



[www.inoxidable-neopop.cl](http://www.inoxidable-neopop.cl)

08 de marzo | 05 de mayo 2006

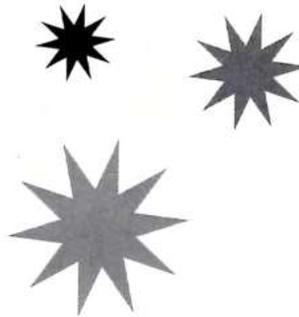


[www.salagasco.cl](http://www.salagasco.cl)

Sala Gasco Arte Contemporáneo | Santo Domingo 1061 | Santiago de Chile | Tel. [56 2] 694 4386

Inoxidable-Neopop es un proyecto llevado a cabo en Santiago, entre los meses de octubre 2005 y mayo 2006.

DE LA GESTION | portAAviones creativo  
DE LA PRODUCCION Y COORDINACION GENERAL | jorge gonzález lohse  
DE LA PRODUCCION Y COORDINACION NACIONAL E INTERNACIONAL | ingrid lauw  
DEL DISEÑO GRAFICO | ink | equipo inoxidable-neopop  
DEL SITIO WEB | ink | equipo inoxidable-neopop  
DEL DISEÑO DE MOBILIARIO | jose magallón | equipo inoxidable-neopop  
DEL REGISTRO FOTOGRAFICO Y DE VIDEO | césar scotti | jose magallón  
DEL VESTUARIO | valentina maruenda | danae bozza | nico rubio  
DE LA ILUMINACION | fernanda valdés | sofía gonzález | equipo inoxidable-neopop  
DE LA MUSICA | mario z  
DE LA TELEVISION | cristián díaz | beto díaz | nelson correa | nico rubio  
sergio valenzuela | césar scotti | jose magallón | gonzalo medel  
daniela orostegui | eduardo lindo lindo  
DE LAS ALFOMBRAS | wool | equipo inoxidable-neopop  
DE LAS OBRAS | victor hugo bravo | victor castillo | jorge gonzález | mario z  
DE LAS INTERVENCIONES ACTORALES | valentina maruenda | mauricio vitali  
verónica gonzález | ricardo carvajal  
DE LAS INTERVENCIONES URBANAS | sergio valenzuela | victor castillo  
DE LA COORDINACION COMUNICACIONAL | alfonso díaz  
DEL EQUIPO DE APOYO | luis zapata | ricardo gonzález | maira bisquett  
DE LAS MUESTRAS INTERNACIONALES  
buenos aires | galería VVV | florencia braga | rodrigo alonso  
barcelona | iguapop gallery | la santa | iñigo martínez | gigi riveros  
bogotá | galería santa fe | hilda piedrahita | jaime cerón



Luego de haber presentado una exitosa temporada de exposiciones el año 2005, y de seguir fortaleciéndonos como uno de los espacios más significativos de Santiago para la difusión de arte contemporáneo, nos queda como desafío para esta y las siguientes temporadas, ofrecer a nuestro público una calendarización cada vez más ambiciosa, cuyos estándares de calidad y de contribución a la comunidad vayan ampliándose con más y más fuerza.

Es así como iniciamos este año 2006 con una singular muestra que -apoyando esta intención de ensanchar las posibilidades expositivas del arte, de hacerlo más cercano al espectador y educar las conciencias en el sentido de dejarse llevar por propuestas novedosas y generadoras de reflexión- reúne a destacados artistas.

Jorge González Lohse, gestor y líder del proyecto colectivo, junto a Mario Z, Víctor Hugo Bravo, Víctor Castillo y un gran número de colaboradores se han visto movidos por uno de los movimientos artísticos de mayor trascendencia en Occidente: el Pop art, surgido inicialmente en Londres y Nueva York a fines de la década del 50 con "... claras alusiones a la iconografía popular, cotidiana y ligada a la cultura de masas"\*.

La motivación inicial de estos jóvenes artistas nacionales apuntaba a intentar una posible reinterpretación del Pop art, pero desde una coyuntura histórica no sólo actual sino que además latinoamericana. Interesante resultará, entonces, comprobar cómo una estética foránea que, aunque tuvo un resurgimiento en los 80 bajo la denominación de Neopop, fue transformándose y rebelándose para adquirir su propia personalidad en un contexto totalmente diferente, pero no ajeno al envolvente manto de la globalización.

Apropiándose de la Sala Gasco Arte Contemporáneo en toda su magnitud e invitando al público a hacerse parte activa de esta novedosa iniciativa, Inoxidable-Neopop pone en escena dos verdaderos, y dinámicos por cierto, espacios domésticos propiamente urbanos para ser vividos. Por otro lado, las obras desplegadas irán transformándose a medida que transcurra el tiempo de exhibición, lo que contribuye también a romper con la tradición que sitúa al arte como algo inalcanzablemente inmaculado. Por ese motivo, esta exposición y Sala Gasco Arte Contemporáneo se abren una vez más al veredicto y, esperamos, al goce de nuestro público.

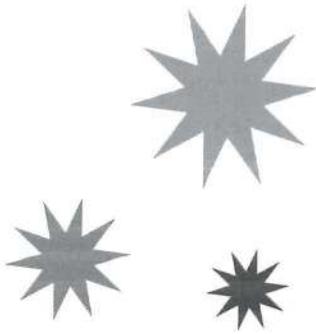
Adicionalmente, el proyecto va acompañado de una serie de textos de teóricos latinoamericanos y chilenos que, desde su particular punto de vista interpretativo, iluminan sobre el desenlace que este fenómeno experimentó en una de las tantas vertientes de las artes visuales de esta parte del continente.

Daniela Rosenfeld G.  
Directora  
Sala Gasco Arte Contemporáneo

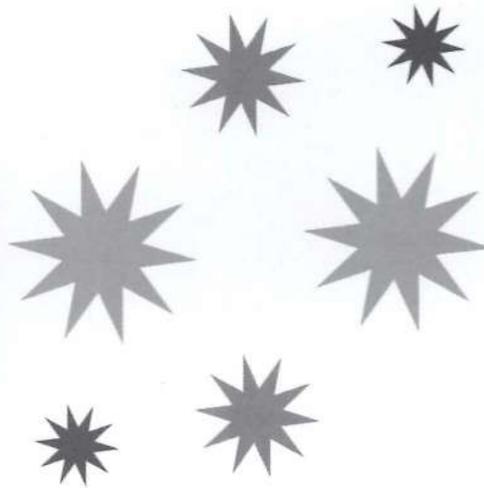
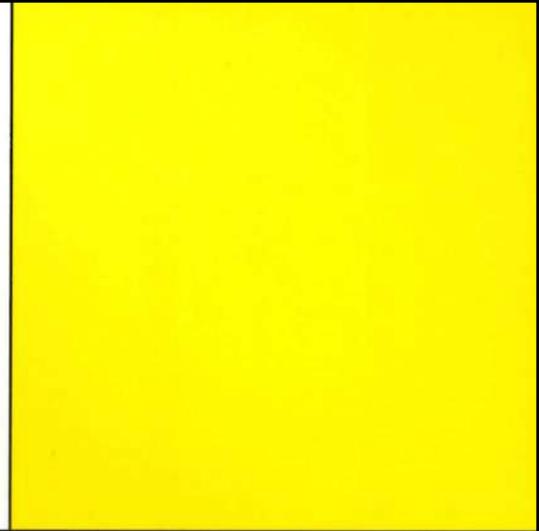


\* Historia del Arte, Grupo Edebé. Barcelona, 1999.

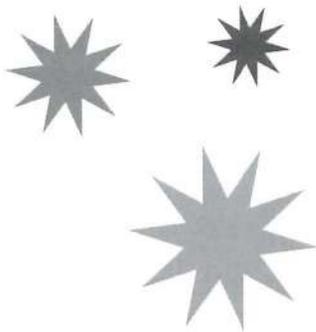
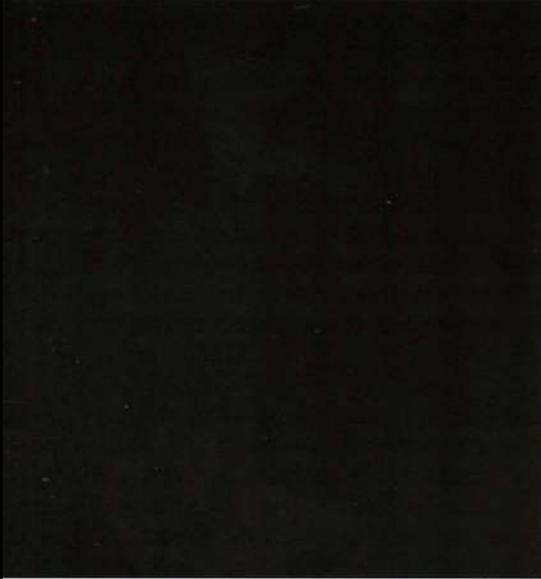




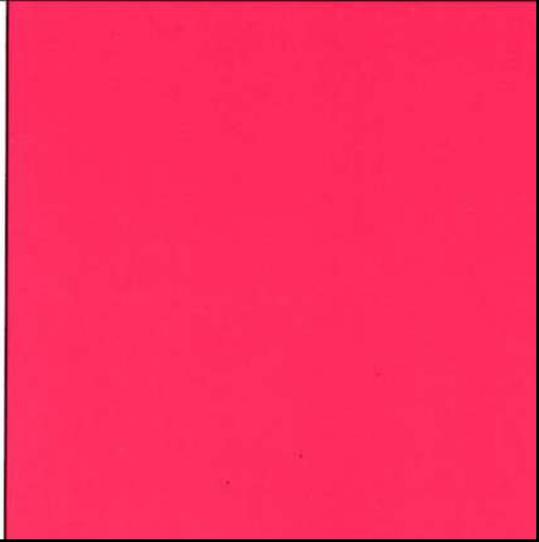
para leer >>> 06



para ver >>> 46



para viajar >>> 69



# POP | NO POP | NEO POP

CONJETURAS EN TORNO A CIERTOS PRECEDENTES EN CHILE



Una actitud de cautela se cuela necesariamente aquí, en este intento de interrogar lo que podría ser, el tono que podría tener, si es que fuera pensable, el relato de una historia chilena del Pop Art. En efecto, la mera posibilidad de postular esa historia tienta a permanecer largamente acumulando precauciones. No se trata sólo de sortear con ellas los 50 años que nos separan de la aparición de este fenómeno y esquivar la dificultad que implica rastrear su presunta influencia en el espacio artístico local, a partir de un archivo de obras precariamente registradas. Se trata de no quedar impávido ante la alteridad radical de los contextos de producción, que podría terminar provocando una estruendosa diferencia entre lo que significaría esa corta palabra -pop- considerada históricamente y desplazada como un punto sobre el mapa, de norte a sur.

Es cierto que los fenómenos artísticos, desde siempre y no sólo ahora por efecto de su simultaneidad o ubicuidad, dan cuenta de líneas de trabajo, problemas, pulsiones, que al extremo tienen una pregunta que es global y nos incumbe a todos. Sin embargo, es cierto también que estas cuestiones irrumpen en un lugar, a una hora precisa, y eso determina su "localización". La situación de un fenómeno de arte no es -no lo fue en el pasado especialmente- un detalle; es parte de su contextura. Y esto parece especialmente refrendado en el caso del arte pop, que se encuentra ligado a la trama ideológica posbélica y al estado de desarrollo industrial y económico alcanzado por ciertas democracias capitalistas a mediados del siglo XX, a través de una *circuitería* tan compleja, que todo desenchufe de ese contexto amenaza con una caída general de sistema.

La compleja relación entre la emergencia del pop y los fenómenos señalados, lo es también con las condiciones de producción y circulación de las mercancías en esos contextos de origen. Mucho de lo que el pop fue, sabemos, se explica por lo que fue y sigue siendo la gran fascinación por ese espacio social en que los objetos relucen -el mercado- y por el conjunto de prácticas asociadas a la ideología del confort, tan propias de las sociedades en las que prosperó desde su origen el signo capitalista, aun cuando haya sido para espantar ante ellas una lectura paródica o provocadora. Podrá decirse infinitamente más sobre este punto, referido a las variables sociológicas que confluyeron decisivamente en la emergencia del pop clásico. Pero éste obedece igualmente a potentes coordenadas que ordenan la trama histórica del arte occidental del siglo XX. Su desarrollo entronca con un replanteamiento radical de la situación del arte "en sociedad", que comenzó a gestarse durante las primeras décadas del siglo, bajo la acción corrosiva del movimiento dadá y particularmente a partir de la estrategia *anestésica* de Duchamp. Cualquiera sea el análisis que se haga acerca de los efectos de estas prácticas reactivas a la institución del arte, es difícil no coincidir en que ellas constituyen un hito demarcatorio: señalan un antes y un después. Todos los emplazamientos a la tradición pictórica y sus temas; a los mecanismos de circulación y consumo de arte, al lugar que ocupa el artista en la sociedad, al sentido de la originalidad y del gusto, son herederos de estos movimientos reactivos (entre los cuales habría que incluir cierta faceta del surrealismo) que ocasionaron la quebrazón y caída definitiva del modelo de arte "aurático". El ingreso en el espacio privado del arte de los objetos, materiales y operaciones que rodean y determinan el amplio territorio de la vida, derivado de ese rompimiento, terminó por generar un cambio de costumbres en el territorio invadido. La descontextualización general producida acabó siendo, no la de los



objetos comunes transplantados a un contexto de arte, sino la del arte tradicional en medio de los objetos comunes, asumidos como territorio de acción estética.

De modo que en el movimiento pop de conocida raíz norteamericana e inglesa, convergen al menos dos fuerzas que es necesario tener en cuenta al momento de conjeturar otros episodios, otras derivaciones de su historia. Por un lado, su ánimo paródico, instrumentalizador, plagario, pero acoplado, al fin y al cabo, a la modernidad industrial, que se asocia a la cultura capitalista y al desarrollo del mercado y del consumo. Por otro, su condición de hijo desenfadado de esta corriente subversiva, política en el más denso sentido, que sacudió el piso del arte en occidente. Se trata de dos fuerzas en cierto modo contradictorias, que se enfrentan, generando un fenómeno híbrido, tornasolado, mixto. Mezcla de decantación capitalista y revolución en el arte, el fenómeno pop nos pone en buen aprieto al momento de rastrear o tramar su presunta existencia en un territorio del tercer mundo. Sin embargo, su misma hibridez nos compromete. Su misma condición espuria nos da una pista para conjeturarlo, aun cuando sea en forma poco definida, entre nosotros.

La relación de las sociedades del “tercer mundo” o “en desarrollo”, como se las nombra desde la certeza del modelo que las clasifica, con una concepción de progreso basado en el capital y la industria como la que supone de fondo el ánimo pop es, cuando menos, joven. Las variables que, en el caso de Sudamérica, determinan tal juventud tienen que ver con el origen colonial de nuestras culturas y no hay mucho misterio que resolver al respecto, aunque sí mucho que decir y comprender respecto del modo como esta cuestión repercute sobre la producción cultural y artística.

La relación con la tecnología es un aspecto de la gran *infamiliaridad* en que se desarrollaron, haciendo de lo extraño lo propio, las culturas coloniales. El modelo de producción industrial, cuya historia coincide con la de la civilización occidental cuando no está en el centro de ella, sólo puede haber sido traspasado al mundo colonizado, hasta entonces no occidental, por medio de un traumático y abrupto resumen. En muchos casos, como lo sugiere Ronald Kay en su ensayo *El espacio de acá*<sup>1</sup> respecto de la técnica fotográfica, la mediación del aparato técnico se instaló en estas comunidades de un modo rupturista, como un repertorio de soluciones que antecedió a las necesidades mismas, y de las que éstas, curiosamente, surgieron a posteriori. De modo que lo que en las sociedades del primer mundo constituyó y sigue constituyendo un progresivo y demorado acercamiento a la tecnificación de funciones, se ha dado, en nuestro medio, como un abrir y cerrar de ojos a la extrañeza<sup>2</sup>.

Si la *infamiliaridad* ha marcado la relación de la subjetividad tercermundista con los aparatos y los procedimientos que sostienen el modelo de producción industrial, el impacto que sobre ella ha tenido tal modelo ha sido enfático y prácticamente ilimitado. No sólo porque él configura el modo actual de la dinámica de producción global, sino porque sus efectos en lo que concierne a la circulación de mercancías se han expresado también globalmente. La prueba es que toda mercancía emanada de él, no obstante las muy diversas opciones al consumo, se encuentra hoy día a la mano y a la vista de casi la totalidad del mundo. En nuestras sociedades, lo que realmente ha podido ampliarse en un corto tramo histórico es la dimensión simbólica del mercado: su capacidad de organizar y regir necesidades y relaciones. Como contraparte, en el caso de muchas historias locales entre las que habría que incluir la nuestra -chilena- el proceso que ha mediado hacia la instalación del modelo neoliberal, en el que el mercado domina y prospera, ha derivado en una contienda cívica con desenlaces dolorosos y traumáticos.

Todo esto apunta sumariamente a considerar cómo los factores sociales que fueron cómplices de la producción de arte pop en Estados Unidos e Inglaterra -por ejemplo, la confianza social en la democracia capitalista e industrial que se sostuvo durante los dorados años económicos de la postguerra- se enfrentan a un notable desarreglo cuando se trata de acomodarlos a nuestras realidades, (que fueron justamente estigmatizadas, durante el transcurso de la guerra fría, bajo la designación de “tercer mundo”). Por una cuestión lógica, el

sentido del humor, visible en especial entre los artistas pop norteamericanos, queda aquí fuera de contexto, a no ser que se lo asuma como humor negro. El ánimo festivo, paródico o provocador de éstos, su estrategia de consumir y consumir el arte histórico, de replicar procesos industriales, de remedar las fórmulas de los medios de comunicación de masas, adquiere otro matiz en sociedades en las que la producción industrial se desarrolla generalmente escindida de los procesos culturales, en las que el arte histórico occidental no puede sino ser abordado como *pastiche* y en las cuales los medios de comunicación informan a las masas la actualidad de su condición "tercera". Para muchos analistas simplemente no puede hablarse de una producción pop en contextos de "subdesarrollo".

De modo que la primera pregunta posible en esta revisión conjetural es acerca de qué pop hablamos cuando hablamos de pop en el llamado tercer mundo y si, tomadas las debidas precauciones sobre su posible declinación local, tenemos todavía algún objeto entre manos.

Como horizonte de una consideración más amplia y tal vez, más acertada, si lo que nos proponemos en realidad es considerar los antecedentes históricos o fenómenos diseminados que podrían asociarse, en su evolución, con la producción que hoy postulan los cuatro artistas reunidos por el proyecto *Inoxidable-Neopop*, se asoma un factor que parece cruzar transversalmente, durante la época de gestación del pop, aunque con variada intensidad y efecto, a sociedades de distinto signo. Este factor tiene que ver con la desconcentración de las opciones al consumo de bienes culturales, el crecimiento de las ciudades, el desarrollo de los códigos de comunicación de masas y los mayores accesos a la educación, la información y la consiguiente ideologización de las personas. Todo ello refiere, en definitiva, a la progresiva deflación del modelo cultural de las elites y el ascenso simbólico de la cultura de masas.

## la urbe: otro paisaje.

Desde mediados de la década del 50 el campo plástico chileno comienza a ser interpelado por una voz que no se había dejado sentir antes en su ámbito. El sistema artístico asume de modo incipiente emplazamientos y cuestiones que no provienen de las elites culturales conservadoras, sino de un cuerpo social más extenso y heterogéneo, que ha comenzado a perfilarse y a autocomprenderse -por efecto de la activación ideológica- como un motor responsable del movimiento de la historia.

Un incremento global de la dimensión cívico-ideológica de la vida parece advenir con la postguerra y la polarización política mundial, que fue el tópico de los años 50 y 60. Todo está cruzado por las opciones ideológicas y los sujetos se sienten naturalmente instados a exhibir una posición, como condición de ciudadanía. En Chile, mientras la generación literaria del 50 expresa, al menos en calidad de manifiesto, su independencia de las empresas colectivas y se suma a un estado "universal" de decepción<sup>3</sup>, las artes visuales parecen ensayar en cambio sus primeras sinapsis con las células de un mundo social urbano que comienza a manifestarse como objeto de interés, como campo de investigación.

Puede estimarse que hasta más o menos las primeras décadas del siglo XX, cuando una primera modernización emprendida por la generación del 13 o el grupo Montparnasse opera un moderado y relativo recambio en las técnicas y temas tradicionales de la pintura, el modelo visual del arte chileno es prioritariamente el paisaje natural o el interior intimista. El espacio urbano y los indicios de su trama social sólo son abordados a través de una proyección de la lógica compositiva del paisaje, que no alcanza a cubrir, porque no se lo propone, la complejidad cultural de la ciudad. Tal vez obras como las primeras de Nemesio Antúnez, aquellas multitudes vistas a través de una ventana, realizadas en Nueva York y que fueron difundidas en Chile con su retorno a mediados de los 50, pueden exponer el tipo de sensibilidad que mediaba -desoladora, existencialista, en su caso- hacia una representación histórica de la ciudad y sus habitantes.

A partir de los años 60 la urbe no puede más seguir siendo objeto de una mirada tributaria del modelo paisajístico, en gran medida porque su realidad extenua tal modelo de lectura. Se ha producido un importante



crecimiento urbano, por la inmigración rural y la ampliación de la clase media, en la que han cifrado sus expectativas los proyectos populares de la primera mitad del siglo XX. La composición social ha comenzado a transformarse estructuralmente por efecto de una mayor profesionalización, por el desarrollo incipiente de la industria y el reordenamiento de las fuerzas productivas tradicionales, que culminará en un dramático proceso de reforma agraria. La concentración urbana y los mayores niveles de acceso a la educación han acelerado el uso y desarrollo de los códigos de comunicación de masas, cuestión que ha sido notoriamente estimulada por el inicio de las transmisiones televisivas y la incorporación del offset como tecnología de impresión.

Mezcla de gráficas políticas que registran el agitado escenario ideológico, imágenes de actualidad, mercancías y diseños publicitarios en cuya producción convergen técnicas artesanales y mecánicas, la ciudad es un mundo de signos cuya plasticidad comienza a revelarse por sí misma, al margen -podría especularse- de la atención que por ella ha manifestado el ojo de la representación artística.

Esta urbe que se desborda con efectos políticos, entra a cuadro en ciertas obras de artistas chilenos que representan la vanguardia, durante la década de los 60. A diferencia de los abstraccionismos que precedieron la aparición del fenómeno pop en Estados Unidos, la corriente informalista chilena, en la que pesan otras influencias, parece desarrollarse en una dirección más naturalmente vinculada con la escena de la calle, al albergar dentro de su lógica de trazos, gestos y manchas, destellos de la vida urbana, como rayados callejeros e imágenes reproducidas por los medios de comunicación<sup>4</sup>. “La materia y su fluidez viva, el encuentro con los muros y las calles (...) se compartía apasionadamente con la noticia internacional, con la fotografía, documento y estímulo del signo, soporte, a veces, de la acción informal”, ha relatado retrospectivamente Alberto Pérez, exponiendo la aspiración testimonial de quienes conformaban el Grupo Signo. “Queríamos registrar la vida, producirla, multiplicarla. La palabra arte llegó a molestarnos, sobre todo en lo que ella evocaba la magistratura formal”<sup>5</sup>.

Este repudio al enclaustramiento académico y el derivado asomo de datos específicos de *realidad* en las obras de Signo, puede ser leída como la metáfora de un naufragio: el naufragio del modelo de la tradición académico-naturalista, que deja flotando sobre un mar de materia pictórica, pedazos concretos de vida.

Los vínculos con la ciudad y con el mundo cívico, que es, cualquiera sea su nivel de desarrollo, la relación con un mundo cultural desmonopolizado y abierto a corrientes variadas, produce sin duda una transformación en los objetos de interés del arte. Una de las vías por las que transita el cuestionamiento al modelo de representación mimética es justamente el afán de no-representación o de una representación no limitada por los sesgos de la “formación artística”, sino que emparentada con los recursos de un lugar común y colectivo, al que buscan aproximarse los jóvenes alumnos del taller de José Balmes.

“Habíamos dejado la representación e iniciábamos la búsqueda de un trabajo de arte basado en la presentación de lo real”, rememora Francisco Brugnoli, explicando en particular los pasos que conducían su trabajo y el de Virginia Errázuriz a principios de los 60. “Decíamos que la realidad en la representación es mediatizada por el que representa: que los recursos de la representación, el famoso “oficio”, impedían la percepción de las cosas: nos interesaba el dibujo como concepto y no como gimnasia de la mano y/o artesanía. Simultáneamente vimos en las manifestaciones de arte popular presencia de una vida que no encontrábamos en las exposiciones en general, lo consideramos denotante de un paisaje necesario de contactar (...)”.

La “figura”, desplazada por los abstraccionismos (especialmente por el de matriz geométrica) recobra valor a mediados de los 60 en este ámbito de producción que no busca ya la mimesis, sino un principio de “presentación” de lo real. De allí que el reportaje y la crónica fotográfica de prensa se tornen materiales apreciados o modelos constructivos, como también ciertos datos que provienen de los espacios de producción y transacción popular. Sólo desde un punto de arranque figurativo se hace pensable el desplazamiento hacia una materialidad que extrema el deseo de realismo y que caracterizará las nuevas exploraciones: la materialidad del objeto.



## objeto y desecho como juicios de realidad.

Durante la década del 60, la presencia del objeto en la producción de arte parece sobrepasar distintas fronteras; una de las cuales tiene que ver con las que definen el género escultórico. Ejemplo de esto son las *Esculturas efímeras*<sup>7</sup>, que a mediados de la década expone Hugo Marín y cuyo peso semántico reposa en el material empleado en ellas -el adobe- que si bien es usado para modelar figura humana, remite a la vivienda rural chilena y permite enunciar oblicuamente los problemas de precariedad y retraso que caracterizan al hábitat local.

