

Mike Kelley

***The Uncanny* (ensayos de John C. Welchman y Christoph Grunenberg),**

Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia, 2004, 263 páginas.

ANNA MARIA GUASCH

Desde unos años a esta parte estamos asistiendo a un camino de vuelta a lo real a una realidad relacionada con el trauma, el impacto, el desorden, la intranquilidad que no ha dudado en apostar por temáticas tabúes, en ocasiones violentas y nunca indiferentes al espectador, así como de lenguajes formales nada gratificantes, en algunos casos repulsivos o abyectos que casi siempre tienen un común denominador: el cuerpo, un cuerpo como lugar de conflicto, de dolor, de cuerpo mutilado, el cuerpo generado por las contradicciones de la sociedad actual: en suma, el cuerpo ambiguo, dolorido, imperfecto, traumatizado, unido a los excrementos y a las lacras de orden social.

Y bajo esta fiebre por lo abyecto, lo informe o lo obsceno (“sin escena”) que alimentó una cara actitud de rebeldía entre artistas, intelectuales y críticos descontentos con el modelo de cultura establecida, habría que situar la exposición *The Uncanny* comisariada Mike Kelley, uno de los artistas abyectos por excelencia así como el catálogo publicado al respecto, con textos, aparte de Kelley, de John Welchman y de Christoph Grunenberg. En realidad Mike Kelley en 1993 había ya comisariado una muestra del mismo nombre (para Sonsbeek 93, Arnhem, Holanda), una curiosa exposición propia de un “gabinete de curiosidades”, donde las “obras de arte” convivían con objetos

anónimos recolectados por Kelley y unidos por sus relaciones con el concepto de “uncanny” , un concepto que Freud acuñó en 1919 para definir lo extrañamente familiar, la inquietante extrañeza y lo horroroso. Y en este sentido el no previsible encuentro y confrontación entre por ejemplo la Virgen María de Kiki Smith al lado de la María Magdalena de Pedro de Mena descubría lo más escondido, secreto y no familiar de los objetos y las obras de las que no estaban ajenas las influencias surrealistas , sobretodo aquellas asociadas a la figura del maniquí, a los cuerpos fragmentados y a los objetos esquizofrénicos.

Ahora con esta nueva versión de *The Uncanny* presentada en la Tate Liverpool y en el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena (febrero-octubre de 2004) Mike Kelley explora de nuevo los conceptos de memoria, recolección, horror y ansiedad a través de la yuxtaposición de un ampliada colección personal de objetos junto con una investigación de lo “uncanny” en la escultura realista polícroma. En el texto “Playing with Dead Things on the Uncanny” Mike Kelley amplia la definición de lo “uncanny” del inicial miedo causado por la incerteza intelectual y lo presente como una estrategia, como una técnica de **des-identificación y de distanciamiento**, que como ocurría con Brecht “pone en juego una serie de prácticas basadas en la destrucción del placer que conlleva la identificación mimética del espectador con la imagen real (sea teatral, cinematográfica o artística)”. Y si la contribución de Freud se centraba en unir lo “uncanny” a lo familiar a partir de un aislamiento del “ego” de las ansiedades públicas, Kelley busca una correlación social para su concepto de “uncanny”, y lo presenta como aquello que distorsiona los límites individuales, cuestiona y desestabiliza las

normas sociales, la estabilidad del sistema, rompiendo límites y seguridades , casi en una nueva forma de arte político que refleja las contradicciones de la sociedad occidental urbana: un exterior suculento y una existencia de los individuos imprecisa, vaga y frágil. Además junto a lo uncanny, Kelley presenta interesantes análisis y desarrollos de otros conceptos psicoanalíticos, incluyendo los relacionados con el automatismo , el trabajo con los sueños e incluso el método paranoico –crítico de Salvador Dalí, junto a las teorías y prácticas de narcisismo, abyección y trauma Abundando en este sentido, el ensayo de John C. Welchman “On the Uncanny in Visual Culture” define lo *uncanny* no únicamente como algo que pertenece al terreno de lo psicológico, sino, aunque ambiguamente, a la categoría de lo estético, partiendo de la base de que lo estético no sólo está dirigido a lo “bello, atractivo y sublime” sino a lo revulsivo y a lo angustioso, al primitivismo y a la posesión de fuerzas demoníacas, y en general a una teoría , siguiendo a Freud, de las cualidades del sentimiento. Tras ello aplica el concepto de *uncanny* a las dos categorías de trabajos presentes en la exposición: por un lado en las esculturas policromadas (maniqués de Charles Ray, figuras de Edward Kienholz, esculturas hiperrealistas de John de Andrea y Douane Hanson, figuras de Sarah Lucas, obras de Dalí). Y por otro, en las obras que utilizan tecnologías reproductivas, comunicaciones y remotas desde fotografía , film y medios digitales (con obras de Tony Oursler o Bruce Nauman) así como aquellas que se valen de simulaciones virtuales que combinan con las de la ingeniería para-humana, provocando así una nueva versión de la “ansiedad” de lo *uncanny*. Estas obras se complementan con los “Harems”, dieciséis grupos

de tipologías de objetos acumuladas por el artista a lo largo de su vida, aportando a la vez elementos autobiográficos con una investigación dentro de lo que significa coleccionar y categorizar, como una manera de entender pero a la vez de controlar el mundo.

