

CUARENTA Y UN INTENTOS FALLIDOS

Janet Malcolm

Fragmento del 1er capítulo

Cuarenta y un intentos fallidos

1994

1

Hay lugares en Nueva York en los que el espíritu anárquico y malmirado de la ciudad, esa forma de conducirse sin rumbo y sin freno, fundamental e irreprimible, ha encontrado puntales especialmente firmes. Ciertos transbordos entre líneas de metro, pasillos de una sordidez casi trascendente; ciertos solares de edificios en ruinas en los que los aparcamientos han brotado silenciosamente como setas; ciertos cruces creados por ilógicas confluencias de calles: todos ellos expresan con particular fuerza la inclinación de la ciudad por lo provisional y su resistencia a la permanencia, al orden, a lo definitivo. Para llegar hasta el estudio del pintor David Salle, en dirección oeste por White Street, hay que atravesar uno de esos cruces inquietantes —el de las calles White y Church y la intrusiva Sexta Avenida—, que ha dado lugar a una extensión desagradablemente ancha de calle que cruzar, interrumpida por una isleta en forma de cuña en la que ha establecido su desolada residencia un vivero rodeado por una alta alambrada y con un horario de irregularidad desafiante. Otros negocios que han surgido en torno a la intersección —el sórdido Baby Doll Lounge, con el cartel que ofrece GO-GO GIRLS; el elegante Ristorante Arquà; el colmado sin nombre y la administración de lotería; el lúgubre aparcamiento de la Kinney— tienen una atmósfera parecida de aislamiento y transitoriedad. Nada guarda relación con el resto, y todo tiene pinta de que podría desaparecer de la noche a la mañana. La esquina es como tierra de nadie y —si resulta que uno anda pensando en David Salle— recuerda a un cuadro suyo.

El estudio de Salle, en el segundo piso de un edificio de cinco plantas, es un cuarto alargado iluminado desde el techo por una luz fría y brillante. No es un estudio bonito. Como las calles de fuera, no da cuartel al visitante que ande en busca de pintoresquismo. Ni siquiera hay una silla para que el visitante se siente, a no ser que contemos con una silla metálica giratoria, sin respaldo y medio rota, que Salle ofrece con un murmullo de disculpa distraída. Escaleras arriba, en sus dependencias, es otra historia. Pero aquí abajo todo consiste en trabajar y estar solo.

Una profusión desordenada de material gráfico cubre las superficies de las mesas que hay en el centro de la sala: libros de arte, revistas de arte, catálogos y folletos se mezclan con ilustraciones sueltas, fotografías e imágenes curiosas arrancadas de revistas. Examinando estas superficies complicadas, el visitante siente un poco esa

sensación de rechazo que se siente al contemplar las pinturas de Salle, la sensación de que, de algún modo, todo eso no va con él. Aquí tenemos las fuentes del arte posmoderno de imágenes «prestadas» o «citadas» de Salle —las reproducciones de cuadros antiguos y modernos, los anuncios, los cómics, las fotografías de mujeres desnudas o a medio vestir, los motivos de telas y muebles que copia e incorpora a sus pinturas—, pero nuestro impulso, igual que cuando entramos en una exposición de obras de Salle, es apartar la mirada educadamente. El hermetismo de Salle, la naturaleza privada, casi secretista de sus intereses, gustos e intenciones, es un signo distintivo de su obra. Echar un vistazo a esos papeles que no ha hecho ningún esfuerzo por ocultar nos deja con la extraña sensación de haber forzado el cajón cerrado con llave de un escritorio.

En las paredes del estudio hay cinco o seis lienzos, en los que Salle trabaja simultáneamente. En el invierno de 1992, cuando empecé a visitarlo en el estudio, estaba terminando un conjunto de cuadros que iba a exponer en París en abril. Las obras tenían un carácter denso y ampuloso. Extractos en serigrafía de ornamentos arquitectónicos indios, diseños de sillas e imágenes fotográficas de una mujer envuelta en ropa se solapaban con dibujos de algunas de las formas que aparecen en *La novia desnudada por sus solteros*, incluso de Duchamp, plasmadas con pinceladas duras, desgarradas, junto con imágenes de rollos de cuerda, ojos y piezas de fruta. El trabajo previo de Salle había estado marcado por una suerte de espaciosidad, a veces un vacío, como tienden a suceder con las obras surrealistas. Pero aquí todo estaba condensado, incrustado, enmarañado. Las pinturas eran como un humor de perros. El propio Salle, un hombre delgado y atractivo con el pelo por los hombros, recogido en una coleta como un torero, andaba atravesado. Iba a cumplir cuarenta aquel septiembre. Había roto con su novia, la coreógrafa y bailarina Karole Armitage. Su momento estaba pasando. Los pintores más jóvenes se llevaban la atención. Lo estaban dejando de lado. Pero también lo atacaban. No le hacía ninguna ilusión la exposición de París. Odiaba París, con ese «esteticismo cargado de subvenciones». Detestaba a su marchante de allí...

2

En una entrevista de 1991 con la guionista Becky Johnston, mientras discutían sobre lo que Johnston denominó con impaciencia «todo este movimiento neoexpresionista Zeitgeist posmoderno o como quieras llamarlo» y su costumbre de «mirar constantemente atrás y reelaborar o recontextualizar la historia del arte», el pintor David Salle dijo con una franqueza apabullante: «No hay que subestimar hasta qué punto todo esto fue un proceso para educarnos a nosotros mismos. Nuestra generación recibió una educación patética, patética más allá de lo imaginable. Yo tuve una educación mejor que la de muchos otros. Julian [el pintor Julian Schnabel] era totalmente inculto. Pero yo no estaba mucho mejor, francamente. Tuvimos que educarnos a nosotros mismos de cien maneras distintas. Porque si te quedabas con los artistas conceptuales, de lo único que aprendías algo era de la Escuela de Frankfurt. Como si no existiera nada antes o después. De modo que en parte era por la promesa de autoeducarnos —ya sabes, ir a Venecia, ver grandes cuadros, grandes obras arquitectónicas, grandes muebles— y tener muy pronto la oportunidad como de comprar cosas. Esa es una forma de autoeducarse. No se trata solo de la adquisición en sí. Era una explosión tremenda de información y conocimiento».