*¿Exactamente, qué hace a los hogares modernos tan diferentes, tan divertidos?*, que es la pregunta que la obra del inglés Richard Hamilton responde en 1956 con un paródico fotocollage, en el que figuran, comprimidos en una estridente composición, todos los íconos de la cultura del consumo y de la consumación, comienza a tomar también alguna forma en el espacio mental local, aunque a partir de otros humores. Los ambientes domésticos y la trama de accesorios para la vida, que materializan una simbología del status y la profesión ideológica, y que seducen a muchos de los pop (como Wesselmann, Oldenburg, Rosenquist, Lichtenstein, Warhol, Ramos, Escobar y otros tantos), se presentan para los artistas locales que se inician en esta vía del "realismo" como espacios de fragilidad, intemperie y deseos precariamente satisfechos.

Curiosamente, el recurso pop a la materialidad de los objetos básicos o funcionales, resulta oblicuamente referido y tal vez invertido en su sentido, en contacto con una realidad que lo somete a otros rigores. Aparecen ciertamente pedazos de utensilios, envases de alimentos, piezas de motores o electrodomésticos como partes de una colección de artículos principalmente reciclados o que asumen otras funcionalidades, en la medida en que se los ensambla, con un ingenio que imita al que domina en los contextos domésticos populares, en los trabajos experimentales de arte. Entre las primeras obras de Virginia Errázuriz, por ejemplo, se registra un viejo soporte de cholguán pintado, sobre el cual se hallan adheridas cajas de huevo, tapones eléctricos, cable, un interruptor, una ampolleta y una mariposa recortada en papel lustre, en una composición que lleva a evocar los métodos constructivos que derivan de las actividades de cartoneo y reciclaje<sup>8</sup>.

En 1965 se realizó en Santiago la V FERIA de Artes Plásticas en el Parque Forestal. Allí se presentaron algunos trabajos que dieron oportunidad a la prensa sensacionalista para hablar sin complejos de "el estreno del arte pop en Chile". Entre estas obras -reunidas en el stand del colectivo de arte denominado Los Diablos<sup>9</sup>- estaban los primeros "pegoteados" de Francisco Brugnoli, collages en los que, según la descripción de Ivelic y Galaz, "*convivían mamelucos pegados, textos impresos, fotografías de niños pobres, trozos de diarios y otros objetos difíciles de clasificar, pero con la misma característica: eran desperdicios*"<sup>10</sup>.

La presentación de este colectivo, conformado además por Virginia Errázuriz, María Eugenia Ugarte, Agustín Olavarría y Félix Maruenda, generó uno de los tantos pequeños -y estrechos- escándalos de la historia del arte chileno. Varios trabajos fueron retirados de la feria, por presiones del público y de otros expositores. Una reacción por la que se hacía presente el malestar del espectador pasivo, ante el ingreso de una materialidad que no consigue traspasar su aparato de lectura del arte y que sólo décadas más tarde, habida cuenta del desarrollo e influencia del *povera*, se le hará tal vez aceptable: la materialidad del desecho.

En 1971, Brugnoli abunda sobre su estrategia de pegoteados en una serie de trabajos más sistemáticamente orientada a referenciar lo marginal. La serie tiene como objeto central un mameluco obrero, emplazado contra algunos fondos de zinc y cajas de huevo que aluden a la vivienda básica. Moldeada con aglutinante para emular los volúmenes del cuerpo humano, revestido con pintura (dorada o plateada en algunos casos),



pero completamente hueca, la ropa de trabajo no hace más que señalar al hombre que se ausenta por medio de ella. Una de las ambientaciones presentadas en esa muestra -"Reportaje"- reproduce el ambiente interior de una vivienda precaria. Aunque el desarrollo del pop no está cerca de ser, según lo ha advertido el propio artista, una influencia que pese sobre las operaciones que ejecuta en ese momento, es difícil no hacer al menos una relación de contraste entre ese interior con piso de tablas, frágil silla con personaje frente al brasero y fondo mural en el que se superponen fotografías de mujeres, tal vez de heroínas de teleseries, con la imagen de la Virgen del Carmen ("patrona de Chile"), el banderín de Colo-Colo y un paisaje marino de factura kitsch, con las exhibiciones de ambientes tan propias del período de esplendor del pop clásico, como lo fue, por ejemplo, *Four Environments by New*, montada por Oldenburg en 1964, en Nueva York, uno de cuyos ambientes era un dormitorio, con accesorios de mármol en rabioso turquesa, piel sintética de cebra en el sofá, sábanas de vinilo blanco y cobertores de plástico acolchado sobre la cama, y cuadro mural de estilo abstracto estampado industrialmente sobre una tela común. Dos maneras de concebir el espacio residencial cruzado por datos contextuales, referencias culturales y preocupaciones antitéticas.

Una visión analítica de lo social anima evidentemente estos trabajos, entre los que se puede mencionar también más de una obra de los precursores de Signo. A fines de los años 60, por ejemplo, Alberto Pérez trabaja sobre superficies que reproducen el concepto de tabique de mediagua, armado con tablas irregulares, precariamente unidas entre sí y atravesadas por huellas de balas, en cuyos intersticios instala imágenes fotográficas alusivas a la manifestación popular en las calles.

Si se suscribe la tesis de Lawrence Alloway -a quien suele atribuirse, junto a Reyner Banham, la autoría del concepto "pop" en Inglaterra- en torno a la ausencia de un factor decididamente crítico en el punto de arranque del movimiento británico<sup>11</sup>, habría que reconocer, en cambio, en la actitud de los artistas locales que elaboraron una comprensión del objeto a partir de un contexto de consumo material y cultural tercermundista, la aspiración de configurar un realismo crítico, opinante, contingente, deliberadamente político.

Fue este realismo el que quiso exponer, en 1971, en plena marcha de la política cultural del gobierno socialista, la muestra Imagen del Hombre, organizada por el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. Como presentación de los trabajos de Víctor Hugo Núñez, Brugnoli, Hugo Marín, Mónica Bunster, Carlos Peters y otros incluidos en esa muestra, el historiador y crítico Miguel Rojas Mix elaboró un discurso decidido a establecer una distancia entre las tendencias neofigurativas norteamericanas, enfiladas bajo la designación de Pop Art, y la imagen del hombre trabajada bajo los apremios y en virtud de las voluntades del contexto cultural local. "La mayor diferencia es el carácter "banal" del arte pop" -dijo Rojas en ese catálogo. "La banalidad" es su nota más señalada. Los nuestros (nuestros artistas), por el contrario buscan casi siempre ser trascendentes. Nuestro mundo todavía no ha superado los problemas de su infraestructura. Entre nosotros, la influencia de la intención está casi siempre presente en la representación de lo humano"<sup>12</sup>.

Miradas con la perspectiva de más de treinta años, esas palabras no pueden sino integrarse a la trama de síntomas por los que se reconoce, hoy día, ese diálogo inestable, imaginario, tal vez, cruzado por los datos de un contexto político radicalizado, entre las operaciones y motivos del pop y las nuevas tendencias realistas surgidas en Chile hacia mediados de los 60.

Cuando, a partir de la instalación de un eje domiciliario en la Sala Gasco, nos encontramos otra vez enfrentados a una estrategia de representación que explora los códigos simbólicos que atraviesan los modos de habitar, podemos preguntarnos, sin embargo, hasta qué punto no son aquellas prácticas de asedio a los objetos y su sistema las que se rehabilitan, en un contexto totalmente transformado, como metodologías de una investigación que, leyendo en la base material que ofrece la infraestructura doméstica, moviliza otra vez un

discurso si no trascendente, como lo pensaba Rojas Mix, al menos dirigido hacia marcos *superestructurales*. Camuflados en la aparentemente inocua sintaxis funcional y decorativa de un living y una cocina, que hablan ahora de remozados estándares culturales y materiales, los artistas de *Inoxidable-Neopop* parecen redistribuir el ambiente residencial para que en él exponga su deriva, su nueva fisonomía, la ideología.

## la proto-cultura visual de masas: otro horizonte conjetural.

Escindida de una ficción lisa y llanamente pop, la producción de arte local puede ser puesta, sin forzamientos, al tamiz de otras consideraciones, que, a partir de una observación más amplia, puedan emplazarla a decir algo acerca del modo o el grado en que ha incidido en la construcción de un registro visual de carácter colectivo.

Tal historia es todavía borrosa y dudosa. No se haya escrita, aunque algunas pistas en su dirección pueden hallarse en estudios que ensayan un relato acerca del origen y desarrollo histórico de las inicialmente llamadas artes aplicadas -como el diseño gráfico, publicitario y editorial- al alero de las Bellas Artes.

Inicialmente es claro que el despegue de aquella cultura de dominio masivo que toma esta nueva conjetura por presupuesto, es un fenómeno particularmente reciente en Chile, en cuya sociedad ha imperado por largo tiempo un alto nivel de concentración de las posibilidades de acceso e intervención cultural. "Puede decirse que casi en todos los frentes de la cultura la sociedad chilena estuvo caracterizada -hasta bien avanzado el siglo XX- por formas excluyentes de distribución de los capitales simbólicos", observa José J. Brunner, para quien "las modalidades estamentales, aristocratizantes y elitistas de participación", han predominado en la cultura chilena, otorgándole "su tono inconfundiblemente patricio, clasista, patrimonial y de entrecejo fruncido"<sup>13</sup>. Sólo en las últimas dos décadas, añade, como resultado del rápido crecimiento económico, el aumento (aunque desigual) de los niveles de bienestar, la revolución digital y el aumento en intensidad de los efectos de la globalización, ese entrecejo fruncido ha comenzado a relajarse, mientras emerge en el país "una cultura estructurada en torno a múltiples y diferenciados puntos de acceso y con variados circuitos de consumo simbólico".

Se puede presumir, además, que ese colectivo difuso denominado "masa", uno entre los variados productos de las relaciones de producción industrial del capitalismo tardío, no fue en Chile sino una vaga moción hasta mediados del 70, cuando tal sistema logró emplazarse sin restricciones. Fueron con seguridad las políticas económicas, culturales y comunicacionales de la dictadura y el desarrollo de estrategias mediáticas en el período de despegue neoliberal, las que hicieron emerger en Chile propiamente una "masa", caracterizada por Marchan Fiz, en su estudio analítico sobre el pop, como "un tipo microsociológico de mínima intensidad de fusión", "débil y afecta a las manifestaciones superficiales de las relaciones del individuo con la sociedad"<sup>14</sup>.

Pero aún cuando en Chile la posibilidad de una dinámica de producción y recepción que responda a lo que suele denominarse "cultura de masas" no se haga sino pensable a partir de fenómenos relativamente recientes, el proceso que desordena el modelo cultural elitico en el dominio de las "Bellas Artes", tiene ya cierta historia.

La creación de la Escuela de Artes Aplicadas, a principios de la década del 30, después de un virtual y momentáneo cierre de la Escuela de Bellas Artes, es un episodio singular, preciso, de esa historia. En él parece subyacer la puesta en marcha de una política antioligárquica, destinada a neutralizar el imperio del arte por el arte. El objetivo de ese proyecto, era formar un estamento que pudiera profesionalizar la producción de objetos, la edición artística, el diseño gráfico de propaganda y la publicidad comercial, proponiendo una base moderna, aunque al parecer nunca llegó a consolidarla, para la vieja enseñanza de Artes y Oficios.



Fue en esa escuela donde se desarrolló el arte gráfico como disciplina, antes de que en la década del 60 las universidades abrieran carreras específicas para ello, si bien ciertos precedentes, como el diseño de carteles publicitarios y propagandísticos, se habían registrado durante las primeras décadas del siglo, en el taller de algunos artistas como Camilo Mori, Otto Georgi o Isaías Cabezón. Fue en ella donde se procesaron medianamente, hasta donde se hace visible en algunas producciones que se asocian a su enseñanza, las influencias de estéticas de vanguardia como la Bauhaus, el constructivismo o el futurismo, cuya incidencia transformó el carácter marcadamente modernista de la producción gráfica de fines del siglo XIX y principios del XX. Fueron egresados de sus cátedras, como Santiago Nattino, Carlos Sagredo, Waldo González, José Messina, Francisco Moreno, Vicente Larrea y Domingo Baño, entre otros, quienes contribuyeron a la transformación del diseño gráfico, editorial y publicitario hasta el segundo tercio del siglo XX.

Sin embargo, según se puede constatar revisando la recientemente publicada *Historia del diseño gráfico en Chile*<sup>15</sup>, de Pedro Alvarez Caselli -y es esta la cuestión que interesa destacar aquí-, no fue sino en el espacio abierto por las casas editoriales, las revistas ilustradas, los diarios, las incipientes agencias publicitarias chilenas y las transnacionales<sup>16</sup> que se instalaron en el país en la década del 60, es decir, en el espacio abierto por las instancias que pudieron aportar un conocimiento actualizado de las nuevas tecnologías de la creciente industria gráfica, donde se fortaleció la posibilidad, mediada por intereses comerciales si no políticos, de producir e instalar una gama tipográfica, gráfica e icónica capaz de hacerse reconocer como suya por el amplio ojo colectivo.

Muchas de las escuelas de diseño y edición fueron, en realidad, grandes editoriales como Zig-Zag o Lord Cochrane. Aunque en ellas tuvieron un lugar de privilegio ilustradores con talla de artistas -piénsese en Coré, por ejemplo- también abundaban en estas "escuelas", dibujantes y diseñadores autodidactas que operaban adaptando o modificando referencias obtenidas de publicaciones norteamericanas o europeas, tarea en la que comprometían sus conocimientos técnicos, su ingenio y su idiosincrasia. Por otra parte y ante la necesidad de asegurar la instalación de marcas o la penetración de las campañas propagandísticas, los diseñadores académicamente formados, tanto como los otros, apelaban a "motivos" que no debían su origen a ninguna tradición gráfica ni estética contemporánea y que se vinculaban, más bien, a viejos patrones replicados a lo largo de la historia de la impresión en Chile, como ocurrió por ejemplo, según el estudio de Alvarez Casseli, con los motivos de la montaña, el copihue o el cóndor (en el cual haya sus fuentes un dibujo tan decisivo como el de Condorito) y otros íconos provenientes de la simbología cívica, patriótica o folclórica.

Si bien el influjo de las corrientes plásticas internacionales, como el constructivismo, el neoplasticismo, la Bauhaus, el arte abstracto o el pop incidieron sobre los estilos de la publicidad, de las revistas ilustradas y los libros, es claro que fueron materiales provenientes de una cultura popular, marcada por imágenes derivadas de vetustas herencias impresas y de una difusa e intuitiva transferencia de modelos europeos primero y norteamericanos después, las que dominaron el ámbito de producción de medios y mensajes dirigidos a una amplia población.

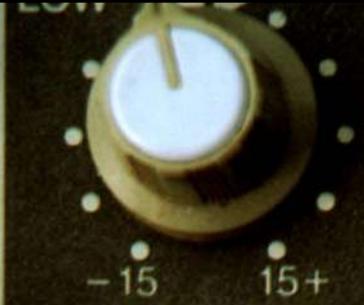
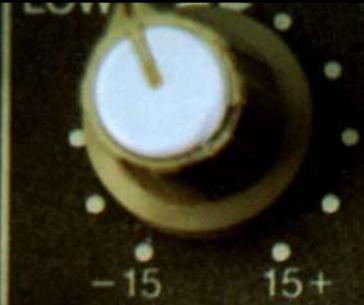
De esa híbrida producción gráfica nace una gama de imágenes, soterradamente atravesada por las pulsiones de la idiosincrasia, que comienza mucho más tarde, tal vez hoy día, a aparecer como una curiosa reserva visual para la exploración del arte chileno, determinado de igual manera por una tradición difusa. En un sentimental artículo sobre Coré, (durante varios años ilustrador de *El Peneca*, revista infantil que llegó a vender ciento ochenta mil ejemplares hacia 1940), a propósito de una retrospectiva de su obra montada un en 1985, en una galería de arte, decía Enrique Lihn: "Muchos de los niños de entonces, estoy seguro, al ver ahora los dibujos de Coré, recuperaremos un "entonces", igualmente imaginario, en que se ilustren mutuamente esos dibujos y nuestra memoria"<sup>17</sup>.

La memoria que se ilustra con esos dibujos, con esos colores abatidos o con el trazo luminoso de viejos carteles urbanos, con motivos publicitarios que atravesaron sentimentalmente el campo visual, colectivo, amplio, local -memoria a la que Gonzalo Díaz dio densidad crítica en *La historia sentimental de la pintura chilena*- activa también la presencia de enigmáticos discursos, escondidos bajo una cáscara editorial, comercial, que los dejaron aparentemente restringidos a su funcionalidad.

En contraste con el archivo de imágenes contemporáneas, universales, que hoy reconocemos como estandartes del sistema económico global y de una cultura de masas transnacional, esa otra memoria, que comparece también en la residencia Neopop de Sala Gasco, parece, en cambio, cargada de residuos ideológicos, figuras retóricas y transferencias culturales trucas, que hablan también de la trama fina de una cultura visual de masas extenuada, pero que se hace todavía legible para el ojo colectivo. La perspectiva temporal que hoy hace obsoletos estos materiales, permite también leer alegóricamente en ellos, conjeturando las políticas editoriales que han dominado la construcción local de lo popular, de lo masivo, de lo privado, de lo doméstico. Políticas y materiales que pueden aportar una pista excéntrica y necesaria, una pieza de inéditos rendimientos al relato que intenta construir críticamente la tradición artística visual chilena.

Ana María Risco

- 
- 1 *El espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Ronald Kay. Editores Asociados, Santiago, 1980.
  - 2 Es lo que ha llevado a distintos analistas de la modernidad Latinoamericana, como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Néstor García-Cacclini, José Joaquín Brunner, a cuestionar el estatuto de tal modernidad, en los términos de una internalización discontinua e incompleta. Remito la referencia de dicha discusión teórica al capítulo "América Latina, en la encrucijada de la modernidad", en *Cartografías de la modernidad*, J.J Brunner, Dolmen Ediciones, Santiago, sin año.
  - 3 De acuerdo a la interpretación de autores como Fernando Alegría, José Promis, Eduardo Godoy Gallardo - que parece derivar de la afirmación vertida en esa suerte de manifiesto generacional que es el prólogo de Enrique Lafourcade a la *Antología del cuento chileno nuevo* - el grupo de narradores inscritos bajo este deslinde generacional se distinguía por una marcada orientación hacia lo individual, consonante con la percepción de una situación histórica terminal (y de un mundo que, en la práctica, podía efectivamente sucumbir bajo el bombardeo atómico). El mundo que se desploma entonces ante estos autores - dice José Promis - no es "el de una clase social (...), ni una forma política, ni un estado histórico particular y limitable nacionalmente, es un momento de la existencia humana que llega a su fin, dejando a su paso el producto vacío de lo que ya no existe". La novela chilena actual. José Promis. Fernando García Cambeiro. Buenos Aires, 1977, p.152.
  - 4 Piénsese particularmente en las obras de José Balmes producidas a mediados de los 60. La serie de Santo Domingo, por ejemplo, no sólo da lugar prominente a materiales provenientes de la prensa escrita, documentos fotográficos y estilos caligráficos que identifican el rayado de muros, sino que incorporan radicalmente la presencia del acontecimiento actual: el ingreso de los marines norteamericanos a Santo Domingo.
  - 5 Catálogo *Balmes 1962-1984. Mirada pública*. Pinturas-Dibujos. Instituto Chileno Francés de Cultura. Santiago, julio de 1984.
  - 6 Catálogo *PAISAJE/BRUGNOLI/ERRAZURIZ*. Galería Sur, septiembre 1983.
  - 7 Instituto Marc Buchs, 1967.
  - 8 1964, muestra de alumnos del Taller de Balmes.
  - 9 Tomaban su nombre de una agrupación más amplia, referente político para cultura de izquierda de la época.
  - 10 *Chile, Arte Actual*. Milan Ivelic y Gaspar Galaz. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1988. P. 165
  - 11 "El desarrollo del pop art británico". En *El Pop-Art*. Lucy Lippard. Ediciones Destino, Barcelona 1993. P. 27-66.
  - 12 *La imagen del hombre*. Muestra de escultura neofigurativa chilena. Separata de Anales de la Universidad de Chile, abril-junio, 1971.
  - 13 *Chile: ecología social del cambio cultural*. Santiago, julio 2005. Publicado en: [www.educarchile.cl](http://www.educarchile.cl), 2005.
  - 14 "El "pop". Arte de la imagen popular". En *Del arte objetual al arte del concepto*. Simon Marchan Fiz. Akal. Madrid, 1997. Pág. 32
  - 15 HDGCH. *Historia del diseño gráfico en Chile*. Escuela de Diseño. Fac. de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos. PUC. Santiago, 2004
  - 16 Como Walter Thompson y Mc Cann Erickson.
  - 17 *El retorno de Coré*. Catálogo. Galería Visuala, Santiago de Chile, 1985.







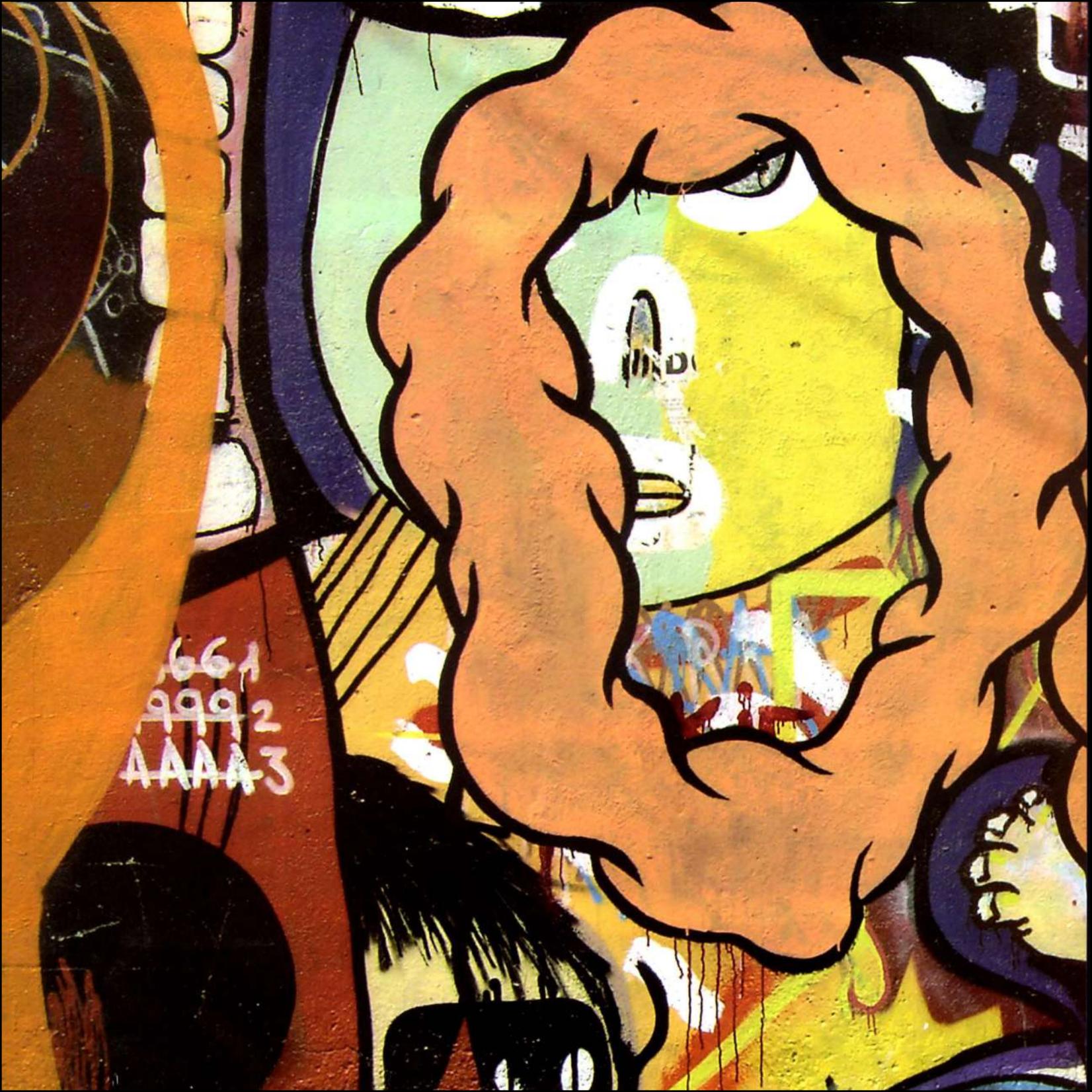




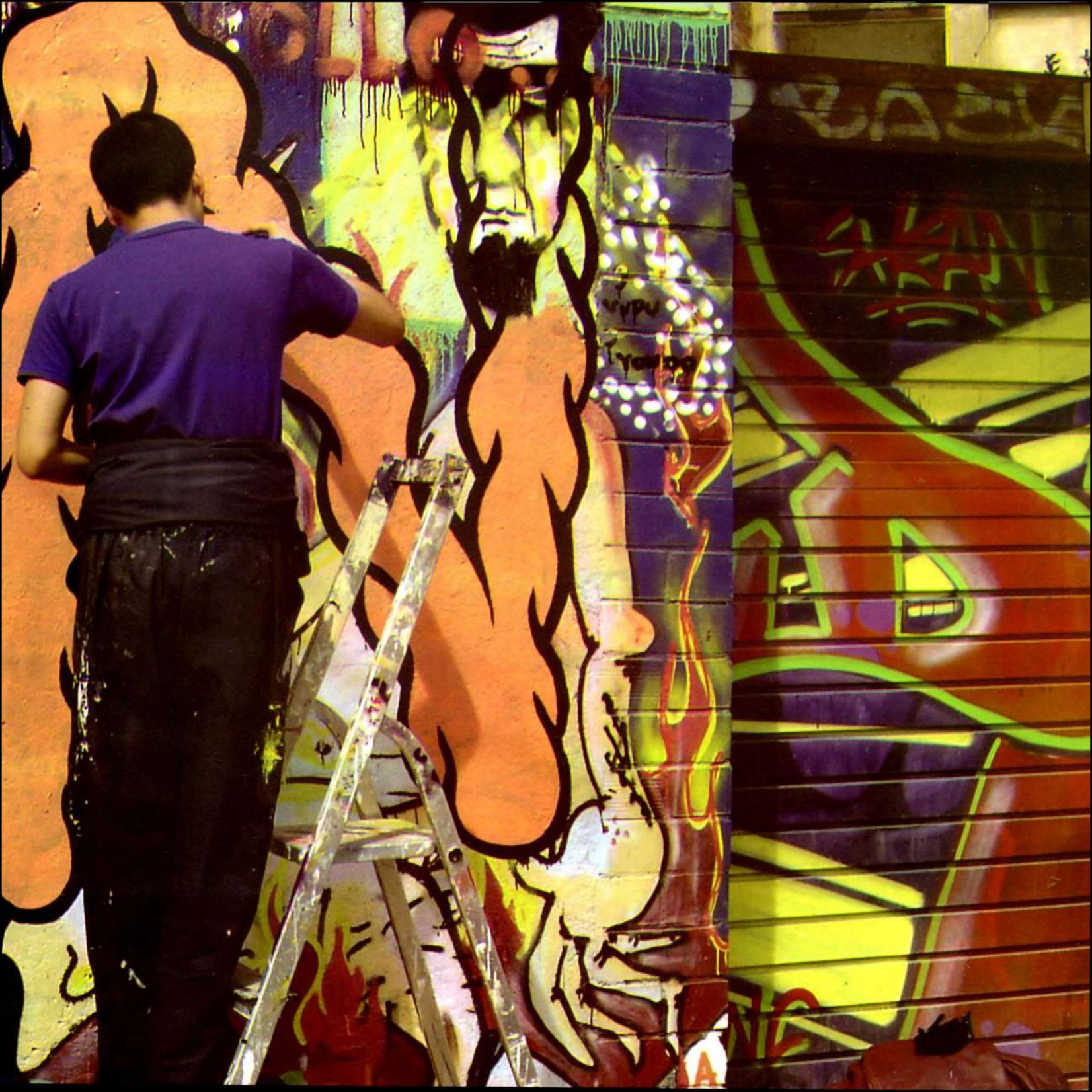
MARTA ERRELL EN  
**CONTIGO PAN Y CEBOLLA**  
ARREGLANDO EL NIDO



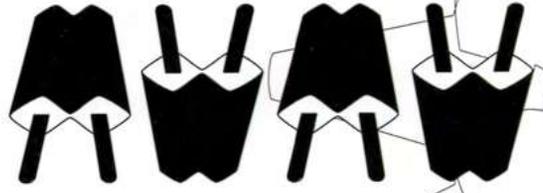
GUA GUA !!



