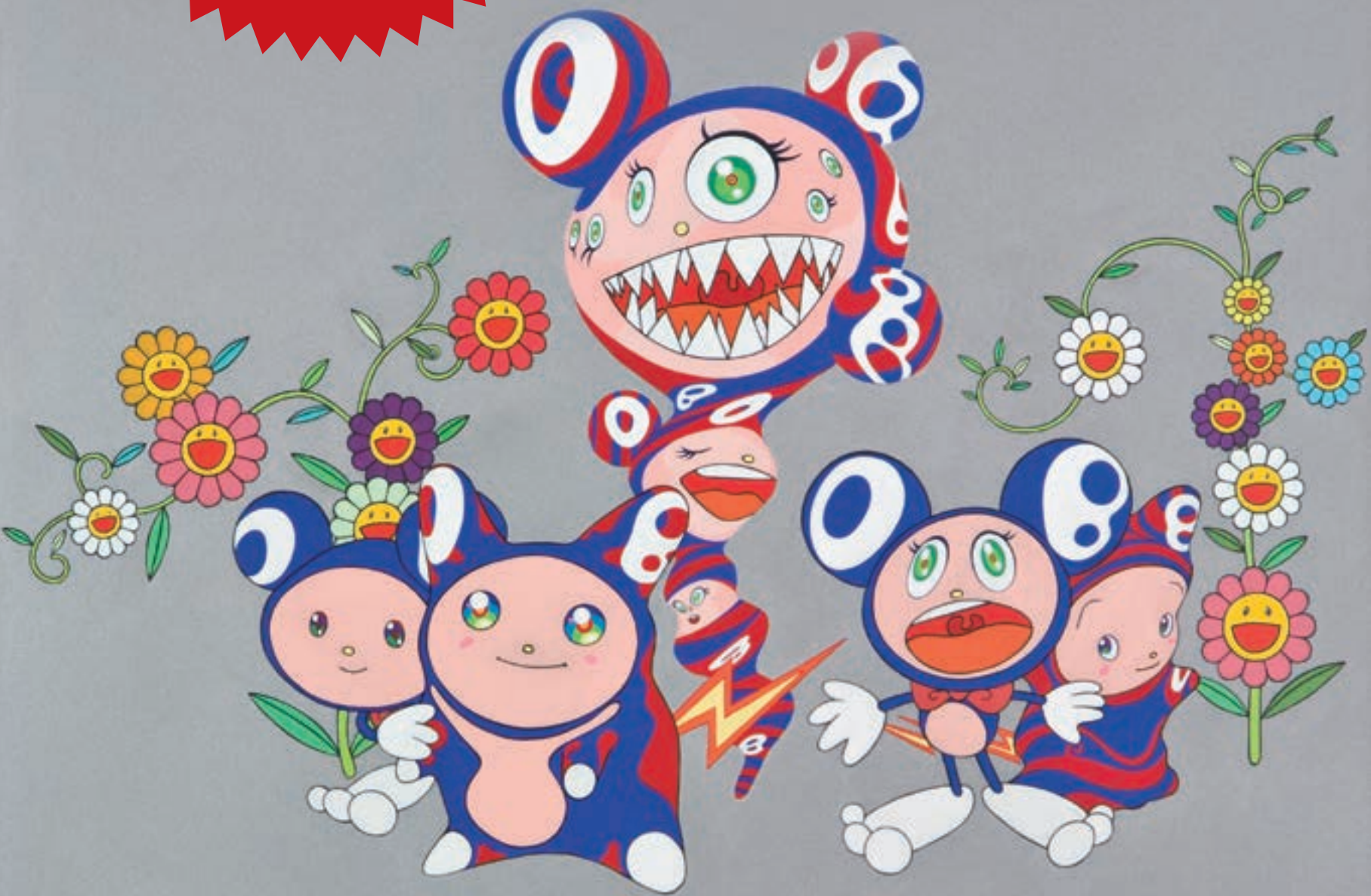


PAINTINGS
PINTURAS
THE RUBELL FAMILY COLLECTION



PAINTINGS
PINTURAS
THE RUBELL FAMILY COLLECTION



PAINTINGS
PINTURAS
THE RUBELL FAMILY COLLECTION

FUNDACION
 Banco Santander

Rubell

.TF. EDITORES

Fundación Banco Santander is pleased to present the exhibition *Paintings from the Rubell Family Collection*, which will be on display at the Sala de Arte Santander in the Ciudad Financiera de Boadilla del Monte (Madrid) from February to June 2012.

Our cultural project for the Sala de Arte involves alternating the permanent exhibition of the Colección Santander with the display of internationally renowned private collections of contemporary art, such as the present one.

After exhibiting a selection from the Daros Latinamerica Collection in 2010 and showing the highlights of the Collezione Sandretto Re Rebaudengo in 2011, this year we bring our visitors one of the most important private collections in the world—the Rubell Family Collection, initiated in the 1960s by Don and Mera Rubell. The couple's children Jennifer and Jason, together with the latter's wife Michelle, are carrying on the tradition as standard bearers of the family's art collecting with an eye on the future.

In 1994 the Rubells set up the Contemporary Arts Foundation, whose purpose is to show and disseminate the Rubell Family Collection in its deepest sense. Like Fundación Banco Santander, this institution is notable for its cultural and humanistic focus and furthermore contributes to the conservation and knowledge of the Rubell Family Collection by organising art exhibitions and supporting educational programmes aimed at making the collection more widely known.

Based in Miami, the Rubell Family Collection brings together some of the most select works in the history of art from the 1960s to the present day and is expanded every year through continuing acquisitions that make this family a key name in the contemporary art world.

The exhibition currently on display at the Sala de Arte Santander consists of sixty-six works from the Collection executed by thirty-three artists of different nationalities, most of whom are linked by their use of painting as an artistic expression. This is the first time the Rubell Family Collection has been shown in Europe and we are very honoured that the venue is in Spain.

On behalf of the Fundación and in my own name, I would like to thank Juan Roselione-Valadez, director of the Rubell Family Collection, for his magnificent work. And above all, we are extremely grateful to Don, Mera, Jennifer, Jason and Michelle Rubell for loaning us their finest works to show visitors to our Sala de Arte.

It is my hope that this exhibition will be a new success and a unique cultural event that will allow us to progress in consolidating our exhibition project.

Fundación Banco Santander tiene la satisfacción de presentar la exposición *Pinturas de la Rubell Family Collection* que se podrá contemplar en la Sala de Arte Santander de la Ciudad Financiera de Boadilla del Monte, entre febrero y junio de 2012.

Nuestro proyecto cultural en la Sala de Arte alterna la exposición permanente de la Colección Santander con la presentación de colecciones privadas de arte contemporáneo de renombre internacional donde se enmarca esta muestra.

Tras exponer en 2010 una selección de la Daros Latinamerica Collection y en 2011 mostrar lo mejor de la Collezione Sandretto Re Rebaudengo, presentamos este año una de las colecciones privadas más importantes del mundo, la Rubell Family Collection, fundada en los años sesenta por el matrimonio Don y Mera Rubell. Una saga que continúa también con sus hijos Jennifer y Jason que, junto a su mujer Michelle, enarbolan de cara al futuro el estandarte del coleccionismo familiar.

En 1994 los Rubell crearon la Contemporary Arts Foundation, cuya misión es enseñar y difundir el sentido más profundo de la Rubell Family Collection. Al igual que la Fundación Banco Santander, esta institución destaca por su vocación cultural y humanística, y además contribuye a la conservación y conocimiento de la Rubell Family Collection mediante la organización de exposiciones de arte y el apoyo a programas pedagógicos que buscan hacerla más accesible.

La Rubell Family Collection, con sede en Miami, reúne obras que representan lo más selecto de la historia del arte desde los años sesenta del siglo XX hasta nuestros días y se amplía cada año gracias a la continua labor de adquisición que convierte a esta familia en todo un referente dentro del arte contemporáneo.

La muestra que ahora se ofrece en la Sala de Arte Santander está integrada por sesenta y seis obras de la Colección, realizadas por treinta y tres artistas de diferentes nacionalidades cuyo nexo de unión es, en la mayoría de los casos, el empleo de la pintura como expresión artística. Es la primera ocasión que la Rubell Family Collection expone en Europa y nos sentimos muy honrados de que sea en España.

En nombre de la Fundación y en el mío propio quiero agradecer su espléndido trabajo a Juan Roselione-Valadez, director de la Rubell Family Collection, y deseo, sobre todo, expresar nuestro máximo reconocimiento a Don, Mera, Jennifer, Jason y Michelle Rubell por habernos cedido lo mejor de sus obras para presentarlas al público que visita nuestra Sala de Arte.

Espero que esta exposición constituya un nuevo éxito y un singular acontecimiento cultural que nos permita avanzar en la consolidación de nuestro proyecto expositivo.

We are honored to exhibit artworks from our collection at Fundación Banco Santander, especially when we consider Santander's Collection and the two recent exhibitions of the Fundación, *Al calor del pensamiento-Obras de la Daros Latinamerica Collection* (2010) and *Spirit and Space-Works from the Sandretto Re Rebaudengo Collection* (2011).

Artists are both shamans and mirrors for society, its visionaries and critics. We cannot tell you how often artists have changed the way we perceive our world.

We started our collection forty-seven years ago. For the first twenty years, we didn't think of ourselves as collectors. We got to know the artists in our New York neighborhood when we took our daily walk. We worked out payment plans so that we could purchase art on our limited budget, that of a schoolteacher and medical student. Our mainstay then and now is looking and reading, visiting thirty-forty galleries and ten-twenty artist studios per month. We actually did this for almost two years before we purchased any art. To this day, we subscribe to ten art journals and now have a public library containing forty-two thousand volumes on contemporary art. Over time it became apparent that we were building a collection, but in the beginning it was only about our commitment to each other and to the artists.

The Collection represents a collective process that needs a complete consensus for the acquisition of work. We each continue to bring different perspectives which result in a deeper understanding of the work. For the past twenty years, it has been a three-person process with us, and our son, Jason. Our daughter, Jennifer, is now an artist herself. Both our children studied art history. Now, our great delight is that our grandchildren are beginning to show a real interest in the Collection (although at the ages of ten, eight, six, and five they do not yet have a vote).

Our primary focus is committing to young or under recognized artists and sharing art with the public. For the artists we are most dedicated to we attempt to acquire works that show all aspects of their practice. For the last eighteen years, our collection, by way of our non-profit Foundation, has been open to the public year-round in a forty thousand square-foot museum, with exhibitions, tours, internships, lectures, and the aforementioned research library—all of which would not happen without the dedication of our extraordinary staff. Our Director studied in Miami and New York and has been with us for twelve years. We see the Foundation as a two-way street; interaction with the public has tremendously enriched our lives. Thousands of students come through the Collection and engage with the work and experience the role of art in the world. Art creates community, for them and for us. Art is a way for people to talk about everything else.

Each year, we focus on different aspects of the Collection, integrating new artworks we have recently acquired with artworks already in the Collection. The interaction between old and young, established and emerging artists is front and center, especially in this exhibition, with works ranging from 1973 to 2010. Our first acquisition was a painting, so it is only appropriate that this, the first major overview of our collection in Europe, should be focused on paintings. Forty-seven years ago it would have been difficult for us to imagine that we'd be presenting our collection in such an exquisite space as the Sala de Arte Santander.

It is with immense gratitude that we thank the catalyst for this collaboration, Paloma Botín O'Shea. We would also like to thank Borja Baselga, Director of the Fundación Banco Santander, Rosario López, Director of Cultural Projects and María Beguiristain, Head of Artist Coordination.

The Collection, with artwork from over six hundred artists, has taken on a life of its own, almost seeming separate from us. What it does reflect about us is that we accept a broad spectrum of possibilities, are open-minded and are willing to believe a great work of art is just as likely to be made today and tomorrow as yesterday or hundred years ago.

Es para nosotros un gran honor exponer obras de nuestra colección en la Fundación Banco Santander, especialmente si tenemos en cuenta la propia Colección Santander y las dos exposiciones que ha organizado la Fundación recientemente: *Al calor del pensamiento. Obras de la Daros Latinamerica Collection* (2010) y *Espíritu y Espacio. Colección Sandretto Re Rebaudengo* (2011).

Los artistas son al mismo tiempo chamanes y espejos de la sociedad, sus visionarios y sus críticos. Nos resulta imposible nombrar las veces que un artista ha cambiado nuestra manera de percibir el mundo.

Empezamos nuestra colección hace cuarenta y siete años. Durante los primeros veinte no nos consideramos coleccionistas. Íbamos conociendo a los artistas que vivían en nuestro barrio de Nueva York cuando salíamos a dar nuestro paseo diario. Ideábamos planes de pago para poder comprar obras con nuestro limitado presupuesto, que era el de una maestra y un estudiante de medicina. Entonces como ahora la piedra angular de nuestra colección ha sido siempre buscar y leer, hasta el punto de acudir todos los meses a entre treinta y cuarenta galerías y visitar entre diez y veinte estudios de artista. En realidad, eso es lo que hicimos durante casi dos años antes de comprar una obra. Desde entonces hemos estado suscritos a diez revistas de arte y, a fecha de hoy, disponemos de una biblioteca abierta al público con un fondo de cuarenta y dos mil volúmenes dedicados al arte contemporáneo. Al principio se trataba solamente de nuestra relación y nuestro compromiso con los artistas, pero con el tiempo se hizo patente que estábamos construyendo una auténtica colección.

La Colección es un proceso colectivo que requiere de un absoluto consenso a la hora de adquirir obras. Cada uno de nosotros sigue aportando visiones distintas que redundan en una mayor comprensión de las piezas. Durante los últimos veinte años ha sido un proceso, en el que, además de nosotros, ha participado nuestro hijo Jason. Jennifer, nuestra hija, es hoy artista. Ambos estudiaron Historia del Arte. En la actualidad, nuestro mayor goce es que nuestros nietos empiezan a mostrar verdadero interés por la Colección (aunque con sus diez, ocho, seis y cinco años, no tienen todavía derecho a voto).

Nuestro objetivo primordial es comprometernos con artistas jóvenes o poco reconocidos y compartir el arte con el público. En el caso de los artistas en los que más nos hemos centrado, intentamos adquirir obras que muestren todos los aspectos de su actividad. Durante los últimos dieciocho años, nuestra colección, en tanto fundación sin ánimo de lucro, ha estado permanentemente abierta al público en un museo de tres mil setecientos metros cuadrados, con exposiciones, visitas guiadas, prácticas para estudiantes, conferencias y la biblioteca de investigación que mencionábamos anteriormente: nada de todo eso hubiera sido posible sin la dedicación de nuestro extraordinario equipo. Nuestro director estudió en Miami y Nueva York y lleva doce años con nosotros. Concebimos la Fundación como una calle de doble sentido, la interacción con el público ha enriquecido nuestra vida hasta grados inimaginables. Se cuentan por miles los estudiantes que visitan la Colección, se relacionan con las obras y toman conciencia del papel del arte en el mundo. El arte crea comunidad, tanto para ellos como para nosotros. El arte da la oportunidad de que la gente hable de todo.

Cada año nos centramos en un aspecto distinto de la Colección, integrando obras de nuevos artistas adquiridas recientemente con otras que ya forman parte de la misma. El eje vertebrador es siempre la interacción que se establece entre los artistas mayores y los jóvenes, entre los consagrados y los emergentes, en particular en esta exposición, que incluye obras fechadas entre los años 1973 y 2010. Nuestra primera adquisición fue un cuadro, de modo que lo más apropiado era que la presente exposición, la primera importante que hacemos en Europa, se centrara en la pintura. Quién iba a imaginar, hace cuarenta y siete años, que algún día presentaríamos nuestra colección en un lugar tan exquisito como la Sala de Arte de la Fundación Banco Santander.

Nuestro inmenso agradecimiento a Paloma Botín O'Shea, que ha sido la catalizadora que ha hecho posible esta colaboración. Asimismo queremos expresar nuestro agradecimiento a Borja Baselga, director de la Fundación Banco Santander; a Rosario López, directora de Proyectos Culturales, y a María Beguiristain, responsable de Coordinación Artística.

La Colección, que reúne obras de más de seiscientos artistas, ha cobrado vida propia, hasta el punto de que parece haberse independizado de nosotros. Lo que sí refleja nuestra manera de entender el arte es que aceptamos un amplio espectro de posibilidades, que somos abiertos y estamos dispuestos a creer que las probabilidades de que hoy o mañana se cree una obra de arte son las mismas que existían ayer o hace cien años.

In our minds, Spain is synonymous with painting and we are thankful that Madrid's Fundación Banco Santander has given us this opportunity to collaborate with them on an overview of paintings from the Rubells' contemporary art collection. The Rubells' Collection is comprised of a myriad of media, including video installations, sculpture and photography. Fugitive materials abound, from beer and chocolate to Styrofoam, bird droppings and animatronic taxidermy. Forklifts are required to move seemingly every other artwork in the Collection, paintings included. Indeed, contemporary art is a sprawling, messy beast so the thought of restricting ourselves to one medium for this exhibition was seductive, especially in light of the deep reverence we have for Spanish painting.

Any attempt to lay an all-encompassing theoretical framework over the oftentimes singular works of the thirty-three artists included herein can be as slippery as paint itself. Our intent is for the exhibition to contain smaller thematic groupings within the larger whole. We also felt it was important to present, whenever possible, multiple works by the same artist, thereby allowing viewers to arrive at their own conclusions, be it like, loathe or indifference. Some of the thematic groupings will be obvious, such as Keith Haring's, Takashi Murakami's and Andy Warhol's mining of popular culture; and others less so, letting the melancholic solemnity of Ross Bleckner's *Architecture of the Sky*, Elizabeth Peyton's portrait of a young Abraham Lincoln and Luc Tuymans' *Christ* inhabit the same space. Tuymans' *Christ*, with its bleak modernity and malaise that flows freely from Tuymans' brush, provides an update to the austere and static monumentality found in the 17th century portraits of saints and monks by the Spanish master, Francisco de Zurbarán. Appropriately, given the remote quality of their work, many of their paintings rely on secondary sources—newsclippings or found photographs in Tuymans', and prints and images by other artists in Zurbarán's. Like Zurbarán's levitating martyrs, piety and asceticism are melded with the uncanny in Urs Fischer's *Untitled (Hanging Branches)*, which is equal parts painting, sculpture and votive.

Evil, terror, ignorance and death were Francisco de Goya's central concerns in his later years and the list of artists in this exhibition with a similar focus and strange, unsettling beauty is long; they include Michaël Borremans, Francesco Clemente, Marlene Dumas, Eberhard Havekost, Neo Rauch, Norbert Schwontkowski, Luc Tuymans and Thomas Zipp. Goya's deeply emotive, later works are directly referenced in Cecily Brown's *Black Painting 4*, where winged phalluses loom over a supine, slumbering figure. His *Disasters of War* series is appropriated by the conceptual artist John Baldessari in *Goya Series: The Same Elsewhere*, and Marlene Dumas pays homage too with the hanged figure in *Imaginary 2*. Christopher Wool attempts to neutralize a fascistic eagle in his stenciled painting and Adam McEwen's seemingly innocuous Rorschach abstraction created with chewing gum has its origins in aerial photographs of battlefields. Contemporary painter Robert Colescott continues Goya's legacy; of his own paintings' intent, Colescott said, "It's the satire that kills the serpent." Like Colescott, Matthew Day Jackson has a proclivity for American history and its knots that cannot be easily untied; in *Rushmore* and *Harriet (First Portrait)* he deifies long marginalized female protagonists.

Many of the exhibition's artists are now heralded internationally but it should be noted that with almost no exceptions, the works were acquired by the Rubells the very year they were created—early in the artists' careers, oftentimes arriving at the Foundation wet and with a strong scent of linseed oil. Such early works often contain a sense of clarity, urgency and, paradoxically, aplomb, not always evidenced in later, more layered works. David Salle's *Rainy Night in Rubber City*, rendered in 1980 by a young hand that is equally elegant and awkward provides an archetypal, resolutely postmodern *Pictures Generation* painting. Keith Haring's 1981 ravaging of found Elvis Presley and Marilyn Monroe posters is heavily Warholian in nature but also evinces a rawness and subversive vigor particular to Haring's early work. George Condo takes a wholly different route by paying deferential respect to Pablo Picasso with his early, manic painting, *K-9 Explosion*, from 1986.

The Rubells' prescient eye, and our insatiable urge to present the newest of the new, rarely affords us an opportunity for an overview such as this one. But here we have such an opportunity, in no less than the very cradle of modern painting, made possible by the Fundación Banco Santander. It is these long glances that prod us and motivate us to find new expressions in new directions.

En nuestro imaginario España es sinónimo de pintura. Por ello, agradecemos a la Fundación Banco Santander, con sede en Madrid, que nos haya brindado esta oportunidad de colaborar en esta muestra de la colección de arte contemporáneo de la familia Rubell. La Colección Rubell comprende obras realizadas en infinidad de técnicas, que incluyen, entre otras, videoinstalaciones, esculturas y fotografía. Abundan los materiales efímeros, desde la cerveza y el chocolate al poliestireno, de los excrementos de ave a la taxidermia animatrónica. Son necesarias carretillas elevadoras para mover muchas de las obras de arte de la Colección, incluidas las pinturas. De hecho, el arte contemporáneo es una bestia que se expande sin mucho orden, así que la idea de ceñirnos en esta exposición a un solo medio nos parecía muy tentadora, sobre todo si tenemos en cuenta el profundo respeto que sentimos por la pintura española.

Todo intento de trazar un marco teórico global que abarque las obras, a menudo singulares, de los treinta y tres artistas aquí incluidos resultará tan escurridizo como la misma pintura. Nuestro propósito para esta exposición ha sido el de ordenar todo el conjunto en grupos temáticos más pequeños. Asimismo, nos ha parecido importante presentar en la medida de lo posible diversas obras de un mismo artista, facilitando de esta forma que los visitantes lleguen a sus propias conclusiones, ya sean el agrado, el odio o la indiferencia. Algunos de los grupos temáticos resultarán obvios, como el de la explotación de la cultura popular llevada a cabo por Keith Haring, Takashi Murakami y Andy Warhol, y habrá otros que no lo sean tanto, como el que hace compartir espacio a la solemnidad melancólica de *La arquitectura del cielo*, de Ross Bleckner, con el retrato del joven Abraham Lincoln pintado por Elizabeth Peyton y el *Cristo* que firma Luc Tuymans. Esta última obra, con su modernidad sombría y el inagotable malestar que emana del pincel del artista, proporciona una actualización de la monumentalidad austera y estática que encontramos en los retratos de santos y monjes que en el siglo XVII pintó el maestro español Francisco de Zurbarán. Como no podía ser de otra manera, salvando la distancia que separa la obra de ambos, muchos de sus cuadros se basan en fuentes secundarias: recortes de prensa o fotografías encontradas en el caso de Tuymans, y grabados e imágenes de otros artistas en el de Zurbarán. Como ocurre con los mártires que levitan de Zurbarán, la piedad y el ascetismo se funden con lo misterioso en *Sin título (ramas colgantes)*, de Urs Fischer, que es pintura, escultura y elemento votivo a partes iguales.

El mal, el terror, la ignorancia y la muerte fueron los motivos centrales de Francisco de Goya en sus últimos años, y es extensa la lista de artistas que participan en esta exposición que comparten un interés similar y una idea extraña y perturbadora de la belleza; entre ellos figuran Michaël Borremans, Francesco Clemente, Marlene Dumas, Eberhard Havekost, Neo Rauch, Norbert Schwontkowski, Luc Tuymans y Thomas Zipp. *Pintura Negra 4*, de Cecily Brown, en la que unos falos alados se ciernen sobre una figura lánguida que dormita, es una alusión explícita a las obras profundamente emotivas del último Goya. El artista conceptual John Baldessari se apropia de la serie de los *Desastres de la guerra* para crear su *Serie Goya: Lo mismo en otras partes*, y también Marlene Dumas le rinde homenaje en la figura ahorcada de *Imaginario 2*. Christopher Wool trata de neutralizar un águila fascista en su cuadro elaborado con plantillas, mientras que las aparentemente banales abstracciones a la manera de Rorschach que Adam McEwen crea con chicle tienen su origen en las fotografías aéreas de los campos de batalla. El pintor contemporáneo Robert Colescott continúa el legado de Goya; él mismo ha dicho de sus intenciones pictóricas que «son la sátira que mata a la serpiente». Como Colescott, Matthew Day Jackson siente predilección por la historia de Estados Unidos y esos nudos que tanto cuesta deshacer; en *Rushmore y Harriet (primer retrato)*, Jackson deifica a una serie de protagonistas femeninas marginadas durante mucho tiempo.

