LEON GOLUB

YOUR GUE

MUSEOTAMAYO



Con la exposición *Leon Golub. Bite Your Tongue*, el Museo Tamayo inicia una nueva etapa de proyectos enfocados a generar un enlace entre la producción artística moderna y la contemporánea. Tomando como punto de partida las colecciones del Museo Tamayo, nos resulta fundamental establecer puentes de pensamiento entre prácticas artísticas e ideológicas del pasado reciente y del presente, que permitan estimular el sentido crítico del quehacer cultural a gran escala.

Leon Golub (1922-2004) fue un artista comprometido con su entorno social y con la idea de que el arte tiene una obligación moral frente a la historia. Tan relevantes ayer como lo son hoy, sus pinturas en gran formato, resquebrajadas, ponen en evidencia los conflictos de la humanidad en relación con sí misma. El poder de sus representaciones radica en el recurso a la figuración como un método para dirigir la pintura hacia una temática existencial. Al hacer referencia a las atrocidades de la guerra como fenómeno social e histórico, Golub propuso, a lo largo de varias décadas, un despliegue de tradiciones pictóricas, mitologías e historia sobre lienzos monumentales, asumiendo la responsabilidad ética del artista como una búsqueda endémica en el arte.

Organizada por la Serpentine Gallery en Londres, con la curaduría de Emma Enderby y recorriendo el desarrollo en el trabajo del artista de la década de 1950 a los 2000, esperamos mantener vivo el legado de un artista como Leon Golub, influenciado, como lo fue él, por los muralistas mexicanos. Nos llena de placer además, con esta muestra, incursionar en un diálogo extendido que involucra las generaciones del propio fundador del Museo Tamayo, así como la influencia y profunda importancia que tuvo el muralismo mexicano en el desarrollo de distintas posturas culturales en el exterior. Buscamos también con esta muestra establecer una serie de colaboraciones con grandes instituciones como la Serpentine, a fin de idear el camino para establecer posturas relevantes desde el arte moderno y contemporáneo.

Leon Golub y sus enormes pinturas figurativas de violencia y opresión convivirán con un espacio constantemente abierto y ávido de interacción con temas que, como humanidad, tenemos urgencia por tratar. Fanático, como Tamayo, a la imagen del perro como motivo importante de su obra, Golub nos recuerda la brutalidad a partir de la metáfora.

Estamos realmente agradecidos primero que nada con la Serpentine Gallery y sus directores Julia Peyton-Jones y Hans Ulrich Obrist, así como con The Estate of Leon Golub, Samm Kunce y los coleccionistas participantes en la realización de esta exposición, incluyendo The Estate of Leon Golub, The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts, Hauser & Wirth, The Broad Art Foundation, Colección Enrique Martínez Celaya, Colección Ulrich y Harriet Meyer, entre otras colecciones privadas.

Juan A. Gaitán
Director

Daniela Pérez
Subdirectora Artística

Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Una particularidad del artista contemporáneo es la de esforzarse conscientemente en buscar aquellos modos de pensamiento y significado que serán el simbolismo necesario de la época.
Leon Golub[1]

1. Hans Ulrich Obrist, ed., *Leon Golub: Do Paintings Bite?* (Ostfildern: Cantz Verlag, 1997), 207.

La energía en la obra de Leon Golub (1922-2004) proviene de su convicción de que el arte debía ser relevante y estar profundamente arraigado en las experiencias colectivas y en sus consecuencias. Como pintor figurativo estadounidense de la posguerra, volvió una y otra vez a temas como la opresión y la violencia a fin de expresar su fuerte oposición a la desigualdad y a los abusos del poder.

Leon Golub: Bite Your Tounge es la primera revisión institucional importante de la obra de este artista en Londres desde que falleció en 2004 y está dedicada a analizar el desarrollo de su trabajo desde la década de 1950 hasta principios de la del 2000. Su producción de los años cincuenta se puede percibir como algo que pertenece a uno de los lados de esa división entre figuración y abstracción que se dio en la historia del arte después de la Segunda Guerra Mundial. En ese periodo se cuestionó cuál era el papel que el artista debía desempeñar en la comunicación del mundo. Mientras que la abstracción de la posguerra en Nueva York evitó esas preguntas, Golub y otros artistas de Chicago pintaron cuadros que hacían referencia a atrocidades del pasado y el presente. Su obra de esa época está influenciada por la tradición de la pintura clásica y la no-occidental, y presenta personajes totémicos que indagan las complejidades de la naturaleza humana.

En la década siguiente, Golub empezó a pintar cuadros de gran formato y pasó de trabajar con telas tensadas a utilizar lienzos sueltos. Este cambió coincidió con la escalada de la participación de los Estados Unidos en la Guerra de Vietnam, así como con un mayor compromiso de Golub con el movimiento contra la guerra. Si bien obras tales como las de la serie *Gigantomachy* (Gigantomaquia) ya presentan una violencia ontológica, Golub no tardó en darse cuenta de que su trabajo resultaba más contundente si hacía referencia directa a las imágenes que aparecían en los medios contemporáneos, tal y como ocurre en sus series "Napalm" y "Vietnam".

Golub realizó su obra más representativa en la década de 1980, como las series "Mercenaries" (Mercenarios) e "Interrogation" (Interrogatorio). Los cuadros de este periodo

son profundamente políticos y critican la participación de los Estados Unidos en las operaciones de contrainsurgencia en América Latina. Estas obras muestran actos de tortura y violencia, y suelen estar situados sobre fondos planos de color rojo-óxido que intensifican y destacan la naturaleza alarmante y agresiva de las escenas representadas. Golub se refirió a su trabajo de la década de 1990 como perteneciente a su 'estilo tardío'. En esa época volvió a trabajar en una escala más pequeña y realizó obras en las que pintaba graffitis, consignas y animales situados sobre páramos distópicos. El dibujo también se volvió cada vez más importante para él; la velocidad de su técnica dio como resultado que, al final de su vida, produjera un cuerpo de obra sumamente prolífico.

La pintura de Golub está muy politizada y confronta la realidad de la existencia global contemporánea. A la luz de los problemáticos acontecimientos mundiales ocurridos después de su muerte, la obra atemporal de Golub es un recordatorio, universal y profético, de lo frágil y turbulento de nuestra propia época.

Esta publicación ha sido editada en español en ocasión de la exposición en el Museo Tamayo. Incluye el ensayo *Bite Your Tongue* de Emma Enderby, curadora de la exposición, quien sigue la trayectoria de Golub a partir de la obra incluida en esta muestra (que aquí se reproduce). La Serpentine Gallery también invitó a diversos artistas y escritores a que contribuyeran con recuerdos y textos acerca de Golub. A fin de hacer el recuento de la obra de un artista que no ha dejado de ser vigente hasta nuestros días, estos homenajes también le dan un lugar importante a la figura de su esposa –la artista Nancy Spero (cuya obra se exhibió en la Serpentine en el 2011)–, a la época que Golub pasó en Nueva York y a su voz política.

La artista Julie Ault seleccionó extractos de una entrevista de 1994 entre Golub y Spero para concentrarse en el vínculo inseparable entre sus obras. El texto del historiador del arte Jon Bird es un recuento de su amistad con Golub y de sus experiencias durante sus estancias

con la pareja en Nueva York, desde su primer encuentro en 1984, hasta que vieron cómo se desarrollaban los atentados del 11 de septiembre y va acompañado de algunos documentos del archivo de Bird. Un artículo de periódico escrito por el crítico y curador Guy Brett en 1982 identifica lo impactantes que resultaron las series "Mercenarios" e "Interrogatorio" de Golub, que eran nuevas en aquel entonces, cuando fueron expuestas en el Institute for Contemporary Art de Londres. La escritora y profesora de sociología Avery F. Gordon reproduce algunos fragmentos de una entrevista que le hizo a Golub en 1999, mientras que el artista Hans Haacke comparte su admiración por el pintor así como una emotiva fotografía. Tres fotografías de manifestantes de Occupy, el movimiento mundial en contra de la desigualdad social y económica, del artista Alfredo Jaar le rinden un homenaje a Golub por toda una vida de activismo, como ciudadano y como artista. A raíz de una fotografía tomada en su taller en 1989, Samm Kunce –quien fuera asistente de Golub y Spero– hace un recuento personal de la generosidad que ambos artistas mostraron hacia su equipo. Como respuesta a la serie "Mercenarios" acerca del poder de Estado en América Latina durante la década de 1980 se incluye un texto del artista Oscar Murillo en el que éste narra la experiencia de su padre como sindicalista en la Colombia de la época. El co-director de la Serpentine Gallery, Hans Ulrich-Obrist, comparte una selección de faxes con dibujos y anotaciones que Golub le envió en la década de 1990. La fotografía encontrada de la artista Lucy Raven representa una entrevista con Golub que nunca ocurrió. La artista Martha Rosler presenta una conversación con Golub en el New Museum de Nueva York en 1984 inédita hasta la fecha, junto con una entrevista entre Obrist y Golub, realizada en 1994; mientras que la artista Kiki Smith rinde un tributo personal al compromiso ejemplar de Golub con la pintura figurativa. Agradecemos sinceramente a estos colaboradores por haber contribuido con estos tributos tan personales y considerados.

Hay varias organizaciones e individuos cuya participación resultó crucial para la realización de esta muestra. En primer lugar, estamos sumamente complacidos de que la exposición se presente en el Museo Tamayo, cumpliendo el sueño de Golub de ser visto en la ciudad de los grandes muralistas de México. Agradecemos a Juan A. Gaitán, Director del Museo Tamayo, y su equipo, en especial a Daniela Pérez, Andrés Valtierra y Arely Ramírez Moyao, por su apoyo en esta colaboración con Serpentine Galleries.

También estamos muy agradecidos con The Estate of Leon Golub y con The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts por haber aceptado nuestra invitación a presentar esta oportuna revisión de los cuadros y dibujos tardíos de Golub en la Serpentine Gallery. También tenemos una gran deuda con Samm Kunce, quien fuera asistente de Golub y actualmente se encarga de su legado, por su profundo conocimiento de la obra del artista y su dedicación a este proyecto. Además, queremos agradecer a Jon Bird por su invaluable trabajo de investigación y su asesoría como experto.

Asimismo queremos agradecer la generosidad de todos aquellos que prestaron obra para esta exposición: The Estate of Leon Golub, The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts, Hauser & Wirth, The Broad Art Foundation, la Colección de Enrique Martínez Celaya, la Ulrich y Harriet Meyer Collection, así como a los demás coleccionistas privados.

En especial nos gustaría agradecer a Iwan Wirth y al equipo de Hauser & Wirth: su apoyo y colaboración fueron vitales para la exposición y la publicación. El proyecto no habría sido posible sin la ayuda del Leon Golub Exhibition Circle: Jay Franke y David Herro; Goldman Sachs Gives – Lawton W. Fitt y James I Mclaren; Ulrich y Harriet Meyer, y aquellos que desean ser anónimos.

El financiamiento público que recibe la Serpentine a través del Arts Council England es esencial para las Galleries, y estamos sumamente agradecidos por su continuo compromiso con nuestro trabajo.

También nos gustaría expresar nuestra sincera gratitud al Council of the Serpentine Galleries, un grupo extraordinario de personas cuya generosidad inigualable ha permitido que la Serpentine siga llevando a cabo sus ambiciosos proyectos de arte, arquitectura, educación y programas púbicos. También queremos darle un agradecimiento especial a la Americas Foundation, al Learning Council, a nuestros patronos, a Future Contemporaries y a los Benefactors of the Serpetine Galleries.

Por último queremos agradecer al equipo de las Serpentine: Jochen Volz, Director de Programación; Emma Enderby, Curadora de exposiciones; Melissa Blanchflower, Curadora asistente; Mike Gaughan, Administrador de las galerías y Joel Bunn, Coordinador de museografía y producción, quienes trabajaron muy de cerca con el resto del personal para llevar a cabo esta muestra.

Julia Peyton-Jones
Directora, Serpentine Galleries
y Co-Directora de Exposiciones y Programas

Hans Ulrich Obrist
Co-Director de Exposiciones y Programas
y Director de Proyectos Internacionales

Serpentine Galleries, Londres

Emma Enderby

Leon Golub: Bite Your Tongue*

Escucha el llanto de una mujer
embarazada al momento de dar a luz,
mira la lucha de un hombre moribundo
hasta el final y entonces dime si algo
que comienza y termina así puede estar
destinado al goce.
Soren Kierkegaard[1]

La pesadilla de la historia no tiene
principio ni fin.
Leon Golub[2]

*Bite Your Tongue (Muérdete la lengua). La traducción pierde el sentido de la frase en inglés, la cual es utilizada para obligar a alguien —o a uno mismo— a que deje de hablar o no exprese su opinión. En el contexto de la obra de Golub, esta oración se usa continuamente con connotaciones políticas. (N. del E.)

1. Søren Kierkegaard, *The Diary of Søren Kierkegaard*, Peter Rohde ed. (Secaucus:Citadel, 2000), 25.

2. Leon Golub, *Leon Golub: Violence Report,* catálogo de exposición (Wuppertal: Von der Heydt-Museum, 1993), 12.

Leon Golub fue un artista de una consistencia inquebrantable. Desde que empezó a hacer arte a finales de la década de 1940, su fijación de vida fue la de comprender y llevar más lejos la definición de aquello que el filósofo Karl Jasper llamaba "los poderes anónimos".[3] Tal y como los existencialistas antes que él, Leon Golub pensaba que el arte debía empezar por lo humano y estar comprometido con las realidades de la existencia, analizando el significado de nuestras experiencias colectivas para comunicarlo después. Por ello sus cuadros no representan fenómenos singulares, ni se limitan a lo que parece ser su tema, sino que van más allá, hasta los mecanismos subyacentes de la humanidad entera. Golub utilizó las narrativas atemporales de la antigüedad y el respetable medio de la pintura para interpretar acontecimientos contemporáneos. Sin embargo, mientras su obra está inmersa en la memoria del siglo XX, no se limita a esa época. Golub hablaba de la naturaleza "universalizante"[4] de sus temas que, al separarse de su época, eran reflejos continuos de lo social. Su capacidad para poner al descubierto la desigualdad, las nociones de poder y la impotencia —mismas que, para él, eran el epítome de la existencia humana— sigue siendo crítica para los espectadores contemporáneos de nuestro siglo tan turbulento, frágil y devastador.

> El acto creativo es un compromiso moral que
> trasciende cualquier desinterés formalista.
> *Leon Golub*[5]

Golub estudiaba historia del arte en la University of Chicago cuando lo reclutaron como cartógrafo en la Segunda Guerra Mundial, en la que participó entre 1943 y 1946. A su regreso decidió dejar la historia del arte e inscribirse al School of

3. Klaus Ottmann, *Thought Through My Eyes: Writings on Art, 1997-2005,* (Putnam: Spring Publications Inc., 2006), 147.

4. David Procuniar, "Leon Golub", *Journal of Contemporary Art* 72 (1995), 53-68.

5. Hans Ulrich Obrist ed., *Leon Golub: Do Paintings Bite?* (Ostfildern: Cantz Verlag, 1997), 205.

the Art Institute of Chicago acogiéndose a la ley G.I.[6] En 1947 se unió a un colectivo de estudiantes en protesta a la decisión del Instituto de dejar de invitar a los alumnos a participar en *Artists of Chicago and Vicinity* [Artistas de Chicago y sus alrededores], la prestigiosa exposición anual de la escuela. Como respuesta a eso, organizaron *Exhibition Momentum*, una serie de exposiciones alternas y por concurso, que llegaron a tener buenas críticas. Aunque esa época también fue testigo del ascenso y la subsecuente hegemonía de la abstracción, este movimiento estaba claramente centrado en Nueva York, mientras que en Chicago, Golub y otros artistas figurativos tenían un punto de vista opuesto que entraba en conflicto con la abstracción. En 1950, Golub se convirtió en el director de *Exhibition Momentum* y —reconociendo la relevancia de las dos escuelas paralelas—invitó al crítico neoyorquino Clement Greenberg a que formara parte del jurado. En los años que siguieron, algunos de los pintores abstractos más importantes de la escuela de Nueva York como Robert Motherwell, Jackson Pollock y Ad Reinhardt también fueron parte de éste.[7] Según la definición de Greenberg, los expresionistas abstractos eran aquellos que rechazaban la representación a favor del color, la línea, la forma y la bidimensionalidad del plano pictórico.[8] Golub y los demás artistas figurativos de Chicago no veían la pintura bajo los mismos términos formales de Greenberg, sino que buscaban realizar obras plenas de significado histórico y social. Consideraban que representar lo tangible y lo externo conseguía alejar al espectador de aquellas interpretaciones intimistas y autorreferenciales que, a su parecer, podían hacer que la obra resultara frívola e inefectiva. En "A Critique of Abstract Expressionism" [Una crítica al

6. La Ley G.I. (Ley de reajuste del servicio de 1944) fue una ley establecida por el gobierno de Estados Unidos para ofrecerle prestaciones, tales como educación, a los veteranos de la Segunda Guerra Mundial.

7. Irving Sandler, "Interview: Leon Golub Talks with Irving Sandler", *Archives of American Art Journal*, vol. 18 (Washington DC: Smithsonian Institute, 1978), 13.

8. Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon"; en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory: 1990-2000*, nueva edición (Londres: Blackwell Publishing, 2003), 562-8.

expresionismo abstracto], Golub se preguntaba: "¿Cuál es la diferencia (y cómo se puede registrar) entre un impulso subliminal, el cosmos y un garabato caprichoso?" y después hablaba de "los peligros de las actitudes anónimas y la falta de compromiso."[9]

Esta división entre la abstracción y la figuración ocurría al final de la guerra, y generaba nuevas ambigüedades en cuanto al papel que desempeñaba el arte en la manera de entender y comunicar el conflicto. Es bien sabido que, al tratar estos temas, Theodor Adorno dijo que "es de bárbaros escribir poesía después de Auschwitz."[10] El filósofo no condenaba al arte, sino que señalaba una nueva tensión entre la ética y la estética inherente al intento de generar una respuesta artística al genocidio. Tal y como afirmó más adelante, "al convertirse incluso el genocidio en posesión cultural dentro de la literatura comprometida, a ésta le resulta más fácil seguir desempeñando su papel en la cultura que produjo el asesinato."[11] Mientras que la abstracción de la posguerra evadió estas cuestiones, Golub (y algunos de sus colegas figurativos) hicieron referencia directa a las atrocidades de la guerra. Sus cuadros de principios de la década de 1950 representan escenas del Holocausto y de los bombardeos atómicos: hombres quemados, pieles desolladas y cadáveres torturados. Según su propia descripción de estas escenas "se ve al hombre como si hubiese pasado por un holocausto o enfrentando la aniquilación o una mutación."[12]

A pesar de sus diferencias, los pintores de Chicago y los de Nueva York tenían influencias e intereses en común. Ambos grupos preferían concentrarse en preocupaciones

9. Leon Golub, "A Critique of Abstract Expressionism", *College Art Journal*, vol. 14, núm. 2 (1955), 146.

10. Laurel Cohen-Pfister y Dagmar Wienroeder-Skinner, *Victims and Perpetrators; 1933-1945: (Re) presenting the Past in Post-Unification Culture – interdisciplinary German Cultural Studies,* Vol. 2, (Berlín: Walter de Gruyter & Co, 2006), 91. [Alfredo Brotons Muñoz tr., *Theodor W. Adorno, Notas sobre literatura. Obra completa 11*, (Madrid: Akal, 2003), 406].

11. *Ibid*., 97.

12. Peter Selz, *New Images of Man,* catálogo de exposición, (Nueva York: Museum of Modern Art, 1959), 76.

existenciales más que en una estructura formal y compartían ciertos fundamentos como la mitología, el misticismo y las culturas no-occidentales. Las referencias del mismo Golub eran sumamente complejas e iban desde las tradiciones pictóricas primitivas, hasta el análisis freudiano y la teoría existencialista.[13] Entre sus influencias tempranas estaba haber visto el *Guernica* de Picasso en 1937 y publicaciones como *Cahiers d'Art,* una revista que reproducía piezas esquimales o melanesias, así como obra de artistas modernos europeos o del *Art Brut.*[14] De hecho, el artista Jean Dubuffet —quien acuñó este término para referirse a aquellas obras que no habían sido producidas dentro del canon aceptado por la cultura— fue una de las influencias más importantes de Golub y varios de los artistas de Chicago pertenecientes a un grupo al que el crítico Franz Schulze apodó The Monster Roster [La nómina de los monstruos]. La influencia directa de Dubuffet en la obra que Golub realizó en la década de 1950 se ve en el rechazo a las formas racionales y en su vínculo con "lo feo y lo caótico, una amenaza al orden social y al concepto convencional que el hombre tiene de sí mismo."[15]

El Field Museum de Chicago también dio acceso a Golub a los artefactos y obras provenientes de África, Asia y Sudamérica, así como a la producción de los indígenas norteamericanos. Estas influencias visuales son evidentes en los personajes totémicos que abundan en su obra de ese período, tales como el que se ve en *Bone Fetish* (Fetiche de hueso), 1953-4 (p. 37) y el híbrido de *The Bug (Shaman)* [El insecto (Chamán)], 1952 (p. 35). Los chamanes, los sacerdotes y los reyes se volvieron símbolos importantes para Golub, pues representaban la fuerza y la singularidad del poder. La década de 1950 también lo vio introducir otra forma híbrida en su obra: la esfinge. La estética de dichas esfinges es muy

13. Jon Bird, *Leon Golub: Echoes of the Real,* segunda ed. (Londres: Reaktion Books Ltd, 2011), 21; Sandler (1978), 12.

14. Robert Enright y Meeka Walsh, *Leon Golub: Don't Tread on Me! Drawings: 1947-2004,* catálogo de exposición, (Filadelfia: Seraphin Gallery, 2005), 114.

