

# **Identidad múltiple**

**OBRAS DEL WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART**

20 de diciembre de 1996 - 31 de marzo de 1997  
**MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA**

Con el patrocinio de **Philip Morris Companies Inc**

**Identidad Múltiple**  
**Obras del Whitney Museum of American Art**  
(Del 20 de diciembre de 1996 al 31 de marzo de 1997)

El Museu d'Art Contemporani de Barcelona presenta a partir del 20 de diciembre una amplia selección de fondos artísticos pertenecientes a la colección del Whitney Museum of American Art de Nueva York. La muestra reúne alrededor de 70 obras de más de 50 artistas realizadas en las técnicas más diversas, como pintura, escultura, video instalación, dibujo o fotografía.

Esta selección sintetiza de modo ejemplar un período cronológico de la producción artística en los Estados Unidos que abarca desde 1975 hasta la actualidad. Barcelona será la única ciudad española en la que se podrá ver esta exposición.

*Identidad Múltiple. Obras del Whitney Museum of American Art* cuenta con el patrocinio de **Philip Morris Companies Inc.**

---

De estos dos decenios de intensa actividad creativa estadounidense se incluyen en la exposición trabajos de gran formato de clásicos contemporáneos como **Sol LeWitt** o **Dennis Oppenheim**, una espectacular instalación de **Jonathan Borofsky**, la singular escultura del polémico **Jeff Koons** o la obra crítico-social de **Barbara Kruger**.

El objetivo de esta presentación consiste en ofrecer una extensa perspectiva del arte contemporáneo en los Estados Unidos, centrando la atención especialmente en el creciente y fructífero interés artístico en aquel país por temáticas sociales, lingüísticas o mediáticas. Muchos de los creadores participantes en *Identidad Múltiple* construyen una compleja trama de interconexiones sociales, personales, culturales e históricas, de manera que, en algunas ocasiones, sus preocupaciones, temas, motivos, procesos artísticos, materiales, tradiciones y sensibilidades dependen de dominios exteriores al del mundo y la historia del arte.

Las obras de **Lynda Benglis** o **Ana Mendieta**, aunando lo orgánico y lo personal con lo femenino en la década de los setenta, se complementan con las pinturas de **Leon Golub**, de eminente carácter de protesta antimilitarista, o la propuesta minimalista de **Carl Andre**.

Durante los años ochenta hasta hoy y desde diversas perspectivas **Sherrie Levine** o **Martha Rosler** investigan la relación entre lenguaje e imagen; **David Hammons** y **Jean-Michel Basquiat** exploran la identidad cultural; **Mike Kelley** y **Sue Williams** la memoria de los conflictos de la infancia.

El Whitney Museum of American Art posee la más extensa colección de arte norteamericano del siglo XX del mundo. La iniciativa de realizar esta exposición en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona se enmarca en el acuerdo de colaboración entre los dos museos que fue firmado en julio del presente año.

Whitney Museum of American Art: **David Ross**, director  
**Eugenie Tsai**, comisaria

Museu d'Art Contemporani de Barcelona: **Miquel Molins**, director  
**José Lebrero**, comisario.

Catálogo: Textos de **Johanna Drucker**, profesora de Teoría y Arte Contemporáneo en la Universidad de Yale, y de **Coco Fusco**, artista y especialista en cultura contemporánea.

## LA DIVERSIDAD EN EL ARTE NORTEAMERICANO DESDE 1975 HASTA LA ACTUALIDAD

JOHANNA DRUCKER

Las artes visuales se han diversificado a un nivel inaudito en el último cuarto de siglo, algo que en el panorama norteamericano se hace más evidente que en ningún otro lugar: La actual multiplicidad de planteamientos en cuanto a materiales y concepciones parece desafiar el concepto de marco unificado aplicado a obras tan diversas como las que se muestran en esta exposición. Las tradiciones conocidas de las artes visuales (que aparecen en la delicada pintura sobre lienzo de Nicholas Africano y en el metal fundido de Joel Shapiro) se sitúan junto a las proyecciones videográficas de Shigeo Kubota, los animales de peluche de Mike Kelley y los desechos reciclados de David Hammons, procedentes de las calles de paisajes urbanos. ¿Quiere eso decir que el mundo artístico ha llegado a ser tan ecléctico y tan diverso que todo vale? ¿No existen normas ni valores de validez generalizada? ¿Cambian las tendencias de la moda artística al antojo de cada temporada sucesiva en un constante anhelo de innovación? ¿O acaso el desarrollo de una esfera de producción ampliamente heterogénea señala algo profundo en las artes plásticas como actividad cultural contemporánea? Al examinar obras representativas de este campo, aparentemente fragmentado, sería posible esbozar el perfil de los cambios observados durante las dos últimas décadas y extraer si no parámetros conceptuales unificadores sí al menos un marco crítico coherente.

Los años setenta se suelen considerar la década en la que la diversidad estilística pasó a ser tan manifiesta que se hace imposible imponer la habitual «periodización» de la historia del arte. Naturalmente, ese proceso es siempre difícil, en especial en la era moderna. Es casi tan difícil imaginar que la Fontaine (1917) de Duchamp es contemporánea de los lienzos líricos de Marc Chagall, o que el Guernica de Picasso data del mismo momento que la abstracción destilada de Mondrian, como aceptar que las obras en madera y cáñamo de Jackie Winsor puedan compartir la etiqueta de «escultura contemporánea» que acoge a las figuras fetichistas de Alison Saar y las piezas de Nancy Graves de un perfecto patinado. Es muy fácil decir que se trata de obras cuyas diferencias y distinciones sirven para definir las mutuamente mediante contrastes productivamente significativos; que la «dureza natural» de los Bound Logs (1972-73) de Winsor sirve de contraste referencial al «acabado artificial» de la Cantileve de Graves, finalizada una década más tarde. Pero los contrastes no se dan meramente en lo que a material, estilo, tema o incluso iconografía se refiere. Si observamos con más detenimiento, empieza a asaltarnos la furtiva sospecha de que las obras producidas bajo los principios de la estética minimalista, o desde una premura de motivos políticos, o a través de un compromiso crítico con la cultura popular han dejado de compartir un terreno de conexión continuo que sirva para definir las o diferenciar las unas de las otras. Da la impresión de que la utilización por parte de Alison Saar de clavos, hojalata y cobre, trabajados de forma figurativa en Skin/Deep (1993), no puede pertenecer al mismo universo de «metalistería» que comprende las planchas de cobre de Carl Andre colocadas una tras otra, como tampoco se corresponde con el universo de «figuras» representado por Running People at 2,616,216 (1979), de Jonathan Borofsky. Los propios conceptos de obra artística, de producción, de valor e identidad figurativos y de asociaciones culturales con forma y proceso son tan dispares que solamente la noción crítica de la heterología (de cosas tan diversas con-

ceptualmente que no pueden existir dentro de un marco único) parece ser una forma apta de considerar el fragmentado campo de las artes visuales de los años setenta en adelante.

¿O quizá no? Con algo de perspectiva, las relaciones lógicas entre esas obras se pueden comprender en relación con cambios acontecidos durante los últimos veinte años, aproximadamente, tanto en la cultura del mundo artístico como en la esfera social más amplia a la que pertenece. En términos del mundo artístico, ése es el período que contempla el dramático fallecimiento de la modernidad como base de producción artística y del debate crítico utilizado para comprenderla. Motivada por dos motores, la innovación formal y la visión utópica de la vanguardia, está claro que la modernidad comprendía una gran variedad de estilos visuales, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, a mediados

de siglo muchos de estos estilos habían acabado en la cuneta, empujados por una concepción dominante del arte moderno que consideraba la abstracción como expresión estética definitiva. Aunque muchos proyectos críticos están ligados a la abstracción (desde una política de la negación hasta una ideología del individualismo desinhibido), el arte abstracto estableció un concepto crucial en las mentes de quienes habían aprendido a apreciar sus virtudes formales: la idea de que el significado de una obra de arte debería ser evidente en su forma visual. Aunque fuera como instrumento de provocación de un cambio radical de conciencia para revelar verdades sublimes y universales, la forma visual alcanzó un nivel sin precedentes de autonomía y poder dentro de la estética moderna.

Esa fe en la capacidad de las obras de arte de comunicar directamente a través de una experiencia estética por lo demás no mediatizada (en la presencia autosuficiente de la modernidad, si se quiere expresar en términos críticos) empieza a derrumbarse en los años cincuenta y sesenta. Los artistas implicados en Fluxus, en el Situacionismo, en los happenings, en Gutai y en otros grupos de la esfera internacional hacen cada vez más hincapié en los hechos y la experiencia, y no en los objetos, como aspecto primario de la actividad artística. Con ello, estos artistas empiezan a demostrar que el significado de una obra de arte está constituido a partir de un campo disperso que se extiende desde la vida personal del artista hasta la comunidad, desde la esfera de los medios de comunicación y la cultura de masas hasta los dominios de actualidad de la política inmediata y de los momentos de la retórica activista centrada en cuestiones concretas. Si la identidad de la modernidad hasta mediados del siglo XX puede entenderse en relación con la idea de autonomía (de obras autosuficientes, que funcionen de forma independiente de su contexto, con un significado fácilmente visible basado en su forma), el arte que prolifera a finales de siglo se puede definir a grandes rasgos mediante el concepto de contingencia. Los estudiosos y los críticos han abandonado gradualmente la idea de que toda obra de arte se revela por entero a través de sus recursos visuales, y actualmente los artistas contemporáneos han hecho de la compleja telaraña de interconexiones sociales, personales, culturales e históricas un rasgo formal manifiesto de gran parte de su obra, y no un simple aspecto del modo en el que se debe conseguir que el contexto haga referencia a la obra para poderla comprender en su totalidad.