661  
9992  
AAAA3



**EL POP INOXIDABLE**



Este texto surge de la solicitud de formar parte de un proyecto expositivo a partir de la discusión y del aporte al catálogo que acompañaría a la exposición producto del mismo proyecto.

Este proyecto se desarrolla como un ejercicio emparentado con una serie de prácticas propias de un país neoliberalizado a ultranza desde los años 80, y que se quieren inscritas en el marco de lo popular.

Este proyecto, bautizado por sus creadores como *Inoxidable-Neopop*, se ha venido haciendo visible desde hace al menos 5 meses, a través de una sucesión de operaciones propias del mercadeo, el consumo, la producción del tipo pyme y una serie de otras prácticas de mercado asociadas.

En este contexto, lo que ha aparecido constantemente es la figura promisoría de *el proyecto Inoxidable-Neopop*, casi como marca registrada, y lo que ha permanentemente invisto son las obras; así, la exposición se transforma en un producto que se pone en circulación a partir de la inauguración de esta muestra en Sala Gasco.

Frente a este escenario, el proyecto se ha venido presentando como una transacción, pero ya no de obras, sino del proyecto en sí - y/o la idea que lo sustenta: "Inoxidable-NeoPop es un proyecto artístico colectivo que aborda el concepto estético del neo pop, reinventando un imaginario pop".

La utilización de una serie de mecanismos propios de la publicidad, entre ellos la presentación del proyecto como el anuncio de un nuevo producto de éxito garantizado -"de los realizadores de Cambio de Aceite, el nuevo proyecto Inoxidable-NeoPop"- cabría preguntarse sobre lo que el proyecto busca instalar a partir de su exposición, la itinerancia, el *merchandising*, la imagen corporativa, etc., y su relación con la noción de *pop* ya no como lo *popular*, sino como el momento histórico en el arte: el pop-art.

Al plantearse la exposición misma como un laboratorio en el que no encontraremos obras definitivas sino sólo una suerte de *work in progress*, se conjetura la imposibilidad de hablar de las obras, y por ende, la idea de que las obras no son lo central en el proyecto: entonces, ¿a qué referir?.

Podríamos concluir que la obra que se propone es la operación que el proyecto pone en ejecución, operación relativa a una instalación en el mercado, pero ya no el *mercado del arte en Chile* (¿existe *mercado* del arte en Chile?) sino más bien el *mercado de la circulación* del arte, lo que llevaría a su vez a preguntarse por la posibilidad de entender el campo del arte en Chile como el mercado de su circulación.

Así, la exposición actúa como el detonante que abre un territorio de problemas,

territorio que sitúa al pop como algo distante, meramente referencial, posibilitando una reflexión en torno al ansia de productividad artística, o producción de objetos de consumo, en un campo determinado como campo artístico, y al artista como operador del mercado (tal como en su momento podría haberlo planteado una productividad tipo Jeff Koons).

Así, el pop como *estilo, tendencia* o manera de entender un tipo de obra se distancia para dar paso a otros problemas, y por lo mismo, en este afán reivindicativo de lo pop, la exposición, que tendría como función *mostrar* “el pop chileno”, se resuelve en una operación de ilustración de los lugares comunes asociados a *lo popular*.

## el pop y lo pop.

“¡RETRATOS POP-ART DE SUS HÉROES DE SIEMPRE, AHORA ADQUIRIBLES A TODO COLOR! Y ahora el Pop-Art está a su alcance por primera vez en magníficos retratos a todo color, bellamente reproducidos. Cincuenta y dos pulgadas de alto por treinta y dos de ancho. Sea el primero de su cuadra en tener uno (la última palabra en Pop-Art).

*El Pop-Art es divertido. El Pop-Art es decorativo. El Pop-Art es festivo y la más grande y nueva tendencia en el arte moderno. Usted encontrará al Pop-Art en nuestros más refinados museos y galerías. Usted lo encontrará en los hogares de los más sofisticados coleccionistas americanos.*

\$ 3,98 CADA UNO.  
El Fantasma. El Príncipe Valiente. Flash Gordon. Mandrake el Mago...  
POP-ART PORTRAITS,  
4th Floor, 216 East 45 Street, New York, N.Y. 10017”  
(Anuncio aparecido en el New York Times el 4 de abril de 1965)<sup>1</sup>

Según señalaba Lucy Lippard en 1966, el pop art se caracterizaría como un fenómeno eminentemente norteamericano “que comenzó cuando el lugar común de una Norteamérica grande, audaz y cruda coincidió con el triunfo del expresionismo abstracto en el mundo entero”<sup>2</sup>.

Ya Clement Greenberg, en su clásico *Vanguardia y Kitsch* de 1939, establecía una distinción entre alta y baja cultura, asociadas a las nociones de arte (o cultura formal) y cultura popular, ligadas a la ciudad y al campo respectivamente. Según Greenberg, al momento en que el campesinado comienza a trasladarse a la ciudad y a alfabetizarse, transformándose en “la nueva masa urbana”, comienza a perder el gusto por la cultura popular (tradicional) y a presionar sobre la sociedad “para que se les proporcionara el tipo de cultura adecuado a su propio consumo”, ideándose así “una nueva mercancía que cubriera la demanda de un nuevo mercado: la cultura sucedánea, *kitsch*, destinada a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones que sólo algún tipo de cultura puede proporcionar”.

Este fenómeno habría sido rápidamente asimilado por los artistas, situación que se vería reflejada en la utilización de una serie de elementos e imaginarios de uso cotidiano, asociados a la idea de modernización de la vida diaria y los nuevos aparatos que ésta conlleva, a la idea de confort y bienestar, a lo desechable y, por ende, al consumo y la publicidad que llamaba al consumo, planteando desde sus comienzos una relación problemática con la idea de lo popular.

Sin embargo, el pop art, a pesar de su voluntarismo en contra, a pesar de querer superar la distancia arte/vida, seguiría operando bajo los parámetros del arte, señalizando aún la distinción entre alta y baja cultura, generándose la dicotomía *pop de masas* (folklore urbano caracterizado por los objetos e imágenes de uso cotidiano) y *pop de élites* (pop art), caracterizado por la recuperación de imágenes figurativas.

De esta manera, *Inoxidable-Neopop* vuelve a instalar la pregunta de lo *pop* como condición, como cualidad, como rasgo de una cierta producción artística que se quiere de *alcance popular*.

Recordemos la definición que el propio Richard Hamilton acuñara en 1957: "El pop art es popular (concebido para el gran público), transitorio (de solución a corto plazo), pasajero (que se olvida fácilmente), barato, producido en serie, joven, espiritual, sexy, llamativo, simpático, un negocio redondo"<sup>3</sup>.

Por su parte, lo que caracterizaría a *Inoxidable-Neopop* ya no sería solamente la utilización de un muestrario de imágenes tomadas más o menos del repertorio popular tradicional chileno, sino más bien un trabajo *de consumo* y en el mercado, sintomatizando más bien un estadio de desarrollo económico y social que haría posible pensar la relación marketing y arte (despojando a la producción artística de cualquier resabio aurático o conceptual para transformarla en resultado de un proceso empresarial y objeto de una anhelada circulación) más que la inscripción de unas determinadas obras en un ejercicio estético, crítico, de relectura histórica, etc.

En otro registro, podríamos afirmar que la aproximación al pop del proyecto *Inoxidable-Neopop*, más allá de las relaciones que sus ejecutores establezcan con la *cultura pop* desde sus obras individuales, está signada por la nostalgia. Por un lado, apelando a la fantasía por lo pop, al recuerdo de envases, productos, imágenes, historietas, impresos, que confluyen llanamente en el entorno en que el proyecto se fragua y produce, estableciendo una relación ya no ideológica sino más bien biográfica; por otro, intentando dar cuenta de *lo que está pasando ahora* a partir de la utilización de un lenguaje propio de la urbe, que es cercano a lo pop en su sentido popular, pero que nos remite al momento actual como lo superficial, lo pasajero, como un lugar sin tiempo, como el momento sin historia.

En cuanto al sistema de producción, este momento sin historia se funde en la crítica a conceptos como los de creación, colaboración y autoría, desde el punto en que el proyecto busca una borradura de individualidad artística, incorporando trabajos sin firma, de producción colectiva y anónima: la ausencia de firma (la ausencia de *nombre*) en la obra, en oposición a la rúbrica -ostentosa y ostensible- del artista pop *histórico*, que remite al objeto banal, cotidiano y de producción seriada que en su origen no lleva firma (una caja de detergente Brillo o de Ketchup Heinz), al ámbito del arte y la *alta cultura*.

Más allá de lo anterior, cabe igualmente preguntarse por la inscripción del prefijo *neo* en el proyecto *Inoxidable-Neopop*, sus alcances y su eficacia. Si consideramos que la irrupción de los *neos* en el mundo del arte marcó un cierto discurso crítico a mediados de los años 80 del siglo XX, "un nuevo tipo de revisionismo basado en la confrontación y el choque entre temperaturas -lo frío y lo cálido- y en el diálogo entre distintos territorios culturales" como señala la historiadora del arte española Anna Guasch<sup>4</sup>, concluyendo entre otras cosas en la recuperación del objeto cotidiano en un formato frío tras la gestualidad caliente del expresionismo alemán y norteamericano o la transvanguardia italiana, pareciera ser que aquí lo *neo* se transforma -nuevamente- en pura nostalgia que busca reinventar un imaginario pop, abandonando una posible carga problematizadora o paródica.

## lo político.

*Decididamente, los pop-artistas no son pintores malditos, ni siquiera enfants terribles.*

*(Desiderio Navarro - Pop-Art INC.)*

Del *pop al post* es el título de una compilación de textos realizada por Gerardo Mosquera, publicada en 1993 por la Editorial Arte y Literatura de La Habana, y que se presentaba como "una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos 25 años".

Aunque la presentación enfatiza la idea de lo occidental, y no localiza la idea de la producción artística en Latinoamérica, sin duda Mosquera establece dos coordenadas, dos referentes temporales e ideológicos para el desarrollo de esta producción.

La dificultad de hablar del pop en América Latina, y en general en otros países fuera del ámbito fuertemente industrializado y desarrollado que representa Estados Unidos y Europa, se origina, indudablemente, en la imposibilidad de hablar del consumo masificado, asociado a la tendencia pop.

Sin embargo, y más allá de no haber contado -en nuestros países- con las condiciones socioeconómicas que sustentaran la emergencia del pop, éste habría tenido -y aún tendría- una importancia fundamental en su relación con la idea o la aproximación a *lo moderno* en la mayoría de los países latinoamericanos.

Cabe recordar que la emergencia del pop en el ámbito anglo norteamericano coincide, en América Latina, con el triunfo de la Revolución Cubana, cuya impronta está marcada por las vallas propagandísticas -que ya no *publicitarias*- y el cartel serigrafado.

Desde esta mirada, la crítica al pop se originaba en su relación con el sistema capitalista de consumo y su carácter apolítico, o más bien apologético de este sistema. A pesar de ello, podríamos señalar la diseminación de una imaginaria pop fuertemente politizada en distintos países latinoamericanos, la que coincidiría con la vertiente modernizadora que abría la vía revolucionaria en el continente. Así, al observar los carteles de Jesús Ruiz Durand en Perú, podríamos concluir que estos artistas gráficos se están valiendo de una forma (pop) que vehicula un contenido otro, diferenciador, que busca la transformación social, asociado a lo que podríamos señalar como una suerte de *estética pop de izquierdas*, la misma que encontramos en las vallas y carteles cubanos (por ejemplo, los del nuevo cine), los afiches que caracterizaron a la Unidad Popular en Chile (e incluso aquellos realizados desde mediados de los años 60), o los ya mencionados carteles de la Reforma Agraria en Perú, cuyo *estilo* es descrito por su autor con el calificativo de *pop ahorado*.

Según señala el crítico Gustavo Buntinx, el pop ahorado (lo popular y lo moderno) sería la mezcla característica, al menos en Perú<sup>6</sup>, mezcla que se haría también patente -aunque con algunos años de diferencia, a principios de los 80- en el trabajo del colectivo E.P.S. Huayco: "[la obra de aquel colectivo] radicaliza también la propia idea de modernidad en un contexto de infinitas modernizaciones fracasadas, como el del Perú todo y particularmente su escena artística. '*Estamos haciendo arte moderno*'- explicaba en su momento Mariotti con un interesante despliegue de comillas- '*pero partiendo de una base social y popular. [...] Nos hemos cuidado de que no se trate netamente de Pop Art. [...] En Estados Unidos lo popular es el producto industrial por excelencia. Aquí no, aquí lo popular es intrínsecamente revolucionario*'. Una distinción crucial también para [Mirko] Lauer en el manifiesto que resume a la muestra como '*crítica [...] de una falsa modernidad de importación*'. Y lanza una frase culminante

para todo el proceso histórico y cultural que se estaba entonces viviendo: 'Sólo lo popular es realmente moderno hoy en el Perú'<sup>7</sup>.

En el caso chileno podríamos visualizar algo de esta discusión frente a lo moderno y la modernización respecto a la *puesta al día pop*, fundamentalmente a partir de la revisión de dos documentos: el catálogo de los Premios CRAV de Pintura de 1969 (Ricardo Bindis) y el catálogo de la exposición *Imagen del Hombre*, escrito por Miguel Rojas Mix, aparecido como separata de los Anales de la Universidad de Chile en el número de abril-junio de 1970<sup>8</sup>.

En el primer caso, se señala el regreso de los jóvenes artistas al "objetivismo más declarado", que, tras la entrega de los premios CRAV a Eduardo Martínez Bonati y Guillermo Núñez, significaría "el triunfo de la figuración y la reivindicación del oficio". Según Bindis, "esta pintura desafiante, que parte de los postulados del arte pop es de amplísimo registro y es un infinito muestrario de la vida de la urbe. Aprovecha las tiras cómicas, la fotografía, los carteles de cine, las etiquetas de envases, los sandwiches y los conos de helados, la conducta erótica, en la más valiente denuncia de la vida actual, pero sabe poner en lugar cumbre la vida tecnológica".

El giro hacia este objetivismo estaría marcado, según el autor del catálogo, por la permanencia de un grupo de artistas (entre ellos Martínez Bonati) en la ciudad de Nueva York, lugar donde "se sintieron estimulados a investigar, absorbidos por las formas higiénicas del arte visto en las galerías de Manhattan, sobre todo con su cromatismo fulgurante."

Por otro lado, y aún siguiendo lo señalado en el catálogo de los premios CRAV, "Guillermo Núñez, quizás el pintor chileno que mejor ha captado la revolución cromática y formal del *pop*, está por una línea de queja social, de posición de combate, pero ha sabido aprovechar muy hábilmente los recursos fotográficos y la sucesión historizada de las tiras cómicas. El nuevo repertorio colorístico de luminosas y brillantadas gamas, que provienen del mundo publicitario y el afiche, están aquí".

Un año más tarde, por su parte, Miguel Rojas Mix establece una significativa diferencia entre lo que él denomina la *neofiguración chilena*, que "no enseña lo trivial, sino aquello que provoca una reacción en el espectador, produciéndole un cuestionamiento de sus valores", y la banalidad del pop: "La mayor diferencia es el carácter 'banal' del arte pop. 'La banalidad' es su nota más señalada. Los nuestros, por el contrario buscan, casi siempre, ser trascendentes. Nuestro mundo no ha superado los problemas de su infraestructura"<sup>9</sup>.

*Entonces, ¿tuvimos pop?*

Frente a estos antecedentes, surge la pregunta respecto a la necesidad de recuperar el (supuesto) pop -reinventar el imaginario pop- a través del nada inocente y cargado prefijo *neo*, siendo ésta, además, una recuperación formal, apolítica, vaciada del sentido -si así lo aceptamos- del *pop latinoamericano* de los años 60 y 70, o de lo que éste aparentemente apuntó en su momento. Si la pintura pop tradicionalmente ha sido descrita como pintura de superficie, en Latinoamérica ésta se habría cargado de densidad -política, social-; sin embargo *Inoxidable-Neopop* pareciera plantear el retorno a la pura superficie.

Así, a diferencia de los artistas de los años 60 que oponían al pop un discurso político valiéndose de sus propios recursos técnico-visuales (Ruiz Durand, Larrea), enfrentamos en este momento la exacerbación de la *operatoria pop*, con la consabida explotación del consumo, la saturación, los lugares comunes de la tira cómica y la imagen popular urbana de por medio, operatoria que sintomatiza con justeza el estadio socioeconómico que enfrenta nuestra sociedad (chilena) actual, marcada por el modelo, el marketing, el proyecto, el auspicio privado, la (auto)gestión, la circulación, la exhibición y la (auto)promoción.

## el hogar.

*No hay nada tan dulce como el hogar*  
(Dorothy / Judy Garland en *El Mago de Oz*, 1939)

*Just what is it that makes today's Homes so different, so appealing?*  
(Richard Hamilton, 1956)

En su sentido más original, la aparición del pop estuvo asociada a la idea del hogar moderno. Genealógicamente, tres exposiciones serían claves en el inicio del pop como tendencia: *Parallel of Life and Art* (ICA, Londres 1953); *Man, Machine and Motion* (Hatton Gallery, Newcastle 1954) y *This is Tomorrow* (Whitechapel Art Gallery, Londres 1956), esta última conocida por haber albergado la obra madre del pop, el collage *Just what is it that makes today's Homes so different, so appealing?* de Richard Hamilton.

En esta muestra, organizada por el *Independent Group* (Hamilton, Paolozzi, Alloway, Alison y Peter Smithson), se convocó a doce grupos de trabajo, cada uno conformado por un pintor, un escultor y un arquitecto, quienes debían presentar un ambiente que diera cuenta de la vida moderna. La idea partía de la posibilidad de integración de diversas artes, desde los montajes a la pintura, pasando por la fotografía, la arquitectura y los materiales prefabricados.

El ambiente del Grupo Dos (R. Hamilton, J. McHale, J. Voelcker) incluía una fotografía ampliada del robot protagonista de la película *El Planeta prohibido* cargando a una mujer rubia en sus brazos, acompañada de la foto de Marilyn Monroe intentando contener su falda sobre una rejilla del metro, y el citado collage de Hamilton correspondía a la imagen utilizada en el cartel que anunciaba la muestra, y en la portada del catálogo del Grupo Dos. El trabajo desarrollado por este grupo para la exposición fue descrito por Hamilton como "una especie de casa de juego en la que los medios de masa invaden nuestras vidas" (*pop art funhouse*)<sup>10</sup>.

Para *Inoxidable-Neopop*, la exposición se plantea como la instalación de dos espacios domésticos al interior de Sala Gasco: la cocina y el living, entendida la primera como un espacio limpio, austero, casi minimalista, y el segundo como un espacio recargado, ultrabarroco, pero ambos espacios señalados como el lugar de la convivencia y de lo cotidiano.

Así, será este hogar el que albergue el verdadero trabajo de laboratorio que visibilizará la exposición a lo largo de sus tres meses de duración. El hogar se transforma en el lugar ideal de trabajo, y con ello, en el lugar que recibe toda la serie de escenificaciones pop elaboradas y propuestas por los artistas para esta ocasión: en definitiva, "el paraíso perdido pop que queremos recuperar", según sus propias palabras.

A partir de su estructura de disposición espacial y de distribución del trabajo, podríamos entender la muestra *Inoxidable-Neopop* como una cita a la histórica exposición *This is Tomorrow*. Sin embargo, aquí el hogar se nos presenta como el lugar de la añoranza, de la recuperación y de la memoria, lo que adelantaría la posibilidad que, casi como en un retruécano, *This is Tomorrow* se transformara en *This was Tomorrow*<sup>11</sup>.

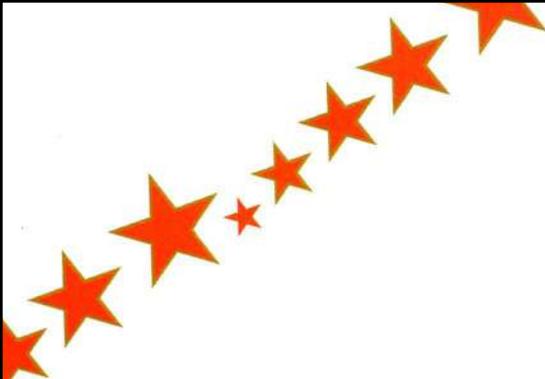
Insistiendo en la idea de la nostalgia que lleva a estos artistas a constituir lo pop -paradójicamente- como el lugar de la memoria y a la luz de estas afirmaciones, es posible que, 50 años después, desde el arte se siga preguntando ¿qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?