Muchos de los artistas presentes en la exposición son hoy en día aclamados a escala internacional, pero conviene recordar que, salvo contadas excepciones, los Rubell adquirieron las obras en el mismo año de su creación, cuando los artistas empezaban su carrera (a menudo las obras llegaban a la Fundación aún húmedas y con un fuerte olor a aceite de linaza). Estas obras tempranas contienen una idea de la claridad y de la urgencia y, paradójicamente, un aplomo que no siempre se han manifestado en obras posteriores y de más complejidad. *Noche lluviosa en Rubber City*, de David Salle, creada en 1980 por una mano joven que se nos antoja a un tiempo elegante y torpe constituye un cuadro arquetípico, decididamente posmoderno, de la que ha dado en llamarse «la generación de las fotos». El saqueo al que Keith Haring somete a los pósteres de Elvis Presley y Marilyn Monroe es sin duda de naturaleza warholiana, pero también revela una falta de experiencia y una energía subversiva muy típica de la obra temprana de Haring. George Condo elige un camino totalmente distinto y, con *Explosión de K-9* (1986), un cuadro loco de sus primeros años, hace gala de un respeto reverencial a la figura de Pablo Picasso.

La clarividencia de los Rubell, unida a nuestro insaciable impulso por presentar lo último de lo último, hace que muy rara vez tengamos la ocasión de organizar una muestra como esta. Pero aquí tenemos una de estas oportunidades —nada menos que en la cuna de la pintura moderna—, que ha sido posible gracias a la Fundación Banco Santander. Son estas miradas prolongadas las que nos espolean y nos motivan para hallar nuevas expresiones en direcciones nuevas.





- John Baldessari 12**
Hernan Bas 16
Ross Bleckner 18
Michaël Borremans 20
Cecily Brown 24
Francesco Clemente 28
Robert Colescott 30
George Condo 34
Marlene Dumas 36
Urs Fischer 40
Keith Haring 42
Eberhard Havekost 46
Matthew Day Jackson 52
Adam McEwen 56
Dianna Molzan 58
Takashi Murakami 60
Yoshitomo Nara 64
Elizabeth Peyton 68
Richard Prince 72
Neo Rauch 74
Sterling Ruby 78
David Salle 80
Wilhelm Sasnal 82
Julian Schnabel 90
David Schnell 92
Norbert Schwontkowski 94
Luc Tuymans 98
Kaari Upson 102
Andy Warhol 104
Matthias Weischer 106
Christopher Wool 110
Zhang Huan 112
Thomas Zipp 116

John Baldessari

NACIÓ EN NATIONAL CITY, CALIFORNIA (EE. UU.) EN 1931. VIVE Y TRABAJA EN SANTA MÓNICA (EE. UU.)
WAS BORN IN NATIONAL CITY, CALIFORNIA (USA) IN 1931. LIVES AND WORKS IN SANTA MONICA (USA)

No es extraño que un gran artista cite a otro, pero cuando John Baldessari invoca a Francisco de Goya (1746-1828), el maestro español del siglo XVIII, sí es fácil que los nuevos significados sean extremos. El cuadro de Baldessari titulado *Serie Goya: Lo mismo en otras partes* (1997) pertenece a una serie de telas que muestran objetos cotidianos acompañados de frases sacadas de los famosos *Desastres de la guerra* de Goya. Aquí, la frase «Lo mismo en otras partes» —el explícito título del aguafuerte número 23, que muestra una pila de cuerpos sin vida de soldados, cabe suponer, después de la batalla— parece un subtítulo trivial para la imagen no menos ordinaria de una escalera apoyada en una pared. Otras piezas de esta misma serie representan un clip de oficina, un lápiz, unas gafas, etc., acompañadas de otras frases sacadas del contexto original, que en la obra de Goya son una reflexión sobre la guerra y la muerte. Aunque Baldessari deja en buena parte abierta la relación entre texto e imagen, la alusión a Goya genera connotaciones más complejas; quizá debamos considerar las atrocidades de la guerra un hecho tan común como todo cuanto rodea a la vida cotidiana.

Como es habitual en su obra, Baldessari ofrece a los espectadores unos montajes, aparentemente simples, de imágenes, frases, formas u objetos a partir de los cuales cada uno puede sacar sus conclusiones conceptuales; su obra *Obstrucción (azul), con tres personas (una con corbata naranja)* (1997) es otro ejemplo revelador. Inspirándose en fotogramas en blanco y negro del cine clásico y del material publicitario de Hollywood —una técnica que el artista viene usando desde mediados de la década de los setenta—, Baldessari escoge una imagen desconocida en la que aparece un grupo de hombres, y luego tapa los rostros y algunas partes de sus cuerpos con formas de colores —un gran rectángulo azul y el inconfundible punto de color blanco—. Si la sacamos de su contexto narrativo reconocible, la escena cambia de protagonistas y se convierte en un estudio libre de las formas. En esta pieza, el lenguaje desempeña un papel secundario con respecto a los experimentos estructuralistas que Baldessari realiza con los colores, las formas y la composición.

CATHERINE TAFT

It is rarely radical when one great artist quotes another, but when John Baldessari invokes the 18th century Spanish master Francisco de Goya (1746-1828), the resulting meanings can be quiet extreme. Baldessari's 1997 painting *Goya Series: The Same Elsewhere* is one of a number of canvases that depict everyday objects alongside text borrowed from Goya's infamous *Disasters of War* series. Here, the phrase "The same elsewhere"—the blunt title of Goya's etching number 23, which depicts a pile of dead soldiers, presumably after battle—seems a mundane subtitle for an equally ordinary image of a ladder leaning against a wall. Other works in the series depict a paper clip, a pencil, eye glasses, etc., with other phrases, dislocated from their original context within Goya's reflection on war and death. Although Baldessari leaves the relationship between image and text largely open-ended, his allusion to Goya creates more complicated connotations; perhaps we should consider the atrocities of war as commonplace occurrence as the trappings of everyday life.

Baldessari typically offers his viewers such seemingly simple arrangements of images, phrases, forms, or objects from which one can draw his or her own conceptual conclusions, and his work *Blockage (Blue), with Three Persons (One with Tie Orange)* (1997) is another strong example. Drawing from black and white stills from classic films and Hollywood publicity photos—a technique the artist has been using since the mid-1970s—Baldessari selects an anonymous image of a group of men. He then obscures portions of their bodies and faces with colored shapes—a large blue rectangle and his signature dot in white. When dislocated from its recognizable narrative, the scene is recast as a free-floating formal study. In this piece, language takes second billing to Baldessari's structuralist experiments with color, shape, and compositional framing.

***Serie Goya: Lo mismo en otras partes*, 1997, impresión de chorro de tinta y rotulación a mano sobre lienzo, 190,5 x 152,4 cm | *Goya Series: The Same Elsewhere*, 1997, inkjet print and hand lettering on canvas, 75 x 60 in.**



THE SAME ELSEWHERE

Obstrucción (azul), con tres personas (una con corbata naranja), 2004, fotografía digital tridimensional y acrílico sobre paneles de Sintra, Dibond y Gatorfoam, 228,6 x 180,4 cm | *Blockage (Blue), with Three Persons (One with Tie Orange)*, 2004, three-dimensional archival digital photographic print and acrylic on Sintra, Dibond and Gatorfoam panels, 90 x 71 in.



Hernan Bas

NACIÓ EN MIAMI (EE. UU.) EN 1978. VIVE Y TRABAJA EN DETROIT (EE. UU.)
WAS BORN IN MIAMI (USA) IN 1978. LIVES AND WORKS IN DETROIT (USA)

Los cuadros de Hernan Bas muestran un mundo surrealista, se diría que inspirado en cuentos de hadas, fantasías y realidades oníricas. Bas se sirve de referencias histórico-artísticas, literarias y religiosas, que funde con la cultura popular, la angustia adolescente y su propia mitología para crear cuadros de múltiples capas y estratos, plagados de historias y secretos. Pintados deprisa y con trazos sueltos, a veces rayando en la abstracción, sus retratos y paisajes resultan evocadores y misteriosos, opulentos y fastuosos en las capas de colores y la fluidez de las pinceladas. A menudo se trata de escenas sombrías y tristes que plasman un mundo escurridizo, inestable y en constante cambio, poblado de figuras ambiguas y esquivas.

La inmaculada lactancia de san Bernardo (2007) forma parte de una serie titulada *Santos y sectas secretas*, que Bas ha consagrado a las leyendas de santos, la iconografía religiosa, la historia del arte y los sucesos milagrosos en los que, como se ha dicho hace poco, «el artista propone que el denominado “culto a la santidad” no se aleja demasiado de otros sistemas de creencias seculares, como los de las sociedades secretas, y observa que “en la base de la existencia de ambos está la necesidad de sentirse parte de algo más grande que uno mismo”»¹.

Por lo general, los papeles principales en los cuadros narrativos de Bas los interpretan chicos adolescentes, atrapados en un inframundo de melodrama y desazón a caballo entre la infancia y la edad adulta. En *La inmaculada lactancia de san Bernardo*, Bas pinta al santo encarnado en un adolescente que recibe un chorro de leche de la virgen María —que semeja una aparición fantasmal—, rodeado por un paisaje enigmático y funesto, repleto de velas titilantes y formas irregulares. El cuadro hace referencia al «milagro de la lactancia», en el que la virgen María se presenta ante san Bernardo y le ofrece leche en recompensa por su devoción. La representación de este «milagro» es un motivo frecuente en la pintura religiosa española y alemana, entre las que figuran dos conocidísimas obras del siglo XVII, ambas expuestas en el Museo Nacional del Prado: un cuadro de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), y otro de Alonso Cano (1601-1667) en el que una estatua de la Virgen cobra vida y hace su ofrenda al santo.

LINDA JOHNSON DOUGHERTY

Hernan Bas's paintings depict a surreal world, seemingly lifted from fairytales, fantasies, and dreams. Bas draws upon art historical, literary, and religious references melted with pop culture, teenage angst, and his own personal mythologies to create richly layered paintings, dense with stories and secrets. Loosely and quickly painted, verging on abstraction at times, his portraits and landscapes are atmospheric and mysterious, opulent and lush in their layers of colors and fluid brushstrokes. The scenes are often dark and moody, presenting a slippery, unstable, and constantly shifting world, with elusive and ambiguous characters.

The Immaculate Lactation of Saint Bernard (2007) is from a series by Bas, *Saints & Secret Sects*, preoccupied with the legends of saints, religious iconography, art history, and miraculous events, in which, as recently described, “the artist proposes that the so-called ‘cult of sainthood’ is not so far removed from other, secular systems of belief such as those of secret societies, commenting that ‘the need to belong to something greater than one’s self is the basis for the existence of both.’”¹

Teenage boys, caught in a melodramatic and uneasy netherworld between adulthood and childhood, usually play the main roles in Bas's narrative paintings. In *The Immaculate Lactation of Saint Bernard*, the saint is depicted by Bas as an adolescent boy, receiving a stream of milk from the Virgin Mary, who appears as a ghostly apparition, surrounded by a foreboding and enigmatic landscape filled with flickering candles and jagged forms. The painting references the “Miracle of Lactation,” in which the Virgin Mary appears before St. Bernard and offers him her milk as a reward for his devotion. The depiction of this “miracle” is prevalent in Spanish and German religious painting, including two well known 17th century works at the Museo Nacional del Prado, one by Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) and a painting by Alonso Cano (1601-1667) in which a statue of the Virgin Mary comes to life to offer her gift to the saint.

1. Cita de Hernan Bas en un comunicado de prensa (sin fechar) sobre la exposición en la Victoria Miro Gallery de Londres, *Hernan Bas: Saints & Secret Sects*, del 2 de junio al 28 de julio de 2007.

1. Press release (undated), including quote by Hernan Bas, from Victoria Miro Gallery, London, *Hernan Bas: Saints & Secret Sects*, June 2-July 28, 2007.



La immaculada lactancia de san Bernardo, 2007, acrílico y gouache sobre lino, 127 x 101,6 cm |
The Immaculate Lactation of Saint Bernard, 2007, acrylic and gouache on linen, 50 x 40 in.

Ross Bleckner

NACIÓ EN 1949 EN NUEVA YORK (EE. UU.), DONDE VIVE Y TRABAJA
WAS BORN IN 1949 IN NEW YORK (USA), WHERE HE LIVES AND WORKS

La arquitectura del cielo (1990) forma parte de una serie de obras con el mismo título creada por el artista entre 1988 y 1993. El cuadro atestigua el interés de Bleckner por los elementos que constituyen los distintos armazones que acunan la vida, desde el nivel celular al carácter expansivo del universo, algo que solo alcanzamos a comprender gracias al poder de la imaginación. En *La arquitectura del cielo* se recurre al uso repetido de elementos geométricos simples para transmitir una sensación de espacio volumétrico. Originadas en algún lugar en las alturas, las vibraciones atmosféricas resuenan y propagan su eco hasta alcanzar las profundidades ilusorias de esta obra, recordando las grandes estructuras arquitectónicas con cúpula, como el Panteón, geométricamente perfecto, o la basílica de Santa Sofía, con su elevada espiritualidad. El uso que el ser humano ha hecho de la arquitectura para tratar de emular la bóveda celeste se adecúa a la obsesión de Bleckner por representar la luz en el lienzo. La luz reverbera a lo largo y ancho de la composición de *La arquitectura del cielo*. Y, sin embargo, incluso cuando la representación luminosa del cielo plateado arrastra pensamiento y emociones y los eleva al reino de los cielos, la impronta del ser humano persiste y se hace presente en su atmósfera. Salpicando de puntos un campo plateado que normalmente carece de modulación, la geometría de Bleckner combina el cuerpo del ser humano con los cuerpos celestes, recordándonos de paso que, con el tiempo, todas las formas orgánicas terminarán por ceder su energía a la vastedad del universo.

De acuerdo con la interpretación que ofrece Bleckner de la vida a escala celular, esta obra expresa su conciencia de la fragilidad de la vida misma, un tema central en su producción. En *La arquitectura del cielo*, el artista alude a la vez a la geometría de la arquitectura, que es artificial y producto del hombre, y a la de la naturaleza, que escapa a toda influencia del ser humano.

SHAWNA COOPER

Ross Bleckner's *Architecture of the Sky* (1990) is part of a series of works of the same title created by the artist from 1988 through 1993. The painting speaks to Bleckner's interest in the elements that make up the various armatures that cradle life: from the cellular level to the expansiveness of the universe, something we can only fathom through the power of imagination. In *Architecture of the Sky*, simple repetitive geometric elements are used to convey a sense of volumetric space. Pulsing forth from a point on high, atmospheric vibrations resound into the illusionistic depths of this work, calling to mind the great domed structures of architecture, such as the geometrically perfect Pantheon or the spiritually soaring Hagia Sophia. Man's use of architecture to emulate the celestial dome pairs well with Bleckner's own preoccupation with the representation of light on the canvas. Light reverberates through the composition of *Architecture of the Sky*. And yet, even as the luminous silvery skyscape drives thought and emotion upward into the heavenly realm, the imprint of man permeates its atmosphere. Punctuating the otherwise unmodulated silver field, Bleckner's geometry conflates man's and celestial bodies, with a reminder that all organic forms will eventually relinquish their energy to the vastness of the universe.

In line with Bleckner's renderings of life at the cellular level, this piece conveys his awareness of the tenuous nature of life itself, a theme central to his work. In *Architecture of the Sky*, Bleckner references both the man-made geometry of architecture and that of nature, which is beyond human influence.



La arquitectura del cielo, 1990, óleo sobre lienzo, 269,2 x 233,7 cm | *Architecture of the Sky*, 1990, oil on canvas, 106 x 92 in.

Michaël Borremans

NACIÓ EN GERAARDSBERGEN (BÉLGICA) EN 1963. VIVE Y TRABAJA EN GANTE (BÉLGICA)
WAS BORN IN GERAARDSBERGEN (BELGIUM) IN 1963. LIVES AND WORKS IN GHENT (BELGIUM)

Michaël Borremans da muestra de su talento para deconstruir las apariencias en *La constelación* (2000), un cuadro que desnuda la acartonada cultura empresarial y pone de manifiesto su lado más vulnerable, lleno de alienación, ceguera y exorcismo. Espectros de gerentes obsesionados con los libros de contabilidad y de antiguos jefecillos aficionados a dictar reglas rondan la sala de juntas. Parecen surgir de debajo de la mesa y cernerse sobre su superficie, y convierten un lugar asociado a las jerarquías y a los resultados tangibles en una fantasmagoría anárquica e irracional. Dos grupos de hombres aparecen de pie dándose la espalda mutuamente, sin ser conscientes, al parecer, de la proximidad del otro. Aunque no les han concedido «un lugar en la mesa», posan las manos en los hombros de aquellos de sus homólogos que sí disfrutaban de ese derecho. En mayor o menor medida, este gesto se acentúa a lo largo y ancho de todo el cuadro mediante unas leves líneas blancas, apenas perceptibles, muy parecidas a esas que en los planetarios y folletos de astrología convierten los grupos ilegibles de estrellas en constelaciones reconocibles. Igual que una constelación, una empresa no sería nada sin las partes que la integran: se debe a los haces de energía, humana o celeste, que deben cumplir con su obligación de dejarse ver en ciclos de 24 horas. Sin embargo, a diferencia de las estrellas que brillan por la noche, los miembros diurnos (sin brillo) de la constelación de la sala de juntas no están idealizados. Bajo la mirada y el pincel de Borremans son un conjunto de materia gris sin individualizar, vestidos con trajes de lujo pero que permanecen ciegos y mudos en tanto carecen de ojos y de boca.

Maestro de la pintura psicológica, en *La diapositiva* (2004), Michael Borremans confiere al hombre de negocios aislado un aspecto más humano; el ceño fruncido del hombre y la obsesión compulsiva, aunque inútil, en un objeto transparente, dotan a este cuadro de un aire compasivo del que carece *La constelación*, que es una visión indudablemente espantosa de la entropía organizativa. Al fin y al cabo, las constelaciones tradicionales se basan en mitos, que no son sino la cristalización de verdades culturales que las civilizaciones han abrazado desde el mundo antiguo. Las constelaciones populares como Casiopea, Pegaso y Orión representan el heroísmo épico y la virtud de la antigua Grecia. No hay rastro de valores nobles como estos en la constelación disoluta de la sala de juntas que ofrece Borremans, que en cambio sí refleja y condena los ideales capitalistas que están en la base del siglo XXI.

Michaël Borremans demonstrates his talent for deconstructing surface appearances in *The Constellation* (2000), a painting that undresses buttoned-down corporate culture and reveals an underbelly of alienation, blindness and exorcism. Specters of ledger-reading bean counters and rule mongers past haunt the boardroom. They seem to rise from underneath the table, hovering at its surface and turning a site associated with hierarchical order and tangible results into an irrational, anarchic phantasmagoria. Two groups of standing men appear with their backs to each other, seemingly unaware of their proximity. Although they have not been granted “a seat at the table,” they place their hands on their counterparts, who do enjoy such access. To greater or lesser degrees throughout the picture this gesture is accentuated by faint white lines, much like those that turn illegible clusters of stars into recognizable constellations in planetariums and astrology pamphlets. Like a constellation, a corporation would be nothing without its constitutive parts: it is beholden to the bundles of energy, human as opposed to celestial, that obediently fulfill their duty to appear in every 24-hour cycle. Yet unlike the nocturnal, resplendent stars, the diurnal, dull members of the boardroom constellation are not idealized. Under Borremans’ brush they are unindividuated dark gray matter, clad in luxe, liquid suits but left blind and mute by their missing eyes and mouths.

Borremans—a master of psychological painting—gives the isolated businessman/bureaucrat in *The Slide* (2004) a more humanized aspect; his furrowed brow and compulsive yet futile fixation on a transparent object lend this painting a sympathetic affect that is absent in *The Constellation*—a decidedly nightmarish vision of organizational entropy. After all, traditional constellations are based on myths—crystallizations of cultural truths that have been embraced by civilizations since antiquity. Popular constellations such as Cassiopeia, Pegasus, and Orion represent the epic heroism and virtue of the ancient Greeks. No such noble values are apparent in Borremans’s dissipated boardroom constellation, which instead refracts and indicts the rank-and-file, capitalist ideals of the 21st century.

KATHERINE JENTLESON



La constelación, 2000, óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm | *The Constellation*, 2000, oil on canvas, 39 x 47 in.

La diapositiva, 2004, óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm |
The Slide, 2004, oil on canvas, 23 x 31 in.





Cecily Brown

NACIÓ EN LONDRES (REINO UNIDO) EN 1969. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK (EE. UU.)
WAS BORN IN LONDON (UNITED KINGDOM) IN 1969. LIVES AND WORKS IN NEW YORK (USA)

En *Pintura negra 4* (2003), una mujer desnuda duerme inquieta boca abajo sobre un camastro de sábanas blancas revueltas que la artista ha conformado mediante la acumulación abundante de pintura. En sus obras, Brown trabaja con la textura sensual de la misma pintura para evidenciar lo corpóreo. Tanto *Servicio de lujo* (1999) como *Pintura negra 4* presentan ese color coralino-melocotón que es casi un distintivo de su forma de representar la carne humana. En la suntuosa manera que Brown tiene de abordar la pintura y la forma humana es fácil advertir alguna que otra referencia a artistas como Willem de Kooning (1904-1997), Lucian Freud (1922-2011), Tiziano (1477-1576) o Francisco de Goya (1746-1828). Para Brown, los pintores que la han precedido en la historia del arte suponen una influencia fundamental para su imaginación.

La referencia a Goya es en *Pintura negra 4* cualquier cosa menos encubierta. La pieza alude al famoso grabado goyesco «El sueño de la razón produce monstruos», de la serie *Los caprichos*, en el que el autorretrato de Goya es atacado por las criaturas aladas de la noche. Y alados son los falos que se ciernen sobre la figura en el cuadro de Brown, revolviéndose y echando espumarajos en el funesto cielo nocturno, sin que quepa presagiar nada bueno. La nueva mirada que la serie de Goya vierte sobre el ambiente cultural de la España de finales del siglo XVIII le supuso romper con el género del retrato por el que era conocido. Brown renuncia en *Pintura negra 4* a su imaginería explícitamente más erótica para mostrar el sueño alucinador de violencia sexual que se avecina. Brown recorre la historia de un medio, el suyo, dominado por los hombres, al tiempo que reconfigura técnicas y formatos mediante su voz contemporánea, dando así lugar a un nuevo y estimulante mundo visual.

In Cecily Brown's *Black Painting 4* (2003) a female nude lays fitfully on her stomach, cradled in a billowy white pallet that the artist has formed through a lavish buildup of paint. Brown works with the sensuous texture of oil paint itself to evince the corporeal in her paintings. Both *Service de Luxe* (1999) and *Black Painting 4* feature the coral-peach color that is practically the calling card for Brown's depiction of the flesh. In Brown's sumptuous handling of paint and the human form, it is possible to detect references to the likes of Willem de Kooning (1904-1997), Lucien Freud (1922-2011), Titian (1477-1576), and Francisco de Goya (1746-1828). Painters who have preceded Brown in the history of art stand as touch stones for her imagination.

The reference to Goya in *Black Painting 4* is far from covert. The composition is similar to Goya's famous etching "The Sleep of Reason Produces Monsters" from his *Los Caprichos* series, in which Goya's sleeping self portrait is attacked by winged creatures of the night. Hovering ominously above the figure in Brown's painting are winged phalluses that churn and froth the baleful night sky. For Goya, his series' insight into the cultural climate of late 18th century Spain was a break from the portraiture for which he was best known. For Brown, *Black Painting 4* eschews more explicitly erotic imagery in favor of depicting a hallucinatory dream of impending sexual violence. Brown navigates the male dominated history of her medium by reconfiguring techniques and formats through her own contemporary voice and in doing so creates a stimulating new visual world.

SHAWNA COOPER



Pintura negra 4, 2003, óleo sobre lino, 198 x 228,6 cm | *Black Painting 4*, 2003, oil on linen, 78 x 90 in.

Servicio de lujo, 1999, óleo sobre lino, 190,5 x 190,5 cm | *Service de Luxe*, 1999, oil on linen, 75 x 75 in.