Una muestra ejemplar de interrogación crítica en ese sentido es *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* de Martha Rosler, realizado a mediados de los años setenta. Rosler cuestiona la sensibilidad estética modernista mostrando que ni las imágenes visuales (con su aparente capacidad de documentar un panorama o una circunstancia social), ni el lenguaje verbal (con su transferencia de información en apariencia precisa) son capaces de comunicar de forma adecuada el nexo de relaciones

de poder, esferas sociales y vidas individuales que, en realidad, quedan ocultas tras esas formas «descriptivas» de representación. Rosler nos obliga a darnos cuenta de que nada existe sin precedente o contexto, de que nada es sin resonancias o conexiones, y de que el significado de cada obra de arte se forja en la intersección de las esferas social y estética. Resumiendo, no existe valor formal diferenciado de la red cultural en la que se produce.

Los procesos históricos que provocaron ese cambio nacen de las transformaciones culturales. En los años sesenta y setenta, el mundo artístico experimentó importantes desplazamientos de poder del centro a los márgenes: los enclaves elitistas del establishment del arte «serio» se abrieron a la fuerza gracias a una serie de ataques sistemáticos y estratégicos procedentes de artistas de minorías étnicas y de mujeres. El movimiento por los derechos civiles, el de liberación de la mujer y las protestas antibélicas señalan tres olas de asalto contra el statu quo dominante en la sociedad norteamericana. El movimiento por los derechos civiles puso los cimientos para el aumento de la visibilidad profesional, la autodeterminación y la identidad sobresaliente de los artistas visuales negros, si bien las obras realizadas por ellos o que tratasen sobre esos hechos fundamentales no se exhibieron ampliamente en las instituciones mayoritarias durante aquel período. El movimiento artístico femenino (que aunaba a muchas artistas activistas unidas apenas en un sentido formal) abrió a la fuerza los límites formales y conceptuales del establishment.<sup>1</sup> De repente, los temas, las materias, los motivos, los métodos de trabajo, los materiales, las tradiciones y las sensibilidades de todo tipo tenían que considerarse dentro de la esfera del mundo artístico. No se puede subestimar ese cambio: mujeres artistas como Jackie Winsor exigían una identidad profesional así como el reconocimiento de su obra; Lynda Benglis dotó de asociaciones feministas a su práctica formal, dando a sus nudos fuertemente trenzados una superficie decorativa mofándose del formalismo de buen gusto, y Ana Mendieta enriqueció las artes visuales con un significado personal y modos tradicionales, lo que supuso un desafío sin precedentes para la idea de la obra de arte autónoma cuyas propiedades formales eran portadoras de significados únicos y supremos. La huella del cuerpo de Mendieta en la tierra inscribió una imagen personal en términos primarios y esenciales, términos cargados de valores culturales que asocian los materiales orgánicos con la femineidad.

La crisis de conciencia y poder que experimentaron los artistas durante la guerra del Vietnam demostró de forma definitiva la impotencia del lenguaje formal abstracto como fuerza de cambio social. La insuficiencia de la abstracción para actuar frente a crisis reales ensarta el sistema de creencias modernas. Se hace imposible imaginar que ninguna forma visual que sea meramente un ataque a los códigos establecidos de significado visual o una transformación de éstos pueda aportar ningún tipo de cambio social, mucho menos el largamente esperado de la Utopía moderna. Los cuadros de Leon Golub (que son figurativos, concretos y sugerentes y, sin embargo, se sitúan en el espacio que media entre el documento histórico y las situaciones universales del conflicto humano) funcionan como muestras ejemplares de obra contingente. A la vez legibles e irreducibles a una simple lectura de su iconografía, vibran entre el significado fijo y el que no se puede fijar: las referencias que invocan varían en función del año, la semana, la hora, el espectador, el punto en el que se observen, los últimos titulares del periódico o el último boletín informativo. Pero basta con relacionar la obra de Golub con la de Robert Colescott, un pintor afroamericano cuya utilización del lenguaje figurativo persigue unos fines críticos diametralmente distintos, para empezar a darse cuenta de hasta qué punto la pintura representacional participa en la transformación a gran escala de obra autónoma a obra contingente, sin

dejar de formar parte de cambios sociales y culturales de mayor envergadura. Las parodias artísticas de Colescott y sus violaciones expresivas del tabú establecido contra la figuración dependen tanto de las obras de arte canónicas históricas a las que se refieren como de los temas concretos relativos a los años en los que se pintaron. Todas ellas forman parte del campo del significado contingente, la vasta red de interconexiones con la experiencia vivida del artista y la tradición recibida, con el contexto actual y el legado histórico.

El paso de la autonomía a la contingencia viene ocasionado en parte por las necesidades urgentes e inmediatas de diversos grupos activistas de convertir su identidad social en un aspecto de su obra y viceversa, de utilizar la obra de arte como medio de fuerza que sitúe la identidad en una posición más central y visible. Ese paso se hace evidente en casi todos los aspectos de la obra producida a partir de finales de los años setenta: así la construcción paradójica de Ashley Bickerton, con una forma tecnoperfecta y una temática tecnofóbica sobre el desastre ecológico, junto con lo que eso implica sobre la necesidad de entender todos los actos de producción, incluidos los artísticos, en relación con el peligro de extinción del mundo material; la pieza de Nayland Blake, en la que las asociaciones clínicas y la sugerente subcultura homoerótica constituyen un aspecto integral de su presencia amenazante (o seductora). Sea cual sea la obra, el requisito no varía: la observación de propiedades formales debe vincularse al mundo que conecta a artista y espectador. Blake y Bickerton forman parte de una sensibilidad en la que crisis sociales como la contaminación, la homofobia y el sida, el control de los beneficios empresariales, los derechos de los homosexuales y la represión de la derecha política representan conflictos definidos en la esfera pública. Los marcos de referencia implícitos en su obra demuestran cómo actúan los artistas contemporáneos en relación con colectivos e identidades concretos, y en una esfera pública más amplia.

Sin embargo, si queremos obtener una perspectiva aún más completa de los cambios que han tenido lugar desde los años setenta, las importantes transformaciones del mundo artístico condicionadas por cambios de la esfera social y política representarían solamente una parte del total. Existe otra influencia igualmente profunda en el arte mayoritario que introduce nuevas imágenes, nuevos materiales y nuevos medios: la contundente presencia de la cultura de masas y el compromiso con ella. También en este caso se encuentran precedentes de esa interacción en todo el siglo XX. Los futuristas y los cubistas adoraban la producción industrial: Marinetti alababa el zapato fabricado por una máquina, mientras que Picasso y Braque pegaban papel barato de periódicos y revistas y de empapelar paredes en sus collages. La industria publicitaria se apropió rápidamente y de buena gana de la imaginería surrealista, suavizando los límites eróticos para corromper sus técnicas de choque para sus propios fines. El pop art puso un espejo ante el mundo de los cómics, la cultura del producto y el capitalismo de consumo. Pero la situación del objeto artístico, su segura posición dentro de las galerías, los museos y el aparato de la crítica, no se vio nunca seriamente amenazada. Siempre quedó claro dónde terminaban la cultura o los medios de masas y dónde empezaban las bellas artes. Pero, si bien esas instituciones han permanecido intactas y operativas, conservando la frontera, celosamente guardada, entre la cultura de los medios de comunicación de masas y la de las bellas artes, los artistas han erosionado progresivamente el terreno sobre el que se pueden sostener esas distinciones.

Si los años setenta fueron la década en la que el poder se difundió del centro hacia los colectivos para regresar al centro con una fuerza transformadora, los ochenta fueron la década en la que los artistas adoptaron el lenguaje, las formas y las produc-

ciones de la cultura de los medios de comunicación con un nuevo grado de entusiasmo. A simple vista, esos objetivos podrían parecer diametralmente opuestos, pero el concepto de identidad individual y comunitaria, del que dependían los movimientos activistas, tuvo también que adaptarse al papel desempeñado por conceptos como «mujer», «negro» o «chicano» en las imágenes y las operaciones de la cultura de masas.

Los artistas prestaban atención a las formas en que se transmiten los estereotipos como parte del lenguaje cotidiano y a cómo el racismo y el sexismo se inscriben en la iconografía de la vida diaria, y se reciclan en experiencia vivida a través de la imaginaria de los medios. En muchos casos, ese proceso de interrogación se visualizó en proyectos que cuestionaban la propia identidad de los artistas. Los autorretratos fotográficos de Cindy Sherman de finales de los setenta y principios de los ochenta son ejemplos clásicos de esa interrogación de reflejo, en la que la artista busca su «yo» como obra producida a imagen de unos recuerdos mediatizados. Para las artistas se trató de un momento clave que les permitió romper con previas reivindicaciones de su «femineidad» esencial y centrar su atención en la construcción cultural de la categoría de «mujer».

