Historia del Arte XVI

s XX, 1980-2000
Posmodernidad

Las segundas vanguardias, que se desarrollan tras la Segunda Guerra Mundial, se van fragmentando en un gran número de tendencias diversas y contrapuestas hacia finales de los años 60, desembocando en un magna amorfo de **tendencias eclécticas** y retrospectivas en la siguiente década. La llamada posmodernidad empieza en la arquitectura, después pasa a algunos críticos literarios y después a algunos filósofos, sin mayor interés si no es porque se trata de un reflejo de la falta de pensamiento, la desaparición de los pensadores. Ese vacío se rellena con un nihilismo, un escepticismo cultural (y moral) y una tendencia a equiparar y hacer equivaler todo, sin jerarquías, ni siquiera temporales o históricas. Estas **tendencias posmodernas** eclosionan en los años 80 en una serie de corrientes nacionales, tanto en Europa como en Estados Unidos. Estas incluyen la *transvanguardia italiana* (Nicola de Maria, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente y Mimmo Paladino) y *alemana*, con los *nuevos salvajes alemanes* o *neoexpresionismo alemán* (Ansel Kiefer, Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A. R. Penk, Jörg Immendorff, Dieter Roth, Andrea Tippel, Horst Hödicke, Rainer Fetting, Helmut Middendorf y Salomé), y la *transvanguardia norteamericana*, con el *neoexpresionismo americano* (Julian Schnabel, Jonathan Borofsky, Eric Fischl, David Salle), el *neominimalismo* (Ashley Bickerton, Peter Halley, Peter Schuyff, Philipp Taafe), la *bad painting* (J. Alberston, J. Brown, Charles Garabedian, Malcom Morley y W. Wegman), el *neopop* o *postsurrealismo pop* (Kenny Scharf, o Lee Quinones), las *instalaciones* (Jeff Koons, Robert Gober, Haim Steinbach, Juddy Pfaff, Jenny Holzer, James Turrel), el *pattern & decoration* (Jean Michel Basquiat, Keith Haring, Joyce Kozloff, Brad Davis, Robert Kushner, King Mac Connel, Miriam Schapiro), el *arte feminista* (Judy Chicago, Mary Kelly, Eleonor Antin, Sylvia Sleight) y la *fotografía artística* (Robert Mapplethorpe, Lorna Simpson, Cindy Sherman, Richard Prince, William Wegman). En España hubo también un *neoexpresionismo* (Miquel Barceló, Alberto Gonzalo), una *nueva figuración madrileña* (Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Jesús Mari Lazcano, Manolo Quejido, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Juan Antonio Aguirre), una *nueva abstracción* (José Manuel Broto, José María Sicilia, Xavier Grau), una *pintura sígnica* (Joan-Pere Viladecans, Ferrán García Sevilla) y *esculturas e instalaciones neominimalistas* (Susana Solano, Sergi Aguilar, Cristina Iglesias).

El **neoexpresionismo** tuvo otros precedentes además del ejemplo de Joseph **Beuys**, como la obra de principios de los sesenta de los pintores figurativos berlineses Eugene Schónebeck (1936-), que abandonó la pintura en 1966, y Georg Baselitz (1938-), de copiosísima y estereotipada producción en los

ochenta. En la siguiente generación, en Alemania, destacan los grupos *Heftige Malerei*, pero a pesar del apoyo gubernamental de la RFA y de las corporaciones esta pintura no alcanza a sus referentes históricos: «hay menos sentimiento auténtico en seis metros de garabatos, símbolos algebraicos y pseudoarcaicos monigotes de A. R. Penck que el que late en unos cuantos centímetros cuadrados de cualquiera de los últimos cuadros de Klee. Es poco probable que la posteridad ansíe la obra de Rainer Fetting, Salome, K. H. Hodicke, Helmut Middendorf y los demás, con toda su prisa rimbombante y su estrepitosa torpeza» (Hughes). De todos estos pintores alemanes que aparecen a finales de los setenta y principios de los ochenta quizás el único con una obra estimable y perdurable sea **Anselm Kiefer (1945-)**, que fue alumno de Beuys en la Academia de Arte de Düsseldorf. La influencia de su maestro puede verse en los materiales (hierro oxidado, plomo, paja, alquitrán), y también puede rastrearse algo de la pintura de Pollock (grandes superficies totalmente cubiertas de material). Su tema de referencia es la colisión entre la historia alemana y la judía, lo que abre la puerta a la alquimia, la cábala, el holocausto, el éxodo, Alemania ocupada por Napoleón o el *kitsch* neoclásico del nazismo. Un ejemplo son los cuadros inspirados en el poema escrito en un campo de concentración de Paul Celan titulado *Fuga de la muerte*, en el que aparecen dos personajes, Margarete, alemana aria de pelo rubio, y Sulamita, una judía de pelo oscuro asesinada e incinerada. Ambos aparecen en los cuadros mediante alusiones (la paja por un lado, materiales quemados por otro). En todo caso, «el talento de Kiefer reside en el motivo, la imagen, y no es un artista formalmente inventivo. Sus dibujos carecen de fluidez y claridad, y el color es monótono» (Hughes).