Como de comprar cosas. ¿Cuál es la diferencia entre comprar cosas y como comprarlas? ¿Es «como comprarlas» comprar con mala conciencia, comprar con el fantasma de la Escuela de Frankfurt clavándote su adusta mirada en el cogote y dándose una palmada en la frente al ver cómo el dinero abandona tus manos? Este fantasma, o algún pariente suyo, se ha cernido sobre todos los artistas que, como Salle, ganaron una cantidad enorme de dinero en los ochenta, cuando eran todavía veinteañeros o acababan de cumplir los treinta. Según la percepción general, hay algo inapropiado en eso de que la gente joven se haga rica. Se supone que hacerse rico es una recompensa al trabajo duro, preferiblemente cuando uno es demasiado viejo para disfrutarla. Y el espectáculo de jóvenes millonarios que han ganado un pastón, no en el mundo de los negocios o del crimen, sino con el arte de vanguardia, es particularmente ofensivo. Se supone que la vanguardia es la conciencia de la cultura, no su ello.

3

A lo largo de todo mi trato con el artista David Salle —estuve haciéndole entrevistas en su estudio, en White Street, durante un período de dos años—, fui siempre sumamente consciente de su dinero. Incluso cuando llegué a conocerlo y apreciarlo, fui incapaz de apartar de mí el sentimiento reprobador, izquierdista y puritano que de algún modo se disparaba cada vez que nos veíamos, ya fuera ante la estampa del asistente en el mostrador de una especie de recepción de peluquería que había a las puertas del estudio; o por el mobiliario caro de estilo corporativo años cincuenta que había en el loft de la planta superior, donde vive; o por el agua mineral que sacaba durante las charlas y servía en unos vasos de papel blancos que, de inmediato, perdían su humildad de envases para llevar y adquirirían la arrogancia de los objetos que forman la colección de diseño del Museo de Arte Moderno.

Salle fue una de las estrellas afortunadas del arte de los ochenta: hombres y mujeres jóvenes arrancados de la semipobreza y convertidos en millonarios por genios camuflados de marchantes de arte. La idea de una vanguardia rica nunca ha sentado bien entre los miembros de mi generación. Los artistas serios, tal y como los conocemos o como nos gusta imaginarlos, son gente que va tirando pero no tiene un montón de dinero. Viven con su segunda o tercera esposa o marido y con hijos de varios matrimonios, y en verano van a Cape Cod. Tienen el apartamento lleno de alfombras persas descoloridas y sofás con arañazos de gato, y objetos hermosos y singulares que compraron antes de que nadie más viera su belleza. El loft de Salle lo diseñó un arquitecto. Todo en él parece impecable, frío, caro, intacto. Un ligero aire de citación flota en el ambiente, pero es muy ligero —puede que ni siquiera esté ahí—, y no disipa la atmósfera de serísimo connoisseur que domina la sala.

4

Durante una de mis visitas al estudio del artista David Salle, me contó que nunca revisa. Cada pincelada es irrevocable. No corrige ni repinta, jamás. Trabaja bajo las condiciones extremas de la ejecución. Todo cuenta, nada puede ser rectificado, todo debe avanzar siempre implacablemente, y un error puede resultar fatal. Un día me mostró una especie de cuadro asesinado. Había trabajado en él un poco más de lo conveniente, había dado un paso en falso y lo había matado.

5

El artista David Salle y yo estamos sentados a una mesa redonda en mi apartamento. Es un hombre delgado y atractivo de treinta y nueve años, con el pelo oscuro a la altura del hombro, repeinado hacia atrás y recogido con una goma elástica, lo que acentúa su aspecto ágil y ligero, como aerodinámico. Lleva unos zapatos elegantes y espléndidamente lustrados y habla con voz culta y suave. En su acento no hay ni rastro del Medio Oeste, donde se crió, hijo de padres inmigrantes rusos judíos de segunda generación. Tampoco hay en ella ninguna afectación. Es agradable, irónica, un poco distante. «No recuerdo de qué hablamos la última vez —me dice—. No tengo memoria. Recuerdo que solté las típicas quejas de los artistas sobre los críticos y luego dije “Bueno, esto es tremendamente aburrido, mejor que no nos enrollemos hablando del tema”, y que luego acabamos hablando del tema. Notaba una especie de malestar después. Me sentía un inepto.»

6

El artista David Salle y yo nos conocimos en el otoño de 1991. Unos meses antes, por teléfono, me había hecho una propuesta desconcertante: que escribiera los textos para un libro de reproducciones de sus obras que publicaría Rizzoli. Cuando le dije que debía de haber algún error, que yo no era historiadora del arte, ni crítica de arte y que no estaba ni lo más mínimamente familiarizada con su obra, me respondió que no, que no era un error. Estaba buscando de forma deliberada a alguien fuera del mundo del arte, a una «escritora interesante» que escribiera un texto poco convencional. Mientras él hablaba, sentí cierta reticencia a decirle que no en ese mismo momento, aun sabiendo que al final tendría que rehusar. Algo en él me llevó a responder que lo pensaría. Entonces me dijo que para que conociera su obra y a él mismo me enviaría algunos textos relevantes. Unos días más tarde llegó un elegante paquete, precedido por una llamada del asistente del estudio de Salle para acordar los detalles de la entrega. Contenía tres o cuatro catálogos de exposiciones, varias críticas y diversas entrevistas publicadas, junto con una larga entrevista que estaba aún en formato mecanografiado pero venía encuadernada en tapa dura de color negro. Se la había hecho la guionista Becky Johnston, que era, descubrí más adelante, una «escritora interesante» con la que Salle había contactado previamente para escribir el libro de Rizzoli. Había hecho la entrevista como preparación para el texto, pero nunca había llegado a escribirlo.