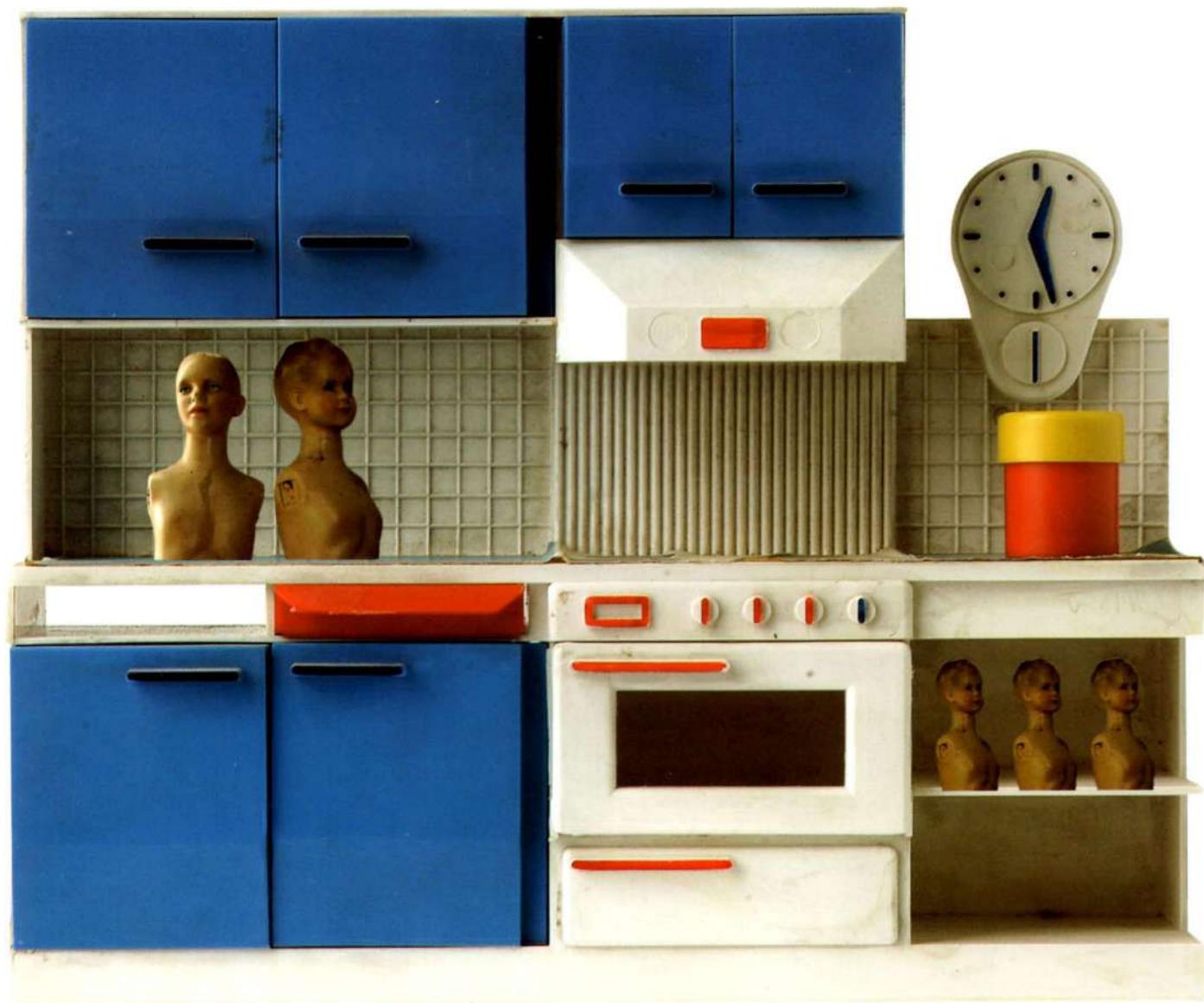
- 
- 1 Citado por Desiderio Navarro en "Pop-Art INC", artículo publicado originalmente en La Habana, diciembre 1969, y reeditado por Gerardo Mosquera, *Del Pop al Post*, Editorial Arte y Literatura de La Habana 1993.
  - 2 Lucy Lippard, *El pop art*, Ediciones Destino, Barcelona 1993.
  - 3 En carta a Alison y Peter Smithson, citada por Fernando Checa Cremades, *El arte de nuestro tiempo*, Editorial La Muralla, Madrid 1987.
  - 4 Anna María Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997 (pág. 366)
  - 5 Desiderio Navarro, op. cit.
  - 6 Gustavo Buntinx, *E.P.S Huayco Documentos, Serie Fuentes para la historia del arte peruano*, Colección Manuel Moreyra Loredó. Centro Cultural de España, Instituto Francés de Estudios Andinos, Museo de Arte de Lima, Lima 2005 (pág. 80-81).
  - 7 Buntinx, op. cit. pág 81.
  - 8 Quedaría pendiente la tarea de investigar la recepción que tuvieron en el medio artístico local las obras de artistas como Jim Dine, Jasper Johns, e incluso Kitaj y Lichtenstein, que formaron parte de los envíos de Estados Unidos a las Bienales Americanas de Grabado en Santiago (1963 - 1970).
  - 9 Miguel Rojas Mix, *Imagen del Hombre*, Anales de la Universidad de Chile, abril - junio 1970 (pag. 71-72). La exposición *Imagen del Hombre* tuvo lugar el año 1971 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, organizada por el Instituto de Arte Latinoamericano.
  - 10 Ana Maria Guasch, op. cit. pág. 51-52.
  - 11 Entre el 17 de octubre 2005 y el 12 de febrero 2006 se montó la exposición *British Pop* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Presentada como la más grande revisión de la producción pop británica de los años 60, la entrada a la muestra estuvo presidida por una reproducción fotográfica de la obra de Richard Hamilton, editada por el mismo artista a comienzos de los años 90, bajo el título *Qué hacía de los hogares de ayer tan diferentes, tan atractivos?*

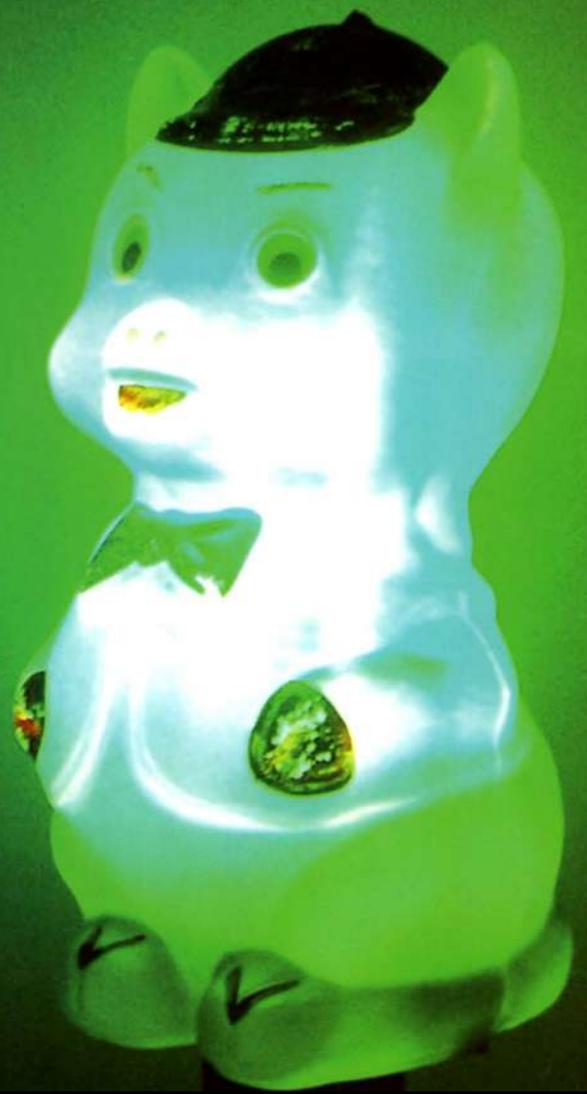






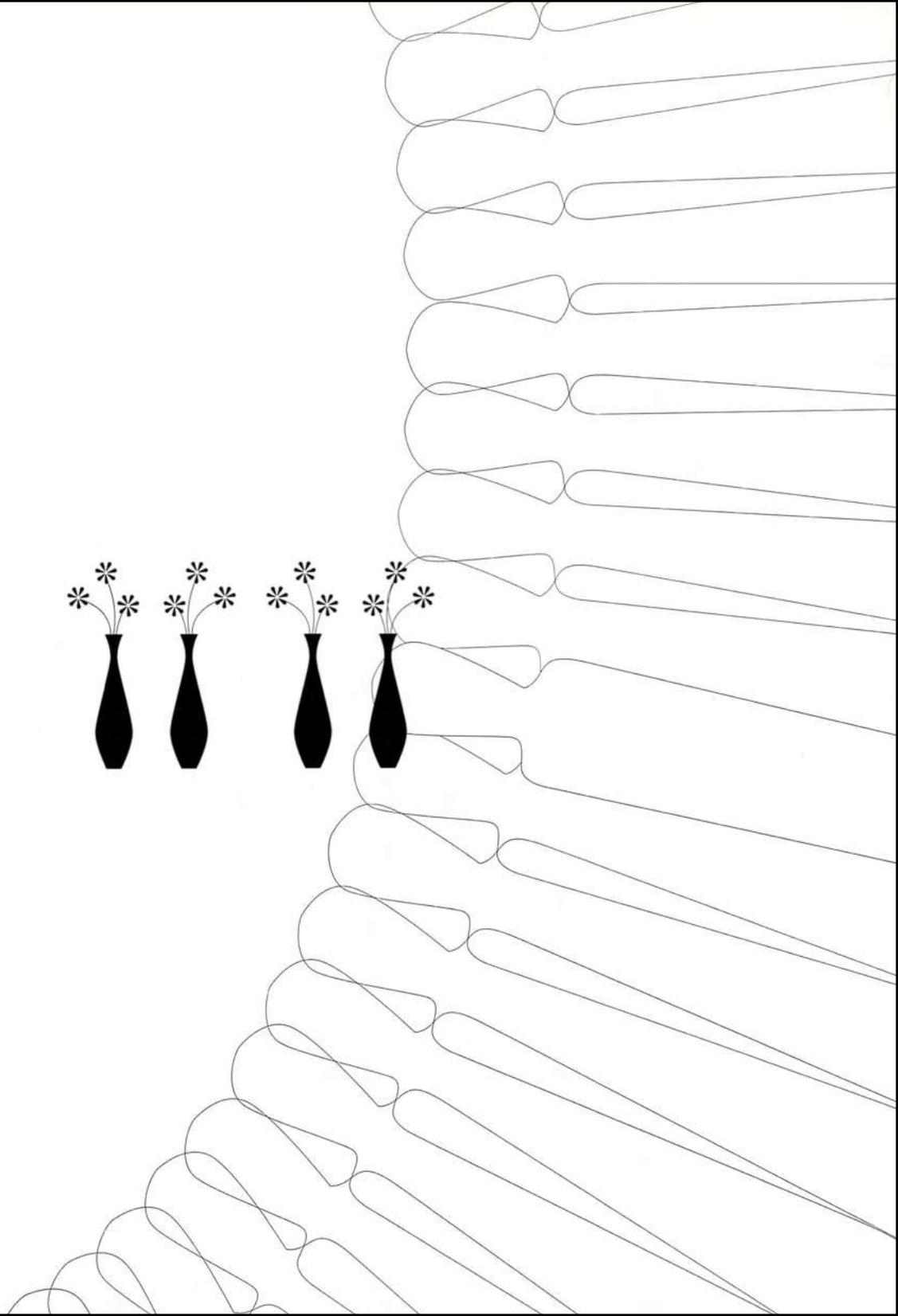
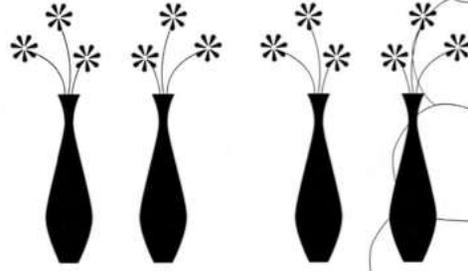






# INOXIDABLE NEOPOP

O EL MITO DEL ORIGEN



*¿En qué espacio transcurren las afinidades electivas y las correspondencias? ¿Cómo es que uno se ve a sí mismo en otra persona y cuando no es a sí mismo ve entonces a su predecesor?*  
W. G. Sebald

En el arte chileno, la cuestión del Pop es una discusión no resuelta, un asunto que se presenta más bien como disputa territorial, que como un frente abierto de problemas estéticos e ideológicos. Autores, iconografía, referencias, lenguajes, procedimientos, materiales, han constituido plazas en constante disputa, puntos estratégicos que ha sido necesario alcanzar y conquistar. Especies de *cabezas de playa* perfiladas como hitos en el vasto horizonte que presenta el arte del siglo XX.

Esta condición, ya de suyo problemática, es coherente con el grado de complejidad que la asimilación de fenómenos culturales de la envergadura del pop implica para las sociedades latinoamericanas, en particular cuando, como ya es habitual, es precisamente la modernidad y su plus de transformación y novedad, lo que parece estar en juego. A este respecto, la suspicacia crítica no se hace esperar, interrogando incisivamente a aquellas obras que se autorizan o legitiman a través del traspaso o la asimilación, atenta o apresurada, de los modelos ejemplares del arte internacional. Preguntando acerca de su posición respecto de esos modelos y su asimilación. Cuestionando específicamente cómo esas mismas obras incorporan, ya sea como tematización o articulación crítica, el conflicto de su propia circunstancia modernizadora. Cómo las obras elaboran, en términos estéticos y políticos, su diferencia de posición respecto del arte internacional que a su tiempo invocan como referencia.

En este sentido, la *apropiación*, o más bien, el *traspaso* del Pop ha constituido para el arte chileno contemporáneo un índice y una marca de modernización ineludible, pero también un signo incontrovertible de la discontinuidad y el destiempo, de la incompletud, la torsión y la súbita extrañeza, propias de los procesos de modernización en nuestra sociedad<sup>1</sup>.

Un rasgo de este carácter complejo y torcido del proceso de traspaso y apropiación, lo constituyen los usos de la misma palabra "pop". El término, de pertinaz concisión, ha sido traducido de forma oscilante e inestable. Y no es raro encontrarlo, ya como expresión común de lo popular urbano o de lo popular en general, empleado indistintamente para definir y glosar una serie de situaciones que nada tienen que ver con las artes visuales.

*Inoxidable-Neopop* ocurre precisamente en este contexto, conflictivo, inestable y difuso. Se parece más a esa textura compleja que al pop propiamente tal. Su origen se encuentra vinculado a los remanentes y reminiscencias arcaicas que han atravesado los procesos de formación del imaginario estético de los cuatro artistas responsables. Y no sería raro que, tomando la acepción que refiere el término a lo mediático, lo *pop* fuese la fisonomía de ese mismo proceso formativo, más que sus resultados.

Adelantando una hipótesis interpretativa, *Inoxidable-Neopop* sería el efecto

diferido de la serie de trasposos y transferencias a través de las que, históricamente, los cuatro artistas se han relacionado con el pop. Efecto, en realidad, cuidadosamente construido y elaborado en el montaje que ahora vemos. Efecto repetido y diferido en todas las facetas y secuencias de composición, visual y acústica, y de intervención, privada y pública que el montaje premedita. Efecto elaborado como un relato que hace audible, en una diversidad de hablas y códigos -pictórico, gráfico, escenográfico, objetual, sonoro- las señas o los vestigios de una historia lectiva. De modo que el montaje funciona como una especie de tapiz de la historia donde cada elemento resuena como *huella mnémica*, es decir, como impresión arcaica de lo vivido. Y donde esas huellas o impresiones arcaicas constituyen, sin embargo, un contenido en proceso de desalojo, un material modificado y destituido en la composición, en “la obra de arte” que ahora ocupa su lugar.

Las marcas y los hitos que han quedado como impresiones del proceso (definitivamente inacabado) de conocimiento y asimilación del pop, como lenguaje visual, referente artístico y contenido ineludible de la historia del arte del siglo XX, se confunden con el tono indigente de la instalación de la modernidad en el paisaje criollo. Como quiera que sea, la asimilación de los lenguajes del pop es indisociable de la experiencia de la modernidad y su secuencia de transformaciones. Y en una sociedad como la chilena de los años 60, exenta de una superestructura industrial y tecnológica plenamente constituida y carente de la secuencia dialéctica entre las diferentes ideologías estéticas (como ocurrió con el pop respecto del expresionismo abstracto en Estados Unidos) o de la asimilación orgánica de la vida y el arte moderno (como ocurrió en Inglaterra), la experiencia del pop se verificó sin código ni antecedentes orgánicos que permitieran inscribirla social y académicamente como tal y en un destiempo cuya marca se traduce en un constante desalineamiento y desvío respecto de sus referentes.

Lo paradójico de *Inoxidable-Neopop* es el aparente desenfado y el énfasis en la puesta al día, legible en la referencia pop bajo el prefijo *neo*. La palabra *neo* está allí para indicarnos lo reciente, para prefijar un nuevo pop y advertirlo, más que en su novedad, en una nueva tentativa de repetición, es decir, en la tentativa de rehacer su experiencia<sup>2</sup>.

¿Pop otra vez? No, más bien, hacer la experiencia del pop, pero hacerlo cuando el pop ya se ha marchado, cuando ya la fiesta terminó y sólo quedan los vestigios, los desperdicios, remanentes y saldos. Cuando el pop es un subtítulo más en el índice de materias.

Esta me parece que sería una clave de *Inoxidable-Neopop*, a saber: inventarse las condiciones para *hacer la experiencia* del pop.

Una experiencia que, como ya quedó planteado, es necesariamente segunda, lateral, discontinua y esencialmente diferente del pop en todos sus ángulos. Pero, entiéndase bien, no quiero decir que el objetivo de *Inoxidable-Neopop* sea repetir el pop de una manera exacta, reproduciendo todos sus giros y aristas, repetición que por lo demás sería inútil e imposible, sino “hacer la experiencia del pop”.

Esto permitiría pensar *Inoxidable-Neopop* como una forma de elaborar una distancia crítica y empírica<sup>3</sup> respecto del pop y sus marcas, en cuanto que paradigma contemporáneo y, al mismo tiempo, leer esa distancia como construcción escenográfica. Leerla como la escena de una experiencia siempre segunda, tardía, fallida y diseminada, fragmentada en innumerables piezas, partes y dispositivos menores, modulados y ecualizados todos en un mismo tono. Interpretarla como el cumplimiento de una decisiva ficción de apropiación y también como la *anamnesis* de ese proceso.

En este sentido, el tema de la experiencia limitaría, doblemente, por una parte con el problema del lenguaje y por otra con la biografía del artista, es decir, con el devenir autor del sujeto<sup>4</sup>. Ambas cuestiones son coevas y correlativas a la experiencia, al modo de las vertientes que caen a ambos lados de una línea de cumbres y

con la misma estructura accidentada y cambiante de los relieves montañosos que presentan fallas, intrusiones, cortes, rodados y demás accidentes constitutivos del paisaje.

De modo que *Inoxidable-Neopop* quedaría también referida a la biografía de los autores, quienes no dudan en indicar el origen del proyecto como una forma de restitución (o reparación) epifánica, al reconocer y hacer inventario de la deuda que todos ellos tienen con el pop. Reconocimiento que se confunde, de entrada, con la proliferación de reminiscencias personales que acompaña la elaboración de la obra, pero que simultáneamente son contenidas y enmarcadas en la intención declarada de borrar en la obra toda marca individual<sup>5</sup>. Así, las piezas son sometidas a la intervención de los cuatro artistas, buscando generar una doble autoría, individual y colectiva para el montaje. Apoyada en una especie de ejercicio de automatismo tribal, consistente en liberar el flujo de las marcas, huellas y reminiscencias que, según se entiende, darían cuenta de la inscripción del pop en el estrato formativo de sus autores.

La exteriorización y organización formal de todo este material, como un flujo irrefrenable, constante e inasible, constituiría el lado perceptible de la obra, la textura sensible del proyecto, que posee una constitución esencialmente móvil, proteica y proliferante. La matriz múltiple sobre la que se configura la obra, incluyendo todos sus tránsitos y desvíos espaciales visuales, sonoros, textuales e interventuales, sus itinerarios y sus emplazamientos y re-emplazamientos nacionales e internacionales.

Me parece que la hipótesis que lee *Inoxidable-Neopop* como una tentativa de experiencia abre una brecha para introducir y repensar problemáticamente el fenómeno de los traspasos y transferencias en el arte chileno contemporáneo. Aproximando el borde más complejo, y polémico, a la hora de evaluar los rendimientos formales de las poéticas que sustentan las obras y en particular los programas de obra, como el que conforma *Inoxidable-Neopop*.

En relación con la condición del destiempo y la incorporación, problemática o no, de las variables formales, temáticas y estéticas que introduce el diferimiento como factor estético en las obras, éste se produce siempre como un momento inarticulado y mudo. Como una grieta o una laguna que desaloja el discurso, condicionando el sentido y transformando en pregunta toda certidumbre.

Entonces el efecto de *diferimiento* recién aludido puede ser figurado como un momento en que la palabra falla, literalmente, el momento en que el sujeto es incapaz de nombrar la palabra precisa. Momento mudo, asimilado a su vez a la fisonomía de la experiencia originaria, en este caso, la experiencia del lenguaje pop.

*Una experiencia originaria, ...no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia "muda" en el sentido literal del término..., cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar<sup>6</sup>.*

Pero si el lenguaje señala el límite de la experiencia muda, expropiándola, lo hace precisamente transformando esa mudez en habla, en materia decible y comunicable, en relato, es decir, en historia, en experiencia propiamente tal.

El problema de la experiencia originaria se convierte así en el problema del origen del lenguaje, y en este caso específico, en el problema de la formación del lenguaje con que *Inoxidable-Neopop* se pone en escena. Sin embargo, *Inoxidable-Neopop* no reproduce la operación pop, no transcribe ni encarna el lenguaje pop, tampoco se piensa en relación con una eventual tradición de arte Pop en Chile, o en continuidad con la estrategia de ciertos artistas locales considerados precedentes en este sentido, sino que, por medio de un montaje que parodia dos de los más conspicuos espacios domésticos, visualiza el devenir lugar común del



pop en la cultura y el arte (chilenos).

*Inoxidable-Neopop* sería, en este sentido, una operación que reorganiza la relación del ojo local, con lo que ha quedado, residual e inadvertidamente, depositado en él, sería el relato (un relato posible) de ese depósito, en cuanto que acontecimiento o experiencia originaria, pero nunca primera. Experiencia que se constituye, ella misma, mediante su expropiación tardía en el lenguaje, al organizar cada vez el lenguaje como obra y producir al sujeto como autor.

Así entonces, transformada en lenguaje, diseminada en el desplante abigarrado, expansivo y estridente del montaje, la experiencia del pop se transforma, de certidumbre, en tentativa. De orden bibliográfico en desorden biográfico, de referencia en reminiscencia y de reminiscencia en referencia otra vez.

*El hecho es que cada autor crea a sus precursores, su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro<sup>7</sup>.*

Su labor construye el pasado modificándolo, *Inoxidable-Neopop* afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del pop y sus versiones criollas, desalinea los lugares convencionales asignados al pop en el índice de la historia reciente. Rasgo decisivo pues, de manera ineluctable, se crea a sí misma en la invención de sus precursores.

## la metáfora doméstica.

El énfasis más comprometedor de la obra, es decir, el sitio indecible donde debería ocurrir la modificación del pasado, su reelaboración o puesta al día, no se encuentra en el prefijo neo, sino en el intervalo que media entre las dos palabras que forman el nombre *Inoxidable-Neopop*. En ese nombre escindido, ambos términos, distantes y ajenos, resuenan unidos por una especie de caída momentánea del aliento, un corte abrupto, un desnivel en el flujo de las letras. La consistencia fría, incorruptible e indeleble que introduce el adjetivo inoxidable, se yuxtapone con lo cambiante y corruptible, lo transformativo, ambiguo y complejo de los lenguajes artísticos. Lo complejo de la correspondencia entre los términos no es ya el que no den la medida formal del pop más clásico, sino que se reduzca todo a un enunciado que, a su vez, debe dar la medida de la correspondencia del proyecto con el arte. En este sentido el recurso referencial, estético y biográfico, que declaran los artistas, en cuanto a hacerse cuestión del pop como marca formativa fundamental para su obra, la pregunta crítica por el pop, parece diluirse o transformarse en una pregunta compleja por la producción y el producto.

Una pregunta por la circulación y el mercado, pero sin parodia evidente de la obra ni del mercado, es decir, sin componente pop. Esto haría que por un momento el centro se desplace hacia lo lingüístico, hacia los textos, que, en general, se resisten a la simple provisión conceptual y el mero acomodo teórico. Antes que proveer inductivamente una relación con el arte, antes que resolver el problema, los textos tientan indagar e indicar algunas de sus posibles claves e intentan visualizar lo problemático, preguntándose por las condiciones de posibilidad de esta relación.

La condición móvil, expansiva y proliferante del proyecto, desplazada constantemente al régimen de las palabras y la contigüidad de los textos, es articulada sobre el diagrama doméstico, construido también con dos términos de habitabilidad: *Cocina y Living*.

Ambos conceptos proveen un modelo de habitabilidad para las obras, sus movimientos y desplazamientos

espaciales, formales, materiales, semánticos y simbólicos. El sintagma o la frase: *cocina y living*, forma una unidad sintáctica fundamental, en cuanto estructura de sentido cómplice con una de las imágenes originarias del pop, la de la construcción y escenificación paródica de la escena doméstica y su instrumental banalizado.

Pero si en el *pop art*, especialmente el de raíz norteamericana, la clave es el comentario irónico de la cultura materialista como realidad dada, a la que sólo es posible acercarse con sentido del humor, *Inoxidable-Neopop* recorre un camino inverso, o mejor dicho, desviado<sup>8</sup>.

En cuanto a la escena doméstica y sus variaciones, el desvío de *Inoxidable-Neopop* hace que el sentido transite el territorio biográfico en una clave nostálgica, transformando la obra en una especie de gran álbum de familia. Un sofisticado desván en el que se acumulan ingentes los residuos y los recuerdos, tal como en una playa los restos después de un naufragio.

Si bien se quiere producir un contraste entre lo frío y desolado de la alta tecnología y lo tibio del hogar, la obra *Inoxidable-Neopop* es, en sí misma, cálida y opera literalmente como un hogar en el sentido de casa o domicilio<sup>9</sup>.

Pero si pensamos que, en el sentido más originario del término, la palabra *hogar*, del latín *focris*, derivado, a su vez, de *focus*, fuego, es el sitio donde se hace la lumbre en las cocinas, estufas, chimeneas, calderas, hornos de fundición, etc. Si pensamos que el hogar es el sitio preciso donde la combustión se produce en comunicación directa con el aire, esto es, el corazón mismo de la cocina, el lugar del fuego que reúne a los hombres, entonces las analogías se pueden extender del domicilio familiar al domicilio productivo, en una palabra, al taller. En este sentido, la cocina, siguiendo la tradición simbólica, sería, por excelencia, el lugar de la transformación y la economía y, en este sentido, quedaría esencialmente ligada con el fuego y el calor, este último, imagen de la libido y relacionado con la maduración de un proceso biológico, técnico o espiritual.

Pero no debemos olvidar que esta acepción de transformación adquiere sentido en la inscripción doméstica de la cocina y sus fuegos mayores y menores, en el sitio que ésta ocupa en la imagen de la casa como figura matriz inconsciente.

En esta figura, el Living, sitio más bien dispendioso, se opone directamente a la cocina. En el living, el sujeto momentáneamente ocioso se *posa*, bebe licores, recibe y conversa con las visitas. El living se corresponde con lo exhibitivo, es la faz manifiesta y presentable de la casa, tal como la cara y las manos son la parte de nuestro cuerpo socialmente autorizada para circular desnuda. Lo que primero vemos y palpamos del cuerpo de alguien, aunque sepamos que éste no sea un signo definitivo de su probidad<sup>10</sup>.

Pero en la medida que el domicilio se vuelve más sofisticado, el calor y los fuegos se han descentralizado y multiplicado, transformando también la espacialidad en imagen del orden de la casa. Esta pasa de un modelo centralizado y estático, perfectamente definido en sus bordes a otro más indefinido, circulante y disperso, en que los miembros de la familia se expanden y retiran en direcciones opuestas a las más tradicionales fuentes de calor. Al respecto, cito este breve párrafo de Lawrence Wright.

*Mientras la calefacción central ha ido dispersando a la familia que se concentraba junto al fuego descubierto del hogar en el cuarto de estar, son ya muchos los que han prescindido de este anacrónico ornamento. Los más jóvenes pueden ahora hacer sus tareas, poner sus discos y recibir a sus amigos en la intimidad de templados dormitorios-leoneras. Los romanos llamaban focus al hogar; si la vida familiar moderna tiene un foco, éste se encuentra en la pantalla de la televisión. Los niños ya no se*

*dedican a ver comics (tebeos) al lado del fuego, y aunque se puede seguir oyendo el grillo, ya no es el del hogar. Santa Claus (los Reyes Magos) y las castañas asadas tuvieron que quedarse fuera. El poeta en busca de una imagen que represente el amor que se enfría, ha de trasponer los términos de antaño relacionándolos con un termostato defectuoso. Los soldados seguirán sintiendo nostalgia pero nunca cantarán aquello de "cuida que sigan calientes los tubos de la casa". Sin embargo, algunos viejos burgueses sienten todavía un resto de su instinto gregario, que no queda satisfecho reuniéndose al lado del radiador familiar, y menos en torno a uno de esos hogares eléctricos que simulan leños de llama trémula, junto al que ninguna persona sensata se sentaría sin darse cuenta de que está haciendo una tontería. (Algunos de estos aparatos, en el momento de enchufarse, lucen, sí, temblorosa y "alegremente", de acuerdo con la propaganda, pero sin dar ningún calor, y un tipo de ellos por lo menos -idiotez final- consume 40 vatios, sólo para brillar, y no tiene ningún dispositivo que permita conservar el calor.)"*<sup>11</sup>

Poniendo al día el comentario de Lawrence Wright, quien escribe hacia principios de los años 60, no es novedad que ya incluso la pantalla de la TV ha sido reemplazada por la pantalla del ordenador y la telefonía celular. La familia no se reúne ya en torno al fuego del hogar sino que flota cada vez más en torno de los terminales dispersos negando así cualquier indicio de unidad natural. El comentario de Wright, aunque algo acartonado, bien podría funcionar como un correlato posible para el célebre collage de Richard Hamilton *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (¿Qué es eso que hace a los hogares de hoy tan especiales, tan encantadores?)