15. Obrist (1997), 207.

variada, ya que mientras algunas están completas y acabadas, otras son grotescas, o van de lo fuerte a lo débil tal y como la esquemática *Poised Sphinx* (Esfinge en equilibrio) de 1954 (p. 38). En la mitología, las esfinges son personajes ambiguos, tan benévolos como traicioneros, pues se encargan de crear héroes a la vez que traman su caída. La creatura, parte humano y parte animal, le ofrecía a Golub una metáfora adecuada para adentrarse en las complejidades del poder, de la alienación y de la lucha interna entre nuestra humanidad y nuestra naturaleza animal. Esta dicotomía volvería a aparecer de diferentes formas en la obra de Golub y siempre ocupó un lugar importante en su investigación acerca de la naturaleza del poder y sus desequilibrios.

> Me parece que algunas de las cosas más bellas que hay sólo son fragmentos de cosas. Al encontrar un fragmento griego [...] no creo que (me guste) tanto como si lo hubiera visto en su estado original. Digamos que ha sido lastimado.
> *Leon Golub*[16]

Los vestigios de la antigüedad sobreviven como cuerpos rotos y torsos sin miembros, y Golub encontró en ellos algo que tenía un sentido duradero. Las formas de estas esculturas con los originales colores brillantes que alguna vez cubrieron el mármol blanco han sido despojadas de su intención indígena y autóctona. Perdidas en el tiempo, la guerra y la naturaleza, su caída funciona como una metáfora del dolor y la pérdida con las que se encuentra la humanidad. En palabras de Golub, estos fragmentos de mármol están "lastimados". *Torsion* (Torsión), 1953 (p. 36) es un ejemplo de la influencia de la antigüedad en la obra temprana de Golub. En ella aparece un conjunto de hombres desmembrados y retorcidos inspirados en la figura sentada y parcial del *Torso del Belvedere* (siglo I A.C.).

16. Lynn Gumpert y Ned Rifkin, *Leon Golub*, catálogo de exposición (Nueva York: New Museum of Contemporary Art, 1984), 14.

Al oponer la forma clásica del cuerpo a la del rostro —un cráneo similar al que se representa en el arte prehispánico— este cuadro también muestra cómo Golub mezclaba diferentes tradiciones pictóricas.[17]

> Si hiciera esculturas de estas cosas, no serían
> tan interesantes como la idea de pintar cuadros
> que tratan de esculturas que tratan del hombre
> que tratan del existencialismo.
> *Leon Golub*[18]

En 1956, una estadía en Italia fortaleció el interés de Golub por la antigüedad. Después de ese viaje, y con la ayuda de su creciente colección de fotografías e imágenes de arte grecorromano, el artista se concentró exclusivamente en la obra de ese período. Sus personajes se fueron volviendo cada vez más definidos, con menos alteraciones y en sus cuadros apareció una clara separación entre la figura y el fondo. También dejó el caballete y empezó a pintar en grandes lienzos que colocaba sobre el suelo, lo que dio como resultado un cambio drástico en la escala de sus obras.[19] Una parte de este cambio en el tamaño de las obras se debió al interés de Golub por las esculturas colosales e individualistas del Imperio Romano tardío, tal y como se aprecia en *Colossal Torso II* (Torso colosal II), 1959 (p. 42) y en *L'Homme de Palmyre* (El hombre de Palmira), 1962 (p. 44). La figura que aparece en esta última obra es una referencia a los relieves que hay sobre las tumbas encontradas en las afueras de la antigua ciudad de Palmira, algunos de ellos son figuras reclinadas —como la del cuadro de Golub— que representan el alma de la persona enterrada ahí. Mientras estas tumbas retratan a ciertos individuos, el personaje de Golub ha sido despojado de cualquier rasgo distintivo.

17. Golub habla de su interés en el arte prehispánico en Sandler (1978), 15.

18. Gumpert y Rifkin (1984), 23.

19. Bird (2011), 24. En cuanto a la relación entre la técnica de Golub y la de Jackson Pollock ver: Kentaro Ichihara, "Dogs and Revolution", *Leon Golub: Wako Works of Art,* catálogo de exposición (Tokio: Wako, 2006).

Eso también es lo que ocurre con los personajes anónimos y no específicos de su serie "Philosopher" (Filósofo) (pp. 40-41). En palabras de Golub, estos gigantescos pensadores solitarios e introspectivos representan: "al hombre que controla su entorno por medio de la racionalidad."[20] Solos con sus pensamientos, estos filósofos están aislados, petrificados bajo el peso de la pasividad de su estoicismo intelectual. Tal y como lo describe el crítico y curador Lawrence Alloway, los gigantescos personajes aislados de Golub son un "símbolo de la condición humana".[21] Las miradas introspectivas de estos colosos solitarios reflejan aún más el interés del artista por el arte romano, en particular del período del emperador Constantino. Como el primer emperador en convertirse al cristianismo, Constantino usó el arte como una herramienta de propaganda para enaltecer su nueva religión —por vía de la escala monumental y la expresión reverencial. El ejemplo más citado de esto es la enorme escultura acrolítica que lo muestra viendo al cielo con ojos desproporcionadamente grandes en un gesto introspectivo.

Golub desarrolló un proceso distintivo para crear obras en las que la mancha y lo tosco del tratamiento se relacionaban con las pieles raídas, las miradas vacías y las formas híbridas del contenido. A partir de su serie "Philosopher" [Filósofo],[22] el artista comenzó a trabajar aplicando al lienzo capas de laca que después esgrafiaba con cuchillo de carnicero o atacaba con solventes. Después reconstruía las capas y repetía el proceso de destrucción. A principios de la década de 1960 empezó a trabajar con acrílico como se puede observar en la gruesa capa de veladuras de *Tête de Cheval II* (Cabeza de caballo II), 1963 (p. 47) un híbrido de hombre y caballo. Su pintura reunía un trabajo sumamente físico con una intención conceptual. Lo

20. Gumpert y Rifkin (1984), 22.

21. Lawrence Alloway, *Leon Golub: Paintings from 1956-1957,* catálogo de exposición (Allan Frumkin Gallery, 1957), 4.

22. Según Joseph Dreiss, la primera instancia fue usada en *Philosopher II,* 1958. Sin embargo, Bird anota que Golub empezó a experimentar con la superficie desde sus primeros grabados. Bird (2011), 193.

fracturado y corroído de la técnica correspondía al desgaste y la antigüedad de sus fuentes. El resultado de esto son cuadros en los que el tema es inseparable de la forma, obras impregnadas de lo que él llamó 'el *pathos* de su erosión'.[23]

> Estas luchas gigantescas representan amplias zonas de violencia y desorden público, el duro tumulto y el drama cósmico de nuestra historia.
> *Leon Golub*[24]

En 1959, Golub y su esposa, la artista Nancy Spero, se mudaron con su familia a París, donde pasaron los siguientes cinco años. En esa época, Golub dedicó su obra a investigar las realidades de la brutalidad y la violencia, e hizo a un lado las ansiedades intelectuales que habían sido el tema de su trabajo anterior. Además, dejó la inmovilidad de las figuras contemplativas romanas tardías para interesarse por la naturaleza dinámica de la escultura helénica. Afirmó que esto le permitía "articular cómo se mueven los cuerpos, cómo gesticulan y encuentran la fuerza [...] La figura en acción es la figura en el espacio, es la manera en la que entramos al mundo."[25] Con este cambio, los que fueran gigantes solitarios y estáticos se convirtieron en composiciones grupales.

Golub estaba consciente de las similitudes que había entre la autocracia de los regímenes grecorromanos y la política contemporánea de Estados Unidos, una idea que habría de desempeñar un papel crucial a lo largo de su trayectoria.[26] En 1964, durante el avance de la intervención de Estados Unidos en Vietnam, Golub y Spero se mudaron de París a Nueva York y se unieron al Artists and Writers Protest Group (Grupo de protesta de artistas y escritores), volviéndose parte activa del movimiento contra la guerra. Fue entonces cuando hubo

23. Obrist (1997), 193.

24. *Ibid*., 170.

25. Enright y Walsh (2005), 115.

26. Gumpert y Rifkin (1984), 22-3.

un gran aumento en la escala de sus trabajos, en particular en la de las escenas de batallas de su serie "Gigantomachy" (Gigantomaquia) (p. 48-50). La más grande de estas obras, *Gigantomachy II* (1966), mide 420 cm de largo por 300 de alto. Estos cuadros inmensos también marcaron otra transición importante en su trayectoria: Golub dejó de pintar sobre telas montadas para hacerlo sobre lienzos sin tensar, que fijaba a las paredes o colocaba sobre el suelo de su taller. Físicamente, estas telas de dimensiones murales asemejaban una piel desollada y recordaban a los personajes representados en obras anteriores, de manera que el contenido violento encontraba un eco en la materialidad del objeto mismo. Tal y como Jon Bird analiza en detalle, esta serie de cinco pinturas asimila acciones tomadas de la fotografía contemporánea de deportes con los personajes del Gran Altar de Zeus en Pérgamo.[27] Este antiguo friso representa la gigantomaquia, la lucha mitológica entre los Gigantes y los Dioses Olímpicos. En una época en la que el arte de Nueva York seguía centrado en la forma abstracta, los guerreros de las batallas de Golub ofrecían imágenes bélicas que, además, eran similares a las realidades de las intervenciones en el extranjero de Estados Unidos. Sin embargo, estos soldados anónimos y sin facciones definidas representan una violencia ontológica de una amplitud que resultaba poco adecuada al activismo de Golub. "Mi obra hablaba del conflicto de manera existencial, de los hombres en conflicto, pero lo hacía de una forma mucho más generalizada que la información específica que estaba disponible en los medios de comunicación en aquel momento. Me volví muy consciente de esto."[28]

Golub pintó la serie "Napalm" desde 1968-9. Esta implacable arma incendiaria representaba el poder moderno. A fin de retratar su ferocidad, el artista usó un color rojo que daba la impresión de que la tierra y los personajes estaban quemados, y después arrancó la pintura hasta exponer las

27. Jon Bird, et al., *Leon Golub,* catálogo de exposición (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Turner, 2011), 12; Bird, (2011), 38; Gumpert y Rifkin (1984), 29.

28. Procuniar (1995), 53-68.

fibras del lienzo, tal y como el arma misma arrancaba la piel. En *Napalm IV*, 1969 (p.53) Golub cortó la tela sin tensar, de modo que la escena quedaba articulada con la mutilación. Los curadores Ned Rifkin y Lynn Gumpert describieron este procedimiento como un "collage invertido"[29] que le permitía al artista usar los restos para hacer otras obras a las que, a su vez, les embarraba glóbulos de pintura que también había tomado de otros cuadros. Estos fragmentos reciclados formaron las series "Shield" (Escudo), "Gate" (Puerta) y "Pylon" (pp. 54-55) que son las únicas incursiones de Golub en la abstracción.[30] Las estructuras dañadas y fragmentadas de estas obras están basadas en arcos, puertas y monumentos de la antigüedad, por lo que son una referencia a un simbolismo cultural más amplio: el de los ataques contra la arquitectura y su destrucción. En palabras de Golub: "quería que hubiera alguna asociación [con la manera en que] las puertas y las murallas de la ciudad (pilonos) quedan desfiguradas o dañadas por el napalm como si éste fuera una mácula o una enfermedad [...] que corroe la cultura."[31]

Mientras que los cuatro cuadros de la serie "Napalm" son una referencia a la Guerra de Vietnam, sus personajes anónimos también son los quemados, los caídos y los muertos en general —imágenes universales de un conflicto que no se limita a acontecimientos específicos. La elección de Nixon como presidente de Estados Unidos a finales de la década del 1960 y la expansión del conflicto militar en el sudeste asiático, catalizaron el activismo político en las pinturas del artista. Según el historiador de arte Donald Kuspit, la serie "Vietnam" de 1972 marcó el paso de Golub "de una conciencia de la violencia interior a una articulación de la violencia social."[32] En dicha serie, empezó a representar las imágenes que aparecían en los medios de

29. Gumpert y Rifkin (1984), 32.

30. Bird investiga la relación entre los fragmentos de napalm y la Expresión Abstracta en Bird, et al. (2011), 16-8.

31. Procuniar (1995), 53-68.

32. Donald Kuspit "Golub's Assassins: An Anatomy of Violence", *Art in America* (mayo-junio 1975), 62-5.

comunicación contemporáneos, afirmando: "intento establecer alguna relación con lo que está pasando en el mundo [...] Y uso los instrumentos que ofrece el mundo moderno."[33] Esto marcó la manera en que Golub entendía la importancia de la imagen fotográfica para definir la historia visual del siglo XX. Fue entonces cuando sus personajes empezaron a tener un vestuario, rostros definidos, miembros, géneros, nacionalidades y armas. La obra extendida *Vietnam I*, 1972, (p. 56) de Golub está dividida visualmente: los estadounidenses avanzan a la izquierda y los vietnamitas huyen por la derecha. En esta obra, el corte físico se convierte en una silueta, en la forma negativa de un tanque o un barco.[34] Golub usó la escala imponente de estas obras, las imágenes tomadas directamente de los medios y lo específico de su tema para convertir a su público en un espectador de los acontecimientos contemporáneos.

> Si quieres entender un fenómeno, tienes que ir a los límites o perímetros en los que éste se desliza hacia otra cosa o que hacen que sus contradicciones o su aislamiento se vuelvan evidentes. Para comprender ciertos aspectos del poder de Estados Unidos, o del poder en general, tienes que ver al poder en las periferias.
> *Leon Golub*[35]

En 1975, Golub hizo sus primeras obras con el tema del mercenario. *Mercenaries II* (Mercenarios II), 1975 (pp. 58-59) consta de cuatro partes y representa a un grupo de soldados profesionales in situ. Se les ve uniformados, junto a sus tanques y rodeados de palmeras. En los siguientes cuatro años,

33. David Levis Strauss, *From Head to Hand: Art and the Manual*, (Oxford: Oxford University Press, 2010), 91.

34. Procuniar (1995), 53-68.

35. Michael Newman, "Interview with Leon Golub", *Leon Golub: Mercenaries and Interrogations,* catálogo de exposición, (Londres: Institute of Contemporary Arts, 1982), p. II.

se concentró en una serie de retratos políticos, pero a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980 regresó al tema de los soldados contratados. Estas series posteriores de dimensiones murales, "Mercenaries" (Mercenarios) e "Interrogation" (Interrogatorio), forman el cuerpo de obra más reconocido de Golub. Según el crítico Peter Schjeldahl, Golub era "como un despertador puesto para sonar a principios de los ochenta y despertar a todo el mundo."[36]

En ese momento los personajes de Golub tenían diversas referencias visuales específicas, y muchos de sus gestos y poses estaban tomados de *Soldier of Fortune*,[37] una revista estadounidense ultranacionalista. Estas obras profundamente políticas tratan del apoyo de Estados Unidos a los movimientos de contra-insurgencia en América Latina en la década de 1980. En ellas abundan las escenas de tortura como la que se ve en *Interrogation III*, 1981 (p. 63) donde se crea una tensión extrema entre la vulnerabilidad de la mujer desnuda y la autoridad masculina de los hombres que la interrogan. Al igual que en muchas de las obras de esta serie, los agresores van vestidos con pantalón de mezclilla y camiseta, cuestionando la diferencia que hay entre ellos y nosotros. Los perpetradores parecen ambivalentes; no son unos sádicos, sino que representan algo más alarmante, algo cercano a la "banalidad del mal" de Hanna Arendt. Durante el juicio de Adolf Eichmann, un teniente coronel de las SS, Arendt documentó que "tal y como (éste) dijo una y otra vez a la policía y al tribunal, él cumplía con su *deber*, no sólo obedecía *órdenes*; sino que también obedecía la *ley*".[38] En una frase que resuena profundamente con los mercenarios de Golub, Arendt concluyó: "Lo más grave, en el caso de Eichmann, era precisamente que hubo muchos hombres como él, y que estos hombres no fueron pervertidos

36. Stuart Horodner, *Leon Golub: While the Crime is Blazing: Paintings and Drawings, 1994-199,* catálogo de exposición (Lewisburg: Bucknell Art Gallery, 1994), 6.

37. Bird (2011), 10.

38. Hannah Arendt, *Eichman en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*, Carlos Ribalta tr., (Barcelona: Lumen, 2003), 83.

ni sádicos, sino que fueron, y siguen siendo, terrible y terroríficamente normales. Desde el punto de vista de nuestras instituciones jurídicas y de nuestros criterios morales, esta normalidad resultaba mucho más terrorífica que todas las atrocidades juntas, por cuanto implicaba que este nuevo tipo de delincuente —tal como los acusados y sus defensores dijeron hasta la saciedad en Nuremberg—, que en realidad merece la calificación de *hostis humani generis,* comete sus delitos en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realiza actos de maldad."[39]

Esta dicotomía entre lo pasivo y lo agresivo se proyecta hacia nosotros, pues como público, también somos testigos y copartícipes. La relación entre el espectador y estos personajes se vuelve aún más intensa cuando uno de ellos tiene una mirada directa y cómplice que sale del lienzo. En *Mercenaries IV* (Mercenarios IV), 1980 (p. 60), el soldado que fuma parece estar viendo a alguien conocido; a su vez, el espectador, como el receptor involuntario de esta mirada, se la devuelve desde los ojos de este testigo invisible. Parecería que los soldados que se divierten, ríen y posan en estas obras sugieren que la parte oculta es un amigo, otro soldado que toma la fotografía. Así nos volvemos *voyeurs,* cómplices de un acto que no deberíamos estar viendo, ni queremos ver. Golub siguió profundizando en estos temas en series posteriores como "Horsing Around" (Hacerse el tonto), "Riot" (Disturbio) y "White Squad" (Guardia blanca). En los cuadros de esta última, la violencia está a cargo de la policía. *White Squad IV (El Salvador)* [Guardia blanca (El Salvador)], 1983 (p. 65) es la única obra de la serie que identifica el lugar en el que está situada. En ella, el policía también le da la cara al espectador. Golub lo describió así: "nos ve en el momento en el que interrumpimos la escena (o, como el algunos casos, sonríe con sorna en un reconocimiento burlón y cómplice). El personaje prácticamente dice: *¡Y cuidado si me salgo del cuadro!*"[40]. Un escuadrón de policía también aparece *The Go-Ahead* (La señal de avance),

39. *Ibid*., 165.

40. Gumpert y Rifkin (1984), 57.

1985-6 (p. 66), pero aquí los personajes están sentados, justo antes de que los llamen a la acción. Su naturaleza relajada y casual, que nos recuerda a la de cualquier persona en un descanso, se contrapone a la pistola negra enfundada que se ve al frente y funciona como una premonición de los actos que están por cometer.

En muchos de los cuadros de esta serie predominan los fondos planos de color rojo intenso. Golub describió esta imitación del rojo óxido de los frescos de Pompeya como otra manera de definir la forma y así "obligar a los mercenarios y los interrogadores a avanzar para entrar a nuestro espacio."[41] Además, la historia cultural y evolutiva del color rojo hace que éste se asocie profundamente a la violencia y la muerte.[42] El uso de este color tan vívido en semejante cantidad intensifica una sensación de agresión que evoca tanto la ferocidad de las técnicas de esgrafiado de Golub como el salvajismo de su tema.

A finales de la década de 1980, Golub produjo obras con una estética muy diferente en las que continuó su experimentación con el fondo y la figura. Si bien sus cuadros anteriores suelen tener fondos planos y contrastantes, las pinturas de este período tienen patrones geométricos plenos de textura en un color dominante que avanza hasta casi absorber las figuras. Bird comparó estas obras con un cubismo analítico, pero aún más fragmentado, que funciona como una "metáfora pictórica de las superficies astilladas y contingentes del mundo posmoderno."[43] En *The Prisoner* (El prisionero), 1989 (p. 70) los personajes parecen salir corriendo del fondo azul-gris fragmentado, pero están casi totalmente oscurecidos dentro del cuadro. Esta obra también es un raro ejemplo en el que Golub usó una sola imagen de su archivo como punto

41. Newman (1982), 10.

42. Quizá Golub sabía que el bermellón que se usaba para decorar los hogares de la aristocracia romana se obtenía del mineral de mercurio cuya toxicidad era una sentencia de muerte para aquellos enviados a obtenerlo. Wallace Hayes, *Principles and Methods of Toxicology,* quinta edición, (Nueva York: Informa Healthcare), 2008, 14.

43. Bird (2011), 144.

de referencia: una fotografía de dos policías antidisturbios de Irlanda del Norte que arrastran a un detenido por el cabello.[44] En este cuadro Golub incluyó elementos no identificables dejando las relaciones entre los personajes como algo ambiguo.

Este período también vio cómo las esfinges híbridas de Golub volvían a aparecer en cuatro de sus cuadros. Aquí las formas están tomadas de la Gran Esfinge de Giza y cada una de las pinturas está relacionada con una de las etapas de la vida, tal y como las describe en su acertijo la Esfinge que interroga a Edipo Rey[45] en la obra de Sófocles. Este tema marca su regreso a la mitología clásica como un sustituto de la agresión externalizada. A diferencia de las luchas internas que representaban sus híbridos anteriores, estas esfinges son un símbolo de los ataques en contra del cuerpo y de la psique durante los interrogatorios. Por ejemplo, *Red Sphinx* (Esfinge roja), 1988 (p. 69) es un yo roto, una esfinge destrozada sobre seis pedazos de lienzo montados en sendos trozos de madera: es la más fragmentada de las obras de Golub.

> Tengo cuatro animales totémicos: la esfinge [...]
> el león, el águila y el perro.
> *Leon Golub*[46]

> Le he dado un nombre a mi dolor
> y lo llamo "perro".
> *Friederich Nietzsche*[47]

En la década de 1990 hubo cambios importantes tanto en la técnica, como en la narrativa visual de la obra de Golub. Al avanzar su edad, redujo el tamaño de sus lienzos y abandonó

44. *Ibid.*, 200.

45. Bird, et al. (2011), 13. Bird, (2011), 99.

46."The Sledgehammer and the Dagger: A Conversation between Leon Golub and Avery Gordon", en Avery F. Gordon, *Keeping Good Time: Reflections on Knowledge, Power, and People,* (Boulder: Paradigm Publishers, 2004), 167.

