

Identitat múltiple

OBRES DEL WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART

20 de desembre de 1996 - 31 de març de 1997
MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Amb el patrocini de **Philip Morris Companies Inc**

Identitat Múltiple **Obres del Whitney Museum of American Art**

(Del 20 de desembre de 1996 al 31 de març de 1997)

El MACBA presenta, des del 19 de desembre de 1996 i fins al 31 de març de 1997, una selecció de fons artístics de la col·lecció del Whitney Museum of American Art de Nova York. Sota el títol *Identitat Múltiple*, la mostra reunirà unes 70 obres de més de 50 artistes realitzades en les tècniques més diverses, com pintura, escultura, vídeo instal·lació, dibuix o fotografia.

Aquesta selecció sintetitza d'una manera exemplar un període cronològic de la producció artística en els Estats Units, que va des de l'any 1975 fins a l'actualitat. Barcelona serà l'única ciutat espanyola en què es podrà veure aquesta exposició.

Identitat Múltiple. Obres del Whitney Museum of American Art compta amb el patrocini de **Philip Morris Companies Inc.**

D'aquests dos decennis de la intensa activitat creativa dels Estats Units s'inclouen en l'exposició treballs de gran format de clàssics contemporanis com **Sol LeWitt** o **Dennis Oppenheim**, una espectacular instal·lació de **Jonathan Borofsky**, la singular escultura del polèmic **Jeff Koons** o l'obra crítico-social de **Barbara Kruger**.

L'objectiu d'aquesta presentació consisteix en oferir una ampla perspectiva de l'art contemporani als Estats Units, centrant la seva atenció especialment en el creixent i fructífer interès artístic en aquell país per temàtiques socials, lingüístiques o mediàtiques. Molts dels creadors participants en *Identitat Múltiple* construeixen una complexa trama d'interconnexions socials, personals, culturals e històriques, de forma que, en algunes ocasions, les seves preocupacions, temes, motius, processos artístics, materials, tradicions i sensibilitats depenen de dominis exteriors al del món i la història de l'art.

Les obres de **Lynda Benglis** o **Ana Mendieta**, unint allò orgànic i personal amb allò femení a la dècada dels seixanta, es complementa amb les pintures de **Leon Golub**, d'eminent caràcter de protesta antimilitarista, o la proposta minimalista de **Carl Andre**.

Durant els anys vuitanta fins avui i des de diverses perspectives, **Sherrie Levine** o **Martha Rosler** investiguen la relació entre llenguatge i imatge; **David Hammons** i **Jean-Michel Basquiat** exploren l'identitat cultural; **Mike Kelley** i **Sue Williams** la memòria dels conflictes de la infància.

El Whitney Museum of American Art disposa de la més extensa col·lecció d'art nordamericà del segle XX del món. La iniciativa de realitzar aquesta exposició al Museu d'Art Contemporani de Barcelona s'emmarca dins l'acord de col·laboració entre els dos museus que va ser signat el passat mes de juliol.

Whitney Museum of American Art: **David Ross** (director)
Eugenie Tsai (comissària)

Museu d'Art Contemporani de Barcelona: **Miquel Molins** (director)
José Lebrero (comissari)

Catàleg: Textes de **Johanna Drucker**, professora de Teoria i Art Contemporani a la Universitat de Yale, i de **Coco Fusco**, artista i especialista en cultura contemporània.

EXPOSICIÓN

IDENTIDAD MÚLTIPLE.
OBRAS DEL WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART

Créditos

Comisaria Whitney Museum of American Art: **Eugenie Tsai**

Comisario Museu d'Art Contemporani de Barcelona: **José Lebrero Stals**

Ayudante de comisariado: **Alicia Pinteño**

Coordinación general: **Anna Borrell**

Catálogo

Dirección: **José Lebrero Stals**

Coordinación: **Alicia Pinteño**
Elisabet Surís

Textos: **Johanna Drucker**
Coco Fusco

IDENTITAT MÚLTIPLE. OBRES DEL WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART
Llistat de les obres de l'exposició

AFRICANO, NICHOLAS

Sprained Ankle

Turmell desllorigat - 1977

Linòleum, oli, acrílic, cera, cable metàl·lic i fusta

Dona: 17,3 x 5,1 x 0,6 cm

Home: 14,6 x 14,6 x 0,6 cm

Base: 4,4 x 54 x 20,3 cm

ANDRE, CARL

Twenty-Ninth Copper Cardinal

El vint-i-novè cardenal de coure - 1975

Coure

29 unitats, cadascuna: 0,5 x 50,8 x 50,8 cm

Global: 0,5 x 50,8 x 1.473,2 cm

AYCOCK, ALICE

Untitled (Shanty)

Sense títol (Cabana) - 1987

Fusta

137,2 x 76,2 x 76,2 cm

Base: 114,3 x 91,4 x 106,7 cm

Diàmetre de la roda: 30,5 x 273,1 cm

BARTLETT, JENNIFER

Falcon Avenue, Seaside Walk, Dwight Street, Jarvis Street, Greene Street - 1976

Esmalt sobre acer, esmalt cuit i serigrafia

129,5 x 657,9 cm

BASQUIAT, JEAN-MICHEL

"LNAPRK" - 1982

Polímer sintètic i barra d'oli sobre tela

186,7 x 183,5 cm

BENGLIS, LYNDIA

Bravo 2 - 1975-1976

Coure, acer, estany i zinc sobre guix, estam de cotó i pantalla d'alumini

132,1 x 53,3 x 76,2 cm

BICKERTON, ASHLEY

Stratified Landscape #1

Paisatge estratificat #1 - 1989

Acer corroït, coure corroït, alumini anoditzat, fibra de vidre, cuir, tela, fusta, xarxes, cordes, mongetes, resina, algues descomposades i coral

Global: 259,1 x 134 x 77,5 cm

BOROFISKY, JONATHAN

Running People at 2,616,216

Gent que corre a 2,616,216 - 1979

Pintura de làtex sobre paret

Dimensions variables

BURDEN, CHRIS

America's Darker Moments

Els moments més foscos d'Amèrica - 1994

Estany pintat, fusta, vidre, miralls, plexiglàs i llums fluorescents

142,7 x 99,1 x 94 cm

CAIN, PETER

Z - 1989

Oli sobre tela - 148 x 178,1 cm

CHIN, MEL

HOMEySEW 9 - 1994

Pistola Glock de 9 mm i equip de tractament de ferides de bala

4,8 x 41,3 x 15,2 cm

CHIN, MEL

Estudi per a HOMEySEW 9 - 1994

Tinta i esmalt sobre metall

43,2 x 43,2 cm

COLESCOTT, ROBERT

The Three Graces: Art, Sex and Death

Les tres Gràcies: Art, Sexe i Mort - 1981

Polímer sintètic sobre tela

213,4 x 182,6 cm

DUNHAM, CARROLL

Pine Gap

El forat del pi - 1985-1986

Tècnica mixta sobre fullola de fusta

195,6 x 104,1 cm

DURHAM, JIMMIE

Autoretrat - 1986

Tela, fusta, pintura, metall, cabells sintètics, pell, plomes, closques i fil

198,1 x 76,2 x 22,9 cm

EISENMAN, NICOLE

Lemonade Stand

Parada de llimonada - 1994

Oli sobre tela

231,5 x 162,6 cm

GALLAGHER, ELLEN

Afro Mountain

Muntanya afro - 1994

Tinta i paper sobre tela

213 x 183,5 cm

GOLUB, LEON

White Squad I

L'esquadró blanc I - 1982

Polímer sintètic sobre tela

304,8 x 467,4 cm

GRAVES, NANCY

Cantileve - 1983

Bronze amb pàtina de color
248,9 x 172,7 x 137,2 cm

HALLEY, PETER

The Acid Test

Test d'àcid - 1991-1992

Acrílic Day-Glo, Roll-a-Text i polímer sintètic sobre tela
4 plafons, global: 228,9 x 463,1 cm

HAMMONS, DAVID

Sense títol - 1992

Coure, cable, cabells, pedra, teixit i fil
Alçària: 152,4 cm

HARING, KEITH

Sense títol - 1983-1984

Retolador sobre cuir
Irregular: 222,3 x 217,5 cm

KELLEY, MIKE

More Hours Than Can Ever Be Repaid i The Wages of Sin

Més hores d'amor del que mai no es podria pagar i El fruit del pecat - 1987

Joguines de roba entatxonades i vànoves afganeses sobre tela; espelmes de cera sobre una base de fusta i metall

228,6 x 302,9 x 12,7 cm
Espelmes: 63,5 x 60,3 x 60,3 cm
Base: 68,6 x 46 x 46 cm

KOMAR AND MELAMID

A Suite in Chrome Yellow. A Suicide in Bayonne

Suite en groc crom. Suicidi a Baiona - 1993

Sèrie de cinc olis sobre tela

- a) 137,2 x 198,4 cm
- b) 137,5 x 198,4 cm
- c) 137,5 x 198,1 cm
- d) 137,5 x 198,4 cm
- e) 137,5 x 198,1 cm

KOONS, JEFF

New Hoover Convertibles, Green, Blue; New Hoover Convertibles Green, Blue; Double-decker

Nous convertibles Hoover, verd, blau; nous convertibles Hoover, verd, blau; dos pisos

1981-1987

Aspiradores, plexiglàs i llums fluorescents
22 unitats, global: 294,6 x 104,1 x 71,1 cm