¿Acaso no existe ya la certidumbre del hogar, la marca visible del domicilio? ¿La referencia cierta del signo al que se regresa siempre y desde cualquier horizonte?

Imagino una respuesta posible para esta pregunta, que, sugiero, está radicada en el centro móvil de *Inoxidable-Neopop*. Esa respuesta se vincula con el enunciado, que glosa el collage de Hamilton que, reemplazando el término hogares (Today's Homes) por obras de arte (Today's Art Works) quedaría así: ¿Qué sería aquello que hace a las obras de arte de hoy tan...? ¿Diferentes? ¿Encantadoras? ¿Interesantes? ¿Complejas? ¿Dramáticas? ¿Cómicas? ¿Deseables...?

¿Habrà, en realidad, un adjetivo lo suficientemente apropiado y preciso? Es probable que no, o al menos eso es lo que parece decirnos la obra de González, Bravo, Castillo y Mario Z.

En *Inoxidable-Neopop*, sin embargo, se insiste en formar un sistema un unitario en constante circulación y juego de agregación y proliferación expansiva e ilimitada. Un modelo de *casa abierta*. Modelo que, sin embargo, cumple también con la perspectiva empresarial. En efecto, la casa se abre en la medida que reditúa el capital y el combustible con que ella misma se mueve, tal es el sentido de la casa-taller de calle Bueras 170, lugar en el que este montaje se inscribe como extensión operativa y en tránsito.

Me parece fundamental el hecho que *Inoxidable-Neopop* invoque lo unitario y concentrado pero al mismo tiempo se verifique en lo expansivo y disperso; me parece fundamental ese rasgo paradójico y ambiguo en que la nostalgia puede mutar en indiferencia y la autoría individual en espectacular inapariencia colectiva.

Espectacular, pues es a través de la espectacularización del espacio privado, doméstico y de taller, que se reproduce el efecto de estetización difusa propio del mercado, que torna difíciles de discernir las diferencias

entre arte, entretenimiento y publicidad.

De este modo y en una clave más cercana al entusiasmo que a la nostalgia, la empresa *Inoxidable-Neopop* parece repetirnos que el pop siempre ya se ha marchado. Aunque nos parezca que esto haya ocurrido hace apenas un segundo antes y no veamos ninguna seña evidente, ningún signo de abandono, ningún resto de ocupación. Ningún resplandor o seña del aura o de sus restos.

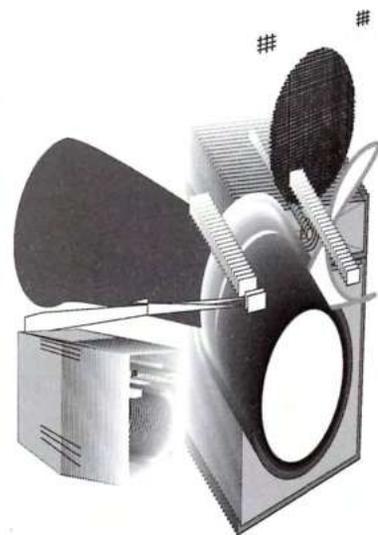
Si esto es así, entonces *Inoxidable-Neopop* se sitúa exactamente en un lugar que no sería ya el sitio auratizado del pasado, el escenario de su desaparición o de la abolición del aura misma, sino el lugar de su invención.

Gonzalo Arqueros

- 
- 1 "Las vanguardias latinoamericanas se encuentran todas recorridas, y no sólo a nivel de sus *corpus* de producción artística sino también a nivel de sus sistemas de referencias históricas y culturales, por la problemática del traspaso (de formas y contenidos) y por su falla constitutiva: el *destiempo*, como asimetría entre el horizonte internacional de producción de lo nuevo y el contexto re-productivo de su información/deformación. El *destiempo* es la materia conflictiva del gesto *dividido* (el gesto de la periferia) que contrapone el futuro -auspiciado por la señal metropolitana de lo nuevo- al pasado -relegado como temporalidad inválida en una prehistoria de la noticia internacional- mediante desigualdad de partituras: si bien afuera lo nuevo separa lo anticipativo (el llamado al futuro) de lo recordatorio (la vuelta al pasado) dentro de un mismo historial de continuidades, aquí lo nuevo trae su dato *internacional* para oponerse -como discontinuidad- al pretérito *nacional* de la tradición a deslegitimar por recurso transpuesto. Por eso lo nuevo actúa siempre disociativamente en América Latina." Nelly Richard. "*Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha*". En *Modernidade: Vanguardias Artísticas na América Latina*. Edición de Ana María de Moraes Belluzo. Fundação Memorial da América Latina. Sao Paulo, Brasil. 1990.
  - 2 Aunque no sea la novedad, en el sentido de algo inédito, lo que está en juego acá, es claro que respecto del pop no habría nada nuevo. El pop es un lenguaje ya sancionado por la historia, ya asimilado y editado. Transformado en lugar común, rentabilizado y barajado hasta la saciedad por la cultura estética de fines del siglo XX.
  - 3 Crítica quiere decir, en este caso, una distancia pensante, pero también empírica, material y procesual, donde la casa, el taller y el laboratorio se vuelven correlatos escénicos y espaciales de la experiencia.
  - 4 "... la constitución del sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje es precisamente la expropiación de esa experiencia "muda", es desde siempre un "habla". Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia "muda" en el sentido literal del término, una *in-fancia* del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar." Giorgio Agamben. *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires 2001. Pág. 64
  - 5 Fragmentos sueltos de hábitos, imágenes, objetos, lugares y hablas con los que se va armando un tejido que presenta la misma consistencia espectral y difusa del recuerdo, la misma tensión del *pathos* de la nostalgia. No deja de ser significativo que los mismos artistas vinculen el proyecto con la cita y la referencia biográfica, campo en que se asoma la individualidad a expensas de la obra misma, en la que se privilegia siempre lo colectivo.
  - 6 Giorgio Agamben. Op. Cit. Pág. 64.
  - 7 Jorge Luis Borges. "*Kafka y sus precursores*" e *Otras Inquisiciones*. Obras Completas. Emecé Editores S. A., 1996. Vol. II Págs. 88 a 90.
  - 8 Al respecto, ya quedó apuntado cómo *Inoxidable-Neopop* es posible sólo en la medida en que el pop es una forma artística establecida y por lo tanto una mercancía, un referente estético e histórico universalizado.
  - 9 Anoto acá, a manera de inventario y muy abreviadamente, algunos ejemplos útiles del simbolismo del hogar y los elementos con él relacionados, todos, aunque de diferentes orígenes, presentes en la tradición occidental. *Hogar*. Forma de "sol familiar", símbolo de la casa, de la conjunción de los principios masculino (fuego) y femenino (recinto) y, en consecuencia, del amor. *Horno*. Símbolo de la madre. El crisol de los alquimistas simboliza el cuerpo y el alambique el vas *Hermetis*. Pero también tiene un sentido de pura gestación espiritual. Con este simbolismo aparece el horno encendido en las obras de muchos alquimistas, por ejemplo en el *Museum Hermeticum* de Michael Maier. Juan Eduardo Cirlot *Diccionario de Símbolos*. VI edición. Ediciones Siruela, S. A., 2002. Madrid, España.
  - 10 Y, más allá de toda probidad, lo último que vemos y palpamos de alguien, cuando de verdad llegamos a hacerlo, es aquello de la anatomía que permanece normalmente oculto, lo impresentable por definición, a saber: la genitalidad o *las vergüenzas*, al decir de Don Quijote.
  - 11 Lawrence Wright. *Los Fuegos del Hogar. De la hoguera prehistórica a la cocina y la calefacción de hoy. (Home fires Burning)* Editorial Noguer S. A. Barcelona 1964. Capítulo 25 El "focus", desenfocado. Págs. 118-119. El nombre original del libro juega con una tonada tradicional homónima, celebre en tiempos de la Primera Guerra Mundial que decía:

*Keep the home-fires burning, / While your hearts are yearning, / Though your lads are far away / They dream of home; / There's a silver lining / Through the dark cloud shining, / Turn the dark cloud inside out, / Till the boys come home.*



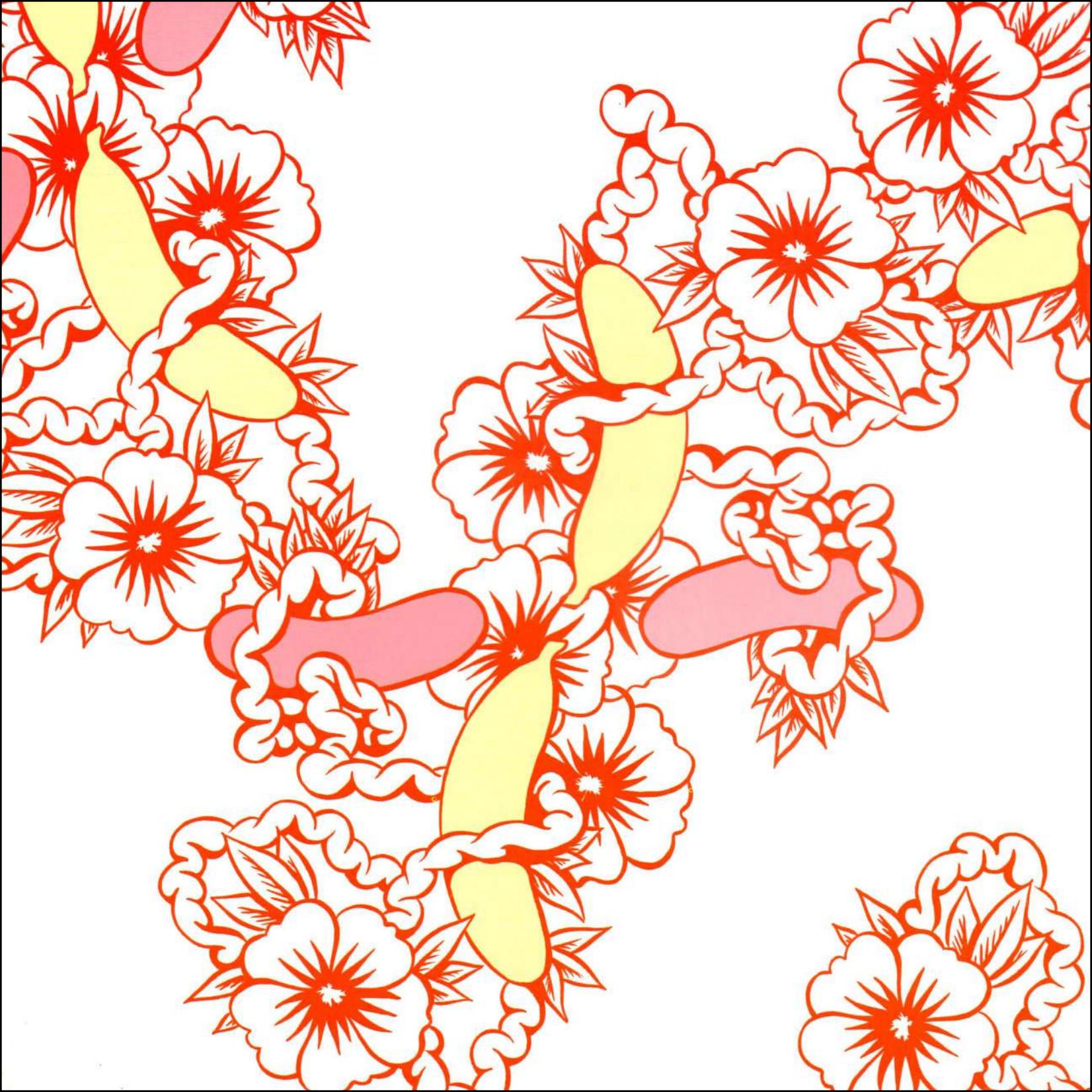


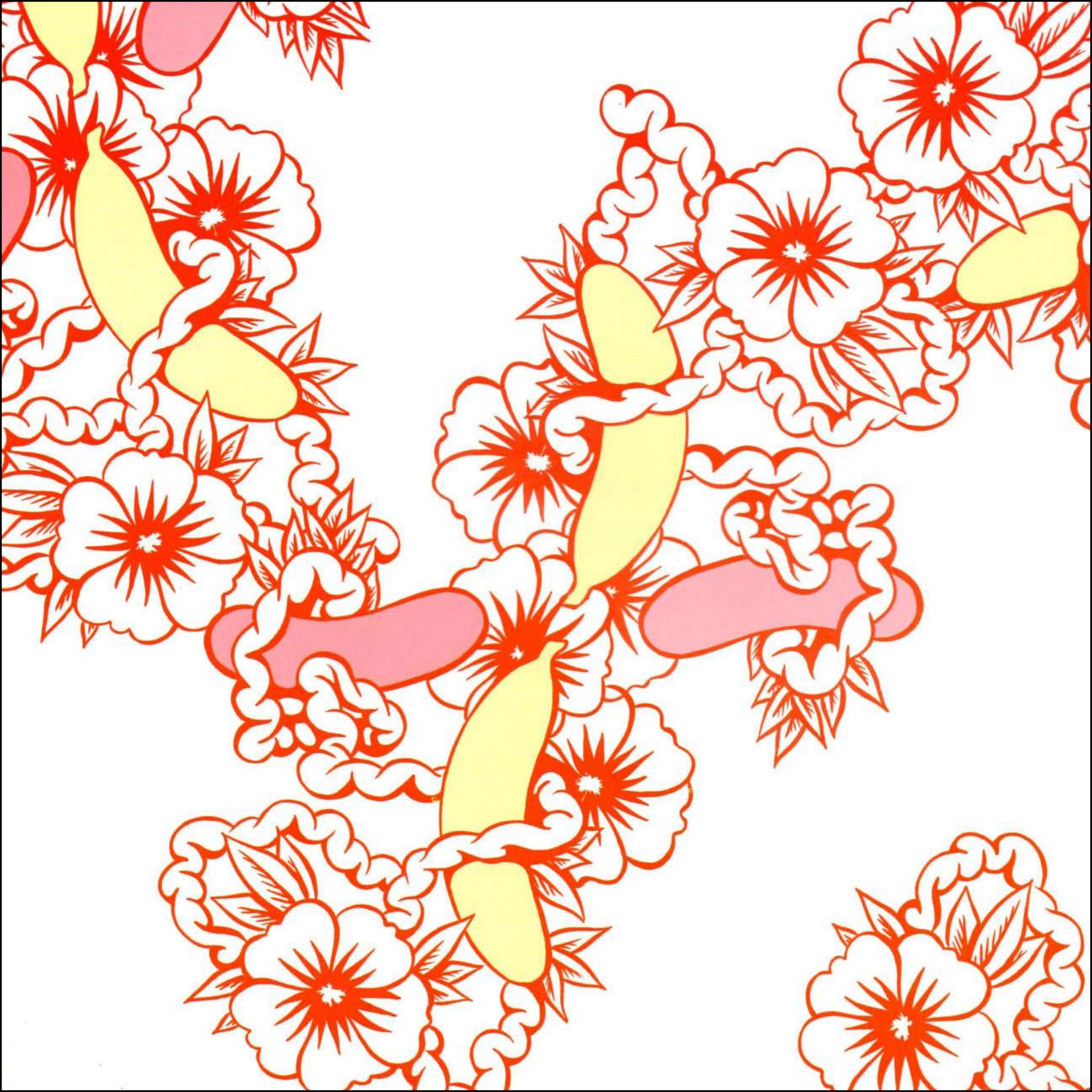










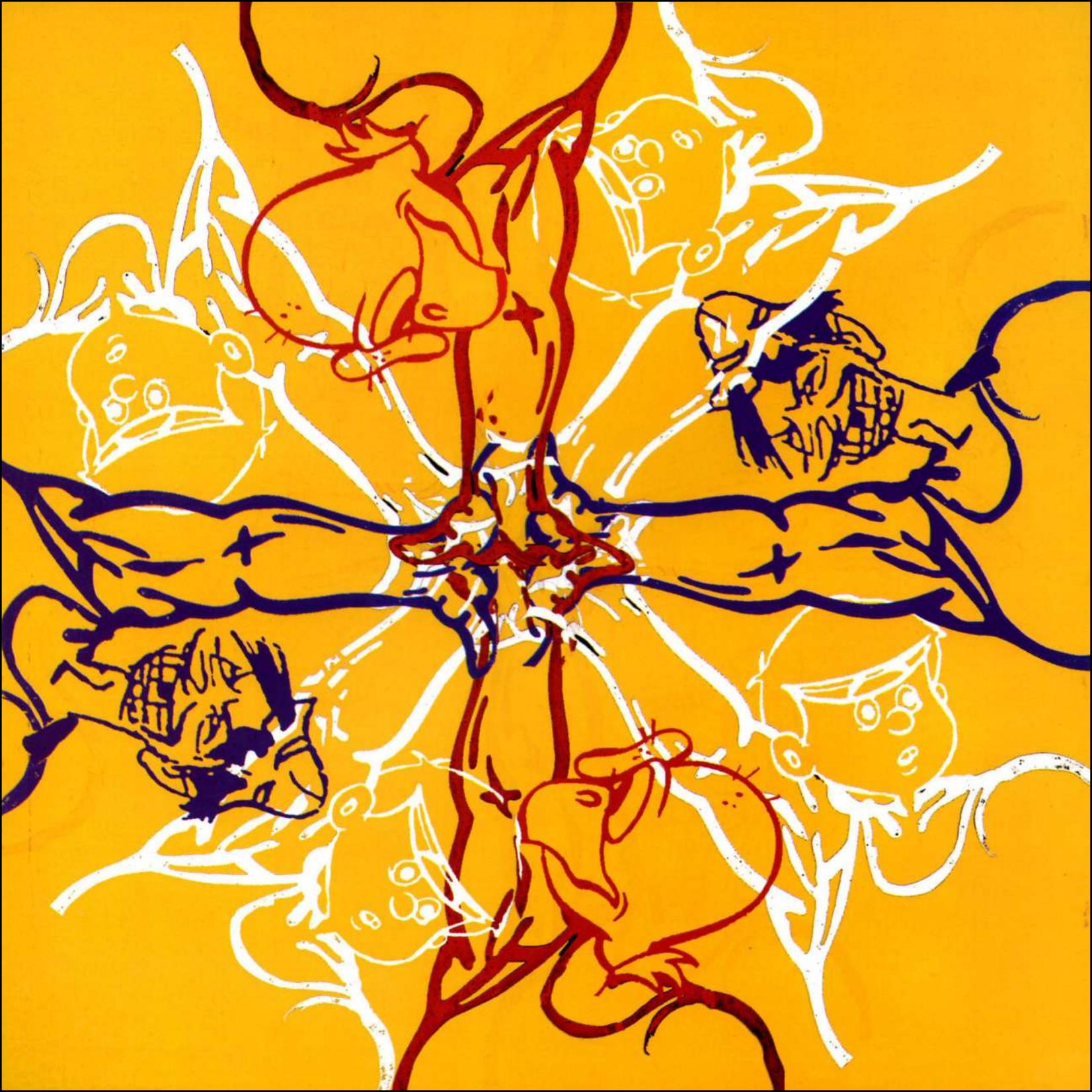












# EL PINGÜINO



No me di su pteridas como yo, pero estas formas abstractas me dejan



pinganilla

**CHUPÓN**

**chancacazo**

PLETEAR

YERBATERO

CHANCHERIA

descueve

chiquillo

**LOCO**

COMPONER

**CANCHA**

CALDILLO

MONTEPIADO

CACHETE

ANIÑADO

CECINA

APEAR

jote

**altiro**

jetón

cachete

chala

**CHOPE**

**CUSTODIA**

achuntar

**CHITA**

**BOCHE**

**ROTO**

**pilucho**

cahuí

GORDA

**ÑATO**

uche

conchar

**BOCHE**

PINGO

**CASERO**

*SOQUETE*

*frísca*

**huachaca**

*luma*

*MARIPOSÓN*

**CORTAR**

**PILCHA**

**DAMAJUANA**

**1CO**

**LACHO**

*GUARIFAIFA*

*peliento*

*LOBO*

*APERAR*

*encachado*

**CICÓN**

*ñeque*

**VACUNA**

**RASCA**

*ACOPLAR*

*allegado*

**GUATA**

*bacán*

**sopaipilla**

*FORRO*

*minga*

**TERNADA**

*FRESCO*

*CACHIPORRA*

**MUGRERÍA**

**CORTADO**

**CABRO**

*pololear*

*malón*

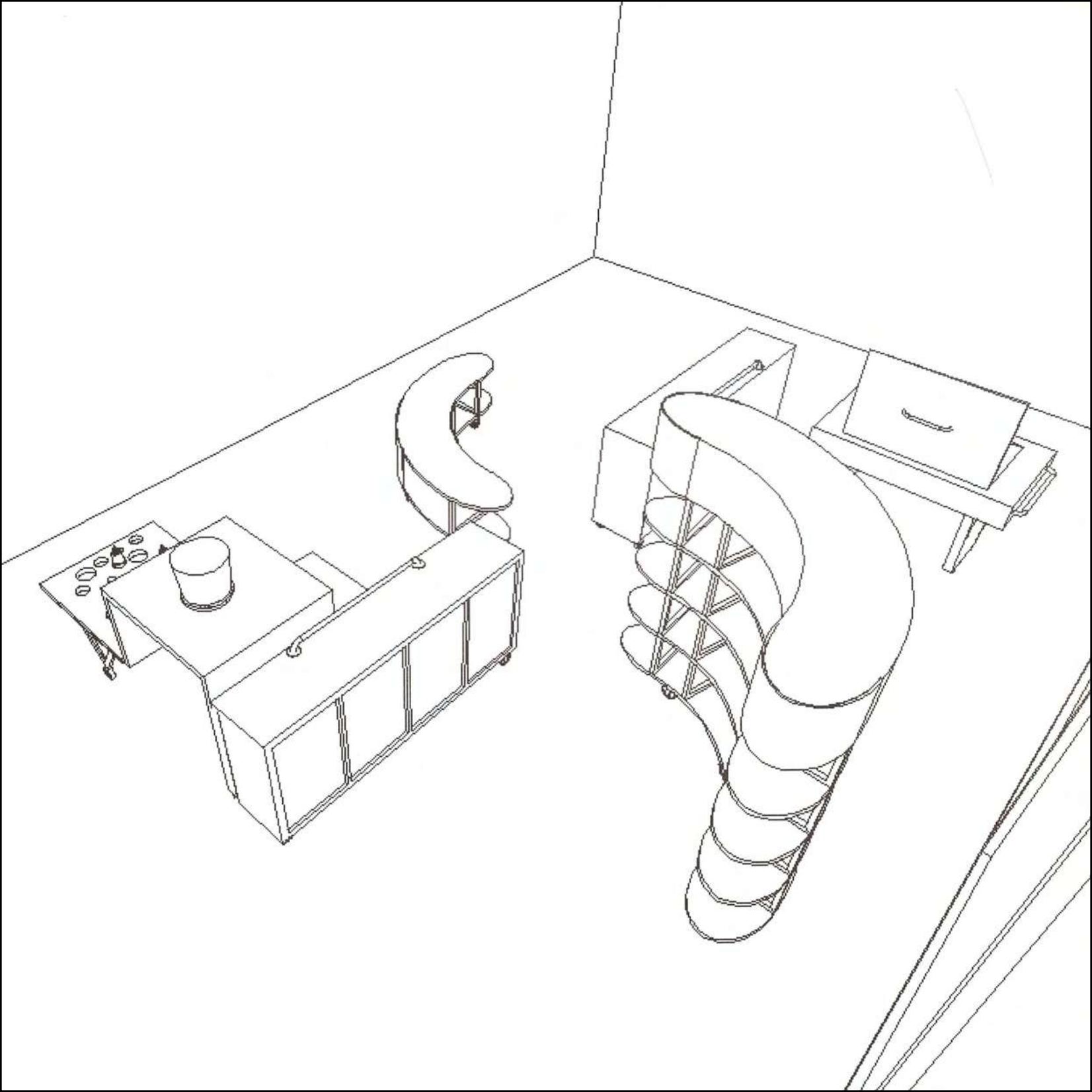
*ucuchuco*

*YUNTA*

*DIE*

*vaca*





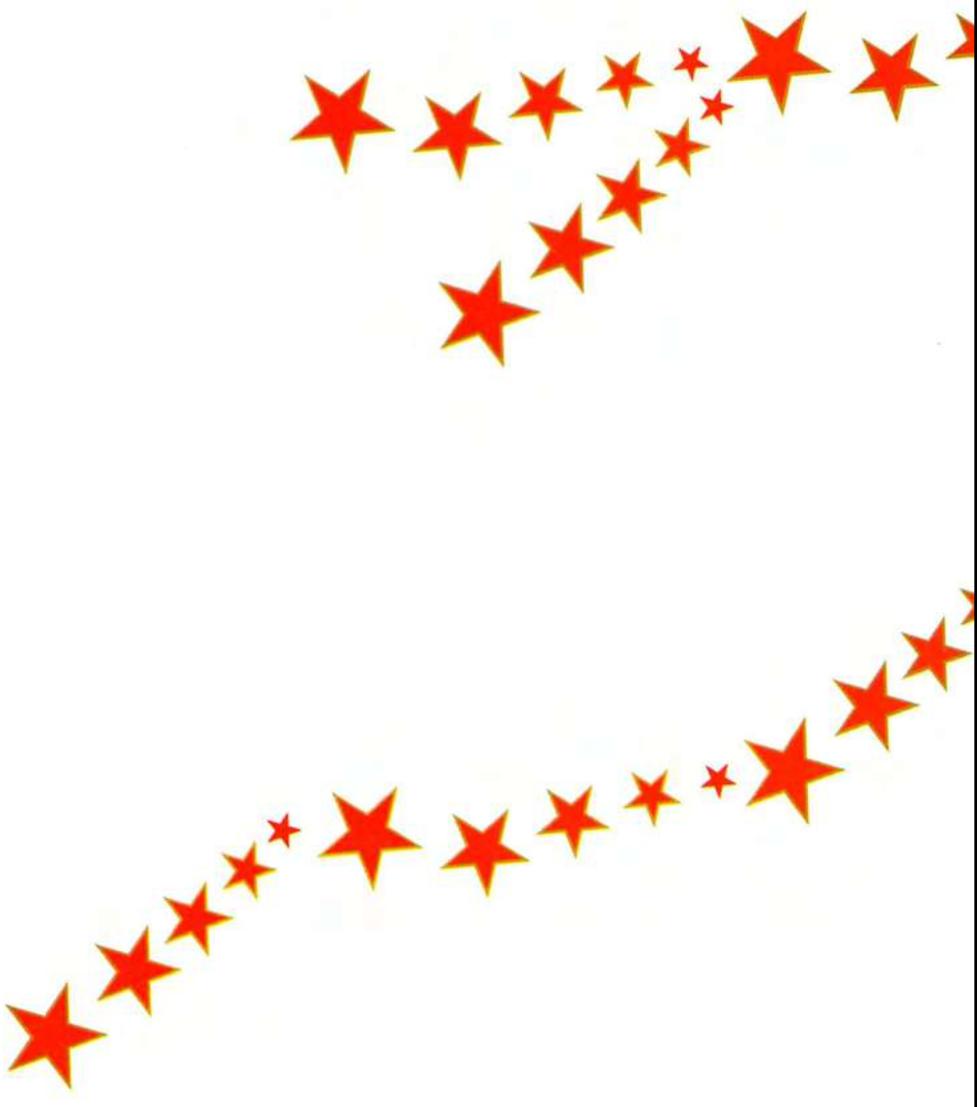












INOXIDABLE EN VIAJE

CRONICAS EN  
TECHNICOLOR  
POP, EUFORIA  
Y NOSTALGIA  
EN EL ARTE  
ARGENTINO

Rodrigo Alonso

## en el principio fue el pop.

El arte pop tiene, en Buenos Aires<sup>1</sup>, un desarrollo breve pero contundente, que marca a fuego uno de los episodios más activos de la historia del arte argentino. Con raíces en las corrientes simultáneas que se desarrollan en Nueva York, París y Londres, producto de un fluido intercambio de información, artistas y críticos entre estas ciudades y la metrópolis porteña<sup>2</sup>, el pop invadió con sus imágenes, su espíritu y su ideología un circuito artístico en expansión que se alineó detrás de las políticas desarrollistas con que se inauguraba la década de 1960.