47. Friederich Nietzche, *La gaya ciencia*, sección 312. Golub usó esta frase en el cuadro *Snake Eyes II* (1995).

el arduo proceso de acumular y esgrafiar capas de pintura a favor de uno que consistía en embarrar pintura seca sobre el lienzo sin imprimar. También empezó a experimentar más con el dibujo, como se ve en el esquemático y angustiante *Mr. Amok* (Sr. Loco), 1994 (p. 79), que pintó más adelante. Hacia finales de la década de 1990, el dibujo se había vuelto cada vez más importante para él. Esa escala —y la técnica rápida que consistía en hacer transferencias de óleo— le resultó más manejable y le permitió ser sumamente prolífico hacia el fin de su vida. A principios de los años 2000, Golub dejó de producir obras de gran formato y se dedicó por completo a hacer dibujos y una serie de pequeñas tintas que consideraba como una mezcla de pintura y dibujo.[48] Como respuesta a los horrores del 11 de septiembre, hizo una gran cantidad de estas obras en tinta organizadas en dos series "It could be you" (Podrías ser tú) y "We Can Dissapear You" (Podemos desaparecerte) (pp. 91-92), ambas con referencias visuales a sus cuadros anteriores.

Golub calificó su obra de la década de 1990 como perteneciente a su "estilo tardío" en una referencia a Adorno, quien acuñó la frase en relación con las últimas composiciones de Beethoven.[49] Para Adorno, las últimas obras del compositor marcaron el momento en el que éste logró un dominio total de su técnica, pero rechazó las expectativas del orden establecido optando por un "exilio de su medio".[50] En su obra de este período, Golub dejó atrás los personajes militarizados y las escenas de agresión que lo habían dado a conocer. Sus últimos cuadros están formados a partir de una mezcla de referentes que no están relacionados entre sí e incorporan consignas, textos, pintas, animales y símbolos a paisajes distópicos de la existencia urbana. Estas obras son parecidas a collages en los que el color flotante y las escenas temblorosas integran asociaciones y yuxtaposiciones

48. Enright y Walsh (2005), 117.

49. Bird, et al. (2011), 22.

50. Edward Said, 'Thoughts on Late Style', *London Review of Books,* vol. 26, núm. 15, 2004, 4.

ambiguas. El lenguaje y las consignas que el artista tomaba del mundo que lo rodeaba desempeñan un papel clave en estas obras donde, según Bird, "el significado oscila entre lo figurativo y lo letrístico [sic]".[51]

Aquí las múltiples referencias también provienen del archivo de imágenes de Golub. Él mismo se describía como un "adicto a las imágenes"[52] y, como tal, recorría las calles de Nueva York cazando "lo curioso, lo extraño y lo repugnante".[53] Estos cuadros tardíos están basados en experiencias reales, comunes y corrientes, pero sus configuraciones desordenadas transforman lo cotidiano en un mundo desconocido. Este tipo de referencias permean *Agent Orange* (Agente naranja), 1993 (p. 72) desde la silueta de una mujer quitándose la ropa interior, hasta zonas de color con pintas y un emblema del herbicida que le da el título a la obra situado junto a una leyenda que se pregunta si "¿LA ALEGORÍA MATARÁ AL ARTE?". En *A Baleful Eye* (Un ojo siniestro), 1994 (p. 76), una cabeza sin cuerpo, un ojo y la mano del Coloso de Constantino que apunta están situados sobre un fondo desgastado. Este cuadro también incorpora los rastros de la pared sobre la que pintaba Golub, un efecto que quedó plasmado a varias de sus obras.

El "estilo tardío" de Golub también incluye imágenes de diversas creaturas, ya sean ficticias, como androides (p. 84; 87), o reales, como águilas, leones y perros. Aunque hay un paralelismo entre los androides inventados y la naturaleza dividida de la esfinge, la segunda se refiere al pasado y los primeros al futuro; una al hombre y la bestia y los otros al hombre y la máquina. Asimismo, los animales no-ficticios reemplazaron a las figuras humanas como metáforas de la brutalidad. El perro, en particular, se volvió un motivo importante en su obra de esta

51. Bird habla del diálogo continuo entre Spero y Golub, y de cómo es probable que éste haya influenciado la manera en la que Golub usaba el lenguaje en sus cuadros de la década de 1990. Bird (2011), 145.

52. Hans Ulrich Obrist, "Trialogue at The Cut-Off: A Trialogue between Hans Ulrich Obrist, Nancy Spero and Leon Golub", Takashi Hiraoka, et al., *The Third Hiroshima Art Prize: Leon Golub and Nancy Spero,* catálogo de exposición, (Hiroshima: Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 1996), 153.

53. Gordon (2004), 166.

época ya que aparece en muchos de sus dibujos y pinturas tardías, así como en el libro de artista *DOG* [Perro] del 2004. En las realidades distópicas de Golub, los perros "representaban una extensión, o incluso la vanguardia, del salvajismo del hombre."[54] Los vemos estirándose en *BREACH II* (BRECHA II)*,* 1996 (p. 81), aullando con angustia existencial en el dibujo *Baying at the Cosmos/Dog Gone* (Aullándole al cosmos/¡Maldición!),[55] 2002 (p. 94) y ladrando furiosamente sobre una advertencia de "CUIDADO CON EL PERRO" en *Are You Ready...* (¿Están listos?...), 1993 (p. 74). Un perro también es el protagonista de *Bite Your Tounge* (Muérdete la lengua), 2001 (p. 88) —uno de los últimos cuadros de gran formato que pintó Golub— en donde vemos al animal en un páramo desierto frente a una estructura de madera que sostiene una cabeza decapitada fumando un cigarro. La tinta sobre lienzo *Bite Your Tongue #2* (Muérdete la lengua #2), 2002 (p. 95) es un detalle de la obra anterior.

En *Snake Eyes,* (Ojos de serpiente), 1995 (p. 80) un perro que merodea por ahí juega con un cráneo bajo la frase latina "INEVITABILE FATVM". Tanto el cráneo como el lema recuerdan a las alegorías de la muerte en la historia del arte, los *memento mori*, que se convirtieron en otro motivo recurrente en el "estilo tardío" de Golub. Tal y como este reconoció, el tema de la muerte surgió a partir de la tensión que le producía el envejecimiento, la decadencia y su destino inevitable. *Fuck Death* (¡Que se joda la muerte!), 1999 (p. 85) muestra la renuencia a aceptar su mortalidad; *Janus* (Jano), 1999 (p. 86) ilustra la ansiedad y el existencialismo que presenta en obras anteriores; mientras que *Imminent* (Inminente), 2004 (p. 103) "hecha en el último año de su vida" implica un sentido de resignación final. En muchas de estas obras la melancolía está vinculada a un sentido de lo lúdico, de lo trágico, a un humor negro.[56] *Les Réalités Provisoires,* (Las realidades provisionales), 1997 (p. 82) muestra a un hombre siendo atacado por un

54. Procuniar (1995), 53-68.

55. N. del. T.: "Dog gone" es algo así como "tirado a los perros" y es una expresión que quiere decir "¡maldición!".

56. Bird (2011), 146.

león, mientras detiene una placa que dice "¿POR QUÉ YO?" y en un dibujo cómico un esqueleto exclama *Man! I've Got to Get Myself Together!* (¡Hombre, tengo que contenerme!), 2004 (p. 102).

El tema de la muerte también está combinado con lo erótico y con el regreso de las referencias mitológicas en Golub. Mientras que el sexo y la violencia ya habían sido una de la preocupaciones de sus cuadros anteriores, fue en los dibujos y las obras en tinta de los últimos cuatro años de su vida cuando investigó plenamente está combinación. Una mujer desnuda agarra una pistola en *You're Going to do What?* (¿Que vas a hacer qué?), 2003 (p. 98) y la agresión sexual abierta aparece en *This Could Be You #24* (Podrías ser tú), 2004 (p. 93) y *We Can Disappear You #2* (Podemos desaparecerte)*,* 2001 (p. 91). La mitología clásica y los temas de Golub asociados a la muerte se encuentran en cuadros como *Prometheus* (Prometeo), 1997 (p. 83). El desdichado titán, castigado por haberle robado el fuego a los dioses, ilustra un mensaje claro que está presente a lo largo de la trayectoria de Golub: amenazar al orden establecido da lugar al castigo. Los dibujos de sus últimos años presentan otros seres mitológicos además de las esfinges: ninfas, centauros, quimeras, sátiros y dioses (pp. 96; 101). Con frecuencia éstas también están combinadas con alegorías de la muerte, tal y como ocurre en *Danse Macabre* (Danza macabra), 2004 (p. 100) una obra con carga sexual en la que un sátiro sosteniendo un cráneo baila ante la inevitable universalidad de la muerte. Golub habría de morir poco después de terminarla, en el verano del 2004.

> A pesar del aparente pesimismo o negatividad del tema que se describe, el hecho de dar a conocer todo esto hace que todavía quede un optimismo residual en la misma libertad de contar, es decir, en hacer estos cuadros y exponerlos.
> *Leon Golub*[57]

57. Hiraoka, et al. (1996), 13.

En 1984, Lucy Lippard afirmó que en el arte contemporáneo "hay un sensación renovada de la capacidad que tiene la cultura para afectar la manera en que la gente ve el mundo que la rodea."[58] Esta fue la intención de Golub todo el tiempo. Sintió que la responsabilidad ética del artista era representar actos de horror a cargo de aquellos que detentaban el poder. Este trabajo no concluye jamás. Presenta la historia como un mural de una lucha interminable, que combina lo histórico con lo contemporáneo para sacarnos de nuestra estabilidad. Tal y como lo prueban los acontecimientos de la última década sus cuadros son atemporales y, hasta que llegue ese momento en que los horrores del pasado, el presente y el futuro sean eliminados de nuestro mundo, Golub seguirá teniendo una relevancia devastadora.

> Hago algunas afirmaciones sobre los cuadros que la gente no siempre está dispuesta a aceptar; una de ellas es que tú también estás en todos los cuadros.
> *Leon Golub*[59]

58. Lucy R. Lippard, "Trojan Horses: Activist Art and Power", en Brian Wallis ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation,* (Nueva York: The New Museum of Contemporary Art), 341.

59. Judith Olch Richards, ed., *Inside the Studio: Talks with New York Artists*, (Nueva York: Independent Curators International, 2004), 20.