Francesco Clemente

NACIÓ EN NÁPOLES (ITALIA) EN 1952. VIVE Y TRABAJA ENTRE NUEVA YORK, ROMA Y MADRÁS
WAS BORN IN NAPLES (ITALY) IN 1952. LIVES AND WORKS IN NEW YORK, ROME AND MADRAS

El autorretrato y el vínculo entre lo humano y lo animal son motivos que recorren toda la obra de Clemente. En *Sin título* (1980), el artista aparece en los dos registros en que se divide la pintura. El de arriba representa un mundo idealizado en el que la imagen de Clemente se reduce a una especie de caricatura acompañada de tres pájaros negros. El artista posa de espaldas, girando extremadamente la cabeza, y luce una capa negra que sugiere cierta afinidad con sus alados compañeros. El registro de abajo remite a un mundo indudablemente más terrenal, con los elementos propios del paisaje más una cabaña de tejado rojo. En una postura que semeja un eco del propio pájaro y con la frente marcada por signos de envejecimiento, el artista comparece con una oca y su correspondiente huevo. Esas enigmáticas imágenes se hallan a caballo entre las fuentes orientales y occidentales que forman parte del complejo vocabulario artístico de Clemente.

Los materiales empleados en *Sin título* están ligados a la experiencia de Clemente en la India, destino frecuente de un artista que vive entre Nueva York, Roma y Madrás. Cada registro se compone de cinco fragmentos de papel artesanal de Pondicherry unidos por unas cintas de algodón hilado a mano, materiales no usados por lo general en la pintura de tradición europea italiana, sino autóctonos, y tomados de la artesanía producida en Madrás y sus alrededores. El interés del artista por las alternativas a los métodos de creación artística exclusivos de Occidente, tanto en lo que respecta al formato como a los materiales, favorece un nuevo tipo de conversación que parece instalarse en el espacio fronterizo que media entre ambas tradiciones.

SHAWNA COOPER

Self-portraiture and the connection between the human and the animal are recurring themes throughout Clemente's oeuvre. In *Untitled* (1980), Clemente appears in both the upper and lower registers of the painting. The upper register is a stylized world in which Clemente's image is rendered in near caricature along with three, black birds. The artist is posed with his head wrenched fiercely over his shoulder and wearing a black mantle, suggesting an affinity with his avian counterparts. The lower register has a decidedly more earthly reference with its landscape elements and red roofed shelter. Posed as an echo of the bird-self, Clemente's brow now shows signs of age and he appears with a white goose and its egg. These enigmatic images slip between western and eastern sources that belong to Clemente's complex artistic vocabulary.

The materials of *Untitled* are tied to Clemente's experiences in India, a frequent destination for the artist who lives in New York, Madras and Rome. Each register is composed of five panels of handmade Pondicherry paper, connected by hand-woven cotton cloth strips. These are not the materials of painting in the European tradition of Clemente's Italian homeland, but the utilization of the local materials and of the craftsmen of Madras and its surrounding areas. The artist's interest in alternatives to strictly western methods of constructing a work of art, in both format and materials, facilitates a new type of conversation that seems to hover in the liminal space between both traditions.



Sin título, 1980, acuarela, gouache y carboncillo sobre papel de Pondicherry hecho a mano, 2 tablas, 160 x 274,3 cm en total; 80 x 274,3 cm cada uno | *Untitled*, 1980, watercolor, gouache and charcoal on handmade Pondicherry paper, 2 panels, 63 x 108 in, overall; 31 ½ x 108 in. each

Robert Colescott

NACIÓ EN OAKLAND, CALIFORNIA (EE. UU.) EN 1925 Y MURIÓ EN TUCSON (EE. UU.) EN 2009
WAS BORN IN OAKLAND, CALIFORNIA (USA) IN 1925 AND DIED IN TUCSON (USA) IN 2009

Conocido sobre todo por reescribir en algunos de sus cuadros el canon de la historia del arte y hacer suyas obras de artistas que van de Vincent van Gogh (1853-1890) a Edouard Manet (1832-1883), las telas de Robert Colescott, provocativas, crudas, estridentes y polémicas, ofrecen una visión declaradamente satírica de la historia del racismo, muy arraigado en América. Colescott sustituye a menudo a los individuos blancos por esos personajes pintados de negro típicos de los espectáculos cómicos del *minstrel*, o por afroamericanos —*George Washington cruzando el río Delaware* se transforma en *George Washington Carver* [un científico negro] *cruzando el río Delaware*; la Mona Lisa es retratada como una mujer afroamericana—, y recurre a caricaturas extremas y a estereotipos para transmitir su mensaje.

Obras como *Milagros contemporáneos* (1988) son una buena prueba de este estilo inconfundible: un cuadro semiabstracto, de composición densa, colores exagerados y personajes próximos al cómic. En sus obras de gran formato, Colescott realiza a menudo curiosas alteraciones en la escala, o incorpora un batiburrillo de escenarios y personas para crear una atmósfera surrealista, onírica. De naturaleza impredecible y perturbadora, estos cuadros tan pronto resultan graciosos como hieren la sensibilidad, una combinación de elementos sorprendentes que insta a los espectadores a enfrentarse con la desigualdad racial de fondo y con los prejuicios que se parodian en la obra de Colescott.

La composición caótica de *Atardecer en el Bayou* (1993) combina retratos de Napoleón Bonaparte y Thomas Jefferson, un mapa de Estados Unidos, un pelicano, una madre con el rostro dividido en dos partes —una negra y otra blanca— que mece a una mujer de piel amarilla como si de un bebé se tratara, y personas cuya intensidad del color de la piel se mide en porcentajes variables («1/4», «1/32») que cuantifican, categorizan y determinan su identidad en función de la raza. Colescott explora la identidad mestiza, la intolerancia, los estereotipos y la compleja historia de la esclavitud con la compra del estado de Louisiana como telón de fondo.

Como escribió un crítico: «Lo que hace que los cuadros de Colescott sean interesantes es su contenido incendiario. No solo escoge temas candentes —el racismo, la religión, el colonialismo, el sexismo—, sino que los formula en imágenes narrativas con la intención de ofender prácticamente a todos los públicos, sean hombres o mujeres, negros o blancos, de izquierdas o de derechas. [He aquí el] ofensor impenitente de casi todo el mundo»¹.

LINDA JOHNSON DOUGHERTY

1. Holland Cotter, «Unrepentant Offender of Almost Everyone», *The New York Times* (8 de junio de 1997), www.nytimes.com

Best known for his paintings which re-write the canon of art history, appropriating works by artists ranging from Vincent van Gogh (1853-1890) to Edouard Manet (1832-1883), Robert Colescott's provocative, raw, raucous, and confrontational paintings provide pointedly satirical commentary on America's deeply rooted history of racism. Often replacing white subjects with blackface minstrel characters or African Americans —*George Washington crossing the Delaware* is transformed into *George Washington Carver* and the Mona Lisa is depicted as an African American woman—Colescott employs highly charged caricatures and stereotypes to get his point across.

Works such as *Modern Day Miracles* (1988) illustrate his identifiable style: semiabstract, densely painted with exaggerated colors, and cartoonish figures. In his large-scale compositions, Colescott often includes strange shifts in scale, or a jumble of settings or people to create a surreal, dreamlike atmosphere. Unpredictable and unsettling, these paintings are by turns amusing and disturbing, a melding of surprising elements that pushes viewers to confront the underlying racial inequity and prejudices parodied in Colescott's work.

The chaotic composition of *Sunset on the Bayou* (1993) combines portraits of Napoleon Bonaparte and Thomas Jefferson, a map of the United States, a pelican, a mother with a split black and white face who cradles a yellow-skinned woman as if she were a baby, and people whose varying shades of skin color are labeled with percentages ("1/4," "1/32") quantifying, categorizing, and determining their identity based on race. Colescott explores mixed race identity, bigotry, stereotypes, and the complicated history of slavery against the backdrop of the Louisiana Purchase.

As one critic has stated, "What gives Mr. Colescott's paintings interest, however, is their inflammatory content. He not only chooses hot-button topics—racism, religion, colonialism, sexism—but couches them in narrative images calculated to offend practically every audience, male or female, black or white, politically left or right. [He is the] unrepentant offender of almost everyone."¹

1. Holland Cotter, "Unrepentant Offender of Almost Everyone," *The New York Times* (June 8, 1997), www.nytimes.com



Milagros contemporáneos, 1988, acrílico sobre lienzo, 213,4 x 182,9 cm | *Modern Day Miracles*, 1988, acrylic on canvas, 84 x 72 in.





Atardecer en el Bayou, 1993, acrílico sobre lienzo, 228,6 x 289,5 cm | *Sunset on the Bayou*, 1993, acrylic on canvas, 90 x 114 in.

George Condo

NACIÓ EN CONCORD, NEW HAMPSHIRE (EE. UU.) EN 1957. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK (EE. UU.)
WAS BORN IN CONCORD, NEW HAMPSHIRE (USA) IN 1957. LIVES AND WORKS IN NEW YORK (USA)

En *La explosión de K-9* (1986) [K-9 es el nombre de un perro, personaje de cómic] muchas de las figuras distintivas de George Condo surgen del centro de la tela y van extendiéndose a su alrededor para llenar el vacío circundante. La composición que de ello resulta evita el estatismo y hace referencia a la naturaleza cambiante de las perspectivas y las figuras. *La explosión de K-9* es una ventana abierta a un ciclón de ideas e impresiones que brotan de la referencia que el título hace a un perro. Desde un punto de partida tan simple, Condo combina una excepcional estética de tira cómica con elementos propios de la abstracción y del surrealismo. De esta manera, las partes del cuerpo aparecen dislocadas, los rasgos faciales se aplanan y un cuello atenuado puede rematar en un cráneo con forma de bulbo. El argumento contenido en el lienzo aparece lo suficientemente disperso como para no precisar de una narrativa lineal. Así, el cuento es absorbido por las relaciones imaginadas por una geometría espacial interconectada.

George Condo suele recurrir en su obra a un repertorio de historias y estilos diversos, y *La explosión de K-9* no constituye una excepción. En el terreno visual, el minucioso reparto de personajes que maneja Condo está vinculado a las innovaciones estilísticas de artistas que lo precedieron, como Joan Miró (1893-1983), Arshile Gorky (1904-1948) y, en particular, Pablo Picasso (1881-1973). Cuando Condo se mudó a París en 1985, esto es, un año antes de pintar este lienzo, empezó una investigación sobre la obra de Picasso, que a fecha de hoy sigue siendo importante en su carrera. En ocasiones, los perros que Condo pinta en sus obras guardan un parecido con los animales del imponente *Guernica*. Otras veces, son el grosor del trazo, modulado con suma delicadeza, y el montaje de formas orgánicas lo que recuerda al maestro español. Sea cual sea la referencia, el estilo de Condo es único e inimitable y bebe de los maestros para abrir nuevos caminos.

SHAWNA COOPER

In *K-9 Explosion* (1986) a plethora of George Condo's distinctive characters emerge from the center of the canvas, expanding out to fill the surrounding void. The resulting composition avoids the static and alludes to the constantly changing nature of perspectives and personalities. *K-9 Explosion* is a window into a cyclone of thoughts and impressions that sprout from the titular reference to a dog. From that simple point of origin, Condo blends a unique cartoon aesthetic with elements of abstraction and surrealism. In so doing, elements of the body are disjointed, facial features are flattened into planes and the attenuated neck can terminate in a bulbous cranium. The storyline folded into the canvas is so abstracted as to not require a linear narrative. Thus, the tale is absorbed through imagined relationships conferred through interconnected spatial geometry.

George Condo often draws upon a diverse historic and stylistic repertoire in his oeuvre and *K-9 Explosion* is no exception. Condo's elaborate cast of characters is visually linked to the stylistic innovations of artists who have preceded him such as Joan Miró (1893-1983), Arshile Gorky (1904-1948) and, especially, Pablo Picasso (1881-1973). When George Condo moved to Paris in 1985, just one year before this picture was painted, he began an exploration of Picasso's work that became of lasting importance in Condo's career. Sometimes, Condo's graphically rendered dogs resemble animals in Picasso's monumental *Guernica*. Alternately it is Condo's delicately modulated line weight and biomorphic assemblage that is reminiscent of the Spanish master. Whatever the reference, Condo's style is uniquely his own, quoting from the masters to forge a new path.



La explosión de K-9, 1986, óleo sobre lienzo, 209,5 x 188 cm | *K-9 Explosion*, 1986, oil on canvas, 82 ½ x 74 in.

Marlene Dumas

NACIÓ EN CIUDAD DEL CABO (SUDÁFRICA) EN 1953. VIVE Y TRABAJA EN ÁMSTERDAM (HOLANDA)
WAS BORN IN CAPE TOWN (SOUTH AFRICA) IN 1953. LIVES AND WORKS IN AMSTERDAM (HOLLAND)

Los evocadores retratos de Marlene Dumas abordan los grandes temas —la vida y la muerte, el sexo y la violencia— mediante unas imágenes elocuentes y dramáticas que rezuman emociones intensas. A partir del enorme archivo fotográfico que va reuniendo, que además de sus propias fotografías incluye las publicadas en los grandes medios, Dumas se sirve de cualquier imagen que le fascine: desde pornográficas a fotografías de famosos o protagonistas de noticias, pasando por imágenes de sus propios amigos y familiares, o de personas anónimas. Entre sus personajes figuran bailarinas de *striptease* y prostitutas, terroristas y víctimas de torturas, madres e hijos. Dumas retrata a personas que han sufrido abusos, seres vulnerables de aspecto fantasmal, a víctimas y desaparecidos y a los silenciados. A fuerza de combinar de manera sistemática lo personal y lo político, las obras de Dumas resultan profundamente íntimas y turbadoras, y huyen de lo sentimental en todo momento.

Las figuras de Dumas flotan en amplísimos espacios blancos: sin un fondo que las sujete, existe una evidente sensación de soledad y pesar. Sus cuerpos, manchados y llenos de señales, suelen aparecer deformes y abotargados, y con colores poco o nada naturales. Su aspecto diluido lo consigue la artista al rellenar las figuras, tras esbozarlas primero con cuatro pinceladas, con tinta y acuarela que vierte sobre el papel y hace correr y acumularse moviendo dicho soporte.

En estas dos obras —*Imaginario 2* (2002), que muestra a una niña colgada de una soga, y *Celos en el harén* (2005), que retrata a una mujer desnuda tumbada boca abajo en el suelo, ambas pintadas en tonos marrón oscuro, gris y negro—, da la impresión de que todo, entorno y figuras, está dañado y ha sido objeto de maltrato, mientras que la escala, próxima al tamaño natural, da pie a un diálogo directo entre el observador y el tema de la obra. Uno se pregunta enseguida qué ha ocurrido: ¿han tirado a la mujer al suelo?, ¿acaso trata de huir a rastras de algo o de alguien? La imagen de la niña ahorcada es tan perturbadora que mirarla resulta casi insostenible, como no menos difícil resulta intentar apartar la vista de ella. La fuerza de Dumas estriba en la capacidad que tiene de combinar lo que fascina y lo que horroriza, la belleza y la violencia, en imágenes que se quedan indeleblemente grabadas en el ojo y en la mente del espectador, y que persisten incluso después de que este se haya marchado.

LINDA JOHNSON DOUGHERTY

Marlene Dumas' haunting portraits tackle the big subjects—life and death, sex and violence—in expressive, dramatic images that are saturated with intense feelings. Working from a huge archive of photographs she collects—her own photos, as well as from the mass media—she uses any image that she finds compelling, ranging from pornography, news figures, and celebrities to her own friends and family members, as well as anonymous people. Her subjects include strippers and prostitutes, terrorists and torture victims, mothers and children. She represents the violated and vulnerable, remembering the ghosts, the victims, the missing, and the silenced. Consistently merging the personal and the political, Dumas' works are deeply intimate, disquieting, and extremely anti-sentimental.

Dumas' figures float in vast empty white spaces—with no backgrounds to anchor them, there is a palpable sense of loneliness and sorrow. Exploring the physical body, her stained and smeared forms are often bloated and distorted, rendered in unnatural colors. She achieves a fluid quality by starting with loosely sketching the figure with a brush and then filling in the form by pouring ink and watercolor onto the paper and letting it flow and pool, directing its movement by shifting the paper.

In these two works, *Imaginary 2* (2002), which depicts a young girl hanging from a noose, and *Jealousy in the Harem* (2005), which portrays a nude woman sprawled out on the floor, both painted in somber tones of brown, gray, and black, everything and everyone looks bruised and battered, and their close to life-sized scale sets up an immediate dialogue between viewer and subject. One immediately wonders what has happened: has the woman been knocked to the ground? Is she crawling away from someone or something? And the image of a hanging child is so disturbing that it is almost impossible to look at, and yet equally impossible to look away from. Dumas' power lies in her ability to combine the compelling and the horrific, beauty and violence, in images that imprint themselves indelibly in the viewer's eye and mind and linger long after one has walked away.



Imaginario 2, 2002, óleo sobre lienzo, 125 x 70 cm | *Imaginary 2*, 2002, oil on canvas, 49 x 27 ½ in.



Celos en el harén, 2005, acuarela y aguada sobre papel, 62 x 200 cm |
Jealousy in the Harem, 2005, watercolor and inkwash on paper, 24 x 78 ¾ in.



Urs Fischer

NACIÓ EN ZÜRICH (SUIZA) EN 1973. VIVE Y TRABAJA ENTRE BERLÍN, LOS ÁNGELES Y ZÜRICH
WAS BORN IN ZÜRICH (SWITZERLAND) IN 1973. LIVES AND WORKS IN BERLIN, LOS ANGELES AND ZÜRICH

Urs Fischer crea obras escultóricas a partir de materiales tan diversos como el acero, la cera y las coberturas de confitería para suscitar una suma de experiencias multisensoriales. En *Sin título (ramas colgantes)* (2006), lo que a primera vista parecen ramas naturales son en realidad ramas fabricadas en aluminio fundido, de aspecto bastante fiel al material original (y caduco) en el que se inspiran. Cada rama está sujeta por una cadena de aluminio que, a su vez, pende de un motor que hace girar las dos ramas lentamente. En el extremo de cada rama hay sendas velas encendidas que se mantienen en un frágil equilibrio. Conforme las ramas giran una alrededor de la otra en una danza etérea, la cera de las velas va cayendo al suelo y dibujando bajo las ramas dos círculos secantes. Las velas se reponen varias veces al día. Este proceso, que debe realizarse con cuidado, tiene tanto de equilibrismo como de ritual, y permite que la cera siga acumulándose. El palimpsesto resultante es una elegante expresión de la pintura en forma de escultura.

Con la hoy en día célebre proclama «Yo soy la naturaleza», Jackson Pollock (1912-1956) se reivindicaba como la fuerza centrífuga de la cual emanaba toda su inspiración artística. El uso que Pollock hacía del suelo como caballete para crear sus inconfundibles cuadros de pintura de goteo contribuyó a que fuera tildado de iconoclasta en el mundo del arte. Con el uso que Fischer hace del suelo como lienzo, que va pintando con cera que gotea de unas velas sujetas a referentes naturales colgados a cierta altura, es como si estuviera en íntima comunión con el espíritu de Pollock. Las ramas suspendidas, con sus luminosos pasajeros, tienen un aire siniestro que conjura a una presencia espectral. El movimiento etéreo de la escultura es hipnotizador; y, como ocurre cuando se analiza una pintura o una escultura abstracta, la fuerza de esta pieza se despliega en función de la experiencia y la contemplación.

SHAWNA COOPER

Urs Fischer creates sculptural works out of materials as diverse as steel, wax and confectionery icing to yield a panoply of multisensory experiences. In *Untitled (Hanging Branches)* (2006), what appear to be natural elements are not natural at all, but cast aluminum tree branches that approximate their deciduous source material. Each branch is attached to a cast aluminum chain that is in turn suspended from a motor that slowly rotates each branch. Delicately balanced on the end of each branch is a lighted candle. As the branches rotate in an airy dance around one another, the wax from the candles drip onto the floor to reveal interlocking circles on the ground below. Several times a day, the candles are replaced. This careful process is part balancing act, part ritual, and enables the accumulation of wax to continue. The palimpsest that results is an elegant expression of painting in sculptural form.

With the now famous proclamation “I am nature,” Jackson Pollock (1912-1956) positioned himself as the centrifugal force from which all of his artistic inspiration flowed. Pollock’s use of the floor as an easel to create his signature drip paintings helped to brand him an art world iconoclast. With Fischer’s use of the floor as a canvas, painted with dripped wax held aloft by natural referents, it is as though Fischer is communing with Pollock’s ghost. The floating branches with their illuminated passengers have an uncanny quality that invokes a spectral presence. The ethereal movement of the sculpture is mesmerizing; and, as with the examination of an abstract painting or sculpture, the power of Fischer’s piece unfolds as a function of experience and contemplation.



Sin título (ramas colgantes), 2006, instalación, técnica mixta, dimensiones variables | *Untitled (Hanging Branches)*, 2006, mixed media installation, variable dimensions

Keith Haring

NACIÓ EN READING, PENNSYLVANIA (EE. UU.) EN 1958 Y MURIÓ EN NUEVA YORK (EE. UU.) EN 1990
WAS BORN IN READING, PENNSYLVANIA (USA) IN 1958 AND DIED IN NEW YORK (USA) IN 1990

Los retratos que Keith Haring hizo de Elvis Presley y Marilyn Monroe ponen de relieve las principales influencias que subyacen a la evolución de la obra de este artista. Cuando Haring decidió, en 1981, hacer suyos los temas de Elvis y Marilyn, Andy Warhol (1928-1987), decano del pop art y gran fanático de la fama, era ya conocido por los retratos de estos dos famosos. Tanto en *Elvis Presley* (1981) como en *Marilyn Monroe* (1981), Haring rinde homenaje a la influencia de Warhol, pero va un paso más allá de la apropiación llevada a cabo por aquel. Evita la reproducción totalmente mecánica de la imagen que hace Warhol, y aplica la tinta directamente sobre un póster producido a gran escala para transformar el motivo. De ma-

nera similar a Marcel Duchamp (1887-1968) cuando pinta un bigote a la Mona Lisa, Haring utiliza los pósteres como si fueran objetos encontrados o lienzos ya confeccionados. En la década de los ochenta, los artistas jóvenes que residían en Nueva York investigaban nuevas formas de comunicarse con un público más amplio para rebasar las fronteras del sistema elitista del mundo del arte, entonces dominado por las modas minimalista y conceptual. Una manera de lograrlo era sacar el arte de las galerías y llevarlo directamente a la gente. Keith Haring salvó la distancia que había entre la calle, los artistas y el mundo más formal del arte al reinterpretar de manera brillante las estrategias desarrolladas por los artistas de



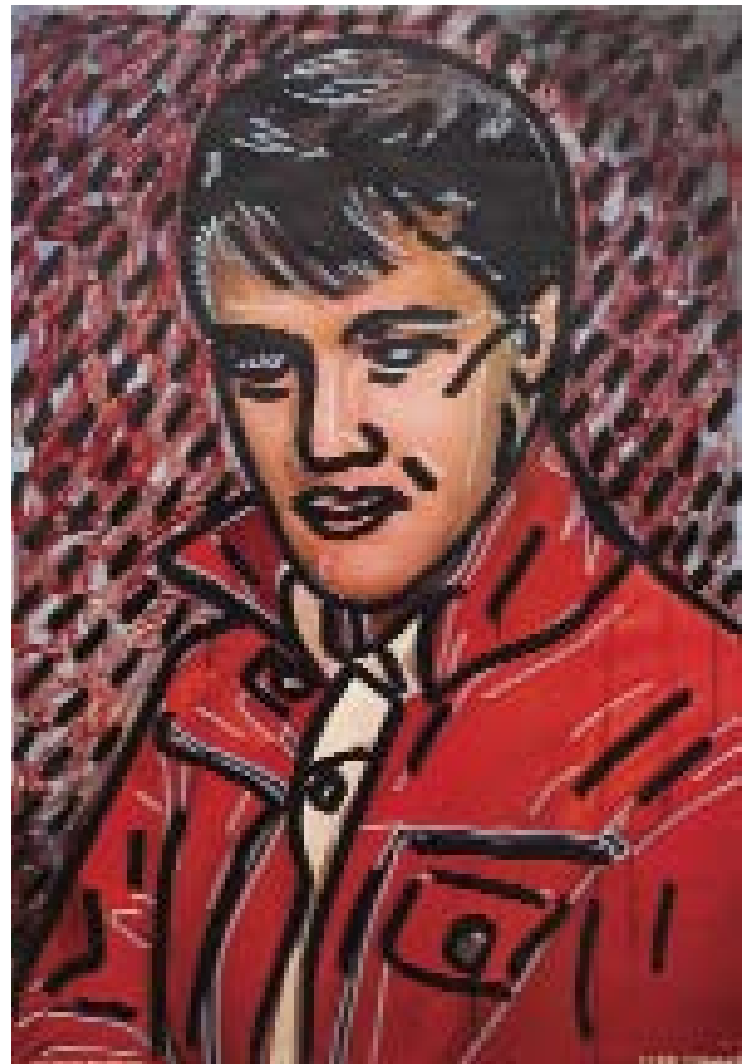
Elvis Presley, 1981, tinta sobre litografía comercial impresa en offset, 97,2 x 66,4 cm | *Elvis Presley*, 1981, ink on commercially printed offset lithographic poster, 38 ¼ x 26 ½ in.

los sesenta que, con temas accesibles, atraían a un público más numeroso. Barato y fácil de llevar a cualquier lado, el póster es el formato idóneo para propagar esta clase de estrategias.