En Inglaterra se produce un desarrollo neoexpresionista paralelo, de tipo figurativo, pero su origen no está en Beuys sino en la **Escuela de Londres** (Bacon, Hockney, Kitaj, Hodgkin, Kossoff, Auerbach, Freud). El modernismo buscó formas radicalmente nuevas de las que surgirían los sentimientos, y el minimalismo había sido el último movimiento de este tipo. Los artistas serios que buscaban profundidad, emoción e individualidad tenían que dejar de lado la innovación por sí misma arriesgándose a ser calificado de "conservador", lo que se observó sobre todo en Inglaterra. No se formó un movimiento o escuela propiamente dichos, en el sentido de grupo de artistas con un estilo común, pero sí con sensibilidades similares. Los museos en los años ochenta, a ambos lados del Atlántico, se aferraban a su peculiar idea de lo "progresista", basada en la innovación, en la novedad, excluyendo todo lo que no encajara en el patrón establecido. Esto explica que «en 1988, por ejemplo, cuando el British Council trató de encontrar en Nueva York un espacio para su exposición de Lucian Freud, ningún museo de allí la aceptó: la obra de este gran realista no era "moderna", mucho menos "posmoderna", y no encajaba dentro de la ideología estética de los museos» (Hughes). Aunque a principios de los ochenta Inglaterra tenía a los mejores pintores figurativos del mundo, como Freud, estos nombres significaban muy poco fuera de su país. Sin embargo, en la actualidad una pintora figurativa como Jenny Saville (1970-), que toma como referencia a Lucian Freud, se ha convertido en 2018 en la artista viva con la

obra más cara en una subasta con *Propped (Apoyada)* (1992). La situación marginal de los pintores realistas en otras partes del mundo era similar en los setenta y ochenta, y aquí cabe citar a los **Realistas de Madrid** y también al israelí afincado en París **Avigdor Arikha (1929-2010)**, mientras que en Estados Unidos los artistas con este enfoque eran de menor nivel, aunque cabría citar a **Andrew Wyeth (1919-2009)** y al inglés **David Hockney** -enormemente populares, con obras como *Christina's World* (1948) del primero, hoy en el MoMA, o las pinturas de piscinas del segundo, como *The Splash* (1966)-, a **Alfred Leslie (1927-)** -anteriormente un pintor abstracto-, a **Eric Fischl (1951-)** -con Hopper como referencia, en su pintura permea el cine, la adolescencia y suburbios «que huelen a perros sin bañar, a líquido para barbacoa y a esperma»- o a **Philip Pearlstein (1924-)** -pintor de desnudos que deja la mayor parte de los cuerpos fuera del encuadre, si bien el más conocido en los ochenta era el inglés-. Pero además, en Estados Unidos el sistema de enseñanza había marginado el figurativismo, técnicamente exigente y por tanto "elitista", en favor de lo fácil, integrador y "creativo" (léase, novedoso), lo que cercenó la tradición, razón por la cual los jóvenes pintores figurativos que surgieron en los ochenta mostraron su absoluta incapacidad como dibujantes (treinta y cinco mil estudiantes de bellas artes se graduaban al año en los años ochenta, pasando a formar parte de un proletariado artístico).