7

La obra de David Salle tiene un aire de originalidad misteriosa, casi insólita, y sin embargo, nada en él es nuevo: todo ha tenido una vida anterior en otra parte: en obras maestras, en el arte publicitario, en cómics, fotografías. Otros artistas han jugado también al juego de apropiación y citación al que juega Salle —Duchamp, Schwitters, Ernst, Picabia, Rauschenberg, Warhol, Johns—, pero ninguno con una inventiva tan temeraria. Los lienzos de Salle son como malas parodias del inconsciente freudiano. Están llenos de imágenes que no encajan las unas con las otras: una mujer quitándose la ropa, la Armada española, un estampado kitsch, un ojo.

8

David Salle está considerado el principal pintor posmoderno norteamericano. Es el representante más acreditado de este movimiento, que ha hecho una especie de mofa de la historia del arte y ha tratado el canon artístico mundial como si fuese un catálogo manoseado y gigantesco plagado de compras tentadoras y acompañado de una práctica línea 800 con atención las veinticuatro horas. Las selecciones que ha hecho Salle de este catálogo poseen una brillante perversidad. Ninguna tiene una conexión obvia con nada más, y todo destella ironía y una especie de melancolía glacial. Sus yuxtaposiciones discordantes de imágenes y estilos incongruentes evidencian de un modo especialmente marcado la paradoja de la que pende su obra hecha de material apropiado: el aire de originalidad misteriosa, casi insólita. Después de contemplar un cuadro de Salle, las obras con un estilo identificativo normal —los cuadros realizados con un único estilo y una temática inteligible— pasan a parecernos pobres y sosas, algo agotadas. Los cuadros como los de Salle —los productos desvergonzados de, si no vandalismo, una especie de consumismo cerebral— están enteramente desprovistos de cualquier «ansiedad de la influencia». A pesar de todos los préstamos, parecen carecer de precedentes, como una droga o un crimen nuevos. No tienen raíces, no tienen padre ni madre.

9

El artista David Salle ha dado tantas entrevistas, ha sido el protagonista de tantos artículos, ha sido reconocido de un modo tan amplio como una figura emblemática del arte de los ochenta, que no es posible ya hacerle un retrato del natural sin más. La pesada sombra de sus encuentros previos con periodistas y críticos cae sobre cada nuevo encuentro. Todo escritor ha llegado demasiado tarde; ninguno escapa a la sensación de bloomiana tardanza que evoca la figura de Salle. No podemos comportarnos como si acabásemos de conocerlo, y el propio Salle se comporta como el conservador de una especie de museo de sí mismo, guiando solícito a los visitantes a lo largo de las salas de exposición y conduciéndolos hacia los textos relevantes. En la Gagosian Gallery de la avenida Madison, donde expone, hay un archivador de cuatro palmos de largo destinado exclusivamente a los textos publicados sobre la obra y la persona de Salle.

Mi trato con Salle estuvo cubierto por la pesada sombra de las entrevistas que había concedido a dos escritores, Peter Schjeldahl y Becky Johnston. Leer esos diálogos con él era como escuchar a dos personajes brillantes conversando en una obra —escrita al vuelo pero con inspiración— de ideas avanzadas y relaciones intensas y un tanto misteriosas.

10

El espectro del pecado flota de un modo más morboso sobre el arte visual que sobre la literatura o la música. El falsificador, el pornógrafo y el farsante son los personajes arquetípicos de la alegoría que constituye la concepción popular del mundo del arte como un lugar de maldad y astucia fascinantes. El artista David Salle tiene la distinción de estar vinculado a los tres crímenes. Sus cuadros están llenos de imágenes «prestadas» (ha llegado en dos ocasiones a acuerdos extrajudiciales con propietarios molestos); a menudo contienen dibujos de mujeres desnudas o medio

desnudas, de pie o tumbadas en posturas indecentes, si bien no especialmente excitantes; y tienen una apariencia de caótica desconexión que (como han hecho Hilton Kramer, Robert Hughes y Arthur Danto) podría tacharse de ineptitud colándose como arte avanzado. La mayoría de los críticos, sin embargo, han aceptado sin titubeos la obra de Salle como arte avanzado, y algunos —Peter Schjeldahl, Sanford Schwartz, Michael Brenson, Robert Rosenblum y Lisa Liebmann, por ejemplo— han celebrado su cualidad transgresora y colocado sus cuadros entre las obras que expresan de un modo más fidedigno nuestra época y son susceptibles de convertirse en sus monumentos permanentes.

11

A diferencia del arte enigmático y complejo de David Salle, su vida es la banal historia de un chico que se crió en Wichita, Kansas, en una familia pobre judía, dio clases de arte a lo largo de la infancia, estudió en la escuela de arte en California, llegó a Nueva York y se hizo rico y famoso de la noche a la mañana.

12

Durante una entrevista con el artista David Salle, publicada en 1987, el crítico y poeta Peter Schjeldahl le decía:

He reparado, después de observar con atención tu obra durante seis años o así, en un fenómeno reiterado, el de pasar de ver lo que haces extremadamente estimulado y con recuerdos vívidos, y procesos mentales que parecen continuar por sí solos, pero que al final van atenuándose y desmoronándose y dejan un regusto bastante amargo. Si hace tiempo que no veo nada tuyo, empiezo a pensar que me gusta más de lo que se merece. [...] Luego, cuando veo algo nuevo, algo bueno tuyo, hay una renovación inmediata, una desaparición inmediata de ese estado depresivo.

Reconozco en los sentimientos de Schjeldahl hacia la obra de Salle un eco de mis propios sentimientos hacia Salle el hombre. Cuando paso varias semanas o varios meses sin verlo, empiezo a desencantarme con él, a pensar que me gusta más de lo que se merece. Entonces lo veo de nuevo y experimento esa «renovación inmediata» de Schjeldahl. Mientras escribo sobre él ahora —hace un mes que no lo veo— siento que regresa el antagonismo, la sensación de desencanto. Igual que esas marcas estridentes que Salle hace sobre las imágenes, más suaves, que aplica primero al lienzo, amenazan con borrar los sentimientos benignos y admirativos de las entrevistas.