La flexibilidad con la que los artistas pasan de la construcción personal del yo a la social, a través de los filtros de los medios de comunicación, el lenguaje, la imagen y vuelta a empezar se revela claramente en el Autorretrato (1986) de Jimmie Durham. La figura troquelada de tamaño real de Durham muestra los textos que estereotipan a los indios americanos en la cultura dominante, en especial en lo relacionado con los mitos de la identidad física o el carácter. Al evidenciar de forma despiadada esos mitos, Durham hace frente a su brutalidad y a su fuerza deshumanizante. El intento de los artistas de revelar los términos con los que se crea una identidad étnica o sexual auténtica (o estereotipada) ha centrado también su investigación en muchos aspectos de la práctica artística que tradicionalmente se habían considerado neutrales. En su obra Sin título de 1992, el escultor David Hammons utiliza cabello cuya textura y color indican claramente un origen africano, lo que revela su vinculación con una comunidad que tradicionalmente se ha visto excluida del mundo de las bellas artes, lo mismo que las botellas de alcohol barato Thunderbird, las chapas, las vallas policiales y las canastas de baloncesto que aparecen como elementos de su producción. En una obra muy conocida, Hammons transformó el rostro impreso en una caja de cereales en la imagen de Jesse Jackson, lo que señalaba la insidiosa insinuación de estereotipos en los aspectos más familiares y banales de la vida cotidiana. La insistencia en la interconexión entre las bellas artes y los mundos mediáticos de la identidad individual y la producción cultural ha creado un límite muy permeable entre esos campos.

Si las obras que transforman en arte las imágenes mediáticas o los materiales poco habituales se pueden entender en función de los temas críticos sobre los que centran la atención, aquéllas que representan apropiaciones más directas tienen sus propios objetivos. Las aspiradoras de New Hoover Convertibles (1981-1987), de Jeff Koons, no se pueden distinguir de sus originales producidos en masa. De hecho, son la misma cosa. La obra cuestiona el estado de las imágenes en el mundo artístico y su lenguaje privilegiado utilizado para tratar imágenes y objetos tan distintos de las imágenes mediáticas y los productos industriales, para distinguir un «original» de su réplica visual exacta. El mundo artístico de los años ochenta cuestionó despiadadamente el modo en el que se mezclaban los conceptos de valor, autoridad, autenticidad y penetración crítica en la distinción entre un objeto artístico y una imagen mediática. En un mundo en el que la mera cantidad de imágenes producidas en un contexto mediáti-

co amenaza con enterrar las precedentes del mundo artístico en un alud de imágenes de anuncios publicitarios, televisión, películas e Internet, el carácter específico de los objetos artísticos se hace cada vez más problemático.

Pero la situación de la imagen artística es solamente un aspecto de la fascinación del mundo del arte por los medios de comunicación de masas; el aspecto opuesto es el reconocimiento de que el mundo mediático es infinitamente más poderoso que el artístico cuando se trata de formar el sentido que tenemos de nosotros mismos, de nuestro mundo, de nuestras creencias y de nuestra comprensión. Ahora es la distancia crítica, el propio carácter disyuntivo y no desprovisto de fisuras de las imágenes del mundo artístico, lo que las distingue funcionalmente. El mundo artístico proyecta una lente hacia el mediático, examina las fantasías del consumo y la identidad, del encanto y del horror y, finalmente, del poder, a medida que se van produciendo en el espectáculo diario de nuestras vidas. En algunos casos, ese proceso implica un equipo de alta tecnología, como en el despliegue digital de texto en movimiento de Jenny Holzer, mientras que en otros los medios más básicos

—la utilización por parte de Glenn Ligon de la barra de óleo negro en un tablero prístino enyesado— pueden ser igualmente efectivos en su enfrentamiento con los mensajes coercitivos de la cultura dominante.

¿Cuánta distancia existe entre los últimos suspiros del compromiso con el formalismo, que acontecieron en los años setenta, y las tendencias actuales del arte contemporáneo? Imagínense, por un momento, el contraste que se puede establecer entre el lienzo Sin título cat. 11 (1977) de Agnes Martin, con su delicada cuadrícula y su evidente devoción por el formalismo lírico, y la crítica de esa estética formulada por Afro Mountain (1994), de Ellen Gallagher, en la que ésta se sirve de pequeños iconos de la imaginería racista para crear lienzos igualmente elegantes y estéticamente reductores. O entre las planchas metálicas planas de la pieza de suelo Twenty-Ninth Copper Cardinal (1975) de Carl Andre y la presencia elocuente del Getaway #2 (1994) de Tony Oursler. Muda, cuadrículada, modular y elemental,

la de Andre parecería el ejemplo perfecto de obra moderna. Y, sin embargo, esa pieza minimalista amenaza y cuestiona el espacio del espectador, inmiscuyéndose en el límite sagrado entre obra de arte y espectador que tan celosamente se había mantenido en la extensión moderna de la tradición occidental. El espectador nervioso, que duda si pisar las planchas dispuestas con sublime modestia por el suelo de la galería, retrocede hasta otra obra y toma conciencia de su propio cuerpo, su presencia en la galería, y la incómoda ausencia de una clara línea divisoria entre la percepción del sujeto y el objeto artístico. Pero ¿es mucho más molesto que se nos dirija el cuerpo profundamente abyecto de una pequeñísima obra de Tony Oursler? Su imagen antropomórfica sostiene una ilusión de vida en la que la cara proyectada dice desde su soporte, una almohada ahuecada: «Dejadme en paz», «¿Cómo he llegado hasta aquí?» o «Dejad de mirarme».

El mutismo, la modestia, la sublime autonomía... han desaparecido. La pieza se puede observar sin estar al tanto de las neurosis personales del artista o de su falta de ellas, pero el efecto sigue siendo de implicación y sugestión, de vínculos entre el espacio permeable del mundo del espectador y las categorías cargadas de experiencia casi compartida. El concepto de contingencia describe el modo en que la obra de arte se apoya en ese campo difuso para lograr su significado: la figura de Oursler está tan alejada del Bird in Space de Brancusi como un McDonald's de la cultura de los cafés que impregna los motivos del cubismo analítico de Braque y Picasso.

Recurrir al mínimo común denominador del marketing de masas tiene aquí su razón de ser ya que las bellas artes de los años noventa tienen que competir en un entor-

no saturado de imágenes, densamente poblado por invenciones del mundo mercantilizado del simulacro y el espectáculo descrito por los críticos del llamado mundo postmoderno (Guy Debord, Jean François Lyotard y Jean Baudrillard). The Hose de Sue Williams, con su discurso sobre el abuso expresado a través de un dibujo mal hecho y una técnica vacilante, marca la infeliz relación del sujeto con el poder en ese intercambio. De un modo similar, el Untitled #16 (A Decorated Chronology of Insistence and Resignation) (1993) de Lari Pittman utiliza el lenguaje visual de los anuncios más conocidos y del diseño de productos para articular su sensación de impotencia y protesta ante la creciente mercantilización de sectores de la vida individual que antes eran privados. Nada es estable en ese proceso: los animales de More Love Hours Than Can Ever Be Repaid (1987), de Mike Kelley, no proporcionan historias tranquilizadoras de la infancia, ni los retratos fotográficos de Catherine Opie presentan documentos fiables de categorías esenciales de sexo.

Las artes visuales son actualmente una diminuta zona del campo fragmentado de la cultura visual; la línea que separa las bellas artes de los medios de comunicación de masas y las artes populares se resiste a una identificación fácil o segura; los lugares de los que dependen las bellas artes para mantener su identidad (museos y galerías) y las instituciones mediadoras de la crítica y la edición se disuelven en el mundo de la moda, el patrocinio empresarial, la publicidad y la recaudación de fondos. ¿Ha sido de otra forma alguna vez? ¿O fue solamente el sueño momentáneo en el que una pureza supuestamente moderna pretendió alcanzar una clara autonomía y arrastró a las bellas artes desde las iglesias, los carnavales, las ferias de muestras, los mercados de artesanía y las exposiciones tecnológicas hasta un centro de atención silencioso? En una época en la que las imágenes visuales proliferan a la velocidad de la luz electrónica, el papel y el estado del arte siguen destacando por una característica sobresaliente: el arte llama la atención sobre sí mismo como acto autoconsciente de enmarcado, dando importancia a una cosa, separándola de ese campo prolífico. El arte actualmente pone en cuestión el significado en sí, y nos exige que prestemos atención a las complejas formas en que se produce ese significado, en lugar de ofrecer una verdad estable, universal o trascendente. La presencia visual como significado puro y forma estética es un concepto inservible en un mundo en el que la hibridación, la mutación y la contaminación son rasgos sociales y estéticos manifiestos. La dificultad no reside en la lectura del significado de las obras de arte contemporáneas, sino en el deseo de que ese significado sea estable, finito y garantizable. Si los inicios del siglo XX se caracterizaron por los sueños modernos de formas puras y cambio utópico, su final se distingue por una energía febril que lleva a las artes visuales hacia un compromiso dinámicamente fértil con las muy diversas contingencias de la experiencia, reales e imaginarias, empaquetadas y producidas, vividas y recicladas.