KRUGER, BARBARA

Untitled (We Will No Longer Be Seen and Not Heard)

Sense títol (Ja no ens veuran ni ens sentiran) - 1985

Carpeta de 9 litografies de color amb estampació a la lionesa
Cada full: 52,1 x 52,1 cm

KUBOTA, SHIGEKO ***

Meta-Marcel: Window

Meta-Marcel: finestra - 1976

Monitor de vídeo, vidre i fusta contraplacada i rètol de vinil

Imatge: 58,4 x 78,7 x 66 cm

LEWITT, SOL

A six-inch (15 cm) grid covering each of the four black walls. White lines to points on the grids. 1st wall: 24 lines from the center; 2nd wall: 12 lines from the midpoint of each of the sides; 3rd wall: 12 lines from each corner; 4th wall: 24 lines from the center, 12 lines from the midpoint of each of the sides, 12 lines from each corner

Reticula de sis polzades (15 cm) que cobreix les quatre parets negres. Línies blanques als punts reticulars. 1a. paret: 24 línies des del centre; 2a. paret: 12 línies des del punt mitjà de cada costat; 3a. paret: 12 línies des de cada cantonada; 4a. paret: 24 línies des del centre, 12 línies des del punt mitjà de cada costat, 12 línies des de cada cantonada

1976

Línies en llapis blanc i xarxa de grafit negre sobre parets negres

Dimensions variables

LEVINE, SHERRIE

"La Fortune" (After Man Ray: 4)

"La Fortuna" (Segons Man Ray:4) - 1990

Feltre i caoba

83,8 x 279,4 x 152,4 cm

LIGON, GLENN

Untitled (I Do Not Always Feel Colored)

Sense títol (No sempre em sento acolorit) - 1990

Barra d'oli i guix sobre plafó

203,2 x 76,4 x 3,8 cm

LIGON, GLENN

Untitled (I Am Not Tragically Colored)

Sense títol (No estic tràgicament acolorit) - 1990

Barra d'oli i guix sobre plafó

203,2 x 76,4 x 3,8 cm

LOBE, ROBERT

Facial Structure

Estructura facial - 1986

Alumini anoditzat martellejat

8 unitats, global: 299,7 x 385,4 x 276,9 cm

MARTIN, AGNES

Untitled # 11

Sense títol #11 - 1977

Grafit i guix sobre tela - 182,9 x 182,9 cm

MENDIETA, ANA

Untitled, from the series "Fetish"

Sense títol, de la sèrie "Fetish" - 1977

Fotografia cromogènica muntat sobre cartolina

50,8 x 33,7 cm

MENDIETA, ANA

Untitled, from the series "Silueta"

Sense títol, de la sèrie "Silueta" - 1979

Fotografia cromogènica muntat sobre cartolina

51 x 33,2 cm

MILLER, JOHN

Untitled

Sense títol - 1988

Polímer sintètic, pasta de modelatge, maqueta de plàstic sobre espuma de poliuretà expandit, pantalla plàstica i cartó pedra

85,1 x 123,2 x 112,1 cm

MORRISROE, MARK

Untitled (Self-portrait Standing in the Shower)

Sense títol (Autoretrat al bany) - 1981

Fotografia Cibachrome

50,8 x 40,6 cm

MORRISROE, MARK

I Dream of Jeannie (Stephen Tashjian's head)

Somio amb Jeannie (cap d'Stephen Tashjian) - 1983

Fotografia Cibachrome

50,8 x 40,6 cm

MORRISROE, MARK

Untitled (Self-portrait With Broken Arm)

Sense títol (Autoretrat amb braç trencat) - 1985

Fotografia cromogènica

50,6 x 40,6 cm

MURRAY, ELIZABETH

Children Meeting

Reunió infantil - 1978

Oli sobre tela - 256,5 x 322,6 cm

OPIE, CATHERINE

Mike and Sky

Mike i Sky - 1992

Fotografia cromogènica Ifocolor

50,8 x 40,6 cm

OPIE, CATHERINE

Self-portrait

Autoretrat - 1993

Fotografia cromogènica Fujicolor muntada sobre cartolina

100,6 x 76 cm

OPIE, CATHERINE

Ron Athey - 1994

Fotografia cromogènica muntada sobre cartolina

144,8 x 71,6 cm

OPPENHEIM, DENNIS

Lecture #1

Conferència #1 - 1976-1983

Maniquí de fusta i alumini amb vestit de feltre; faristol d'acer amb llum de llautó; 48 cadires de fusta i gravació en estèreo

Maniquí: 74,9 x 33 x 33 cm

Faristol: 59,7 x 38,1 x 53,3 cm

Cada cadira: 44,5 x 19,7 x 19,7 cm

OURSLER, TONY ***

Getaway #2

Fuga #2 - 1994

Matalàs, drap, projectador de vídeo, reproductor de disc làser i disc làser

Global: 40,6 x 298,5 x 218,4 cm

PIERSON, JACK

Will You still love me tomorrow?

Demà encara m'estimaràs? - 1994

Vidre, fusta, llençols de lli, grafit sobre paper, llibres de butxaca, pedres, closques, cigarrets, encenedor, pinta i cademat amb clau

Vitrina: 109,9 x 60,8 x 59,4 cm

Dibuix: 33 x 24,6 cm

Cada llençol plegat: 43,2 x 38,1 cm

PITTMAN, LARI

Untitled # 16 (A Decorated Chronology of Insistence and Resignation)

Sense títol #16 (Cronologia decorada d'insistència i resignació) - 1993

Polímer sintètic, esmalt i purpurina sobre fusta

213,4 x 152,6 cm

RAY, CHARLES

Puzzle Bottle

Botella-puzzle - 1995

Vidre, fusta pintada i suro

Global: 34 x 9,5 x 9,5 cm

RHOADES, JASON

Swedish Erotica and Fiero Parts

Èrotica sueca i peces Fiero - 1994

Tècnica mixta - Dimensions variables

ROSLER, MARTHA

The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems

El Bowery amb dos sistemes descriptius inadecuats - 1974-1975

Sèrie de 45 fotografies de bromura de plata de text i imatges sobre 24 plafons de suport

Cada plafó: 30 x 60 cm

Imatge: 20,3 x 25,2 cm

Text: 20,3 x 25,2 cm

ROTHENBERG, SUSAN

Holding the Floor

Agafar el terra - 1985

Oli sobre tela - 221 x 373,5 cm

RUPPERSBERG, ALLEN

Remainders: Novel, Sculpture, Film

Saldos: Novel·la, escultura, cinema - 1991

Múltiple consistent en 128 llibres, 5 cartons d'emalatge, 1 taula i un punt de llibre signat. Fusta, paper i cartó

- a) Taula: 74,9 x 121,3 x 76,2 cm
- b) Llibres: 21,6 x 15,9 x 2,5 cm
- c) Llibres: 21,6 x 15,9 x 4,4 cm
- d) Llibres: 19,1 x 12,7 x 3,8 cm
- e) Llibres: 19,1 x 12,7 x 1,9 cm
- f) Cartons: 29,2 x 45,1 x 29,5 cm
- g) Punt de llibre: 5,1 x 20,3 cm

SAAR, ALISON

Skin/Deep

A flor de pell - 1993

Planxes de llauna, claus i coure

Figura amb 53 claus de diferents llargàries

Instal·lada: 208,3 x 213,4 x 6,4 cm

SALLE, DAVID

Splinter Man

Home estella - 1982

Oli i acrílic sobre tela

Global: 248,9 x 497,8 cm - Cadascun dels 2 plafons: 248,9 x 248,9 cm

SCHUMANN, CHRISTIAN

Hoot

Crit - 1995

Polímer sintètic, tinta de color, grafit i paper sobre tela

152,6 x 213,7 cm

SHAPIRO, JOEL

Untitled (House on the Field)

Sense títol (Casa al camp) - 1975-1976

Bronze sobre base de fusta

53 x 73,3 x 54,8 cm

SHERMAN, CINDY

Untitled # 311

Sense títol # 311 - 1994

Fotografia Cibachrome - 188 x 125,1 cm

THATER, DIANA ***

Scarlet McCaw Crayons

Els llapis Scarlet McCaw - 1995

Projector de vídeo amb reproductor de disc làser i disc làser. Col·lecció particular

Dimensions variables

TOMASELLI, FRED

Ocotillo Nocturne

Ocotillo nocturn - 1993

Polímer sintètic, resina, drogues i fulles de cànem sobre fusta

182,9 x 137,5 cm

WEINER, LAWRENCE

Here, There & Everywhere

Aquí, allà i en qualsevol lloc - 1989

Instal·lació mural

Dimensions variables

WILLIAMS, SUE

The Hose

Els pantalons - 1994

Polímer sintètic i oli sobre tela

213,4 x 182,9 cm

*** Per motius tècnics, aquestes obres es mostraran al MACBA a partir del gener de 1997

LA DIVERSITAT EN L'ART NORD-AMERICÀ DES DEL 1975 FINS ARA

JOHANNA DRUCKER

Les arts visuals s'han diversificat fins a un nivell sense precedents en els darrers vint-i-cinc anys, i enlloc es fa tan evident com en l'àmbit nord-americà. L'actual multiplicitat de plantejaments, tant pel que fa a materials com a conceptes, sembla desafiar la noció d'un marc unificat per a obres tan variades com les que es poden veure en aquesta exposició. Les tradicions conegudes de les arts visuals —que es veuen en la delicada pintura sobre tela de Nicholas Africano i el metall fos de Joel Shapiro— apareixen al costat de les projeccions de vídeo de Shigeo Kubota, els animals de peluix de Mike Kelley i els residus reciclats dels carrers de paisatges urbans i suburbans de David Hammons. El món de l'art s'ha tornat tan eclèctic i variat que res no funciona? Ja no hi ha estàndards o valors que mantinguin una veritat general? Les tendències de la moda artística canvien amb els capricis de les successives temporades en una recerca constant de novetats? O és que el desenvolupament d'un àmbit ben heterogeni de producció indica alguna cosa profunda sobre l'art visual com a activitat cultural contemporània? Si observem les obres representatives d'aquest camp aparentment fragmentat, potser podrem traçar la forma dels canvis observats durant les dues darreres dècades i en podrem extreure almenys un marc crític coherent, si bé no unificar paràmetres conceptuals.

