

Pruebas, adaptaciones, rituales

Artistas clave de los años 80 y 90 como Kelley, Kippenberger o West desmontaron gran parte de las estrategias del arte hegemónico del momento. Para lograrlo emplearon un humor de gran espectro y una poderosa descarga irónica con respecto al manido ritual contemporáneo.

Ha transcurrido casi un cuarto de siglo desde que tuvieron lugar los acontecimientos de finales de los ochenta y principios de los noventa que sirven de bisagra y de centro inestable del segmento histórico que abarcó la exposición de obras de esta época del Museo Reina Sofía. En Europa, a la caída del muro de Berlín (1989) y a la disolución de la Unión Soviética (1991) les sucedieron los conflictos de Bosnia (1992-1995) y de Kosovo (1996-1999), así como la consolidación de la compleja transformación sociopolítica que se produjo en España después de la llamada *Transición democrática* posterior a la muerte del generalísimo Francisco Franco en 1975. América Latina fue testigo del principio del fin de una era reaccionaria caracterizada por el triunfo de las dictaduras de derechas, mientras que en Asia el estancamiento de la economía japonesa coincidió con el ascenso de los llamados *tigres* del sudeste asiático (Singapur, Tailandia, Malasia, Indonesia), y con una tasa de crecimiento sin precedentes del capitalismo organizado que se promulgó en China gracias al programa de *modernización socialista*, un sistema que vino acompañado de significativos recortes en la libertad de expresión y de información, y por la represión del movimiento estudiantil en 1989. En los Estados Unidos, los programas económicos y sociales neoliberales promovidos por Ronald Regan y George Bush, padre, en los ochenta y principios de los noventa fueron precedidos e interrumpidos por las recesiones de 1981-1982 y 1987, y sucedidos por una expansión centrista impulsada por el boom tecnológico y la globalización económica que caracterizaron a los años de la presidencia de Clinton (1993-2000), y que terminó de forma dramática con el estallido de la burbuja *puntocom* entre 2000 y 2001 y los sucesos del 11-S en la Costa Este de los EE. UU.

El sector cultural fue a la vez heredero y testigo de estas fuerzas, que dieron lugar a un auge sin precedentes en la construcción de museos y galerías a escala regional e internacional (un fenómeno que contribuyó a redibujar el mapa de la cultura en España y en otros países), a la consolidación del poder y la influencia de las galerías de arte comerciales y las casas de subastas, y a la proliferación de exposiciones colectivas internacionales y bienales temáticas. Mientras que, a comienzos de los ochenta, Nueva York era aún en cierto modo el

centro neurálgico de una próspera escena artística internacional, a principios de la década de los 2000 este mundo se había convertido en un ámbito policéntrico y en cierta medida fracturado, con nuevos centros en desarrollo en Londres, Berlín, Pekín y otros lugares, conectados a través de un sistema operativo en el que las grandes galerías se establecieron en numerosos nudos comerciales siguiendo el ejemplo de la industria de la moda de lujo (Milán-París-Londres-Nueva York).

Si se pudiera hablar de una orientación particular de los artistas cuya obra se presentó en la exposición del Reina Sofía, algunos de los cuales se han incorporado por primera vez a la colección del Museo, esta estaría basada en una resistencia general a la hegemonía de las narrativas asignadas al

el mercado del arte y en numerosas publicaciones especializadas desde mediados de los setenta hasta principios de los ochenta. Esta reacción vino acompañada por los recelos que suscitaban en aquel entonces la austeridad y la reducción del arte conceptual y la atenuación del legado minimalista. Existía, en segundo lugar, un compromiso con la naturaleza y la función de los objetos que se compraban y vendían en un volumen cada vez mayor en los años ochenta, uno de los estímulos de la aparición del llamado *commodity art*. El lenguaje dominante que empleó para desarrollar estas obras y otras afines un grupo que ahora se considera canónico, afincado en Nueva York e integrado por Haim Steinbach, Jeff Koons, Ashley Bickerton y otros artistas, se basaba en una forma renovada de apropiación que se convirtió en una especie de lengua franca en los ochenta y que, en diferentes formatos adaptados, ejercería una profunda influencia en los presupuestos y las etiquetas de la década posterior¹.

La apropiación que cultivaban Steinbach y otros artistas, centrada sobre todo en el objeto, vino acompañada de una variante fotográfica (que englobaba a su vez una tendencia que se bautizó con el nombre de *refotografía*) asociada con la obra de Barbara Kruger, Richard Prince y Sherrie Levine, entre otros. En tercer lugar, podemos hablar de una correlación entre la técnica general de la apropiación y un giro deliberadamente crítico que contaba con varios frentes solapados. Uno de ellos provenía de la importación al por mayor de la teoría crítica posestructuralista, principalmente a través de traducciones de las primeras obras de algunos renombrados filósofos franceses (entre ellos, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Félix Guattari), que se entremezclaba con ideas relacionadas con la posmodernidad social y cultural y que se utilizó para respaldar una amplia variedad de prácticas que se definían explícitamente como *interrogativas* o *críticas*.