Extracto de *Art at the End of the 20th Century: Selections from the Whitney Museum of American Art*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1996.

1. Entre las principales figuras de ese movimiento se encontraban Faith Ringgold, Miriam Schapiro, Judy Chicago, Faith Wilding, Carolee Schneemann y Alison Knowles.

## IRREVERENCIA APASIONADA: LA POLÍTICA CULTURAL DE LA IDENTIDAD

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 Undidos 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 y Coco Fusco, *Radio Pirata, Colon Go Home!*

Apenas ha transcurrido una semana en los dos últimos años sin que la opinión pública tratara una nueva batalla sobre identidad y cultura. Tras cada debate subsisten miedos y esperanzas en torno a la imagen que Estados Unidos proyecta a su(s) pueblo(s) y al resto del mundo. «¿Quiénes somos?», se preguntaba la revista Time mientras las estadísticas apuntaban hacia un cambio de la composición étnica de la sociedad norteamericana, cada vez menos blanca. «¿De quién son los valores?», quería saber a su vez Newsweek, mientras muchos vacilan y otros aplauden la retórica neofascista y universalista de la derecha radical. Estas preguntas se han volcado al mundo del arte en diversos debates interrelacionados e inconstantes sobre censura, propiedad cultural y justicia cultural. «¿De quién son los museos, de quién la estética?», pregunta una nueva generación de críticos, conservadores y artistas. «¿De quién son los iconos?», se interrogan los teóricos y activistas multiculturales mientras la cultura de consumo de Estados Unidos sigue absorbiendo cada vez más deprisa elementos de mundos foráneos. «¿De quién es la imagen?», argumentan los abogados del pleito contra Jeff Koons, quien, a ojos de la ley, obtuvo provecho al «apropiarse» de la fotografía de otro artista, que reinterpretó en forma de escultura sin mencionar ninguna «fuente».

«¿Dónde estamos?» Estamos en Estados Unidos, quinientos años después del inicio de la conquista y colonización del Nuevo Mundo, cinco tras el principio de arrolladoras transformaciones del mundo socialista, siete antes del final del milenio. Los últimos grandes imperios de este siglo (Estados Unidos y la Unión Soviética) están en declive como superpotencias, sus respectivas economías caen en barrena y sus trabajadores internacionales pasan a ser «problemas sociales» migratorios. Con el desenmarañamiento de esos sistemas, el concepto y la realidad de la nación-estado unificada y homogénea y de cultura nacional se han convertido en terrenos muy polémicos. A esos cambios políticos e ideológicos tenemos que añadir el hecho de que los avances de la tecnología han trastornado de forma definitiva las fronteras geográficas, políticas y culturales. La ansiedad provocada por esas transformaciones y experimentada colectivamente ha generado una gran abundancia de conflictos relacionados con la «identidad», desde disputas sobre fronteras geopolíticas y el resurgimiento de las tensiones étnicas en Europa hasta la análoga agitación racial norteamericana. En Europa se combaten esos asuntos principalmente en la esfera geopolítica; en Estados Unidos nos encontramos más bien ante una batalla ideológica sobre una representación simbólica, lo que no quiere decir, sin embargo, que las batallas norteamericanas sean menos políticas. Al contrario, en este país la cultura es un tema muy importante, quizás crucial, de la lucha política en torno a la identidad. Aunque las tensiones del Este y el Oeste difieren, tienen sin embargo como motor las mismas fuerzas contradictorias subyacentes: por un lado, la internacionalización de la economía y la formación de la «cultura mundial» (simbolizada por la Unión Europea y la Zona de Libre Comercio norteamericana); por el otro, la fragmentación política basada en el regionalismo, el separatismo étnico y la acentuada polarización económica. Luchamos por conservar distinciones que para algunos ya no se pueden dar por sentadas y para otros parecen estar por vez primera al alcance de la mano. Esas condiciones conforman gran parte del arte y de los debates culturales de nuestro momento histórico. El desorden físico y cultural caracteriza las condiciones de vida cotidiana de muchos de los habitantes del mundo, quizás de la mayoría. Los que disfrutan de una posición privilegiada viven esas condiciones por elección, haciendo negocios internacionalmente, adoptando tecnología avanzada o utilizando juegos de realidad virtual; los que no tienen tantos privilegios se ven obligados a vivir esa sensación de desorden sin respiro como trabajadores emigrados, inmigrantes, exiliados, refugiados y desamparados. Las culturas de diáspora son paralelas a las de la patria, y a menudo mantienen «centros» arriesgados; el exilio y el sentido dividido del yo que comporta se convierten en la experiencia de identidad paradigmática de millones de personas. Algunas naciones existen sin territorio, mientras otras se sostienen gracias a la coacción autoritaria. La hegemonía de las culturas nacionales se ve trastornada continuamente por información, medios de comunicación, artículos de consumo y personas «foraneas». La antigua circunstancia colonial de tener que decidirse entre la cultura y las estructuras de poder locales o forasteras no se ha visto barrida por la era postcolonial; en realidad, recuerda a la vida diaria de las sociedades postindustriales, donde la avanzada tecnología facilita la transmisión continua de información y mercancías a los diversos extremos del planeta. Sin embargo, para algunos esas transformaciones no significan necesariamente una mayor disponibilidad de recursos, sólo más intrusiones en sus tierras y en sus vidas.

En ese contexto, el concepto de pureza cultural puede parecer en sí algo surgido de la fantasía nostálgica, algo de lo que ya ni siquiera pueden aportar pruebas las sociedades «no occidentales». Y, sin embargo, esos temas siguen preocupando a muchos y son cruciales en los debates culturales sobre la condición de los pueblos subordi-

nados de Estados Unidos. Nuestro continuo compromiso con cuestiones de identidad parece indicar que ni siquiera un desplazamiento de fronteras nos llevará a renunciar a ellas definitivamente. A diferencia de muchas otras interpretaciones de la postmodernidad que han sugerido que el flujo acelerado de propiedad cultural ha anulado las identidades establecidas y las relaciones de poder existentes entre ellas, la teoría y la práctica cultural subordinadas han defendido la necesidad de explicar las distinciones entre poder político (es decir, los responsables de que sucedan cosas y la concepción que tienen de sí mismos) y el intercambio de símbolos culturales. Mientras que otras escuelas de pensamiento asociadas al postmodernismo han interpretado la identidad como un puro proceso, infinitamente transformable y esencialmente performativo, los discursos subordinados han entendido esas posiciones como caracterizaciones voluntaristas que no explican las fuerzas de control que afectan a la identidad, como, por ejemplo, el racismo y la fuerza determinante de la experiencia colectiva histórica. Esas omisiones siguen pareciéndose demasiado a la violencia racial que les ha robado a muchos habitantes de este país en primer lugar el derecho a ser considerados seres humanos, y a continuación el de acceder al poder político. Así pues, en este momento histórico la fascinación postmoderna por el intercambio de propiedad cultural y por una identidad completamente desarraigada les puede parecer a muchas personas de color más una alienación intensificada que una emancipación. En cambio, para muchos la época exige lo que Gayatri Spivak ha denominado «esencialismo estratégico», es decir, una posición crítica que da validez a la identidad por ser necesaria políticamente, y no por ser ahistórica o inalterable.

La identidad y los valores culturales son temas con carga política e histórica para los pueblos de este país cuyo acceso al ejercicio del poder político y al control de sus representaciones simbólicas se ha visto limitado en el marco de la cultura dominante. Aunque algunos podrían considerar la actual ola multicultural como algo que faculta por sí mismo y es incluso nuevo, otros entienden el presente en relación con una larga tradición de «celebración» (o quizás mejor de objetización) de la diferencia como entretenimiento ligero pero exótico para la cultura dominante. Desde la perspectiva de quienes se han visto marginados geográfica, política, cultural y económicamente en y por Estados Unidos, esas celebraciones y la curiosidad que las motiva no son fenómenos necesariamente desinteresados o progresistas de por sí. Pueden ser, más bien, un arma de doble filo que, por un lado, apunta hacia el ejercicio del control sobre la diferencia cultural mediante la presentación de modelos estáticos de «diversidad» y, por otro, hacia la posibilidad de transformar los estereotipos que emergen con la imposición del control.