En general, els anys setanta es consideren una dècada en què la diversitat estilística va ser tan manifesta que és impossible imposar l'habitual «periodització» històrica de l'art. Naturalment, sovint això és difícil, sobretot en el període modern. És gairebé tan difícil com imaginar que *Fontaine* (1917) de Duchamp és contemporània de les teles líriques de Marc Chagall, o que el *Guernica* de Picasso pertany al mateix moment que l'abstracció destil·lada de Mondrian, com ho és imaginar que les obres de fusta i cànem de Jackie Winsor entrin en la mateixa rúbrica d'«escultura contemporània» que inclou les figures fetitxistes d'Alison Saar i les perfectes peces de pàtina de Nancy Graves. És prou fàcil dir que les diferències i distincions d'aquestes obres funcionen per definir-se les unes a les altres amb contrastos productivament significatius; que l'«aspror natural» de *Bound Logs* (1972-1973) de Winsor es pot prendre com a referència per ressaltar l'«acabat artificial» de *Cantileve* de Graves, acabada una dècada més tard. Però els contrastos no són només pel que fa a material, estil, tema o, fins i tot, iconografia. I si s'observen més de prop, es comença a tenir una lleugera sospita que les obres produïdes amb l'esperit de l'estètica minimalista o des d'una urgència amb motius polítics o a través d'un compromís crític amb la cultura popular ja no comparteixen cap fons continu de connexió que serveixi per definir-les o diferenciar-les les unes de les altres. Sembla que els claus, la lluna i el core de Alison Saar, treballats de forma figurativa a *Skin/Deep* (1993), no poden pertànyer al mateix univers d'«obra de metall» que conté les làmines de core de Carl Andre posades una al costat de l'altra, ni a l'univers de «figures» representat per *Running People at 2,616,216* (1979) de Borofsky. Les nocions mateixes d'obra artística, de producció, de valor figuratiu i identitat, i d'associacions culturals amb la forma i els processos són tan dispars que només el concepte crític d'heterologia —de coses tan diverses conceptualment que no poden existir en un sol marc— sembla una manera apta de considerar el camp fragmentat de l'art visual des dels anys setanta en endavant.

I ho és? Amb una mica de perspectiva, les relacions lògiques entre aquestes obres es poden entendre en relació amb els canvis que han tingut lloc durant els darrers vint

anys més o menys, tant en el món de la cultura de l'art com en l'àmbit social més ampli al qual pertany. En termes artístics, és el període que ha estat testimoni de la dramàtica desfeta del modernisme com a base de producció artística i del debat crític utilitzat per comprendre-la. Amb el doble motor de la innovació formal i la visió utòpica de l'avantguarda, el modernisme contenia, certament, una àmplia gamma d'estils visuals, sobretot en les primeres dècades del segle XX. Però a mitjan segle, molts d'aquests estils van ser arraconats per un concepte dominant d'art modern en el qual l'abstracció es considerava l'expressió estètica definitiva. Encara que hi ha molts registres crítics relacionats amb l'abstracció —des d'una política de negació fins a una ideologia d'individualisme desinhibit—, l'art abstracte va establir un concepte fonamental en la ment dels que es van alçar per apreciar les seves virtuts formals: la idea que el significat d'una obra d'art hauria de ser evident en la seva forma visual. Ja sigui com a instrument per provocar un canvi radical de consciència, o per revelar veritats sublimes i universals, s'atorgava a la forma visual un grau sense precedents d'autonomia i poder dins de l'estètica moderna.

Aquesta fe en la capacitat de les obres d'art per comunicar-se directament a través d'una experiència estètica d'altra manera no mediatitzada (en presència del modernisme autosuficient, per dir-ho en termes crítics) es comença a ensorrar entre els anys cinquanta i seixanta. Els artistes que treballen amb Fluxus, el Situacionisme, els *happenings*, Gutai i altres grups de l'àmbit internacional posen cada vegada més èmfasi en els esdeveniments i l'experiència, i no en els objectes, com a aspecte principal de l'activitat artística. I fent això, aquests artistes comencen a demostrar que el significat d'una obra d'art s'ha de constituir a partir d'un àmbit dispers que va des de la vida personal de l'artista fins a la comunitat, des del regne dels mitjans de comunicació i la cultura popular fins als dominis tòpics de la política immediata i els moments de retòrica activista centrada en qüestions concretes. Si la identitat del modernisme fins a mitjan segle XX es pot entendre en relació amb la idea d'autonomia (d'obres autosuficients, que funcionen independentment del seu context, amb un significat ben aparent basat en la seva forma), l'art que prolifera al final de segle es pot definir en general amb el concepte de contingència. Els erudits i els crítics han anat abandonant la idea que tota obra d'art es revela totalment ella mateixa a través del seu significat visual, i ara els artistes contemporanis han convertit la malla complexa d'interconnexions socials, personals, culturals i històriques en una característica formal i evident de la major part de la seva obra —no només un aspecte de com s'ha de concentrar el context en l'obra perquè es pugui entendre del tot.

Una mostra exemplar d'interrogació crítica en aquest aspecte és *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* de Martha Rosler, feta a mitjan anys setanta. Rosler qüestiona la sensibilitat estètica modernista demostrant que ni les imatges visuals, amb la seva aparent capacitat de documentar un escenari o una circumstància social, ni el llenguatge verbal, amb la seva transferència d'informació aparentment exacta, poden comunicar adequadament el nexa de relacions de poder, esferes socials i vides individuals que de fet queden amagades darrere d'aquestes formes de representació «descriptives». Rosler ens obliga a adonar-nos que res no passa sense precedents o context, que no hi ha res que no tingui ressonància o connexions, i que el significat de totes les obres d'art es forja en la intersecció d'esferes socials i estètiques. En resum, no hi ha cap valor formal diferent de la xarxa cultural en què es produeix.

Els processos històrics que van provocar aquest canvi neixen de les transformacions culturals. En els anys seixanta i setanta el món de l'art va experimentar desplaçaments de poder significatius des del centre cap als marges; els enclavaments elitistes de l'establiment de l'art «seriós» es van haver d'obrir després d'una sèrie d'atacs estratègics i

sistemàtics procedents d'artistes de minories ètniques i de dones. El moviment pels drets civils, el moviment feminista i les protestes pacifistes marquen tres onades d'atac al *statu quo* dominant en la societat nord-americana. El moviment pels drets civils va fixar la base per a una visibilitat professional més gran, l'autodeterminació i una identitat en primer pla per als artistes visuals negres, fins i tot encara que l'obra d'aquests artistes o sobre aquests esdeveniments crucials no s'exposés àmpliament en les institucions majoritàries durant aquest període. El moviment artístic de les dones —que inclou moltes artistes activistes relacionades de forma poc precisa en un sentit formal— va obrir tant els límits conceptuals com formals de l'*establishment*.¹ De sobte, tot tipus de temes, motius, formes de treballar, materials, tradicions i sensibilitats es van haver de considerar dins de l'àmbit del món de l'art. Aquest canvi no es pot subestimar: dones artistes com Jackie Winsor exigien una identitat professional i un reconeixement de la seva obra; Lynda Benglis va infondre associacions feministes a una pràctica formal, atorgant als seus nusos retorçats una superfície decorativa que se'n reia del formalisme del bon gust, i Ana Mendieta va enriquir el camp de les arts visuals amb un significat personal i modes tradicionals, oferint un repte sense precedents a la idea d'obra d'art autònoma les propietats formals de la qual eren el seu missatge exclusiu i suprem de significat. L'empremta del cos de Mendieta a la terra oferia una imatge personal en termes primaris i essencials, termes carregats de valors culturals que associen els materials orgànics amb la feminitat.