Christina's World (1948) y *The Splash* (1966)

Mientras tanto, en el Nueva York de los ochenta había mucho ruido y pocas nueces: creación de celebridades, insultos entre críticos y promoción de mercado. El mercado del arte experimentaría el mayor boom de su historia en esta década, que coincide con la decadencia de la obra de Warhol. En los sesenta el minimalismo y la abstracción de campos de color vivían separadas de la agitación juvenil por la lucha por los derechos civiles, las protestas contra la guerra de Vietnam y el movimiento *flower power*. En los ochenta ocurre lo contrario, y pasa a primarse un **arte posmoderno** hecho por jóvenes, por nuevos talentos, presuntamente «fresco». Los millonarios se lanzaron a comprar arte, lo que les confería estatus sin degradarlos haciéndolos pasar por ordinarios y ostentosos. Además, a la distinción social se unía ahora una distinción moral para el coleccionista. Las limusinas con ejércitos de coleccionistas (muchos corporativos) y asesores profesionales que disertaban

sobre lo nuevo y lo interesante inundaron las galerías de West Broadway y East Village. Los precios de todo tipo de arte se dispararon: «en 1980, los tres cuadros más caros jamás vendidos en una subasta pública fueron *Julieta y su niñera*, de Turner (6,4 millones de dólares), *Retrato de Juan de Pareja*, de Velázquez (5,4 millones de dólares), y *El jardín del poeta*, de Van Gogh (5,2 millones de dólares). En su momento, estos precios parecían escandalosos y espectaculares. A finales de la década serían casi demasiado módicos como para ser noticia. Se desato una carrera por comprar antes de que los precios se multiplicaran, en un caso típico de burbuja que recordaba a los tulipanes holandeses del XVII. *Yo, Picasso*, un pequeño autorretrato de la primera época, sin ninguna importancia especial, subastado por unos 5 millones de dólares a mediados de los ochenta, se vendía en 1989 por 47 millones de dólares; e incluso una obra de un artista vivo, *Comienzo falso*, de Jasper Johns, se vendía por 17,7 millones de dólares en una venta pública» (Hughes). El arte pasó de ser un medio socialmente compartido, de libre acceso y disfrute, a convertirse en un sector de deslumbrantes bienes de superlujo. «Las obras que más consumía el nuevo mercado de masas eran las recientemente pintadas, y el proyecto del mercado del posmodernismo era persuadir a su clientela de que el mayor valor correspondía a lo temporalmente nuevo» (Hughes). Este arte posmoderno era en general de muy poca calidad, creado por jóvenes indocumentados que se habían criado con la televisión y que ansiaban por encima de todo el éxito y la celebridad. Estos artistas, carentes de perspectiva histórica o de experiencias propias, con todas las imágenes de todos los tiempos a su disposición, se limitaron a saquear y reciclar, a reproducir, citar o plagiar los movimientos del pasado, buscando una combinación que resultara sorprendente para el comprador, a lo que llamaron **apropiación**. La "innovación" formal pasó a consistir en una mezcolanza de novedades artísticas de bajo nivel cultural. Un ejemplo es un artista como **Julian Schnabel (1951-)**, tan pagado de sí mismo que una vez llegó a decirle a un periodista que sus "pares" eran Duccio, Giotto y Van Gogh. Otro es David Salle (1952-), con una obra típicamente inarticulada, como si cambiáramos aleatoriamente canales del televisor: «su enredada imaginería sin ninguna línea narrativa clara, sacada de fotos, fotogramas y de las bellas artes, proponía una inercia burlona, una fría indiferencia, una suerte de pasotismo de la mirada. "A pesar de que a duras penas era competente como dibujante, Salle expresó una verdad sobre el hartazgo de imágenes que acondicionaba la mirada a mediados de los años ochenta, y dentro de su erotizada vacuidad a la moda, su obra presentaba vagos indicios de significado social. Tal vez no era mucho, pero por lo menos eso era mejor que la dieta de pseudoprimitivismo y caramelos para rebeldes sin causa servida en los demás mostradores de la tienda de delicatessen posmodernista» (Hughes). Aunque había algunos artistas (abstractos y figurativos) interesantes, en el Nueva York de esta época no quedaba ningún artista vivo de verdadera dimensión.