En 1981, año en que se realizaron estos pósteres, Haring estaba inmerso en su campaña de dibujos en el metro, en la que utilizaba los soportes publicitarios —de fondo negro— disponibles en el metro de Nueva York como lienzos para sus dibujos en tiza. El gran público iba reconociendo su estilo personal y el repertorio de personajes que utilizaba. Al pintar directamente sobre los pósteres de Elvis Presley y Marilyn Monroe, Haring integra al famoso en su propio

vocabulario visual, asimilando al mismo tiempo las asociaciones con el pop art y con Andy Warhol como elementos importantes de su propio arte. Con los años, el mismísimo Warhol se interesó por el estilo inconfundible de Haring y por sus progresos en la escena artística neoyorquina, y terminó trabando amistad con el joven artista. Importante pieza temprana en la obra de Haring, *Elvis Presley* define a la perfección su idea del poder del imaginario popular como herramienta comunicativa.

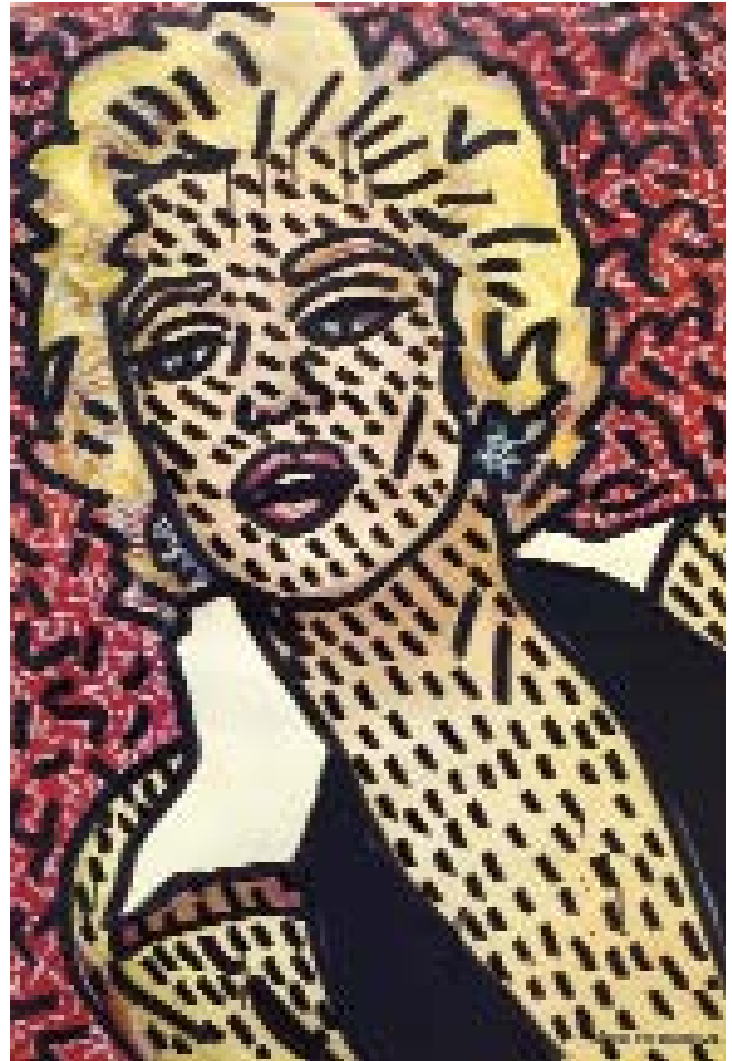
SHAWNA COOPER



Keith Haring's portraits of Elvis Presley and Marilyn Monroe highlight important influences that underlie the development of the artist's work. When Haring chose to take up the subjects of Elvis and Marilyn in 1981, Andy Warhol (1928-1987), doyen of Pop Art and celebrity's biggest fan, was already known for celebrity portraits of these same subjects. In both *Elvis Presley* (1981) and *Marilyn Monroe* (1981), Haring pays homage to the influence of Warhol, but takes Warhol's appropriation one-step further. Bypassing Warhol's mechanical reproduction of the image altogether, Haring takes ink directly to a mass-produced poster in order to transform his subject. Akin to Marcel Duchamp (1887-1968) drawing a mustache on the Mona Lisa, Haring uses the posters as found objects, readymade canvases for his art. During the 1980's, young artists in New York investigated new ways to communicate with an expanded audience in order to reach beyond the elite art world system dominated by minimal and conceptual tendencies. One way to do this was to take art out of the galleries and deliver it directly to the people. Keith Haring bridged the gap between street artists and the more formalized art world with his savvy understanding of strategies developed by artists in the 1960's, who appealed to a wider audience with their accessible subject matter. Inexpensive and highly portable, the poster is the perfect way to expand these strategies.

By 1981, when these posters were made, Haring was in the thick of his subway drawing campaign that utilized the blacked-over advertisement panels in the New York City subways as canvases for his chalk drawings. Haring's personal style and cast of characters were becoming recognizable images to a large audience. By drawing directly onto the posters of Elvis Presley and Marilyn Monroe, Haring effectively inducts these celebrities into his own visual vocabulary, digesting along with them associations to Pop Art and Andy Warhol as important elements to Haring's own art. Eventually Warhol himself became interested in Haring's distinctive style and successful infiltration of the New York art scene and befriended the young Haring. *Elvis Presley* is an important early work in Haring's oeuvre that clearly defines his understanding of the power of popular imagery as a tool of communication.





Marilyn Monroe, 1981, tinta sobre litografía comercial impresa en offset, 97,2 x 66,4 cm |
Marilyn Monroe, 1981, ink on commercially printed offset lithographic poster, 38 ¼ x 26 ½ in.

Eberhard Havekost

NACIÓ EN DRESDE (ALEMANIA) EN 1967. VIVE Y TRABAJA EN BERLÍN (ALEMANIA)
WAS BORN IN DRESDEN (GERMANY) IN 1967. LIVES AND WORKS IN BERLIN (GERMANY)

OP (2002) de Havekost, muestra una figura masculina sin camisa levitando dentro de un espacio cerrado y revestido de azulejos. En la mano sostiene un aparato eléctrico con cables no muy distinto de los conmutadores que se usan para hacer subir y bajar las plataformas de camiones, los toldos o las puertas de hangares. Está rodeado de cables. Parece, no obstante, que dicho aparato tiene unas prestaciones excepcionales; la persona experimenta cómo se eleva con solo pulsar un botón. Este relato de elevación es aplicable también a la inspiración. A pesar de que la teoría estética ha reivindicado —al menos desde el siglo XVIII y las ideas de Immanuel Kant (1724-1804)— que la belleza es aquello que puede conducir a la mente humana a un estado de trascendencia, el cuadro de Havekost nos presenta un mundo en el que un aparato mecánico es capaz de elevar el cuerpo humano. No debemos olvidar, sin embargo, que Havekost suele tomar prestadas imágenes de los medios de comunicación y de Internet. La de aquí es una imagen robada, como también lo es la del episodio violento que se muestra en *Idillio total* (1996). Por tanto, el personaje de *OP* puede relacionarse con una noticia sobre un suicida que ha utilizado un aparato similar para quitarse la vida.

Bulevar 2 (2005) es la imagen recortada de una figura femenina vestida con un bikini de un rojo intenso. El pelo mojado se le adhiere al pecho y los brazos. Sus caderas, provocativamente ladeadas, como en *contrapposto*, su piel brillante y la sugerencia de una masa de agua ondulante evocan imágenes fotográficas similares a las publicadas en revistas deportivas, *blogs* y prensa sensacionalista, de mujeres posando en ropa de baño y recreando de manera exagerada poses seductoras. Si nos atenemos solamente al cuadro, la identidad de la chica es un misterio. En cambio, no deja de ser curioso que el bañador que lleva esté reproducido de tal modo que nos permite deducir no pocas cosas: por los pliegues y su ligera transparencia sabemos que es sintético, mientras que el color y el corte nos indican que la prenda ha sido confeccionada a finales del siglo XX. Con una investigación paralela podríamos descubrir rápidamente la cadena de producción y rastrear el recorrido que ha seguido el artículo, mientras que la identidad del cuerpo, el «ella misma» de la imagen, sigue estando fuera de nuestro alcance. Esto se aparta del objetivo tradicional del retrato en la historia del arte europeo que, al menos desde el Renacimiento, se ha preocupado por capturar con fidelidad el parecido de los modelos. En *Boulevard 2*, Havekost intenta por todos los medios aprehender el aspecto de la mercancía una vez aplicada al cuerpo. En el caso que nos ocupa, el cuerpo es un mero soporte del artículo de consumo.

Havekost's *OP* (2002) includes a shirtless male figure levitating in an enclosed space clad in modular tile. In his hand there is a corded electric device not unlike the switches used to raise and lower truck flatbeds, canopies and hangar doors. He is surrounded by cords. However it seems that this device has exceptional capabilities; the figure finds himself raised into the air at the push of a button. This narrative of elevation is equally about inspiration. Much as aesthetic theory has—since at least the 18th century and the theories of Immanuel Kant (1724-1804)—claimed that beauty is that which can bring the human mind to a state of transcendence, Havekost's painting shows us a world where a mechanical device can raise the human body. We should keep in mind, however, that Havekost frequently borrows images from news media and the Internet. This is an appropriated image as is the violent incident portrayed in *Totale Idylle* [Total Idyll] (1996). Accordingly, the figure in *OP* can be read in relationship to a news story about a suicide victim who has used a similar device in order to take his own life.

Boulevard 2 (2005) is a closely cropped image of a female figure outfitted in a brilliant red two-piece swimsuit. Wet hair clings to her chest and arms. Her provocatively tilted hips held in *contrapposto*, glistening skin, and the suggestion of a rippling body of water summon up parallel photographic images reproduced in sports magazines, blogs, and fashion tabloids of women posing in swimwear, reenacting the exaggerated postures of solicitation. From this painting alone her identity remains a mystery. The swimsuit she wears is, by curious contrast, rendered in such a way that we can understand a relatively great deal about it: from its folds and slight translucency we know it is synthetic; its color and the cut tell us that the garment was produced in the late 20th century. We can see that with parallel research we could quite swiftly uncover the production and path this commodity has taken, while the identity of the body, the “herself” of this image, stays always out of grasp. This breaks from the usual objective of portraiture in European art history, which since at least the Renaissance has been concerned with faithfully capturing the likeness of the sitter. In *Boulevard 2*, Havekost endeavors to capture the likeness of the commodity as supported by the body. The body here is a mere support for the consumable object.

MARK CLINTBERG

OP, 2002, óleo sobre lienzo, 140 x 90 cm | *OP*, 2002, oil on canvas, 55 1/8 x 35 3/8 in.



Bulevar 2, 2005, óleo sobre lienzo, 90 x 65 cm | Boulevard 2, 2005, oil on canvas, 35 ½ x 25 ¾ in.







Idilio total, 1996, óleo sobre lienzo, 70 x 80 cm | *Totale Idylle* [Total Idyll], 1996, oil on canvas, 27 ½ x 31 ½ in.

Matthew Day Jackson

NACIÓ EN PANORAMA CITY, CALIFORNIA (EE. UU.) EN 1974. VIVE Y TRABAJA EN BROOKLYN (EE. UU.)
WAS BORN IN PANORAMA CITY, CALIFORNIA (USA) IN 1974. LIVES AND WORKS IN BROOKLYN (USA)

La historia de Estados Unidos es un intrincado tapiz en el que se entrelazan mito y realidad. *Rushmore* (2006), de Matthew Day Jackson, reimagina las posibilidades que subyacen a la construcción de la identidad norteamericana en lo que atañe al legado histórico de la nación. En esta obra, Day Jackson ha sustituido los retratos presidenciales de ese atractivo turístico que es el monte Rushmore por las representaciones de mujeres históricamente relevantes: de izquierda a derecha, Susan B. Anthony (1820-1906), Sacagawea (1788-1812), Eleanor Roosevelt (1884-1962) y Harriet Tubman (1820-1913). Estas mujeres son conocidas por haber defendido la igualdad y la libertad frente a las condiciones sociales imperantes en sus respectivas épocas; y trabajaron duro por esos ideales, aun partiendo en desventaja bien por razones de raza, de sexo, o por ambas cosas. Al elevar a estas mujeres a la atalaya de sus homólogos blancos y masculinos, Jackson enaltece también el legado histórico que dejan.

Si el concepto tradicional de escultura artística es una obra tallada en piedra, en *Rushmore* y en otras obras como *Harriet (primer retrato)* (2006) Jackson sustituye esta visión académica por la noción de artesanía. Las ricas superficies de estas obras, armadas como una suerte de *collage*, hacen referencia a distintas prácticas y materiales propios de la artesanía. En *Rushmore*, la cara de Eleanor Roosevelt está hecha con hojas de árbol; la de Harriet Tubman, con plumas; y los ojos que hacen las veces de estrellas en el cielo son como los que se utilizan en la taxidermia. El empleo de materiales diversos, como el hilo, el ojo de pantera, la concha de oreja marina, la madreperla y la piel labrada, remite a las labores de punto, la carpintería, la alfarería y la taxidermia, tradicionalmente consideradas ocupaciones propias de mujeres o meras manualidades, pero no arte. *Rushmore* se plantea una identidad norteamericana que exalta a sus valientes y tenaces héroes fundadores tal y como los reproduciría la gran tradición artesana del país.

SHAWNA COOPER

American history is a complexly interwoven tapestry of myth and fact. Matthew Day Jackson's *Rushmore* (2006) reimagines the possibilities underlying the construction of American identity as it relates to the historical legacy of the nation. In the work, Day Jackson has replaced the presidential denizens of the popular tourist attraction, Mount Rushmore, with representations of historically important women: Susan B. Anthony (1820-1906), Sacagawea (1788-1812), Eleanor Roosevelt (1884-1962) and Harriet Tubman (1820-1913), from left to right. These women are known as champions of equality and freedom in the face of the prevailing social conditions of their respective times; and they worked for these ideals from a position of relative disadvantage either due to their race, gender, or both. By elevating these women to the vantage point of their white, male counterparts, Jackson has consequently elevated their historical legacies.

If the traditional fine art conception of sculpture is a work made from carved stone, Jackson replaces this academic idea with the notion of craft in *Rushmore* as well as in other works such as *Harriet (First Portrait)* (2006). The surfaces of these works are rich tableaus assembled as collages that reference various craft materials and practices. In *Rushmore*, the pattern on Eleanor's face is comprised of tree leaves; the pattern on Harriet's face is formed of feathers; and the eyes that replace stars in the sky are those used in animal taxidermy. Via the application of diverse materials, including yarn, panther eye, abalone shell, mother of pearl and tooled leather; references to knitting, woodworking, pottery making and taxidermy emerge. Traditionally, none of these skills were considered viable in the making of fine art, as they were relegated to women's work or mere manual skills. *Rushmore* contemplates an American identity that celebrates the resilient heroes of its foundation as rendered by the great American craft tradition.

***Harriet (primer retrato)*, 2006, pirograbado, madera quemada, hilo, tinte de anilina, águilas quemadas, madreperla, oreja marina y ojos de pantera negra sobre tabla de madera, 243,8 x 182,9 cm | *Harriet (First Portrait)*, 2006, woodburned drawing, scorched wood, yarn, aniline dye, scorched eagles, mother of pearl, abalone and black panther eyes on wood panel, 96 x 72 in.**







Rushmore, 2006, pirograbado, madera quemada, panel teñido, ladrillo falso, arcilla para horno Sculpey, hilo, ojo de pantera, concha de oreja marina, madreperla y piel labrada sobre tabla, 243,8 x 365,8 x 15,2 cm
| *Rushmore*, 2006, woodburned drawing, scorched wood, dyed panel, faux brick, Sculpey oven-bake clay, yarn, panther eye, abalone shell, mother of pearl and tooled leather on panel, 96 x 144 x 6 in.

Adam McEwen

NACIÓ EN LONDRES (REINO UNIDO) EN 1965. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK (EE. UU.)
WAS BORN IN LONDON (UNITED KINGDOM) IN 1965. LIVES AND WORKS IN NEW YORK (USA)

Adam McEwen, artista inglés que reside y trabaja en Nueva York, se inspira en las experiencias más rutinarias que cabe imaginar. Observar la acera sucia de una ciudad, ver pasar una tarjeta de crédito por un lector o regular el termostato de un aparato de aire acondicionado, todo ello se presta a investigación a los ojos de McEwen, cuyas intervenciones artísticas dan un giro inesperado a experiencias cotidianas. En *Nueva York, Nueva York* (2009), el artista ensucia y oscurece con desechos procedentes de la calle los chicles masticados por gente contratada para la ocasión; luego los pega en un lienzo pintado, realizando una composición abstracta. Como a McEwen le cuesta crear un patrón estrictamente aleatorio, echa mano de fotografías de las aceras de Nueva York y las utiliza como modelos para sus cuadros. Selecciona una imagen entre docenas y la recorta para realizar el patrón de la obra.

Los cuadros de chicle surgieron cuando McEwen reparó en el enorme volumen de chicle pegado en el suelo de las calles de Nueva York, más o menos por la misma época en la que el artista leía *Sobre la historia natural de la destrucción*, de Winfried Georg Sebald (1944-2001). Impresionado por la descripción de los bombarderos aliados sobrevolando Hamburgo y dejando caer su devastadora carga explosiva, McEwen emplea el chicle para investigar la destrucción diaria, gradual, del entorno urbano. No cuesta imaginar oleadas de gente saliendo a las calles de Nueva York después de viajar en metro tirando su chicle usado al suelo, pegotes húmedos y pringosos. Estas imágenes invocan recuerdos de grabaciones de imagen granulada de bombarderos de la Segunda Guerra Mundial sobrevolando ciudades alemanas, ciudades que dan nombre a muchos de los cuadros con chicle. Implícito en la técnica de estos paisajes aéreos está el gesto de escupir como una muestra de desprecio y desdén, unido a una nueva manera de juzgar las consecuencias de nuestros actos en el presente y en el pasado.

SHAWNA COOPER

As an English artist living and working in New York City, Adam McEwen derives inspiration from experiences that may otherwise seem routine. Observing a dirty city sidewalk, swiping a credit card or setting the temperature control on an air conditioning unit are all ripe for investigation in the eyes of McEwen, whose artistic interventions present an unexpected twist on otherwise ordinary experiences. In *New York, New York* (2009), gum chewed by paid assistants is made dirty and darkened with detritus from the street and then adhered to a painted canvas to render an abstract composition. Finding it difficult to create a purely random pattern, McEwen uses photographs taken of New York sidewalks as the models for his paintings. From dozens of sidewalk shots, a selection is made and cropped to form the pattern for McEwen's work.

The chewing gum paintings evolved out of McEwen observing the extraordinary volume of discarded chewing gum on the pavement of New York City streets around the same time that the artist was reading *On the Natural History of Destruction* by Winfried Georg Sebald (1944-2001). Struck by Sebald's description of the Allied bombers flying over Hamburg and discharging their devastating payloads, McEwen uses chewing gum to investigate the daily, incremental destruction of an urban environment. It is not difficult to imagine wave upon wave of people streaming forth onto the New York City streets from their subterranean travels, ejecting their soiled gum onto the pavement in moist, sugary globs. This imagery collapses into a memory of grainy footage of World War II bombers over the German cities for which many of the chewing gum paintings are named. Embodied in the medium of these aerial landscapes is the act of spitting as an expression of disdain and scorn coupled with a new way to consider the effects of our actions in the present and the past.



Nueva York, Nueva York, 2009, acrílico y chicle sobre lienzo, 228,6 x 330,2 cm | *New York, New York*, 2009, acrylic and chewing gum on canvas, 90 x 130 in.

Dianna Molzan

NACIÓ EN TACOMA, WASHINGTON (EE. UU.) EN 1972. VIVE Y TRABAJA EN LOS ÁNGELES (EE. UU.)
WAS BORN IN TACOMA, WASHINGTON (USA) IN 1972. LIVES AND WORKS IN LOS ANGELES (USA)

Dianna Molzan pinta de la misma manera que un modisto confecciona una prenda de vestir, con los bastidores insinuando siempre el complicado fantasma de la figuración. En estas obras, el lienzo deconstruido se transforma en alta costura abstracta; unos tajos parecidos a los de Lucio Fontana (1899-1968) se convierten en atractivas jambas; unos brochazos de acrílico hacen las veces de costura o de adorno. Se trata sin duda de obras seductoras. Una pieza sin título fechada en 2010 recuerda a unas medias de malla, mientras que otra cuelga delicadamente de la estructura del bastidor como si de un vestido de noche con flecos se tratara. La artista creó la obra expuesta quitando al lienzo tensado los hilos verticales antes de pintarlo. Con esta técnica, la pintura de Molzan deviene un procedimiento substractivo y aditivo a la vez.

Al igual que el arte procesual de comienzos de los años setenta—en particular, las obras de fieltro de Robert Morris (1931), la fibra de vidrio y los vaciados de látex de Eva Hesse (1936-1970), las obras con pigmentos y resinas de Ed Moses (1926), las piezas que Barry Le Va (1941) montaba dejando caer objetos, o las primeras construcciones de múltiples telas unidas de Allan McCollum (1944)—, la obra de Molzan parece depender tanto de su transformación progresiva como del objeto acabado en tanto declaración formal. Sin embargo, por más que pueda reiterar y aun prolongar el concepto de «antiforma», que Morris propuso y parece haber motivado tantas obras del arte procesual, Molzan se atreve a retomar los rasgos y gestos expresionistas en las superficies salpicadas de pintura que descubre mientras deshilacha un lienzo. Su doble apuesta por la pintura tradicional de corte heroico y su deconstrucción conceptual sitúa a la artista en el continuo de una práctica a punto de expirar. Molzan encarna una brillante actualización del *grand atelier*.

CATHERINE TAFT

Diana Molzan paints like a master couturier tailoring a garment, her stretcher-bar supports always suggesting the complicated ghost of figuration. In these works, deconstructed canvas is fashioned into abstract couture; Lucio Fontana (1899-1968) like slashes become flattering reveals; messy strokes of acrylic function like seams or ornamental detail. The works are decidedly sexy. One untitled work from 2010 approximates fishnet stockings, while another delicately hangs off its stretcher-bar bones like a fringy evening dress. The latter of these two pieces was created by the artist removing the vertical threads from a stretched canvas prior to painting it. Through this technique, Molzan's materialist painting becomes both a subtractive and additive process.

Much like the process art of the early 1970s—and specifically Robert Morris' (1931) felt works, Eva Hesse's (1936-1970) leathery fiberglass and latex castings, Ed Moses' (1926) pigment and resin works, Barry Le Va's (1926) drop pieces, or Allan McCollum's (1944) early caulked canvas constructions—Molzan's work seems contingent on its progressive transformation as much as on the finished object as a formal statement. But as much as it may reiterate and protract Morris' notion of "anti-form", by which so much process art seems motivated, Molzan defiantly returns to expressionistic gestures in her work-paint splattered surfaces caught in the act of unraveling. Her dual stakes in heroic traditional painting and its conceptual undoing positions the artist in a continuum of a practice that has yet to expire. She is a clever update to the *grand atelier*.

Sin título, 2010, óleo sobre lienzo, 139,7 x 91,4 cm | *Untitled*, 2010, oil on canvas, 55 x 36 in.



Takashi Murakami

NACIÓ EN 1962 EN TOKIO (JAPÓN), DONDE VIVE Y TRABAJA
WAS BORN IN 1962 IN TOKYO (JAPAN), WHERE HE LIVES AND WORKS

En *Mr. DOB All Stars (Oh, vaya, si es Mr. DOB)* (1998), el personaje de Takashi Murakami que da nombre al título, surge de entre un campo de flores. Tiene la cabeza en forma de bulbo, y dos hileras de dientes feroces y afilados que exhibe para que todos los vean. En torno al ojo central, parecido al de un cíclope, flotan algunos globos oculares más, mientras Mr. DOB sigue retorciéndose en una espiral de metamorfosis. Mr. DOB, que durante muchos años ha sido un personaje central en la obra del artista japonés, encarna la idea que tiene Murakami del potencial del arte japonés como expresión contemporánea de la cultura.