La crisi de consciència i poder que els artistes van experimentar durant la guerra del Vietnam va demostrar una vegada i per sempre tota la importància del llenguatge formal abstracte com a força de canvi social. La insuficiència de l'abstracció per actuar davant de crisis reals destrueix el sistema de creences modernes. Es fa impossible imaginar que una forma visual que no és més que un atac als codis establerts de significat visual, o una transformació d'aquests codis, comporti cap tipus de canvi social —deixant de banda la llargament somniada Utopia moderna. Les pintures de Leon Golub —figuratives, específiques, suggeridores i, tanmateix, situades en l'espai entre document històric i situacions universals de conflicte humà— operen com a casos exemplars d'obra contingent. Al mateix temps llegibles i irreductibles a una simple lectura de la seva iconografia, vibren entre el significat fix i el que no es pot fixar: les referències que invoquen canvien segons l'any, la setmana, l'hora del dia, l'espectador, el lloc des d'on es miren, els darrers titulars de diaris o el noticiari. Però només cal posar l'obra de Golub en relació amb la de Robert Colescott, un pintor afroamericà el llenguatge figuratiu del qual conté una agenda crítica completament diferent, per començar a adonar-nos de fins a quin punt la pintura representativa participa de la gran transformació d'obra autònoma a obra contingent i al mateix temps forma part d'uns canvis culturals i socials més grans. Les paròdies artístiques de Colescott i les violacions expressives del tabú contra la figuració depenen tant de les obres històriques de l'art canònic a què fan referència com dels aspectes específics referents als anys en què van ser pintades. Tots formen part del camp de significat contingent, la immensa xarxa d'interconnexions amb l'experiència viscuda de l'artista i la tradició rebuda, el context actual i el llegat històric.

El pas de l'autonomia a la contingència s'esdevé en part per les necessitats urgents i immediates de diversos grups activistes de convertir la seva identitat social en un aspecte de la seva obra i viceversa, d'utilitzar l'obra d'art com a mitjà per situar la identitat en una posició més visible i central. Aquest canvi es fa evident en gairebé tots els aspectes de l'obra produïda des del final dels anys setanta en endavant: una construcció paradoxal d'Ashley Bickerton, amb una forma tecnoperfecta i una temàtica tecnofòbica sobre el desastre ecològic i el que això implica sobre la necessitat de veure tots

els actes de producció —incloent-hi els artístics— en relació amb la condició de precarietat del món material; una obra de Nayland Blake, on les associacions clíniques i la subcultura homoeròtica constitueixen un aspecte integral de la seva presència amenaçadora (o seductora). Sigui quina sigui l'obra, l'exigència és la mateixa: l'observació de les propietats formals ha d'anar unida al món que connecta l'artista i l'espectador. Blake i Bickerton formen part d'una sensibilitat on les crisis socials de contaminació, homofòbia i sida, de control dels beneficis corporatius, els drets dels homosexuals i la fase de repressió de la dreta defineixen conflictes en l'esfera pública. Els marcs de referència que la seva obra implica demostren que els artistes contemporanis funcionen en relació amb comunitats i identitats específiques, i en una esfera pública més àmplia. Però si haguéssim de dibuixar una imatge encara més àmplia dels canvis que van tenir lloc a partir dels anys setanta, les transformacions significatives del món de l'art condicionades pels canvis en l'esfera política i social només serien una part de la imatge. Hi ha una altra influència, igualment profunda, en el corrent d'art majoritari que introdueix noves imatges, nous materials i nous mitjans: el compromís amb la cultura de masses i la seva poderosa presència. També es troben precedents d'aquesta interacció al llarg del segle XX. Els futuristes i els cubistes adoraven la producció industrial: Marinetti va celebrar la sabata feta a màquina, mentre que Picasso i Braque van enganxar paper barat de diaris i revistes i d'empaperar parets en els seus *collages*. El sector de la publicitat es va apropiat de seguida i de bon grat de la imatgeria surrealista, i va suavitzar-ne les línies eròtiques per corrompre les seves tècniques de xoc per als seus propis fins. El *pop art* va col·locar un mirall davant del món dels còmics, la cultura del producte i el capitalisme de consum. Però la situació de l'objecte artístic, el seu emplaçament segur dins les galeries, els museus i l'aparell de la crítica, mai no es va trobar seriosament amenaçada. Sempre va quedar clar on acabava la cultura popular o els mitjans de comunicació i on començaven les belles arts. Però encara que aquestes institucions romanguin intactes i funcionals, protegint la frontera, ben guardada, entre la cultura dels mitjans de comunicació i la cultura de les belles arts, els mateixos artistes han anat rosegant els límits on encara es poden mantenir aquestes distincions. Si la dels anys setanta va ser la dècada en què el poder es va difuminar passant del centre a les comunitats, per retornar al centre amb una força transformadora, la dels vuitanta va ser la dècada en què els artistes van agafar el llenguatge, les formes i les produccions de la cultura dels mitjans de comunicació amb un nou grau d'entusiasme. A primera vista, aquestes posicions poden semblar diametralment oposades, però el concepte d'identitat individual i comunitària, del qual depenien els moviments activistes, també es va haver d'adaptar a la manera com els conceptes de «dona», «negre» o «chicano» s'incorporaven a les imatges i les operacions de la cultura de masses. Els artistes es fixaven en la manera com els estereotips passen a formar part del llenguatge de cada dia, i el racisme i el sexisme s'inscriuen en la iconografia de la vida quotidiana —i es reciclen a través de la imatgeria dels mitjans cap a l'experiència viscuda. En molts casos, aquest procés interrogatiu es va visualitzar en projectes que qüestionaven la mateixa identitat dels artistes. Els autoretrats fotogràfics de Cindy Sherman del final dels anys setanta i començament dels vuitanta són exemples clàssics d'aquest interrogant reflectit, en què l'artista busca el seu «jo» com a obra produïda a imatge d'uns records mediatitzats. Per a les dones artistes, aquest va ser un moment clau que els va permetre trencar amb les reivindicacions anteriors de «feminitat» essencial i desviar la seva atenció cap a la construcció cultural de la categoria de «dona». La flexibilitat amb què els artistes passen de la construcció personal a la construcció social del jo, a través dels filtres dels mitjans de comunicació, el llenguatge, les imatges, i així una altra vegada, es veu clarament a *Autoretrat* (1986) de Jimmie Durham. La

figura retallada, de mides naturals, de Durham porta els textos que estereotipen els americans nadius en la cultura dominant, sobretot pel que fa als mites d'identitat física o caràcter. En aquests mites implacablement obvis, Durham confronta la seva brutalitat i la seva força deshumanitzadora. Els artistes que volien revelar els termes amb què es crea una ètnia autèntica —o estereotipada— o identitat sexual, també van dur la seva investigació a molts aspectes de la pràctica artística que sempre s'havien considerat neutres. En la seva obra *Sense títol* de 1992, l'escultor David Hammons utilitza cabells amb una textura i un color que mostren clarament una herència africana, i revela la seva connexió amb una comunitat tradicionalment exclosa del món de les belles arts, com ho feien les ampolles d'alcohol barat Thunderbird, els taps d'ampolla, les barricades de la policia i les cistelles de bàsquet que apareixen com a elements de la seva producció. En una obra ben coneguda, Hammons transformava el rostre imprès en una caixa de cereals en la imatge de Jesse Jackson, posant en relleu la insinuació insidiosa dels estereotips en els aspectes més familiars i banals de la vida diària. La insistència de la interconnexió entre el món de l'art i el dels mitjans de comunicació d'identitat individual i producció cultural ha creat un límit molt permeable entre aquests dominis.

Si les obres que transformen en art les imatges dels mitjans o els materials no habituals es poden entendre pel que fa als aspectes crítics que enfoquen, les obres que representen apropiacions més directes tenen els seus propis objectius. Les aspiradores de *New Hoover Convertibles* (1981-1987), de Jeff Koons, no es poden distingir dels seus originals produïts en massa —de fet són la mateixa cosa. L'obra qüestiona l'estat de les imatges en el món de l'art i el llenguatge privilegiat que s'utilitza per discutir les imatges i els objectes artístics com a diferents de les imatges dels mitjans de comunicació i els productes de la indústria, i per distingir un «original» de la seva rèplica visual exacta. El món artístic dels anys vuitanta qüestionava de manera implacable la manera com les nocions de valor, autoritat, autenticitat i visió crítica queden absorbides en la distinció entre un objecte artístic i una imatge dels mitjans de comunicació. En un món on l'enorme quantitat d'imatges produïdes en un context de mitjans de comunicació amenaça d'enterrar les imatges del món de l'art sota una allau d'anuncis, televisió, pel·lícules i Internet, el caràcter específic dels objectes d'art és cada vegada més problemàtic. Però la situació de la imatge artística és només un aspecte de la fascinació del món de l'art pels mitjans de comunicació; l'aspecte oposat és el reconeixement que el món dels mitjans de comunicació és infinitament més poderós que el món de l'art quan es tracta de modelar el sentit que tenim de nosaltres mateixos, del nostre món, de les nostres creences i de la nostra comprensió. Ara és la distància crítica, la mateixa disjuntiva, el caràcter fragmentat de les imatges del món de l'art el que les distingeix funcionalment. El món de l'art dirigeix un objectiu cap al món dels mitjans, examina les seves fantasies de consum i identitat, d'encant i horror i, en el fons, de poder, tal com es produeixen en l'espectacle diari de les nostres vides. En alguns casos, aquest procés implica un aparell d'alta tecnologia, com en les visualitzacions digitals de text en moviment de Jenny Holzer, mentre que en d'altres, els mitjans més bàsics —l'ús que fa Glenn Ligon de la barra d'oli negre sobre un plafó blanc enguixat— poden ser igualment efectius en la seva confrontació amb els missatges coercitius de la cultura dominant.