El filósofo francés **Jean-François Lyotard (1924-1998)** describió el **posmodernismo** como «la falta de confianza en los grandes relatos». El

modernismo había buscado incansablemente una única solución para los problemas del mundo, y los posmodernistas lo veían como una estupidez ingenua e ilusoria, por lo que todo merece consideración. Los posmodernos consideraban que las grandes ideas que implicaban un nuevo orden estaban condenadas al fracaso, como todos los «grandes relatos» del siglo XX (comunismo, liberalismo, etc.). Para los posmodernos solo quedaba buscar en los restos y pedazos de naufragios anteriores, en la colección de «los mejores momentos» de los movimientos e ideas del pasado, y reciclarlos de manera ecléctica. Eso explica que las obras posmodernas estén llenas de referencias históricas y de alusiones a la cultura popular, combinadas mediante un manierismo a veces irónico. En arquitectura el ejemplo paradigmático de los batiburrillos posmodernos es el edificio AT&T (hoy Sony) de **Philip Johnson (1906-2005)**, en el 550 de Madison Avenue, Nueva York (proyecto de 1978, finalización en 1984) que muestra un diseño en su parte central típica del modernismo, pero el remate con forma de frontón hendido tiene un ostentoso diseño nada funcional, mientras que la planta baja contrasta con los pisos superiores por su altura y su arco de acceso. Por aquí y por allí hay detalles decorativos con referencias al pasado. Con el posmodernismo la imagen superficial es lo único importante. Se usan obras ajenas y también métodos de trabajo de otros movimientos si vienen a mano. Una artista típicamente posmoderna es **Cindy Sherman (1954-)** y un ejemplo es su serie de 69 fotos *Fotogramas sin título* (1977-1980), en la que se presenta a sí misma encarnando típicos personajes femeninos de películas (la *femme fatale*, la prostituta, la gatita, la esposa, la frígida), con el estilo de las fotos publicitarias de los actores que los encarnan. La fuerza de la obra de Sherman reside en el modo en que su aparente superficialidad y ligereza se convierten, al final, en profundidad y sentido. Se trata, obviamente, de una crítica al supuesto sexismo de Hollywood, pero también plantea otra más profunda sobre la manipulación a través de las imágenes, y sobre lo difícil que es diferenciar qué es real y qué no en los medios de comunicación. En 1997 se celebró una exposición sobre Cindy Sherman en el MoMA y la única mecenas fue **Madonna**, que es la máxima exponente de cantante posmoderna, y que ya hacía referencias a Sherman en su libro *Sex* (1992), también un montaje en el que los límites entre lo real y lo inventado están difusos, de manera que no se sabe si habla en realidad de Madonna o del personaje que protagoniza el libro (una tal Mistress Dita). Otro ejemplo de artista posmoderno es el canadiense **Jeff Wall (1946-)** cuya *Habitación destrozada* (1978) es su primera foto sobre una caja de luz, al modo de algunos anuncios en vallas publicitaras. Esa foto está cargada de referencias a *La muerte de Sardanápalo* (1827), de Eugène Delacroix. Los colores, la luz y la composición en la foto de Wall siguen de cerca los del cuadro original. Este cuenta que el rey asirio contempla impasible desde su cama el caos alrededor provocado por su orden de matar a todos sus esclavos, mujeres y caballos tras perder una batalla y verse perdido él mismo. La foto muestra una habitación destrozada con un colchón rajado en el centro, y diversos objetos que hacen alusión a la obra de Delacroix distribuidos por el claustrofóbico espacio (sábana de satén, bailarina de plástico en *topless*). Estas obras que hacen referencia a otras se disfrutan más si se conoce la