Takashi Murakami se formó en la tradición de la pintura japonesa *nihonga*, pero ya en la Universidad de Tokio empezó a interesarse por otras formas de hacer arte, entre ellas, la animación. El nombre de Mr. DOB se inspira en una serie de palabras y frases que Murakami y sus amigos se pusieron a repetir una noche a altas horas de la madrugada. Fueron combinando sonidos y frases hasta que, finalmente, Murakami los simplificó en la abreviatura DOB. La apariencia de Mr. DOB se concretó cuando Murakami fusionó los atributos de Doraemon, el personaje popular de *anime*, con los de Sonic el Erizo¹. Así, no cuesta advertir en Mr. DOB rasgos de las culturas del entretenimiento de masas tanto de Oriente como de Occidente. En el personaje, una figura del tipo Walt Disney se somete a la interpretación personal que Murakami hace del *manga* y el *anime*. A diferencia, sin embargo, de la naturaleza estática de Mickey Mouse, Mr. DOB adopta en la obra de Murakami múltiples formas, a la vez que conserva rasgos que lo hacen reconocible. Por ejemplo, en el campo florido, junto a Mr. DOB hay otros cuatro Mr. DOBs, cada uno de ellos con un aspecto distinto y representando estados anímicos diversos. De modo parecido, cuatro encarnaciones distintas de Mr. DOB llenan el lienzo de *Cuatro monjes durmiendo* (1998) y logran que sea palpable esa mezcla alucinante y turbadora de pensamientos y emociones propios de la inquietud de la cultura popular en general. Murakami ha pintado a Mr. DOB en incontables ocasiones a lo largo de los años, pero en obras tempranas como estas encontramos una muestra de la relación artista-personaje que irá evolucionando con el tiempo.

SHAWNA COOPER

In *Mr. DOB All Stars (Oh My The Mr. DOB)* (1998), Takashi Murakami's titular character rises out of a flowery field. His head is bulbous with rows of sharp, ferocious teeth bared for all to see. Around the Cyclops-like central eye, many more ocular orbs float, while Mr. DOB twists forth in a spiraling state of metamorphosis. A chief character in Murakami's work for many years, Mr. DOB embodies Murakami's notions surrounding the possibilities for Japanese art as a contemporary expression of culture.

Takashi Murakami was trained in the Japanese tradition of *Nihonga* painting, but at University in Tokyo, he also became interested in other ways of making art, including animation. The name for the Mr. DOB character is based on a repetition of words and phrases late one night between Murakami and his friends. Sounds and phrases were combined and eventually simplified by Murakami into the abbreviation DOB. The physical form of Mr. DOB was born when Murakami fused the attributes of the popular anime character, Doraemon, with those of Sonic the Hedgehog.¹ Thus, it is possible to recognize in Mr. DOB, elements of both Eastern and Western popular entertainment. In the character, a Walt Disney-type figure meets Murakami's own interpretation of manga and anime. But unlike Mickey Mouse's static character, Mr. DOB takes many forms in Murakami's work while also retaining recognizable DOB characteristics. For example, in the flowery field with Mr. DOB there are four more Mr. DOB's, all rendered with different countenances and varied emotional states. Similarly, various incarnations of Mr. DOB fill the canvas of *Four Monks Sleeping* (1998), making visible some disquieting hallucinatory mixture of thoughts and emotions belonging to the anxiety of popular culture at large. Murakami has painted Mr. DOB countless times over the course of his oeuvre; but in these early works, it is evident that the artist and his character have relationship that will continue to evolve.

1. Paul Schimmel, «Making Murakami», ©*Murakami* [cat. exp., Los Angeles Museum of Contemporary Art], Nueva York, Rizzoli, 2008, p. 65.

1. Paul Schimmel, "Making Murakami," ©*Murakami* [exh. Cat, Los Angeles Museum of Contemporary Art], New York, Rizzoli, 2008, p. 65.



Monograma EXTRAPLANO, 2003, acrílico sobre lienzo montado sobre madera, 60 x 60 cm |
SUPERFLAT Monogram, 2003, acrylic on canvas mounted on wood, 23 5/8 x 23 5/8 in.



Mr. DOB All Stars (Oh, vaya, si es Mr. DOB), 1998, acrílico sobre lienzo montado sobre tabla, 40 x 40 cm |
Mr. DOB All Stars (Oh My The Mr. DOB), 1998, acrylic on canvas mounted on board, 15 ¾ x 15 ¾ in.



Cuatro monjes durmiendo, 1998, acrílico sobre lienzo montado sobre tabla, 40 x 40 cm |
Four Monks Sleeping, 1998, acrylic on canvas mounted on board, 15 ¾ x 15 ¾ in.

Yoshitomo Nara

NACIÓ EN HIROSAKI (JAPÓN) EN 1959. VIVE Y TRABAJA EN TOKIO (JAPÓN)
WAS BORN IN HIROSAKI (JAPAN) IN 1959. LIVES AND WORKS IN TOKYO (JAPAN)

Los cuadros en tono pastel de Yoshitomo Nara muestran criaturas precoces, sobre todo niñas, pintadas en una amplia gama de azules celeste, rosas o amarillos. Estos personajes graciosos, de rasgos estilizados y algo exagerados, presentan cabezas enormes y cuerpos minúsculos, peinados de casco y ojos grandes, como si fueran personajes de cómic. Nara emplea poquísimos medios para transmitir su mensaje, prescinde de los detalles y de cualquier exceso, y simplifica sus composiciones en una sola figura que destaca sobre un fondo liso. En palabras del artista: «en un libro ilustrado hay una sola imagen que puede encerrar todo un relato, y creo que este es un tipo de narración visual que me ha influido y del que he aprendido mucho»¹.

De una manera que resulta desconcertante, los cuadros de Nara combinan una visión dulce, adorable, inocente, nostálgica y simple de la infancia con un trasfondo amenazador y personajes aislados, sin compañía, que irradian soledad. Con una mirada implacable, el ceño fruncido y gruñendo —pueden llevar ropa de bebé, pero fuman, empuñan navajas y blanden guitarras—, las niñas de Nara se muestran irritadas, resentidas, agresivas y en actitud bravucona, y en nada se parecen a las princesas de Walt Disney o a los personajes de Hello Kitty a los que hacen referencia sus rasgos y características superficiales.

A fuerza de mezclar la cultura pop, el *graffiti*, los libros infantiles, la música rock y punk, el *manga* y el *anime* (cómic y dibujos animados japoneses), Nara indaga en el dolor real y en las emociones intensas de la infancia, además de en la angustia y la rebelión adolescentes, con un elenco de personajes de jardín de infancia que presentan semblantes y conductas propias de un adulto. Como afirmó no hace mucho un crítico, «Nara tal vez sea uno de los artistas visuales más igualitarios desde Keith Haring (1958-1990). Es como si nunca se hubiera topado con una brecha cultural o generacional, con una línea divisoria entre técnicas artísticas o formas de consumo que no pudiera salvar o simplemente ignorar. El suyo es un arte sumamente sintético, que representa la fusión de lo elevado, lo bajo y lo *kitsch*, de Oriente y Occidente, de lo adulto, lo adolescente y lo infantil; y es una fusión tan perfecta que hasta pone en tela de juicio semejantes distinciones»².

LINDA JOHNSON DOUGHERTY

1. Yoshitomo Nara en «Interview with Yoshimoto Nara», entrevista realizada por Natalie Hegert, *ARTSlant* (septiembre de 2010), www.artslant.com/global/artists/rackroom/685-yoshitomo-nara

2. Roberta Smith, «Cuddling With Little Girls, Dogs and Music», *The New York Times* (9 de septiembre de 2010), www.nytimes.com/2010/09/10/arts/design/10nara.html

Yoshitomo Nara's pastel-hued paintings depict precocious young children, primarily girls, with a palette of baby blue, pink and yellow. Cute and cartoonish with stylized, exaggerated features, they have huge heads and tiny bodies, bowl-shaped haircuts and big eyes. Using minimal means to get his message across, Nara gets rid of details and excess, simplifying his compositions to a single figure that floats in a blank background. In the artist's words, "in a picture book you have a single image that can contain an entire narrative and I think this is a style of visual storytelling that I have really learned a lot from and have been influenced by."¹

Nara's paintings disconcertingly present a cute, cuddly, innocent, nostalgic, simple view of childhood with menacing undertones and isolated, solitary figures reverberating with loneliness. Glaring, scowling, snarling—Nara's little girls may wear baby clothes but they also smoke cigarettes and wield knives and guitars—they are irritated, resentful, aggressive and tough, and they are definitely not like the Walt Disney princesses or Hello Kitty characters that their superficial characteristics reference.

Melting pop culture, graffiti, children's books, punk rock music, and *manga* and *anime* (Japanese comic books and animated cartoons), Nara explores the real pain and intense feelings of childhood, along with adolescent angst and teenage rebellion, in a cast of kindergarten characters who have adult expressions and demeanors. As one critic recently described him, "Mr. Nara may be one of the most egalitarian visual artists since Keith Haring (1958-1990). He seems to have never met a culture or generation gap, a divide between art mediums or modes of consumption that he couldn't bridge or simply ignore. His art is highly synthetic, representing fusions of high, low and kitsch; East and West; grown-up, adolescent and infantile; and so seamless as to render such distinctions almost moot."²

1. Yoshitomo Nara quoted in "Interview with Yoshitomo Nara," by Natalie Hegert, *ARTSlant* (September 2010), www.artslant.com/global/artists/rackroom/685-yoshitomo-nara

2. Roberta Smith, "Cuddling with Little Girls, Dogs and Music," *The New York Times* (September 9, 2010), www.nytimes.com/2010/09/10/arts/design/10nara.html



Suficientemente excitada (camino a la ciudad), 1997, acrílico sobre lienzo, 125 x 150 cm | *Hyper Enough (to the City)*, 1997, acrylic on canvas, 49 x 59 in.



Lo último en manga larga, 2001, acrílico sobre algodón montado en plástico reforzado con fibra de vidrio, 180 cm de diámetro | *Long Sleeves A Go-Go*, 2001, acrylic on cotton mounted on fiber reinforced plastics, diameter: 70 ¾ in.



Demasiado joven para morir, 2001, acrílico sobre algodón montado en plástico reforzado con fibra de vidrio, 180 cm de diámetro | *Too Young to Die*, 2001, acrylic on cotton mounted on fiber-reinforced plastics, diameter: 70 ¾ in.

Elizabeth Peyton

NACIÓ EN DANBURY, CONNECTICUT (EE. UU.) EN 1965. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK (EE. UU.)
WAS BORN IN DANBURY, CONNECTICUT (USA) IN 1965. LIVES AND WORKS IN NEW YORK (USA)

Los retratos que Elizabeth Peyton hace de gente famosa e iconos de la cultura de masas —Kurt Cobain, John Lennon, Lady Di—, de personajes históricos célebres —Abraham Lincoln, Napoleón Bonaparte, María Antonieta—, de artistas a los que admira —Frida Kahlo (1907-1954), Andy Warhol (1928-1987), David Hockney (1937)—, así como de sus amigos, son imágenes delicadas e íntimas. Primeros planos de tamaño reducido, se trata de obras accesibles, familiares y muy personales. Partiendo de imágenes ampliamente difundidas que saca de fotografías de revistas y fotogramas de vídeo, así como de sus propias fotografías o de sesiones en directo, Peyton crea unos retratos que semejan instantáneas pictóricas. Abarcan desde bocetos monocromos a coloridos cuadros saturados de tonos intensos, como de piedras preciosas, y tienen un aire romántico, decadente, soñador. Atrapados en un estado andrógino de juventud perpetua —en la obra de Peyton, casi todo el mundo tiene ese aire bello y despreocupado de los adolescentes—, hombres y mujeres por igual son pintados con una, casi delicada, sensibilidad femenina.

Deudores de los retratos de los años pop de Andy Warhol y de su encaprichamiento con la fama, así como de los cuadros figurativos de Alex Katz (1927), los retratos realistas de Peyton, en los que amigos y famosos reciben el mismo trato, operan como la democratización del retrato, un género tradicionalmente exclusivo de los ricos y poderosos. Entre sus personajes, como Spencer Sweeney (1973), se cuenta su círculo de amigos íntimos —artistas, músicos, escritores, actores—, que conforman un álbum familiar de la vida bohemia contemporánea. Colocando el presente ante un espejo, los retratos de Elizabeth Peyton reflejan una época específica.

Los retratos casi fotográficos de Peyton pueden considerarse la versión del siglo XXI de la famosa serie de Nan Goldin (1953), *La balada de la dependencia sexual* (1986), que describía la cultura alternativa de Nueva York a principios de los años ochenta. Como si se tratara de un diario visual de la vida de la artista, las imágenes espontáneas de *La balada* ofrecen una mirada franca y sin adornos de la vida de la gente. Los retratos de Peyton no son tan abiertamente provocadores como la mayoría de las imágenes de Goldin, pero su obra posee la misma intensidad emocional, y sus retratos, como los de Goldin, captan el lado tierno de sus sujetos, descubren sus emociones, los hace resultar sinceros, cercanos, hasta el punto de que uno tiene la impresión de conocerlos. Como Peyton ha afirmado alguna vez: «Me gusta el lado verdaderamente humano de las personas. Conocerlas y ver que son complicadas y raras o tímidas, o cualquier otra cosa por el estilo, hace incluso mejor saber que pueden superponerse a ello y hacer algo grande»¹.

LINDA JOHNSON DOUGHERTY

1. Elizabeth Peyton en una entrevista con Jarvis Cocker, «Art: Elizabeth Peyton», *Interview Magazine* (26 de noviembre de 2008), <http://www.interviewmagazine.com/art/elizabeth-peyton>

Elizabeth Peyton's portraits of celebrities and pop culture icons (Kurt Cobain, John Lennon, Lady Diana), famous historical figures (Abraham Lincoln, Napoleon Bonaparte, Marie Antoinette), artists she admires —Frida Kahlo (1907-1954), Andy Warhol (1928-1987), David Hockney (1937)—, as well as her own friends, are intimate, sensitive images. Small in scale, close-up in view, her works are accessible, familiar, and personal. Working with widely disseminated images from magazine photographs and video stills, as well as from her own photographs and live sittings, Peyton creates portraits that are like painterly snapshots. Ranging from monochromatic sketches to richly colored paintings with saturated jewel tones, they have a romantic, decadent, dreamy quality. Caught in an androgynous state of perpetual youth—almost everyone looks like an insouciant, pretty teenager in Peyton's world—male and female subjects are painted alike with a feminine, almost delicate, sensibility.

Indebted to Andy Warhol's pop-era portraits and celebrity infatuation, as well as Alex Katz's (1927) figurative paintings, Peyton's realistic portrayals, in which friends and celebrities are treated equally, serve as a democratization of the portrait, a genre traditionally reserved for the rich and powerful. Her subjects, like Spencer Sweeney (1973), include her close circle of friends—artists, musicians, writers, actors—providing a family album of contemporary bohemian life. Holding a mirror up to the present, Peyton's portraits reflect a specific moment in time.

Peyton's snapshot-like portraits can be seen as a 21st century version of Nan Goldin's (1953) infamous series, *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), which portrayed the alternative culture of New York City in the early 1980s. Acting as a visual diary of the artist's life, the spontaneous images from *The Ballad* offer a candid and unvarnished view of people's lives. Peyton's portraits are not as overtly provocative as most of Goldin's images but her work has the same emotional intensity and like Goldin, Peyton's portraits capture the tender side of her subjects—emotionally revealing, open, approachable—in such a way you feel as if you know them. As Peyton has stated, "I like the really human sides of people. To meet them and see that they're complicated and weird or shy or any of those things sort of makes it even better—to know that they can rise above that and make something great."¹

1. Elizabeth Peyton, as quoted in interview with Jarvis Cocker, "Art: Elizabeth Peyton," *Interview Magazine* (November 26, 2008), <http://www.interviewmagazine.com/art/elizabeth-peyton>



Abraham Lincoln (1850 antes de Copper Union), 2004, acuarela sobre papel, 50,3 x 35,8 cm |
Abraham Lincoln (1850 Before Copper Union), 2004, watercolor on paper, 20 x 14 in.

Spencer (Spencer Sweeney), 2005, óleo sobre tabla, 27,9 x 22,7 cm | *Spencer (Spencer Sweeney)*, 2005, oil on board, 11 x 9 in.



Richard Prince

NACIÓ EN LA ZONA DEL CANAL DE PANAMÁ (EN LA ACTUALIDAD, REPÚBLICA DE PANAMÁ)
EN 1949. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK (EE.UU.)
WAS BORN IN THE PANAMA CANAL AREA (NOW PART OF REPUBLIC OF PANAMA) IN 1949.
LIVES AND WORKS IN NEW YORK (USA)

En su obra Richard Prince a menudo se apropia de información que la cultura ha difundido por otros canales. *Huevos* (2000) muestra el texto de un chiste, pintado en el centro exacto del lienzo. El chiste es de origen y autoría desconocidos, pero conserva un algo familiar. Se trata de una frase que sin duda alguien habrá pronunciado con anterioridad... ¿En la reposición de algún programa televisivo? ¿En una antología de chistes? ¿Lo contó el abuelo? El chiste que Prince utiliza tiene una voz particular en la que resuena ese humor popular, tontorrón y soez de la clase media-baja norteamericana. De esta manera, el contenido del cuadro de Prince se sitúa en el lado opuesto del refinamiento, la exclusividad y el carácter único asociados a las bellas artes y a la tradición pictórica. Y, sin embargo, *Huevos* pertenece a un vocabulario empapado de esos mismos atributos visuales que se contradicen con el contenido textual.

Cuando Prince empezó a utilizar chistes como tema de sus cuadros, a finales de los años ochenta, el artista serigrafaba las palabras directamente sobre un fondo pintado en colores monótonos. *Huevos* tiene indudablemente una apariencia más pictórica. Los colores de la pintura y el método de aplicación recuerdan las pinceladas gestuales y el goteo característicos del expresionismo abstracto. En lugar del contenido emocional íntimo que se transmite en un cuadro de Mark Rothko (1903-1970) o de Jackson Pollock (1912-1956), la obra de Prince remite a un contenido familiar preexistente que parece estar en todos los rincones de la cultura norteamericana. El tono humorístico del chiste no está exento en ningún momento de cierto lado sombrío, más serio. En *Huevos* Prince hace referencia a las patologías inherentes a una sociedad saturada de medios en la que la angustia se sirve con un codazo y una sonrisa en los labios.

In his work, Richard Prince often appropriates information that has already gained cultural currency in some other form. *Nuts* (2000) features the text of a joke painted squarely in the center of a canvas. The joke is of unknown origin and authorship, but it carries with it a sense of familiarity. This is a line that has surely been told before... On a television rerun? In a joke book? By your grandfather? The joke Prince employs speaks in a particular voice, one that echoes the borscht belt humor of the American lower-middle class. Thus, the content of Prince's painting is positioned in opposition to the refinement, uniqueness, and preciousness associated with fine art and the tradition of painting. And yet, *Nuts* belongs to a vocabulary steeped in the same visual qualities that are at odds with its textual content.

When Prince first used jokes as the subject matter of his paintings in the late 1980s, the artist silkscreened the words directly on to a flatly painted background. *Nuts* has a decidedly more painterly appearance. The paint colors and mode of application are reminiscent of abstract expressionism's gestural brush strokes and drips. Instead of the personal emotional content conveyed in a painting by Mark Rothko (1903-1970) or Jackson Pollock (1912-1956), Prince's work defers to familiar, ready-made content that seems ubiquitous in American culture. All the while, the humorous tone of the joke is tinged with a darker, serious side. In *Nuts*, Prince subtly references the pathologies inherent to a media-saturated society where anxiety is served with a jab and a smile.

SHAWNA COOPER



Huevos, 2000, acrílico sobre lienzo, 284,5 x 517 cm | *Nuts*, 2000, acrylic on canvas, 112 x 203 ½ in.

Neo Rauch

NACIÓ EN 1960 EN LEIPZIG (ALEMANIA), DONDE VIVE Y TRABAJA
WAS BORN IN 1960 IN LEIPZIG (GERMANY), WHERE HE LIVES AND WORKS

«Para mí, la pintura es la continuación de un sueño con otros significados»¹.

Muchos de los cuadros de Neo Rauch plasman el carácter inefable de los sueños. Al dotar a sus cuadros de una atmósfera onírica, como en *Demos* (2004) y *Vorführung* (2006), el artista alemán da vida a una investigación visual que se desarrolla y despliega mucho después de haber contemplado el cuadro. Rauch nació y cursó estudios de pintura en Leipzig cuando la ciudad formaba parte de la República Democrática Alemana, antes de la caída del muro de Berlín. En aquel entorno, el realismo era la forma de representación pictórica dictada por el Estado, una relación con la que los medios siguen lidiando aún hoy en día. Así, el uso que Rauch hace del realismo está impregnado de resistencia a las exigencias estructurales, ya sean las de la pintura, la política o la historia.

En *Vorführung*, los colores vivos, típicos de la obra más reciente de Rauch, contribuyen a operar un desplazamiento temporal que suspende la acción en un lugar indeterminado, aun cuando la composición esté henchida de referencias históricas. Sobre un escenario situado a la izquierda del lienzo, una mujer con una corona de flores y un hombre vestido con frac y chistera se enfrentan al «público», integrado por una serie de personajes indecorosos reunidos en torno a una mesa. Hay referencias a elementos religiosos como la Última Cena o la Santísima Trinidad, pero no acaba de quedar claro cuál es el origen último de la alusión. Los personajes y los elementos de los cuadros de Neo Rauch suelen tener atributos polivalentes que complican la interpretación. La mujer del manto azul, ¿es la virgen María o es una musa? En la batalla que libraron fe y razón, no está claro qué bando ganó cuando dio comienzo la modernidad. Estos atributos indefinidos dotan a *Vorführung* de un inquietante parecido con esos momentos fugaces de espontaneidad que se dan en los sueños.

SHAWNA COOPER

“For me, painting means the continuation of a dream with other means.”¹

The ineffable quality of dreams is embodied in many of Neo Rauch's paintings. By rendering dreamlike environments in works such as *Demos* (2004) and *Vorführung* (2006), Neo Rauch gives life to a visual investigation that develops and unfolds long after experiencing the painting itself. Rauch was born and trained as a painter in Leipzig, when the city was part of the German Democratic Republic before the fall of the Berlin Wall. In that environment, realism was the mode of painting dictated by the German state, an association that the medium contends with even today. Thus, Rauch's use of realism is charged with resistance to structural demands, be they the demands of painting, politics or history.

In *Vorführung*, the bright colors, characteristic of Rauch's later work, aid in a temporal displacement that suspends the painting outside of the realm of a specific historic place, even as the composition itself is heavy with historical references. Atop a stage within the stage of the canvas itself, a woman crowned with flowers and a man in a top hat and tails face their “audience,” which is populated with an assortment of unseemly characters collaged together around a table in the lower register. References to religious elements like the Last Supper and the Holy Trinity are present but the underlying root is unclear. The characters and elements in Neo Rauch's paintings typically carry multivalent qualities that complicate interpretation. Is the woman wearing the blue mantle Mary or Muse? In the battle between faith and rationality, it is unclear which side has triumphed with the progression of modernity. These open-ended qualities lend *Vorführung* its haunting resemblance to the fleeting spontaneity of a dream.

1. Neo Rauch, en Christian Viveros-Fauné, *Neo Rauch* [cat, exp., galería David Zwirner, del 12 de mayo al 21 de junio de 2008], Gotinga/Nueva York, Steidl/David Zwirner, 2008, s.p.

1. Neo Rauch in Christian Viveros-Fauné, *Neo Rauch* [exh. Cat., David Zwirner Gallery, May 12-June 21, 2008], Gotinga/New York, Steidl/David Zwirner, 2008, s.p.



Demos, 2004, óleo sobre lienzo, 300 x 210 cm | *Demos*, 2004, oil on canvas, 118 1/8 x 82 3/4 in.





Vorführung, 2006, óleo sobre lienzo, 300 x 420 cm |
Vorführung, 2006, oil on canvas, 118 1/8 x 165 3/8 in.