13

Es raro leer algo sobre el artista David Salle donde no se aluda a la cuestión de si su trabajo es pornográfico y si sus retratos de mujeres son humillantes y degradantes. Las imágenes de mujeres con las bragas caídas por los tobillos y sacándose la blusa por la cabeza, o de mujeres inclinadas con el trasero desnudo en pompa, o de mujeres desnudas tumbadas sobre una mesa con las piernas abiertas son recurrentes en los cuadros de Salle y se han convertido en una especie de distintivo de su obra. Las imágenes son monocromas —están copiadas de fotografías en blanco y negro— y las partes íntimas acostumbran a estar tan sombreadas que toda lascivia queda anulada. Para cualquiera que haya visto los cuadros inequívocamente obscenos de la

historia del arte —El origen del mundo de Courbet, por ejemplo, o La lección de guitarra de Balthus—, decir que Salle es un pornógrafo resulta risible. Aun así, las posturas de las mujeres de Salle son perturbadoras. Alguien ha dirigido la escenificación: alguien muy cerebral y con ideas claras y tal vez desagradables, alguien que muy bien podría estar sacando fotos para una revista erótica, puede que para una revista erótica alemana. Da la casualidad de que algunas de las imágenes de mujeres de Salle están basadas, en efecto, en los archivos de una revista erótica norteamericana llamada Stag, para la que Salle trabajó brevemente dentro del departamento gráfico (la revista estaba a punto de irse a pique cuando él se fue, así que se hizo con cajas de fotos, principalmente de mujeres, pero también de accidentes de coche y de avión). Otras están copiadas de fotografías que hizo él mismo a modelos contratadas.

14

En la crítica de una exposición de cuadros, dibujos y acuarelas de David Salle en la Menil Collection, Houston, en 1988, Elizabeth McBride decía: «Se complace en imágenes degradantes, despersonalizadoras y fetichistas de mujeres que constituyen [...] una forma de obscenidad. [...] Cuadros como estos son un modo de conceder permiso para acciones degradantes. Esta obra tiene toda la belleza gélida y el poder inmoralmemente funcional de una insignia nazi». A propósito de la misma exposición, Susan Chadwick escribió: «La obra de Salle [...] es aún más mezquina, despreciativa y profundamente misógina de lo que había comprendido. [...] Esto nos lleva a la compleja cuestión relativa al arte dañino para la sociedad. El arte que transmite un mensaje que de algún modo es malo, vil, corrupto, inmoral, inhumano, destructivo o enfermizo. ¿Qué podemos hacer con los artistas negativos? Me da horror ver a padres llevando a sus hijos pequeños a esta exposición en el Menil los fines de semana».

15

En el invierno de 1992 comencé una serie de entrevistas con el artista David Salle. Eran como sesiones de posado para un retrato con un modelo muy curtido. Salle ha concedido muchas, decenas de entrevistas. Es una especie de adicto a las entrevistas. Pero no presenta en absoluto esa enfermedad del alma que aflige a tanto famoso, con un interés cada vez más desmedido en el personaje que le hayan otorgado los periodistas. Salle cultiva su imagen pública, pero con la distancia de alguien que trabajara en el jardín de otro. Cumple con creces —los periodistas se van satisfechos—, pero no se expone a sí mismo. Nunca olvida, y nunca deja que el periodista olvide, que su auténtico yo y su auténtica vida sencillamente no están en venta. Lo que está en venta es un constructo, un personaje que ha evolucionado y sigue evolucionando con los continuos encuentros que Salle mantiene con escritores. Para él (que ha experimentado con la escultura, el vídeo y el cine), la entrevista es otro medio con el que trabajar (lúdicamente). Tiene su aspecto interesado, pero lo hace también por placer. Una vez me contó que nunca hace ningún dibujo preparatorio ni revisa sus cuadros. Cada toque de pincel es irrevocable; nada se puede cambiar ni rectificar. Unos pocos pasos en falso y el cuadro queda arruinado, irrescatable. Ese mismo efecto de tensa improvisación impregna las respuestas de Salle a las preguntas de los entrevistadores. Visualiza la forma en que se leerán sus

palabras en letras de imprenta y las escoge con una especie de cuidado temeroso. También me contó una vez que a menudo acaba perdido mientras pinta: «Tengo que perderme para inventar un camino de salida». En sus entrevistas, de un modo similar, los momentos de desconcierto se convierten en el resorte de sus despliegues de creatividad verbal. A veces da casi la impresión de estar provocando al entrevistador para que lo ponga en un compromiso y poder así exhibir su ingenio saliendo de este.

16

En las charlas que tuve recientemente con el pintor David Salle, que fue una de las estrellas más brillantes del arte de los ochenta, me decía —a veces a las claras, a veces implícitamente— que el tema del declive de su reputación en el mundo del arte no tenía para él verdadero interés. Que no era ahí donde radicaba su vida real, sino que era simplemente algo de lo que hablar en las entrevistas.

17

Los escritores han acudido tradicionalmente a los ateliers de los pintores en busca de auxilio estético. Para el escritor, un pintor es un álgido ego afortunado, la encarnación de la sensualidad y la externalidad a las que él ha renunciado para perseguir su vocación invisible e inodora. El escritor llega a esos lugares donde los rastros del proceso de creación pueden verse y olerse y tocarse de un modo real esperando encontrar inspiración, facultades, puede que incluso curación. Durante el tiempo que estuve entrevistando al artista David Salle, casualmente me encontraba escribiendo un libro que estaba dándome problemas, y aunque no puedo decir exactamente qué fue (y no querría hacerlo), había en su estudio algo esclarecedor y vigorizante que se filtró en mi trabajo. Salle era una buena influencia. Pero también era un artista con una productividad desmoralizante, y un día, al entrar en su estudio y ver de pasada su nueva obra, dejé escapar mis sentimientos de envidia. En el mes que hacía que nos conocíamos, había producido cuatro cuadros nuevos, enormes y complejos, que colgaban de las paredes con un aplomo insufrible, mientras que yo había escrito puede que unas diez páginas y no estaba segura de que las fuera a conservar. Para mi sorpresa, en lugar de restarse importancia modestamente o de pronunciar unas palabras reconfortantes sobre la diferencia entre escribir y pintar, Salle se puso rojo y a la defensiva. Me respondió como si le estuviese acusando, a él y no a mí misma, de insuficiencia artística; al parecer, su productividad es un tema delicado. Sus detractores señalan su enorme producción como otro signo de su futilidad.