The Bug (Shaman), 1952



36

Torsion, 1953



37

Bone Fetish, 1953–4



Poised Sphinx, 1954



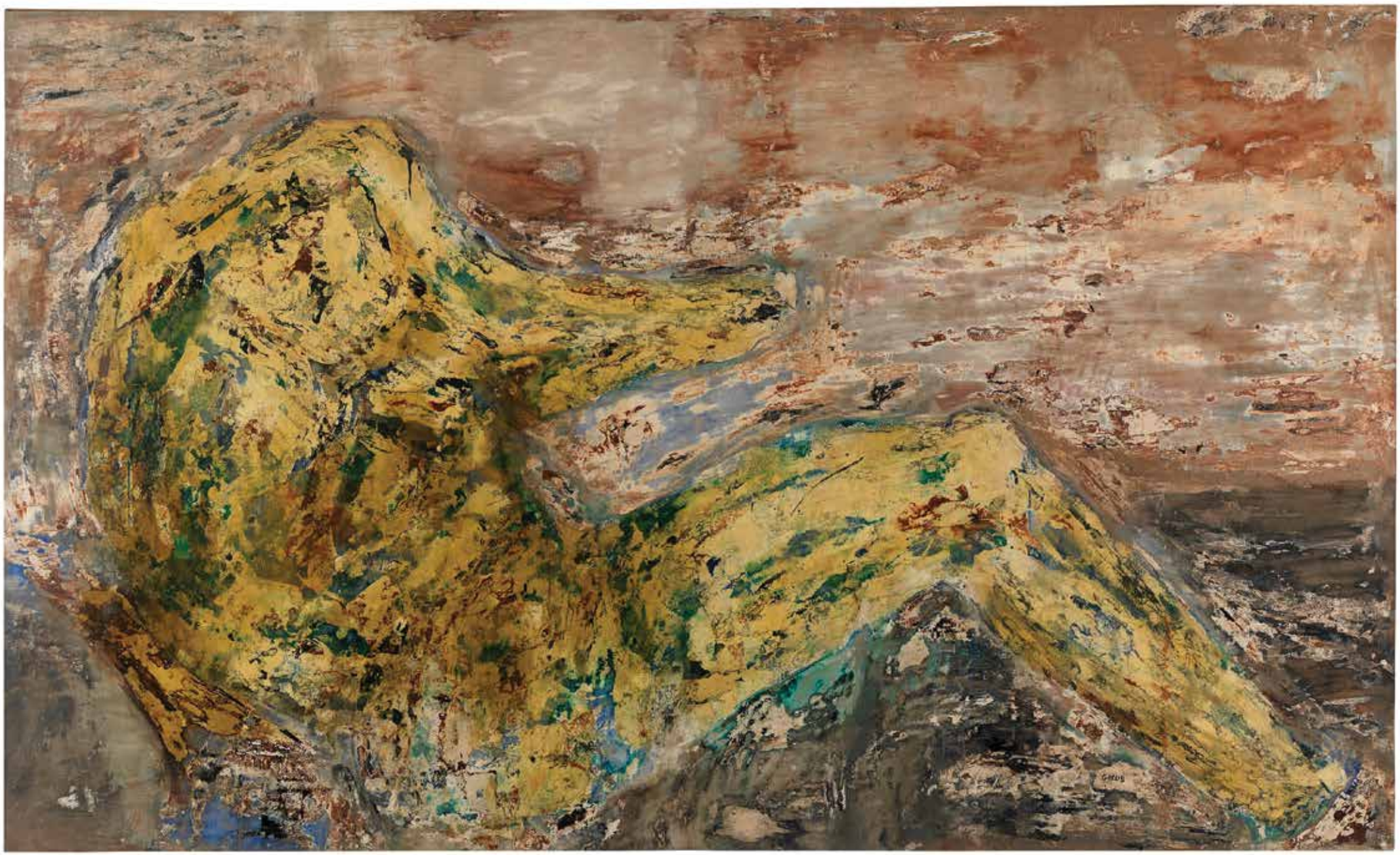
40 *Philosopher III*, 1958



41 *Philosopher IV*, 1958



Colossal Torso II, 1959



L' Homme de Palmyre, 1962



47

Tête de Cheval II, 1963



48 *Gigantomachy II*, 1966



50 *Gigantomachy IV*, 1967



53

Napalm IV, 1969



54 *Pylon I (Napalm Gate Fragment)*, 1970



55 *Pylon V (Napalm Gate Fragment)*, 1970



Vietnam I, 1972



Mercenaries II (section I), 1975



Mercenaries II (section IV), 1975



Mercenaries IV, 1980



63 *Interrogation III*, 1981



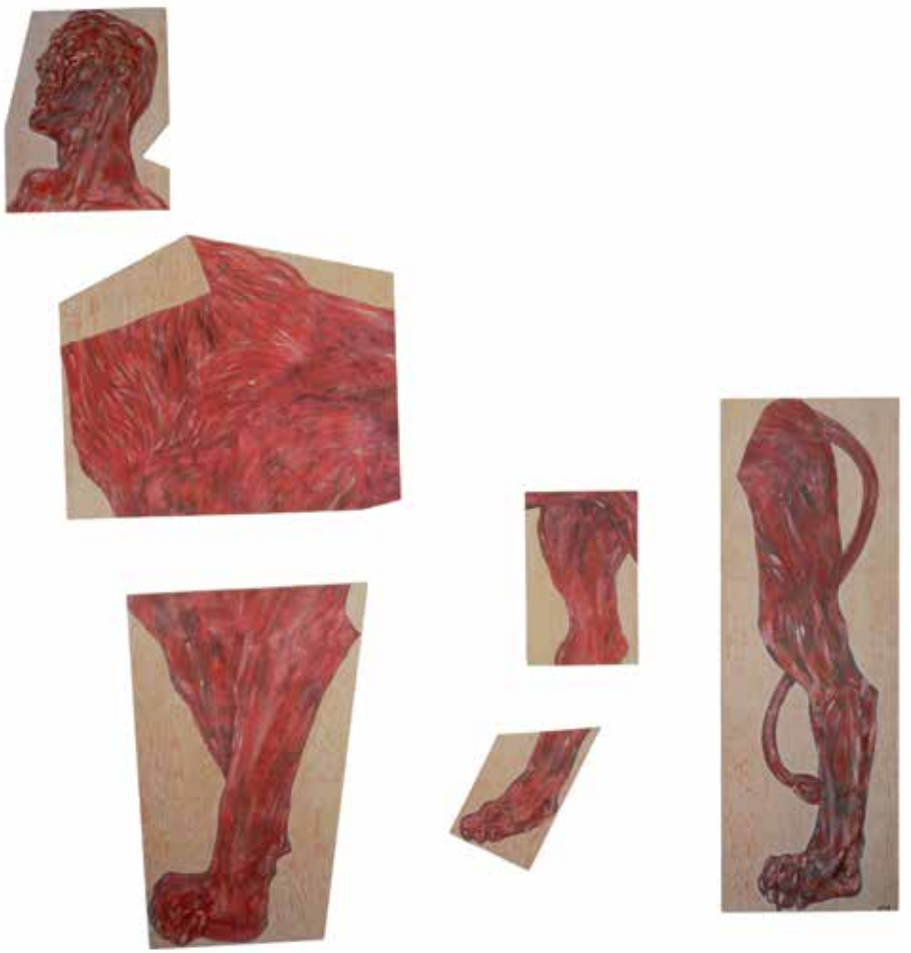
65 *White Squad IV (El Salvador)*, 1983



The Go-Ahead, 1985–6



Red Sphinx, 1988



The Prisoner, 1989



Agent Orange, 1993



Are You Ready..., 1993



A Baleful Eye, 1994



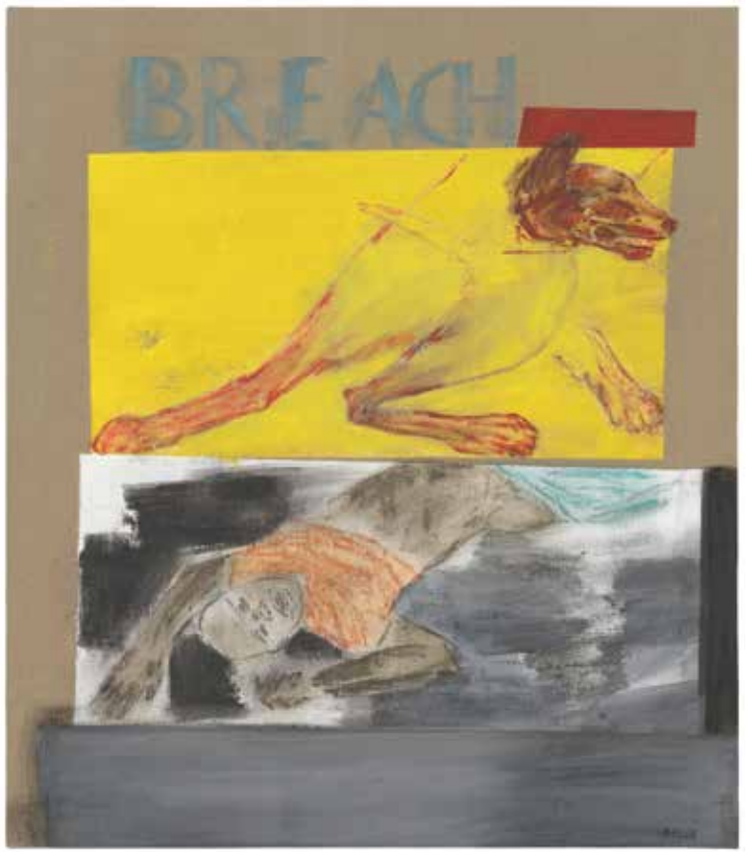
Mr Amok, 1994



80 *Snake Eyes*, 1995



81 *BREACH II*, 1996



82 *Les Réalités Provisoires*, 1997



83 *Prometheus,* 1997



Cyborg, 1999



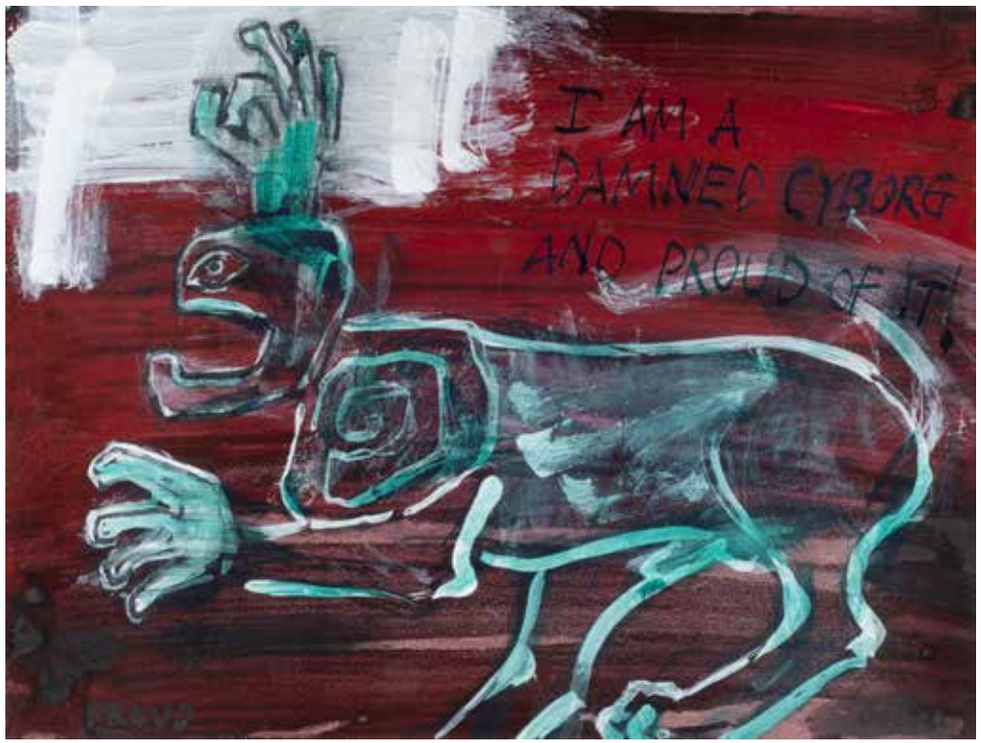
Fuck Death, 1999



86 *Janus*, 1999



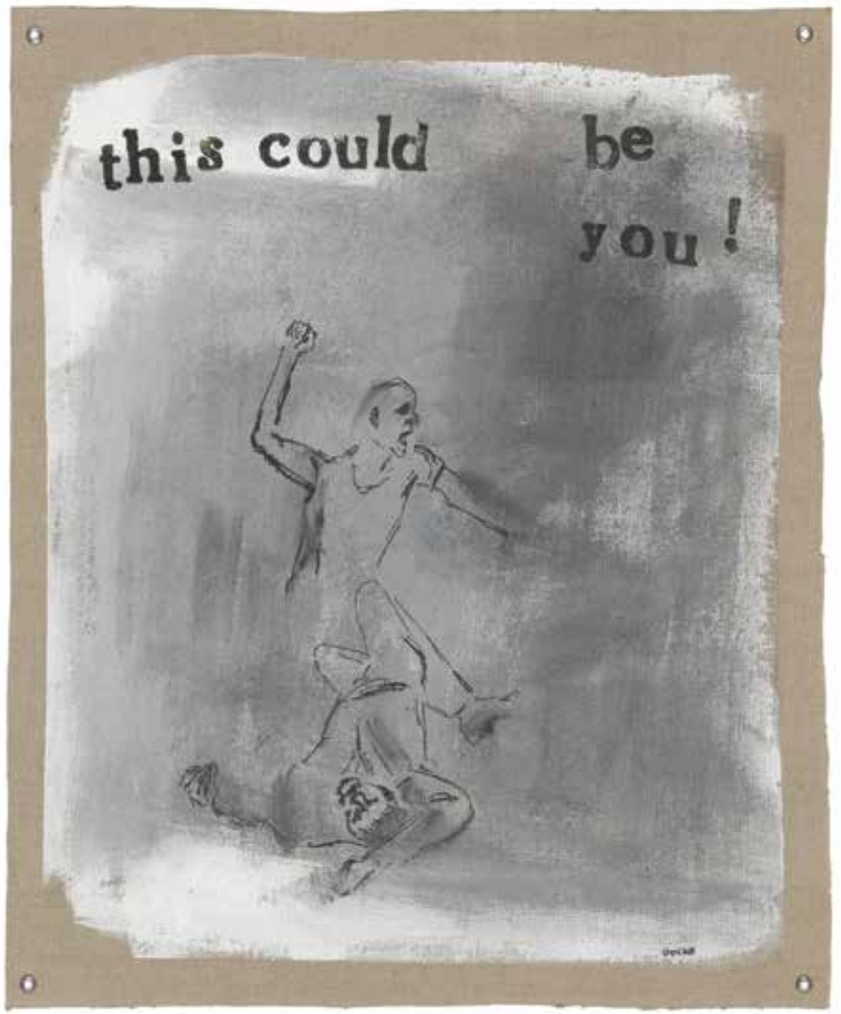
87 *Proud*, 1999



Bite Your Tongue, 2001



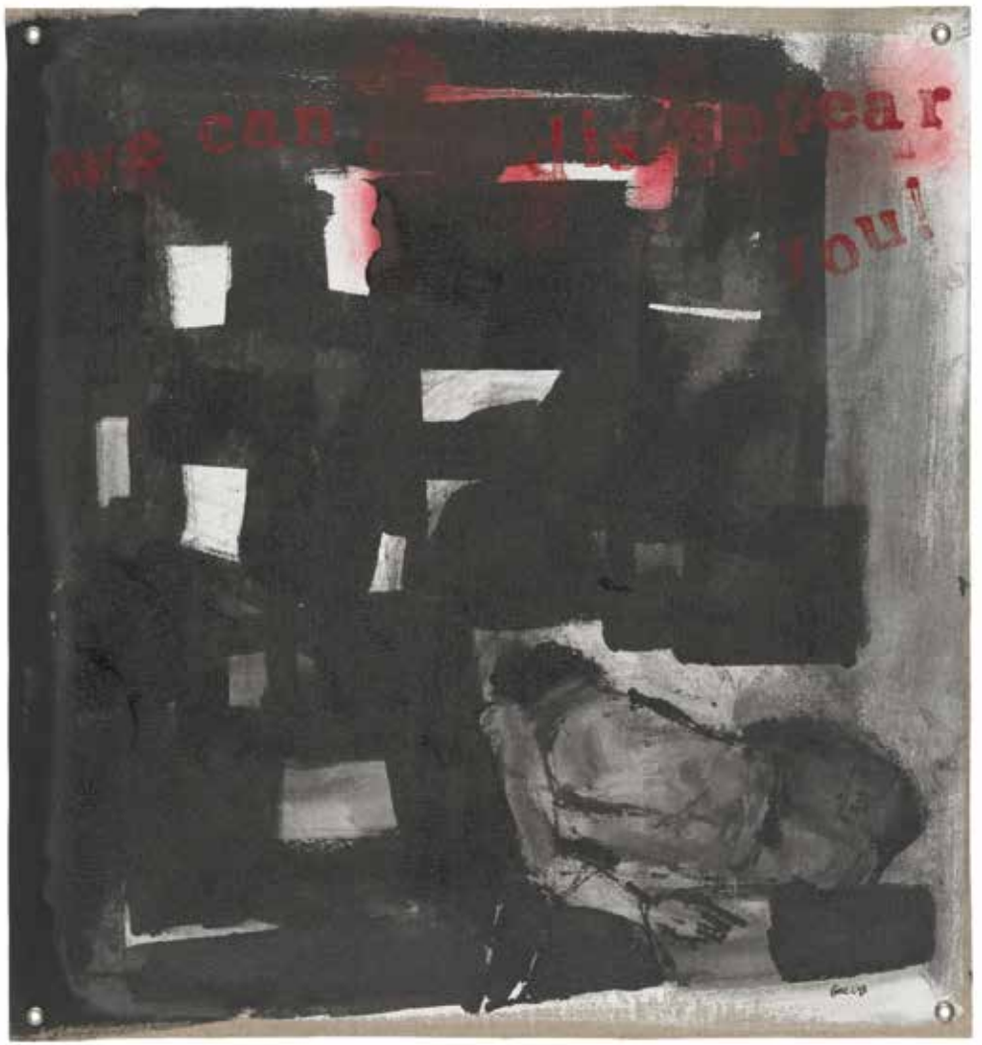
This Could Be You #2, 2001



We Can Disappear You #2, 2001



92 *We Can Disappear You #22*, 2002



93 *This Could Be You #24*, 2002



Baying At The Cosmos/Dog Gone, 2002



Bite Your Tongue #2, 2002



96 *The Challenger*, 2002



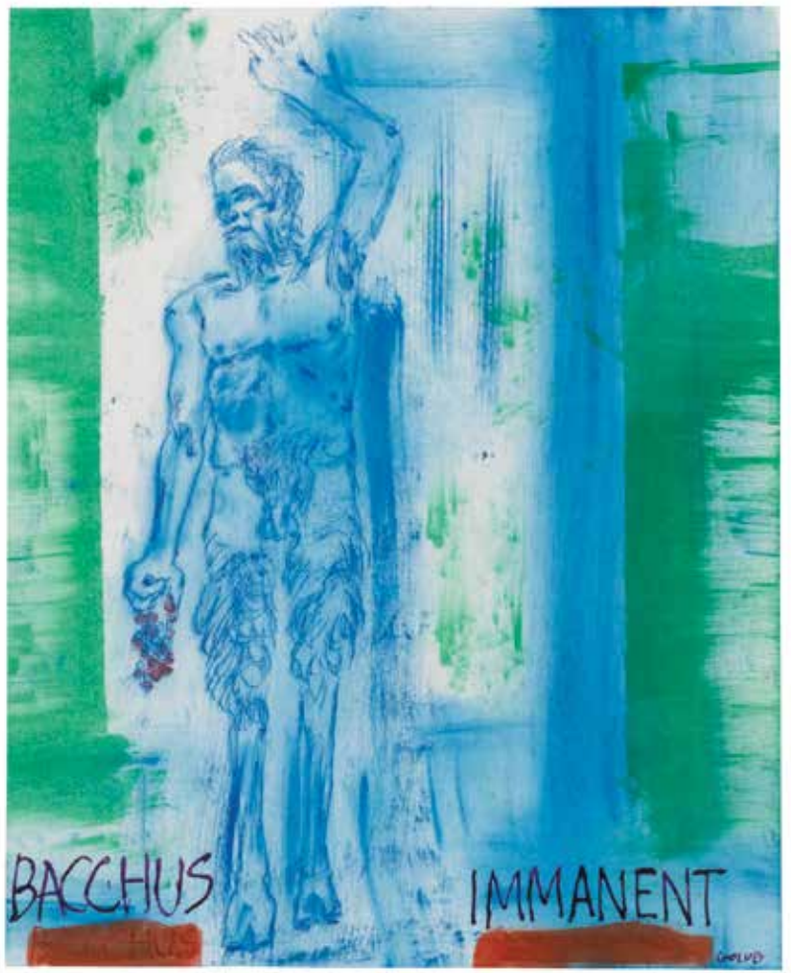
97 *Efflorescent Chimera*, 2003



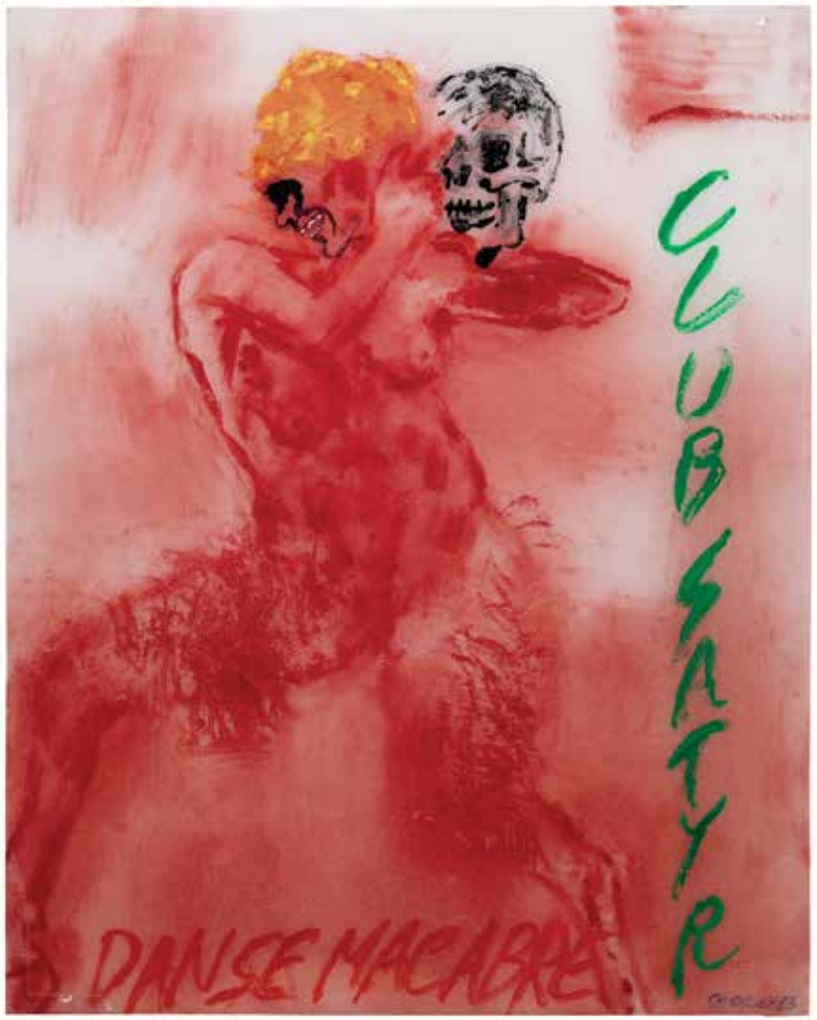
You're Going To Do What?, 2003



Bacchus Immanent, 2004



100 *Danse Macabre*, 2004



101 *Satyr Lib!*, 2004

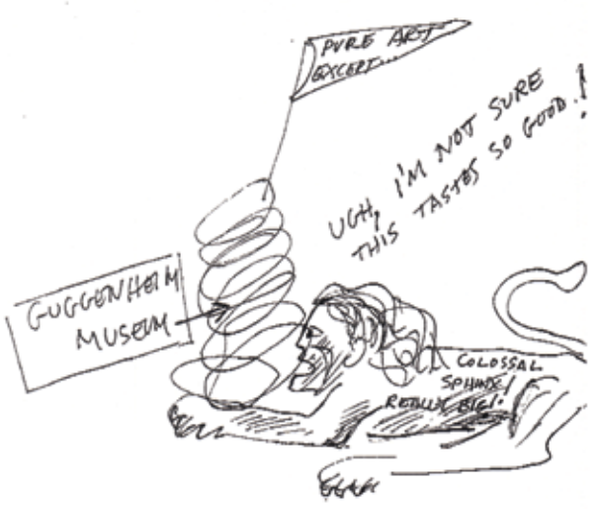


102 *Man! I've Got To Get Myself Together!*, 2004



103 *Imminent*, 2004




PURE ART
GUGGENHEIM MUSEUM
UGH, I'M NOT SURE THIS TASTES SO GOOD!
COLOSSAL SPHINX
ROLLS BY!

Julie Ault

Una conversación entre Helaine Posner, Katy Kline, Leon Golub y Nancy Spero

De vez en cuando, deben encontrar que aquello que impulsa su obra, así como a ustedes mismos, va en contra de las ideas del otro, pero aún así conservan sus valores. Me gustaría saber cómo logran negociar con eso. Nancy, tu feminismo debe chocar contra el hecho de que Leon es un poderoso...

NANCY SPERO: Claro, claro. Pero lo que me molesta es que, muchas veces, se espera que las mujeres artistas respondan a la idea de lo universal –al falo, al símbolo del poder y la autoridad. Preferiría actuar sin que eso fuera una referencia constante, actuar libremente y no a partir de una reacción a la presencia masculina. ¿Por qué las mujeres artistas tendrían que estar limitadas a responder al poder y al control masculinos? ¡Que sean los artistas hombres los que nos respondan a nosotras! De hecho, eso ya viene ocurriendo de diferentes formas desde la década de 1970.

En el *Codex Artaud* (Códice Artaud) [1971-3] usé el lenguaje de Antonin Artaud para sacar al mundo mis frustraciones. Muchas de sus figuras hetero-homo-transexuales son tan pequeñas que podía taparlas con las manos cuando los niños atravesaban el taller, pero no sólo era por los niños. Quizá me estaba burlando de los gigantes que habían surgido de las *Gigantomachies* (Gigantomaquias) de Leon y era una reacción ante el mundo grandilocuente de la pintura estadounidense de la posguerra, con sus gestos y sus espacios enormes.

JULIE AULT: ¿A su grandeza?

NS: En específico, al tamaño tan grande de los cuadros que pintan los hombres. No es que las mujeres no hayan hecho obras enormes. Yo misma he hecho obras en papel, frágiles y lineales, que miden 50 centímetros por 30 o 60 metros o más, pero para mí, en sus manifestaciones características, se trata de un fenómeno masculino y estadounidense.

Mis figuras eran pequeñas, pero era una estrategia, algo intencionalmente subversivo igual que trabajar en papel, una rebelión personal que consistía en reconocer que yo ya no haría obra “importante” en los términos de las preferencias de los coleccionistas por lienzos de las dimensiones “apropiadas”. De todos modos nadie compraba mi obra. Eso iba en contra del

mundo del arte, del sistema masculino y es algo que continúa, el dominio masculino, las guerras masculinas, el hombre como el perpetrador. Volví a evaluar mi obra al empezar la "War" Series (Serie "Guerra"). Para cuando volvimos a Nueva York de París, yo ya estaba harta de pintar con óleo noche tras noche. Tenía que encontrar el camino que seguiría en los sesenta [...]

JA: Leon, ¿alguna vez reaccionaste así ante la obra de Nancy?

LEON GOLUB: Las pinturas de guerra de Nancy son una crítica devastadora a la política estadounidense en Vietnam y a la manera en la que los hombres se ven a sí mismos. Pero queda claro que, por lo general, los hombres no tienen que reaccionar ante una situación que dominan. La actitud masculina es dar por sentado que los hombres pueden hacer esto y los hombres pueden hacer aquello. Los hombres son los dueños del mundo, está bien. A Margaret Thatcher le dicen la "Dama de hierro" y se le dan atributos masculinos, y se piensa que las mujeres poderosas como Hillary Clinton —que de todos modos sólo tiene un poder delegado— o como Indira Gandhi son castrantes. Universalmente, los hombres asumen que tienen el privilegio de dominar.

Intento llegar a la agresión masculina, a las poses que adoptan los hombres y demás. Esto no es un teatro del absurdo, sino el teatro de la realidad, es la forma en la que funciona el mundo, el mundo tal y como es. No creo estar forzando el tema, ni dramatizando de más la evidencia. Si acaso, es algo tan feroz que apenas puedo retratarlo. Y si recientemente intenté sondear diversos territorios de la ironía y del escarnio, lugares psíquicos en los que hay irritación y comezón, es porque son cosas muy leves comparadas con la realidad.

JA: Eso, ¿dónde te coloca en términos de la obra de Nancy?

LG: No tengo todas las respuestas a eso. Reconozco que en el trabajo de Nancy hay una subversión sutil, compleja y poderosa de mucho de lo que represento. Ella realmente se puede oponer a estas poses e interrumpirlas. Pero éstas siguen estando ahí incluso cuando las interrumpe, porque el mundo sigue estando ahí. Su obra es extremadamente elocuente. Lo que nos hemos dado uno al otro, gracias al acuerdo mutuo y a una reflexión sutil, es el espacio para hacer nuestra propia obra. Y no me refiero al espacio físico. Si yo critico su trabajo, y es algo que hago muy seguido, ella sabe que no es con mala intención. Puedo haber interpretado algo mal, pero sin dolo, y sé que ella hace lo mismo.

JA: ¿Es común que ocurra eso?

LG: Pasa todo el tiempo. Intervenimos constante, continuamente en la obra del otro y lo hacemos de inmediato. Es una parte importante de la lógica con la que operamos. Llevamos 40 años haciéndolo y no tenemos dudas a la hora de ser muy francos, si no es que brutalmente explícitos.

NS: Nos consultamos el uno al otro sobre muchas cosas. Nuestro taller, que compartimos desde 1977, es un *loft* dividido por una pared abierta en los extremos, y cada uno ocupa uno de sus lados. Pero, en esencia, cuando estamos mostrando obra o la extendemos por el piso, invadimos el territorio del otro. Muchas veces uno impulsa al otro para hacer una evaluación.

Confío en la opinión de Leon. Puede ser que haya surgido un pequeño problema, o que se trate de algo muy serio. Nos damos mucha libertad y nos animamos a esforzarnos más, pero sabemos que no podemos depender de ese diálogo bidireccional. Y ahora estamos profundamente asociados. [...]

LG: Estas son las paradojas que hay en quiénes somos como artistas y en lo que representamos. Sí, yo estoy profundamente implicado en la obra de Nancy y Nancy está muy implicada en una parte importante de la mía. Cuestionamos las conceptualizaciones y también el proceso de crítica del otro. Lo que estoy diciendo es muy idealista, porque cualquiera que viera su obra sabría que yo no tengo nada que ver con ella y cualquiera que viera mis cuadros no podría concebir que Nancy contribuyó a ellos.

Nuestro trabajo está muy diferenciado, representa diferentes visiones del mundo. Lo mío son personificaciones de lo masculino, al parecer versiones exageradas de lo masculino (aunque yo no creo que sean exageradas para nada), y lo de ella son versiones quizá extremas del personaje de lo femenino. Las dos visiones se dan en este mismo espacio, pero cada una tiene sus propias retóricas y formas ideológicas.

Quizá esta sea la primera ocasión en la que alguno de nosotros confiesa que está en el trabajo del otro, en la cabeza del otro, hasta este grado.



Fragmento de: Helaine Posner y Katy Kline, “A Conversation with Leon Golub and Nancy Spero” en *Leon Golub and Nancy Spero: War and Memory*, catálogo de exposición (Cambridge: MIT List Visual Arts Center, 1994). Ver reimpresión íntegra en Julie Ault, “Bomb Specific”, *BOMB Magazine*, núm. 131, primavera, 2015.