El núcleo de todo este fenómeno fue el Instituto Di Tella<sup>3</sup>, una institución de vanguardia que se puso como meta hacer de Buenos Aires una de las capitales artísticas del mundo. De la mano de Jorge Romero Brest, director de su Centro de Artes Visuales, un grupo de jóvenes artistas iba a encarnar las aspiraciones de una generación “frenéticamente decidida a ir adelante”, como lo expresara Germaine Derbecq<sup>4</sup>, otra figura clave del florecimiento pop desde la dirección de la Galería Lirolay. Voluntad de internacionalismo, ansias de exposición y necesidad de establecer una clara separación con la herencia pictórica informalista alimentan esta explosión rebelde, cuya verdadera significación en el desarrollo del arte local no ha sido establecida aún.

Marta Traba los hace partícipes de lo que denomina “la década de la entrega”, el período en que las artes latinoamericanas ceden la búsqueda de su singularidad e identidad a las presiones de las agendas europeas y norteamericana<sup>5</sup>. Pero su interpretación es necesariamente simplista, porque no termina de comprender el particular juego de fuerzas que se produce en la importación de una estética foránea al ámbito particular de una Argentina que crece con dificultad, en medio de un fervor cultural inusitado, una industrialización desorganizada e incompleta y la intermitencia de gobiernos democráticos débiles enmarcados por el avance decidido de las intervenciones militares<sup>6</sup>.

Congeniar el entusiasmo por la cultura popular del pop británico, con la exaltación de los medios de masas, el espectáculo y el consumo del pop norteamericano, y la mirada a la vez crítica y nostálgica del nuevo realismo francés no fue una tarea fácil. El pop argentino agregó, además, un fuerte interés por la moda y el diseño, y una singular incorporación del arte de acción, las performances y los happenings, a toda esta mezcla. Y en el país del creador de *Pierre Ménard, Autor del Quijote*<sup>7</sup> no habían las meras repeticiones ni las puras extrapolaciones. El pop argentino tuvo un entusiasmo único, que fue tan efímero como lo fue todo entusiasmo en una década tan controvertida. No obstante, esa fuerza insufló un espíritu de rebeldía joven y de inconformismo que se prolongaría en las vertientes de arte político que caracterizarían la segunda mitad de la década<sup>8</sup>.

Los premios que otorga anualmente el Instituto Di Tella ven sucederse rápidamente las diferentes líneas estéticas que se desarrollan por entonces. En 1961 lo gana Clorindo Testa, con obras informalistas, pero en 1963 los premios son copados por la *nueva figuración* de Luis Felipe Noé y Rómulo Macció. El año siguiente es el triunfo del pop, cuando Marta Minujín y Emilio Renart ganan los premios principales, tendencia que se mantendrá hasta el año 1966, el último en que se otorgan los galardones<sup>9</sup>. A partir del año próximo gana terreno el conceptualismo y en 1968 estallan los conflictos frente a la fuerte politización de los artistas. En menos de una década, el arte argentino metaboliza a su manera el complejo panorama estético del decenio, no sin dolor, tensiones y complicaciones. Cuarenta años después todavía nos cuesta entender su lógica, y como todo conflicto sin resolver, retorna esporádicamente para reivindicar la potencia de su legado.



En su inesperada pero decidida adscripción al pop, los jóvenes artistas argentinos rompían con las investigaciones plásticas de la generación anterior para volcarse hacia un universo de temas urbanos, extra-pictóricos, de dimensiones monumentales, que rápidamente desembocaría en las ambientaciones, las obras participativas y los happenings. La pintura se confundió con el cartel publicitario (Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, Carlos Esquirru), con sus materiales y proporciones, pero también con su mundo artificial y *naif* (Edgardo Giménez, Nicolás García Urriburu), con su optimismo fundado en la felicidad del consumo, con su promesa de transformar la vida. La moda es el paradigma de una transformación mayor, una estetización de la existencia que rompería con las barreras entre producción artística y vida cotidiana (Delia Cancela, Pablo Mesejean, Dalila Puzzovio). Por eso, y a instancias del pop, a mediados de la década se declara la "muerte de la pintura" y se plantea una doble vía para los artistas: la inmersión en un arte identificado plenamente con la vida, que la incluye en acciones, procesos y proposiciones efímeras (Marta Minujín, Federico Peralta Ramos), o el abandono de la práctica artística en favor del diseño (Dalila Puzzovio, Edgardo Giménez), ámbito que aseguraba la salida de museos y galerías hacia los espacios de la cotidianidad. Así, el conjunto aparentemente apolítico de creadores pop deja los ámbitos privilegiados de la escena artística de la misma manera en que iban a hacerlo los artistas políticos, poco tiempo después, tras declarar la caducidad del sistema del arte y su incapacidad para dialogar con la realidad social.

Los pop abrieron la brecha entre la recuperación lingüística del sistema pictórico al finalizar la Segunda Guerra Mundial y la crítica institucional que sobrevendría al finalizar la década, de la mano de conceptualistas y vanguardia politizada. Su gravitación no fue menor, aunque sí muy poco reconocida. Y aunque en muchos aspectos su obra se inspiraba abiertamente en los dictados del norte, su funcionalidad en el sistema artístico local fue bien diferente. Como lo fue Pierre Ménard en relación a Miguel de Cervantes.

En primer lugar, la incorporación de la imaginería de los *mass-media* iba a tener un efecto más demoledor en el ámbito argentino, ya que aquí el proceso no se dio por etapas, como en Nueva York, sino todo de una vez. No hay en Argentina el equivalente a un Jasper Johns o un Robert Rauschenberg, introduciendo elementos *ready-made* o de la cultura popular lentamente, en un diálogo sutil con el expresionismo abstracto anterior. En Argentina no se producen tales transiciones; de la noche a la mañana la nueva figuración es reemplazada por el pop, con sus imágenes planas, esquemáticas y hasta infantiles. Se comprende perfectamente, por tanto, el escándalo y la violencia que produjo este hecho al interior del circuito del arte local.

Por otra parte, la inexistencia de un mercado de arte importante en Buenos Aires, el fuerte rechazo de los coleccionistas locales y la ausencia de la euforia mercantil que acompañó al pop norteamericano en su desarrollo, determinó que los artistas porteños estuvieran menos preocupados por la producción de sus obras que por esgrimir la ideología pop. En este sentido, fueron más allá de sus pares neoyorquinos al llevar la bandera del consumo hacia sus últimas consecuencias, es decir, hasta realizar obras que desaparecían en el momento mismo de su consumo (estético). La mayoría de estas producciones fueron efímeras, realizadas en materiales precarios o perecederos, pensadas con el único objeto de ser disfrutadas en el mismo acto de la contemplación-participación, sin dejar huellas.

Esta radicalización de la experiencia efímera y su desdén por el estatuto tradicional de la obra artística los llevó frecuentemente a realizar acciones e intervenciones en espacios no artísticos, o a cuestionar profundamente el ritual de la experiencia estética, a través de propuestas lúdicas, inmediatas, que valoraban la espontaneidad, la participación, la fruición no educada. "Nosotros nos autodefinimos como pop -afirmaba Marta Minujín- arte popular, arte que todo el mundo puede entender, arte feliz, arte divertido, arte cómico. No es un arte que es necesario entender, es un arte que es necesario gustar; que hace pop y lo entendés"<sup>10</sup>.

Esta devoción por lo popular, por la gente común, por la abolición de los parámetros del mundo del arte,

requirió formas más eficaces para borrar las barreras entre cultura de élites y cultura popular. Muchos artistas vieron en la moda y el diseño el punto de articulación. Estetizar la vida era ahora el objetivo a alcanzar; abandonar las instituciones, el paso necesario.

De todas formas, el fin del pop ya se preparaba dentro de la misma institución que lo había visto nacer. En 1967, Oscar Masotta, el teórico de mayor gravitación en el Instituto Di Tella, publica dos libros que analizan y legitiman la actividad pop de Buenos Aires: El “Pop-Art”<sup>11</sup> y *Happenings*<sup>12</sup>. El primero analiza el fenómeno del pop internacional partiendo de los representantes nacionales; el segundo está dedicado exclusivamente al análisis de diferentes happenings locales. Pero al final del mismo año, Masotta dicta una conferencia que se publica al año siguiente con el título “Después del Pop: Nosotros Desmaterializamos”<sup>13</sup>. Y efectivamente, el pop quedaba detrás, no sólo por el avance del conceptualismo, sino también, y quizás principalmente, porque el golpe militar de 1966 había desfigurado dramáticamente esa atmósfera de entusiasmo, popular y callejero, que había sido el norte de los artistas pop. Varios artistas emigran, otros se dedican exclusivamente al diseño. Su relevo dentro del circuito del arte no podrá evitar la interpelación de los nuevos tiempos, el enfrentamiento con el gobierno, la creciente politización, y en muchos casos el exilio.

## amargo sabor de la era menemista.

Tras la lenta pero progresiva recuperación democrática de los ochenta, Argentina ingresa, al igual que la mayoría de los países latinoamericanos, en un proceso de liberalización económica que se traduce en una momentánea pujanza económica. La privatización de las empresas públicas, la apertura indiscriminada al capital internacional, la progresiva destrucción de la industria nacional y el reemplazo de su producción por la importación, son algunas de las variables sobre las que descansa una política de fortalecimiento monetario que se disfraza de solidez económica y bonanza financiera.

Buenos Aires, que fue siempre una ciudad consumista alentada por la fantasía de una burguesía casi indestructible, ingresó rápida y casi brutalmente en un proceso de modernización financiera y tecnológica, de ampliación de los mercados y de los bienes de consumo, de inserción decidida en el circuito de las economías globalizadas. La omnipresencia social de los productos mercantiles incentivó nuevamente la mirada de los artistas hacia su entorno, tras otro período de importación estética que caracterizaría el arte de la década del ochenta: la transvanguardia<sup>14</sup>.

Inmersos en un mundo espectacular y consumista, que parecía borrar de un golpe las miserias de un pasado tormentoso de violencia política y terrorismo de Estado<sup>15</sup>, los artistas de los noventa dirigieron nuevamente su mirada a ese universo de felicidad empaquetada y crédito ilimitado que se prometía desde la publicidad, los medios de comunicación, las políticas de gobierno y las propias superficies, brillantes y relucientes, del *packaging* de los productos comerciales.

El camino que emprenderán será, sin embargo, completamente diferente al de sus pares norteamericanos de la *commodity sculpture*<sup>16</sup>. Porque frente a la tibia ironía de éstos, su lugar central en el mercado del arte y su coqueteo exagerado con el mundo publicitario y mercantil, los artistas porteños opondrán una estética íntima, descentralizada, más bien cínica, que trasmuta al objeto de consumo en un bien sospechoso, portador de una seducción distante y unos valores ambiguos.

La actitud de estos artistas es bien diferente también a la de los artistas pop de los sesenta. Ante todo, no reivindicaban a éstos como sus antecesores, aunque algunos muestren algún interés por su obra. Esta desvinculación no obedece únicamente a una falta de interés: la dictadura ha cortado los lazos entre unos y otros, al punto tal que la obra de los artistas pop es poco conocida por los artistas de los años noventa. Pero

el alejamiento obedece más bien a una actitud completamente diferente: los artistas de los noventa no comparten en absoluto la euforia consumista de su época. Por el contrario, su obra es la arena de un conflicto entre la creación artística y el mundo de los objetos estetizados por el imperativo del consumo. Ese conflicto es asumido de manera particular por cada uno de ellos, ya que no constituyen un movimiento organizado ni existen pautas formales que los congreguen. Se trata más bien de un sentir, de una incomodidad compartida, que cristaliza principalmente en un grupo de creadores aglutinados por Jorge Gumier Maier en la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, perteneciente a la Universidad de Buenos Aires.

Su preferencia por los objetos banales, las imágenes vulgares, los patrones decorativos, los colores pastel, y su declarada ausencia de todo posicionamiento político les valió los mote de “arte rosa”, “arte light” y hasta “arte guarango”<sup>17</sup>. Pero su obra está lejos de ser *naïf*, y si bien se ubica lejos de cualquier declamación política, su imbricación con el mundo del consumo se plantea en términos tan problemáticos que no dejan de traducirse en comentario político. En algunos autores este hecho es más marcado, otros lo rechazan de manera contundente.

Desde el punto de vista de los procedimientos formales, la mayoría de estos artistas recurren a la apropiación, aunque lo hacen de manera diferente. Algunos extraen patrones compositivos de los productos de consumo masivo, evidenciando lo que el mercado establece como el gusto estándar de la clase media (Gumier Maier), otros componen objetos sofisticados a partir de materiales vulgares (Omar Schirilo), otros intervienen directamente sobre los productos comerciales (Marcelo Pombo, Feliciano Centurión). Hay un uso deliberado del kitsch y de los materiales de baja calidad (Benito Laren), de las técnicas de producción artesanales ajenas al circuito del arte -como el bordado (Fernanda Laguna) o el bricolaje (Omar Schirilo)- y una exaltación de las estridencias, los colores chillones, los brillos (Ariadna Pastorini, Román Vitali, Cristina Schiavi). Las referencias a la moda (Ariadna Pastorini, Nicola Costantino), los textiles (Marina de Caro) y la decoración (Karina El Azem) son igualmente constantes. Menos comunes son las citas a los medios de comunicación masiva, aunque no está ausente la publicidad (Marcos López), la máquina del deseo del erotismo mediático soft (Martín Di Girólamo) y todo el ámbito de la producción “clase B” de cuentos infantiles, historietas y *fanzines* (Sebastián Gordín). Llama la atención la escasa incidencia de los universos de la televisión, el cine, las revistas de moda, el glamour, las imágenes globalizadas, las estrellas, las personalidades políticas o del deporte. Asimismo, es rara la utilización de recursos tecnológicos en la confección de las piezas, con la excepción de unos pocos artistas (Luis Lindner, Cristina Schiavi).

En realidad, estas ausencias no son tales, ya que esta vertiente del arte argentino de los noventa no es declaradamente neo-pop. No hay en ellos la voluntad explícita de revitalizar tal tendencia histórica, ni lazos firmes que los emparenten con los artistas de los sesenta. De hecho, esta fue una de las grandes controversias suscitadas por la exposición 90-60-90 realizada en la Fundación Banco Patricios en 1994, donde se intentó llamar la atención sobre las afinidades. Unos y otros desconocieron la filiación, cerrando la posibilidad de un análisis conjunto.

No obstante, aunque la referencia histórica concreta no exista, los temas, las relaciones con el mundo del consumo, los materiales, las estrategias apropiacionistas, los recursos formales y una particular visión sobre el universo de la cultura popular, ubican a estos artistas en la línea de las reflexiones inauguradas por el arte pop. En algunos casos esa génesis no se oculta: la serie fotográfica más importante que desarrolla Marcos López en este período lleva por título *Pop Latino*.

Un atributo común a esta generación de artistas es la insistencia sobre la factura artesanal de las obras y el carácter personal de las referencias a la cultura popular. Las piezas están atravesadas tanto por la mano

de los artistas como por sus preferencias, deseos y recuerdos. Hay un alto grado de subjetividad en cada una de sus pinturas y objetos; las referencias culturales aparecen en ellos filtradas por un punto de vista singular insistentemente marcado.

En este sentido, y a pesar de todos sus esfuerzos por separarse de sus antecesores transvanguardistas, mantienen con éstos un grado de afinidad importante. Aunque recurran a patrones que repiten mecánicamente, o incorporen imágenes y materiales *ready-made*, valoran la expresión individual y son recelosos de la impersonalidad conceptualista. Destacan el placer de pintar, descreen de la épica vanguardista y valoran el eclecticismo formal que tanto les permite mezclar lo “bajo” y lo “alto”, como recurrir a todo tipo de recursos y materiales, sean éstos “artísticos” o no.

La importante presencia de la abstracción, de las superficies planas y la geometría, hizo que algunos críticos vincularan su producción con la corriente del arte concreto que floreció en Buenos Aires hacia la década de 1940<sup>18</sup>. Pero los vínculos no dejan de ser superficiales y extemporáneos. No sólo los artistas de los noventa no se sienten próximos a la fría estética concreta, sino que su pensamiento y actitud respecto de la obra artística se oponen radicalmente a las de aquéllos. Los artistas concretos seguían un programa específico, de neto corte ideológico, tendiente a transformar la vida mediante un universo de formas reales, no ilusorias, que destruirían la tradición ilusionista del arte burgués implantando el reinado de las formas concretas, acordes al advenimiento de una sociedad materialista. Ningún idealismo similar anima a la generación finisecular. Bien por el contrario, hay un rechazo frontal a todo ideologismo, a toda intención de cambiar o incluso intervenir de alguna manera sobre la realidad. Su aproximación a ésta es más bien cínica, reticente, desconfiada, vestida de distancia e indiferencia.

Hay igualmente distancia en relación al pop histórico. Si bien ambos exploran el mundo del consumo y la cultura popular, lo hacen desde perspectivas muy diferentes. Donde los pop históricos vieron un mundo de formas originales, dinámicas y expansivas, producto de una sociedad pujante que expresaba a través del consumo sus ansias de cambio, su renovación y optimismo, los artistas de los noventa constatan la fragilidad de tal pensamiento, la superficialidad de los cambios, el confort superfluo, el fracaso de la felicidad fundada en la acumulación de objetos, el altísimo costo espiritual que conlleva la persecución de tal felicidad.

Ningún momento más propicio para esa constatación que el período menemista, ápice del despilfarro y el esnobismo, tiempos de “pizza con champagne”. En el excesivo entusiasmo de aquellos días, en medio de una irreflexiva carrera por la dicha y el progreso, en épocas de grandilocuencias y exageraciones, los artistas se refugian en la intimidad, en obras de pequeño formato y materiales burdos, en los márgenes de la pompa mediática y la euforia neoliberal. Allí, hasta la abstracción decorativa se hace elocuente (Gumier Maier), el paciente bordado sobre frazadas de baja calidad traduce el dolor del SIDA (Feliciano Centurión), los cuentos infantiles se llenan de angustia (Sebastián Gordín). Catálogo de efectos colaterales de una Argentina enferma.

## onírico y privado.<sup>19</sup>

A diferencia de las múltiples corrientes que fueron sucediéndose a lo largo del siglo veinte, los artistas de los noventa hicieron escuela. Un importante grupo de jóvenes creadores reconocieron en ellos una vía válida para una producción analítica, de tono local, que les permitía seguir ahondando en los terrenos de la imagen plástica, en la encrucijada planteada por los medios de difusión masiva, el espectáculo, el consumo y la industria cultural.

Sus producciones siguen más o menos las mismas pautas formales que las de sus antecesores, si bien las influencias del diseño, los nuevos materiales y las tecnologías parecen más marcadas. El trabajo artesanal sigue siendo un valor ponderado, como lo es también la construcción de un universo propio, incluso a partir de las imágenes más estándares y los referentes más impersonales. Sus temas son preeminentemente urbanos, con una fuerte preferencia por la cotidianidad, los momentos banales, los acontecimientos intrascendentes. Muchos de estos motivos provienen del registro fotográfico (Juan Tessi, Lorena Ventimiglia, Eloisa Ballivian), si bien las imágenes de circulación popular siguen siendo fuente de inspiración (Martín Di Paola, Fabián Bercic). Los materiales industriales reemplazan con frecuencia a los tradicionales, incluso en la técnica pictórica (Valeria Maculan, Hernán Salamanca, Andrés Sobrino).

Nuevamente triunfan las formas planas, de colores cálidos o estridentes, que por momentos recuerdan el mundo infantil (Hernán Salamanca, Max Gómez Canle) y por momentos remiten a la síntesis digital (Cristina Schiavi, Iván Calmet, Bruno Grisanti).

Como sucedía con cierta rama del pop, la descontextualización extrema de los referentes populares transforma las obras en herméticas. Despojadas de sus vínculos con el entorno social, se debilita su poder asociativo, pierden su "narrativa" y su "significado". Los elementos más comunes y cotidianos adquieren un halo de misterio, una presencia insondable (Daniel Joglar). En otros casos, la arbitrariedad en la elección de una imagen o motivo se descubre fundada en el gusto o la historia personal del artista, en sus deseos, sus sueños o sus recuerdos. El universo individual sigue siendo el valor máspreciado, más aún en aquellos artistas que construyen su obra a partir de una composición singular de imágenes o motivos aparentemente inconexos (Luis Lindner, Manuel Ameztoy).

A diferencia de lo que ocurría con el pop histórico, para estos artistas la cultura de masas ya cuenta con un desarrollo y una historia. La frecuente cita a productos e imágenes del pasado les otorga un carácter nostálgico, completamente ausente en el pop de los años sesenta. Este hecho entronca con el reciclaje y la estilización de toda la iconografía de los años cincuenta y sesenta que se da concomitantemente en el ámbito del diseño gráfico, en su búsqueda permanente por escapar a la homogeneidad de la cultura visual de nuestra época. Por eso la nostalgia debe entenderse en términos más bien situacionistas: no se trata de un sentimiento de evasión frente al presente, de la exaltación de un pasado sacralizado o de la manifestación de un gusto decadente, sino de enfrentar el mundo actual desde una posición personal, consciente y hasta propositiva.

Los ámbitos de la moda y el diseño continúan siendo fuertes en la escena argentina. Pero si antes se pensaba que el arte se disolvería en estos ámbitos, que la puerta para llegar a la vida misma se abría en ellos, hoy el diseño es principalmente un repertorio de formas, una herencia visual compartida o un tesoro de patrones socializados a partir de los cuales la realidad penetra en el sustrato de las obras artísticas. El proceso histórico que institucionalizó al pop de los sesenta se encuentra aquí realizado desde el origen: las formas populares son recuperadas para un circuito del arte que desde aquella época ha reforzado su autonomía.

La presencia del diseño se siente con intensidad en la obra de quienes exploran la vía de la abstracción geométrica, que en muchos casos se desempeñan como diseñadores gráficos (Andrés Sobrino, Julia Masvernat, Lucio Dorr). Pero en sus obras se pone en juego una subversión de la esencia del diseño, algo que ataca el corazón mismo de tal práctica. Porque sus líneas, superficies y figuras geométricas, en colores planos y saturados, carecen de toda funcionalidad y son opacos a la lectura interpretativa. La simplicidad refuerza ese hermetismo, suavizado a veces por la sensualidad de los materiales (Julia Masvernat), la factura artesanal, el juego con el espacio (Andrés Sobrino) o la incidencia de la iluminación (Valeria Maculan).

El uso del ámbito expositivo es un elemento clave en la poética de estos artistas. Al igual que los pop



británicos, son amantes de la ocupación del espacio, la monumentalidad, la desjerarquización de las diferentes calidades de imágenes, los cambios de escala, las perspectivas cambiantes, sin entrar de lleno en las instalaciones o las ambientaciones. De hecho, estos formatos están cada vez más ausentes en la escena artística argentina, quizás porque se los identifica con cierta moda que atravesó la década del ochenta, o quizás porque el video y las nuevas tecnologías los han invadido.

En todas estas presentaciones hay una apuesta al dinamismo y la espontaneidad, que recupera la atmósfera jovial, desacralizada y emocional con que se ha identificado frecuentemente el pop histórico. Los recursos tecnológicos han hecho su aporte a este desborde estético (Cristina Schiavi, Iván Calmet) aunque se lo encuentra igualmente en obras realizadas por estrictos medios artesanales (Manuel Ameztoy).