—Lo presentan como una prueba más de que la obra es simplona y superficial —dijo Salle.

—Si la obra sale fácilmente, genera sospechas.

—Pero es que no sale fácilmente. Para mí es extremadamente difícil. Tengo la sensación de estar golpeándome la cabeza contra un muro de ladrillo, por usar una imagen de mi padre. Cuando trabajo, creo que lo estoy haciendo todo mal. Creo que no puede ser así de difícil para el resto de la gente. Creo que todos los demás han encontrado una forma de hacerlo que les permite ir por la vida sin esfuerzo y tocados por la fortuna, mientras que yo tengo que quedarme en este horrible

agujero, sufriendo. Así es como lo vivo yo. Y, sin embargo, sé que esa no es la imagen que tienen los demás. Una vez, en una inauguración, una crítica inglesa se me acercó y me preguntó cuánto tiempo había estado trabajando en los cinco o seis cuadros que exponía. Se lo dije y me contestó: «¡Oh, qué rápido! ¡Qué rápido trabaja usted!». Era una representante de esa gente nueva y políticamente correcta de la escuela del arte antiplacer. Podía visualizarla fácilmente como a una dominatrix. Había una energía sexual rara ahí, reprimida. Me puse de inmediato a la defensiva.

—Me acabo de dar cuenta de algo —le dije—. Todo el que escribe o pinta o actúa está a la defensiva frente a todo. Yo estoy a la defensiva porque no trabajo lo bastante rápido.

Con camaradería, Salle me mostró un cuadro fracasado. Era una pintura a la que le había dado unas cuantas vueltas de más, había tenido un resbalón y la había echado a perder. Me quedé de piedra. La había visto en su juventud y esplendor unos meses antes; entonces mostraba a una pareja de ballet en pose estilizada, sonriéndose el uno al otro, una parodia mordaz de cierto tipo de fotografía de danza, popular en los años cincuenta. (El modelo era una fotografía sacada de una revista francesa de danza de la época.) Ahora la cara del hombre estaba devastada. Parecía que alguien le hubiese lanzado con rabia un bote de pintura gris.

—Es un desecho, un cuadro fallido. Lo van a cortar en pedazos —dijo Salle, como si hablara de un caballo cojo al que se iban a llevar para pegarle un tiro.

—Estaba tan bien la primera vez que lo vi.

—No estaba bien. Nunca funcionó. Es malísimo. Es mucho peor de lo que recordaba. Es una de las peores cosas que he hecho en años. La imagen de la pareja es tan brusca, tan agresiva... Intenté rebajarlo tapando con pintura la cara del hombre. Era aún más aborrecible que la de ella. Pero cuando lo hice, entré en un proceso de destrucción.

18

El pintor David Salle, como su obra, que se niega a narrar a pesar de estar llena de imágenes, rehúsa contar una historia de sí mismo, aun cuando se ofrece incesantemente a dar entrevistas y se expresa con tanta fluidez como el que más. Salle habla con una especie de lástima compasiva de la gente que ve su obra hecha de imágenes fragmentarias e incongruentes y dice que es demasiado complicada, demasiado difícil de descifrar, y se da media vuelta. Él, justamente, debería saber cómo se sienten, ya que su obra, y quizá también su vida, consiste en darse media vuelta. Nada queda resuelto nunca a manos de Salle, nada suma, nada va a ninguna parte, todo se detiene y se consume.

19

Una tarde de abril de 1992, el pintor David Salle y yo estábamos sentados en un sofá de un amarillo inmaculado de estilo corporativo años cincuenta, en su loft de White Street, contemplando un gran cuadro horizontal que había allí colgado, una obra perteneciente a una serie que llama Tapestry Paintings, realizada entre 1988 y 1991. El cuadro me hizo sonreír. Aparecía un grupo de figuras de arte antiguo —los

hombres con jubón, las mujeres con largos vestidos y plumas en el pelo— dispuestas en torno a una mesa de juego; estaba inspirado obviamente en las tensas y teatrales escenas de trampas de De La Tour; y sin embargo, no es del todo De La Tour, sino un pastiche sarcástico de los estilos italianos y holandeses del XVI y el XVII. A la manera por la que Salle es conocido, había superpuesto a la escena fragmentos en apariencia inconexos: dos imágenes oscuras y monocromas de mujeres con el pecho desnudo y sosteniendo sendos maniqués articulados de madera, un dibujo a grandes trazos de una escultura de Giacometti, una cara haciendo muecas y una especie de rectángulo gris propio del expresionismo abstracto con goterones y salpicaduras tapando la pierna de un hombre. Como si tomaran parte en la broma de trasplantarlos del barroco al arte posmoderno, esos hombres y mujeres ataviados tienen en el rostro una expresión exagerada, de una rigidez cómica. Cuando le pregunté a Salle qué cuadros tenía en mente a la hora de hacer su pastiche, me dio una respuesta que me sorprendió y no me sorprendió. Una de las condiciones de la obra de Salle es que nada en ella sea original; todo debe provenir de una obra anterior, de modo que hasta un pastiche tenía que ser el pastiche hecho por algún otro. En este caso, se trataba de un tapicero anónimo ruso cuyo trabajo Salle había encontrado reproducido en una revista y copiado en su lienzo. Las pinturas de tapices ilustran, tal vez de un modo más rico y vívido que ninguna otra serie de pinturas de Salle, la paradoja de la que pende su obra: que se puede lograr una apariencia de originalidad haciendo copias tontas del trabajo de otros. Salle ha sido acusado de todo tipo de maldades por sus detractores (Hilton Kramer, Robert Hughes y Arthur Danto, los más destacados entre los críticos que odian su trabajo, afirman sin excepción que no sabe dibujar), pero nadie lo ha acusado nunca —nadie puede acusarlo— de falta de originalidad. Su trabajo siempre parece arte nuevo y, a medida que ha pasado el tiempo y que su técnica y ciertas imágenes recurrentes se han ido haciendo familiares, siempre parece obra de David Salle. Las pinturas de tapices —hay más de una decena— representaron la culminación. Poseen una energía, una creatividad, un tipo de esplendor y un aura de éxito, de haber logrado sacar algo adelante contra todo pronóstico, que las distingue de otras obras de Salle. No es de extrañar que quisiera conservar un recuerdo de su logro.