Esos estereotipos, que se han ido asentando con el tiempo, no se pueden descartar fácilmente por ridículos para, sencillamente, abandonarlos; son, por un lado, recordatorios de una dolorosa herencia de intolerancia y desautorización que ha avivado su falta de representación sistemática, y, por otro, el punto de partida para comprender los impulsos voyeurísticos de naturaleza racial de las culturas colonizadoras no sólo euroamericanas. La «apropiación», una palabra comodín para la élite artística de los años ochenta, no hace referencia solamente a la utilización desinteresada ni la búsqueda de raíces creativas en Marcel Duchamp y Andy Warhol; supone también la consideración de una historia de relaciones de poder colonialistas entre culturas y pueblos no occidentales para poner en contexto ciertas formas de apropiación como violencia simbólica. En otras palabras, aunque puede que la apropiación no connote desigualdades de poder cuando se concibe dentro de otras tendencias de la cultura postmoderna, no se pueden pasar por alto sus implicaciones históricas y políticas en relación con el colonialismo europeo y el expansionismo norteamericano, ya

que la eliminación de la autoría y el intercambio de símbolos y objetos a través de las fronteras culturales no han sido jamás gestos apolíticos o puramente formalistas. El hecho de que la cultura dominante haya expresado periódicamente el deseo de arte subordinado no ha obligado nunca a nadie a tratar con los pueblos subordinados en calidad de seres vivos, compatriotas o artistas. Pero puede que las cosas estén cambiando.

Mientras que las pretensiones de autoridad absoluta en temas de identidad y propiedad culturales son en ocasiones problemáticas (ya que, al fin y al cabo, nadie habla en nombre de todos los miembros de un grupo), las formas de representación de esas conductas en los medios de comunicación dominantes e incluso en la mayor parte de la prensa artística especializada son, de forma invariable, tendenciosas. Se ha puesto poco interés en distinguir entre los intentos de la cultura dominante de recortar el derecho del artista a expresar su sensibilidad estética y la contestación subordinada a los privilegios y el racismo institucionalizado; en realidad, la confusión entre esas distinciones ha avivado los debates sobre la «corrección política» de los últimos años. Sin embargo, muchas, por no decir casi todas, de las críticas dirigidas a quienes plantean cuestiones de apropiación cultural apenas merecen consideración; maquilladas con tópicos de calidad y libertad, suelen ser, por el contrario, expresiones de disgusto ante el simple hecho de que sectores sociales marginados decidan expresar sus opiniones sobre la cultura. Mientras que la izquierda y la derecha apelan a las «comunidades imaginadas» o al «público» para justificar su asunción de la autoridad de hablar, se considera a ese «público» excesivamente sensible e inocente o demasiado listo para confundir el mal con el bien. Cualquiera que ponga en tela de juicio la total «libertad» de las estructuras de poder para ganar dinero u otorgar significado como les venga en gana puede recibir la etiqueta de «antinorteamericano», retrógrado en lo social o ignorante en lo artístico. Toda cuestión o protesta subordinada, incluso si tiene como objetivo poner en contexto y no limitar, se puede llegar a entender como una amenaza al actual orden cultural.

Para los privilegiados proveedores de cultura de este país (sean artistas, profesores, críticos, coleccionistas, benefactores o expositores), tener que enfrentarse a las limitaciones del propio conocimiento y la renuncia a la propia autoridad puede interpretarse como un desafío o un golpe aplastante. Esa perspectiva ha generado en los dos últimos años un nuevo torrente de represalias defensivas mediante tácticas muy viejas. Cuando en el verano de 1992 cientos de actrices chicanas protestaron en California contra la realización de una película sobre Frida Kahlo porque los productores se negaban a contratar a una actriz latina como protagonista (asegurando que no existían «nombres con garra suficiente»), muchos medios dominantes hablaron de las manifestantes como si estuvieran obstaculizando las libertades artísticas básicas. La postura de los chicanos se consideraba subjetiva y partidista, un ataque personal al director. Un análisis de esas características no podía tener en consideración que las décadas de ausencia de papeles importantes para actrices latinas en Hollywood podrían no ser resultado de una simple casualidad, sino de una política no escrita ni cuestionada. Tampoco hacía hincapié en la sensación de desautorización provocada por el conocimiento de que la mercantilización desenfrenada de los héroes culturales propios no lleva necesariamente al acceso a los recursos culturales para uno mismo o para la propia comunidad. Por el contrario, en este país la apropiación de las culturas subordinadas por

parte de la dominante ha sustituido históricamente la cesión a esos pueblos de cualquier tipo de poder político o económico real.

Si los hechos hubieran pasado en los años sesenta y las manifestantes hubieran sido

hombres, se les podría haber elogiado como dirigentes de un nuevo grupo de presión de Hollywood, protagonistas de un capítulo de la historia chicana. Sin embargo, fuera de la comunidad chicana han sido etiquetadas como otro grupo de feministas «políticamente correctas». El ímpetu comercial y la concentración de riqueza de la industria cinematográfica la han convertido quizás en el escenario de lucha más difícil, sobre todo para las artistas de color, que han sido las que menos se han beneficiado de la última ronda de inversiones en películas comerciales sobre afroamericanos y latinos. Es ésta quizás la lección más triste sobre política de identidad que hemos aprendido tras el movimiento por los derechos civiles y el retroceso de sus principios auspiciado por las presidencias de Reagan y Bush: que la asimilación superficial a través del consumismo y la representatividad forzada puede ser alabada como signo de la conformidad de lo dominante, mientras que los cambios fundamentales necesarios para alcanzar una forma de justicia más profunda se siguen frustrando a cada paso.

Por otro lado, el mundo de las artes visuales manifiesta en ocasiones señales más conciliadoras. Por ejemplo, en otoño de 1992, en plena avalancha de inauguraciones de exposiciones de arte de los indios americanos por todo el Medio Oeste como gestos liberales de respuesta al V Centenario, estalló un conflicto en un museo de Minneapolis sobre una muestra de pipas indias, ya que muchos pueblos indígenas las consideran sagradas. Tras largas conversaciones entre ancianos indios, artistas, activistas y personal del museo, se convenció a la institución de su error, postura a la que quizás no se habría llegado sin los años de debates sobre la propiedad de los objetos indígenas y sin el hecho de que el Movimiento Indio Norteamericano acababa de lanzar una especie de advertencia al demandar al equipo de fútbol americano de los Washington Redskins (pieles rojas) por utilizar como nombre ese término racista.

Otro indicador de esa tendencia al cambio son las recientes quejas surgidas en Nueva York en relación con la representación de negros y latinos en el arte público de artistas blancos. A esas quejas se ha respondido con una disposición sin precedentes. Los debates de ese tipo, centrados en la comunidad y la división étnica, sobre el papel y la calidad del arte público dan de lleno en el individualismo radical que caracteriza la concepción social que del artista tiene la cultura dominante. Por otro lado, esos debates ponen a prueba los límites del poder de las instituciones culturales y los conservadores del arte dominante, cuya prolongada autoridad para actuar como árbitros del buen gusto cuestionan ahora de forma continuada las críticas «profanas» de sus conceptos de valor estético y «realismo». No puedo decir que esas críticas me hayan parecido siempre desprovistas de motivos extraartísticos; por ejemplo, algunas se han utilizado para atacar indirectamente a políticos. Serían más convincentes si fueran más sistemáticas, si también estuvieran dirigidas a representaciones percibidas como falsas en los medios comerciales de comunicación, y no solamente en las artes. Sin embargo, esas protestas suponen una oportunidad decisiva para reconsiderar las relaciones entre cultura, creación artística, colectividad y espacio público. Por mucho que los manipule la prensa, estos encuentros constituyen una manifestación política de identidad multicultural en la vida cotidiana. Confirman la complejidad que supone debatir diversas posturas sobre cultura e identidad en nuestra sociedad. Junto con las acciones públicas de grupos como los activistas contra el sida de ACT-UP, las feministas del WAC y las Guerrilla Girls y los artistas de color de PESTS, constituyen algunos de los compromisos públicos más interactivos con los medios de comunicación y las artes que han surgido en la última década. A su manera, todos buscan reparar injusticias llevando sus preocupaciones a la calle y a otros espacios públicos, conciliando activismo y espectáculo.

Esos conflictos sobre la autodefinición de la cultura y los iconos propios recuerdan batallas parecidas del pasado, pero a finales de los años ochenta y principios de los noventa se han ido concentrando cada vez más en las artes, los medios de comunicación y la educación, y han adoptado un tono especialmente estridente. Indican una creciente concienciación del papel de la representación simbólica como punto clave de la lucha política. Esos conflictos anuncian asimismo importantes variaciones en la forma en que debemos comprender el postmodernismo y la «diferencia». Al dar a los conceptos abstractos y las operaciones formales un contenido social más manifiesto, localizan, politizan e historian los debates culturales postmodernos que en determinado momento habían sido en exceso formalistas y etnocéntricos, incluso en la propia caracterización de la «diferencia».