Sterling Ruby

NACIÓ EN BITBURG (ALEMANIA) EN 1972. VIVE Y TRABAJA EN LOS ÁNGELES (EE.UU.)
WAS BORN IN BITBURG (GERMANY) IN 1972. LIVES AND WORKS IN LOS ANGELES (USA)

En torno al año 1800, el pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) adoptó una postura revolucionaria cuando dirigió su atención al paisaje, en lugar de centrarse en la tradicional pintura de figuras que dominaba el arte europeo de la época. Los lienzos de Friedrich, rayanos en la abstracción total, muestran una naturaleza inconmensurable y sombría que amenaza con engullir las pocas figuras minúsculas que aparecen en ellos. Estas escenas tenían la intención de provocar en el espectador un estado de trascendencia espiritual. En muchos aspectos, la serie de cuadros de gran formato que Sterling Ruby ha realizado con aerosoles y pintura acrílica retoma esa tradición en el punto en que Friedrich la dejó: ambos parecen aniquilar el mundo material de manera parecida, mediante campos densos y abiertos de color atmosférico. En tanto experimentos formales que se circunscriben en el espacio pictórico, los cuadros de Ruby arrastran al espectador al mismo precipicio sublime que ofrecían los de Friedrich: un espacio construido que existe al margen de la racionalidad humana.

A pesar de su comprensión histórica y formal, a Sterling Ruby no le interesa tanto la trascendencia de sus cuadros como el poder transformador de una angustia generada por la cultura. Es esta desazón la que ronda su pintura y muchas otras piezas surgidas de su prolífico quehacer —escultura, *collage*, cerámica, fotografía, vídeo, dibujo—. Ya aborde las cárceles de máxima seguridad, las marcas de las bandas de grafiteros, la noción de vampiro o la simbología de la identidad transexual, Ruby está asombrosamente al día y se da perfecta cuenta de las alarmantes estructuras y jerarquías que rigen la cultura norteamericana. Un cuadro como *SP34* (2008) se complementa muy bien con las inquietudes más explícitamente teóricas y políticas del artista a través de medios puramente formales. Representa un espacio semejante al vacío en el que la tonalidad austera refleja la dureza del significado, del lenguaje y, en última instancia, de la sociedad.

CATHERINE TAFT

Around 1800, German painter Caspar David Friedrich (1774-1840) took a revolutionary stance when he turned toward the landscape rather than the traditional figure painting that dominated European art of the time. Verging on total abstraction, his canvases depict an expansive and moody nature that threatens to consume the few tiny figures that do appear. These scenes were meant to provoke spiritual transcendence. In many ways, Sterling Ruby's series of large spray paint and acrylic canvases continue where Friedrich left off: they similarly seem to annihilate the material world through heavy, open fields of atmospheric color. As formal experiments within pictorial space, Ruby's paintings take the viewer to the same sublime precipice that Friedrich's offered—a constructed space that exists outside of human rationality.

For all his historical and formal savvy, Sterling Ruby is less interested in the spiritual transcendence of his paintings than he is in the transformative powers of a culturally engendered anxiety. It is this unease that haunts his paintings and much of the other work—sculpture, collage, ceramics, photography, video, drawing—within his prolific practice. Whether considering the Supermax prison system, the markings of gang graffiti, the notion of the vampire, or the symbology of transsexual identity, Ruby is startlingly aware of the disquieting structures and hierarchies at work in American culture. A painting like *SP34* (2008) nicely complements Ruby's more explicit theoretical and political concerns through purely formal means. It represents a vacuum-like space where an austere tonal quality reflects the harshness of meaning, language, and, ultimately, society.



SP34, 2008, acrílico y esmalte en aerosol sobre lienzo, 243,8 x 213,4 cm | *SP34*, 2008, acrylic and spray enamel on canvas, 96 x 84 in.

David Salle

NACIÓ EN NORMAN, OKLAHOMA (EE. UU.) EN 1952. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK (EE. UU.)
WAS BORN IN NORMAN, OKLAHOMA (USA) IN 1952. LIVES AND WORKS IN NEW YORK (USA)

En *Noche lluviosa en Rubber City* (1980), de David Salle, el dibujo lineal pintado de una mujer fumando un cigarrillo se superpone a tres desnudos, en varias posturas, realizados en grisalla. La mujer que fuma es completamente ajena a la actividad de los cuerpos desnudos que retozan a su alrededor. Parece sumida en un estado de melancólica reflexión. A pesar de que se encuentra dentro del campo de los desnudos, destaca como si estuviera en otro plano. David Salle domina como pocos esta clase de intersección informativa. Contemplar *Noche lluviosa en Rubber City* es una experiencia durante la cual destellos sinápticos parecen transportar información inconexa que cobra sentido precisamente como parte de su naturaleza deconstruida. Este hecho sitúa a Salle como un poderoso referente de las tendencias posmodernas que surgieron en la época en la que se pintó el cuadro. Frente a una cultura dirigida por la naturaleza fracturada del individuo, que convierte los grandes relatos de la modernidad en obsoletos, todas las aberraciones y escándalos del pasado, e incluso del presente, se absorben en la situación actual como objeto de análisis.

Los desnudos en grisalla se inspiran en un vocabulario clásico que, según se mire, puede tener diversas lecturas: bien como la forma más elevada de belleza, o meramente como un fino velo cuyo objeto es disimular la lujuria. Rebajar a una mujer moderna rodeándola con formas eróticas astutamente sombreadas nos coloca frente a frente con símbolos y emociones contradictorios. La mujer y los desnudos se mezclan, pese a estar diferenciados. Los deseos y los sueños de ella cobran forma según los deseos y sueños del supuesto *voyeur*. Parece que los sentimientos más íntimos de nuestra protagonista están a punto de aflorar y, sin embargo, siguen siendo inescrutables: son fácilmente identificables, pero al mismo tiempo nos resultan tan lejanos como un desconocido con el que nos cruzamos por la calle.

SHAWNA COOPER

In David Salle's *Rainy Night in Rubber City* (1980) the painted line drawing of a woman smoking a cigarette is superimposed on three grisaille nudes in various postures. The woman smoking the cigarette is disengaged from the activity of the frolicking nudes around her. She seems suspended in a wistful state of reflection. Even as she appears within the realm of the nudes, she is set apart, as though on a different plane. David Salle is a master of this type of information intersection. Viewing *Rainy Night in Rubber City* is an experience during which synaptic flashes seem to deliver disjointed information that confer meaning precisely as part of their deconstructed nature. This places Salle as a powerful reference for post-modern trends emerging at the time this canvas was painted. In the face of a culture driven by the fractured nature of the individual, which renders the grand narrative of modernism obsolete, all obscenities and scandals of the past, and even the present, are absorbed into the current climate as fodder for analysis.

The grisaille nudes are drawn from a classical vocabulary that can be variously read as the highest form of beauty or merely seen as a thin veil to disguise lechery, depending on the lens through which they are viewed. Bringing down a modern woman with the artfully erotic shaded forms that surround her confronts us with conflicting symbols and emotions. The woman and the nudes are compressed even as they are contrasted. Her desires and dreams are informed by the desires and dreams of the presumed male voyeur. Our heroine's inner feelings seem on the brink of revealing themselves and yet remain inscrutable, easily identifiable but also as distant as a stranger passing by.



Noche lluviosa en Rubber City, 1980, acrílico y pastel conté sobre lienzo, 147,3 x 223,5 cm | *Rainy Night in Rubber City*, 1980, acrylic and conté crayon on canvas, 58 x 88 in.

Wilhelm Sasnal

NACIÓ EN TARNOW (POLONIA) EN 1972. VIVE Y TRABAJA EN CRACOVIA POLONIA)
WAS BORN IN TARNOW (POLAND) IN 1972. LIVES AND WORKS IN KRAKÓW (POLAND)

En óleos como *Sin título (Cazadores)* (2002) y *Sin título (Mono)* (2002), Wilhelm Sasnal hace suya la alquimia de la metamorfosis asociada al revelado fotográfico. El año en que creó estas obras, Sasnal empezaba con un original fotográfico que hacía las veces de negativo: la información pictórica estaba preprogramada en dicho germen, pero el pincel del artista funcionaba a la manera de un catalizador que mediaba en la realización de un segundo escenario de visibilidad, más sólido.

El filtro pictórico de Sasnal —el revelador en su proceso de creación de imágenes— es más propenso a editorializar que los productos químicos de laboratorio que hacen realidad las copias fotográficas. En *Sin título (Cazadores)*, Sasnal aplica este refinado método de traducción a la fotografía conmemorativa de un trofeo de caza. Sombrea y delinea los rostros de los cazadores con contención, y solo se permite el detalle justo para plasmar las contenidas muestras de autosatisfacción. La expresión de los cazadores solicita modestamente al espectador que reconozca su triunfo, pero la manera en como sostienen la presa hace que la escena se convierta en un espectáculo grotesco. Asido por los cuernos, el ciervo mira de hito en hito al espectador, y es en esta mirada —que parece emanar de las cuencas vacías y estrechas del animal muerto— donde descansa, en última instancia, el enorme poder cautivador de la imagen. Las pinceladas sueltas, aunque naturalistas, de Sasnal facilitan el efecto surrealista de la penetrante mirada *post mortem* del ciervo. Así, esta estilizada técnica pictórica se impone al carácter escueto y documental del original fotográfico, y da rienda suelta a una atmósfera macabra saturada de oscuridad, violencia y acusación.

En *Sin título (Mono)* —otro ejemplo del enfoque mimético aunque revisionista de Sasnal—, el cuerpo abierto de piernas de un mono invade el cuadro. El encuadre ajustado de esta pintura apenas concede espacio suficiente a la brillante esfera de la cabeza del mono y descorporeiza el resto del animal, cuyos brazos y piernas se extienden más allá del límite exterior del plano de la imagen. El carácter incompleto y la intimidad extrema de este punto de vista no habrían podido alcanzarse con la sola ayuda del ojo humano, sino gracias al *zoom* que captó la imagen. Otro efecto mecanizado que la pintura de Sasnal hereda de la cámara fotográfica es el eclipse del flash, que distorsiona la topografía, inunda de luz extrema algunas partes del cuerpo del mono y deja constancia de su presencia en el reflejo que persiste en las pupilas del animal. Con esta obra, Sasnal muestra un ejemplo paradigmático de la fotografía de *souvenir* que a diario practican los entusiastas de los zoológicos armados con cámaras. Refundido, sin embargo, en el terreno de la pintura, el retrato de este mono es más excepcional de lo que cabe suponer por sus orígenes banales. Porque la distancia y la austeridad

In oil paintings such as *Untitled (Hunters)* (2002) and *Untitled (Monkey)* (2002), Wilhelm Sasnal appropriates the alchemy of metamorphosis associated with the photographic process. When he created each of these works in 2002, Sasnal began with a photographic original that played the role of the negative: Pictorial information was pre-programmed in this germ, but the artist's brush acted as a catalyst mediating the realization of a second, more robust, stage of visibility.

Sasnal's painterly filter—the developing agent in his process of image-making—is more prone to editorializing than the dark room chemicals that materialize photographic prints. In *Untitled (Hunters)*, Sasnal applies his discriminating method of translation to a commemorative snapshot of a trophy kill. He shades and delineates the faces of his hunters with restraint, permitting just enough detail to convey their conservative displays of self-satisfaction. The hunters' expressions modestly solicit the viewer's recognition of their triumph, but the manner in which they prop up their kill turns the scene into a grotesque spectacle. Held up by its antlers, the deer confronts the viewer head on, and its gaze—which seems to emanate from the dead animal's narrow, vacant eye sockets—is ultimately the picture's most captivating force. Sasnal's loose yet naturalistic brushstrokes enable the surreal effect of the deer's penetrating, *post-mortem* sight. His stylized painting technique thus overpowers the crisp, documentary character of the photographic original, unleashing a macabre mood saturated by darkness, violence and accusation.

In *Untitled (Monkey)*—another example of Sasnal's mimetic yet revisionist approach—a monkey's splayed body consumes the frame. The tight crop of this painting barely allows adequate room for the bright orb of the monkey's head and disembodies the rest of the animal, whose arms and legs stretch beyond the outer limits of the picture plane. The incompleteness and extreme intimacy of this point of view could not have been achieved through the human eye alone; it was made possible by the zoom lens that originated the image. Another mechanized effect that Sasnal's painting inherits from the camera is the topography-altering eclipse of the flash, which bathes regions of the monkey's body in extreme light and records itself in the reflective glare that lingers in his pupils. With this work, Sasnal showcases a paradigmatic example of the everyday souvenir photography practiced by camera-toting zoo enthusiasts. Recast in the realm of painting, however, this monkey portrait is more exceptional than its commonplace origins suggest. For distance and austerity—key characteristics of iconic animal painting by the likes of John James Audubon (1785-1851) and Albrecht Dürer



Sin título, 2000, acrílico sobre lienzo, 33 x 33 x 2 cm | *Untitled*, 2000, acrylic on canvas, 13 x 13 x ¾ in.

—rasgos fundamentales de la pintura icónica de animales realizada por artistas como John James Audubon (1785-1851) o Alberto Durero (1471-1528)— están ausentes en este retrato del mono. En cambio, el uso de la cámara vuelve invasivo y antinatural el acercamiento del artista al sujeto.

Aún así, la traducción de imágenes a otros medios da como resultado la estratificación del significado en varias capas. Reconcebidas como cuadros al óleo, estas imágenes dejan de ser recuerdos triviales de las victorias cotidianas y los encuentros banales que suelen llenar las páginas de los álbumes de recortes, atestar las repisas de las chimeneas y copar los pases de diapositivas de Flickr. Sasnal da a estas imágenes —hecho excepcional— una segunda vida en forma de cuadro: una vida que rebosa afecto y *gravitas*, y que estaba latente, aunque no era visible, en las fotografías originales a partir de las cuales Sasnal elabora sus pinturas.

KATHERINE JENTLESON

(1471-1528)—are absent from Sasnal's monkey portrait. Instead, the residual effects of the camera render Sasnal's approach to his subject invasive and unnatural.

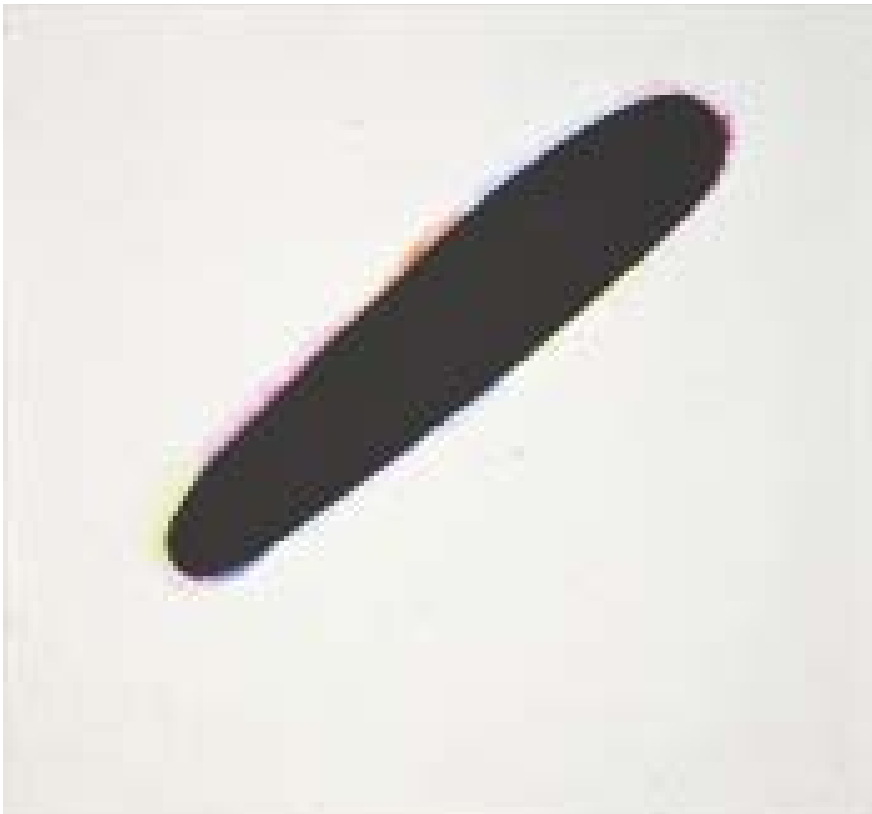
The translation of imagery across media thus results in the layering of meaning. Re-conceived as oil paintings, these images are no longer merely mundane tokens of daily triumphs and banal encounters that universally populate scrapbooks, mantle pieces and Flickr slideshows. Sasnal gives his imagery a unique second life in painting—one imbued with affect and *gravitas* that was latent but not yet visible in the original photographs from which he developed his paintings.



Sin título (Cazadores), 2002, óleo sobre lienzo, 150 x 170 x 3,5 cm | *Untitled (Hunters)*, 2002, oil on canvas, 59 1/8 x 66 7/8 x 1 3/8 in.



Sin título (Mono), 2002, óleo sobre lienzo, 35 x 30 cm |
Untitled (Monkey), 2002, oil on canvas, 13 ¾ x 11 ¾ in.



Sin título (OVNI), 2002, óleo sobre lienzo, 35 x 33 cm |
Untitled (UFO), 2002, oil on canvas, 13 ¾ x 13 in.



Sin título (Orador 1), 2003, óleo sobre lienzo, 27 x 33 x 2 cm | *Without Title (Speaker 1)*, 2003, oil on canvas, 10 5/8 x 13 x 3/4 in.



Sin título, 2009, óleo sobre lienzo, 200,7 x 221 cm | *Untitled*, 2009, oil on canvas, 79 x 87 in.



Julian Schnabel

NACIÓ EN 1959 EN NUEVA YORK (EE. UU.), DONDE VIVE Y TRABAJA
WAS BORN IN 1959 IN NEW YORK (USA), WHERE HE LIVES AND WORKS

«Saint Vulture», palabras escritas en equilibrada tensión, letras de imprenta situadas a ambos extremos del soporte de terciopelo, dispuestas a la rapiña y como plegaria para hurgar y salvar. Si las leemos de izquierda a derecha el modo en que se disponen parece brindar cierta unidad, justamente como uno imagina al ave sedienta de sangre y poseída de un alma bendita.

Como gran parte de la obra de Schnabel, *San Buitre* (1983) aborda el acto de transformación en el que la destrucción deviene creación, lo más elevado se codea con lo amanerado y la degradación muta en algo sagrado para retornar más tarde a su estado anterior. El objeto merecedor de semejante alquimia es una lámpara de mercadillo hecha con una pinza de bogavante coronada por una bombilla y una estructura de alambre que carece de pantalla. No resulta difícil imaginar el momento, a última hora de la noche, tal vez con la vista cansada o algunas copas de más, en que la lámpara se asemeja a la criatura del título, con la pinza evocando el cuerpo encorvado del ave, la bombilla desnuda su cabeza calva y el alambre su aureola. Es una falsa ilusión a medias, pero no exenta de un toque mágico, un logro de transubstanciación artística a la manera del pintor holandés de bodegones que convierte una pera en un símbolo de mortalidad, o del surrealista que convierte un reloj en un objeto aberrante.

Schnabel se deleita en esta clase de transformaciones pictóricas en las que consigue trampantojos semánticos, ecos y contradicciones que evocan el hechizo del proceso creativo, pero también su desatino. Se sirve del terciopelo para dotar a su objeto de una luminosidad divina, y de cierto aire cursi que trae a la memoria esos cuadros de mal gusto de Elvis Presley o las reliquias religiosas. Con una altura de casi tres metros, la escala del cuadro aporta una grandeza desproporcionada a la lámpara de pinza de bogavante, que no proyecta sombra alguna. El artista ha desatado un conflicto monumental entre la reverencia y la degradación, entre la ambición y la insensatez, en el que ninguna de las dos partes resulta vencedora. Los cuadros de Schnabel no son ni una cosa ni la otra, ni sinceros ni irónicos, ni santos ni buitres, sino todo a la vez.

SARAH NEWMAN

“Saint Vulture”. These words exist in balanced tension, block letters perched on far sides of the velvet canvas, poised to pray, to scavenge and to save. Reading them from left to right, their ricocheting opposition gives way to unity, as one imagines the bloodthirsty bird to be possessed of a blessed soul.

Like so much of Schnabel's work, *Saint Vulture* (1983) is about this act of transformation, in which destruction becomes creation, high seriousness merges with camp, and degradation changes into holiness and then back again. The object upon which this alchemy is performed is a thrift-store lamp, made of a lobster claw base topped by a bulb and wire ring missing its shade. It is easy to imagine a moment, late at night with bleary eyes and perhaps after too much to drink, in which the lamp might resemble the strange creature of the title, the large claw becoming the hunched body of the bird, the exposed bulb its bald head, and the lighted wire ring a halo. It is a half-baked delusion, but also a magical one—a feat of artistic transubstantiation in line with the Dutch still life painter who turns a pear into a symbol of mortality, and a Surrealist who makes a watch an object of dread.

Schnabel revels in such painterly transformations, creating visual puns, echoes, and contradictions that evoke the enchantment of the creative process but also its absurdity. He uses velvet to bestow his subject a divine luminosity as well as a tawdriness putting one in mind of cheap paintings of Elvis Presley as much as of religious relics. And at nine feet tall, the work's scale imparts a bloated grandeur to the shadeless, lobster-claw lamp. He has set up a monumental clash between reverence and degradation, ambition and foolishness in which neither side wins. Schnabel's paintings are not either/or, not earnest or ironic, saint or vulture, but all at once.

San Buitre, 1983, óleo sobre terciopelo, 274,3 x 213,4 cm | *Saint Vulture*, 1983, oil on velvet, 108 x 84 in.

SAINT

VULTURE



David Schnell

NACIÓ EN BERGISCH (ALEMANIA) EN 1971. VIVE Y TRABAJA EN LEIPZIG (ALEMANIA)
WAS BORN IN BERGISCH (GERMANY) IN 1971. LIVES AND WORKS IN LEIPZIG (GERMANY)

Los paisajes vertiginosos y caleidoscópicos de David Schnell juegan con la percepción visual para presentar una imagen desconcertante del mundo. Se sirve de perspectivas extremas, puntos de vista sesgados y una paleta salvaje, rayana en lo artificial, que yuxtapone lo hecho por el hombre y lo artificial con lo salvaje y lo natural. En sus cuadros de gran formato el mundo natural aparece tamizado por la cuadrícula, calculado, ordenado con exactitud y compuesto hasta el último detalle; así convierte un paisaje en una construcción abstracta, geométrica, arquitectónica, o en un escenario teatral.

En *Balas* (2003), unas hileras de banderines de colores cruzan el cielo, mientras unas monumentales balas de heno se apoyan sobre otras distribuidas al azar sobre una pista de aterrizaje abandonada, todo ello dirigiéndose hacia un punto de fuga situado en el lejano horizonte. Observar esta obra es como sortear los obstáculos de un videojuego, como si uno cruzara a toda velocidad el plano del cuadro en un coche de carreras o en la cabina de un avión de combate. Los cuadros de Schnell muestran una realidad artificial, una utopía extraña o un mundo industrial de fantasía que recuerda al de las películas de ciencia ficción. Solitarios y desérticos, por sus paisajes manan la alienación y el abandono.

Schnell es miembro de la Nueva Escuela de Leipzig, un grupo de jóvenes artistas alemanes que estudió en la Hochschule für Grafik und Buchkunst de Leipzig (Alemania) a principios de la década de los noventa y desarrolló un estilo inconfundible nacido de la reunificación de Alemania tras la caída del muro de Berlín en 1989 y transformación de la Alemania Oriental (antigua RDA). El grupo, encabezado por Neo Rauch (1960), cuenta entre sus miembros, además de con Schnell, con Tim Eitel (1971), Matthias Weischer (1973) y Martin Kobe (1973) entre otros, y se caracteriza por la monumentalidad de los cuadros figurativos de sus componentes. Deudores de una educación formal y académica que hacía hincapié en el realismo y el dibujo de la figura, en la perspectiva unifocal, en el dominio de la técnica y del medio, sus trabajos conjugan pasado y presente en cuadros que recrean lo cotidiano, empapándolo a un tiempo de una atmósfera de alienación, dislocación, vacío, tedio e incertidumbre.

LINDA JOHNSON DOUGHERTY

David Schnell's vertiginous and kaleidoscopic landscapes play with visual perception to present a disorienting view of the world. He uses extreme perspectives, skewed vantage points, and a dramatic, verging on artificial, palette in works that juxtapose the man-made and artificial with the wild and natural. In his large scale paintings the natural world is gridded and calculated, strictly ordered and tightly composed; he turns a landscape into an abstract, geometric, architectural construction or theatrical stage set.