Quina distància hi ha entre els últims sospirs del compromís amb el formalisme, que van tenir lloc en els anys setanta, i les tendències actuals de l'art contemporani? Imagineu per un moment el contrast que es pot establir entre la tela delicadament entramada *Sense títol cat. 11* (1977), d'Agnes Martin, amb la seva evident lleialtat al formalisme líric, i la crítica d'aquest tipus d'estètica que fa Ellen Gallagher amb *Afro Mountain* (1994), on utilitza icones minúscules d'imatgeria racista per crear teles igual-

ment elegants i estèticament reductives. O entre les planxes metàl·liques planes de l'obra sobre el terra *Twenty-Ninth Copper Cardinal* (1975), de Carl Andre, i la presència eloqüent de *Getaway #2* (1994) de Tony Oursler. Muda, quadriculada, modular i elemental, l'obra d'Andre podria semblar l'exemple perfecte d'obra moderna. Però aquesta obra minimalista amenaça i qüestiona l'espai de l'espectador, immiscint-se en els límits sagrats entre l'obra d'art i l'espectador que amb tant de compte es mantienien en l'extensió moderna de la tradició occidental. L'espectador ansiós, que no sap si ha de caminar sobre les planxes escampades amb una modèstia sublim pel terra de la galeria, es gira cap a una altra obra i veu el seu propi cos, la seva presència a la galeria, i l'absència incòmoda d'una línia clara de divisió entre el subjecte que percep i l'objecte artístic. Però, resulta encara més molest que et parli el cos profundament abjecte d'una obra minúscula de Tony Oursler? La seva imatge antropomòrfica sosté una il·lusió de vida en la cara projectada que diu des del seu suport, un coixí aixafat: «Deixeu-me sol», «Com he arribat fins aquí?» o «Deixeu de mirar-me».

Mutisme, modèstia, autonomia sublim... tots han desaparegut. L'obra es pot veure sense conèixer les neurosis personals de l'artista, o la seva manca de neurosis, però l'efecte continua essent d'implicació i suggestió, de connexions entre l'espai permeable del món de l'espectador i les categories plenes d'una experiència gairebé compartida. El concepte de contingència descriu la manera en què l'obra d'art es recolza en aquest àmbit difús per assolir el seu significat: la figura d'Oursler queda tan lluny del *Bird in Space* de Brancusi com un McDonald's d'aquells cafès la cultura dels quals impregna els temes del cubisme analític de Braque i Picasso.

I invocar el denominador comú més baix del màrqueting de masses resulta significatiu aquí. Perquè les belles arts dels anys noranta han de competir en un entorn de saturació d'imatges molt densament poblades per ficcions del món mercantilitzat de simulacres i espectacles descrits per la crítica del que s'anomena món postmodern (Guy Debord, Jean François Lyotard i Jean Baudrillard). *The Hose*, de Sue Williams, amb el seu discurs sobre l'abús expressat a través d'un dibuix mal fet i una tècnica dubtosa, marca la relació infeliç del subjecte amb el poder en aquest intercanvi. Igualment, *Untitled #16 (A Decorated Chronology of Insistence and Resignation)* (1993), de Lari Pittman, utilitza el llenguatge visual dels anuncis més coneguts i el disseny de productes per articular la seva sensació d'impotència i protesta amb vista a l'augment de mercantilització de sectors de la vida individual que abans eren privats. No hi ha res estable en aquest procés: els animals de Mike Kelley a *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid* (1987) no ofereixen rondalles tranquil·litzadores de la infantesa, ni els retrats fotogràfics de Catherine Opie presenten documents fiables de les categories essencials de gènere.

Les arts visuals en aquest moment són un espai estret dins del camp fragmentat de la cultura visual; la línia que delimita les belles arts dels mitjans de comunicació i les arts populars dificulta una identificació fàcil o segura; els enclavaments dels quals depenen les belles arts per a la seva identitat —museus i galeries— i les institucions mediadores de la crítica i l'edició es dissolen dins del món de la moda, el patrocini empresarial, la publicitat i la recerca de finançament. Ha estat mai realment diferent? O va ser només el somni momentani en el qual una puresa suposadament moderna pretenia una clara autonomia i va treure les belles arts del seu lloc a l'església, al carnaval, a les fires mundials, als mercats d'artesanía i a les exposicions tecnològiques per dirigir-les cap a un focus mut? En una era en què les imatges visuals proliferen a la velocitat de la llum electrònica, el paper i l'estat de l'art encara es distingeixen per una característica destacada: l'art crida l'atenció cap a si mateix com a acte autoconscient d'emmarcament, per donar importància a alguna cosa, separant-la d'aquest camp prolífic. L'art, actualment, posa en dubte el significat en si, i ens exigeix que esperem les formes comple-

xes en què es produirà aquest significat, en comptes d'oferir una veritat estable, universal o transcendent. La presència visual com a significat pur i forma estètica és un concepte impotent en un món en què la hibridació, la mutació i la contaminació són característiques socials i estètiques manifestes. La dificultat no es troba en la lectura del significat de les obres d'art contemporànies, sinó a voler que el significat sigui estable, finit i garantit. Si l'inici del segle XX es caracteritzava per somnis moderns de forma pura i canvi utòpic, el final del segle es caracteritza per una energia febril que porta l'art visual cap a un compromís dinàmicament fèril amb totes les múltiples contingències de l'experiència, reals i imaginades, envasades i produïdes, viscudes i reciclades.

Extret de la publicació *Art at the End of the 20th Century: Selections from the Whitney Museum of American Art*, Whitney Museum of American Art, Nova York, 1996.

1. Les principals figures d'aquest moviment van ser Faith Ringgold, Miriam Schapiro, Judy Chicago, Faith Wilding, Carolee Schneemann i Alison Knowles.

IRREVERÈNCIA APASSIONADA: LA POLÍTICA CULTURAL DE LA IDENTITAT Coco Fusco

Dream about the future of your America
Euro America
Your America
Su América
Suya
Sudamérica
Suda y sangra
Latinoamérica despierta
Hispanoamérica dormida
Iberoamérica borracha
querido, bórrame del mapa
adónde estoy?
adónde estamos?
Estamos Unidos en América
Estar dos Unidos
Estar dos Sumidos
el uno en el otro
el Norte
en el Sur
el Este
en el Oeste
Europa
Asia Africa
América
where Chingados are we?

Guillermo Gómez-Peña i Coco Fusco, *Radio Pirata, Colon Go Home!*

Amb prou feines ha passat una setmana en els dos últims anys sense que l'opinió pública no parlés d'una batalla més sobre identitat i cultura. Després de cada debat subsisteixen pors i esperances al voltant de la imatge que els Estats Units projecta al(s) seu(s) poble(s) i a la resta del món. «Qui som?», es preguntava la revista *Times* mentre les estadístiques apuntaven cap a un canvi de la composició ètnica de la societat nord-americana, cada cop menys blanca. «De qui són els valors?», volia saber *Newsweek* mentre molts vacil·laven i d'altres aplaudien la retòrica neofeixista i universalista de la dreta radical. Aquestes preguntes s'han abocat al món de l'art en diversos debats interrelacionats i inconstants sobre censura, propietat cultural i justícia cultural. «De qui són els museus, de qui és l'estètica?», pregunta una nova generació de crítics, conservadors i artistes. «De qui són les icones?», s'interroguen els teòrics i activistes multiculturals mentre la cultura de consum dels Estats Units continua absorbint cada cop més de presa elements de mons forans. «De qui és la imatge?», argumenten els advocats del plet contra Jeff Koons, qui, als ulls de la llei, es va aprofitar del fet d'«apropiar-se» de la fotografia d'un altre artista, la qual va reinterpretar en forma d'escultura sense esmen-

tar cap «font».

«On som?» Som als Estats Units, cinc-cents anys després de l'inici de la conquesta i colonització del Nou Món, cinc anys després del començament de constants transformacions del món socialista, set anys abans del final del mil·lenni. Els últims grans imperis d'aquest segle (els Estats Units i la Unió Soviètica) estan en declivi com a superpotències, les seves respectives economies cauen en barrina i les seves forces laborals internacionals passen a ser «problemes socials» migratoris. Amb l'esfilagarsament d'aquests sistemes, el concepte i la realitat de nació-estat unificada i homogènia i de cultura nacional s'han convertit en terrenys molt polèmics. A aquests canvis polítics i ideològics cal afegir l'evidència que els avenços de la tecnologia han trasbalsat definitivament les fronteres geogràfiques, polítiques i culturals. L'ansietat col·lectiva provocada per aquestes transformacions ha generat una gran quantitat de conflictes relacionats amb la «identitat», des de disputes sobre fronteres geopolítiques i el ressorgiment de les tensions ètniques a Europa fins a l'anàloga agitació racial nord-americana. A Europa, es combaten aquests conflictes principalment en l'esfera geopolítica, mentre que als Estats Units es tracta més aviat d'una batalla ideològica sobre una representació simbòlica; això no vol dir, però, que les batalles nord-americanes siguin menys polítiques, ja que en aquest país la cultura és un tema importantíssim, potser crucial, de la lluita política al voltant de la identitat. Encara que les tensions de l'Est i l'Oest difereixen, tenen com a motor les mateixes forces contradictòries subjacents: d'una banda, la internacionalització de l'economia i la formació de la «cultura mundial» (simbolitzada per la Unió Europea i la Zona de Lliure Comerç nord-americana); de l'altra, la fragmentació política basada en el regionalisme, el separatisme ètnic i l'accentuada polarització econòmica. Llitem per conservar distincions que per a alguns ja no es poden donar per fetes i per a d'altres sembla que estan per primera vegada al seu abast. Aquestes condicions conformen gran part de l'art i dels debats culturals del moment històric actual. El desordre físic i cultural caracteritza les condicions de vida quotidiana de molts dels habitants del món, potser de la majoria. Els que tenen una posició privilegiada viuen aquestes condicions per elecció, fent negocis internacionalment, adoptant tecnologia avançada o utilitzant jocs de realitat virtual; els que no tenen tants privilegis es veuen obligats a viure aquesta sensació de desordre sense respir, com a treballadors emigrats, immigrants, exiliats, refugiats i desemparats. Les cultures de diàspora avancen paral·lelament a les de pàtria, i sovint mantenen «centres» arriscats; l'exili i el sentit dividit del jo que comporta es converteixen en l'experiència d'identitat paradigmàtica de milions de persones. Algunes nacions existeixen sense territori, d'altres se sostenen gràcies a la coacció autoritària. L'hegemonia de les cultures nacionals queda trastornada constantment per la informació, els mitjans de comunicació, els articles de consum i les persones «foranes». L'antiga circumstància colonial d'haver de decidir-se entre la cultura i les estructures de poder locals o forasteres no ha estat esborrada per l'era postcolonial; en realitat, té una gran semblança a la vida diària de les societats postindustrials, on l'avançada tecnologia facilita la transmissió contínua d'informació i mercaderies als diversos extrems del planeta. No obstant això, per a uns quants aquestes transformacions no signifiquen necessàriament més disponibilitat de recursos, sinó tan sols més intrusions en les seves terres i les seves vides.