Otro frente tomaba como punto de partida la investigación (y la primera definición) de la crítica institucional que se había puesto en marcha entre mediados y finales de los años setenta y que reformularon a finales de los ochenta y en los noventa Andrea Fraser, Renee Green y otros artistas. Algunas de estas prácticas se caracterizaban por un tercer aspecto crítico integrado en los programas específicos

“A principios del nuevo milenio el mundo se había convertido en un ámbito policéntrico y fracturado”

arte de vanguardia neoyorquino en los años ochenta, narrativas que se formularon y se publicaron en su mayoría en Manhattan en estos mismos años. Aún a riesgo de caer en un esquematismo excesivo, podríamos resumir las posiciones divulgadas en Nueva York —posturas que se encuentran interconectadas, por supuesto— de la siguiente manera. En primer lugar, encontramos un rechazo, a menudo virulento, de lo que se veía como un regreso reaccionario a la pintura de orientación gestual bajo la bandera del neoexpresionismo, un movimiento que adquirió un atractivo considerable en

formulados bajo los polémicos auspicios del feminismo, el poscolonialismo y otros discursos basados en las premisas del género o en los mecanismos de compensación racial. Y estos discursos, a su vez, proporcionaron horizontes y recursos a la variedad crítica más animada que se sumó al mundo del arte en estos años, el activismo social y cultural relacionado con la crisis del sida, las guerras culturales, la falta de vivienda y otras discriminaciones sociales del programa neoliberal. Está claro que las relaciones —escenificadas o no— entre estas posturas y acentos eran polémicas. Hal Foster, por ejemplo, aludía a la controversia de la ubicación en una línea de trabajo de los noventa y hablaba de la *ausencia de lugar* refractaria de la tradición moderna, precipitada por el advenimiento del simulacionismo y otros discursos en los años ochenta².

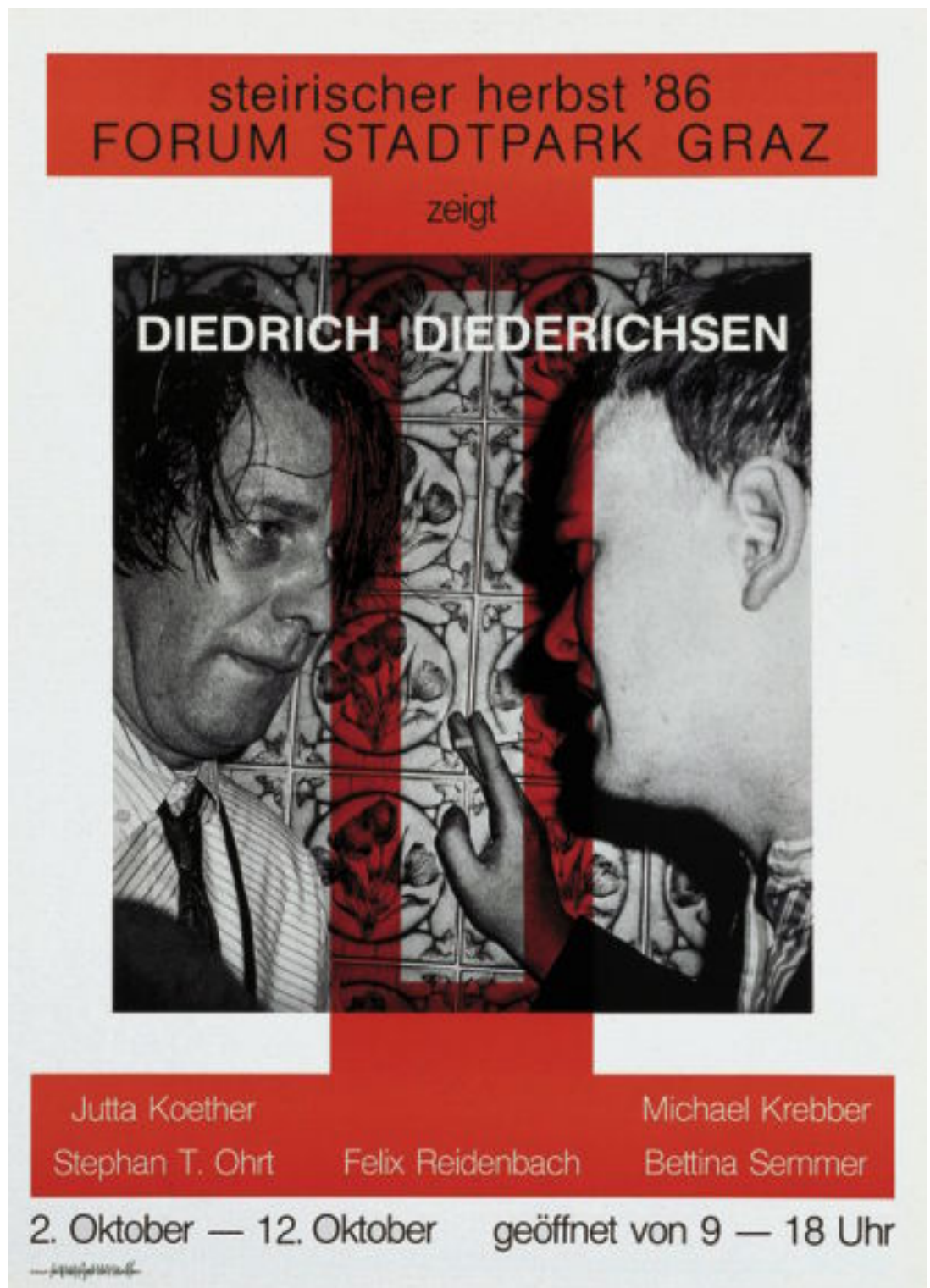
Enseguida veremos que muchos de los artistas que se dieron cita en la exposición, si bien recurrieron en cierta medida a las posturas y las cuestiones que hemos bosquejado sinópticamente, no utilizaron estos conceptos y estas técnicas como predicados destacados. Aunque Cindy Sherman, Louise Lawler, Allan McCollum y Dara Birnbaum desarrollaron su carrera en Nueva York y James Welling y Matt Mullican dieron sus primeros pasos en esta ciudad antes de trasladarse a otros lugares (Italia, Los Ángeles y Berlín, respectivamente), la obra de todos ellos se formó en las fronteras más alejadas de los aspectos más combativos del mundo artístico de Manhattan. Otros artistas cuya obra se presentó en la muestra habían vivido y trabajado en ciudades de la Costa Oeste o de Europa que contaban con una animada escena artística: Los Ángeles (Guy de Cointet, Mike Kelley), en Colonia (Martin Kippenberger), en Viena (Franz West), en Eindhoven (René Daniëls) y en Zúrich (Peter Fischli y David Weiss).