Jon Bird

Un relato de Nueva York

¡Bienvenido Jon Bird! 5 de febrero de 2002
¡Espérenme! Tony Blair
Una cama digna de un crítico
Un león real
¡El modernismo está kaput!
¡Larga vida a los prerrafaelitas!
¡Esto no es mármol!
¡Cariátides de carne y hueso!
Almohadas bordadas a mano por Laura Bush
¡Saludos de Putin!
Bienvenido a Estados Unidos - Doble U
Un encargo de George W., ejecutado por Leon Golub



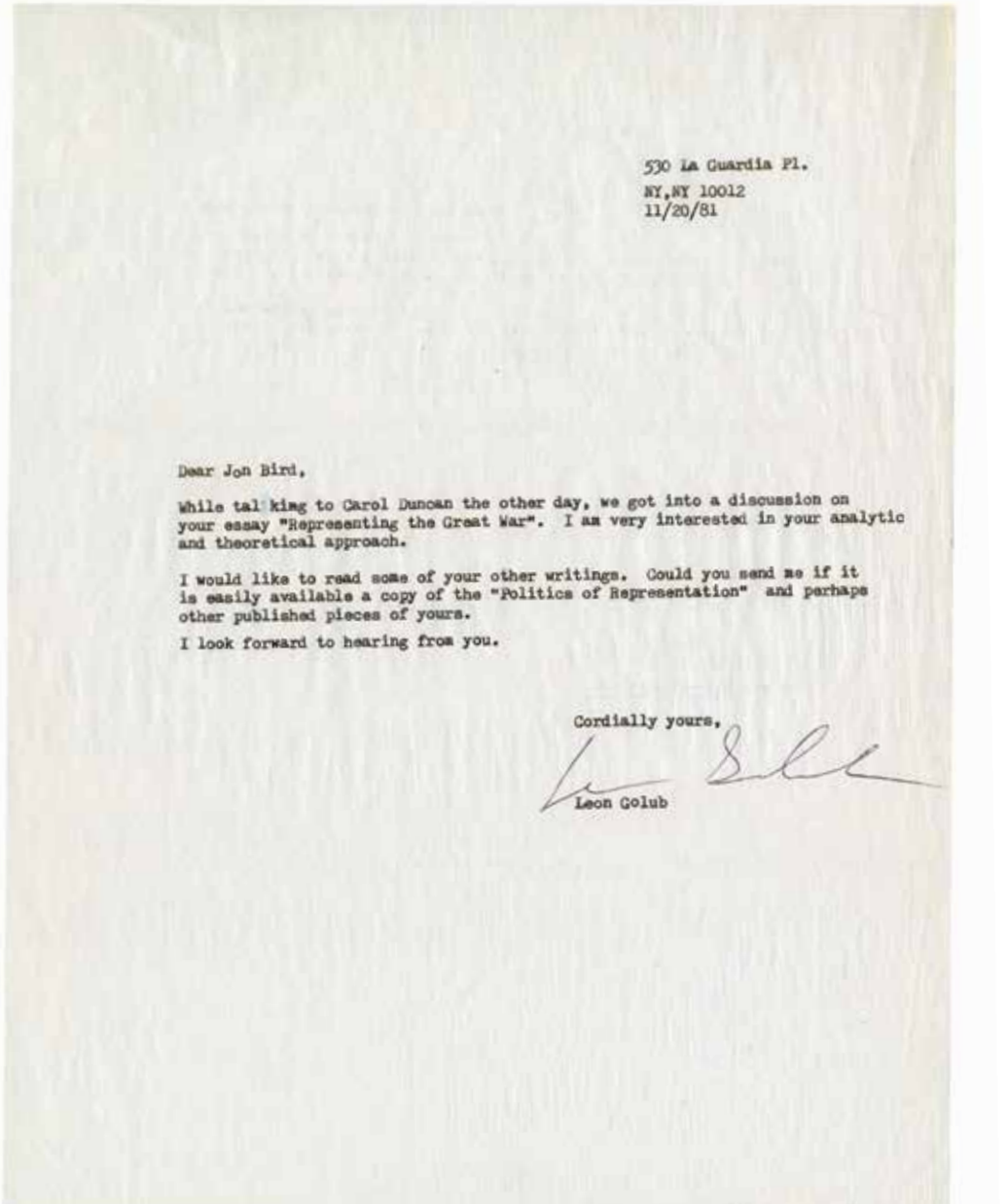
Todo empezó con una carta desde Nueva York:

Estimado Jon Bird:

El otro día, hablando con Carol Duncan, empezamos a discutir tu ensayo “Representing the Great War” (La representación de la Gran Guerra). Estoy muy interesado en tu enfoque analítico y teórico.

Me gustaría leer algunos otros escritos tuyos. Si se consigue fácilmente ¿podrías enviarme una copia de “Politics of Representation” (Políticas de la representación) y quizás otros textos que tengas publicados?

En espera de tu respuesta,
Saludos cordiales,
Leon Golub



530 La Guardia Pl.
NY,NY 10012
11/20/81

Dear Jon Bird,

While talking to Carol Duncan the other day, we got into a discussion on your essay "Representing the Great War". I am very interested in your analytic and theoretical approach.

I would like to read some of your other writings. Could you send me if it is easily available a copy of the "Politics of Representation" and perhaps other published pieces of yours.

I look forward to hearing from you.

Cordially yours,

Leon Golub

Carol Duncan, una neoyorquina, amiga mutua y miembro del grupo feminista Art History Caucusus, le había dado a Golub una copia de la revista *Block* que yo había fundado en 1979-80 junto con otros colegas de lo que, en aquel entonces, era el Middlesex Polytechnic, como un medio para publicar nuestros escritos en el incipiente campo de la cultura visual. Una plática con Sandy Nairne, quien entonces dirigía el Institute of Contemporary Arts de Londres, llevó a la exposición individual de Golub que se organizó ahí en 1982 y a que yo escribiera uno de los ensayos del catálogo.

Si me salto dos años, hasta marzo de 1984, me encuentro viajando rumbo a Nueva York en un avión de People Express, la aerolínea transatlántica de bajo costo. Es mi primera visita a esa ciudad a raíz de una invitación de Leon y su esposa, la artista Nancy Spero. Como alguien a quien viajar en avión no le gusta y lo pone nervioso, tal y como lo registré en mi diario, ese vuelo largo fue "una mezcla de inquietud, ansiedad y emoción", pero también era el cumplimiento de uno de los deseos de mi época de estudiante, cuando el arte estadounidense de la posguerra era la referencia estética dominante. En un lapso de tres semanas describo un remolino de experiencias en la ciudad y de encuentros con artistas, escritores, críticos, museos, galerías y librerías, todos ellos ocurridos bajo la benévola tutela de Leon y Nancy, en cuyo taller-departamento me quedé la primera semana. Con paciencia, Leon me explicó el sistema de retícula de la ciudad y me señaló los lugares de interés que correspondían a sus propias preocupaciones sociales y culturales, para después dejarme que yo hiciera mis propios mapas. Después de tachar los puntos del itinerario esencial del turista —visitar el Empire State y el World Trade Center, caminar por el puente de Brooklyn y por Central Park— otros regímenes visuales surgieron ante mí: el mundo de la inmersión en el metro grafiteado y ruinoso; el de las nubes de humo que brotaban constantemente de las grietas y las fisuras de las aceras; las pesadas losas de granito y las calles mal pavimentadas de SoHo; el espectáculo de la arquitectura del *uptown/downtown* que trataba de alcanzar el cielo como si quisiera escapar de las realidades distópicas

de la vida callejera; las posibilidades abrumadoras de una vida que pasaba al ritmo de las 24 horas-siete días de la semana. Hice listas e intenté tener algo de control sobre la enorme cascada de opciones que me ofrecían mis anfitriones: una mesa redonda en la galería A.I.R. en la que participaban Nancy, Carolee Schneemann, Ida Applebroog, Joan Snyder y May Stevens; una plática de taller entre Donald Kuspit, Irving Sandler y Tom McEvilley; una cena con Hans Haacke; un café con Martha Rosler, Mary Miss y Barbara Kruger; un evento de recaudación de fondos en el taller de Claes Oldenburg y un concierto de jazz en el que iba a estar su amiga Norah York... Aunque hoy esta lista se lee como un quién es quién, en aquel entonces era un territorio desconocido en el que me adentré con el entusiasmo y la ingenuidad de alguien que estaba siendo iniciado en un mundo que, antes, sólo había atisbado en las revistas de arte. La ficción se volvió una realidad novedosa: el mundo del arte de Nueva York.

Después de llegar al aeropuerto de Newark –que, por aquel entonces, era una terminal ruinosa destinada a vuelos nacionales y de carga– tomé el autobús que va a Manhattan por la autopista de Nueva Jersey, donde experimenté el primero de muchos momentos de *déjà-vu*. Las imágenes ya vistas en las películas, la televisión, la fotografía y la publicidad se encimaban con otros encuentros visuales que hacían que todo pareciera a la vez, extraño y conocido: una ciudad de imágenes incrustada en el imaginario de Occidente. El inconfundible horizonte de Nueva York, un paisaje que resultaría fundamentalmente alterado el 11 de septiembre, se fue desplegando ante mis ojos con sus Torres Gemelas como la respuesta del *downtown* al Empire State y el Edificio Chrysler —los hitos del *midtown*— y, por supuesto, con su Estatua de la Libertad.

Por instrucciones de Leon, tomé un taxi que me llevó de Port Authority hasta el 530 de La Guardia Place, justo debajo de Washington Square y subí la escalera hasta su *loft* del primer piso (el elevador lo instalaron años después). Era un interior en penumbras (prendían y apagaban la luz todo el tiempo, según el punto en el que se concentrara la actividad)

que ocupaba toda la planta. Antes de volverse su hogar a mediados de la década de 1970, había sido bodega de trapos y taller de Leon . El lugar estaba partido en dos por un muro de piso a techo que dividía el 80 por ciento del espacio en sus respectivos talleres. En un extremo estaba la cocina, comedor, sala de reuniones y lugar de encuentro en general: tenía una mesa grande con algunas sillas de trabajo alrededor, un enorme refrigerador y —no tardé en darme cuenta— cosas que no eran más que significantes vacíos de los accesorios domésticos normales: la estufa, las alacenas, las superficies de preparación, etc. Para entonces, Nancy ya había dejado de cocinar para cenar fuera o pedir comida a domicilio que consumían usando una reserva infinita de platos de papel. (De hecho, y tal como lo descubrí en la primera mañana que pensé en desayunar, la mayor parte de lo que contenía el refrigerador era la dieta cotidiana que Leon seguía en esa época: ¡helado Häagen-Dazs y pollo!).

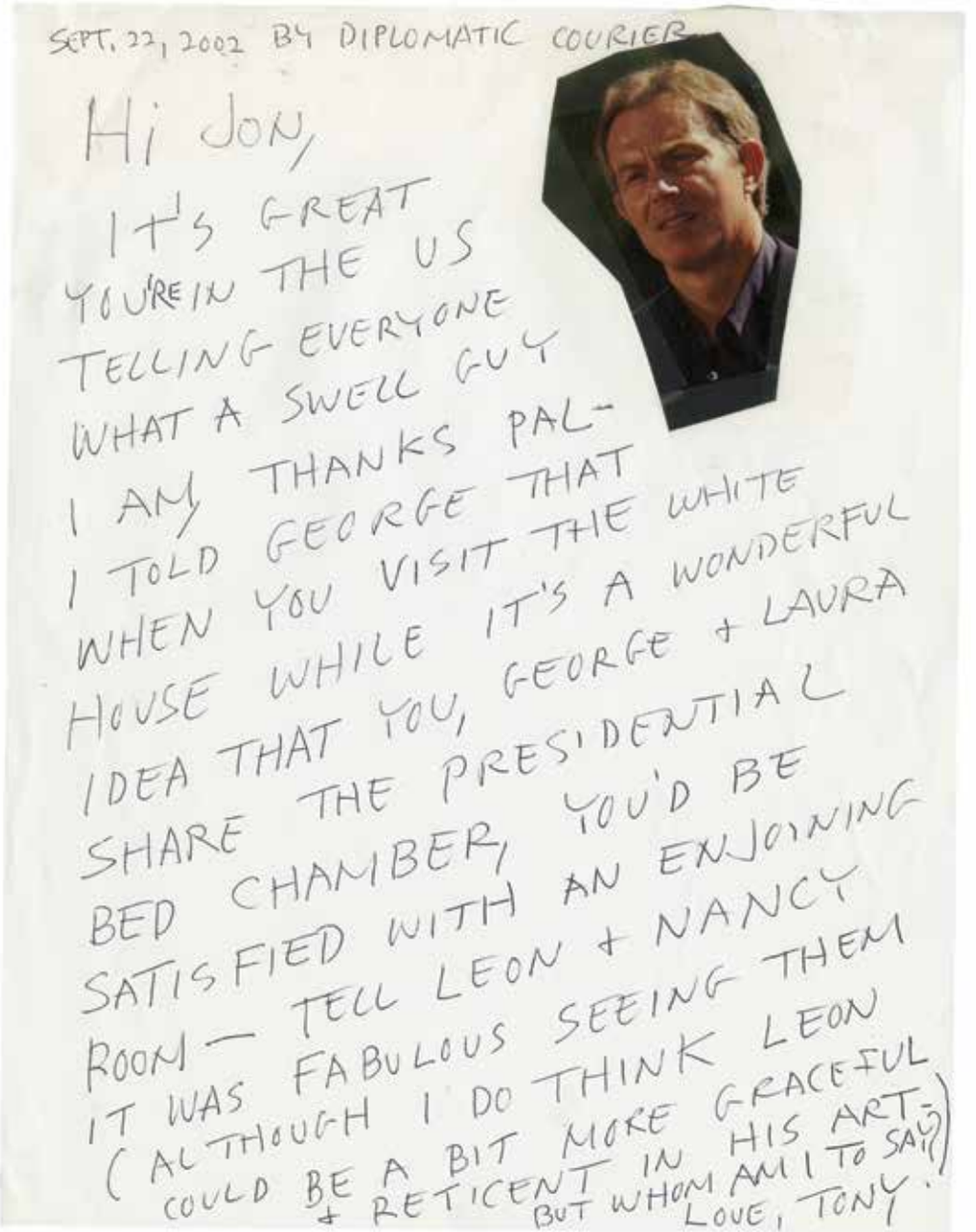
En ese lado del espacio había dos cuartitos anexos que parecían camarotes de barco: eran sus habitaciones, espacios pequeños forrados de libros con una cama individual en cada uno, a la que podían retirarse en cualquier momento del día de trabajo, pero no, como pronto me dí cuenta, para pasar una noche de olvido y descanso reparador. En el extremo opuesto estaban las herramientas, el equipo y los muebles para almacenar la obra de cada uno —Nancy tenía repisas y mesas de caballete para sus grabados y recortes y estanterías para sus cuadernos; mientras que Leon guardaba ahí la pintura, los pinceles y los solventes que usaba en sus cuadros– y otro cuarto, el único lugar que era posible reconocer como un espacio doméstico(es decir, el único que yo pude reconocer como tal): la habitación de Paul, el menor de sus hijos. La única luz de día venía de este extremo del departamento, pero las ventanas estaban tan oscurecidas por años de mugre de Nueva York que la poca que entraba apenas iluminaba un par de metros al interior. Para todo lo demás dependían de unas hileras de focos suspendidos que podían operar aisladamente o por filas. Así, pronto me quedó claro que toda actividad intencional estaba dirigida a hacer arte y que apenas se hacía alguna



concesión a la comodidad o a las actividades recreativas. (En el cuarto de Paul había una televisión en blanco y negro y un reproductor de VHS, pero la recepción y la calidad de la imagen eran malas). Aunque, al paso de los años, actualizaron y mejoraron las cosas, los dos artistas se mantuvieron firmes en su desafío a todos los intentos que hicieron amigos y familiares por convencerlos de que adquirieran cualquiera de los “accesorios” de lo que los artistas veían como el estilo de vida “burgués”, en particular sillones o un sofá. Había cierta lógica en no hacerlo pero, como alguien que fue un huésped habitual al paso de los años, puedo decir que este régimen ascético tenía sus inconvenientes.

22 de septiembre de 2002, por correo diplomático.

Hola Jon,
Está muy bien que estés en Estados Unidos diciéndole a todo el mundo que soy un tipazo, gracias amigo. Le dije a George que, cuando vayas de visita a la Casa Blanca, sería fantástico si compartieras la recámara presidencial con George + Laura, aunque te puedes conformar con una de las recámaras adjuntas; dile a Leon + Nancy que fue fantástico verlos (aunque creo que Leon podría hacer una obra más discreta y agraciada pero ¿quién soy yo para decir eso?).
Con amor,
Tony



Según mi diario, ese primer día estuvo totalmente lleno: *Leon me llevó a ver galerías en SoHo, vimos "Peace Call" –artistas en contra de la intervención estadounidense en Sudamérica- después fuimos al Alternative Museum y a la librería del Strand. Leon se compró varios libros de foto, imágenes de conflicto y fotos en blanco y negro de los bares de jazz de Nueva York que después empezó a arrancar: "Sólo quiero las imágenes, si conservo todo el maldito libro me quedo sin espacio para guardar las cosas." Esperamos muchísimo a que Nancy estuviera lista para salir a cenar, parece que comen muy tarde. Regresamos al taller a media noche y dijeron ¡que se iban a poner a trabajar!* Esta rutina de todas las noches —cenar y después trabajar en su obra hasta el amanecer— empezó cuando vivían en París, entre 1959 y 1964. Nancy encontraba tiempo para lo que le exigía la vida familiar —cuando se fueron de Nueva York tenían dos niños pequeños y Paul nació en París— y, al principio, Leon la apoyaba, pero luego descubrió que las horas de la noche eran el momento más productivo en el taller.

En esa primera visita, después de pasar una semana con ellos, me mudé cerca de ahí, al *loft* de May Stevens y Rudolf Baranik, pues ella se había ido a Europa, pero la mayoría de mis actividades siguieron canalizadas por conducto de la generosidad de Leon, desde las comidas y las conversaciones, hasta las exposiciones y las presentaciones del mundo del arte. Al paso de los años, volví a ser su huésped residente en muchas ocasiones y me convertí en una especie de observador-participante, infinitamente entretenido y fascinado por su interacción personal. Cuando trabajaban de noche, Leon en un lado del taller y Nancy en el otro, se volvían los primeros en ser el público, el crítico, el que hablaba de y el que apoyaba la obra del otro. La confianza y la dependencia mutua que había entre los dos es evidente en muchas de las entrevistas grabadas o filmadas que les hicieron, ya fuera juntos o por separado. Para ellos no había diferencias espaciales o sociales entre el taller y la casa, un *habitus* que contenía todos los aspectos de su vida cotidiana y productiva como artistas profesionales. En la década de 1980, cuando Leon ya empezaba a despuntar como artista, pero Nancy aún no, el tránsito de visitas todavía

no alcanzaba el nivel de los años que siguieron. Los asistentes del taller se limitaban a ayudarlo a él con su arduo proceso de raspado y a ella con las labores domésticas básicas para liberar su tiempo. (Quizá, como feminista, aceptaba demasiado una división del trabajo tradicional).

Aunque había viajado a Nueva York con la intención de conocer la obra de Leon a más profundidad, también fue la primera vez que estuve expuesto a los extraordinarios "rollos" de Nancy Spero. Cuando le sugerí, casi por cuestión de equidad, que me mostrara en qué estaba trabajando, (de hecho, había visto *Torture in Chile* [Tortura en Chile], mi primer Spero, en la exposición colectiva *About Time* (Sobre el tiempo) que Lucy Lippard curó para el ICA) escribí en mi diario: *Lunes 26 de marzo: Cenamos tarde y regresamos al taller. Nancy fue sacando rollo tras rollo de unos tubos de cartón y los extendió sobre el suelo del taller. Las impresiones a mano y collages sobre papel japonés van llenando el espacio poco a poco, algunos miden hasta 60 metros y tardó cerca de 3 años en completarlos*. Entonces anoté, con mucho énfasis: ¡¡¡*ESTA OBRA SE TIENE QUE VER!!!* Ese también fue el principio de un compromiso curatorial y de escritura que mantengo hasta la fecha.

Durante el cuarto de siglo que siguió, Nueva York se convirtió en una especie de segundo hogar para mí. Algunos años llegué a cruzar el charco varias veces para investigar y trabajar con uno u otro de estos artistas: la primera retrospectiva de Nancy en el ICA de Londres (1987), la monografía de Phaidon con Iwona Blazwick unos años después, su exposición a dúo con Kiki Smith en BALTIC (2003); la retrospectiva de Leon en el Irish Museum of Modern Art de Dublín con Declan McConagle, que viajó a la South London Gallery, el Albright-Knox Museum en Buffalo y un regreso a casa que se exhibió en el Brooklyn Museum (2001), así como la retrospectiva de Golub que curé para el Museo Reina Sofía en Madrid en el 2012.

De todas estas visitas y proyectos, los del 2001 cargan con el peso del trauma histórico, de un momento en el que las placas tectónicas globales cambiaron para volverse a alinear según nuevas configuraciones de terror e incertidumbre que dieron lugar al actual estado de emergencia permanente.

Viví el 11 de septiembre con Leon y Nancy; estábamos desayunando en su taller cuando oí el primer avión volando bajo y el doble estallido del impacto con la Torre Sur seguido de la explosión de los tanques de combustible. Entonces, de pie en La Guardia junto a Leon vimos cómo el segundo avión *rebanaba la Torre Norte como una sierra eléctrica que corta el follaje...el fuego y el humo y el vidrio brillando a la luz del sol*. Estuvimos encerrados cuatro días mientras los vehículos de los bomberos y los rescatistas tomaban las calles de SoHo, compartiendo una experiencia de pérdida y destrucción catastrófica como aquellas que la obra de Leon, con su interés por la violencia y el cuerpo, atestiguó por un período de 50 años. Regresé a principios del año siguiente y caminé con Leon hasta la Zona Cero: *Jueves 7 de febrero. Estuve con Leon en la Plataforma de observación —un flujo constante de visitantes, la mayoría parecía venir de fuera de la ciudad—, los curiosos y los voyeuristas tomando fotos. Una vasta nada rodeada de fachadas ennegrecidas, una de las cuales exhibe un enorme pendón con barras y estrellas sobre las ventanas tapiadas con tablas.* En esa etapa tardía de su vida artística, Leon ya no tenía la resistencia requerida para terminar cuadros de dimensiones murales, sin embargo, su series de tamaño cartel "This could be you" (Podrías ser tú) y "We can Dissapear You" (Podemos desaparecerte) llevan las marcas de esos días –se trata de fábulas admonitorias, narrativas visuales pequeñas e intensas que registran los gritos de los condenados y la indiferencia de aquellos que los persiguen.