Hal Foster

Prosthetic Gods, An October Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts y Londres, 2004, 455 páginas.

Con la publicación de *Prosthetic Gods*, parece como si Hal Foster, conocido por sus contribuciones a la arena crítica de la posmodernidad, abandonara su mirada prospectiva y enlazando con publicaciones anteriores como el texto *The Compulsive Beauty*, así como con otras publicaciones de Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, presentara un nuevo capítulo en la recuperación de aquellos episodios “no canónicos” de las llamadas vanguardias históricas que en este caso buscan recuperar el lado “menos visible” y menos conocido de las obras y de los escritos de artistas como Paul Gauguin, Pablo Picasso, F.T. Marinetti, Wyndham Lewis, Adolf Loos, Max Ernst y Paul Klee, Jean Dubuffet, figuras diversas pero todas fascinadas por las ficciones de los “orígenes” tanto primordiales como tribales, futuristas y tecnológicos. Foster se pregunta justo al inicio de su texto ¿Cómo imaginar no sólo un nuevo arte o arquitectura sino un nuevo “sujeto” igual a ellos?. Y Foster a lo largo de los ocho ensayos que integran el texto relaciona los “orígenes” de cada uno de estos artistas de la modernidad dominante con dos categorías: la de lo primitivo y la máquina. Foster aborda en

“Primitive Scenes” las fantasías primitivistas de Paul Gauguin, Picasso y Kirchner, que analiza bajo las lentes freudianas lo cual le sirve para trazar interesantes paralelismos entre el arte moderno y la teoría psicoanalista y para desmarcarse de las tesis que fueron formuladas en el catálogo de la exposición celebrada en el MOMA de Nueva York en 1984, *Primitivism in 20th Century Art*, que buscaba las afinidades entre arte moderno y arte tribal, y en la que se asociaba el primitivismo a lo racial y a lo exótico. Y mientras Paul Gauguin puede considerarse el primer ejemplo de “artista como etnógrafo” y Picasso sitúa el primitivismo en un extremo pictórico. por su parte Kirchner simboliza un primitivismo (él y el grupo Die Brücke) bohemio en espíritu y subversivo en dimensión social. Si en este capítulo Hal Foster revisa estas ficciones primitivistas en base a la noción psicoanalítica de los “escenarios primordiales” en el segundo se concentra en las obsesiones puristas de Adolf Loos que insiste tanto para el ámbito de la arquitectura como de la artesanía en un purismo en las antípodas de lo primitivo. Y es así como en su corrosivo condena al superficial ornamento Loos no sólo avanza el origen de la abstracción, sino también la crítica del kitsch, como elementos que a la vez que establecen las bases de los ideales modernos, suponen el restablecimiento de la tradición neoclásica más allá del eclecticismo del siglo XIX. En un nuevo capítulo Foster retoma las imágenes cercanas a lo tecnológico propuestas en las obras juveniles de Marinetti y Lewis que contrasta con lo que considera el satírico complemento de estos dioses “protestéticos”, las “máquinas solteras” creadas por Ernst en su período dadaísta. Concebido como una serie de “case studies” interdependientes unos de otros, el texto de Foster se

centra en nuevos capítulos a relata problemas de una estética moderna relacionada con la subjetividad masculina. El estudio de las extrapolaciones de los enfermos mentales en trabajos de Ernst, Klee y Dubuffet cede paso en un nuevo capítulo a distintos modos de manipulación del cuerpo femenino en las fotografías surrealistas de Brassai, Man Ray y Hans Bellmer. El interés de Foster en vincular nociones psicoanalíticas y obras modernas singulares (lo cual no significa imponer la teoría sobre el análisis de la obra de arte sino en ver como una puede implicar a la otra) se enfatiza en dos nuevos capítulos y en especial en el que se presentan una serie de trabajos (los drippings de Pollock, las obras anti forma de Robert Morris, la obras de tierra de Robert Smithson) unidos por su común pertenencia al concepto batalliano de informe , entendiendo por informe no únicamente un adjetivo, sino un término para desclasificar el orden taxonómico. Finalmente esta doble voluntad de analizar el psicoanálisis históricamente y de aplicarlo teóricamente se ejemplifica en otra genealogía que , partiendo del concepto freudiano de lo “uncanny” se aplica a objetos del deseo y de enigma, pérdida y melancolía, con ejemplos que van desde Marcel Duchamp a Robert Gober, incluyendo a Giacometti.