Me gustaría analizar algunas de las maneras en que muchos de estos artistas abordaron un conjunto de predicados, preguntas y acentos algo diferentes de los que hemos bosquejado brevemente con anterioridad. Su *disidencia* adoptó numerosas formas —algunas se expresaban conscientemente y otras no—, e incluía una devoción general por las prácticas intermedia y multimedia en las que la cultura de la música, la danza y el sonido, y las actividades literarias y teatrales se entremezclaban con referencias populares y contraculturales. Asi-

mismo, la experimentación con distintos lenguajes performativos se aderezaba con el humor negro, el humor físico o el absurdo situacional. Una prueba de la constelación de materiales, técnicas y cuestiones que abordaron los artistas afincados en Los Ángeles y en Europa en particular es, por supuesto, un rechazo categórico impulsado por la contagiosa *contaminación* de las formas y la reformulación paródica de los sistemas y formatos establecidos, acompañado por el exceso semántico y la reducción lógica. En combinación con la falta de interés común por cualquier orientación programática, cualquier movimiento o cualquier actividad condicionada por los resultados, esta pluralidad de medios, significados y materiales, debería hacernos reflexionar antes de intentar establecer generali-

zaciones en relación con los rasgos potenciales que comparten estos artistas.

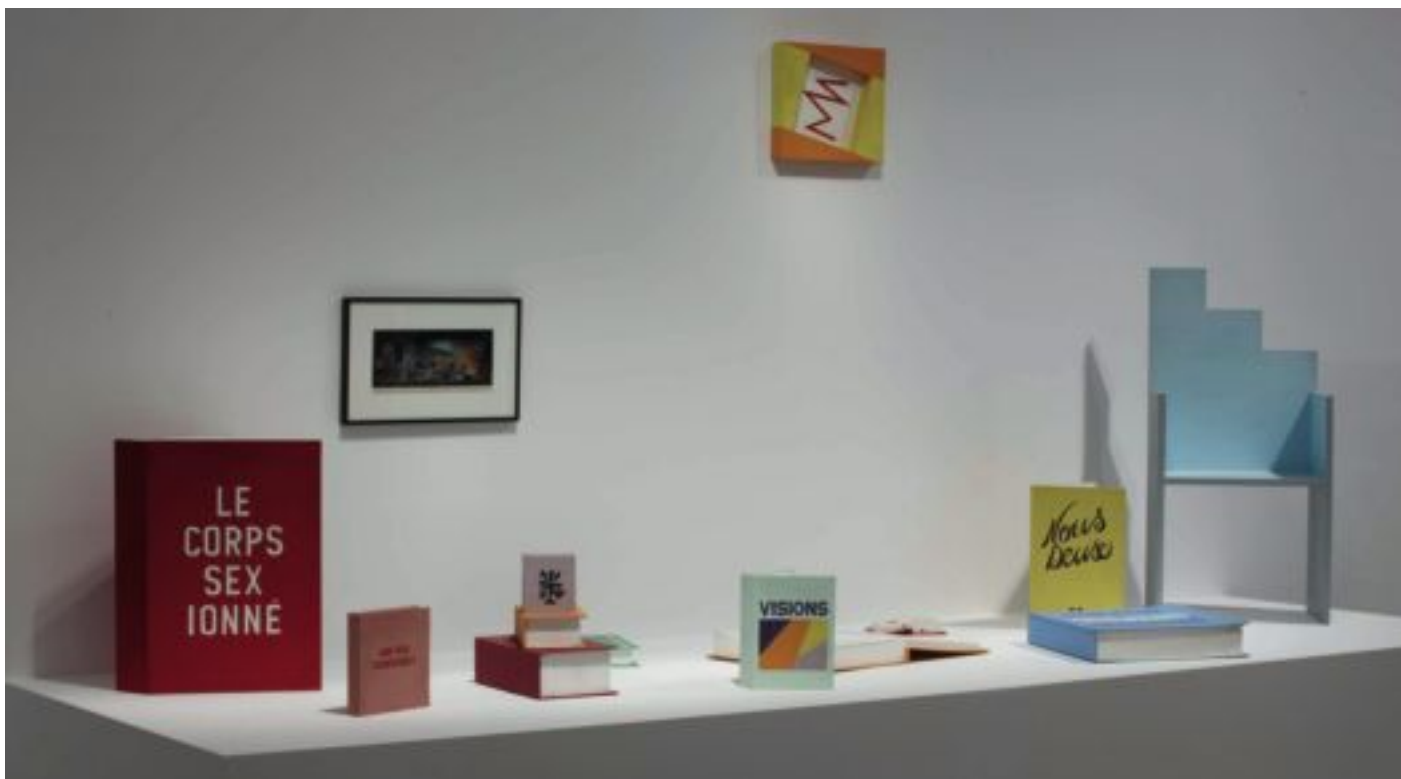
Con esta salvedad en mente, querría, no obstante, señalar la existencia de un espacio concreto que nos permite hablar del modo en que las diferencias que caracterizan a los artistas de esta exposición les alejan de las etiquetas críticas establecidas de los ochenta y los noventa. Mi tesis es que estos artistas se desmarcaron y se instalaron en la cara oculta de una de las lunas críticas más luminosas que