En el fondo de esas otras postmodernidades reside la insistencia en que arte y política nunca llegan a separarse totalmente. Mientras que el arte y la crítica de arte de principios de los ochenta estuvieron caracterizados por una perspectiva más formalista de la apropiación y el pastiche, las estrategias culturales subordinadas que han conseguido atención recientemente sitúan en primer término la conexión entre lo político y lo simbólico. Los debates circundantes implican también críticas explícitas a las pretensiones de los humanistas liberales de que la igualdad legal supone el fin de las diferencias entre los pueblos y a las posturas relativistas de determinadas tendencias del postestructuralismo y de las proposiciones voluntaristas de comprensión de la identidad que las acompañan. Muchos teóricos postcoloniales y feministas han rechazado las proposiciones del postestructuralismo que declaran la muerte del sujeto, el final del significado, el declive de lo social y el fracaso de la resistencia política; esos anuncios, aseguran, confirman solamente las realidades de los pocos que antaño pudieron pretender derechos absolutos, verdad absoluta, autoridad absoluta. También analizan con escepticismo las extendidas interpretaciones del hincapié del postestructuralismo en la dimensión interpretativa de la identidad que reducen la subjetividad a un puro artificio autodeterminado. A pesar de los cambios cataclísmicos de las formas en que se definen las comunidades y en que circula la información, solamente un sector infinitamente pequeño de la sociedad llega a escoger libremente dónde está, quién es y cómo vive. Y ni siquiera la limitada capacidad que se puede llegar a adquirir de modificar aspectos de la propia identidad puede ofuscar completamente las repercusiones de factores sociales, políticos y económicos externos en la constitución del yo. Parafraseando al teórico cultural Stuart Hall, no todos los símbolos e intercambios son intercambiables: sigue habiendo diferencias que marcan la diferencia. Lo que queda, sin embargo, no es una forma romántica de esencialismo, sino un fluido concepto de identidad que se fija en la historia pero no queda mecánicamente determinado por ella.

En la esfera de la cultura, pues, nos encontramos en primer término con dos conflictos interrelacionados pero aparentemente contradictorios: uno, surgido del campo de la representación política, es una batalla interracial e intercultural sobre la apropiación que tiene lugar en la esfera pública y en la que la gente de color exige el derecho a determinar el significado de su cultura y delimitar la identidad de ésta (o, mejor dicho, señalar las fronteras que siguen existiendo). Se trata de una batalla que para enfrentarse a una herencia de injusticia se centra en las relaciones de poder implicadas en la representación simbólica. Por otro lado, en los últimos años los flujos artísticos de esas mismas comunidades han hecho hincapié en la hibridización como experiencia cultural y como estrategia formal. El vídeo experimental *Rock Me Gung Hey*, del artista de performance y músico Alvin Eng, por ejemplo, trata de lo que supone ser asiático en Chinatown, pero cuenta la historia con el lenguaje del rap. Es intere-

sante destacar que la música rap, que a menudo se caracteriza como la expresión de los jóvenes negros, es quizás hoy en día el lenguaje norteamericano intercultural de autoafirmación desafiante más importante; su utilización se ha extendido a chicanos como Keith Frost y A Lighter Shade of Brown, a cubanoamericanos como Mellow Man Ace y puertorriqueños de Nueva York como Latin Empire, junto con diversas jóvenes de color de Estados Unidos, cuyas voces suelen contestar el centrismo masculino de ese estilo, y otros jóvenes de todo el mundo.

Aunque hay quien se aferra a la idea de que todos los artistas tienen como objetivo un territorio específico dirigido a un grupo, o un concepto de comunidad preconcebido, las obras más estimulantes desbaratan esas suposiciones y presentan nuevas posibilidades para los antiguos términos. La instalación mediática *Cornered*, de Adrian Piper, por ejemplo, supone una denuncia de los prejuicios norteamericanos que demuestra cómo la definición legal y la concepción social del término «negro» son incompatibles, lo que nos obliga a reconsiderar nuestra propia noción de composición racial. Más que celebrar la supervivencia de una tradición «pura», la performance en movimiento *It's Not Always Nice To Be An Indian*, de James Luna, muestra algunos de los aspectos más entristecedores de la existencia de los indios norteamericanos contemporáneos y nos invita a entrar en un intenso y enriquecedor proceso de redefinición de la cultura del artista.

Quizás el mejor resultado del clima cultural de la última década ha sido el florecimiento de una gran variedad de prácticas artísticas, lo que atestigua la imposibilidad de reducir la identidad cultural a un paradigma simplista. Parece ser que nos hemos alejado de la creencia, ampliamente extendida hace algún tiempo, de que los artistas de color deben dedicarse a lo que Stuart Hall ha llamado el acto de recuperación imaginativa de un pasado singular y unificador para que su obra tenga validez. Muchos artistas de color contemporáneos, desligados ya de un sentido de restricción obligatoria del enfoque, los materiales y el género, van y vienen del pasado al presente, de la historia a la ficción, del arte al ritual, del arte elevado a la cultura de masas, y de la influencia occidental a la no occidental para volver a empezar. De ese modo, participan en múltiples comunidades. Artistas como Fred Wilson y Renée Green excavan en el pasado colonial europeo y euroamericano y llaman nuestra atención sobre elementos a menudo horribles que muchos desdeñan o dan por sentados, al tiempo que subrayan nuestra atracción e incluso fascinación por los objetos y documentos en sí. Los decorados teatrales y objetos domésticos recargados y de complicado rediseño de Pepón Osorio desdibujan distinciones muy extendidas entre original y copia o entre relicario y escultura, y nos obligan a redefinir los conceptos euroamericanos de gusto y originalidad.

Esos artistas reflejan las experiencias híbridas que conforman una parte muy importante de la vida contemporánea. Surgen de la experiencia de moverse entre mundos y de sentirse como en casa (o no) en más de uno. Despliegan diversos lenguajes y cruzan géneros estéticos siguiendo ideas a través de múltiples medios. Expresan la ambivalencia que se produce al sentirse desincronizado con las estructuras de los medios de comunicación dominantes y, sin embargo, quedar fascinado por sus imágenes y por las posibilidades creativas de su recontextualización. Del mismo modo, se fijan en la historia general y la del arte de Occidente no para suprimir su racismo, sino para jugar con los estereotipos y ausencias sintomáticos y crear una contrahistoria mediante el rechazo de las imágenes negativas y la provocadora extracción de historias ocultas. En lugar de desdeñar la cultura dominante por su retroceso y sus tendencias a la exclusión, literal o figuradamente, muchos artistas de color que han madurado en la última década se han implicado en ella y enérgica y renovadamente.

Llegado este punto, recuerdo al director de cine palestino Elia Suleiman, establecido en Nueva York, y su descripción de su propia estrategia de creación de una nueva sintaxis visual a partir de retazos de imágenes televisivas. «En una guerra en la que uno no tiene armas, debe coger las del enemigo y utilizarlas para algo mejor, como arrojarlas a él.»

La estrategia de adopción de elementos de una cultura establecida o impuesta que se devuelven con nuevos significados no es la única clave de la guerrilla; la táctica de inversión, reciclaje y montaje subversivo es también una estética que forma la base de muchas vanguardias del siglo XX. Sin embargo, una comprensión más profunda de las influencias que afectan a muchos artistas de color exige que percibamos también sus conexiones con la semiótica característica de la condición colonial. El sincretismo, o fusión de diversas formas de creencia o práctica, ha permitido a los grupos no autorizados mantener sus tradiciones proscritas o marginadas. También ha allanado el camino para una gran cantidad de métodos de reciclaje cultural que han aportado nuevos significados a antiguos iconos. La acción simbólica, en forma de espiritualidad y arte, ha sido durante siglos un terreno importantísimo para la auto-definición de pueblos desprovistos de derechos. Cabe recordar la importancia de los espirituales negros en el movimiento por los derechos civiles, o el papel de los corridos para los chicanos del Suroeste como conductores de una historia suprimida por la sociedad anglosajona dominante. La cultura y la autoexpresión del colectivo son quizás sus puntos de resistencia más importantes, las señales en la vida diaria de una lucha política continuada. Sin embargo, la resistencia dentro de un contexto colonial raramente es directa, manifiesta o literal; por el contrario, se articula a través de inversiones semánticas y del proceso de aportación de significados diferentes a iconos, objetos y símbolos. Como ha indicado Henry Louis Gates en su análisis del significativo afroamericano, es en esa dinámica donde se encuentran ecos de la defensa creativa de los esclavizados contra sus amos. Son algunos de los sistemas que han utilizado los pueblos oprimidos para recuperar su identidad.

Por muy agrídulce que parezca, en muchas ocasiones son también muy divertidos. La parodia, la sátira y la perturbación carnavalesca del orden establecido siguen prosperando como estrategias creativas para subvertir temporalmente la autoridad. No es sorprendente que en el siglo XVI el Virreinato del Perú emitiera una ley que prohibía la comedia por miedo a sus posibles repercusiones políticas. Hoy en día, quienes se identifican con el orden establecido responden de forma literal al tono de broma y los dobles sentidos de la expresión creativa subordinada leyéndola de forma superficial. Insisten en que el arte no debería «ofender», en que la apreciación avanzada debe ser distanciada y reverente, y en que la crítica sería no sea apasionada y sí «objetiva». Lo que no puede comprenderse de esas actitudes despreciativas es que la irreverencia y la exuberante energía de esas estrategias estéticas sean la demostración de la supervivencia de las prácticas subordinadas que han creado las condiciones necesarias para la renovación espiritual y cultural, así como para las reinterpretaciones críticas del mundo en que vivimos.