En aquest context, el concepte de puresa cultural en si mateix pot semblar un concepte nascut de la fantasia nostàlgica, una cosa de la qual ja ni tan sols en poden aportar proves les societats «no occidentals». I, tanmateix, aquests temes continuen preocupant una gran quantitat de gent i són crucials en els debats culturals sobre la condició dels pobles subordinats als Estats Units. El nostre continu compromís amb qüestions d'identitat sembla indicar que ni tan sols un desplaçament de fronteres ens durà a renun-

ciar-hi definitivament. A diferència de moltes altres interpretacions de la postmodernitat que han suggerit que el flux accelerat de propietat cultural ha anul·lat les identitats establertes i les relacions de poder entre aquestes, la teoria i la pràctica cultural subordinades han defensat la necessitat d'explicar les distincions entre poder polític (és a dir, els responsables que succeeixin coses i la seva concepció d'ells mateixos) i l'intercanvi de símbols culturals. Mentre que altres escoles de pensament associades al postmodernisme han interpretat la identitat com un mer procés, infinitament transformable i essencialment performatiu, els discursos subordinats han entès aquestes posicions com a caracteritzacions voluntaristes que no expliquen les forces de control que afecten la identitat com, per exemple, el racisme i la força determinant de l'experiència històrica col·lectiva. Aquestes omissions continuen assemblant-se massa a la violència racial que ha robat a molts habitants d'aquest país en primer lloc el dret a ser considerats éssers humans i en segon lloc el d'accedir al poder polític. Així doncs, en aquest moment històric, la fascinació postmoderna per l'intercanvi de propietat cultural i per una identitat completament desarrelada pot semblar a moltes persones de color més una alienació intensificada que una emancipació. En canvi, per a molts, l'època exigeix el que Gayatri Spivak ha denominat «essencialisme estratègic», és a dir, una posició crítica que dóna validesa a la identitat pel fet de ser necessària políticament, i no pel fet de ser ahistòrica o inalterable.

La identitat i els valors culturals són temes amb càrrega política i històrica per als pobles d'aquest país, l'accés al poder polític i al control de les seves representacions simbòliques del qual ha estat limitat en el marc de la cultura dominant. Si bé alguns podrien considerar l'actual onada multicultural com una cosa que faculta per si mateixa i que és fins i tot nova, d'altres entenen el present en relació amb una llarga tradició de «celebració» (o potser millor d'objectització) de la diferència com a entrenament lleuger però exòtic per a la cultura dominant. Des de la perspectiva dels que s'han sentit marginats des dels punts de vista geogràfic, polític, cultural i econòmic pels i als Estats Units, aquestes celebracions i la curiositat que les motiva no són fenòmens necessàriament desinteressats o progressistes per si mateixos. Poden ser, més aviat, armes de dos talls que, d'una banda, apunten cap a l'exercici del control sobre la diferència cultural mitjançant la presentació de models estàtics de «diversitat» i, de l'altra, cap a la possibilitat de transformar els estereotips que emergeixen amb la imposició del control.

Aquests estereotips, que s'han anat consolidant amb el temps, no es poden descartar fàcilment per ridículs i, senzillament, abandonar-los; són, d'una banda, recordatoris d'una dolorosa herència d'intolerància i desautorització que ha avivat la manca de representació sistemàtica, i, de l'altra, el punt de partida per comprendre els impulsos voyeurístics de naturalesa racial de les cultures colonitzadores no només euroamericanes. L'«apropiació», una paraula jòquer per a l'elit artística dels anys vuitanta, no fa referència solament a la utilització desinteressada ni a la recerca d'arrels creatives en Marcel Duchamp i Andy Warhol; representa també la consideració d'una història de relacions de poder colonialistes entre cultures i pobles no occidentals per posar en context determinades formes d'apropiació com a violència simbòlica. Dit amb altres paraules, encara que és possible que l'apropiació no connoti desigualtats de poder quan es concep dins d'altres tendències de la cultura postmoderna, no es poden passar per alt les seves implicacions històriques i polítiques en relació amb el colonialisme europeu i l'expansionisme nord-americà, ja que l'eliminació de l'autoria i l'intercanvi de símbols i objectes a través de fronteres culturals no han estat mai gestos apolítics o purament formalistes. El fet que la cultura dominant hagi expressat periòdicament un desig d'art subordinat no ha obligat mai ningú a tractar amb els pobles subordinats en qualitat

d'éssers vius, compatriotes o artistes. Però és possible que les coses estiguin canviant. Mentre que les pretensions d'autoritat absoluta en temes d'identitat i propietat culturals són a vegades problemàtiques (ja que, al capdavant, ningú parla en nom de tots els membres d'un grup), les formes de representació d'aquestes conductes en els mitjans de comunicació dominants i fins i tot en la major part de la premsa artística especialitzada són, invariablement, tendencioses. S'ha posat poc interès a distingir entre els intents de la cultura dominant de retallar el dret de l'artista a expressar la seva sensibilitat estètica i la contestació subordinada als privilegis i el racisme institucionalitzats; en realitat, la confusió entre aquesta distinció ha avivat els debats sobre la «correcció política» dels últims anys. Tanmateix, moltes, per no dir gairebé totes, de les crítiques dirigides als qui plantegen qüestions d'apropiació cultural mereixen amb prou feines cap consideració; en canvi, maquillades amb tòpics de qualitat i llibertat, solen ser expressions de disgust davant el simple fet que sectors socials fins aleshores marginats decideixin expressar les seves opinions sobre la cultura. Mentre l'esquerra i la dreta apel·len a les «comunitats imaginades» o el «públic» per justificar la seva assumpció de l'autoritat de parlar, es considera aquest «públic» o bé massa sensible i innocent o bé massa llest per confondre el mal amb el bé. Qualsevol persona que posi en dubte la total «llibertat» de les estructures de poder per guanyar diners o donar significat pot ser etiquetada d'«antinord-americana», retrògrada socialment o ignorant artísticament. Tota qüestió o proposta subordinada, fins i tot si té com a objectiu posar en context i no limitar, es pot arribar a entendre com una amenaça a l'actual ordre cultural. Per als privilegiats proveïdors de cultura d'aquest país (siguin artistes, professors, crítics, col·leccionistes, benefactors o expositors), el fet d'haver-se d'enfrontar a les limitacions del propi coneixement o de la renúncia a la pròpia autoritat es pot interpretar com un desafiament o un cop aclaparador. Aquesta perspectiva ha generat en els dos darrers anys un nou torrent de represàlies defensives mitjançant tàctiques molt velles. Quan a l'estiu del 1992 centenars d'actrius mexicanes van protestar a Califòrnia contra la realització d'una pel·lícula sobre Frida Kahlo perquè els productors es negaven a contractar una actriu llatina com a protagonista (assegurant que no n'hi havia cap amb «prou grapa»), molts mitjans dominants van parlar de les manifestants com si estiguessin obstaculitzant les llibertats artístiques bàsiques. La posició dels mexicans es considerava subjectiva i partidista, un atac personal al director. Una anàlisi d'aquestes característiques no podia prendre en consideració que les dècades d'absència de papers importants per a actrius llatines a Hollywood podrien molt bé ser el resultat no d'una simple casualitat sinó d'una política ni escrita ni qüestionada. Tampoc no posava l'èmfasi, d'altra banda, en la sensació de desautorització provocada pel coneixement que la mercantilització desenfrenada dels herois culturals no du necessàriament a l'accés als recursos culturals per a un mateix o per a la pròpia comunitat. En canvi, en aquest país, l'apropiació de les cultures subordinades per part de la dominant ha substituït històricament la cessió a aquests pobles de qualsevol tipus de poder polític o econòmic real. Si els fets haguessin passat en els anys seixanta i les manifestants haguessin estat homes, se les podria haver elogiat com a dirigents d'un nou grup de pressió de Hollywood, protagonistes d'un capítol de la història mexicana als Estats Units. Tanmateix, fora de la comunitat mexicana han estat etiquetades com un altre grup de feministes «políticament correctes» a aparèixer per l'horitzó. L'ímpetu comercial i la concentració de riquesa han convertit la indústria cinematogràfica potser en l'escenari de lluita més fàcil, sobretot per a les artistes de color, que han estat les que menys s'han beneficiat de l'última ronda d'inversions en pel·lícules comercials sobre afroamericans i llatins. Aquesta és potser la lliçó més trista sobre política d'identitat que hem après després del moviment pels drets civils i el retrocés dels seus principis afavorit per les presidències de Reagan i Bush: l'assimilació superficial a través del consumisme i la repre-

sentativitat forçada pot ser lloada com a signe de la conformitat dominant, mentre que els canvis fonamentals necessaris per assolir una forma de justícia més profunda continuen quedant frustrats a cada nou intent.