In *Ballen* [Bales] (2003), lines of brightly colored flags or pennants zig zag through the sky, while monumental bales of hay tilt askew in haphazard placement across an abandoned airstrip, all zooming towards a central vanishing point on the distant horizon. Viewing the work is like navigating through a video game, careening across the picture plane as if in a speeding race car or fighter jet. Schnell's paintings depict an artificial reality, a strange utopia or industrial fantasy world that recalls science-fiction movies. Lonely and devoid of people, his landscapes resonate with alienation and abandonment.

Schnell is part of the New Leipzig School—a group of young German artists who studied at the Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, Germany, in the early 1990s and developed a distinctive style that came out of the reunification of Germany and the transformation of East Germany (the former German Democratic Republic) after the fall of the Berlin Wall in 1989. Led by Neo Rauch (1960) and including Schnell, as well as Tim Eitel (1971), Matthias Weischer (1973), Martin Kobe (1973), and others, they are known for their monumental representational paintings. Rooted in a formal, academic training that emphasized realism, figure drawing, one-point perspective, technique, and craftsmanship, their works straddle past and present in paintings that focus on the quotidian and are filled with an overall sense of alienation, dislocation, emptiness, *ennui*, and uncertainty.



Balas, 2003, óleo sobre lienzo, 180,5 x 280 cm | *Ballen* [Bales], 2003, oil on canvas, 71 x 110 ¼ in.

Norbert Schwontkowski

NACIÓ EN BREMEN (ALEMANIA) EN 1949. VIVE Y TRABAJA ENTRE BREMEN Y BERLÍN (ALEMANIA)
WAS BORN IN BREMEN (GERMANY) IN 1949. LIVES AND WORKS IN BREMEN AND BERLIN (GERMANY)

Combinación tóxica de tiza, antiincrustante, pintura de cobre, aceite de linaza, cloruro de hierro, aguarrás, aceite, agua y té, los cuadros de Norbert Schwontkowski resultan tan frágiles y combustibles como las figuras sutiles que habitan sus mundos. Al trabajar sus obras, Schwontkowski da fe de la atrofia física de estas superficies: los planos finos se cuartean y los cobres se oxidan, revelando una sombría pátina verdosa. Sus desdichadas figuras, en cambio, permanecen cruelmente suspendidas en el tiempo.

Despojados de lo específico, los mundos de Schwontkowski aparecen poblados por un lenguaje icónico de signos: los cuentos de los hermanos Grimm en clave de cómic. Sin embargo, en vez de sugerir la posibilidad de una resolución mágica, cada uno de los relatos de Schwontkowski, como el monje enfrentado a una hilera de lavadoras de *En la lavandería* (2003), pronostica la aplastante banalidad de la modernidad como conclusión inevitable.

Torres que se mecen avistando lunas enfermizas, hombres que contemplan sus morfologías desfiguradas, aviones condenados a desvanecerse en bosques sin nombre... en los mundos de Schwontkowski no hay una salida pintada en ellos. Como los mundos ensombrecidos de Alfred Kubin (1877-1959), o las distopías de Franz Kafka (1883-1924), de cada cuadro brota la carcajada inútil de la resignación. Y aunque dicha carcajada encierra un desapego cínico y una pérdida —esto es, la renuencia del hombre moderno a acogerse a los grandes relatos o a una resolución—, esta pérdida no resulta sin embargo agobiante. Por el contrario, de la carcajada oscura de Schwontkowski, de su rechazo del mito, de su significado esquivo brota una libertad expansiva que, aunque terrorífica, nos ofrece al menos un propósito mucho más liberador: el de la posibilidad de lo desconocido.

M. LUSE

A toxic combination of chalk, antifouling, copper paint, linseed oil, iron chloride, turpentine, oil, water, and tea, the paintings of Norbert Schwontkowski are as fragile and combustible as the attenuated figures inhabiting their worlds. Making these paintings, Schwontkowski is witness to the physical atrophy of their surfaces: smooth planes crack and rich red coppers oxidize into sombre green patina. But their hapless figures, on the contrary, remain cruelly suspended in time.

Scrubbed of specifics, Schwontkowski's worlds are populated with the iconic language of signs—Grimms' Fairytales reduced to cartoonish ciphers. But rather than intimating the possibility of a sort of magic resolution, each of Schwontkowski's narratives—like the monk facing a blank row of washing-machines of *Im Washsalon* [In the Laundry] (2003), projects the crushing banality of modernity as its inevitable conclusion.

Crumbling towers surveying sickly moons, men contemplating their disfiguring morphologies and doomed planes vanishing into unnamed forests; Schwontkowski's worlds have no exits painted into them. Like the shadowy worlds of Alfred Kubin (1877-1959), or the dystopias of Franz Kafka (1883-1924), each painting cracks with the futile laughter of resignation. While this laughter belies a cynical detachment and a loss—that is, modern man's discarding of any grand-narrative or resolution—this loss is far from stultifying. Rather, Schwontkowski's dark laughter, his rejection of myth, his indeterminate meaning-making bellows out an expansive freedom that, while terrifying, offers us at the least a prospect far more liberating; that is, the possibility of the unknown.



La señora T, 2004, óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm | *Frau T* [Mrs. T], 2004, oil on canvas, 27,5 x 19,6 in.



Torre de vigía, 2004, óleo sobre lienzo, 70 x 60 cm | *Wachturm* [Watchtower], 2004, oil on canvas, 27,5 x 23,6 in.



Abetos altos II, 2005, óleo sobre lienzo, 180 x 200 cm | *Hohe Tannen II* [High Fir Trees II], 2005, oil on canvas, 70,8 x 78,7 in.

Luc Tuymans

NACIÓ EN MORTSEL (BÉLGICA) EN 1958. VIVE Y TRABAJA EN AMBERES (BÉLGICA)
WAS BORN IN MORTSEL (BELGIUM) EN 1958. LIVES AND WORKS IN ANTWERP (BELGIUM)

Diorama (2001) explora la tentadora posibilidad de lo sublime, convoca a los espectadores y los invita a dejarse engullir por esta gigantesca nube de tres metros de alto hecha de pinceladas azules y verdes. Por un instante parece que así será, cuando la forma de un rinoceronte emerge lentamente de entre el follaje que lo envuelve y se disipa más tarde en una oscuridad atmosférica. Pero el efecto es muy breve. Mientras los detalles de la escena parecen resistirse a toda resolución, uno se encuentra dándose metafóricamente de bruces contra el cristal que envuelve la obra que, por añadidura, posee un ángulo irritantemente oblicuo al plano pictórico y queda oculto por los reflejos. La escena frustra constantemente cualquier intento de penetración: la atmósfera cambiante que la rodea ocasiona una pérdida, no la de uno mismo, sino la de cualquier estrategia ulterior.

Para ser una imagen tan distante, alberga no obstante un relato ciertamente comprometido, pues aborda la traumática historia del régimen colonial belga en el Congo, y los sucesos que desembocaron en el asesinato del primer ministro de la nación, Patrice Lumumba, en 1961. Como fotogramas de una película imaginada sobre la vida y brutal muerte de Lumumba, la serie *Mwana Kitoko: hombre blanco hermoso* de Tuymans se exhibió por vez primera en la Bienal de Venecia de 2001.

Diorama representa tanto el comienzo de la historia como su final, y así conforma tanto una visión del África nativa como territorio virgen, como la de todo contrario. La réplica sofocante del salvaje paisaje congoleño, tema de esta pintura, está expuesta en el Real Museo del África Central de Tervuren (Bélgica), donde forma parte de la controvertida y problemática loa que dicha institución hace de la historia colonial. El diorama recrea un mundo congelado en el tiempo y sus consecuencias, una visión nostálgica del Congo que es a un tiempo exótica y domesticada.

El cuadro de Tuymans no está basado en ese diorama que, por descontado, es deudor de una comprensión particular del Congo, sino en su propia maqueta en miniatura del conjunto expuesto. De este modo, posee al menos cuatro grados de distancia respecto de su fuente: es un cuadro basado en un modelo que parte de una reconstrucción de un recuerdo individual de un lugar. Resulta imposible discernir, por tanto, cualquier «verdad» sobre el paisaje, o sobre su relación con la Bélgica actual o con su antigua condición colonial, perdida ahora entre las miles de interpretaciones a las que toda historia queda supeditada. Este caso cumple con el modelo establecido por Tuymans en todas las reconstrucciones que hace de situaciones históricas difíciles —entre las que figuran cuadros de campos de concentración y de la pasión de Cristo—, reconstrucciones que la escasez de incidentes y la falta de contexto convierten en mudas.

Diorama (2001) dangles the tantalizing possibility of the sublime, beckoning viewers from across the room and inviting them to be swallowed up in its ten-foot-tall cloud of blue-green brushstrokes. For a brief moment it delivers, as the form of a rhinoceros and surrounding foliage slowly emerge and then recede back into the atmospheric darkness. But the effect is short-lived. As details of the scene fail to resolve, one is left metaphorically bumping one's forehead against the enclosure's glass, which, as it turns out, is at an irritatingly oblique angle to the picture plane and obscured by reflections. The scene continually frustrates attempts to enter it; the moody haze provokes a loss, not of self, but of what to do next.

For a picture so remote, the narrative that underlies it is notably strong, referring to the traumatic history of Belgian colonial rule in the Congo, and the events that led up to the assassination of the nation's prime minister, Patrice Lumumba, in 1961. Appearing like stills from an imagined movie about Lumumba's life and brutal death, Tuymans's *Mwana Kitoko: Beautiful White Man* series was originally shown at the Venice Biennale in 2001.

Diorama represents both the beginning of the story and its end, giving form to a vision of unspoiled, native Africa as well as the farthest thing from it. The airless replica of the wild Congolese landscape that is the painting's subject is on display at the Royal Museum of Central Africa in Tervuren (Belgium), as part of that institution's infamously problematic celebration of colonial history. The diorama recreates a world frozen in time and after-the-fact, a nostalgic vision of the Congo that is at once exotic and tame.

Tuymans's painting is based not on the actual diorama, which is of course derived from a particular understanding of the Congo, but rather his own miniature maquette of the display. It is thus at least four times removed from its source—a painting of a model of a reconstruction of an individual memory of a place. Any "truth" about the landscape, or its relationship to present-day Belgium or its former colonial enterprise, is impossible to discern, lost amongst the thousands of acts of translation to which all history is subject. In this, it adheres to the model established by Tuymans in all of his fraught and reconstructed histories, including pictures of concentration camps and Christ in his passion, depleted of incident and rendered mute through lack of context.



Cristo, 1998, óleo sobre lienzo, 122,5 x 58 cm |
Christ, 1998, oil on canvas, 48 x 22 ¾ in.

En *Diorama*, el cristal que separa el rinoceronte del espectador funciona como una galería de espejos que refleja sin fin el pasado y el presente, y lo mismo subraya la distancia que lo separa del mundo que hay al otro lado, que recalca cualquier posible conexión con él. Gracias a su paleta uniforme y apagada, *Diorama* evita cualquier atisbo de drama y acentúa su propia pérdida ante lo que queda oculto, lo que ha desaparecido, lo que ya no puede ser mostrado.

SARAH NEWMAN

In *Diorama*, the glass separating the viewer from the rhinoceros serves as a hall of mirrors, endlessly reflecting the past and the present, emphasizing the distance from the world on the other side as much as any connection to it. Its palette dull and faded, the painting is drained of all traces of drama, and heavy with its own loss of presence in the face of what is unseen, missing, and cannot be conveyed.

Diorama, 2001, óleo sobre lienzo, 296 x 285 cm | *Diorama*, 2001, oil on canvas, 116 ½ x 112 ¼ in.



Kaari Upson

NACIÓ EN SAN BERNARDINO, CALIFORNIA (EE. UU) EN 1972. VIVE Y TRABAJA EN LOS ÁNGELES (EE. UU)
WAS BORN IN SAN BERNARDINO, CALIFORNIA (USA) IN 1972. LIVES AND WORKS IN LOS ANGELES (USA)

Hasta la fecha, el trabajo de Kaari Upson se ha centrado en el espectro de un hombre anónimo, un sujeto basado en la realidad y aun así representado con un exagerado, especulativo y embellecido detalle. Upson esboza al hombre enigmático, y destaca fragmentos de su vida sirviéndose tanto de su imaginación como de materiales extraídos de la vida real mediante el vídeo, la *performance*, el dibujo, la fotografía, la pintura y la escultura. En ocasiones, su arte quiere mimetizar la psicología del hombre, sus deseos, su entorno y sus posesiones. Otras veces, trata de borrar simbólicamente su existencia, deconstruyendo su rostro en convulsos procesos performativos. De este modo, la artista coquetea con los límites de la privacidad, asumiendo riesgos legales, físicos y estéticos con cada gesto.

Beso 8 (2007) pertenece a una serie de obras en las que la artista superpone el retrato pintado de un hombre sin identificar a su propio autorretrato para hacerse «uno» con el individuo y, al mismo tiempo, doblar y distorsionar dicha «unidad». Basándose en instantáneas del hombre, Upson pintó sus rasgos en una tabla, los suyos propios en otra y luego pegó ambas superficies mientras la pintura seguía húmeda. El proceso de *Beso 8* se convierte en una suerte de romance con el hombre, o quizá en la proyección de su fantasía de él. Como sucede con casi todos los objetos e imágenes de Upson, este cuadro funciona solo como rastro de una persona. Con este punto de partida tan ambiguo y poco definido, Upson invierte de una forma ingeniosa y casi violenta el ser del otro, y expone una interioridad compleja mediante apariencias inquietantes.

CATHERINE TAFT



At the center of Kaari Upson's practice is the specter of an anonymous man, a subject based in reality yet represented with exaggerated, speculative, and embellished detail. Drawing as much from her imagination as from a box of real-life source material, Upson sketches the mysterious man and fragments of his life through video, performance, drawing, photography, painting and sculpture. Sometimes her art work will mimic his psychology, his desires, his surroundings and possessions. Other times she attempts to symbolically rub him out of existence entirely, deconstructing effigies of the man in performative fits. Through it all, Upson flirts with the boundaries of privacy, taking legal, physical, and aesthetic risks with each subsequent gesture.

Kiss 8 (2007) belongs to a series of pieces in which the artist transposes a painted portrait of the unidentified man with her own self-portrait, simultaneously "becoming one" with the individual while doubling and distorting that "oneness". Studying snapshots of the man, Upson painted his likeness as well as her own, then pressed the two painted surfaces together while the paint was still wet. The process becomes a kind of romancing of the man, or perhaps just the projected fantasy of him. As with nearly all of her objects and images, the painting functions as only a trace of a person. From this ambiguous and undefined basis, Upson shrewdly and almost violently inverts the *self* of another, exposing a complex interiority through unsettling façades.



Beso 8, 2007, óleo sobre tabla, 121,9 x 121,9 cm |
Kiss 8, 2007, oil on panel, 48 x 48 in.

Andy Warhol

NACIÓ EN PITTSBURGH, PENNSYLVANIA (EE. UU.) EN 1928 Y MURIÓ EN NUEVA YORK (EE. UU.) EN 1987
WAS BORN IN PITTSBURGH, PENNSYLVANIA (USA) IN 1928 AND DIED IN NEW YORK (USA) IN 1987

Andy Warhol es famoso por haber pintado a estrellas de Hollywood, inmortalizado en serigrafía su *glamour* y señalado su poder como iconos que representan la fantasía más que la realidad. Como icono ideológico y símbolo de poder, el *Mao* (1973) de Warhol está en la línea de los retratos de famosos del artista que hablan de la difusión de imágenes mediáticas producidas a gran escala. Para el retrato del célebre revolucionario y fundador de la República Popular China, Warhol se apropió de la sempiterna imagen de los retratos de Mao que el mismo estado mostraba de forma ubicua. Presente en su día en escuelas, edificios gubernamentales y en los hogares de millones de chinos, la imagen de Mao era un símbolo nacional reproducido *ad infinitum*. En un giro brillante y subversivo, Warhol transformó el famoso retrato del líder comunista sirviéndose de las herramientas de la imaginería pop, un estilo asociado a la pulsión por crear fetiches de la cultura consumista promovida por el capitalismo.

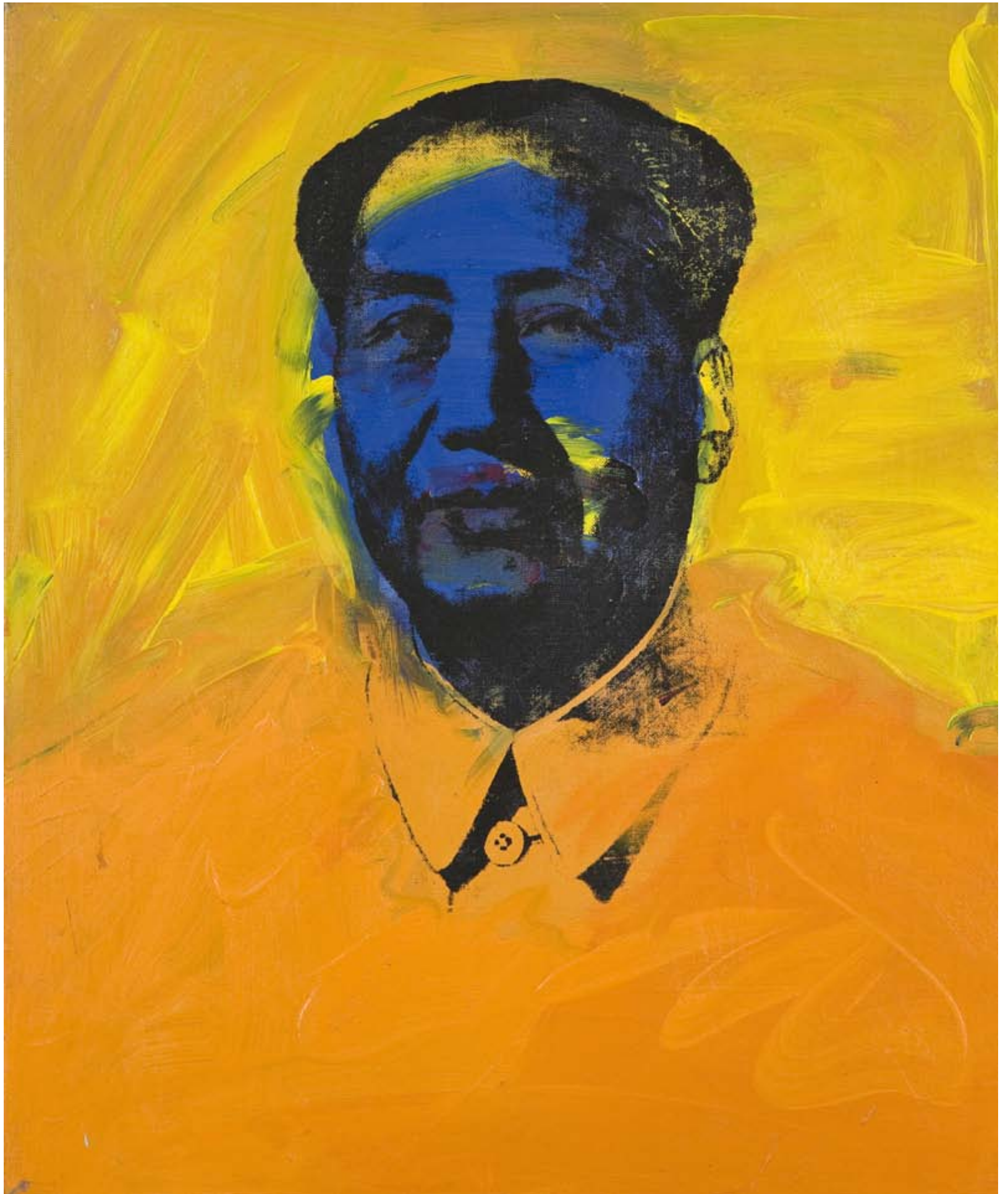
A diferencia de sus anteriores retratos de famosos, en los que aplicaba una imagen serigrafiada a un campo de color plano, la superficie del *Mao* de Warhol está pintada de forma suntuosa. Además de la imagen central serigrafiada del líder comunista, hay múltiples retazos de amarillo y naranja que aquí y allá surcan la tela revelando la mano del artista. En *Mao*, Warhol se sirve de dos estilos que pueden considerarse antitéticos: por un lado, la reproducción mecánica de la técnica serigráfica, estandarizada e igualitaria, que permite a las masas compartir una misma imagen y absorber la propaganda estatal; por otro, la pincelada del artista, un rasgo de individualidad a veces único y casi imposible de reproducir. Gracias a esta seductora combinación visual, Warhol preserva el carácter de culto a la personalidad de la imagen del presidente Mao a la vez que subraya su impacto como herramienta de propaganda.

SHAWNA COOPER

Andy Warhol is famous for painting Hollywood stars of the silver screen, immortalizing their glamour and pointing to their power as icons that represent fantasy rather than reality. As an ideological icon and power symbol, Warhol's *Mao* (1973), is in line with the artist's celebrity portraits that speak to the currency of mass-produced media images. For his portrait of the famous revolutionary and founder of the People's Republic of China, Warhol used the appropriated image of one of the ubiquitous state-sanctioned portraits of Mao. Once hung in schools, government buildings and homes of millions of Chinese, the image of Mao was a national symbol reproduced *ad infinitum*. In a brilliantly subversive turn, Warhol transformed the famous communist leader's portrait using the tools of pop imagery, a visual style linked to the fetishization of consumer culture as promoted by capitalism.

Unlike his earlier celebrity portraits, wherein a silkscreened image was applied to a flatly colored field, the surface of Warhol's *Mao* is sumptuously painted. In addition to Mao's silkscreened central image, brilliant yellows and oranges crisscross the canvas in rich swathes that reveal the stroke of the artist. In *Mao*, Warhol has fused two modes that can be seen as antithetical to one another. The mechanical reproduction of the silkscreen technique is standardized and egalitarian, what allows the masses to share a single image and absorb state propaganda. The painterly stroke is a mark of individuality, something precious and nearly impossible to replicate. It is through this beguiling visual combination that Warhol preserves the personality cult image of Chairman Mao while highlighting his impact as a tool of propaganda.

Mao, 1973, acrílico y serigrafía sobre lienzo, 66 x 55,8 cm | Mao, 1973, acrylic and screen print on canvas, 26 x 22 in.



Matthias Weischer

NACIÓ EN ELTE (ALEMANIA) EN 1973. VIVE Y TRABAJA EN LEIPZIG (ALEMANIA)
WAS BORN IN ELTE (GERMANY) IN 1973. LIVES AND WORKS IN LEIPZIG (GERMANY)

Vestíbulo (2003) de Weischer muestra un espacio abandonado, degradado, sin apenas más aderezos que los agujeros, raspaduras y manchas que hay en las paredes. Esta estancia, casi desnuda, podría ser un apartamento abandonado a la carrera o un museo evacuado. Solo resta una única imagen en una de las paredes: el retrato de una chica desnuda clavado con chinchetas. Su figura aparece separada del entorno que ocupamos nosotros como espectadores: allí está ella, segura de sí misma, ante esos tonos turquesa que, de forma inequívoca, asociamos con las piscinas de zonas residenciales y con el tren de vida burgués y aristocrático que les suponemos. ¿Se trata acaso de una conocida del inquilino o huésped de la habitación que Weischer nos muestra? En cualquier caso, lo cierto es que esta imagen, que en su día debió de ser la viva estampa del deseo, o al menos hecha para incitarlo, es ahora un objeto solitario y olvidado, desechado por el antiguo inquilino, y que se podría interpretar, por ejemplo, como algo equivalente a aquellas ideologías y políticas deseadas con fervor y acto seguido abandonadas ante una crisis.

En *Tela* (2006), plantas en sus macetas, alfombras drapeadas, una piel de caza, unos calcetines de deporte, un espejo, una urna, además de un mareante muestrario de diversos objetos y motivos atiborran una estancia de extrañas proporciones. Esta colección de materiales y objetos tan diversos puede considerarse tanto basura como un tesoro deslumbrante. Debe tenerse en cuenta que Weischer divide la composición con una herramienta compositiva de la Ilustración: la cuadrícula. Esto tal vez debería alertarnos sobre otras posibles referencias históricas en esta obra, como lo que parece ser una estatuilla neoclásica, una diana no muy distinta de los cuadros de Jasper Johns (1930) o una alfombra azul y amarilla que parece reproducir la abstracción más rotunda. De este modo, tenemos la impresión de hallarnos en un almacén de bienes olvidados, de historias y, tal vez, y acaso esto sea lo más extraño, en un lugar que se nos antoja el estudio de un artista, con su pertinente colección de objetos y superficies que pronto se incorporarán a su trabajo. La imagen de Weischer nos brinda una visión privilegiada, entre bastidores, de esa veta portentosa y confusa que todo artista escarba, la de la historia, encapsulada en el depósito atiborrado de un almacén que hace las veces de estudio.