orbitaron alrededor del mundo del arte de los años ochenta, heredera de la famosa distinción que estableció Walter Benjamin entre actividades *auráticas* y actividades *rituales*, por una parte, y, por otra, aquellas prácticas asociadas con las técnicas de reproducibilidad y lo que definía



Martin Kippenberger,
Diedrich Diederichsen.
Steirischer herbst '86.
Forum Stadtpark Graz. 2.
Oktober-12. Oktober, 1986.

Serigrafía e impresión
offset sobre papel.
84 x 59,8 cm. © Estate
of Martin Kippenberger,
Galería Gisela Capitain,
Colonia.

PORTADA



Guy de Cointet. *De toutes les couleurs. 1981-1982.*
Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores.

como el *valor de exposición*. Aunque no puedo aludir en este ensayo a los diversos y ocasionalmente contradictorios estudios sobre el funcionamiento y las implicaciones del ritual en el conjunto de la obra de Benjamin —y no es ni mucho menos mi intención afirmar que la última palabra, o al menos la más importante, de este autor sobre este tema se basa en la polaridad en torno a la cual gira su ensayo sobre la reproducción mecánica— me gustaría afirmar que, en buena medida, muchos de los artistas reunidos en la exposición organizaron su obra a través del estudio de los modos rituales de comportamiento social y cultural y de sus formas visuales concomitantes. Estaban interesados en la renegociación fracturada de los tipos rituales históricos (la religión, las estructuras familiares, los vestigios del ocio formalizado); en las fulminantes discrepancias entre la totalización de la modernidad y sus falsas utopías y formas de interpretación social comunes y heredadas; en la resistencia pactada provocada por la reinención *amateur* de actividades rituales fosilizadas; y en el derroche, las obsesiones y las aporías que surgen cuando estos intereses se llevan hasta el límite o más allá.