Esta expansión responde también a un espíritu renovado, que encuentra en la práctica artística un medio para recuperar la belleza, el placer y la sensibilidad. Expurgados del mundo del arte por una moral culposa, que los descartó como posibilidades en el contexto de un mundo convulsionado, los artistas reconstruyen hoy el lazo que el arte mantuvo históricamente con la *aethesis*, con el universo sensible, como una forma de recomponer su potencialidad, incluso en un sentido político.

Y en esta apuesta han descubierto que el camino no está clausurado.



Marta Minujín  
acolchan los pies | 1964  
Dibujo y collage sobre papel  
47 x 61 cms.



Marta Minujín  
revuélquese y viva | 1964  
madera, tela pintada, goma espuma, almohadones  
200 x 200 x 300 cms.



Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru  
por que son tan geniales | 1965  
póster en la vía pública  
10 x 8 mts.



Edgardo Giménez  
autorretrato. edgardo en la Jungla | 1966  
óleo sobre madera  
180 x 180 cms.



Nicolás García Urriburu  
el jardín de las cotorras | 1967  
óleo sobre tela  
180 x 200 cms.



Dalila Puzzovio  
dalila doble plataforma | 1967  
Zapato de cuero flúo



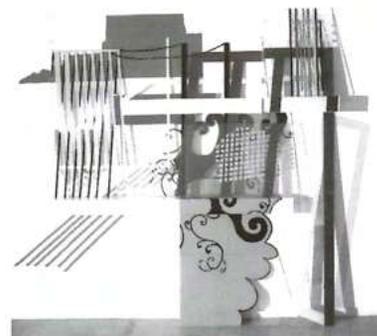
Sebastián Gordín  
qué cosa tan horrible | 1992  
caja de madera y acrílico  
17 x 17 x 4 cms.



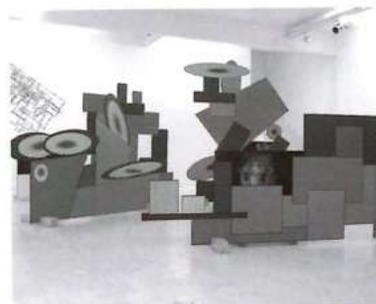
Fernanda Laguna  
sin título | 1995  
gobelino  
45 x 45 cms.



Marcos López  
plaza de mayo | 1996  
fotografía color  
100 x 150 cms.



Valeria Maculán  
barroco | 2002  
placas de acrílico pintadas, pintura en la pared, base | 300 x 220 cms.



Cristina Schiavi  
shiavi | 2005  
instalación. impresión digital y madera  
dimensiones variables



Manuel Amezttoy  
Amezttoy | 2005  
instalación de papel cortado  
dimensiones variables

- 1 El arte pop es un fenómeno urbano que surge en ámbitos metropolitanos específicos. Es una generalidad hablar de pop norteamericano o británico, ya que esta corriente se desarrolló casi con exclusividad en Nueva York, en el primer caso, y en Londres, en el segundo. En Argentina pasa algo similar; el pop nacional tiene como epicentro a la ciudad de Buenos Aires, aunque existan algunas manifestaciones fuera de ella.
- 2 Durante la década de los sesenta numerosos críticos, artistas y galeristas ligados a las principales corrientes artísticas de la época desfilaron por Buenos Aires, desde Clement Greenberg a Lawrence Alloway, desde Leo Castelli a Pierre Restany, desde Robert Rauschenberg a Frank Stella.
- 3 La Fundación Torcuato Di Tella fue creada en 1958 con fondos provenientes de la empresa Siam Di Tella, a los que luego se sumaron fondos de organismos internacionales. En 1960 comienza el programa de arte, que adquirirá visibilidad a partir de la inauguración del edificio del Instituto Di Tella de Buenos Aires en la céntrica calle Florida y su Centro de Artes Visuales, en 1963.
- 4 Citada en TRABA, Marta. *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- 5 TRABA, Marta. *Ibidem*.
- 6 La década se inicia con un flamante gobierno democrático, tras la retirada de los militares de la presidencia en 1958, pero en 1966 los militares vuelven a ocupar el poder hasta 1973.
- 7 BORGES, Jorge Luis. "Pierre Ménard, Autor del Quijote" (1939), en *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956. En este cuento, Borges relata la historia de un escritor que re-escribe el Quijote, palabra por palabra; la significación de la nueva obra, no obstante, es bien diferente de su predecesora, ya que el cambio de contexto determina una lectura diferente.
- 8 Sobre la politización del arte argentino hacia finales de la década de los sesenta se pueden consultar: GIUDICI, Alberto. *Arte y Política en los Sesenta* (cat.exp.). Buenos Aires: Fundación Banco Ciudad, 2002; GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, Internacionalismo y Política*. Arte Argentino en los Años Sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2001; LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia Artística y Política en el '68 Argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000.
- 9 A partir de ese momento, y a pedido de los propios artistas, se eliminan los premios. En su lugar se realizan exposiciones anuales por invitación, y el dinero que se destinaba a los premios se reparte entre los participantes para financiar las obras.
- 10 Citado en LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- 11 MASOTTA, Oscar. *El "Pop Art"*. Buenos Aires: Columba, 1967.
- 12 MASOTTA, Oscar, et.al. *Happenings*. Buenos Aires: Julián Álvarez, 1967.
- 13 MASOTTA, Oscar. "Después del Pop: Nosotros Desmaterializamos", en *Conciencia y Estructura*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- 14 En 1982, el crítico italiano Achille Bonito Oliva visita Buenos Aires promocionando el arte de la transvanguardia italiana. Ese mismo año se inauguran dos exposiciones de artistas argentinos que adoptan la nueva estética: *La Anavanguardia*, curada por Carlos Espartaco, y *La Nueva Imagen*, curada por Jorge Glusberg.
- 15 La violenta dictadura militar del periodo 1976-1983.
- 16 Tendencia de la década del ochenta, conocida también como *simulacionismo*, que trabaja sobre las relaciones entre productos de consumo, mercancía y mercado del arte, cuyos representantes más destacados son Jeff Koons y Haim Steinbach.
- 17 La denominación "arte light" pertenece al crítico Jorge López Anaya (en "El Absurdo y la Ficción en una Notable Muestra", Diario *La Nación*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1992), mientras el mote "arte guarango" fue acuñado por Pierre Restany (en "Arte Guarango para la Argentina de Menem", *Lápiz*, 116, Madrid, noviembre de 1995).
- 18 Esta interpretación fue elaborada por Carlos Basualdo para la exposición *Crimen y Ornamento* (1994) y es sostenida aún hoy por algunos críticos, como Fernando Farina (por ejemplo, en "No Crear sino Inventar", *Lápiz*, 158-59, Madrid, diciembre de 1999/enero de 2000). Una crítica a esta visión puede encontrarse en el artículo de Valeria González, "Arte Argentino de los 90: Una Construcción Discursiva", en ALONSO, Rodrigo y GONZÁLEZ, Valeria. *Ansia y Devoción* (cat.exp.). Buenos Aires: Fundación Proa, 2003.
- 19 Título de la muestra curada por Florencia Braga Menéndez en la Fundación Telefónica en 2004, con gran parte de los artistas mencionados en esta sección.

NUEVO POP  
BAJA CULTURA, CRUCE  
ICONOGRAFICO E  
INMEDIATEZ LUDICA.  
MECANISMOS, FOROS  
Y MERCADO DEL  
NUEVO PRODUCTO DE  
CONSUMO ARTISTICO.

Iñigo Martínez

## una visión parcial del desarrollo del nuevo arte pop en barcelona.

Los años 90 vieron en Barcelona una renovación ocio-cultural exhaustiva. El rock dejó paso al pop y al *post-rock*; en una escena paralela al *techno*, la juventud se volvía a entender como un momento hedonista, consumista y luminoso, alejado de los oscuros '80 y de los rencores a la dictadura franquista. Los clubes abrían y cerraban en cuestión de meses, tratando de encontrar nuevas fórmulas para atraer a la juventud más "cool", generando en paralelo una nueva industria de la imagen. La octavilla o "flyer" tuvo un momento de esplendor apabullante; el diseño gráfico se convirtió en la profesión de moda y el "flyer", que en estos circuitos inicialmente evocaba imágenes directamente importadas de la estética pop de los años '60, fue el soporte ideal para experimentar nuevas vías de creación estética.

La nocturnidad de los clubs impulsó una nueva demanda cultural, que vio su fruto en el nacimiento -o reinención- de las revistas gratuitas y las revistas *trendies* post-adolescentes. La revista "A Barna" (posteriormente "AB") sentó precedentes, dictando el *dresscode*, la música, literatura y, en menor medida, arte a consumir, generando en su entorno un enorme movimiento de jovencísimos *coolhunters*, estilistas, fotógrafos de moda, críticos musicales y literarios, diseñadores e ilustradores, con un especial énfasis en la moda, una cantera de la que surgirían grandes promesas.

Quizá el caso más paradigmático sea el de las glamorosas ilustraciones de moda y *lifestyle* del talentoso Jordi Labanda. Herederas de los paisajes hedonistas de Shag, evocan ambientes de guateque chic en los que sobra el dinero y la banalidad y reflejan en parte el deseo y en parte la realidad del momento; ocuparon durante un largo período viñetas de "AB" y prendas de la por entonces desconocida marca de ropa Custo y ahora estampan libretas, bolígrafos, coches e incluso su propia colección de ropa, hasta el punto de convertirse tanto él como sus caracteres en ídolos para miles de adolescentes al más puro estilo pop.

Juanjo Sáez nació también de esa escena *underground*, con un particular estilo ilustrativo totalmente infantil que contrasta con la acidez y sarcasmo con los que describe este mundo de aparente glamour. Su libro "Viviendo del cuento" resume en clave prácticamente opuesta a la de Labanda las banalidades de la escena independiente en la que todo el mundo quiere ser "alguien", lanzando dardos envenenados a esta nueva modernidad (hay un capítulo dedicado al mismo Jordi Labanda, por el que siente un ambiguo respeto), en una actitud que justamente le dio una gran notoriedad en el panorama *indie* siguiendo la máxima warholiana que dice que "si hablas de los famosos, ellos te harán famoso a ti".

"La auténtica y verdadera profesión moderna es ser FAMOSO, es el destino final de todo, es el objetivo... es el motivo de ser modelo, fotógrafo, diseñador... ilustrador... la gente quiere ser FAMOSA."<sup>1</sup>

Se podría decir que la muerte de "AB", que actualmente pasa por su peor momento, es el hundimiento del Titanic del *underground* barcelonés; solamente quedan resquicios de lo que fuera esa escena, incluso sus puntos de encuentro -el extinto MondClub, el club Nitsa que ya es sólo un reflejo de lo que fue, o festivales como el Sonar, BAM, Primavera Sound o Benicàssim, masificados y poco novedosos- han desaparecido o degenerado. Sin embargo, este momento dejó una importante herencia a su paso, la más importante quizá haber ubicado a Barcelona en un punto de mira de la Europa cosmopolita. Los locales aprendimos a mirar hacia fuera e importar gustos, actitudes y estética y, sobre todo, ampliamos enormemente nuestra cultura visual gracias a estos bienes de consumo cultural instantáneo (flyers, revistas, etc.), en tanto que en el extranjero cada vez se percibía la ciudad con más atractivo, hasta el punto de convertirse en una de las más deseadas para estudiantes universitarios de intercambio. En paralelo, una cultura cívica muy permisiva con actividades generalmente consideradas

vandálicas como el skate y el graffiti (esperemos que eso siga siendo así pese a recientes cambios de política en el Ayuntamiento), ha hecho de la ciudad un spot internacionalmente reconocido para estos colectivos, imprescindibles para entender la situación actual del nuevo pop.

El graffiti es un fenómeno que explica parte importante del esplendor que vive actualmente el panorama artístico barcelonés y, en particular, el reciente desarrollo de la nueva cultura pop. Si bien "AB" y otras revistas como ".H" o "Suite," impulsaron y dieron cierta notoriedad al papel del ilustrador y el diseñador, con especial énfasis sin embargo en el terreno de la moda, las paredes de la ciudad se han convertido en el principal canal para reeducar y fomentar el interés de un público eminentemente joven hacia terrenos propiamente artísticos. A estas alturas, pese al fondo burgués y conservador de la ciudad, pocos parecen poner en tela de juicio que el graffiti se pueda considerar arte, un debate absurdo y cansino, más aún cuando algunas de las figuras claves del pop "clásico" como Basquiat o Keith Haring tuvieron sus inicios en la calle. Baste decir que se trata simplemente de un soporte que ofrece la mayor visibilidad posible a creativos no necesariamente marginales, complementario al difícilmente accesible escenario galerístico y museístico. La facilidad de ejecución y libertad del medio implica también que una gran parte de lo que se puede ver en la calle carezca de trascendencia, siendo conveniente rascar un poco para encontrar piezas y artistas de calidad entre los miles de artistas, diseñadores o vándalos que dejan su rastro en la ciudad. Dada su actual condición de soporte, el graffiti ha evolucionado en terrenos muy diferentes a los que retrataría Henry Chalfant en el Nueva York de los '70 y '80: las firmas o "tags" representan hoy una parte mínima, quizá la más marginal y de menor trascendencia artística, en relación con las nuevas líneas de investigación en el arte urbano, de gran riqueza y con miles de referentes cruzados.

El graffiti ascendió de la marginalidad y empezó a popularizarse en Barcelona gracias a su reinención a cargo del británico Banksy, quien introdujo la plantilla como elemento esencial para poder plasmar sus piezas de una forma ágil y rápida en las estrictamente vigiladas calles del centro de Londres y satirizar de forma brutal a la sociedad británica, creando íconos reconocibles y difícilmente olvidables como el que fuera portada de la revista "Adbusters". Probablemente sean incluso de mayor interés sus posteriores y constantes sabotajes en museos pero, en general, Banksy influyó en el panorama barcelonés más en la forma que en el fondo, ofreciendo al diseñador gráfico un nuevo terreno sobre el que experimentar. Pese a que aquí fueron y siguen siendo numerosos los mensajes de crítica creados desde entonces mediante el uso de plantilla y spray, la escasa inventiva en general no alcanzaba más que a evocar las creaciones de Banksy. Una excepción de mayor interés dentro de la producción en este terreno se da en creativos con trabajos más personales como Borja Martínez, que centró su atención en la experimentación tipográfica como herramienta y denuncia en sí misma, con tipografías a base de cola inicialmente transparentes que con el tiempo se oscurecen como indicadores de la polución ambiental, otras a base de lejía que funcionan de forma inversa, o utilizando arena o sombras. Sus trabajos de estudio muestran junto a otras incursiones tipográficas un mayor interés en el desarrollo de íconos críticos dotados de la inmediatez y la fuerza originales de Banksy con el uso de un lenguaje muy personal, como la pieza de mantequilla cortada con la forma del mapa de los Estados Unidos.

Infinitamente más rica ha sido la vía de la creación pictórica sobre el muro, más amplia y libre que la creación iconográfica y que ha dado a conocer artistas cuyo trabajo no debe entenderse necesariamente sólo en la calle. El caso de Miss Van es un ejemplo perfecto para entender dicho fenómeno, quizá por lo raro y excepcional de su trabajo. De origen francés aunque afincada en Barcelona, ya en sus inicios en Toulouse sus piezas eran fácilmente reconocibles e imitadas por elevar la feminidad y sensualidad en un mundo clásicamente machista mediante sus retratos de lolitas sensuales, provocadoras mujeres a medio camino entre la niñez y la adolescencia. Un raro avis, más aún por el hecho de que sus frescos no están realizados con spray sino con pincel y se ha convertido en un referente en el *street art* a nivel mundial, respetada y admirada y logrando un merecido reconocimiento en ambientes galerísticos, tanto en Europa como en USA.

Igualmente paradigmáticos son los barceloneses Freaklüb, que popularizaron en sus inicios el personaje de "Aunara", desarrollando posteriormente nuevas líneas de trabajo que se plasman en las paredes de la ciudad, aportando una nueva luminosidad y colorido importados del manga japonés, con un estilo y técnica novedosos. Tanto ellos como otros artistas afincados en Barcelona como el alemán Boris Hoppek, también Miss Van, han popularizado a nivel local el *character design* (diseño de personaje), una subcategoría artística que discurre entre el cómic y el *cartoon*, en la que el personaje creado se convierte en la herramienta formal para comunicar, sugerir o permanecer en un plano puramente estético. Los tres han sido convocados en Pictoplasma Conference, evento que tiene lugar en Berlín y reúne a creativos de todo el mundo con especial énfasis en este terreno, de notable interés para tomar el pulso de un sector de la creación, fronterizo entre el diseño, el arte y la videocreación, que aporta constantemente nuevos elementos y reivindica el cruce de disciplinas como mecanismo para la creación.

Previamente a la Pictoplasma Conference - muchos de los artistas de esta generación habían encontrado en los *toyz* (juguetes para adultos), originarios del sudeste asiático y hoy en día fenómeno de masas entre coleccionistas y aficionados en gran parte del mundo occidental - el soporte ideal donde plasmar vertientes de su creatividad en muchas ocasiones estrictamente lúdicas y estéticas, difícilmente incorporables en los engranajes del encargo comercial y en general poco aceptados por el mercado artístico europeo, más atento a lenguajes conceptuales. Sin embargo, los *toyz* representan mucho de lo que es hoy el nuevo arte pop, con un mecanismo similar al de las producciones seriadas de Warhol pero de mayor alcance si cabe, siendo cada vez mayor el número de artistas que, independientemente de la particular escena a la que pertenezcan, de orígenes tan diversos como Kaws, Tim Biskup o Pete Fowler, promueven su creatividad por esta vía. Jaime Hayon es un prolífico creativo español que ha desarrollado exitosamente líneas de trabajo en terrenos tan diversos como el diseño industrial, la gráfica, la curaduría o la creación artística y ha encontrado en el diseño de *toyz* la vía idónea para diluir fronteras entre estos campos tradicionalmente separados. Su dilatada carrera ha transcurrido entre la dirección artística de Fábrica<sup>2</sup>, el diseño de mobiliario de lujo y numerosos encargos como diseñador gráfico e industrial, a la par que ha concebido varias exposiciones propias que son lecciones magistrales del uso de diferentes lenguajes y el cruce de disciplinas. Siempre fiel a un estilo propio que él autodenomina como mediterráneo-barroco-digital, es probablemente a través de los *toyz* que ha logrado no ser encasillado a la vez que alcanzar al gran público.

La mirada hacia Estados Unidos como fuente de nuevos lenguajes pictóricos ha sido otra constante del panorama pop contemporáneo barcelonés. El pop surrealista, promovido desde una extensa red de galerías como Merry Karnowsky o La Luz de Jesús de Los Ángeles, Ox-op de Minneapolis, Roq La Rue de Seattle o Jonathan LeVine de Nueva York, con Mark Ryden como protagonista junto con otros no menos interesantes como Camille Rose Garcia, Ray Caesar, Marion Peck o Liz McGrath, es una de las principales fuentes de inspiración de numerosos artistas que ven en sus mundos oníricos y mágicos propios, perversos o macabros, fuentes inagotables de exploración. Miss Van (que ya ha pasado exitosamente por la Merry Karnowsky y la Jonathan LeVine) ha sido tangencialmente adscrita a este movimiento, aunque quizá encontremos un mejor representante en Sergio Mora. Más luminoso que los americanos, en sus telas funde íconos propios del pop como Elvis o Björk con elementos de películas y dibujos animados como Pop-eye, E.T., o seres extraídos del Planeta de los Simios, en paisajes imposibles que remiten a El Bosco, donde también se incorporan rasgos de la España más *cañí*. Sus obras se rodean de un aura mística que él mismo asegura les confiere un poder mágico sano-curativo que enriquece el alma y ensalza el espíritu.

Más próxima al *street art*, la exposición de referencia "Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture", comisariada por Aaron Rose y Christian Strike en colaboración con el Contemporary Arts Center de Cincinnati y el Yerba Buena Center for the Arts de San Francisco en 2004, que posteriormente se ha exportado a diferentes espacios americanos y europeos, explica esta forma de entender el arte donde se aúnan subculturas y actitudes

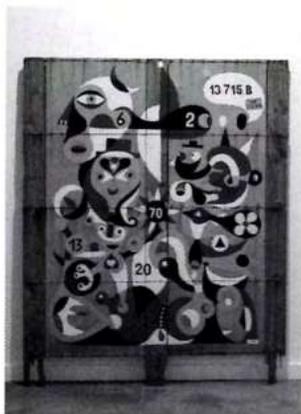
marginales con un planteamiento multidisciplinar, reivindicando la "baja" cultura y trazando su historia desde artistas como Basquiat, Raymond Pettibon o Andy Warhol para ubicar el trabajo más reciente de creativos de diferentes disciplinas como Barry McGee, Ed Templeton, Shepard Fairey (OBEY), Terry Richardson, Mark Gonzales o Spike Jonze, desde sus orígenes en la cultura del skateboard, el surf, el graffiti o la música independiente.

En España, pese a no haber existido nunca una exposición de estas características y magnitud, numerosos artistas han visto discurrir sus trayectorias de una forma similar a la de sus coetáneos americanos con una obra igualmente válida, como las composiciones pictóricas prácticamente musicales del jovencísimo Gorka Mohamed, directamente influido por el graffiti y la escena artística de San Francisco. Más próximo a los grandes clásicos del pop-art y con fuertes raíces vascas, Blami presta una especial atención a la técnica y al uso de soportes reciclados de la basura, como tapas de lavadora, trozos de madera, plásticos, etc., mirando al arte *low-brow* más extremo, el de artistas y personas totalmente marginales, jugando en ocasiones con el *objet trouvé* en una reivindicación de lo más bajo y *freak* de nuestra sociedad. Ha compaginado, como tantos americanos, encargos y trabajos para marcas de ropa independientes con una trayectoria artística que le ha ido otorgando progresivamente mayor reconocimiento. Sin embargo la medida en que se entienden y se aceptan estas prácticas es exponencialmente inferior al ritmo al que esto sucede en Estados Unidos, quizá por la mayor capacidad que allí ha existido tradicionalmente a la hora de aceptar cambios y nuevas reglas de juego en el *establishment* artístico y al desarrollo de una cultura de coleccionismo y mecenazgo que asume como normal los cruces entre alta y baja cultura.

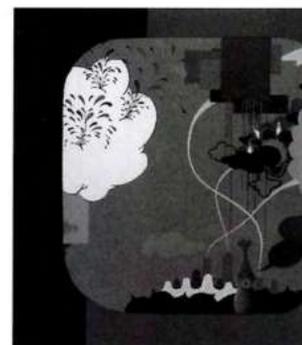
En el panorama nacional, sin embargo, lejos de ser derrotista, se empieza a ver un mayor apoyo y desarrollo de estos planteamientos con la creación de nuevos foros. En el plano institucional, pese a la proliferación en los últimos años de Museos de Arte Contemporáneo en numerosas provincias, éstos parecen en ocasiones meras herramientas de reclamo turístico a la sombra del Guggenheim de Bilbao, como en el caso del CAC de Málaga, con una línea expositiva no poco interesante pero excesivamente previsible en la que los grandes nombres y producciones artísticas prevalecen sobre el fomento a la nueva creación; o en otros como el MACBA que, pese a incentivar una labor didáctica y constructiva para hacer más comprensible el arte contemporáneo con exposiciones que habitualmente despiertan interés y sorpresa, raras veces se acerca al *underground* a excepción de muestras puntuales como la retrospectiva de Raymond Pettibon, permaneciendo generalmente en el plano de la "alta" cultura. Tímidamente en cambio, el MUSAC, por ejemplo, sí ofrece un espacio en el que más habitualmente se aproxima a tendencias cercanas al pop, presentando a la vez una colección que destaca por su valentía y calidad. Lo más importante en este aspecto quizá sea que cada vez es menos raro poder ver en centros culturales públicos muestras que se aproximan a la calle y constituyen una demanda cultural popular, amplia y real, promovidas generalmente por curadores independientes, ya que sigue pareciendo contraria a la política de numerosos espacios públicos la voluntad de abrir las puertas a un público más allá del estricto, elevado y esnob círculo artístico convencional.

Debemos encontrar aún en la iniciativa privada el mayor motor de fomento de dichas prácticas, desde proyectos personales como La Santa, Maxalot, Miscelánea o IguapopGallery, espacios que procuran romper, con enfoques parcialmente diferentes, el hermetismo del panorama galerístico convencional, prestando mucha atención al presente inmediato y en un terreno fronterizo entre el *coolhunting* y el *trendsetting* artístico, acostumbrados a acoger a un público joven e inquieto y a menudo a contracorriente de la lógica del mercado artístico, basado en Barcelona en la comercialización del valor seguro en el marco de una sociedad, como he dicho antes, eminentemente conservadora. Es lógico, en cambio, que se haya dado una renovación en el plano editorial, con interesantes propuestas como la de la revista Rojo, un proyecto abierto a acoger obra de artistas jóvenes, cualquiera sea su disciplina o enfoque, o su equivalente en el campo del diseño gráfico, la revista Belio. Asimismo, tanto periódicos de gran difusión como nuevas revistas independientes como Monocláb y programas de televisión de formato experimental, prestan cada vez mayor interés y atención a estas emergencias artísticas.

En cierto modo, el arte “está de moda” y ésta, como toda tendencia, tiene el riesgo de disiparse. Sin embargo, modelos como el de Inglaterra, donde el Turner Prize se ha llegado a convertir en motivo de controversia social en el marco de la generación de los Young British Artists y donde el arte convive permanentemente en mayor proximidad con la sociedad, o el americano y el japonés con su voracidad por lo nuevo en el terreno de la creación, ofrecen grandes esperanzas de un posible desarrollo progresivo, desde la educación. Y el nuevo pop parece, dado su inherente alcance popular, la plataforma idónea para que esto pueda suceder.