D'altra banda, el món de les arts visuals manifesta a vegades senyals més conciliadors. Per exemple, a la tardor del 1992, en ple devesall d'inauguracions d'exposicions d'art dels indis americans per tot l'Oest Mitjà com a gestos liberals de resposta al V Centenari, va esclatar un conflicte en un museu de Minneapolis sobre la mostra de pipes índies prevista, ja que molts pobles indígenes les consideraven sagrades. Finalment, després de nombroses i llargues converses entre indis, artistes, activistes i personal del museu, es va convèncer la institució que era un error exposar aquella mostra. Segurament no s'hauria arribat a la mateixa conclusió sense els anys de debats sobre la propietat dels objectes indígenes i sense el fet que el Moviment Indi Nord-americà acabava de llançar una mena d'advertència en demandar l'equip de futbol americà dels Washington Redskins per utilitzar com a nom aquest terme racista.

Un altre indicador d'aquesta tendència cap al canvi són les recents queixes sorgides a Nova York amb relació a la representació de negres i llatins en l'art públic d'artistes blancs, que s'han respost amb una disposició sense precedents. Els debats d'aquest tipus, centrats en la comunitat i la divisió ètnica, sobre el paper i la qualitat de l'art públic van a parar directament a l'individualisme radical que caracteritza la concepció social que la cultura dominant té de l'artista. D'altra banda, aquests debats posen a prova els límits del poder de les institucions culturals i els conservadors de l'art dominant, la prolongada autoritat dels quals per actuar com a àrbitres del bon gust qüestionen ara de manera continuada les crítiques «profanes» dels seus conceptes de valor estètic i «realisme». No puc dir que aquestes crítiques m'hagin semblat sempre desprovistes de motius extraartístics: per exemple, algunes s'han utilitzat per atacar indirectament alguns polítics. Serien fins i tot més convincents si fossin més sistemàtiques, si també anessin dirigides a representacions percebudes com a falses en els mitjans de comunicació comercials i no solament en les arts. No obstant això, aquestes protestes representen una oportunitat decisiva de reconsiderar les relacions entre cultura, creació artística, col·lectivitat i espai públic. Per més que la premsa les manipuli, aquestes trobades són la manifestació de la política d'identitat multicultural en la vida quotidiana. Confirmen la complexitat que significa debatre diverses posicions sobre cultura i identitat en la nostra societat. Al costat de les accions públiques de grups com els activistes contra la sida d'ACT-UP, les feministes del WAC i les Guerrilla Girls i els artistes de color de PESTS, constitueixen alguns dels compromisos públics més interactius amb els mitjans de comunicació i les arts que han sorgit en l'última dècada. Cadascú a la seva manera, tots busquen reparar injustícies duent les seves preocupacions al carrer i a altres espais públics, conciliant activisme i espectacle.

Aquests conflictes sobre l'autodefinició de la cultura i les icones pròpies recorden batalles semblants del passat, si bé al final dels vuitanta i començament dels noranta s'han anat concentrant cada cop més en les arts, els mitjans de comunicació i l'educació, i han adoptat un to especialment estrident. Marquen una creixent conscienciació del paper de la representació simbòlica com a punt clau de la lluita política. Aquests conflictes anuncien així mateix importants variacions en la manera com hem de comprendre el postmodernisme i la «diferència». En donar als conceptes abstractes i a les operacions formals un contingut social més manifest, localitzen, polititzen i historien els debats culturals postmoderns que en un moment determinat havien estat excessivament formalistes i etnocèntrics, fins i tot en la caracterització mateixa de la «diferència».

En el fons d'aquestes postmodernitats hi ha la insistència que art i política mai arriben a separar-se totalment. Mentre que l'art i la crítica d'art de l'inici dels vuitanta es van

caracteritzar per una perspectiva més formalista de l'apropiació i el pastitx, les estratègies culturals subordinades que han aconseguit atenció recentment situen en primer terme la connexió entre el polític i el simbòlic. Els debats circumdants impliquen també crítiques explícites a les pretensions dels humanistes liberals que la igualtat legal representa la fi de les diferències entre els pobles i a les posicions relativistes de determinades tendències del postestructuralisme i de les proposicions voluntaristes de comprensió de la identitat que les acompanyen. Moltes feministes i molts teòrics postcoloniales han rebutjat les proposicions del postestructuralisme que declaren la mort del subjecte, el final del significat, el declivi de tot allò social i el fracàs de la resistència política; aquests anuncis, asseguren, confirmen solament les realitats dels pocs que abans van poder pretendre drets absoluts, veritat absoluta, autoritat absoluta. També analitzen amb escepticisme les esteses interpretacions del postestructuralisme en la dimensió interpretativa de la identitat que redueixen la subjectivitat a un mer artifici autodeterminat. Malgrat els canvis cataclismàtics de les formes en què es defineixen les comunitats i en què circula la informació, només un sector infinitament petit de la societat arriba a triar lliurement on és, qui és i com viu. I ni tan sols la limitada capacitat que es pot arribar a adquirir de modificar aspectes de la pròpia identitat pot ofuscar completament les repercussions de factors socials, polítics i econòmics externs en la constitució del jo. Parafrasejant el teòric cultural Stuart Hall, no tots els símbols i intercanvis són intercanviables: continua havent-hi diferències que marquen la diferència. El que queda, tanmateix, no és una forma romàntica d'essencialisme sinó un fluid concepte d'identitat que es fixa en la història però no queda mecànicament determinat per aquesta.

En l'esfera de la cultura, doncs, ens trobem en primer terme amb dos conflictes interrelacionats però aparentment contradictoris: un, sorgit del camp de la representació política, és una batalla interracial i intercultural sobre l'apropiació que té lloc en l'esfera pública i en la qual la gent de color exigeix el dret a determinar el significat de la seva cultura i delimitar-ne la identitat (o, millor dit, assenyalar les fronteres que continuen existint). Es tracta d'una batalla que per fer front a una herència d'injustícia se centra en les relacions de poder implicades en la representació simbòlica. D'altra banda, en els últims anys els fluxos artístics d'aquestes mateixes comunitats han recalcat la hibridització com a experiència cultural i com a estratègia formal. El vídeo experimental *Rock Me Gung Hey*, de l'artista de *performance* i músic Alvin Eng, per exemple, parla del que representa ser asiàtic a Chinatown, però explica la història amb el llenguatge del *rap*. És interessant destacar que la música *rap*, que sovint es caracteritza com l'expressió dels joves negres, és probablement, avui en dia, el llenguatge nord-americà intercultural més estès d'autoafirmació desafiant; ha estat adoptat per mexicans com Keith Frost i A Lighter Shade of Brown, cubanoamericans com Mellow Man Ace, i porto-riquenys de Nova York com Latin Empire, al costat de diverses noies de color dels Estats Units, les veus de les quals solen replicar el centrisme masculí d'aquest estil, i altres joves d'arreu del món.

Si bé hi ha qui s'aferra a la idea que tots els artistes tenen com a objectiu un territori específic dirigit a un grup, o un concepte de comunitat preconcebut, les obres més estimulants desbaraten aquestes suposicions i presenten noves possibilitats per als antics termes. La instal·lació mediàtica *Cornered*, d'Adrian Piper, per exemple, representa una denúncia dels prejudicis nord-americans que demostra com la definició legal i la concepció social del terme «negre» són incompatibles, la qual cosa ens obliga a reconsiderar la nostra pròpia noció de composició racial. Més que celebrar la supervivència d'una tradició «pura», la *performance* en moviment *It's Not Always Nice To Be an Indian*, de James Luna, mostra alguns dels aspectes més tristos de l'existència dels indis nord-americans contemporanis i ens invita a entrar en un intens i enriquidor procés de redefinició de la cultura de l'artista.