En lugar de relacionar estos intereses con los debates artísticos que surgieron en la época quizá sería mejor asociarlos con el giro que se produjo en el discurso antropológico en los años setenta y ochenta en favor de las teorías de la *acción simbólica*. En este sentido, los trabajos de Victor Turner sobre la idea de una liminaridad inducida por el ritual³, “un campo de indeterminación recombinada” que actúa como “la puerta giratoria de la cultura: un marco que permite varias salidas, un dominio protoestructural en el que el abandono de la forma, la disolución de las categorías fijas y la aproximación autorizada de una sensibilidad lúdica o un *humor subjuntivo* —el humor del “fuera”, en la expresión “si yo fuera usted”— permite la recreación”⁴.

Los artistas que analizamos en este artículo, en concreto Kelley, Kippenberger y West, salieron a la búsqueda de la cara oculta del concepto de la *liminaridad ritual*, una noción que aprehendieron a través de la degradación de la encarnación moderna de las acciones rituales, mientras trabajaban con el primer

término —normalmente reprimido— de la polaridad de Benjamin. Kelley, por ejemplo, respondió a la teoría de las relaciones afectivas generadas por un estado de *comunidad espontánea* que surge cuando los “individuos se interrelacionan de manera relativamente fluida a través de las diferencias socioculturales de rol, estatus, prestigio, clase, casta, sexo y edad, y otros nichos estructurales”, con la vertiginosa concatenación de descabelladas contingencias experienciales precipitada por conjunciones inesperadas o situaciones de coerción simbólica motivadas por la disfunción y el prejuicio —pero también por la sublimación humorística—, que caracteriza a *Day is Done* (2005) y a otras obras afines. La feliz ruptura o sometimiento de las *divisiones socioculturales* que recorre implícitamente el pensamiento de Turner como un riachuelo de utopismo hippie es desviada totalmente por Kelley y compañía, lo cual no significa que las aguas de este río se represaran y se les negara la oportunidad de expresarse.

Los *Paßstücke* u *objetos adaptables* de West, la *Test Room* de Kelley y los *objetos escénicos* de De Cointet eran los instrumentos o ámbitos emblemáticos con —o dentro de— los cuales se sondeaban y se ampliaban enigmáticamente las fronteras de las formas rituales contemporáneas. Uno de los diversos principios rectores que guiaban a estos tres artistas y a otros reunidos en esta exposición a la hora de desarrollar esta idea era la propia noción de desarrollo, el intento por comprender cómo algo se puede presentar o representar a través del uso y de la manipulación, a menudo sin un objetivo prioritario. Esta atención a la naturaleza inescrutablemente funcional (o supuestamente simbólica) de las cosas, al modo en que se utilizan, colisionan o sencillamente se sienten, se revestía con una referencia de medición debilitada al cambio de paradigma, cuyo referente definitivo surgió en los márgenes plurales de la referencialidad vacía de los *sucedáneos* de McCollum.

Como reconocen tanto los críticos como el propio artista, las esculturas *Paßstücke* (traducidas indistintamente como *accesorios* o *adaptables*) que West empezó a producir en 1974 representaban una conexión con los actos rituales. Aunque se podían relacionar con los “rituales, los excesos y las baca-

nales del accionismo”, reconducían estos elementos en una nueva dirección, y se alejaban del “erotismo sangriento, teatral” en favor de la “confrontación directa y la interacción con el espectador”⁵. El propio West intentó transformar gestos similares a los del ritual en una variedad de democracia estética: “Mientras que la palabra *ritual* siempre hace referencia a algo religioso o místico”, señalaba, “mis reflexiones seguían una línea más emancipadora. Me había tomado en serio algunos eslóganes, como el famoso comentario de Joseph Beuys, que afirmaba que *todo ser humano es un artista*”⁶. Para West, al igual que para Kelley y otros, esta propuesta no dio lugar a una satisfacción chamánica ni a un paternalismo de nuevo cuño, sino a un rechazo de la experiencia “interiorizada” y al desarrollo de proyecciones sinestésicas, que permitían que su obra se pudiera interpretar, en sus propias palabras, como “una danza sin coreografía y sin música... [o] como una pantomima o un combate de boxeo imaginario chino”⁷. Nacidos en las articulaciones intermedias de espacios interculturales compartidos, los objetos de West se camuflaban además en virtud de una sensación de adaptación biológica, la alteración formal derivada de los cambios que se producen en los entornos y los contextos⁸. De este modo, una sensación de inexorabilidad o estricta casualidad sustituía a las presiones de la exteriorización abstracta y respaldaba la presunta naturaleza explícitamente crítica de la obra de arte.