Blami



Gorka Mohamed



Freaklüb



Borja Martinez

1 Juanjo Sáez, “Viviendo del cuento”, ed. Mondadori, 2004.

2 Espacio de experimentación multidisciplinar fomentado por Benetton ubicado en Italia.

INFLUENCIA  
POP EN  
COLOMBIA,  
SUBLEVACION  
SILENCIOSA  
DE UNA CULTURA  
“RETAZO”

Hilda Piedrahita

En enero del 2005 la ACAC (Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia) me contactó para organizar una exposición con artistas californianos quienes, con un bagaje multidisciplinario, realizaran propuestas que interrelacionaran el arte con diversas disciplinas de la ciencia. Desafortunadamente, en un país donde el presupuesto para la cultura y la ciencia se ha desviado hacia la guerra, no hubo la financiación necesaria para realizar dicho proyecto. Mi amiga Lucy H.G. sí viajó a exponer en octubre, financiada con una beca americana. El siguiente fue el e-mail que recibí informándome acerca de su exposición.

From : Lucy H. G. <art@workofbox.com>  
 Sent : Wednesday, November 2, 2005 5:01 PM  
 To : Hilda Piedrahita <hildawin@hotmail.com>  
 Subject : Re: columbia

Querida Hilda,

Ya regresamos! Mat y yo fuimos a Colombia, terminamos consiguiendo una pequeña beca Durfee para los tickets de avión. Me fue bien en la exhibición, la experiencia estuvo interesante, pero lo más apasionante, fue la explosión que ocurrió en las afueras del restaurante donde estábamos comiendo. Afortunadamente no hubo muertos y nosotros salimos ilesos. La bomba era un atentado contra un senador.

QUE AVENTURA!

Cariños: Lucy”

Durante años, los colombianos nos hemos visto enfrentados al problema de la imagen que se tiene de nosotros en el exterior. Imagen que películas americanas como Rambo, el gran héroe musculoso que viaja a Sur América para combatir el mal, o series policíacas que descubren cargamentos de coca y agentes que viajan de incógnitos a liberar rubias inocentes de secuestros escabrosos, refuerzan las ideas preconcebidas que se tienen sobre nuestra cultura. No me voy a extender analizando la veracidad o falsedad de esta visión, así como tampoco me detendré a contrarrestarla ponderando nuestro café Arábica suave, ni nuestra variedad topográfica, ni nuestra biodiversidad. Tampoco me referiré al potencial humano que ha dado literatos, científicos y diseñadores de renombre o a los millones de ciudadanos que se “quiebran la cresta” trabajando honestamente día a día en medio de un país de frágil estabilidad política. Quisiera más bien asumir nuestra realidad contundente y en medio del análisis que ha incentivado Inoxidable-Neopop sobre la evolución del Pop en América Latina, referirme a artistas colombianos que partiendo de esta tendencia reflexionan sobre la transnacionalidad de las culturas actuales y crean respuestas a visiones tercermundistas de las que hemos sido víctimas desde la conquista.

En el Museo de las Américas en Denver, hay una muestra sin precedentes: *Planet Colombia: deconstructing stereotypes*. Esta exhibición alude a la visión estereotipada a la que nuestra cultura está expuesta, a una imagen como lo había mencionado antes “llena de narcotraficantes, guerrillas y secuestros, que va paralela con el retrato de Juan Valdez recogiendo los granos maduros del café”<sup>1</sup>. Dentro de esta muestra se encuentra la instalación del artista colombiano Nadin Ospina, *Colombian Land*. En medio de verdes paredes ambientadas con un trompe’oeil a la manera de los falsos escenarios de Walt Disney, una selva amazónica sirve de escenografía a figuras de Lego hechas a escala humana y pintadas en coloridos lienzos. Este paraíso inusitado de gigantografías hechas al óleo y esculturas en resina sintética, se convierte en ácida crítica a medida que el espectador se acerca. En vez de las clásicas figuras de Lego, en el espacio se exhiben mujeres guerrilleras posando con ramilletes de amapola<sup>2</sup>, fieros secuestradores de cara cortada y agresivos maleantes quienes con dinamita en mano están listos a activar la carga en cualquier momento. La idea de la obra surgió en

una tarde tranquila en la que el artista veía jugar a su hija con el *Lego Aventurero*, piezas que fueron precedidas por representaciones de guerreros medievales, astronautas y vaqueros. En esta serie “un grupo de personajes encabezados por un profesor y un detective viajan a países lejanos y “exóticos” en pos de arriesgadas aventuras. La representación de la selva Latino Americana incluye pirámides, loros, ídolos precolombinos, tumbas, esqueletos y desde luego personajes locales. Personajes representados como malvados siniestros y mal afeitados de mirada feroz y armados hasta los dientes de pistolas, fusiles, puñales y machetes”<sup>3</sup>. Ospina confronta la mirada estereotipada hacia nuestra cultura, la refuerza y revierte con cínico humor al país que ha generado esta manera de mirar.

El artista comienza a exhibir en los noventa utilizando un lenguaje en que el sincretismo de nuestras herencias prehispánicas y españolas, se fusiona con la posterior influencia americana. Antropólogos han analizado cómo en la época de la conquista los españoles encontraron las sociedades precolombinas en tres etapas de desarrollo denominadas A, B y C. Las civilizaciones más avanzadas eran sedentarias y habían alcanzado gran evolución en ciencias como la astronomía, la escritura y la arquitectura; estas sociedades de desarrollo complejo subyugaron otras culturas a lo largo del continente con el fin de garantizar su subsistencia. A esta categoría corresponden los Aztecas y los Incas quienes se integraron a la nueva sociedad colonial por medio de la sumisión. Los nómades que se encontraron en este período como los Caribes en Colombia y los Apaches en Norte América, reaccionaron de manera bélica hacia la invasión y como consecuencia fueron prácticamente exterminadas. Por último, las culturas de clase B en las que se clasifican nuestros Chibchas, Tumaco, Calimas tenían un nivel de desarrollo socioeconómico intermedio; estas se mezclaron con los Españoles, pero la huella de su legado no fue tan dominante como en el caso de los Aztecas en México y los Incas en el Perú. Colombia y Venezuela son consideradas como culturas *retazo*, surgidas de una amalgama en la que el mestizaje y mulataje<sup>4</sup> se ha sumado a la influencia neocolonial americana formando un híbrido de sociedades con arraigos culturales borrosos en las que los San Andresitos se mezclan con las alpargatas y los destinos de viaje apuntan más a Orlando que a San Agustín<sup>5</sup>.

En obras como el *Viaje al fondo de la tierra*, 1996, Ospina nos muestra su faceta de “Precolombino Postmoderno”<sup>6</sup>, figuras de Minnie copulando con el ratón Mickey, manufacturado por artesanos colombianos con técnicas utilizadas para imitar nuestras cerámicas precolombinas, retratan de manera erótica propia de culturas como la Tumaco del pacífico colombiano los íconos del comic americano que fueron héroes de nuestras lecturas en la niñez. En *Críticos y bizarros*, obra presentada en la Bienal de la Habana en 1992, personajes como Bart Simpson, elaborado en simulación de piedra arcaica remiten al mismo fenómeno sincrético. “Las piezas parecen ser una parodia del centro y la periferia, discurso que ha estado tan vigente en el debate contemporáneo. Personajes de medios de comunicación masivos son convertidos en moldes precolombinos para convertirse en una especie de Aleph Borgiano en el que tiempos diferentes, situaciones, visiones culturales de servilismo las cuales emanan dignidad e identidad y forman parte de la transculturación inherente en nuestra hibridación”<sup>7</sup>. Ospina utiliza personajes de la cultura Pop americana que se filtran en la nuestra, apuntando de esta forma a la composición multipolar de nuestra sociedad actual, uniendo nuestra herencia cultural prehispánica y americana en un abrazo perenne.

La búsqueda de nuestra identidad ha llevado siglos; el hecho que el artista se mire a sí mismo y a su entorno no ha sido una constante. La artista e historiadora Beatriz González señala a los acuarelistas la Expedición Botánica (1783) dirigidos por el científico José Celestino Mutis quienes registraron visualmente la flora Neo Granadina, como los primeros artistas en desarrollar un lenguaje que se liberó de los cánones pictóricos dictados por España durante la época de la colonia. El movimiento Bachué a principios del siglo XX fue pionero en mirar hacia nuestra herencia precolombina aunque paradójicamente los pintores pertenecientes a este movimiento aprendieron a valorar lo propio y a ensalzar su cultura en Europa, influenciados por sus coterráneos, los muralistas mexicanos. Décadas más tarde artistas colombianos también partirían de un estímulo externo

para generar una mirada introspectiva; influenciados por la simplificación publicitaria y por la utilización de técnicas masivas como la serigrafía de los artistas Pop americanos y lo más importante, encantados con el ejercicio de ensalzar lo popular desarrollaron lenguajes propios.

El arte Pop Americano se inspiró en la cotidianidad de la clase media suburbana con gran capacidad consumista; una sociedad de masas cuya opinión era manejada por la floreciente industria cinematográfica de Hollywood, la cual por medio de glamorosos héroes constituyó un arma de propaganda importante utilizada por el gobierno Americano desde la segunda guerra hasta nuestros días. Una diferencia fundamental de los herederos del Pop criollo fue la clase social que inspiró sus expresiones. En el caso de Colombia, cuya mayor parte del territorio está compuesta por grandes latifundios, con una clase política donde prima el caudillismo y una sociedad donde prevalecen desigualdades sociales, la clase media no constituye mayoría como en el caso americano. Los artistas influenciados por el Pop se inspiraron en la clase social más amplia o sea la clase popular, haciendo las fronteras entre el Pop y el Kitsch bastante difusas. Artistas como María de la Paz Jaramillo y Oscar Jaramillo se abocaron hacia el ámbito urbano; mientras Marypaz extrajo su imaginería de los bailarines de salsa en Cali, Oscar Jaramillo ensalzó con un dibujo refinado y aguafuertes impecables, los personajes del barrio Guayaquil<sup>8</sup> en Medellín. Juan Camilo Uribe elaboró composiciones en las que la imaginería popular se multiplicaba en collages que ensalzaban íconos de nuestra cultura religiosa *paisa* como el Sagrado Corazón de Jesús. Alvaro Barrios en Barranquilla nos sumergió en un sofisticado mundo tridimensional donde lo lúdico, lo mágico y lo estelar conformaron un lenguaje propio del cómic.

Pero sin lugar a dudas la obra más interesante de esta camada de artistas que nunca se autodenominaron Pop, pero tuvieron algunas influencias, fue Beatriz González. Su obra es extensa y compleja, la artista seguidora constante de nuestra realidad histórica, tiene una ácida y certera crítica de los vicios políticos que nos aquejan, apunta a nuestros gustos prestados y al sensacionalismo de la prensa nacional. En el catálogo sobre la retrospectiva de la artista en Nueva York se resume su obra de esta manera: "La exposición está definida en tres secciones. La primera presenta las pinturas y dibujos realizados a mediados y finales de los años sesenta, en las que traza una frágil frontera entre el sensacionalismo de los medios de comunicación y la construcción de la idiosincrasia colombiana -sus gustos, ficciones, creencias y ansiedades-. En la segunda sección, una metahistoria del arte occidental, se encuentran las pinturas, serigrafías, objetos y muebles festivos y paródicos de los años setenta, tras los cuales pone en evidencia la distancia -histórica entre los sistemas culturales de las grandes metrópolis y el arte de América Latina. La última sección corresponde a las pinturas realizadas a partir del Señor Presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico (1986). Estas obras recientes muestran la dimensión mítica de la historia y exploran el tema de la experiencia social de la muerte -un tema recurrente en su obra y en la vida cotidiana colombiana- llevándolo a términos narrativos simbólicos que desentrañan el potencial discursivo de las imágenes de prensa."<sup>9</sup>

A simple vista, la figuración planimétrica de Beatriz pareciera como la interpretación criolla de la resolución serigráfica de Warhol. Obras como *La actualidad ilustrada, 1974* o *Reveses de la realeza* del mismo año, nos remiten a los íconos americanos como Marilyn Monroe y Liz Taylor inmortalizados por Warhol, pero si observamos con más atención, ambos artistas buscan con sus retratos fines opuestos. El artista americano utilizaba en los retratos su propia técnica estetizante en la que acentuaba lo favorable y corregía los defectos de las fotografías que tomaba del modelo "seleccionaba una sola imagen, veía bien donde cortarla y luego la alteraba para que la persona pareciera lo más atractiva posible: alargaba los cuellos, achicaba la nariz, hinchaba los labios u otros procesos necesarios en el rostro"<sup>10</sup>. González, por el contrario, en sus retratos de la realeza, caricaturiza las sonrisas, opaca el color de los vestidos, acentúa los incidentes desafortunados como el levantamiento de un vestido por el viento, realizando de esta forma una sátira a la admiración esnobista de la clase alta colombiana por el gusto inglés.

A nivel formal Beatriz González fue pionera en la utilización de las superficies más diversas: toallas, bandejas y tambores, sirvieron de soporte a sus apropiaciones de la historia del arte universal. La artista plasmó en muebles de lámina de hierro encargados a artesanos populares colombianos, tocadores Art Deco, cunas y nocheros (veladores), su pintura irreverente y deliberadamente torpe. González realiza rupturas equivalentes a las del grupo francés *Supporte y superficie* que en los años sesenta buscó la deconstrucción del bastidor como único soporte pictórico.

Beatriz genera con sus muebles y objetos un matrimonio entre las obras de arte universal y obras de arte nacional, las equipara en la misma balanza, las desacraliza reemplazando el fino pincel de marta por la brocha burda y utilizando pinturas industriales en vez de los pigmentos tradicionales. Personajes de talla mundial como el Papa y el presidente Kennedy, son retratados en populares bandejas de aluminio y veladores de lámina de hierro, se equiparan en importancia a imágenes de indígenas aprisionados en medio de la guerra y a madres que lloran sus hijos muertos representados en sus lienzos. En una actitud que ella llama la “alegría del subdesarrollo” la artista desmitifica lo mitificado, cuestiona las superioridades culturales, crea un arte pleno como ella misma lo denomina “espíritu de provincia”, lo llena de identidad colombiana y de validez universal.

Actualmente artistas como Pablo Adarme con su proyecto *Hogar dulce hogar* y Barbarita Cardozo con sus sofisticadas “imitaciones de imitaciones” pueden considerarse herederos de la tradición Pop-kitsch colombiana. La obra de Pablo Adarme presentada en la *Bienal de Venecia de Bogotá*<sup>11</sup> es “una indagación acerca de la manera como la intervención estética sobre las fachadas en el barrio Venecia de Bogotá, les permitía a sus habitantes establecer principios de distinción social...Esta transposición de la arquitectura a la repostería”<sup>12</sup> comienza con un registro fotográfico de la fachada de las casas y continúa con una transformación de la casa escogida a un modelo en forma de pastel. Esta acción hace que vecinos orgullosos acudan a la pastelería local para encargar reproducciones de sus casas, quedando convertida la obra de arte en su última etapa en delicia gastronómica popular. Este interesante ejercicio en el que el artista se inspira y se ejercita en el espacio público, parte de elementos de diseño y color que actúan como codificaciones sociológicas para mostrar status.

Barbarita Cardozo en su proyecto *knock off*, trabaja esculturas en porcelana de imitaciones de carteras y accesorios de marcas famosas como Versace y Louis Vuitton al que la artista llama humorísticamente Luis Botones. “Recientemente, Barbarita Cardozo ha realizado varios proyectos artísticos que implican la traslación de objetos de uso corporal, hacia objetos utilizados en la decoración de interiores. Se ha centrado, sin embargo en accesorios que acompañan el vestir en las mujeres y los ha convertido en sucedáneos en los objetos que acompañan, el mobiliario igualmente cargado de una lectura en términos de género, como son las porcelanas. La plena coincidencia entre unos y otros podría sugerir el ejercicio contrario, es decir, que el punto de partida hayan sido los accesorios decorativos “del Hogar”<sup>13</sup>. La artista realiza un señalamiento hacia el contenido cultural de estos accesorios que representan el género femenino, su obra me remite a la necesidad de afianzarse en lo importado para adquirir prestigio; es un rescate de un gusto *kitsch* que se estetiza y sacraliza en el espacio galería como obra de arte. De nuevo se enfatiza el aspecto “retazo” de nuestra cultura, en la que las sociedades hegemónicas imponen sus influencias y se realiza una conversación en la que se cuestionan los puntos de vista de la cultura subyugante.

Esta rebelión es manifiesta en artistas latinoamericanos como el mexicano Gómez Peña, quien a manera de performance personifica a un indígena de origen dudoso y a quien se exhibe como curiosidad enjaulada en las afueras de diferentes museos del mundo, apuntando de esta forma a la visión de superioridad racial con la que Europa nos miró en la conquista y aún nos miran los norteamericanos en la actualidad. El artista chileno Víctor Hugo Bravo mezcla en sus instalaciones la tridimensionalidad con sugerentes frases como

“Los latinos se reproducen como ratas”, realizando de esta forma también una sugerente sublevación. Algunos artistas colombianos, influenciados por el Pop desde los sesenta hasta nuestros días, también se rebelan a ser considerados simplemente periféricos y me recuerdan la frase de Borges citada por William Ospina en los *Nuevos Centros de la Esfera*: “El universo es una esfera, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”.



Nadin Ospina  
colombia land (detalle)  
guerrillera  
escultura en resina de poliéster  
2005



Nadin Ospina  
colombia land (detalle)  
malandro  
escultura en resina de poliéster  
2005



Nadin Ospina  
couple arcaico | cerámica  
34 x 22 x 36 cms. c/u  
serie de 10  
1996



Nadin Ospina  
guerrero | cerámica  
40 x 30 x 33 cms. c/u  
serie de cuatro  
1998



Beatriz González  
 en primer plano | naturaleza casi muerta  
 pintura en esmalte sobre lámina metálica  
 ensamblada en mueble | 1970  
 en segundo plano | santa copia  
 esmalte sobre lámina de metal ensamblada en madera  
 140 x 150 x 50 cms. | 1974



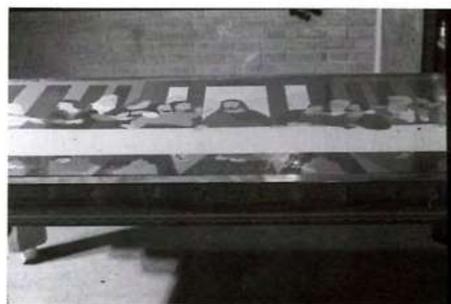
Beatriz González  
 mutis por el foro  
 pintura en esmalte sobre lámina metálica  
 ensamblada en mueble  
 1973



Barabarita Cardozo  
 knock off  
 porcelana decorada en dorado  
 2005



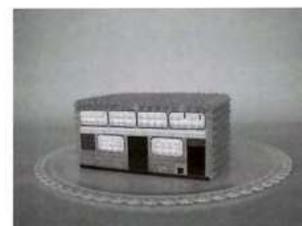
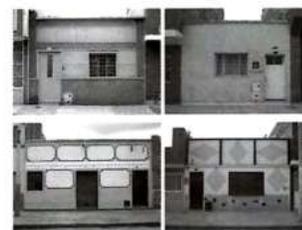
Beatriz González  
 canción de cuna  
 esmalte sobre lámina de metal  
 70 x 150 x 105 cms.  
 1970



Beatriz González  
 la última mesa, 1970  
 pintura en esmalte sobre lámina metálica  
 ensamblada en mueble

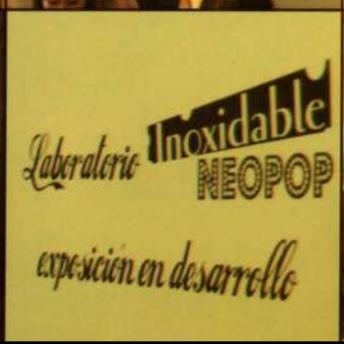


Pablo Adarme  
hogar dulce dulce hogar  
4 casapastel en mdf y acrílico  
2 de 18 x 26 x 18 cms.  
1 de 25 x 35 x 20 cms.  
1 de 12 x 16 x 10 cms.  
3 bandejas de plástico  
2001



Pablo Adarme  
labores de amor | casapastel  
pintura acrílica | 10 x 21 x 15 cms.  
bandeja de plástico 45 cms.  
2001 | 05

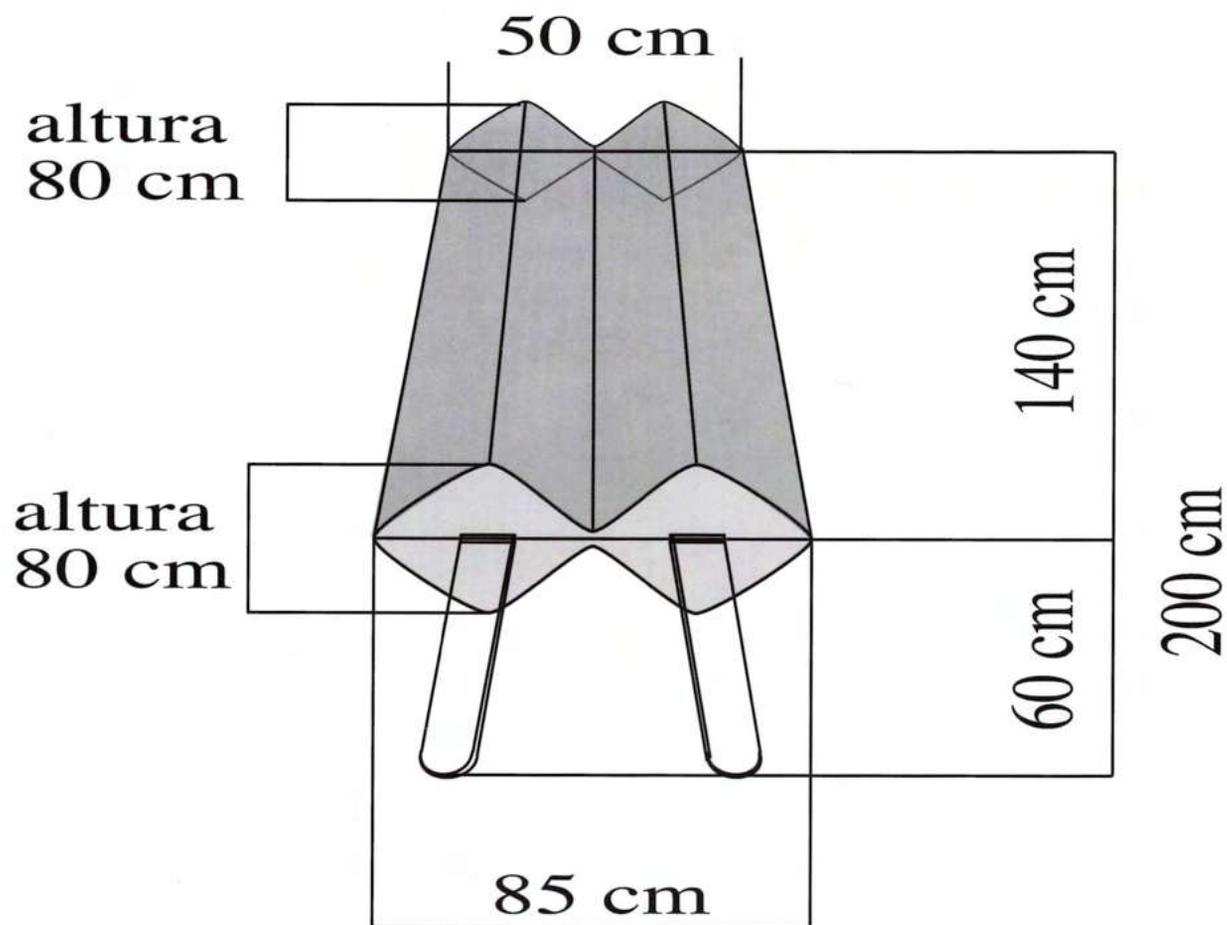
- 1 Planet Colombia: deconstructing stereotypes. Exposición organizada por el Museo de las Américas, Denver, USA, octubre 7 a enero 22, 2006.
- 2 Variedad de amapola de la que se saca la heroína.
- 3 Nadín Ospina, página web. Geocities, [www.nadinospina.com](http://www.nadinospina.com)
- 4 Mestizo (hijo de español e indio), mulato (hijo de español y negro).
- 5 San Andresito, mercado de productos importados.  
Alpargata, zapato típico colombiano.  
San Agustín, cultura precolombina cuyos vestigios arqueológicos se encuentran al sur del país.
- 6 Nadín Ospina, Postmoderno Precolombino, Carolina Ponce de León.
- 7 Sociedad constituida en 1850 que buscaba la descripción del país, "región por región"; en esta empresa trabajaron acuarelistas como Edward Mark (inglés), Carmelo Fernández y Ramón Torres Méndez .
- 8 Comuna de Medellín donde se concentraban bares frecuentados por hombres que conversaban tomando "aguardiente" al son de los tangos; abundaban también todo tipo de lumpen y prostitutas
- 9 "Beatriz González, what an honor to be with you at this historic moment", catálogo de la retrospectiva en el Museo del barrio de N. York, curada por Carolina Ponce de León.
- 10 Warhol: "mago de la gráfica", cita de Cecilia Valdés Urrutia, El Mercurio, Octubre 19, 2005.
- 11 Bienal organizada en Bogotá en el barrio popular que lleva el mismo nombre; este es un evento organizado por artistas jóvenes con un gran interés en arte urbano. Su nombre constituye una sátira "periférica" a los grandes eventos de arte europeos que imponen sus visiones curatoriales.
- 12 Jaime Cerón, curador colombiano, director de Artes Plásticas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo











FUNDACION GASCO

Presidente | Matías Pérez Cruz

Directora Ejecutiva | Josefina Tocornal

Directora Sala Gasco Arte Contemporáneo | Daniela Rosenfeld

Asistente | Soledad Santolaya

# AGRADECIMIENTOS

nelson correa



cristián díaz



oscar zenteno



almendra santibáñez



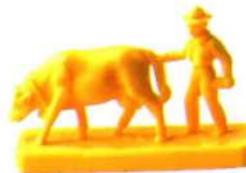
juan pablo moro



paz gaete



fernanda valdés



sofía gonzález



dirac



hilda piedraquita



jaime cerón



rodrigo alonso



florencia braga



iñigo martínez



gigi riveros



gonzalo arqueros



ana maría risco



soledad novoa



radio concierto



imaginacion consultores



portaaviones creativo



metro cultura



ink diseño





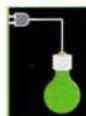
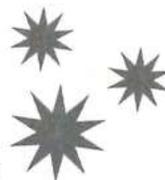
auspician

## Ley de Donaciones Culturales

# GASCO!



auspiciadores de la muestra



wool