asociación. En *Imitar* (1982) presenta otra foto, aparentemente espontánea, que se monta también sobre una caja de luz. Muestra a tres personas andando por una calle, con una de ellas burlándose de la raza de otra mediante un gesto. En realidad es una foto ensayada, no espontánea, pero además ha sido cuidadosamente ensayada para citar en las formas el famoso cuadro de Gustave Caillebotte *Calle de París: día de lluvia* (1877). Aparecen los mismos personajes con las mismas relaciones con los objetos y la calle, solo que el barrio que muestra Wall es el producto del sueño roto del modernismo, justo lo contrario de los nuevos bulevares que presentaba el francés. «El modernismo tiene unos confines muy definidos; el posmodernismo carece de ellos. El modernismo rechazaba la tradición; el posmodernismo no rechaza nada. El modernismo era lineal y sistemático; el posmodernismo se expande por todas partes. Los modernistas creían en el futuro; los posmodernos no creen en nada y prefieren cuestionarlo todo. Los modernistas eran serios y aventureros; los posmodernos son los maestros de la experimentación y el juego» (Gompertz). **Bárbara Kruger (1945-)**, diseñadora gráfica en Condé Nast, coleccionó anuncios llamativos en prensa y después seleccionó algunos para reproducirlos, pero añadiéndoles un eslogan pretendidamente cáustico, como *Voy de tiendas, luego existo* (1987). Como toda buena posmoderna, las alusiones a otras obras son múltiples: las letras rojas aluden a la cartelería constructivista de Rodchenko, el tratamiento de los anuncios al *Pop Art*, el tipo de letra (Futura) a la Bauhaus (usada además por Volkswagen, Hewlett Packard y Shell para sus anuncios publicitarios), las cursivas a los futuristas y los juegos de palabras a Duchamp. Otro tema típico del arte posmoderno son las listas con pretendida carga irónica, como los Diez Mandamientos del Antiguo Testamento parodiados en *Cómo trabajar mejor* (1991), de **Zúrich Peter Fischli (1952-)** y **David Weiss (1946-)**, o *Consejos para artistas que quieran vender* (1966-68), de **John Baldessari (1931-)**. *El curso de las cosas* (1987), de Fischli/Weiss, es una película en 16mm de una media hora en la que vemos que una bolsa de basura golpea un neumático que empieza a rodar y va provocando diversos desastres en cadena. «Al igual que los artistas conceptuales o los minimalistas que les precedieron, los artistas posmodernos generaron una obra meditada e intelectualizada que recompensa a quienes dedican tiempo y atención a desentrañar sus sutilezas» (Gompertz).

Imitar (1982) y *Calle de París: día de lluvia* (1877)

Desde la década de 1980 hasta hoy no se ha identificado un movimiento, o no se le ha puesto nombre todavía (algunos sombres propuestos no han cuajado, como *monumentalismo*, *sensacionalismo* o *experiencialismo*). Pero las características del arte desarrollado desde entonces son: la proliferación de grandes esculturas en espacios públicos (lo llaman *arte de la experiencia*), muchas de ellas ofreciendo interacción y participación, como las rampas o camas de Carsten Höller (1961-), a los que algunos se refieren como «estéticas relacionales»; y las obras que ponen en cuestión el buen gusto, lo que consideramos decente, y buscan provocar un *shock*, como **Jeff Koons (1955-)** y sus «necedades de porcelana» o su serie de *Hecho en el cielo* (1989), con su entonces esposa, la actriz porno Cicciolina, como protagonista, o Dinos Chapman (1962-) y Jake Chapman (1966-), y su gusto por lo sangriento y *gore* (*Anatomías trágicas*, 1996). Entre 1988 y 2008 hay una estrella artística por encima de todas las demás, y es **Damien Hirst (1966-)**. En 1988 se celebra una exposición en Londres llamada *Freeze*, con dieciséis artistas que estaban estudiando aún en el Goldsmiths College de Londres, incluido Hirst, promotor y presentador de la misma, que expuso además una de sus primeras *Pinturas de puntos* (1986-2001), de las cientos que pintó (o hizo que le pintaran). Algunos de esos artistas fueron Gary Hume (1962-), el artista conceptual y escultor Michael Landy (1963-), Angus Fairhurst (1966-2008) y Sarah Lucas (1962-). Este grupo de artistas sería conocido como Young British Art (YBA), y la exposición *Freeze* marcó el inicio del grupo y de un período en que Londres fue el centro de la creación artística. En 2008 Hirst, ya rico y famoso, preparó otra exposición, en Sotheby's, Londres, llamada *Beautiful Inside My Head Forever*, pero esta vez para subastar sus últimas obras (doscientas, por lotes). Lo destacado de esta exposición fue que Hirst se saltó a sus marchantes, Jay Jopling (Gran Bretaña) y Larry Gagosian (Estados Unidos). Había un mal precedente: la subasta de *Por el amor de Dios* (2007), una calavera de platino recubierta de diamantes y dientes reales de 14 millones de libras de coste que se ofrecía en la galería londinense White Cube por 50 millones de libras y que, al parecer, fue adquirida en 2007 por un grupo de inversores entre los que se encontraba el propio Hirst, a un precio desconocido. El riesgo para el artista de la subasta de 2008 era pues muy alto, motivo por el cual se utilizan marchantes. Durante la subasta, que duró dos días y fue un éxito, vendiéndose casi todo por 100 millones de libras, Lehman Brothers quebraba. La crisis financiera mundial que siguió acabó con años de optimismo y florecientes negocios en el mundo del arte, años que se pueden llamar **era del empresarialismo**.