Después de una visita de un poco más de tres semanas dejé Nueva York la tarde del 14 de abril de 1984, pero me llevé conmigo una serie de imágenes y encuentros que le darían forma y cauce a mi formación cultural. Inmediatamente después de eso, escribí unas notas para un artículo sobre el mundo del arte de Nueva York para *Art Monthly*, e incluso entonces tuve la intuición de que eso era tan sólo el principio de mi investigación y mi relación con los dos artistas. Este ensayo y la exposición de las obras de Golub a la que acompaña, son sólo las manifestaciones más recientes de este viaje.

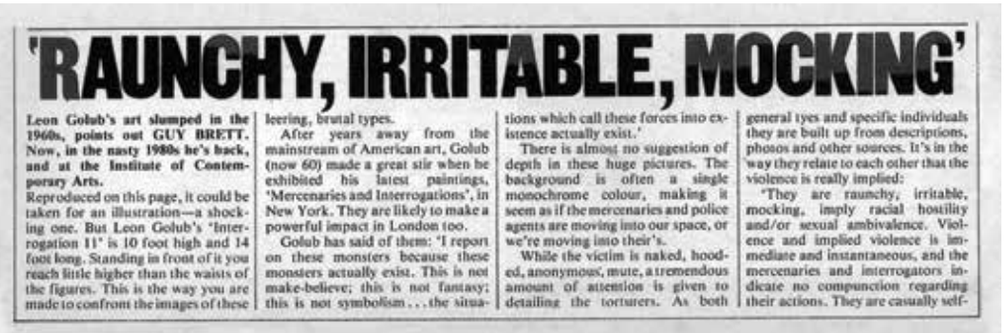


POSTDATA

Mientras reúno mis recuerdos de Nueva York y pienso acerca de la manera en la que Golub practicó la pintura histórica, todas las noticias reportan la masacre de los periodistas en París. Las pancartas y carteles de "Je suis Charlie" son un reconocimiento universal de la necesidad absoluta de esa expresión trillada: "decirle sus verdades al poder", algo que este periódico satírico francés hizo muchas veces por medio de una imagen visual impresionante. De hecho, un dibujo del caricaturista holandés Ruben L. Oppenheimer muestra dos lápices verticales y la silueta negra de un avión contra un cielo azul, un recordatorio llamativo del legado del 11 de septiembre. En estos momentos, al igual que cuando se publicaron las fotografías de Abu Ghraib, la obra de Leon Golub pasa al centro del escenario.

Guy Brett

“Obscenos, irritables, sarcásticos”



'RAUNCHY, IRRITABLE, MOCKING'

Leon Golub's art slumped in the 1960s, points out GUY BRETT. Now, in the nasty 1980s he's back, and at the Institute of Contemporary Arts.

Reproduced on this page, it could be taken for an illustration—a shocking one. But Leon Golub's 'Interrogation II' is 10 foot high and 14 foot long. Standing in front of it you reach little higher than the waists of the figures. This is the way you are made to confront the images of these leering, brutal types.

After years away from the mainstream of American art, Golub (now 60) made a great stir when he exhibited his latest paintings, 'Mercenaries and Interrogations', in New York. They are likely to make a powerful impact in London too.

Golub has said of them: 'I report on these monsters because these monsters actually exist. This is not make-believe; this is not fantasy; this is not symbolism . . . the situations which call these forces into existence actually exist.'

There is almost no suggestion of depth in these huge pictures. The background is often a single monochrome colour, making it seem as if the mercenaries and police agents are moving into our space, or we're moving into their's.

While the victim is naked, hooded, anonymous, mute, a tremendous amount of attention is given to detailing the torturers. As both general types and specific individuals they are built up from descriptions, photos and other sources. It's in the way they relate to each other that the violence is really implied:

'They are raunchy, irritable, mocking, imply racial hostility and/or sexual ambivalence. Violence and implied violence is immediate and instantaneous, and the mercenaries and interrogators indicate no compunction regarding their actions. They are casually self-conscious and eye us, alerted to our observation and interest in their actions.' This is Golub's own description of the paintings.

His mode of painting was out of fashion during the 1960s and most of the 1970s. In the heyday of large-scale abstraction of the Barnet Newman type, its more agonized and humanist imagery recalled the post-war 'art of angst'. But a revival of expressionist technique, coupled with the effects of economic crisis, the advance of the Right and fear of war has changed people's responses. As if to meet it, Golub has gradually dropped his generalised, nude images of 'man' of earlier pictures, for the topical and specific.

He makes a clear distinction, for example, sociologically between his portrayal of mercenaries and of interrogators. The mercenaries are at a lower level. The police agents have to look more 'civil', brutal though they are, because 'they have to report to someone else'. But they aren't shown at this subordinate moment of reporting, but at **their** moment of power.

Power is one of the themes. Golub is concerned with depicting power 'at the peripheries' where it takes secret, extra-legal forms (though most probably directed by central government). It is this milieu which he made so harsh and intense.

Beyond it or behind it, though, the political perspective seems less clear. This hampen dance may stand for 'American power', or it could be taking place in any society. For Golub, our basic sense of insecurity has not changed since the stone age, no one wins the conflicts he depicts.

With honesty he admits a personal ambivalence: 'One claims to support humanist values, liberal points of view. But maybe at some level you're identifying with those guys, deriving a vicarious imaginative kind of pleasure in viewing these kinds of macho figures—physical, gestural, sadistic, the paralleling of sadism to the management of control. Some of the sources I use are sado-masochist magazines . . .' All this would fit his description of the artist as witness of what happens in the world.

But you could also ask, **who** is witness, who is looking and when?

In the Interrogators painting a spectator looking on is strongly implied. Who is it? A fellow torturer? A superior? The next victim? For in reality these scenes always take place in secret holes, and when a picture can be taken, when the torturers are driven out into the light, it means the repressive power has fallen and the torturers find themselves facing popular vengeance.



A detail from Leon Golub's 'Interrogation II'

Leon Golub 'Mercenaries and Interrogations' at the ICA (see Visual Arts listings for details). A catalogue including an interview with the artist by Michael Newman and an interpretative essay by Jon Bird is available at £2.50. Some of Golub's remarks in this piece are taken from the catalogue, the rest from 'Profile: Leon Golub', available at Nigel Greenwood, Sloane Gardens, £1.50.

La obra de Leon Golub pasó por un bache en la década de 1960, señala Guy Brett. Pero ahora, en los desagradables ochenta, volvió al Institute of Contemporary Arts.

La reproducción que aparece en esta página se podría tomar por una ilustración –una muy impactante. Sin embargo, “Interrogation” (Interrogatorio) de Leon Golub mide 3 metros de alto por 4.30 de ancho. De pie, frente a él, un espectador apenas alcanza a rebasar las cinturas de los personajes y esa es la forma en la que el artista obliga al observador a enfrentarse a las imágenes de estos tipos brutales de mirada maliciosa.

Después de pasar años alejado del *mainstream* del arte estadounidense, Golub (quien ahora tiene 60 años) produjo un gran revuelo en Nueva York cuando expuso “Mercenaries and Interrogations” (Mercenarios e Interrogatorios), sus cuadros más recientes. Es probable que éstos también tengan un fuerte impacto en Londres.

Golub ha dicho de ellos: “Hablo de estos monstruos porque, de hecho, estos monstruos existen. No se trata de un producto de la imaginación, ni de una fantasía, ni de un símbolo... las situaciones que hacen que existan estas fuerzas en realidad existen.”

La profundidad apenas está sugerida en estos cuadros enormes. Muchos de ellos tienen un fondo monocromo, un sólo color que da la impresión de que los mercenarios y los agentes de policía entran en nuestro espacio o de que nosotros entramos al suyo.

Mientras que la víctima, anónima y muda, está desnuda y lleva la cabeza cubierta, el detalle de los torturadores ha recibido muchísima atención. Como tipos genéricos, pero también como individuos específicos, éstos han sido construidos a partir de descripciones, fotografías y otras fuentes. “La violencia implícita en la escena realmente está en la forma en la que se relacionan entre ellos: son obscenos, irritables, sarcásticos, e implican una hostilidad racial o una ambivalencia sexual. La violencia y la violencia implícita son inmediatas e instantáneas y ni los mercenarios, ni aquellos que llevan a cabo el interrogatorio parecen compungidos

por sus actos. Saben lo que hacen y, sin que esto los afecte, nos miran al darse cuenta de que observamos sus acciones y estamos interesados en ellas." Esta es la descripción que el mismo Golub hace de sus cuadros.

Su forma de pintar no estuvo de moda en la década de 1960 y la mayor parte de la de 1970. Durante el auge de la abstracción de gran formato a la Barnet Newman, su imaginario humanista y atormentado recordaba al "arte del *angst*" de la posguerra. Sin embargo, un resurgimiento de la técnica expresionista aunado a los efectos de la crisis económica, el avance de la derecha y el temor a la guerra cambió la respuesta de la gente. Pareciera que, a fin de enfrentar todo esto, Golub hubiese dejado las imágenes sin atributos del "hombre" en general de sus cuadros anteriores para sustituirlas gradualmente por algo temático y específico.

Un ejemplo es la diferencia que hay, en términos sociológicos, entre su retrato de los mercenarios y el de los encargados de los interrogatorios. Los mercenarios ocupan un nivel inferior. Por brutales que sean, los agentes de policía tienen que parecer más "civilizados" pues deben "rendirle cuentas a otra persona." Sin embargo, aquí no se les muestra como subordinados, en el momento en que se reportan con otro, sino cuando tienen el poder.

El poder es uno de sus temas. A Golub le preocupa mostrar al poder "en las periferias" donde toma formas secretas y extrajudiciales (aunque, probablemente, estén dirigidas por un gobierno central). Fue este entorno al que hizo tan duro e intenso.

No obstante, su punto de vista político respecto a lo que está más allá o detrás de él parece menos claro. Es posible que este baile del lumpen represente "el poder de Estados Unidos", pero también algo que ocurre en cualquier sociedad. Para Golub nuestro sentido básico de inseguridad no ha cambiado desde la Edad de Piedra y en los conflictos que representa no hay ganadores.

Con honestidad, admite una ambivalencia personal: "Uno dice que apoya los valores humanistas, los puntos de vista liberales. Pero quizá, en algún nivel, te identificas con

estos tipos y obtienes una especie de placer indirecto e imaginario cuando ves estas clases de personajes machos en lo físico, en el gesto, en el sadismo, en la manera en que equiparan el sadismo con la administración del control. Una de las fuentes que uso son revistas sadomasoquistas..." Todo esto encajaría con su descripción del artista como aquél que es testigo de lo que pasa en el mundo.

No obstante, también podríamos preguntarnos, ¿quién es ese testigo?, ¿quién es el que mira y cuándo?

En el cuadro del interrogatorio, el espectador que mira la escena está muy implicado en ella. ¿Quién es? ¿Otro torturador? ¿Un superior? ¿La próxima víctima? En la realidad estas escenas siempre tienen lugar en algún hoyo secreto y si alguien ha podido tomarles una foto o si los torturadores han salido a la luz, es porque el poder represor ha caído y éstos enfrentan la venganza popular.

Leon Golub 'Mercenarios e Interrogatorios' se exhibe en el ICA (ver detalles en la cartelera de Artes Visuales). Un catálogo que incluye una entrevista de Michael Newman con el artista y un ensayo de interpretación de Jon Bird se puede adquirir por £ 2.50. Algunos de los comentarios de Golub que aparecen en este texto están tomados de ese catálogo, el resto provienen de "Profile: Leon Golub" disponible en Nigel Greenwood, Sloane Gardens, £ 1.50.



Avery F. Gordon

Una conversación con Leon Golub

El vientre

AVERY F. GORDON: Cuando Nancy Spero y tú recibieron el Tercer Premio de Arte Hiroshima en 1996, hiciste la siguiente declaración:

En gran medida, la historia del siglo XX es un registro de la guerra, la violencia y las atrocidades...

Los artistas han registrado estos conflictos al paso de los milenios y, por lo general, lo han hecho celebrando los festines del poder de los gobernantes y de las entidades nacionales. Gran parte de la historia del arte ilustra estos acontecimientos y celebraciones. Es muy posible que muchos de los pintores y escultores que describen guerras y hechos de armas hayan sentido que su tema era repugnante, pero en su apariencia, las obras no suelen indicar esto...

He retratado algunos de los acontecimientos y de los tipos de experiencias que minan las imágenes del mundo actual... los efectos del poder y del dominio, el uso de interrogatorios para controlar a la disidencia o la oposición, la manera en la que estas conductas afectan la conciencia y las respuestas psíquicas de las víctimas y los victimarios, y también lo he hecho con la intención de señalar algunos gestos de la conducta –pública y privada– de hombres escenificando escenarios reactivos en tiempo real.

La obra tiene la intención... de ser... una imagende lo real. Incluso me atrevería a afirmar que, a pesar del aparente pesimismo o negatividad del tema... en el hecho mismo de reportar todo esto, en la misma libertad de narrar, hay un optimismo residual.

AG: ¿Sigues tratando de "crear imágenes de los efectos del poder y la dominación"?

LEON GOLUB: Sí, pero de una forma más... insidiosa iba a decir, pero esa no es la palabra correcta. Antes lo exteriorizaba más, estaba más preocupado con el imaginario público de esos acontecimientos, incluso cuando están ocultos en las cámaras secretas en las que se llevan a cabo los interrogatorios. La representación tenía un aspecto realista, como si yo fuera uno de los observadores de la escena. Ahora estoy intentando tratar con el vientre de las cosas. El vientre de los animales es una parte suave del cuerpo, pero más que eso, es una parte oculta. Es una zona indefinida en la que se expresan las cosas, pero muchas veces de manera tentativa y en la que apenas se reconoce una buena parte de lo que ocurre, aunque pueda tener efectos muy terribles. Es casi como la conciencia contra el inconsciente, excepto que el vientre *no es* inconsciente. El vientre representa un tipo de subjetividad con la que aprehendemos el poder y el dominio sin que esto implique que nos volvemos conscientes de eso a golpe de mazo. Es la diferencia entre un mazo y una daga. No estoy en contra del mazo. A veces hay que golpear fuerte, hay que destrozar y derrumbar los muros y decir: "Así es como se ve un cuarto de interrogatorio". No es algo que puedas sugerir con asombro. (Aunque cuando daba golpes fuertes intentaba poner algo en las caras de los hombres —de aquellos que llevan a cabo los interrogatorios y de los mercenarios— que mostrara que, en casi todo, eran iguales a cualquiera de los que pasan por ahí). En otras ocasiones es necesario entrar desde otro ángulo e interrumpir los festines del poder con la daga. En mis cuadros más recientes, y puedo estar lográndolo o no, no lo sé, estoy tratando de llegar a estos mismos temas, pero de otra manera.

En contacto con el mundo

AG: Entonces, un cambio en tu obra nueva está en la manera en la que la haces. ¿Podrías explicar qué es lo que ha motivado ese cambio?

LB: Estoy intentando darme todas las libertades posibles tomando en cuenta las opciones que tengo disponibles. Estoy tratando de darme espacio.

AG: ¿Este deseo de espacio también está relacionado con querer tiempo? Por ejemplo ¿cuánto tiempo llevas trabajando en los cuadros que nos mostraste en tu taller?

LG: Cada cuadro me toma alrededor de dos meses. La razón es que algunos días no trabajo nada y ahora lo más que puedo trabajar son unas tres horas. Físicamente estoy más cansado, tengo bajos niveles de energía y ya no puedo trabajar por períodos prolongados. Ya han pasado más de diez años desde que llegué a tener la energía para pasarme horas raspando un cuadro o incluso la que tuve cuando tenía asistentes que me ayudaban a hacerlo. Ahora raspo relativamente poco. Concentro mi energía una o dos horas, y trabajo de a ratos, una imagen a la vez.

AG: Según tú ¿dos meses es mucho tiempo o muy poco?

LG: Esa es la cuestión. Mis cuadros anteriores también me tomaban dos meses. Pero ahora mi proceso consiste en arrancar y detenerme. Empiezo con un perro ¿y después qué? Intencionalmente no lo sé. Entonces pongo otra cosa ahí. A lo mejor no me gusta lo que tengo, así que lo quito y meto algo más, quizá algo igual de intratable. El proceso es un tanto discontinuo y, al final, lo obligo a que tome forma. En cierto nivel, termino de manera compulsiva.

AG: Para mí tiene sentido que, a estas alturas de la vida, estés usando otros músculos: los ojos, la cabeza, el corazón en lugar de los brazos.

LG: Es una buena forma de decirlo –otros músculos, otras pesadillas.

Hecho de pedazos

AG: ¿Qué ha pasado en el mundo que también haya motivado la forma en la que trabajas ahora?

LG: La obra está hecha de un conjunto de pedazos porque creo que el mundo mismo está atomizado. Está separándose en un millón de direcciones y la información que obtenemos nos llega de maneras tan diversas que apenas podemos contenerla, apenas podemos entenderla. Al mismo tiempo, la información está más integrada porque el poder está más concentrado, en especial en manos de los amos y señores de los medios. Pero incluso esos amos y señores no pueden controlar la dispersión. La sociedad tiene un problema cada vez más grande para contener sus elementos dispersos. Eso ocurre en la mayoría de las culturas y ocurre en Estados Unidos, prácticamente es universal. De hecho, es interesante que un país como Serbia sea capaz de concentrar su diversidad en una sola historia mítica. Creo que, hoy en día, sería muy difícil que un país europeo occidental pudiera tener un mito en común por el que todos estuvieran dispuestos a morir.

El subtexto más repugnante

LG: Tengo una colección enorme de frases, graffitis y demás cosas que he ido juntando. Vi un letrero de “Cuidado con el perro” y lo puse en un cuadro. La inscripción hecha a mano se volvió una parte dominante de la obra y la hizo más dura. Voy por ahí tratando de encontrar lo curioso, lo extraño y lo repugnante. Busco algo que muestre qué tan repugnante realmente es el mundo, porque lo es. Eso es un subtexto.

AG: ¿Y los perros?

LG: Los perros nos sustituyen a nosotros. Cuando los periódicos describen batallas, luchas o ciudades bombardeadas, invariablemente hay perros merodeando

entre las ruinas. A veces hasta llegan a los titulares: “Guerra rusa: Cadáveres y perros salvajes” [*The New York Times*, 4 de enero de 1995]. El perro es ese tipo de símbolo. Recientemente usé una cita del poema *In Memory of W.B. Yeats* que W.H. Auden escribió en 1939:

En la pesadilla de la oscuridad
Todos los perros de Europa ladran

LG: Los perros ladraban en 1939 y siguen ladrando hoy, en 1999.

El despegue

AG: Me gustaría hacerte una pregunta acerca de un cuadro, *Dyonisiac* (Dionisiaco), porque me hizo sonreír. Me gusta este cuadro.

LG: ¿Eres perversa o algo? [Risas]

AG: Ya me lo han dicho. Me gusta porque el cuerpo se está deshaciendo en pedazos y es claro que las piernas se pueden ir caminando por ahí y los brazos pueden abrazar sin tener cabeza. Pero el puño está en alto, ¡es un desafío y una afirmación! ¿Es un autorretrato?

LG: Claro, es inevitable que todos sean autorretratos. Nancy [Spero] dice que los perros se ven muy humanos. Pienso que son perrunos, pero eso no importa, son autorretratos. *Dionysiac* (Dionisiaco) es un gran título.

AG: ¿Qué es lo que te gusta del título?

LG: Dionisio es un dios exuberante, un dios de pasión, de gran vitalidad, de frenesí. Como afirmación es visceral y cruel a la vez y para mí representa una carga de energía. También concibo así a los “Mercenaries” (Mercenarios): son cargas de energía. Una de sus características es que conducen energía

sin importar que tan toscos, brutales o ignorantes puedan ser. ¿Has ido al Museo Nacional de Atenas, en Grecia?

AG: No.

LG: En el museo hay una gran escultura masculina, el Kouros de Sunión. A diferencia de la mayoría de los kouroi, éste no tiene la cabeza estrecha o el cuerpo alargado, tiene la cabeza cuadrada, como en bloque. La figura es maciza y está parcialmente destruida, puedes ver cuáles partes son falsas, cuáles han sido reconstruidas. La he visto dos veces, ¡pero las dos me pareció que era un “astronauta” listo para despegar! Es extraordinaria. Es más grande que la mayoría de los kouroi y lo que representa para mí es que vamos hacia algún lado. No sólo vamos de España a algún nuevo mundo. No sólo vamos a descubrir la manera de curar el cáncer. Vamos a salir al espacio, vamos a ir más allá y vamos a trasmutarnos en una nueva especie. ¡Vamos en camino! Todo el tiempo hemos ido en camino, pero el proceso se aceleró en los últimos cuarenta años o así. Ahora estoy leyendo *The Age of Spiritual Machines* (La era de las máquinas espirituales) de Ray Kurzweil, un libro que no acabo de entender. ¿Lo conoces? Kurzweil es un ciber-hombre asociado al MIT. Lo único que hay que hacer para darse cuenta de qué tan enloquecido será el futuro es leer los títulos. ¡Es una locura! ¿Vamos rumbo a convertirnos en “máquinas”? Creo que esta aventura que se acelera va a continuar a menos que nos destruyamos en el camino. Dionisio es parte del juego ¡Es un jugador!

El pacto

AG: Escribiste una definición notable de fatalidad que usaré de aquí en adelante. En ella decías que la fatalidad es “expectativa y libertad”. Me encanta la manera en la que esta definición mezcla la voluntad con la anticipación porque he estado pensando acerca del destino en el contexto de intentar escribir acerca del socialismo utópico en la actualidad.

LG: Realmente creo que la vida continuará, pero de otra forma. ¡Estos comentarios pueden sonar realmente ingenuos! Me doy un poco de lástima cuando pienso que tendré que dejar la Tierra. Pero esto va a seguir y creo que nos esperan aventuras fantásticas y extraordinarias. En ese nivel soy muy optimista. Me gustaría hacer un pacto con el diablo, como el de Fausto. Si quiere mi pobre alma, que se la quede, pero tiene que darme algo a cambio. Lo que yo quiero es poder regresar por cinco años cada cien años. ¡Es lo que me tardaría en hacer un estimado preliminar de qué está pasando! No quiero irme sin saber qué va a pasar. Mi gran pena es no ser capaz de saberlo. Al mismo tiempo veo al mundo en una circunstancia muy cruel. Tu escribes sobre lo que nos hechiza, los recuerdos y los fantasmas, sobre los horrores que pasan, y lo que intentas es que la gente tome conciencia de eso, conciencia a otros niveles. Gran parte de mis cuadros trata de estos horrores y aún así creo que tienen cierta energía, algo de positivo, así que trato de caminar entre esos extremos.