Potser el millor resultat del clima cultural de l'última dècada ha estat el floriment d'una gran varietat de pràctiques artístiques, cosa que testimonia la impossibilitat de reduir la identitat cultural a un paradigma simplista. Sembla que ens hem allunyat de la creença, àmpliament estesa fa un cert temps, que els artistes de color han de dedicar-se al que Stuart Hall ha denominat l'acte de recuperació imaginativa d'un passat singular i unificador perquè la seva obra tingui validesa. Molts artistes de color contemporanis, deslligats ja d'un sentit de restricció obligatòria de l'enfocament, els materials i el gènere, van i vénen del passat al present, de la història a la ficció, de l'art al ritual, de l'art elevat a la cultura de masses i de la influència occidental a la no occidental per tornar a començar. Participen, així, en múltiples comunitats. Artistes com Fred Wilson i Renée Green excaven en el passat colonial europeu i euroamericà i ens criden l'atenció sobre elements sovint horribles que molts menyspreen o donen per suposat, i alhora subratllen la nostra atracció i fins i tot fascinació pels objectes i documents en si mateixos. Els decorats teatrals i objectes domèstics recarregats i de complicat redisseny de Pepón Osorio desdibuixen distincions molt esteses entre original i còpia i entre reliquiari i escultura, i ens obliguen a redefinir els conceptes euroamericans de gust i originalitat. Aquests artistes reflecteixen les experiències híbrides que conformen una part molt important de la vida contemporània. Sorgeixen de l'experiència de moure's entre mons i de sentir-se com a casa (o no) en més d'un. Despleguen diversos llenguatges i creuen gèneres estètics seguint idees a través de múltiples mitjans. Expressen l'ambivalència que es produeix en sentir-se desincronitzat amb les estructures dels mitjans de comunicació dominants i, alhora, quedar fascinat per les seves imatges i per les possibilitats creatives de recontextualització que ofereix. Així mateix, es fixen en la història general i la de l'art de l'Occident no per suprimir-ne el racisme sinó per jugar amb els estereotips i les absències simptomàtics i crear una contrahistòria mitjançant el rebuig de les imatges negatives i la provocadora extracció d'històries ocultes. En lloc de menysprear la cultura dominant pel seu retrocés i les seves tendències a l'exclusió, literalment o figuradament, molts dels artistes de color que han madurat en l'última dècada s'hi han implicat enèrgicament en formes renovades. Arribats a aquest punt, recordo el director de cinema palestí Elia Suleiman, establert a Nova York, i la descripció de la seva pròpia estratègia de creació d'una nova sintaxi visual a partir de retalls d'imatges televisives. «En una guerra on no tens armes has d'agafar-les de l'enemic i utilitzar-les per a alguna cosa millor, com llançar-les-hi.»

L'estratègia d'adoptar elements d'una cultura establerta o imposada i retornar-los amb nous significats no és l'única clau de la guerrilla; la tàctica d'inversió, reciclatge i muntatge subversiu és també una estètica que forma la base de moltes avantguardes del segle XX. No obstant això, una comprensió més profunda de les influències que afecten molts artistes de color exigeix que percebem també les seves connexions amb la semiòtica característica de la condició colonial. El sincretisme, o fusió de diverses formes de creença o pràctica, ha permès als grups no autoritzats de mantenir les seves tradicions proscriutes o marginades. També ha aplanat el camí per a una gran quantitat de mètodes de reciclatge cultural que han aportat nous significats a antigues icones. L'acció simbòlica, en forma d'espiritualitat i art, ha estat durant segles un terreny importantíssim per a l'autodefinició de pobles desprovistos de drets. Cal recordar la importància dels espirituals negres en el moviment pels drets civils, o el paper dels *corridos* per als mexicans del sud-oest com a conductors d'una història suprimida per la societat anglosaxona dominant. La cultura i l'autoexpressió del col·lectiu són potser els punts de resistència més importants, els senyals en la vida diària d'una lluita política continuada. Tanmateix, la resistència dins d'un context colonial rarament és directa, manifesta o literal; en canvi, s'articula a través d'inversions semàntiques i del procés d'aportació de

significats diferents a icones, objectes i símbols. Com ha indicat Henry Louis Gates en la seva anàlisi del significat afroamericà, és en aquesta dinàmica on es troben els ecos de la defensa creativa dels esclaus contra els seus amos. Són alguns dels sistemes que han utilitzat els pobles oprimits per recuperar la seva identitat.

Per molt agredolç que sembli, sovint són també molt divertits. La paròdia, la sàtira i la pertorbació carnavalesca de l'ordre establert continuen prosperant com a estratègies creatives per subvertir temporalment l'autoritat. No és sorprenent que al segle XVI el virregnat del Perú emetés una llei que prohibia la comèdia per por a les possibles repercussions polítiques. Actualment, els que s'identifiquen amb l'ordre establert responen d'una manera literal al to de broma i als dobles sentits de l'expressió creativa subordinada llegint-la superficialment. Insisteixen que l'art no hauria d'«ofendre», que l'apreciació avançada s'ha de distanciar i ser reverent, i que la crítica seriosa no ha de ser apassionada i sí «objectiva». El que no es pot comprendre d'aquestes actituds menyspreadores és que la irreverència i l'energia exuberant d'aquestes estratègies estètiques són la demostració de la supervivència de les pràctiques subordinades que han creat les condicions necessàries per a la renovació espiritual i cultural, com també per a les reinterpretacions crítiques del món en què vivim.

Els conflictes d'identitat dels últims anys s'inclouen entre les moltes formes en què els pobles d'aquest país estan transformant la nostra concepció del que és nord-americà i les seves cultures. Per a això, hem de remuntar-nos a les històries que han circulat principalment en comunitats marginades. En els debats i en l'art que sorgeixen del tumult del present trobem reflexos de moltes herències de la conquesta i la colonització del continent americà, una de les quals és una limitada concepció de l'art i la cultura. Encara que la societat nord-americana ha definit el progrés com la concentració en el futur, ara ens toca retornar al passat per situar-nos en la història i comprendre com hem arribat on som. Mentre intentem agafar-nos a analogies crucials i extreure'n noves històries provocadores, afloren noves cròniques alternatives; són els últims exemples de com els records col·lectius, aquests magatzems de la identitat, un cop activats, passen a ser fonts de poder de la resistència cultural.

*Europe owns no other continent
Eurown discovery
not continent
disco-
very strange
co-
descubrimiento
descubro
miento
I lie to you
we never lie together
vecinos abismales
still undiscovered
to one another
not quite carnales yet
not quite connecting
you are here
against my will*

*I am here against yours
we are damned
to repeat
la conquista y liberación
del Nuevo Mundo*

Guillermo Gómez-Peña, 1992

Extret de la publicació 1993 *Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, Nova York, 1993.



PHILIP MORRIS

COMPANIES INC.

120 PARK AVENUE, NEW YORK, N.Y. 10017-5592 · TELEPHONE (212) 880-5000

PHILIP MORRIS COMPANIES INC. 40 ANYS DE MECENATGE ARTÍSTIC I CULTURAL

Fa quaranta anys que la companyia Philip Morris presta un suport ferm i continuat al món de les arts. El primer acte cultural que va patrocinar, ara fa quatre dècades, va ser un concert a l'aire lliure a Louisville, Kentucky, seu originària de la companyia; des d'aleshores Philip Morris ha obtingut el reconeixement general pel seu suport al món cultural i artístic de diferents països.

Amb el punt de mira en la diversitat cultural i l'experimentació en les arts, Philip Morris s'ha dedicat a patrocinar un gran nombre de programes que abasten un ampli ventall d'actes artístics, com exposicions de pintura, dansa, festivals artístics o noves composicions d'òpera i coreografies de dansa. Al mateix temps, col·labora amb centenars d'organitzacions de tot el món perquè puguin desenvolupar la seva tasca.

L'intercanvi cultural és l'eix que defineix la nostra filosofia de mecenatge artístic. Per exemple, la companyia contribueix al fet que el públic nord-americà conegui experiències culturals d'altres països, i al mateix temps ajuda a artistes dels Estats Units a presentar la seva obra a diferents nacions.

Picasso i els retrats (1996); L'art abstracte al segle XX (1996); L'Art olmeca de l'antic Mèxic (1996); L'exposició biennal del Whitney (1995); Henry Matisse: una retrospectiva (1992); El miracle grec: escultura clàssica als inicis de la democràcia, el segle V a.C. (1992); L'època de Suleiman, el Magnífic (1987); Les col·leccions del Vaticà: els papats i l'art (1983) o Del Greco a Cezanne: obres mestres de l'art europeu són algunes de les exposicions patrocinades per Philip Morris als Estats Units. En altres països, cal destacar les actuacions de companyies de dansa com la de Martha Graham per Àsia o l'Alvin Aley American Dance Theatre per Europa.



PHILIP MORRIS

COMPANIES INC.

120 PARK AVENUE, NEW YORK, N. Y. 10017-5592 · TELEPHONE (212) 880-5000

Per mitjà de les filials que té la companyia pertot el món, Philip Morris patrocina programes i projectes a Europa, Àsia i Hispanoamèrica. Entre aquests, cal esmentar el Premi Nacional de Gravat d'Espanya, que celebra aquest any la seva quarta edició, la presentació del Dance Theatre de Harlem a Bilbao i el Joffrey Ballet de Chicago a Madrid, el Festival de Cinema Karlovy Vary a la República Txeca o el premi anual de ballet anomenat Philip Morris Flower Award, que té lloc a Escandinàvia i altres països centreuropeus.

També a Hispanoamèrica, la companyia nord-americana patrocina diversos programes per a artistes novells. La presentació del Ballet Hispànic a Buenos Aires o les actuacions de la Compañía de Danza José Limón pel Brasil, són alguns exemples de la seva tasca en aquesta regió del món.

Philip Morris Companies Inc. està integrada per cinc grans companyies: Kraft Foods Inc., Miller Brewing Company; Philip Morris International Inc., Philip Morris USA i Philip Morris Capital Corporation.