Pero ahora ese logro solo parecía alimentar la amargura de Salle, la sensación de ser «alguien que ya no es popular», «irrelevante después de haber sido relevante». Apartó la mirada del cuadro y me dijo: «Los artistas jóvenes quieren acabar contigo. Quieren quitarte de en medio. Les estorbas el paso. No he sido mucho tiempo el artista en el que se fijan los artistas jóvenes. Hace seis o siete años era el artista en el que se fijan los artistas jóvenes. Así de rápido va. Ahora los artistas en los que se fijan los artistas jóvenes son gente de la que apenas he oído hablar. Estoy seguro de que hay artistas jóvenes que creen que estoy muerto». Me reí, y se sumó a la risa. Entonces la amargura regresó: «Me siento como si acabara de empezar, de ordenar mis fuerzas, de haber investigado y aprendido lo suficiente sobre pintura como para hacer algo interesante. Antes a la gente le interesaba lo que hacía, por razones que puede que no tuvieran nada que ver con los méritos de mi trabajo. Pero ahora que siento que tengo algo que decir, nadie quiere escucharlo. Siempre ha habido antagonismo hacia mi obra, pero el sentimiento de irritación y disgusto se ha intensificado. “Pero, bueno, ¿aún sigues por aquí?”».

20

En una entrevista con la guionista Becky Johnston en 1991, el artista David Salle, hablando de su infancia en Wichita, Kansas, respondió esto a una pregunta sobre su madre:

En realidad no la recuerdo demasiado bien, ¿sabes? Solo que tenía una falda gris preciosa y una blusa rosa de puño francés, y que llevaba las iniciales bordadas con hilo rosa en la falda. Trabajaba en la tienda de vestidos [en la que el padre de Salle se encargaba de las compras a proveedores, el escaparatismo y el diseño de los anuncios] —era vendedora de planta— y vestía muy chic. La recuerdo por entonces —cuando yo tenía unos seis—, y la recuerdo luego, diez o quince años más tarde, trabajando de noche como cajera en el departamento contable de los almacenes J. C. Penney, y estaba completa y absolutamente cambiada: llevaba un traje de chaqueta de poliéster marrón o beige. Y, sinceramente, no recuerdo qué le pasó entremedias. No tengo ninguna imagen de ella entremedias. En mi mente, pasó sin más de ser aquella persona tan chic, tan adorable y ligeramente superior, a ser esa horrible machaca.

En una entrevista conmigo en 1992, Salle volvió a ese recuerdo y me explicó cuánto se disgustó su madre después de leer una versión de este en un ensayo de Henry Geldzahler que apareció en un catálogo de fotografías de mujeres desnudas o semidesnudas posando en posturas extrañas. «Había estado dudando si enviarle a mi madre el catálogo debido a las imágenes —me contó Salle—. No se me ocurrió en ningún momento que algo del texto, que es inocuo, pudiera disgustarla. Cuando me llamó estaba llorando.»

21

En la introducción a una entrevista con el artista David Salle, que tiene la extensión de un libro y publicó en 1987 Random House, el crítico y poeta Peter Schjeldahl escribe: «Mi primera reacción al conocer a ese fenómeno de veintisiete años fue, me temo, un tanto petulante. Era ambicioso de una manera tan transparente y salvaje —incluso para los estándares de su generación, cuyo estilo generalizado de impaciente aplomo había empezado a reconocer— que casi me reí de él».

22

El tiempo que estuve entrevistando al artista David Salle, este, un hombre de una inteligencia aguda, reservado y depresivo, me hablaba de otras entrevistas que concedía y, una vez, me enseñó la transcripción de una conversación con Barbaralee Diamonstein (iba a aparecer en un libro de entrevistas con artistas y personajes del mundo del arte publicado por Rizzoli) marcada por un tono especialmente beligerante y un aire extraordinario de vivacidad. Era como si la entrevista hubiese sacado al artista de su estado habitual de escéptica melancolía y lo hubiera propulsado a una versión más joven, menos compleja y más maníaca de sí mismo.

Hay un fragmento, por ejemplo, en el que Diamonstein enfrenta a Salle con un tema de gran carga personal. «Por lo que he leído, trabajó como diseñador en lo que se denominaba una revista porno. ¿Es eso cierto?» Salle responde que sí. «¿Cuánto afectó eso a su sensibilidad? Creo que debería afrontar el problema y librarse de él

de una forma u otra», le dice Diamonstein con severidad. Salle, desconcertado, señala de un modo poco convincente que no era el diseñador de la revista porno sino un maquetador. Aún fuera de juego, añade el dato irrelevante de que él y otros jóvenes del departamento de arte estaban «bastante colocados la mayor parte del tiempo». Diamonstein continua presionando a Salle, preguntándole qué supuso para él la experiencia de trabajar en una revista para hombres llamada Stag. «Así pues, ¿cómo afectó a su sensibilidad? ¿Lo formó, le proporcionó conocimientos? ¿Le repelió, le divirtió? ¿Lo encontró absurdo, interesante...? ¿Cómo reaccionó? ¿Cómo fue a parar allí, para empezar?»

Salle comienza a ver una salida del impasse. «Un amigo mío trabajaba allí —le explica—. Por un lado, era solo un trabajo, pero “absurdo/interesante” lo describe bastante bien. Nadie se lo tomaba muy en serio. No era vergonzante: la gente que trabajaba allí no le contaba a su familia que se dedicaba a otra cosa. Al menos, no creo. Solo recuerdo que había un tío que trabajaba allí porque su padre trabajaba allí. Estaban los dos todo el día ahí sentados pintando tetas y culos con aerógrafo. De tal palo, tal astilla, supongo.»