Los artistas que salieron de las escuelas de arte europeas y americanas a finales de los 80 y principios de los 90 dejaron atrás la angustia existencial de los posmodernos y se lanzaron con optimismo a la autopromoción descarada y a reírse del mundo (a veces, literalmente). Damien Hirst empezó a pintar como Francis Bacon, al que admiraba, pero al poco tiempo desistió. Entonces pensó en hacer algo parecido a instalaciones macabras inspiradas en las carnicerías de Bacon, como *Hace mil años* (o *Pieza con moscas*) (1990), un gran cubo de

cristal con una cabeza de vaca muerta, moscas vivas y una trampa para insectos, de manera que se desplegara ante los ojos del público el ciclo de la vida. La lista de influencias que se pueden detectar en esta obra es muy larga (Judd, LeWitt, Rauschenberg, Duchamp, Schwitters, Bacon, Beuys). Pero no hay nada de posmoderno en Hirst, y él solo pretendía escandalizar y alcanzar notoriedad con la obra. Todo el grupo YBA funcionaba así, y pronto encontraron un publicista que les ayudaría en la promoción de sus carreras, **Charles Saatchi (1943-)**, que además era coleccionista de arte. En 1985 Saatchi había abierto una galería en Londres para mostrar su colección de arte, y se convirtió en el centro artístico de la ciudad. Después de la exposición Freeze empezó a comprar obra al grupo de artistas YBA, y a promocionarlos con una exposición dedicada a ellos en 1992. En esa exposición se presentó el famoso *La imposibilidad física de la muerte en la mente de un ser vivo* (1991), con un tiburón tigre de cuatro metros suspendido en formaldehído. *The Sun* tituló sarcásticamente a toda plana y en primera página: «¡Cincuenta mil libras por un pescado sin patatas!». En 1998 la exposición de obras de Saatchi se organizó en la Royal Academy, con el título de *Sensación*, aunque podían haberla llamado *Escándalo*. Los hermanos Chapman presentaron sus típicas carnicerías; Mark Quinn (1964-) presentó una escultura de su cabeza llamada *Yo* hecha con cuatro litros y medio de su propia sangre; Marcus Harvey (1963-), un viejo amigo de Damien Hirst, exhibió su pintura *Myra* (1995), un retrato de la asesina de niños Myra Hindley hecho con huellas impresas de manos infantiles; mientras que el propio Hirst presentó sus obras más famosas y amplió su serie *Historia natural* con más animales muertos en formaldehído, además de mostrar un nuevo invento, una pintura giratoria (*spin painting*). También expusieron en *Sensación* los compañeros de Hirst en YBA, como Sarah Lucas, que presentó *Dos huevos fritos y un kebab* (1992), una mesa con dos huevos fritos (en inglés se dice "dos huevos fritos" para referirse a una mujer con poco pecho), un kebab abierto que alude a una vagina, y una foto enmarcada de la composición que recuerda a un rostro; y *Al natural* (1994), otra escultura cruda a partir de materiales cotidianos que consiste en un colchó enrollado contra una pared, dos melones (pechos), un cubo (vagina), un pepino y dos naranjas (un pene y los testículos). Sarah Lucas refleja lo que se llamó "cultura ladette", mujeres que disfrutan con actividades tradicionalmente consideradas masculinas (las Spice Girls fueron el icono pop de esa moda). También expuso en Sensación la *ladette* por excelencia, Tracey Emin (1963-), que en su obra *Todos con los que me he acostado, 1963-1995* (1995), cosía los nombres de todos sus amantes en una tienda de campaña. Lucas y Emin abrieron en 1993 una tienda en el East End de Londres, llamada *The Shop*, para pagarse estudios de arte, y donde vendían camisetas con insultos en forma de dobles sentidos estampados (como «Complete Arsehole», Ojete completo/Auténtico gilipollas; «Sperm Counts», El semen importa/Cuenta de espermatozoides; o «I'm so Fucky», Soy un follador/suertudo). Emin, que se hizo famosa con *Mi cama* (1999), una cama desecha y rodeada de botellas vacías, colillas y ropa interior sucia, ha conseguido colar obras suyas en los grandes museos de arte moderno (Tate, MoMA, Pompidou), y tiene una seria formación académica después de todo. Llaman a lo suyo «arte confesional», y en realidad Emin vivía