Los conflictos de identidad de los últimos años se incluyen entre las muchas formas en que los pueblos de este país están transformando nuestra concepción de lo norteamericano y sus culturas. Para ello, tenemos que retroceder a las historias que han circulado principalmente en comunidades marginadas. En los debates y en el arte que surgen del tumulto del presente encontramos reflejos de muchas herencias de la conquista y la colonización del continente americano, entre ellas una limitada concepción del arte y la cultura. Aunque la sociedad norteamericana ha definido el progreso como la concentración en el futuro, ahora nos toca regresar al pasado para situarnos en la

historia y comprender cómo hemos llegado a donde estamos. Mientras intentamos agarrarnos a analogías cruciales y extraer de ellas nuevas historias, emergen nuevas crónicas alternativas; son los últimos ejemplos de cómo los recuerdos colectivos, esos almacenes de la identidad, una vez activados, pasan a ser fuentes de poder de la resistencia 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*

Extracto de 1993 *Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1993.

**PHILIP MORRIS COMPANIES INC.,  
40 AÑOS DE MECENAZGO ARTÍSTICO Y CULTURAL**

Cuarenta años lleva Philip Morris Companies Inc. prestando un apoyo firme y continuado al mundo de las artes. El primer acto cultural que patrocinó hace cuatro décadas fue un concierto al aire libre en Louisville, Kentucky, sede originaria de la compañía; desde entonces Philip Morris se ha ganado el reconocimiento general por su apoyo al mundo cultural y artístico en diferentes países.

Con el punto de mira puesto en la diversidad cultural y la experimentación en las artes, Philip Morris se ha dedicado a patrocinar infinidad de programas que abarcan un amplio espectro de las artes como exposiciones pictóricas, danza, festivales artísticos o nuevas composiciones de ópera y de coreografías de danza. Junto a ello, Philip Morris colabora con cientos de organizaciones en todo el mundo para que puedan desarrollar su labor cada año.

El intercambio cultural es el eje que define la filosofía de mecenazgo artístico de Philip Morris. Por ejemplo, la compañía contribuye a que el público norteamericano conozca experiencias culturales de otros países al tiempo que ayuda a artistas de Estados Unidos a presentar su obra en diferentes naciones.

*Picasso y los retratos (1996); El Arte Abstracto en el siglo XX (1996); El Arte Olmeca del Antiguo México (1996); La Exposición Bienal del Whitney (1995); Henri Matisse: Una Retrospectiva (1992); El milagro griego: Escultura clásica en los albores de la democracia, el siglo V a.C (1992); El Tiempo de Suleimán el Magnífico (1987); Las colecciones del Vaticano: Los Papados y el Arte (1983), o Del Greco a Cezanne: Obras Maestras del Arte Europeo, son algunas de las exposiciones patrocinadas por Philip Morris en Estados Unidos. Lejos de esas fronteras, ha hecho asimismo posible las giras de compañías como la de Danza de Martha Graham por Asia o la del Alvin Aley American Dance Theater por Europa.*

Por medio de las filiales que la compañía tiene en todo el mundo, Philip Morris patrocina programas y proyectos en Europa, Asia e Hispanoamérica. Entre éstos, cabría citar el *Premio Nacional del Grabado de España*, que celebra este año su cuarta edición, la presentación del *Dance Theater de Harlem* en Bilbao y el *Joffrey Ballet de Chicago* en Madrid; el *Festival de Cine Karlovy Vary* en la República Checa o el premio anual de ballet denominado *Philip Morris Flower Award* que se celebra en Escandinavia y algunos países centroeuropeos.

También en Hispanoamérica la compañía norteamericana patrocina diferentes programas para artistas noveles. La presentación del *Ballet Hispánico* en Buenos Aires o la gira de la *Compañía de Danza José Limón* por Brasil, son algunos ejemplos de su labor en esa región del mundo.

Philip Morris Companies Inc. está compuesta por cinco grandes compañías: Kraft Foods Inc.; Miller Brewing Company; Philip Morris International Inc.; Philip Morris USA y Philip Morris Capital Corporation.

**JENNIFER P. GOODALE**  
**Manager. Programas Culturales.**  
**Philip Morris Companies Inc.**

Jennifer P. Goodale fue nombrada Manager de los Programas Culturales de Philip Morris Companies Inc. en septiembre de 1996. Se incorporó a la compañía en 1982, y desde 1986 Goodale ha ocupado diversos puestos en el Departamento de Programas Culturales.

Como Manager, Goodale es responsable de establecer la estrategia global y de dirigir el desarrollo de toda la acción de mecenazgo y patrocinio de Philip Morris, tales como exposiciones, giras artísticas, publicaciones, apoyo a diversos organismos y sociedades culturales etc.

Jennifer P. Goodale es patrono de la Ralph Lemon Dance Company y de los Consejos asesores de The Actors Fund, American Ballet Theater, Bebe Miller Dance Company, y Next Wave Associates en la Academia de Música de Brooklyn.

Goodale se graduó en Teatro e Inglés en el Barnard College de la Universidad de Columbia de Nueva York. Ha bailado y dirigido muchas producciones de teatro y danza con Columbia Players, y ha colaborado como escritora y diseñadora para la revista *Upstart*.

**IDENTIDAD MÚLTIPLE. OBRAS DEL WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART**

**Lista de las obras de la exposición**

**AFRICANO, NICHOLAS**

**Sprained Ankle**

**Tobillo dislocado** - 1977

Linoleum, óleo, acrílico, cera, cable metálico y madera

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

Hombre: 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 vigésimo noveno Cardenal de Cobre** - 1975

Cobre

29 unidades, cada una: 0,5 x 50,8 x 50,8 cm

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

**AYCOCK, ALICE**

**Untitled (Shanty)**

**Sin título (Cabaña)** - 1987

Madera

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

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

Diámetro de la rueda: 30,5 x 273,1 cm

**BARTLETT, JENNIFER**

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

Esmalte sobre acero, esmalte cocido y serigrafía

129,5 x 657,9 cm

**BASQUIAT, JEAN-MICHEL**

**"LNAPRK"** - 1982

Polímero sintético y barra de óleo sobre tela

186,7 x 183,5 cm

**BENGLIS, LYNDIA**

**Bravo 2** - 1975-1976

Cobre, acero, estaño y zinc sobre yeso, algodón y pantalla de aluminio

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

**BICKERTON, ASHLEY**

**Stratified Landscape #1**

**Paisaje estratificado #1**

1989

Acero y cobre corroído, aluminio anodizado, fibra de vidrio, cuero, tela, madera, redes, cuerdas, judías, resina, algas descompuestas y coral

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

**BOROFSKY, JONATHAN**  
**Running People at 2,616,216**  
**Gente que corre a 2,616,216** - 1979  
Pintura de látex sobre pared  
Dimensiones variables

**BURDEN, CHRIS**  
**America's Darker Moments**  
**Los momentos más oscuros de América** - 1994  
Estaño pintado, madera, vidrio, espejos, plexiglás y luces fluorescentes  
142,7 x 99,1 x 94 cm

**CAIN, PETER**  
**Z** - 1989  
Óleo sobre tela  
148 x 178,1 cm

**CHIN, MEL**  
**HOMEySEW 9** - 1994  
Pistola Glock de 9 mm y equipo de tratamiento de heridas de bala  
4,8 x 41,3 x 15,2 cm

**CHIN, MEL**  
**Estudio para HOMEySEW 9** - 1994  
Tinta y esmalte sobre metal  
43,2 x 43,2 cm

**COLESCOTT, ROBERT**  
**The Three Graces: Art, Sex and Death**  
**Las tres Gracias: Arte, Sexo y Muerte** - 1981  
Polímero sintético sobre tela  
213,4 x 182,6 cm

**DUNHAM, CARROLL**  
**Pine Gap**  
**El agujero del pino** - 1985-1986  
Técnica mixta sobre chapa de madera  
195,6 x 104,1 cm

**DURHAM, JIMMIE**  
**Autorretrato** - 1986  
Tela, madera, pintura, metal, cabellos sintéticos, piel, plumas, cáscaras e hilo  
198,1 x 76,2 x 22,9 cm

**EISENMAN, NICOLE**  
**Lemonade Stand**  
**Puesto de limonada** - 1994  
Óleo sobre tela  
231,5 x 162,6 cm

**GALLAGHER, ELLEN**

**Afro Mountain**

**Montaña afro** - 1994

Tinta y papel sobre tela

213 x 183,5 cm

**GOLUB, LEON**

**White Squad I**

**El escuadrón blanco I** - 1982

Polímero sintético sobre tela

304,8 x 467,4 cm

**GRAVES, NANCY**

**Cantileve** - 1983

Bronce con pátina de color

248,9 x 172,7 x 137,2 cm

**HALLEY, PETER**

**The Acid Test**

**Test de ácido** - 1991-1992

Acrílico Day-Glo, Roll-a-Tex y polímero sintético sobre tela

4 paneles, global: 228,9 x 463,1 cm

**HAMMONS, DAVID**

**Sin título** - 1992

Cobre, cable, cabellos, piedra, tejido e hilo

Altura: 152,4 cm

**HARING, KEITH**

**Sin título** - 1983-1984

Rotulador sobre cuero

Irregular: 222,3 x 217,5 cm

**KELLEY, MIKE**

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

**Más horas de amor de las que nunca no se podría pagar y El fruto del pecado\*\*** - 1987

Jugueteros de trapo apiñados y colchas sobre tela; velas de cera sobre una base de madera y metal