Una transacción similar tenía lugar en el marco de la escenografía simbólica de *Test Room* de Kelley, derivada en parte de una genealogía de objetos *performativos* o *manifestados* que se remontaba a sus primeras esculturas performativas. Entre ellas había objetos concebidos como instrumentos que había que *tocar* o *activar*, bien en forma de tambores (*Moaning Drum* y *All Seeing Eye*, ambas de 1977); de megáfonos y otras variaciones (*The Base Man*, 1979; *Perspectaphone*, 1977-1978), o los instrumentos de cartón elaborados a mano relacionados con *Tube Music*, *Wind and Crickets* (1978-1979), *The Flying Flower* (1977-1978), y *Unstoppable Force vs. Immovable Object* (1978-1979). En algunos de los montajes compuestos más complicados, como *Spirit Collector* (1978) y *Spirit Voices* (1977-1979),

que incorporaban aparatos de reproducción y grabación (una grabadora y una pletina, respectivamente), se gestionaban relaciones delicuescentes con sistemas rituales, de creencias y trascendentales definidos a través del sonido. Otros, como *Main Prop* (Indianana) (1978), un pequeño fuerte de forma circular, servían de accesorios para *performances* específicas. En este caso el artista establecía una relación directa con las campañas militares contra los pueblos indígenas americanos⁹.

Ahora bien, el arte de apropiación que dominaba la escena artística de Nueva York en los ochenta no se encontraba divorciado de las nociones de ritual ni procuraba aislarse por completo de ellas. Steinbach, por ejemplo, definía su estrategia fundamental en los siguientes términos: “Lo que hago con los objetos no es muy distinto de lo que puede hacer cualquiera, de lo que en realidad hace cualquiera con ellos, es decir, hablar y comunicarme a través de un ritual de movimiento, situación y organización compartido socialmente”¹⁰. En cierto sentido, esta declaración recuerda al llamamiento a la democratización de West, del mismo modo que su interés por la “función lingüística y social de los objetos”¹¹ no se encuentra demasiado alejada de las reformulaciones basadas en el lenguaje de Mullican y otros artistas. Pero estas influencias resuenan en un tono declaradamente menor, caracterizado además por un enfoque aséptico, de tal modo que el ritual en cuestión, aunque es compartido y premeditado, no es exactamente popular o apasionado, en la medida en que se basa en las sutilezas complementarias de la decoración, los caprichos de las preferencias personales y los dictados potencialmente seductores de la mercancía almacenada. Mientras que los objetos de West, Kelley y De Cointet se forman y se deforman, se usan y se abusa de ellos, se manifiestan y se interpretan —literalmente poseídos por interminables rutinas de creación, utilización o activación—, los de Steinbach son infaliblemente estáticos e inertes, inexorables en su planteamiento y se consumen conscientemente. Lo que han perdido, o se les ha sustraído es, por supuesto, la urgencia de la animación del ritual. Pues en el momento en que el ritual se reduce al simple acto de situar algo (prácticamente cualquier cosa) aquí (en la obra) en lugar de allí (fuera de la obra), se convierte en un reflejo binario de permutaciones estructurales interrumpidas por un factor indeterminado calibrado por la esencia (la *condición*) de la creación en cuestión. Por supuesto, captar la abstracción o el silencio de una acción ritual apenas residual era una parte esencial del proyecto de Steinbach, una experiencia que se sumaba al acto de transmitir a los objetos una ritualidad vicaria basada en el voyeurismo fetichista.

En última instancia, esta sutil continuidad alude únicamente a la desconcertante diferencia entre el *commodity art* y el apropiacionismo, por una parte, y los experimentos más radicales de West, Kelley, De Cointet y otros artistas. Otro indicativo del espacio social y estético que medía entre estas prácticas se puede encontrar en lo que casi se puede considerar la relación antitética entre la ironía austera, prácticamente desprovista de humor de Steinbach y sus colegas neoyorquinos, y los abundantes recursos cómicos de West y compañía, basados en la profusión colateral de una agudeza multiforme, física, situacional y performativa. La incongruente *adaptabilidad* y la discordancia biomórfica de las *Paßstücke*, por ejemplo, dieron pie a una serie de encuentros con las esculturas que “terminaban como auténticas bufonadas”¹². Kelley también experimentó con la farsa bulliciosa y



Mike Kelley, Sala de pruebas que contiene múltiples estímulos conocidos por suscitar la curiosidad y actitudes manipuladoras

y Una danza con movimientos derivados de los experimentos de Harry F. Harlow coreografiada a la manera de Martha Graham, 1999.

Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York.

el humor físico en el primer vídeo que realizó en solitario, *The Banana Man* (1983), basado en el actor de vodevil A. Robins, que aparecía con un traje amarillo con bolsillos aparentemente infinitos en el programa de televisión infantil *Captain Kangaroo* (que se mantuvo en antena entre 1955 y 1984), un personaje a quien en realidad el artista no había visto nunca¹³. Pero los recursos cómicos que definían —y desordenaban— los proyectos intergenéricos de Kelley eran aún más ricos, y sus bravatas insistentes y corrosivas dieron pie a la parodia, la ironía y la sátira cáustica; al humor negro y obsceno; a la farsa y a la exuberancia de juegos de palabras. Kelley trasladaba su agudo sentido del humor incluso a los objetos más refractarios, entre ellos a los accesorios que empleaba en sus *performances* y a otros materiales encontrados o *asistidos*. Este artista forma parte del selecto grupo de artistas modernos y contemporáneos que supieron inculcar a la escultura o a las formas tridimensionales un travieso sustrato cómico. Kelley dejó su huella personal en esta senda satírica con sus inocuas y absurdas series de casetas de pájaros, cuyo desarrollo formal se encuentra inseparablemente unido a los principios religiosos presuntuosos o a las inestables maquinaciones de la sabiduría popular. Sin embargo, este humor procaz y chusco característico de Kelley también produjo una especie de

engrama negativo, pues muchas de sus obras posteriores revelan que fueron concebidas como una serie de encuentros *abusivos* en los que el propio artista se sometía servilmente a una amplia gama de restricciones institucionales y estéticas.

La reformulación del orden cómico de las cosas que caracteriza la práctica de Kelley a menudo se realizaba interpretando la circunstancia del humor como un sistema operativo o un mecanismo ritual basado en una serie de reglas. Ya he apuntado que es posible que este cambio de paradigma tuviera su origen en el formato de sus primeros objetos performativos y que el rebote sinestésico de canción y danza, diarios de vampiros y apócrifos rejuvenecidos, telenovelas y monólogos místicos que anima las ironías interfoliadas de *Day is Done* quizá fuera el punto de convergencia de las estrategias acumuladas posteriormente. Pero aunque la obra de Kelley se basa en momentos de pantomima paródica o bufonada satírica, el registro predominante en sus actividades cómicas era el humor negro. El diablo chistoso que introduce Kelley en *Day is Done* es al mismo tiempo el eje cómico y el *agent provocateur* irónico de la obra: este demonio lascivo no solo subraya la idea benjaminiana de que “la mejor opción” para pensar es activar la reflexión a través de la *risa*¹⁴, sino que es además la versión actual del género particular del humor diabólico cuya expresión más completa es

PORTADA

el ensayo de Charles Baudelaire *De l'essence du rire* (“De la esencia de la risa”, publicado en 1855), que *expone* según Benjamin, “nada más y nada menos que la teoría de la risa satánica”¹⁵.

Mi análisis de Kelley ha sido tan prolijo que he de despachar rápidamente a los demás artistas de la exposición. Muchos de ellos cultivaron el humor y la ironía prácticamente en la misma medida que Kelley. Basta pensar en los sustratos quijotescos, sardónicos y autorreferenciales de la obra que llevó a cabo Kippenberger en los últimos veinticinco años de su vida antes de fallecer en 1997, una obra aún más extraordinaria si tenemos en cuenta que surgió en la Alemania Occidental después de la infalible gravedad de la generación anterior y que se desarrolló en paralelo al humor local de la aislada escena de Colonia de los años ochenta, en la que los chistes privados se empleaban al mismo tiempo como un “mecanismo de imitación y como herramienta crítica”¹⁶; o en las astutas y enigmáticas pinturas de René Daniëls, en las que el artista representaba figuras en forma de pajarita basadas en una proyección isométrica de las pinturas montadas sobre la pared; o en los chistes largos y pesados y los inexorables encabalgamientos de las carreras de obstáculos misteriosamente alegóricas de Fischli y Weiss. Un amplio espectro de humor —desde el humor negro a la ironía, la parodia o el vodevil— es el principal medio al que recurrieron los artistas aquí reunidos para organizar su compromiso disidente con el ritual contemporáneo y para asegurar que estos compromisos nunca se clausurarán ni se librarán de las salvedades y las contingencias.

Los procesos en virtud de los cuales se engendraron gran parte de estas obras no solo se han incorporado a sus resultados y a sus efectos, sino que además se activan a través de su propia *lógica* interna o de los esfuerzos de los espectadores que se enfrentan a ellas. Rara vez algo tan estable, icónico —y comercializable— como los productos más estandarizados de los ochenta, el sustrato performativo que he analizado en este ensayo, conectado con la improvisación, la apertura y la imperfección, puso en marcha una renovación de las estrategias

Franz West, *Paßstück* [Adaptable], 1996 (ca.). Metal, epoxi, pintura y cartón. Modelado. 52 x 41 x 17 cm. Edición/Nº de ejemplar: 2/4. © Franz West.