su vida como en un reality televisivo continuo. Hirst, Lucas, Emin y el resto de componentes de YBA eran de clase trabajadora, y en el ambiente del thatcherismo de los 80 se las ingeniaron para llamar la atención y prosperar. Se ayudaron de un empresario inteligente, educado en Eton, natural de Yorkshire, como Hirst, **Jay Joplin (1963-)**. Joplin y Hirst se hicieron amigos y por esa vía el empresario entró en el círculo de los YBA. Joplin llamó a su galería, al principio muy pequeña, en el West End, White Cube (tomado del título de un ensayo de Brian O'Doherty de 1975 sobre las galerías de arte). Dedicó la inauguración, en 1993, a Tracey Emin, y llamó a la exhibición *Mi gran retrospectiva, 1963-1993*, con cien objetos personales (desde diarios a una manta con mensajes personales), donde las confesiones personales y las faltas de ortografía fueron el centro de atención. Pero aunque White Cube y Jay Joplin ha sido un referente en el mercado del arte mundial (Brian Eno le dedicó un disco a la galería en 1997), palidece en comparación con **Larry Gagosian (1945-)** y su emporio con centro de operaciones en Nueva York. Gagosian empezó trapicheando con carteles (a los que ponía un marco y revendía) en la década de 1970, en Los Ángeles. De ahí pasó al arte y a las propiedades inmobiliarias exclusivas, cuyos mercados funcionan de forma parecida. Gagosian se las ingeniaba para multiplicar la cotización de los artistas que representaba en su galería de Los Ángeles. En la década de 1980 se trasladó a Manhattan, donde se hizo amigo de Leo **Castelli**, el marchante con más experiencia y prestigio en la ciudad. Con ayuda de Castelli se convirtió en el mayor marchante de Nueva York y del mundo, con sedes en Nueva York, Beverly Hills, París, Londres, Hong Kong, Roma y Ginebra. A principios de los 80 Gagosian consigue comprar a unos coleccionistas el *Victory Boogie-Woogie* (1942-1943) de Piet Mondrian para vendérselo por doce millones de dólares a Si Newhouse, propietario de Condé Nast y cliente suyo. Pero veinte años después hace de intermediario en la venta de *Mujer III* de Willem de Kooning a un fondo de inversión por ciento treinta y siete millones. El mercado del arte se había convertido en uno de los grandes mercados de inversión mundiales. Damien Hirst y Jeff Koons son artistas representados por Gagosian, como también **Takashi Murakami (1962-)**, el rey de *kitsch*. Todos ellos actúan como verdaderos empresarios, con sus factorías, sus asesores de imagen, si imagen de marca, etc. La fuente de Murakami es la cultura visual pop japonesa, de manera similar a Warhol y Lichtenstein respecto de la americana en los 60. Murakami toma personajes y estilo del manga y los anime y los copia en pinturas, esculturas y productos de *merchandising*. Un ejemplo son sus esculturas en fibra de vidrio y de colores chillones inspiradas en esos personajes, con una explícita carga sexual, como *Miss Ko* (1997), *Hiroton* (1997), o *Mi cowboy solitario* (1998), esta última subastada en 2008 por trece millones y medio de dólares. Al parecer la frivolidad de Murakami esconde el propósito de diseminar elementos de la cultura local japonesa por todo el mundo, con la intención de contrarrestar la influencia norteamericana. Jeff **Koons** es otro abonado al *kitsch*, si bien él empezó como broker, y pudo financiar un estudio hecho a imagen y semejanza de *The Factory*, de Andy Warhol, con sus asistentes incluidos. Se hizo famoso en 1985 gracias a una exhibición individual que le dedicó la *International With Monument*, un espacio