AG: ¿Qué quisiste decir con las palabras "destino inevitable" que aparecen en el cuadro *Snake Eyes* (Ojos de serpiente)?

LG: Incluí lo del "destino inevitable" en varios de mis cuadros. Vi estas palabras por primera vez en un diagrama anatómico, quizá del siglo XVI. Encima de un esqueleto decía: "destino inevitable" (INFVITABILE FATVM). Suena muy bello y en latín se ve bello. El uso más fuerte se lo dí en un cuadro que se titula *Infvitabile Fatvm*. Se trata de un hombre con el pecho desnudo que se apunta a la cabeza con una pistola —que derivé de una foto de un miliciano libanés— y de un perro orinando un cráneo. Como sabes, eso es un destino inevitable. Finalmente ¡acabas siendo un cráneo y te orina un perro! ¡Es todo! Creo en la continuidad de la vida, ¡incluso si lo hace en forma de "máquinas"!, pero en cuanto a mi propia mortandad, no es más que este perro meando, no hay más.

Una mente teórica

AG: Como alguien que enseña teoría social, he pensado en quién está calificado para hacer algo que se reconoce como tal y a quién descalifican. La historia de quienes han sido descalificados ha empobrecido innecesariamente el archivo de los teóricos oficiales. Me he interesado en cómo tratar a los artistas creativos como teóricos sociales, como productores de conocimiento en general. Creo que es difícil ser un inventor y un teórico, en particular cuando la invención está subordinada a una estrecha teoría "académica" que se aplica como una fórmula. ¿Que piensas de esto?

LG: A veces la teoría académica se usa como una provocación. Tengo una especie de mente teórica, pero que no está educada en un sentido académico. Realmente es algo que fui adquiriendo en el camino. He escrito mucho y me gustan los aspectos teóricos del juego. Sobre todo en la década de 1970 escribía artículos, los lanzaba al mundo y pensaba que quizá el mundo los atraparía. Tuve una experiencia traumática que me puede haber influenciado. Cursé dos años en un *junior college* y luego fui a la Universidad de Chicago en la época en al que estaba de moda la Nueva Crítica. Ahí tomé un curso de crítica literaria con una de las vacas sagradas. Estaba totalmente desconcertado y, finalmente, me puso "D". Además se encargó de hacerme saber que apenas había alcanzado el "D", que estaba siendo muy generoso al no reprobarme. Una buena parte de mi interés en la crítica vino de esa experiencia. No porque quisiera demostrar nada, sino porque me obligó a preguntarme: "¿Realmente soy tan estúpido en eso de la crítica?".

AG: Quizá lo que era estúpido era la crítica y no tú.

LG: Me convertí en un gran justificador. Empiezas desde el lugar en el que estás, física e intelectualmente; haces cosas, haces que las cosas pasen, que surjan. Estaba intentando

poner mi obra en contextos que no congeniaban con ella. Cuando haces eso y no hay nadie que justifique la obra, que la apoye, más vale que tu mismo la justifiques o no sólo no te verán, sino te volverán incapaz de ver tu propio trabajo. Con el tiempo, me volví muy bueno para lo verbal. Así que ¡tengo una bocota! Y sigo haciendo estas fintas con las sombras y con la sustancia del mundo del arte.

La savia

AG: ¿Quién es esa persona improbable que va a traer problemas? La represión no asombra a nadie. Lo sorprendente es que alguien se ponga de pie y la tumbe. Eso es lo sorprendente. Lo que hacen las universidades es formar a los jóvenes y uno de los aspectos de esa formación es encargarse de que no se salgan de control. La deformación de la academia profesional —no hay más que ver una procesión de académicos son sus togas para darse cuenta de que es una institución antigua y conservadora, arraigada a las certezas medievales y diseñada para evitar que haya otra desviación que la que está permitida. Por lo tanto, las autoridades tienen que estar al tanto de lo que ocurre en la universidad o en las escuelas de arte. Los elementos problemáticos o algún percance incipiente siempre ponen nerviosos a los altos mandos de la universidad.

LG: Afortunadamente, los estudiantes siguen desobedeciendo y negándose a escuchar a las autoridades.

AG: Por supuesto. Los egos, el impulso o incluso la crueldad de la exigencia por lo nuevo. La savia corre por los cuerpos jóvenes. Desafiar a la autoridad, que ocupación tan grata y tan placentera.

LG: Sí, ¡esa sensación de ser invencible de la que hablabas antes! Pero, tal y como lo has demostrado con tu vida, esa savia también corre por los cuerpos más viejos.

Fragmentos de: “The Sledgehammer and the Dagger: A Conversation between Leon Golub and Avery Gordon” en Avery F. Gordon, *Keeping Good Time: Reflections on Knowledge, Power and People,* (Paradigm Publishers, 2004), 163-173.

Cuando importaba, Leon tomaba una postura. Eso pasaba con frecuencia. Era inspirador, era todo un *mensch* (un hombre íntegro), y tenía un gran sentido del humor. Ver a una custodia de museo tranquilamente ocupada en sus asuntos, mientras unos hombres desnudos se golpean entre sí, lo habría hecho reír.



Querido Leon:
resististe hasta el final.
Te extraño,
Alfredo Jaar.


OCCUPY-RESIST





Samm Kunce

La asistente “anónima”

Hay un retrato maravilloso de Leon y Nancy tomado en 1989, en el que estoy parada a un lado de ellos sosteniendo frente a mi rostro una de las grandes pinturas “Cabeza” de Golub. Cuando Karen Kuehn tomó esta fotografía, yo tenía tres años trabajando en el estudio de los artistas. Hacíamos muchas bromas sobre esta imagen. Leon la llamaba “La asistente anónima” y ese es el título del libro que creía que yo debía escribir. ¡Pero eso implicaría contarlo todo! Como sabe cualquier curador que haya trabajado en el estudio, los asistentes de Leon eran cualquier cosa menos anónimos. Leon insistía muchísimo en que las galerías y los museos reconocieran públicamente su colaboración, tanto en los catálogos como en los textos de sala. Realmente apreciaba estar en una posición en la que podía contratarnos y agradecía el trabajo que hacíamos para apoyar tanto su vida y su carrera, como las de Nancy. Entendía que, para un artista joven, es difícil lograr un equilibrio entre la obra que produce en su “trabajo” y el desarrollo de su propia práctica. Tenía una regla muy firme que consistía en sólo permitir que trabajáramos cuatro días a la semana, de manera que siempre nos quedaban tres para nosotros. Si estábamos trabajando en nuestras propias exposiciones o, como en mi caso, terminando un posgrado, insistía en que nos tomáramos todo el tiempo que necesitáramos. A todos nos presentaba gente y con gusto escribía recomendaciones entusiastas. De vez en cuando yo elegía no tener el reconocimiento público; agradecía mucho la intención y me conmovía su generosidad, pero a veces parecía que eso exageraba mi participación. Después de todo, sólo estábamos haciendo nuestro trabajo.

Sin embargo, ese tipo de gestos era lo que inspiraba una tremenda lealtad en su equipo y hacía que ese fuera el mejor trabajo de la ciudad. Leon solía referirse al estudio como la “Central del caos”. En una infinidad de niveles, manejar las necesidades de dos artistas importantes en un sólo estudio implicaba hacer toda clase de malabares con la logística. Hacia el final del día, justo cuando parecía que ya habíamos controlado la última crisis, el teléfono señalaba que había otra petición urgente. No puedo contar las veces en las que, al cierre de una jornada particularmente ajetreada, Leon nos hacía pasar al cuarto de atrás para que cada quien escogiera una botella de vino y se la llevara a su casa. Él entendía. Estábamos tan ocupados que, de alguna modo, no me enteré de que habían pasado casi 20 años hasta que, de pronto y de manera muy inesperada, él ya no estuvo.

Diez años después todavía oigo sus consejos, todavía oigo sus bromas y todavía oigo el sonido de sus pantuflas arrastrándose hasta la oficina para reportarse mientras se sienta un rato. Oigo cómo se ríe entre dientes al tiempo que se disculpa por hacerme perder el tiempo antes de informarme sobre lo último que salió publicado en el *Science Times* del martes, preguntarme sobre mi trabajo, mi vida, mi hijo y —de nuevo— sobre cómo poner la alarma.

Quizá, la manera en la que un artista lleva su vida es irrelevante para la obra que produce y para su reputación como artista. Pero, en este caso, creo que lo que llevó a Leon a hacer una obra sin concesiones fue una extensión directa de lo que él pensaba acerca de la justicia y la dignidad, y que esas ideas estaban presentes en todas sus interacciones cotidianas. Simplemente, así era él y eso es lo que hace que su obra sea tan convincente. Sí, es dura. Pero si la ves con detenimiento, te das cuenta de que está hecha con humildad, que en ella él se burla de sí mismo cuando no sólo advierte "Éste podrías ser tú", sino que también reconoce "Éste podría ser yo".

Mi nombre es BELISARIO CAICEDO FLOREZ – Mi primer hijo nació en Tuluá porque en La Paila, a pesar de tener dos grandes empresas, el servicio sanitario no es el adecuado. Mi hijo nació bien de salud, gracias a Dios, con buenos pulmones porque a pesar de que no dejan ver el parto yo alcanzaba escuchar el llanto fuera de la sala de partos. Yo seguía en mi labor, pero poco a poco fui participando en charlas de carácter sindical con mis compañeros a la hora del almuerzo. Mientras tanto mi esposa cumplía los tres meses de maternidad a los que tenía derecho. Fue así que en las próximas elecciones para delegados, que son los que eligen la junta directiva, salí nombrado en representación del taller de maquinaria. Los viernes antes de viajar me reunía con los directivos.Sacábamos conclusiones de temas interesantes y luego salíamos a consumir alcohol. Ahí era la oportunidad que yo aprovechaba para sacarles ventaja porque no estaban muy bien preparados académicamente y al empleador le convenía tener personas casi analfabetas, pues hasta el sindicato lo manejaban los empleadores, yo estaba respaldado por dos compañeros, GERMAN y HUGO. Estos delegados sabían que era una junta manejada por el empleador, y que sólo se preocupaba por intereses propios de ellos y no en defender los derechos de la clase obrera, pero los dos estaban bloqueados por la misma junta directiva. En la próxima elección de la junta directiva salí elegido como directivo, mi posición era el de tesorero. Dos meses después me contó el presidente que el gerente había comentado que por qué me habían dejado entrar en esa junta directiva. Hacia mediados de octubre de 1987 asesinaron a mis dos compañeros, GERMAN ARREHONDO y HUGO

CEDENO, cuando tomaban el bus para dirigirse a su respectivo trabajo. Unos sicarios, a bordo de una moto los mataron con ráfagas de pistolas automáticas. Inmediatamente y sin perder tiempo renuncié a mi vacante de directivo y jamás volví por esos lugares. En julio de 1988 comenzaron los sueños de salir del país e ir hacia América, Nueva York; el sueño de muchos. Fue así como llegué a Medellín, la tierra de Pablo Escobar. De allí viajé casi 12 horas en bus a un pueblo que se llama Turbo, en el atlántico Antioqueño. Allí me encontré dos peruanos, CARLOS y DAMIAN. Ellos tenían el mismo propósito. Yo tenía muy poco dinero y la meta era llegar a Panamá, luego tratar de embarcarme como polizón escondido en barcos que cruzan el canal rumbo a Norteamérica. De Turbo a Capurganá hay que atravesar en lancha por 2 horas, para empezar el ascenso a los montes del Darién. Estos montes que dividen a Colombia de Panamá y para pasar de un lugar a otro, primero nos tocó pagarle a un guía panameño. Ese era su trabajo y conocía esa trocha como la palma de su mano, en pleno camino nos cogió la noche. El guía hizo una hoguera en círculo y nos turnábamos cada dos horas, vigilando para poder dormir tranquilos. En esa cima, inundada en partes de agua, pude conocer animales salvajes, pavorreales, saínos, culebras y muchos más. Salimos a las diez de la mañana y llegamos al primer pueblo indígena panameño de nombre YABIZA. Nunca en mi vida había visto un pueblo indígena. Sólo tenían taparrabo. Al día siguiente, y en un camino hacia la capital, nos paró un retén de control y fuimos arrestados los tres, pues era muy sospechoso haber cogido esa ruta. Además era la ruta del paso de la droga entre el cartel de Medellín y el dictador de esa en época en Panamá el general Noriega. Un riesgo muy grande el que tomé. Además me preguntaban por qué no utilicé el transporte aéreo y me decían dónde tenía la droga. Allí duré casi tres meses en prisión. La comida era sopa de espagueti con patas de pollo, sin lavar, y arroz con coco. Todos los días lo mismo. Luego a jugar dominó todo el día. Ahí había más colombianos esperando corte, la mayoría por narcotráfico. Al que hiciera el intento de desorden le daban con una manguera que le quemaba la espalda.

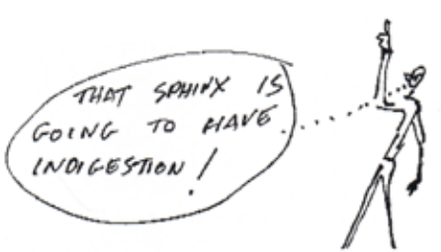
Desde mi celda, por una pequeña ventana con barrotes, veía cómo atravesaban los barcos el canal de Panamá. Ya en mi desespero, mi esposa por medio de unos contactos en Bogotá, donde ella trabajó desde muy joven, nos ayudaron a hacer los trámites de retorno a Colombia. Sólo se haría cuando mi tiquete de regreso fuera enviado, desde Colombia, por mi propia cuenta. Regresé de nuevo a mi pueblo, mi padre estaba preocupado pues él veía los momentos difíciles que estaba pasando, pero siempre me daba ánimo, hasta que un día de enero de 1990 se fue a la oficina a pedirle al gerente de la empresa mi ingreso. Mi padre era jubilado de esa empresa y por contrato colectivo de trabajo yo tenía derecho al ingreso. El gerente aceptó con la condición de trabajar un año de prueba en el campo y al año preciso entré por segunda vez al taller de mantenimiento. Todo cambió, ya estaba con mi familia en el mismo pueblo, comenzamos a construir la casita que hoy está allí en Colombia y que ha sido el fruto de nuestra lucha. Trabajábamos por turnos unas veces, yo despachaba a Oscar a la escuela y otras veces su mamá. El 11 de enero de 1991, un año después, nació nuestra hija ZAIRA VANESSA CAICEDO MURILLO. Éramos en aquel tiempo una familia muy feliz, humildemente no nos faltaba nada. Yo trabajaba por turnos de 2 a 10 de la noche, hacía el almuerzo al medio día. Los esperaba al regreso del colegio y mi esposa trabajaba una semana de 6 a 6, una de día y otra de noche. Para ascender de un puesto a otro, en la sección de mi trabajo hacían un concurso. Por ejemplo, para pasar del lavador de vehículos al mantenimiento mecánico tenía que ganar un concurso. De entre los 30 que habíamos, sólo yo había ido al curso de 3 años. En la cena, el supervisor me llamó para hacer el cuestionario juntos, al saber todas las preguntas del cuestionario. Pensé en mi amigo RODRIGO FIGUEROA que estaba en ese grupo, y que era el de más compromiso familiar pues tenía tres hijos y tenía que pagar renta. Entonces le entregué las preguntas con sus respuestas y le dije que fallara en al menos dos o tres para evitar sospechas y en efecto el ganó el concurso y pasó a categoría 5. En esta sección trabajaba el hijo del presidente del sindicato. Recuerdo que no tuvo

necesidad de ir al concurso. Pues desafortunadamente así es en Colombia. Cada cinco días me tocaba chequear los autos de la gerencia y me fui ganando la confianza de ellos. Por allá en 1992 se presentó la oportunidad de comprar un terreno para edificar mi propia casa, pues vivíamos en casa de los padres de mi esposa. Fue así como entre los dos hicimos nuestra casa. Dos años después, en septiembre de 1996 en un recorte de personal, la empresa dio por terminado mi contrato de trabajo. Parecía que todas las puertas se hubieran cerrado sin salida. Lloraba como un niño, siempre pidiendo a Dios que iluminara mi mente y mi camino. Una vez saqué el mapamundi y miré Londres. Inglaterra, el país donde pasaban las películas del Santo y pensé ¿me gustaría probar allá, en ese país?, y la pregunta era ¿cómo lo haría? Una vez en el parque del pueblo el señor CARLOS GARCIA, él era operador de maquinaria, había trabajado conmigo y sabía mi problema. Me contó que JUAN CARLOS ARCOS ya estaba en Londres y que había llegado como asilado político. Yo sabía quién era Juan Carlos Arcos, el hermano de Adolfo, el inspector de policía. Además, el pueblo es muy pequeño y todo el mundo sabe quién es quién. En ese momento fui a casa, le conté a mi esposa y me dijo que no estaba mala la idea. Hacía tres meses había llegado a vivir al frente de mi casa un señor moreno con cuatro hijos ya jóvenes, preguntando me di cuenta que era ANTONIO ASPRILLA, el expresidente del sindicato. El que había vendido a los trabajadores en la huelga de 1975. Él me dijo que se había ido con mucho dinero para la capital Bogotá y se había comprado dos taxis y que una vez lo asaltaron, y por no dejarse robar mató a uno de los ladrones. Entonces le tocó vender todo lo que tenía para pagar abogados y fianzas y así poder salir libre, bien dice el dicho: “lo que por agua viene por agua se va”. A mediados de octubre de ese año, 1996, logré llamar a Londres a Juan Carlos y me dijo que él no sabía nada de esto que eso era con el hermano, el inspector, entonces fui hablar con el inspector y me dijo que sí era posible pero que era algo muy secreto y que eso lo hacía otro hermano de ellos que vivía en la capital de la provincia CALI y que la petición de asilo se haría mediante una carta

y unas instrucciones que su hermano me daría, y que el costo de todo serían 2,000,000 de pesos yo le dije que estaba bien, entonces acordamos una cita con su hermano para el domingo de esa misma semana. Cuando el hermano llegó me presentó y dijo él es Belisario, el hombre de la carta, entonces me dijo: "siéntese y ponga mucho cuidado de lo que voy a decirle, de usted depende que le acepten el asilo político, cuando usted llegue allá lo van a interrogar, y el asilo se centra en salvar su vida de un atentado de muerte que le hicieron, por pertenecer a un partido político de Izquierda." Entonces empecemos: el movimiento político UNION PATRIOTA nació en 1982 siendo presidente: BELISARIO BETANCOUR, bajo la dirección de JOSE RAQUEL MERCADO, que a propósito fue ultimado a tiros por fuerzas extrañas y oscuras que se encargan de silenciar a todo aquel que trate de defender los derechos del pueblo. Esas fuerzas oscuras de que me hablaban, pienso que pueden ser el capitalismo, la guerrilla; en fin, es difícil saber quién; sucesivamente me fue contando todo lo que debía hacer, cuando terminamos la charla sacó una carta de entre su camisa y me dijo: "aquí está la carta y entrégueme los 2,000,000 millones", yo me quedé pasmado, es decir, mudo pues yo no tenía ni un solo peso; entonces le dije que el dinero estaba en el banco a un término fijo y que éste se cumplía el próximo lunes, entonces este señor se enfureció y le dijo al inspector que cómo era eso que lo hice venir de tan lejos tras de nada. Quedamos para el lunes. Entonces fui rápido a hablar con el director del banco HERNAN, al que solía bajarle los pantalones en la escuela. Le dije que si el inspector le preguntaba que si yo tenía CDT o ahorro a término que le comentara que sí, como el pueblo es pequeño y todo mundo se conoce el inspector fue a su casa, le preguntó y Hernán le dijo que sí, que yo tenía CDT. Ya estaba tranquilo pues tenía toda la información en mi memoria. Coincidentemente, cuando llegué a mi casa estaba ANTONIO ASPRILLA, el expresidente del sindicato, estaba recibiendo una llamada de Bogotá, pues él no tenía teléfono en su casa y a veces pasaba a recibir sus llamadas a la mía. Cuando terminó, me contó que alguien le dijo que me habían despedido, y qué pensaba hacer, yo le

dije que estaba pensando en irme para INGLATERRA a pedir asilo político allí, entonces le conté todo lo que había pasado, y le dije que si él podía conseguir unas hojas de papel en blanco, pero con el logotipo del sindicato de trabajadores, dijo que sí. Entonces quedamos que para el día siguiente nos sentaríamos en la mesa a desarrollar el plan. Por el día lunes nos sentamos en la mesa del comedor y como yo había sido también sindicalista empezamos la introducción en mi nombre, como un dirigente sindical perseguido. En reunión extraordinaria de junta directiva se acordó con votación unánime que el compañero Belisario Caicedo debía de abandonar el país inmediatamente, porque ha sido víctima de un atentado contra su vida, y que afortunadamente salió ileso. Así fue más o menos el encabezamiento de la carta, bueno ya tenía el plan B; ahora seguía lo más duro: el dinero para el tiquete de salida. Empecé a tocar puertas, al uno, al otro, amigos que manejaban gruesas sumas de dinero y tenían su buen trabajo, compra ventas, hipotecas, pero nadie tenía dinero. Por último, mi esposa fue la salvación, ella trabajaba en Colombina, una fábrica grande que tenía su cooperativa y que podía darle un crédito por medio de una agencia de viajes para sacar mi tiquete financiado; claro, ahí estaba la salida. Me fui a la cooperativa con mi esposa. Allí todos nos conocían. Hablé con MARIO OROZCO que era el gerente y me dijo: "Belisario, no hay problema. El crédito del tiquete por 1,500,000 pesos queda aprobado." Eso fue un martes a fines de octubre de 1996. Entonces la secretaria al llenar el tiquete preguntó: "cuándo desea partir", yo le contesté: "para mañana". "Es tarde", ella me dijo. "La British vuela dos veces por semana a Londres, martes y domingo." El vuelo más próximo era el domingo 3 noviembre. Ese fue mi vuelo. Desde que salí del aeropuerto de Cali me fui llorando hasta que llegué a Londres. En Bogotá me tocó el asiento con un francés y me preguntó qué me pasaba. Le conté y me dijo: "tranquilo, todo va a salir bien". Pero lo más duro para mí fue separarme de mi familia. Al llegar a Londres el 4 noviembre de 1996, a la salida del avión había un man bien alto, con un perro grande y lo puso a oler mi maleta. Luego me habló en inglés y yo, como el

mudo, sin hablar ni leer le hice señas con la mano y le entregué la carta que había redactado con Antonio. Él sin saber leer ni hablar español finalmente movió la cabeza con desconsuelo y como dicen ellos: “oh my God more”, me llevó a una sala de migración donde habíamos por lo menos 20 en dos vuelos llegados de Bogotá, esperando turno para la entrevista con un oficial. Pasaron 18 largas horas. Me tocó el turno, el oficial hizo un cuestionario muy largo, casi cuatro horas preguntándome. Una de las preguntas fue si el sicario era un profesional, “¿por qué no lo mató al dispararle a cuatro metros?” Y le dije llorando: “no me recuerde eso, por favor” y me cambió el tema y no me volvió a preguntar más. La intérprete era una española, al terminar me dijo que sería trasladado a un centro como de refugiados, para la espera de una respuesta; y al día siguiente nos trasladaron a Hackney London, en la 49 Clifden Rd. E5-0LL. El *landlord* era un turco —Mustafa era su nombre— y hacía los trámites de seguridad social y acomodo. Allí vivía un colombiano, Germán, y 6 africanos, más de 2 por cada habitación. Me quedaron en el bolsillo cerca de £60. Cuando salía a la calle buscaba un restaurante que vendiera “la bandeja paisa” o pollo asado o el sancocho, pero nunca lo vi, pues esto aquí era otro paseo. Sólo se veía un restaurante turco e indio, o cuando me iba a comprar víveres para cocinar me tocaba hacerlo por señas: “alas de pollo” hacía con los dos brazos como si fuera a volar; o para pedir huevos, un círculo con los dedos.