MARK CLINTBERG

Vestíbulo, 2003, óleo sobre lienzo, 235 x 304,5 cm |
Gang [Hall], 2003, oil on canvas, 92 ½ x 119 ¾ in.





Weischer's *Gang* [Hall] (2003) shows a neglected and degraded space with few embellishments other than the pocks, scrapes, and stains on its walls. This almost entirely bare room could be a quickly abandoned apartment or an evacuated museum. Left behind is a single image, stuck to the wall: a pin-up of a naked woman. Her image is separate from the environment we as viewers occupy; she confidently stands before those particular shades of blue and green almost unequivocally associated with residential swimming pools and the bourgeois and aristocratic lifestyles associated with them. Was she known to the resident or user of the room Weischer shows us? Regardless, this image that was once hotly desired, or at least produced to incite desire, is now the sole object forgotten and discarded by its former resident. This image could be read, for example, as an analogue for those ideologies and politics ardently desired and so easily discarded in crisis.

Potted plants, draped rugs, an animal skin, sports socks, a mirror, an urn and a dizzying array of other objects and patterns fill a strangely scaled room in *Tuch* [Cloth] (2006). This collection of such diverse materials and objects is perhaps litter, perhaps dazzling trove. Notice that Weischer striates the composition with that Enlightenment compositional device: the grid. That should alert us to other historical references in the work, including what seems to be a Neo-classical statuette, a bulls-eye not unlike the paintings of Jasper Johns (1930), and a blue and yellow rug that replicates hard-edge abstraction. It appears to be a storehouse of forgotten goods, histories, and also, perhaps more strangely, reminds one of an artist's studio with its ad hoc collection of objects and surfaces soon to be incorporated into their practice. Weischer's image gives a backstage view of that confusing and portent vein mined by artists, which is to say history, encapsulated by the cluttered storehouse of a warehouse cum studio.



Tela, 2006, óleo y t mpera sobre lienzo, 150 x 200 cm | *Tuch* [Cloth], 2006, oil and tempera on canvas, 59 5/8 x 78 1/2 in.



Christopher Wool

NACIÓ EN CHICAGO (EE. UU.) EN 1955. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK (EE. UU.)
WAS BORN IN CHICAGO (USA) IN 1955. LIVES AND WORKS IN NEW YORK (USA)

Las obras minimalistas y monocromas de Christopher Wool convierten palabras e imágenes en monumentales cuadros abstractos. A mediados de la década de los ochenta, Wool empezó una serie de lienzos con motivos ornamentales donde se servía de plantillas, sellos manufacturados y cauchos de imprenta para crear motivos repetitivos a lo largo de las telas. Estas abstracciones decorativas y ornamentales, con un valor similar al de los diseños de papel pintado, muestran imágenes corrientes: flores, enredaderas, motivos geométricos o, como en el caso que nos ocupa, una forma genérica de ave.

Las imágenes y motivos banales y deliberadamente superficiales de Wool son un guiño irónico al mundo del arte y a la historia del arte. Al restringir su paleta al blanco y el negro y condicionar su creación al uso de herramientas comerciales y prefabricadas para lograr un efecto de desafección y frialdad, las abstracciones artificiales de Wool guardan un claro parecido con las de Andy Warhol (1928-1987) y Marcel Duchamp (1887-1968). Sus cuadros con motivos florales estampados y realizados con plantillas son descendientes directos de los retratos y flores serigrafiados de Warhol, al tiempo que pueden considerarse versiones contemporáneas de los *ready-mades* de Duchamp. Las telas de Wool, similares a los *graffiti*, coinciden con el propósito de sus predecesores en el deseo de borrar la línea que separa el arte elevado del popular, las bellas artes de la cultura de masas.

Wool descontextualiza todo —palabras, imágenes, motivos— para privilegiar la figura y la base: incluso cuando se sirve de letras creadas con plantilla sobre una tela —donde repite, fragmenta y rompe las palabras—, crea un lenguaje visual desvinculado de cualquier significado o simbolismo. En sus obras, ni las palabras ni los motivos se ejecutan nunca a la perfección; de hecho, casi siempre presentan manchas o borrones. Wool utiliza tales imperfecciones, que en el fondo forman parte del proceso, para realzar el contraste entre lo hecho a mano o lo artesanal y el proceso mecánico que emplea, así como para mantener un equilibrio precario entre el caos y el control.

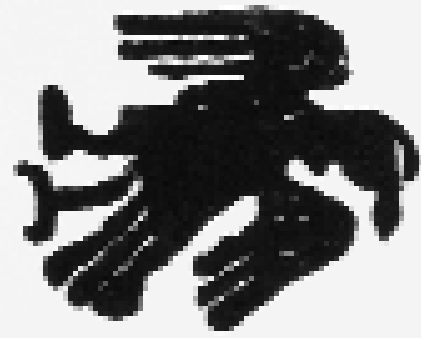
LINDA JOHNSON DOUGHERTY

Christopher Wool's minimalist, monochromatic works transform words and images into monumental abstract paintings. In the mid-1980s, he started working on an ongoing series of ornamental pattern paintings using stencils or mass-produced stamps and rubber rollers to create repetitive patterns across the canvas. These decorative, ornamental abstractions mimic wallpaper designs with mundane images—flowers, vines, geometric patterns, or, as in this case, a generic bird form.

Wool's banal and intentionally superficial images and motifs ironically reference the art world and art history. Restricting his palette consistently to black and white and using a commercial, pre-fabricated means of creation to create a sense of detachment and coolness, Wool's artificial abstractions share an affinity with Andy Warhol (1928-1987) and Marcel Duchamp (1887-1968). His stamped and stenciled floral pattern paintings are direct descendants of Warhol's silkscreened portraits and flowers and can be seen as a contemporary version of Duchamp's ready-mades. Wool's graffiti-like canvases carry on his predecessors' intentions to blur the line between high art and low art, fine art and popular culture.

Wool decontextualizes everything—words, images, patterns—to focus instead on figure and ground. Even when he is stenciling letters on the canvas (repeating, fragmenting and breaking the words), he creates a visual language divorced from meaning and symbolism. The words and patterns are never perfectly executed in his works; instead, they are slightly smeared or blurry. Wool uses the imperfections that are part of the process to emphasize the homemade and handmade in contrast to the mechanical means of production he employs and to maintain a tentative balance between chaos and control.

Sin título, 1990, óleo alquídico y acrílico sobre aluminio, 243,8 x 182,9 cm |
Untitled, 1990, alkyd and acrylic on aluminum, 96 x 72 in.



Zhang Huan

ZHANG HUAN NACIÓ EN ANYANG, PROVINCIA DE HENAN (CHINA) EN 1965. VIVE Y TRABAJA ENTRE SHANGHAI (CHINA) Y NUEVA YORK (EE.UU.)

WAS BORN IN ANYANG, HENAN PROVINCE (CHINA) IN 1965. LIVES AND WORKS IN SHANGHAI (CHINA) AND NEW YORK (USA)

Quemar una vara o un cono de incienso supone señalar el paso del tiempo y a menudo también la articulación de un propósito espiritual. La ceniza que queda de estos objetos aromáticos es la prueba efímera de una quema ceremonial, los restos —similares al polvo— que quedan al albur del viento o del cubo de la basura. No obstante, el incienso quemado en los templos budistas de Shanghai ha encontrado un nuevo uso como materia prima y pigmento para la obra artística de Zhang Huan. Representadas en este polvillo están las esperanzas e intenciones de millones de personas que acuden a los templos, esas que han encendido una vara de incienso durante la oración ritual. Al aproximarse a este material diferente en lo que podría considerarse una acción performativa, las obras de Zhang se tornan colaboraciones y se convierten en la culminación de un proceso iniciado por sus vecinos. Partiendo de esta sustancia el artista ha creado formas mínimas monumentales, bustos y otras esculturas de estilo figurativo, además de sus destacadas pinturas con ceniza.

Además del origen de los pigmentos con los que están hechas, las imágenes que aparecen en las pinturas con ceniza de Zhang contienen otro estrato de historia local. Un grupo de obras realizadas en 2008 se basa en fotografías de la propaganda china tomadas durante la era comunista. Estas escenificaciones —niños felices, aviones de combate, ciudadanos productivos, militares y civiles de todos los rangos, etc.— se reproducen con una suave grisalla, en ocasiones ligeramente borrosa o ejecutada a toda prisa, como si se tratara de la superficie de una fotografía vieja y rallada. La *Ceremonia del corte de cinta* (2008) es un ejemplo paradigmático de estas escenas de aire nacionalista: un grupo de personas —cabe suponer que trabajadores ferroviarios— sonríen y aplauden reunidas delante de una locomotora enorme. En primer plano, sobre las vías, un hombre, tijeras en mano, acaba de cortar la cinta blanca para inaugurar la nueva línea que el grupo ha forjado colectivamente. Es una escena de progreso e industria, la recompensa de una labor realizada a conciencia y un legado para la República Popular. *Diario* (2008), por su parte, ofrece una imagen mucho más íntima de la vida. Tras interrumpir la lectura y la escritura a la luz de la vela, un hombre joven, vestido con una chaqueta Mao parece, con su mirada melancólica, absorto en sus pensamientos. Zhang reproduce con esmero la luz de esta escena, y obtiene un halo romántico a partir de la ceniza oscura. Y si bien sus personajes eran obreros, también pensaban y tenían sus sueños. Este retrato capta a la perfección el frágil equilibrio entre nostalgia y teatralidad que se da en las imágenes de esos años.

CATHERINE TAFT

To burn a stick or a cone of incense is to mark the passing of time and, often, the articulation of spiritual intention. The ash that remains from these aromatic objects, is the ephemeral evidence of a ceremonial burning, a dust-like remainder left to the wind or waste pail. Yet the burned incense from Shanghai's Buddhist temples has found another use as raw material and pigment for Zhang Huan's artwork. Represented in this dust are the hopes and intentions of millions of temple-goers, those who have lit a stick of incense during ritualistic prayer. And approaching this distinct material as he might consider a performative action, Zhang's works become collaborations, the completion of a process initiated by his neighbors. From this substance, the artist had created monumental minimal forms, portrait busts and other figurative sculptures, and his notable ash paintings.

In addition to the provenance of their pigment, the images in Zhang's ash paintings contain another layer of local history; a group of works from 2008 are based on Chinese propaganda photos taken during the country's communist era. These staged scenes—happy children, fighter airplanes, productive citizens, soldiers and civilians of varying rank, etc.—are rendered in a soft grisaille, sometimes faintly blurred or hastily marked like the aged, scratched surface of a photograph. *Ribbon-cutting Ceremony* (2008) is characteristic of these nationalistic scenes; a group of smiling, clapping people —presumably rail workers— gather in front of a large locomotive. In the foreground, standing over the tracks, a man holding scissors has just cut a white ribbon in inauguration of the new pathway that the group has collectively forged. It is a scene of progress and industry, the reward for diligent labor and a testament to the People's Republic. *Diary* (2008), on the other hand, reveals a much more intimate picture of life. Pausing momentarily from reading and writing by candlelight, a young man in a Zhongshan suit gazes wistfully as if deep in thought. Zhang carefully renders the light in this scene, coaxing a romantic glow from the dark ash. If these people were workers, they were also thinkers and dreamers. This portrayal effectively captures the careful balance of nostalgia and theatricality at work in images from the era.



Diario, 2008, ceniza sobre lino, 160 x 150 cm | *Diary*, 2008, ash on linen, 63 x 59 1/2 in.

Ceremonia del corte de cinta, 2008, ceniza sobre lino, 200 x 250 cm |
Ribbon-cutting Ceremony, 2008, ash on linen, 78 ¾ x 98 ⅝ in.





Thomas Zipp

NACIÓ EN HEPPENHEIM (ALEMANIA) EN 1966. VIVE Y TRABAJA EN BERLÍN (ALEMANIA)
WAS BORN IN HEPPENHEIM (GERMANY) IN 1966. LIVES AND WORKS IN BERLIN (GERMANY)

Las manzanas —cortadas por la mitad y pintadas en cremosos grises, cinceladas con tosquedad en madera y puestas sobre pedestales— son el *Leitmotiv* de la obra de Zipp, y símbolos de una de sus mayores inquietudes: la caída del hombre tras haber comido del Árbol de la Sabiduría. En efecto, la obra de Zipp, una exageración de las tesis de Theodor Adorno y Max Horkheimer sobre las limitaciones del pensamiento ilustrado, hace referencias obsesivas, circulares, a las perversiones autocumplidas de la racionalidad científica moderna. Desde los desgraciados experimentos de los primeros psiconautas a la responsabilidad de Otto Hahn por haber dividido el átomo de uranio bajo el régimen nazi, Zipp se centra en el relativismo moral del desarrollo humano, al que alude con frecuencia cuando habla de los «caídos» hombres de ciencia, cuyos retratos a menudo desfigura y tachona con pinceladas demoníacas y ojos seccionados. Zipp entiende que el conocimiento mismo no se nos revela como una actividad meramente neutral, sino como en el libro del Génesis, como un peligro potencial para la humanidad. Y aun cuando esta tesis pueda parecer maniquea, lo cierto es que en la obra de Zipp, vulneradas las leyes del tiempo y el espacio, la solución dista mucho de ser satisfactoria: todo es a un tiempo claro y oscuro, progreso y regresión, pues ambas posibilidades existen, lo que resulta aterrador.

Como si se tratara de un analista que trabaja sobre nuestra enorme psique colectiva, Zipp se adentra en las capas del conocimiento occidental acumulado para hallar lo latente y lo reprimido y sacarlo a la luz, una luz que a veces resulta espantosa. Su tarea, al trabajar con esculturas y pintura al óleo, es difícil. ¿Cómo puede algo visual convertirse en una herramienta que horade una constelación de saber? Gracias a la repetición de figuras y motivos, y a la superposición de dos certezas en conflicto, Zipp permite una tercera y nihilista verdad de lo absurdo. Esta visión surrealista puede manifestarse, por ejemplo, en juegos de inversión y alteraciones de escala, como las pastillas gigantes de color verde oliva y forma de bomba de su instalación *Las pastillas negras del árbol sucio* (2005). Aludiendo a las píldoras de metanfetamina que Adolf Hitler daba a los pilotos de los bombarderos de la Luftwaffe («chocolate de tanque» o las pastillas de Hermann-Göring), Zipp refunde los avances en los procesos químicos que aguzaban los sentidos de los pilotos al tiempo que entumecían su brújula moral para que usaran armas de destrucción desde las alturas.

Ningún capítulo de la historia humana, conocida o por descifrar, escapa al obsesivo impulso deconstructivo de Thomas Zipp. En nuestra época —en la que, por ejemplo, el lema de Google, «Don't be evil» (no seas malvado), parece una defensa eficaz frente a las posibilidades siniestras que tal empresa puede contemplar—, la obra de Zipp nos brinda una lección histórica primordial. Parafraseando un dicho conocido, su intención es la de recordarnos que incluso los caminos menos frecuentados al infierno están empedrados de buenas intenciones.

Apples—split in half and painted in creamy greys, crudely carved in wood and on pedestals—are leitmotifs in Zipp's work, appearing as semaphores for one of Zipp's chief preoccupations: the fall of man after eating from the tree of knowledge. An exaggeration of Theodor Adorno and Max Horkheimer's thesis on the limitations of enlightenment thought, Zipp's work makes obsessive, circular references to the self-fulfilling perversions of modern scientific rationale. From the misguided experiments of the early psychonauts to Otto Hahn's responsibility for splitting the uranium atom during the Nazi regime, Zipp is concerned with the moral relativism of human development, which he often alludes to through the "fallen men" of science, whose portraits he often disfigures and mottles with daemonic brushstrokes and cut-out eyes.

For Zipp, knowledge itself is revealed not as merely a neutral pursuit in and for itself, but as in the book of Genesis, a potential danger to mankind. But while this thesis is seemingly Manichean, in Zipp's work, flouting the laws of space and time, the solution is far from foreclosed: everything is at once dark and light, progress and regression, with both possibilities existing, terrifyingly, at once.

Like an analyst working on our vast collective psyche, Zipp bores, in his insistent way, through the layers of accumulated Western knowledge, hauling the latent and the repressed into sometimes excruciating light. Working with sculptures and oil paint, Zipp's task is difficult: How can visibility be a tool to excavate a constellation of knowledge? Through the repetition of figures and motifs, and the superimposition of two conflicting facts at once, Zipp allows a third, nihilistic truth of absurdity, to emerge. This surrealist vision might manifest itself for instance, in plays of inversion and scale, like the giant army-green "gel-caps" shaped like bombs of his installation *Dirty Tree Black Pills* (2005). Alluding to the meta-amphetamine pills Adolf Hitler gave to the Luftwaffe bomber fighters ("tank chocolate" or Hermann-Göring pills), Zipp conflates the advances in chemical processes that at once heightened the pilots' senses while dulling their moral compasses as they deployed annihilating weapons from on high.

No part of human history, be it acknowledged or arcane, escapes Thomas Zipp's obsessive and deconstructive impulse. For our own age—when, for instance Google's slogan: "don't be evil," seems an effectual guard against the sinister possibilities the company might also allow—Zipp's work provides an ever-important history lesson. His aim is to remind us, to rephrase a familiar saying, that even the least conspicuous roads to hell are paved with the best of intentions.



D2 (G.D.), 2007, instalación, técnica mixta, 111,7 x 22,2 x 22,2 cm (pedestal y escultura), 213,3 x 50,8 x 76,2 cm (caballete y cuadro) |
D2 (G.D.), 2007, mixed media installation, 44 x 8 ¾ in. (pedestal and sculpture), 84 x 20 x 30 in. (easel and painting)

PATRONATO FUNDACIÓN BANCO SANTANDER
FUNDACIÓN BANCO SANTANDER BOARD OF TRUSTEES

Presidente | Chairman
Antonio Escámez Torres

Patronos | Trustees
S.A.R. Princesa Irene de Grecia
Fernando de Asúa Álvarez
Ignacio Benjumea Cabeza de Vaca
Juan Manuel Cendoya Méndez de Vigo
Rodrigo Echenique Gordillo
Víctor García de la Concha
Ramón González de Amezúa
Rafael Puyol Antolín
José María Segovia de Arana
Juan Velarde Fuertes

Secretario | Secretary
Antonio de Hoyos González

Director Gerente | Managing Director
Borja Baselga Canthal

CONTEMPORARY ARTS FOUNDATION
RUBELL FAMILY COLLECTION

Patronos | Trustees
Donald Rubell
Mera Rubell
Jason Rubell

Director | Director
Juan Roselione-Valadez

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

Organizada por | Organized by
Fundación Banco Santander
Rubell Family Collection

Comisario | Curator
Rubell Family Collection

Coordinación | Coordination
María Beguiristain
Rosario López
Juan Roselione-Valadez

Diseño | Design
Rubell Family Collection

Supervisión técnica | Technical Supervision
William Vargas

Registro | Registry
Sofía Londoño
Anita Sharma
Matthew Snitzer

Comunicación | Press
Francisco Javier Expósito

Multimedia | Multimedia
Álvaro Ganado
Susana Gómez

Visitas-taller | Workshops
Carmen González de Bulnes
MirArte

Secretaría | Secretary
María Eugenia García
Manuela Salas

Servicios generales | Administrative Services
Luis Miguel Pulido

Con la colaboración de | In conjunction with
Area corporativa de Inmuebles y Servicios Generales
Santander Global Facility Gestión de Espacios
Santander Global Facility Servicios Generales

Montaje | Staging
Arteria Logística del Arte S. L.

Transporte | Transport
Feltre División Arte STU
Masterpiece Internacional LTD.

Seguros | Insurance
Wells Fargo Insurance Services USA, Inc.

CATÁLOGO
CATALOGUE

Dirección científica | Scholarly Direction
Rubell Family Collection

Coordinación | Coordination
Blanca Gómez
TF Editores

Diseño Gráfico | Graphic Design
tipos móviles

Producción editorial | Editorial Production
TF Editores

Textos | Texts
Mark Clintberg
Shawna Cooper
Katherine Jentleson
Linda Johnson Dougherty
M. Luse
Sarah Newman
Catherine Taft

Traducción | Translation
Juan de Sola Llovet
Jenny Dodman (p. 9)

Corrección de textos | Proofreading
Tatiana Blanco
Blanca Gómez
Neila López
TF Editores

Copyright
© de la edición | of the Edition: Fundación Banco Santander, Madrid; Rubell Family Collection, Miami; TF Editores, Madrid
© de los textos: sus autores | of de texts: their authors
© de las imágenes | For the images: John Baldessari: Courtesy John Baldessari; Hernan Bas: Courtesy of the artist and Frederic Snitzer Gallery, Miami; Ross Bleckner, Francisco Clemente: Courtesy of the artist and Mary Boone Gallery, New York; Cecily Brown, Richard Prince: Courtesy of the artist and Gagosian Gallery, New York; Robert Colescott: ©Courtesy Kravets|Wehby Gallery and the estate of Robert Colescott; ©George Condo, David Salle, VEGAP, Madrid, 2012; Marlene Dumas, Michael Borremans, Luc Tuymans: Courtesy of the artist and Zeno X Gallery, Antwerpen; Urs Fischer: Courtesy of the artist and Galerie Eva Presenuber, Zurich; ©Keith Haring Foundation, Courtesy of Gladstone Gallery, New York & Brussels; Eberhard Havekost: Courtesy of the artist and Galerie Gebr. Lehmann, Dresden & Berlin; Dianna Molzan, Kaari Upson: Courtesy of the artist and Overduin & Kite, Los

Angeles; ©1998, 2003 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved; Yosimoto Nara: Courtesy of the artist and Blum & Poe, Los Angeles; Elisabeth Peyton: Courtesy of the artist and Gavin Brown's Enterprise, New York; Neo Rauch, David Schnell y Mathias Weischer: ©Courtesy Galerie EIGEN+ART Leipzig/Berlin / VEGAP, Madrid, 2012; Sterling Ruby: Courtesy of the artist and The Pace Gallery, New York; Wilhelm Sasnal, Matthew Day Jackson: Courtesy of the artist and Hauser & Wirth, Zurich, London & New York; ©2012 Julian Schnabel / ARS, New York / VEGAP, Madrid; Norbert Schwontkowski: Courtesy of the artist and Contemporary Fine Arts, Berlin; ©2012, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / ARS, NY/ VEGAP, Madrid; Christopher Wool: Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York; ©Zhang Huan Studio, Courtesy The Pace Gallery; Thomas Zipp: Courtesy of the artist and Galerie Guido W. Baudach, Berlin

Fotografías de Neo Rauch y Mathias Weischer: Uwe Walter, Berlín | Photographs of Neo Rauch y Mathias Weischer: Uwe Walter, Berlin

Resto de imágenes: Cortesía de la Rubell Family Collection | Other images: Courtesy of Rubell Familla Collection

Queremos agradecer a todos aquellos que tuvieron la amabilidad de darnos autorización para reproducir material en este catálogo. Tuvimos el cuidado de intentar obtener el copyright de todas las imágenes que aparecen en el libro. Los editores se disculpan por cualquier error u omisión involuntaria / We World like to thank all those who kindly gave us their permission to reproduce material in this catalog. Every effort was made to obtain copyright permission for the images in this book. The publishers apologize for any inadvertent mistakes or omissions.

Fotomecánica | Photomechanics
Cromotex

Impresión | Printing
TF. Artes Gráficas

Encuadernación | Binding
Ramos

ISBN
978-84-92543-30-4 (Fundación Banco Santander)
978-84-15253-35-8 (TF. Editores)

Depósito Legal | Legal Deposit
M-2111-2012

CUBIERTA COVER

Takashi Murakami *Mr. DOB All Stars (Oh, vaya, si es Mr. DOB)* | *Mr. DOB All Stars (Oh My The Mr. DOB)*, 1998

PÁGINAS 10-11 PAGES 10-11

Neo Rauch *Vorführung* | *Vorführung*, 2006

John Baldessari | Hernan Bas | Ross Bleckner | Michaël Borremans | Cecily Brown | Francesco Clemente | Robert Colescott | George Condo | Marlene Dumas | Urs Fischer | Keith Haring | Eberhard Havekost | Matthew Day Jackson | Adam McEwen | Dianna Molzan | Takashi Murakami | Yoshitomo Nara | Elizabeth Peyton | Richard Prince | Neo Rauch | Sterling Ruby | David Salle | Wilhelm Sasnal | Julian Schnabel | David Schnell | Norbert Schwontkowski | Luc Tuymans | Kaari Upson | Andy Warhol | Matthias Weischer | Christopher Wool | Zhang Huan | Thomas Zipp