Diamonstein lo rebate con una ocurrencia de su propia cosecha: «También podría haber trabajado en la Good Housekeeping», señala.

«Bueno, solo trabajé allí unos seis meses —replica Salle, momentáneamente doblegado. Entonces encuentra de nuevo su tono—: Se le ha dado mucha importancia a esto. A pesar de que no tenía dinero, lo dejé tan pronto como pude. ¿Sabe?, aplicar esta asunción de causalidad a la vida de un artista como si fueran giros del argumento en una obra es de chiflados. ¿La gente se cree que descubrí las tetas y los culos trabajando en la revista Stag? ¿Parezco tan patético?».

23

En un ensayo publicado en The Village Voice en 1982, el crítico Peter Schjeldahl hablaba de su primera reacción al conocer la obra de David Salle, que se convertiría en «mi favorito, personalmente, de entre los jóvenes artistas actuales»:

Cuando me topé por primera vez con la obra de Salle, hace dos o tres años, su mezcla vertiginosa de obviedad (los cuadros «contaban historias») y evasividad (la «historia» era imposible de descifrar) me puso un poco enfermo. También me crispaba los nervios el uso frecuente de desnudos femeninos en poses pornográficas. Ahora me parece difícilmente concebible que en la determinada excavación del material gráfico más controvertido de la cultura, el propio Salle no se estuviera aprovechando de esos vehículos rituales de fantasía masculina. Pero me ponía tan nervioso que, de modo bastante cómico, sentí una oleada de alivio cuando en su exposición del año pasado Salle presentó un desnudo masculino. Lo que puede que resultase aún más chocante era la explotación desdeñosa y despreocupada de recursos pictóricos clásicamente modernistas, esos símbolos sagrados. Los estaba usando como herramientas baratas, sin mostrar siquiera ese respeto trastocado que concede la ironía satírica (como en Lichtenstein). Estaba deseando que no me gustase.

Y entonces empezó a llegarme. Fue como un lloriqueo rebosante, congestionado y sentimental sin objeto, cuando las emociones desencadenadas por las imágenes, por ejemplo, de una chica de aspecto depresivo fumando en la cama y alguna tragedia indefinida en una calle llena de gente buscaron en vano una resolución catártica. Fue una sensación abstracta de perturbación, anhelo y pérdida que empezó a encajar con mi idea de cómo son tanto el arte como la vida aquí, a finales del siglo XX. De pronto, el rudo artificio de Salle resultaba heroico, una promesa de autenticidad, sin dejar de parecer perverso, a contrapelo.

24

Un día, el artista David Salle y yo hablamos sobre la novela de Thomas Bernhard *El malogrado*.

—Llevo leída una tercera parte —le dije—, y al principio me entusiasmó, pero ahora me aburre un poco. A lo mejor no la termino.

—Es tan hermosa y pesimista —respondió Salle.

—Sí, pero no mantiene el interés como lo hace una novela del XIX. Yo nunca me aburro leyendo a George Eliot o a Tolstói.

—Yo sí.

Lo miré con sorpresa.

—¿Y no te aburres leyendo a Bernhard?

—A mí me aburre el argumento —me dijo—. Me aburro cuando está todo descrito al detalle, cuando no hay nada taquigráfico.

25

En el otoño de 1991 fui a la fiesta que organizó el pintor David Salle en su loft, en Tribeca, por el lanzamiento de un libro del escritor Harold Brodkey. Lo primero que vi al entrar en la sala fue a Brodkey y a Norman Mailer conversando. Cuando me acerqué, los oí hablar jovialmente sobre las críticas horribles que había cosechado cada uno, como dos gamberrillos comparando sus malas notas. La fiesta tuvo lugar en los comienzos de mi relación con Salle, y aquel fragmento de conversación fue una especie de obertura para las charlas que tuve con él sobre su percepción de sí mismo como un gamberrillo del arte y sobre su incapacidad para dejar de hurgar en la herida de las malas críticas. Salle es un artista que cree en la autonomía del arte, que ve el universo del arte como una alternativa al universo de la vida y que desprecia el arte que sigue el orden social marcado. Pero también es alguien que se siente atraído por el mundo de la crítica popular, por ese bazar en el que los cuadros, los libros y las actuaciones se califican tosca y desconsideradamente, como a esclavos o a caballos, y que quiere ser uno de los Elegidos aun cuando desprecie a los que eligen; en otras palabras, es como todo el mundo. Solo los escritores, artistas e intérpretes de corazón más patológicamente puro son indiferentes a la forma en que se recibe y se juzga su obra. Pero algunos atienden con más atención que otros a las palabras de los jueces. A lo largo de mis charlas con Salle, no dejó de volver sobre el tema de la recepción, como una infeliz polilla chamuscándose contra una

bombilla, incapaz de contenerse. «No sé por qué sigo hablando de esto —decía—. No es lo que tengo en la cabeza. No me preocupa tanto. Dedico una cantidad de tiempo desproporcionada a quejarme contigo de cómo me perciben. Cada vez que termina una de estas charlas, tengo una punzada de remordimiento. Me da la sensación de que lo único que hago es quejarme de lo mal que me tratan, y eso no es ni mucho menos de lo que querría estar hablando. Pero por algún motivo, sigo hablando de ello.»

26

David Salle es uno de los artistas que alcanzaron relevancia en los ochenta más aplaudidos y premiados, pero no uno de los más felices. Es un hombre tenso y descontento con un sentido de la ironía altamente desarrollado.