228,6 x 302,9 x 12,7 cm

Velas: 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 amarillo cromo. Suicidio en Bayona** - 1993

Serie de cinco óleos 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  
Nuevos convertibles Hoover, verde, azul; nuevos convertibles Hoover, verde, azul; dos pisos**  
1981-1987

Aspiradores, plexiglás y luces fluorescentes  
22 unidades, global: 294,6 x 104,1 x 71,1 cm

**KRUGER, BARBARA**

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

**Sin título (Ya no nos verán ni nos oirán) - 1985**

Carpeta de 9 litografías de color con estampación a la lionesa  
Cada hoja: 52,1 x 52,1 cm

**KUBOTA, SHIGEKO \*\*\***

**Meta-Marcel: Window**

**Meta-Marcel: ventana - 1976**

Monitor de video, vidrio y madera contrachapada y letrero de vinilo  
Imagen: 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**

**Retícula de seis pulgadas (15 cm) que cubre las cuatro paredes negras. Líneas blancas en los  
puntos reticulares. 1ª pared: 24 líneas desde el centro; 2ª pared: 12 líneas desde el punto medio  
de cada lado; 3ª pared: 12 líneas desde cada rincón; 4ª pared: 24 líneas desde el centro, 12 líneas  
desde el punto medio de cada lado, 12 líneas desde cada rincón**

1976

Líneas en lápiz blanco y red de grafito negro sobre paredes negras  
Dimensiones variables

**LEVINE, SHERRIE**

**"La Fortune" (After Man Ray: 4)**

**"La Fortuna" (Según Man Ray: 4) - 1990**

Fieltro y caoba

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

**LIGON, GLENN**

**Untitled (I Do Not Always Feel Colored)**

**Sin título (No siempre me siento coloreado) - 1990**

Barra de óleo y yeso sobre panel

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

**LIGON, GLENN**

**Untitled (I Am Not Tragically Colored)**

**Sin título (No estoy trágicamente coloreado) - 1990**

Barra de óleo y yeso sobre panel

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

**LOBE, ROBERT**

**Facial Structure**

**Estructura facial** - 1986

Aluminio anodizado martilleado

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

**MARTIN, AGNES**

**Untitled # 11**

**Sin título #11** - 1977

Grafito y yeso sobre tela

182,9 x 182,9 cm

**MENDIETA, ANA**

**Untitled, from the series "Fetish"**

**Sin título, de la serie "Fetish"** - 1977

Fotografía cromogénica montada sobre cartulina

50,8 x 33,7 cm

**MENDIETA, ANA**

**Untitled, from the series "Silueta"**

**Sin título, de la serie "Silueta"** - 1979

Fotografía cromogénica montada sobre cartulina

51 x 33,2 cm

**MILLER, JOHN**

**Untitled**

**Sin título** - 1988

Polímero sintético, pasta de modelaje, maqueta de plástico sobre espuma de poliuretano expandido, pantalla plástica y cartón piedra

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

**MORRISROE, MARK**

**Untitled (Self-portrait Standing in the Shower)**

**Sin título (Autorretrato en el baño)** - 1981

Fotografía Cibachrome

50,8 x 40,6 cm

**MORRISROE, MARK**

**I Dream of Jeannie (Stephen Tashjian's head)**

**Sueño con Jeannie (cabeza de Stephen Tashjian)** - 1983

Fotografía Cibachrome

50,8 x 40,6 cm

**MORRISROE, MARK**

**Untitled (Self-portrait With Broken Arm)**

**Sin título (Autoretrato con brazo roto)** - 1985

Fotografía cromogénica

50,6 x 40,6 cm

**MURRAY, ELIZABETH**

**Children Meeting**

**Reunión infantil** - 1978

Óleo sobre tela - 256,5 x 322,6 cm

**OPIE, CATHERINE**

**Mike and Sky**

**Mike y Sky** - 1992

Fotografía cromogénica Ilfocolor

50,8 x 40,6 cm

**OPIE, CATHERINE**

**Self-portrait**

**Autorretrato** - 1993

Fotografía cromogénica Fujicolor montada sobre cartulina

100,6 x 76 cm

**OPIE, CATHERINE**

**Ron Athey** - 1994

Fotografía cromogénica montada sobre cartulina

144,8 x 71,6 cm

**OPPENHEIM, DENNIS**

**Lecture #1**

**Conferencia #1** - 1976-1983

Maniquí de madera y aluminio con vestido de fieltro; atril de acero con luz de latón; 48 sillas de madera y grabación en estéreo.

Maniquí: 74,9 x 33 x 33 cm

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

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

**OURSLER, TONY \*\*\***

**Getaway #2**

**Fuga #2** - 1994

Colchón, trapo, proyector de video, reproductor de disco láser y disco láser

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

**PIERSON, JACK**

**Will You still love me tomorrow?**

**¿Mañana todavía me amarás?** - 1994

Vidrio, madera, sábanas de lino, grafito sobre papel, libros de bolsillo, piedras, cirragillos, encendedor, peine y candado con llave

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

Dibujo: 33 x 24,6 cm

Cada sábana plegada: 43,2 x 38,1 cm

**PITTMAN, LARI**

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

**Sin título #16 (Cronología decorada de insistencia y resignación)** - 1993

Polímero sintético, esmalte y purpurina sobre madera

213,4 x 152,6 cm

**RAY, CHARLES**

**Puzzle Bottle**

**Botella-puzzle** - 1995

Vidrio, madera pintada y corcho

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

**RHOADES, JASON**

**Swedish Erotica and Fiero Parts**

**Erótica sueca y piezas Fiero** - 1994

Técnica mixta - Dimensiones variables

**ROSLER, MARTHA**

**The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems**

**El Bowery con dos sistemas descriptivos inadecuados** - 1974-1975

Serie de 45 fotografías de bromuro de plata de texto e imágenes sobre 24 paneles de soporte

Cada panel: 30 x 60 cm

Imagen: 20,3 x 25,2 cm

Texto: 20,3 x 25,2 cm

**ROTHENBERG, SUSAN**

**Holding the Floor**

**Sujetando el suelo** - 1985

Óleo sobre tela

221 x 373,5 cm

**RUPPERSBERG, ALLEN**

**Remainders: Novel, Sculpture, Film**

**Saldos: Novela, escultura, cinc** - 1991

Múltiple consistente en 128 libros, 5 cartones de embalaje, 1 mesa y un punto de libro firmado. Madera, papel y cartón

a) Mesa: 74,9 x 121,3 x 76,2 cm

b) Libros: 21,6 x 15,9 x 2,5 cm

c) Libros: 21,6 x 15,9 x 4,4 cm

d) Libros: 19,1 x 12,7 x 3,8 cm

e) Libros: 19,1 x 12,7 x 1,9 cm

f) Cartones: 29,2 x 45,1 x 29,5 cm

g) Punto de libro: 5,1 x 20,3 cm

**SAAR, ALISON**

**Skin/Deep**

**A flor de piel** - 1993

Planchas de lata, llaves y cuero

Figura con 53 llaves de diferentes longitudes

Instalada: 208,3 x 213,4 x 6,4 cm

**SALLE, DAVID**

**Splinter Man**

**Hombre estrella** - 1982

Óleo y acrílico sobre tela

Global: 248,9 x 497,8 cm

Cada uno de los dos paneles: 248,9 x 248,9 cm

**SCHUMANN, CHRISTIAN**

**Hoot**

**Grito** - 1995

Polímero sintético, tinta de color, grafito y papel sobre tela

152,6 x 213,7 cm

**SHAPIRO, JOEL**

**Untitled (House on the Field)**

**Sin título (Casa en el campo) - 1975-1976**

Bronce sobre base de madera

53 x 73,3 x 54,8 cm

**SHERMAN, CINDY**

**Untitled # 311**

**Sin título # 311 - 1994**

Fotografía Cibachrome

188 x 125,1 cm

**THATER, DIANA \*\*\***

**Scarlet McCaw Crayons**

**Los lápices de Scarlet McCaw - 1995**

Proyector de video con reproductor de disco láser y disco láser

Colección particular

Dimensiones variables

**TOMASELLI, FRED**

**Ocotillo Nocturne**

**Ocotillo nocturno - 1993**

Polímero sintético, resina, drogas y hojas de cáñamo sobre madera

182,9 x 137,5 cm

**WEINER, LAWRENCE**

**Here, There & Everywhere**

**Aquí, allá y en cualquier lugar - 1989**

Instalación mural

Dimensiones variables

**WILLIAMS, SUE**

**The Hose**

**Los pantalones - 1994**

Polímero sintético y óleo sobre tela

213,4 x 182,9 cm

\*\*\* Estas video-instalaciones  
estarán expuestas en el MACBA a partir de enero de 1997