rituales con el fin de *probar*, renovar y *adaptar* las condiciones y las experiencias del arte. No se trata de una obra tan *participativa*, sino que utiliza los objetos rituales recibidos y reformulados para abordar la propia formación de las preguntas, en lugar de buscar unas respuestas concretas. De este modo la constitución de las formas y alusiones rituales, la activación corpórea y la evitación de la teorización *a priori* y de los protocolos explícita-

mente politizados corroe creativamente la orientación instrumental de las numerosas prácticas artísticas anteriores (y posteriores) a estas obras, aquellas que actuaban en nombre de la sobredeterminación estética, conceptual o social. ❖

John C. Welchman

- 1 Véase John C. Welchman, *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, Londres: Routledge, 2001.
- 2 Véase Hal Foster, “The artist as ethnographer”, en *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996 [*El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 2001].
- 3 Véase, especialmente, Victor Witter Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1974.
- 4 Graham St John, “Victor Turner and Contemporary Cultural Performance: An Introduction”, en *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, Nueva York: Berghahn Books, 1984, p. 20.
- 5 Declaración del artista para *Franz West: Merciless, Mass MoCA*, junio de 2002 - abril de 2003, se puede consultar en http://www.massmoca.org/event_details/
- 6 Entrevista realizada por Roxana Marcoci, conservadora de fotografía del Museum of Modern Art, con ocasión de la exposición *Comic Abstraction* (2007); se puede consultar en http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/comic_abstraction/
- 7 *Ibid.*
- 8 Véase la reseña de Christopher Knight de Franz West, *To Build a House You Start with the Roof: Work, 1972–2008*, Los Angeles County Museum of Art, *Los Angeles Times*, 31 de marzo de 2009: “En biología, la adaptación es una estructura o una forma modificada para adaptarse a un entorno que cambia. Las esculturas interactivas de West intentan lo mismo en

- relación con la nueva situación del arte”. Knight señalaba además que “la escultura en la que una botella de cristal en el extremo de un largo palo se presenta recubierta de papel maché lleno de grumos parece un instrumento ritual que hay que hacer circular en una ceremonia religiosa primitiva”. <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2009/03/franz-west-lacm.html>.
- 9 *Poetry in Motion* de Mike Kelley se programó en “An Evening of Performance, Audio Tape, and Film”, en Los Angeles Contemporary Exhibitions [LACE], el 4 de marzo de 1978. Véase John C. Welchman, “Performances 1978-86” y “Early Performative Sculptures” en *Mike Kelley* [cat. exp.], Múnich: Prestel, 2013; y Timothy Martin, “Janitor in a Drum: Excerpts from a Performance History” en *Mike Kelley: Catholic Tastes* [cat. exp.], Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1993, pp. 56-88.
- 10 Haim Steinbach, se cita en Tricia Collins y Richard Milazzo, “Double Talk: McDonald’s in Moscow and the Shadow of Batman’s Cape. Haim Steinbach”, *Tema Celeste*, n.º 25 (abril-junio 1990), p. 36.
- 11 Haim Steinbach, se cita en Joshua Decker, “Haim Steinbach”, *Journal of Contemporary Art*, n.º 5 (otoño 1992), p. 120.
- 12 Jan Verwoert, *Frieze*, n.º 76, junio-agosto de 2003, se puede consultar en <http://www.frieze.com/issue/article/adaptation/>.
- 13 Las siguientes observaciones sobre las estrategias cómicas de Kelley están basadas en el ensayo “Mike Kelley and the Comedic” que he escrito para el catálogo

- de la exposición *Mike Kelley*, Múnich: Prestel, 2013 (Stedelijk Museum, Ámsterdam; Beaubourg, París; MOMA|PSI, Nueva York; Museum of Contemporary Art, Los Ángeles), 2012-2014.
- 14 “No hay mejor punto de arranque para el pensamiento que la risa”, escribió Benjamin. “Y una conmoción del diafragma ofrece casi siempre mejores perspectivas al pensamiento que la conmoción del alma. El teatro épico solo es opulento suscitando carcajadas”. Walter Benjamin, “The Author as a Producer”, John Heckman (trad.), *New Left Review*, n.º 62 (julio-agosto de 1970), p. 95 [“El autor como productor”, en *Illuminaciones III*, Madrid: Taurus, 1975].
- 15 Walter Benjamin, “Central Park” (section 32), en *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 4, 1938–1940*, Michael W. Jennings y Howard Eiland (ed.), Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2003, p. 182 [*Parque central*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2005]. El ensayo de Baudelaire “De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques” (1855) está traducido en Baudelaire, *The Mirror of Art*, Jonathan Mayne (trad. y ed.), Londres: Phaidon, 1955 [“De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”, en *Lo cómico y la caricatura*, Madrid: Visor, 1989].
- 16 Gregory H. Williams, “Retreat to the Private Sphere: In-Jokes in West German Art of the 1980s” en *Black Sphinx: On the Comedic in Modern Art* [Volume IV del simposio SoCCAS], John C. Welchman (ed.), Zürich: JRP|Ringier, 2010, p. 156.