de arte neoyorquino. Koons recoge el testigo donde lo dejó Warhol, pero no evitando el protagonismo personal en las obras, antes al contrario. En esto su referente era Dalí. Aparece en su serie *Anuncios para revistas de arte* (1988-1989), y en *Hecho en el cielo* (1989), un cartel a partir de una foto para una película que nunca se hizo y que se colgó en la fachada del Museo Whitney de Nueva York. Koons, y su mujer entonces, Cicciolina, eran auténticos *ready-made* humanos. **Ai Weiwei (1957-)** emigró de China a Estados Unidos en 1981, seducido por lo que ocurría en el mundillo artístico de la ciudad de Nueva York. En China había estudiado arte, y su padre era un poeta (represaliado). La obra que le dio fama es una secuencia fotográfica, *Caída de una urna de la dinastía Han* (1995), en la que deja caer al suelo, y destroza, una pieza de cerámica con 4.000 años de antigüedad, que de todas formas él solía pintar de colores o añadirles logotipos. La fotografía se expuso como relleno de una exhibición que le dedicaron en una galería, y fue todo un éxito. Ai Weiwei es interesante por dos características especiales, personales y de su obra. La primera es que sus intereses son multidisciplinares, y llegó a colaborar en el diseño del Estadio Olímpico de Pekín, el *Nido*, además de dedicarse a las artes plásticas, la fotografía, la escritura y el comisariado de exposiciones. Esta multidisciplinariedad está hoy muy de moda entre los artistas de renombre, por interés comercial o curiosidad intelectual. La otra característica llamativa de Ai Weiwei es su compromiso político, un rasgo totalmente ausente de los artistas de su generación, volcados en la autopromoción y el negocio del arte. Ai Weiwei pretende cambiar China con su actividad artística, y su interés es sincero. En el mundo del arte hay que ser un outsider para tener un verdadero compromiso de tipo político, y ese requisito se da solo en la corriente del **Street Art**, debido sobre todo a que se trata de obras que no se pueden vender y cuya posible calificación como actos vandálicos obliga a sus autores a permanecer en el anonimato. El *street art* empezó a cobrar importancia a finales de la década de los 60 y principios de los 70, en Nueva York, París o Berlín. Los medios de comunicación digital han ido haciendo cada vez más popular esta forma de arte, cuyos artistas sí suelen reflejar en sus obras los problemas de tipo social y político del lugar donde actúan. Un artista francés que se hace llamar *JR* cubrió en 2008 las favelas de Río de Janeiro con imágenes en blanco y negro de gente mirando fijamente al espectador. El *street art* se puede practicar también por artistas que tocan otros géneros, como Shepard Fairey (1970-), un diseñador gráfico con su propio estudio que en 2008 decide por su cuenta crear un cartel de apoyo a la campaña del Barack Obama, tomando una foto y transformándola de forma parecida a como hacía Andy Warhol con sus serigrafías. Distribuyó miles de copias por todo el país, y la imagen se hizo tan popular que Obama la adoptó oficialmente para su campaña. El artista de *street art* más famoso es sin embargo **Bansky (1974-)**, probablemente de origen inglés, y cuya obra se caracteriza por la sátira, y por el uso de plantillas (*stencils*), que a veces reproducen trampantojos que interaccionan con objetos urbanos (*Hombre desnudo*, 2006; *Spy Booth*, 2014). Pero Bansky ya ha desbordado el ámbito de *street art*, llegando a exponer en Briston (2009), con enorme éxito, pintando sus *stencils* en las paredes del museo, o a escribir y dirigir una divertida y compleja película con forma de falso documental que estuvo nominada al Óscar (*Exit Through the Gift Shop*, 2010).

La imposibilidad física de la muerte en la mente de un ser vivo (1991) y *Spy Booth* (2014)

«A lo mejor no es más que una coincidencia, pero quizá no, el hecho curioso de que los nuevos ciclos creativos en la historia del arte, tras períodos de agotamiento, suelan situarse con tanta frecuencia entre los años noventa y los treinta. Los lineamientos esenciales de la pintura del siglo XIV quedaron definidos hacia 1337, cuando Giotto murió. Las principales formas visuales del Renacimiento florentino ya habían sido creadas por Masaccio, Brunelleschi y Donatello en 1428, más o menos cuando murió Masaccio. Entre 1590 y 1630, Caravaggio, Rubens, Bernini, Poussin y los Carracci reescribieron el lenguaje del arte occidental. Otra "radicalización" similar tuvo lugar entre 1785 y 1830 con David, Goya, Turner y Constable. En todos los casos, tras el primer torrente de ebullición creadora, sobrevenía una disminución de la creatividad, una academización y una sensación de estancamiento que fomentaba las dudas acerca del papel, la necesidad e incluso la supervivencia del arte. Y así también ha ocurrido en nuestro siglo» (Hughes).

Rubén Osuna Guerrero
Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com