LA VANGUARDIA