27

En varios cuadros de David Salle aparece una misteriosa mujer de pelo oscuro, llevándose a los labios un vaso medio lleno. Tiene los ojos cerrados, y sostiene el vaso con ambas manos en un gesto tan grave y absorto que solo podemos pensar que va a tomar veneno o un elixir amoroso. Está retratada en rotundo blanco y negro y lleva un traje de época, un vestido con cierto aspecto renacentista. La mujer nos perturba y fascina, como esa gente que aparece en los sueños, a la que sabemos que conocemos pero nunca acabamos de identificar. El propio David Salle tiene algo de la intensidad enigmática de la mujer del vaso. Tras muchas entrevistas con él, tengo la sensación de que solo casi lo conozco, y de que lo que escribo acerca de él tendrá la misma cualidad vaga y vaporosa que adoptan nuestros sueños más imborrables cuando los ponemos en palabras.

28

Uno de los leitmotivos de la serie de conversaciones que mantuve en 1992 y 1993 con el pintor David Salle era su descontento por la recepción actual de su obra. «No creo que nadie haya escrito un ensayo entero diciendo que mi obra esté desfasada —me dice—. Es más una línea aquí, una línea allá. Forma parte de un fenómeno general que se llama despotricar de los ochenta. Los críticos que venían siendo negativos desde entonces, como Robert Hughes y Hilton Kramer, no han hecho más que intensificar su negatividad. La virulencia de la negatividad ha crecido enormemente en el último par de años. Las críticas que escribieron Hughes y Kramer de mi exposición del 91 eran insultantes de una forma rara y personal. Siempre habían sido negativos, pero ahora era como si oliesen la sangre y entraban a matar.»

Le dije a Salle que me gustaría leer esas críticas, y pocos días más tarde su asistente me las envió. Salle no había exagerado. Hughes y Kramer rebosaban aversión y escarnio; las reseñas tenían un punto casi histérico. «A la exposición de las nuevas pinturas de David Salle en la Gagosian Gallery [...] hay que reconocerle un pequeño mérito —escribía Hughes en el Time el 29 de abril de 1991—. Nos recuerda lo pésimo que era y lo sobrevalorado que estaba gran parte del arte norteamericano “rompedor” e “innovador” de los ochenta. Si Julian Schnabel es la Exposición A en nuestro museo nacional de cera de fiascos recientes, David Salle es sin duda la Exposición B.» Y seguía diciendo:

¿Hay un artista en este país más insípido y cargado de tópicos que Salle en 1991, a medida que se acerca a la crisis de los cuarenta? [...] El dibujo, como sabe cualquiera que haya visto unos cuantos Salles, no es la especialidad de este artista. Nunca aprendió, y probablemente nunca aprenda. Es incapaz de hacer un trazo interesante. [...] Por consiguiente, sus cuadros permiten que los críticos se lamenten con toda su alma de la disociación de signos y significados y alaben lo que todo buen deconstructor denominaría su «rechazo al autoritarismo de lo conclusivo», lo que significa, más o menos, que no quieren decir nada en particular. Es como si los que apuestan por él no pudiesen soportar tener que hacer frente a la posibilidad de que su obra sea vacua, para empezar. [...] La Gagosian Gallery [...] ha contratado incluso a un guarda, apostado a la entrada de la sala en la que se exhiben los seis cuadros nuevos de Salle, por si acaso, suponemos, a algún coleccionista a la cola de la lista de espera lo domina el impulso de arrancar de la pared uno de esos objetos sebosos y salir corriendo con él. Después de diez minutos en la exposición, uno siente compasión por ese guarda. ¡Ocho horas al día, cinco días a la semana, de esto!

Kramer se mesaba las barbas en el New York Observer del 15 de abril:

Con algunas exposiciones de arte hoy en día, uno casi no sabe si reír o llorar. Sus pretensiones, por no mencionar la atmósfera de devoción que las rodean, son innegablemente risibles. Sin embargo, su consecución artística es a un tiempo tan estéril y tan petulante —y ofrece tan pocas de las satisfacciones que buscamos que nos reporte el arte— que la impresión cómica que suscitan se convierte, casi antes de que nos demos cuenta, en un sentimiento de tristeza y depresión. [...]

Veamos la exposición de David Salle que ocupa en estos momentos los lujosos recintos de la Gagosian Gallery [...]

En los ochenta, el gusto por lo provocativo y lo escandaloso funcionaba en los círculos artísticos de moda muy a la manera en que funcionaban los bonos basura en los mercados financieros, y no era accidental que los artistas que producían ese tipo de obra encontrasen a menudo a sus mecenas más entusiastas entre coleccionistas que eran a su vez los principales beneficiarios de esas empresas de bonos basura. Con frecuencia, estos coleccionistas sabían muy poco del arte creado en el pasado; en los tiempos, esto es, antes de que amasaran sus primeras fortunas. Para estos coleccionistas, la historia del arte comenzó el día que entraron por primera vez en la Leo Castelli o en la Mary Boone. En ese mundo, los Antiguos Maestros eran Jasper Johns y Andy Warhol, y los artistas como David Salle, escogidos para triunfar, tenían garantizado un éxito sensacional.

La hostilidad y el esnobismo tanto de Hughes como de Kramer hacia los coleccionistas de la obra de Salle es digna de señalar. Este tipo de insulto al consumidor no tiene equivalente en la crítica de libros, teatro o cine. Esto se debe probablemente a que el reseñista de libros/obras/películas siente cierta camaradería hacia los compradores de esos libros y esas entradas de teatro o de cine, mientras que el reseñista de arte a menudo no tiene ni idea de lo que es comprar un cuadro o una escultura caros. Es, por motivos financieros, un mero espectador del drama tulipomaníaco del mercado de arte contemporáneo, y tiende a considerar al grupito de gente lo bastante rica como para actuar en él una especie alienígena, inmune a sus ataques. En cuanto a los coleccionistas, corresponden a los insultos de los

críticos ignorando sus dictámenes: siguen comprando como si tal cosa —o, al menos, no dejan inmediatamente de comprar— la obra de artistas que reciben malas críticas. El consenso crítico (los dictámenes de los directores de museo forma parte de él) acaba por reflejarse en el mercado, y con el tiempo los coleccionistas se pliegan a su voluntad, pero por lo pronto no se plegaron a las opiniones de Hughes y Kramer y siguieron comerciando con Salles. Salle se dolía de los ataques, pero siguió ganando dinero.