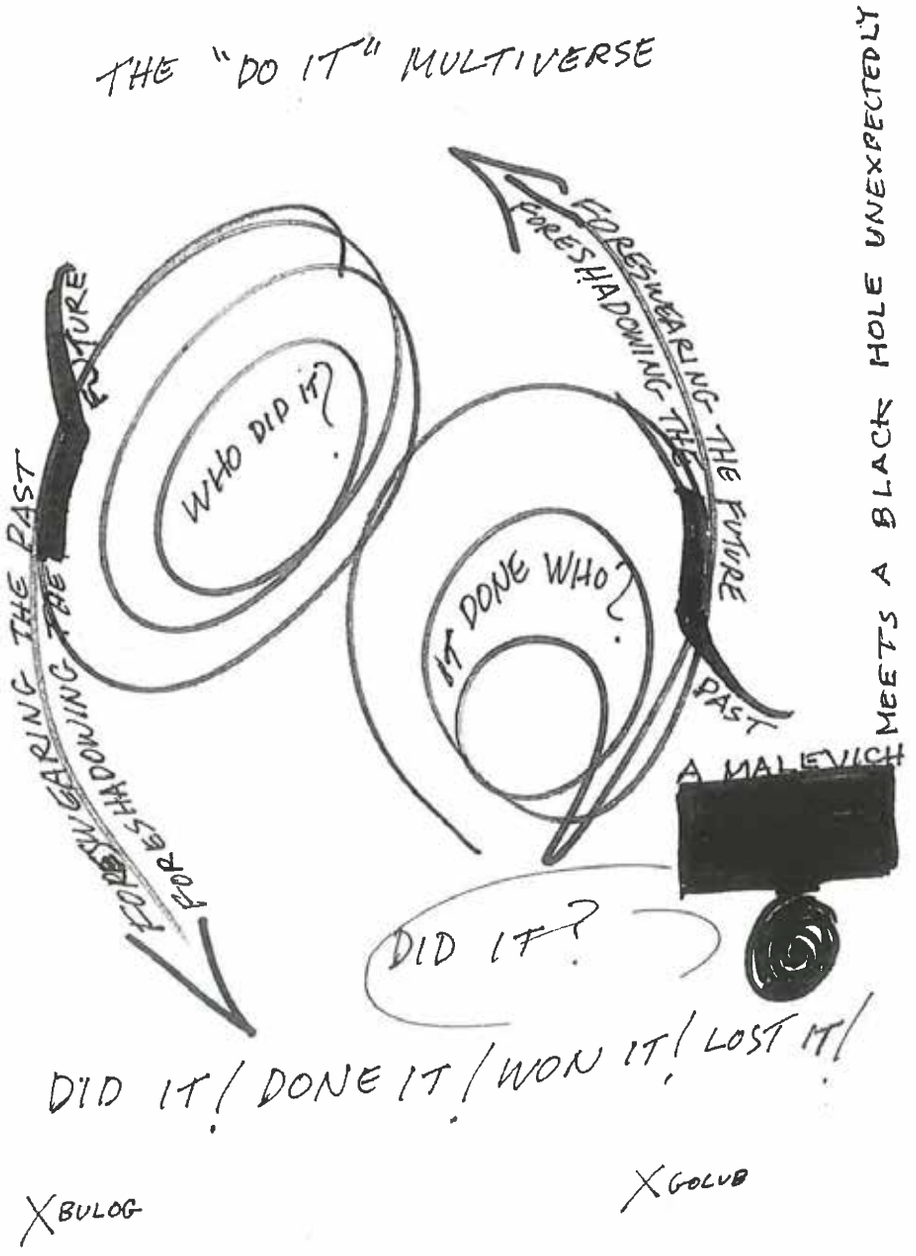
PARA
HANS-ULRICH OBRIST
FAX 011-33-1-47-23-35-98
PARA HANS-ULRICH OBRIST
¡UN POEMA!
PERFORMANCE DE ÓRDENES
X ¡HAZLO!
Z ¡LO HICE!
X ¡VUÉLVELO A HACER!
Z ¡LO HICE!
X ¡DE NUEVO!
Z ¡LO HICE!
X ¡DESHÁZLO!
Z ¡LO HICE!
X ¡REHAZLO!
Z ¡NO!

UN RECTÁNGULO NEGRO AJENO
UN PERRO AJENO
ATRIBUIDO A LEON GOLUB



© Estate of Leon Golub/Licensed by VAGA, New York, NY/Courtesy Ronald Feldman Fine Arts

EL MULTIVERSO DE ‘HAZLO’
RENEGAR DEL PASADO
PRESAGIAR EL FUTURO
¿QUIÉN LO HIZO?
¿ESO HIZO A QUIÉN?
PRESAGIAR EL PASADO
RENEGAR DEL FUTURO
UN MALEVICH SE ENCUENTRA
INESPERADAMENTE CON UN AGUJERO NEGRO
¿LO HIZO?
¡LO HICE!¡YA LO HE HECHO!¡LO GANÉ!¡LO PERDÍ!
X BULOG X GOLUB



Fax recibido de: 212 533 0605 26/03/96
17:23 Pág.: 1

TODOS LOS PUNTOS: 26/3/96
¡ALERTA DE BÚSQUEDA INT.!
H-U OBRIST:
¡CONTACTA A GOLUB!

Fax reçu de : 212 533 0605 26/03/96 17:23 Pg: 1

ALL POINTS: 3/26/96

INT. SEARCH ALERT!

H-U OBRIST:
CONTACT GOLUB!



Fax recibido de: 212 533 0605 16/01/97
22:49 Pág.: 3

CUESTIONARIO
CAMINOS SIN CONSTRUIR
LEON GOLUB

1. Título del proyecto:

MONUMENTO QUIJADA DE PERRO

2. Año:

2096 d.C., 2777 d.C., 3096 d.C.

3 Descripción:

VER DIBUJO (PARA CONCURSO SI ASÍ SE DESEA)
NOTA: TIEMPO- 2096- CONVERTIRSE EN UNA EXTENSIÓN EXPONENCIAL
Y CRÍTICA DE LA MANO DEL ARTISTA-

(razones por las que finalmente no se ha realizado la obra)

¡EL PROYECTO NO HA ALCANZADO UN PUNTO CRÍTICO DE EBULLICIÓN
O DE DESCARGA PÚBLICA- AÚN ES POTENCIAL- UNA HINCHAZÓN!

4. Publicaciones anteriores (?)

NO VISTAS

5. Documentos existentes (fotos, dibujos, maquetas):

EL DOSSIER DE "HAZLO"

6. Otros comentarios

UN MONUMENTO AL PATHOS DE LOS ACONTECIMIENTOS

Fax reçu de : 212 533 0605 16/01/97 22:49 Pg: 3

LEON GOLUB

QUESTIONNAIRE
UNBUILT ROADS

LEON GOLUB

1. Title of the project:

DOG JAW MONUMENT

2.Year:

A.D. 2096, A.D. 2777 A.D. 3096

3.Description:

SEE DRAWING (TO BE SUBMITTED IF DESIRED)

NOTE: TIME - 2096 - BECOMING A CRITICAL EXPONENTIAL EXTENSION OF THE ARTIST'S HAND—

(eventually reasons why the work has not been realised)

PROJECT HAS NOT REACHED A CRITICAL PUBLIC BOILING OR DISCHARGE POINT— IT IS POTENTIAL TUMESCENT!

4.Previous Publications (?)

UNSEEN

5. Existing Documents (photos,drawings,models):

THE "DO IT" DOSSIER

6. Other remarks

A MONUMENT TO THE PATHOS OF EVENTS

Fax recibido de: 212 533 0605 21/11/95 19:03 Pág.: 2

DESAFORTUNADAMENTE, ESTE PERRO PARECE [...]

LEON GOLUB
530 La Guardia Place
Nueva York, 10012
212 477 5396
fax 533 0605

21 de noviembre de 1995
Hans-Ulrich Obrist
En París
Querido Hans-Ulrich:

Gracias por tu fax y por la información ¡Te volvemos a dar la bienvenida al nuevo mundo! Esperamos tu llegada. Nancy está tan dispuesta como yo a que nos graben para "Hazlo"- va a ser un proyecto divertido- incluso, mientras lo "hacemos" puede haber un coro de gente que grite: "¡No lo hagas!"

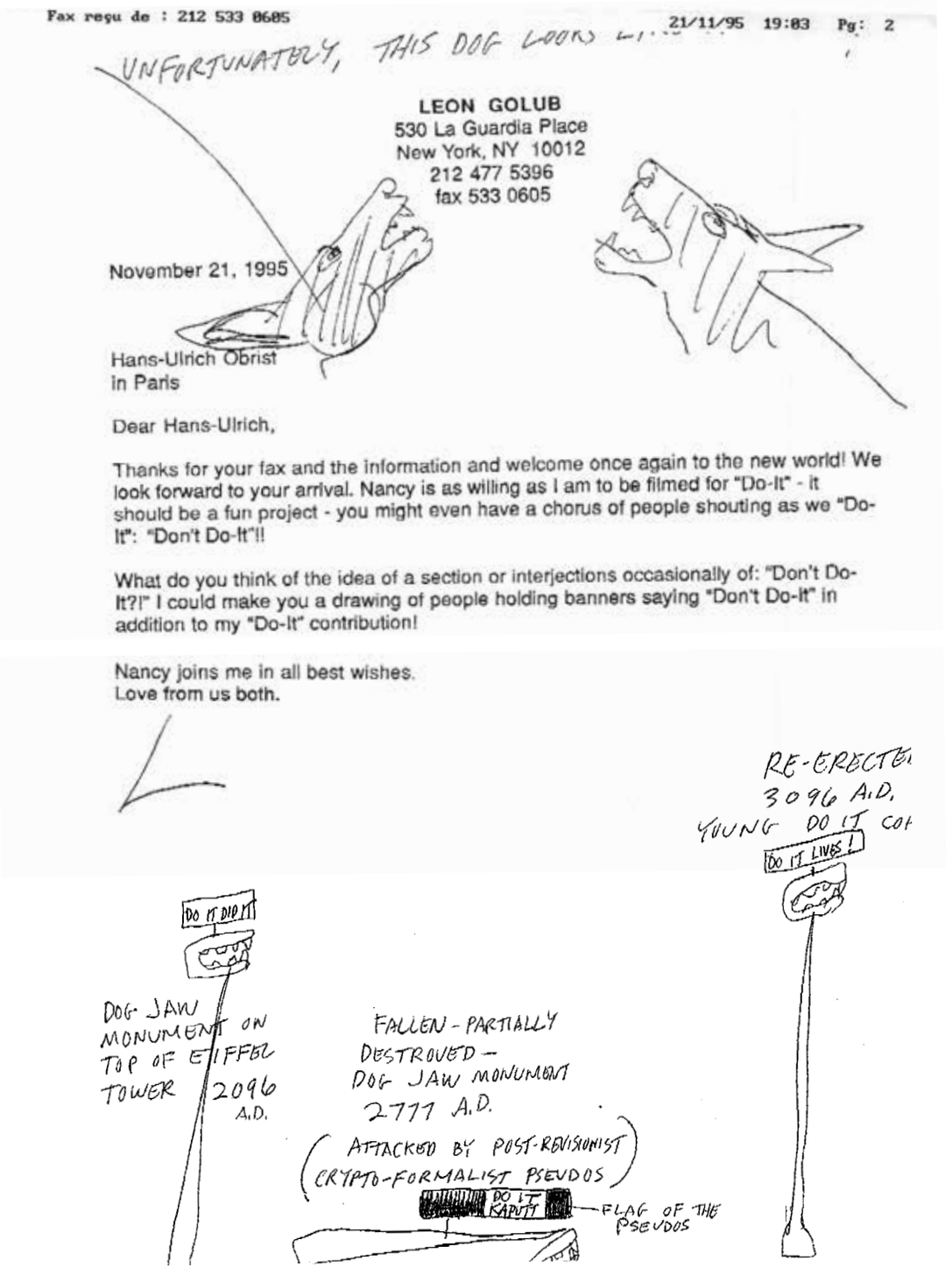
¿Qué piensas de la idea de una sección o de que de vez en cuando se exclame "No lo hagas"? ¡Además de mi contribución a "Hazlo" podría hacerte un dibujo de gente con pancartas que digan "No lo hagas" !

Nancy también te manda los mejores deseos.
Mucho cariño de los dos.
L

HAZLO LO HICE
MONUMENTO QUIJADA DE PERRO
SOBRE LA TORRE EIFFEL
2096 d.C.

CAÍDO- PARCIALMENTE DESTRUÍDO-
MONUMENTO QUIJADA DE PERRO
2111 d.C.
(TRAS UN ATAQUE DE PSEUDO CRIPTO-FORMALISTAS POS-REVISIONISTAS)
HAZLO
KAPUT
BANDERA DE LOS PSEUDOS

¡VUELTO A ERIGIR!
3096 d.C. POR
JÓVENES PARTIDARIOS DE HAZLO!
¡HAZLO VIVE!



Fax recibido de: 212 533 0605 06/02/97
19:52 Pág.: 2

LEON GOLUB
530 La Guardia Place
Nueva York, NY 10012
212 477 5396
fax 533 0605

6 de febrero de 1997

Hans-Ulrich Obrist
París

Querido Hans-Ulrich:

¡Saludos!
Iba a dejar pendiente la idea del libro del perro hasta que te viera ¡porque el concepto es ridículo! ¡Pensé en combinar imágenes de perros -en especial de perros anormales o feroces (pero no del todo)- con algunas de mis cartas furibundas! ¡Una combinación de perros y polémica!

¡A primera vista, el proyecto no tiene sentido! Pero, a lo mejor, ¡esa es una muy buena razón para hacerlo! Hasta lo de tu proyecto de "Hazlo" nunca me había dado cuenta de la importancia que tiene 'hazlo' como parte de los intercambios, las elecciones que hacemos, etc. Por ejemplo, justo ahora, si digo 'hazlo' sin pensar antes en tus proyectos me brinca el uso que tú le das. Quizá he usado mucho la palabra 'hazlo' sin pensar en ello de una forma u otra. ¡Pero he cambiado para siempre! Cada vez que digo 'hazlo' casualmente, me acuerdo de que hiciste ¡hazlo!

Con todos los mejores deseos y mucho cariño,
L

Fax reçu de : 212 533 0605 06/02/97 19:52 Pg: 2

LEON GOLUB
530 La Guardia Place
New York, NY 10012-1401
212 477 5396
fax 533 0605

February 6, 1997

Hans-Ulrich Obrist
Paris

Dear Hans-Ulrich,

Greetings!

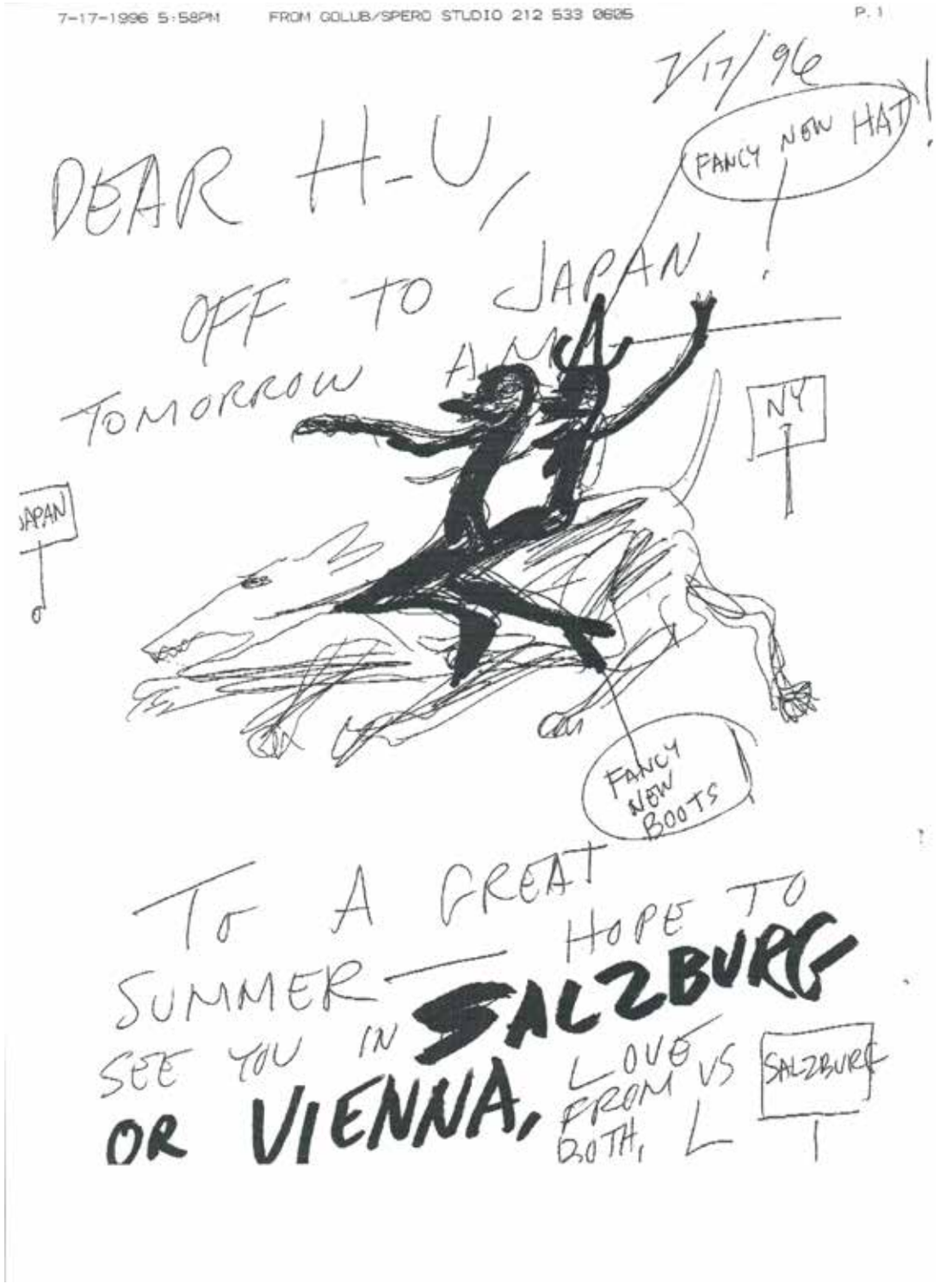
I was going to hold the dog book idea until I saw you since the notion is ridiculous! I thought to combine dog images -- particularly irregular or ferocious ones (but not entirely) -- with some of my angry letters! A combination of polemics and dogs!

On the face of it, such a project makes no sense! but maybe that's a great reason to do it! I never realized until your "Do It" project how "do it" is so much a part of casual interchange, choice, etc. For example, just now saying 'do it', without forethought of your projects, your use jumps up. I have probably used 'do it' a great deal without ever thinking about it one way or another. But I'm changed forever! Anytime I say "do it" casually, your doing "Do It" jumps into my head!

ALL GREAT GOOD WISHES,
LOVE,
L

17-7-1996 5:58 PM DEL TALLER GOLUB/SPERO 212 533 0605

QUERIDO H-U:
 SOMBRERO ELEGANTE NUEVO
NOS VAMOS A JAPÓN MAÑANA EN LA MAÑANA
JAPÓN
NY
BOTAS ELEGANTES NUEVAS
¡QUE PASES MUY BUEN VERANO!
ESPERAMOS VERTE EN SALZBURGO O EN VIENA,
MUCHO CARIÑO DE LOS DOS,
L
SALZBURGO

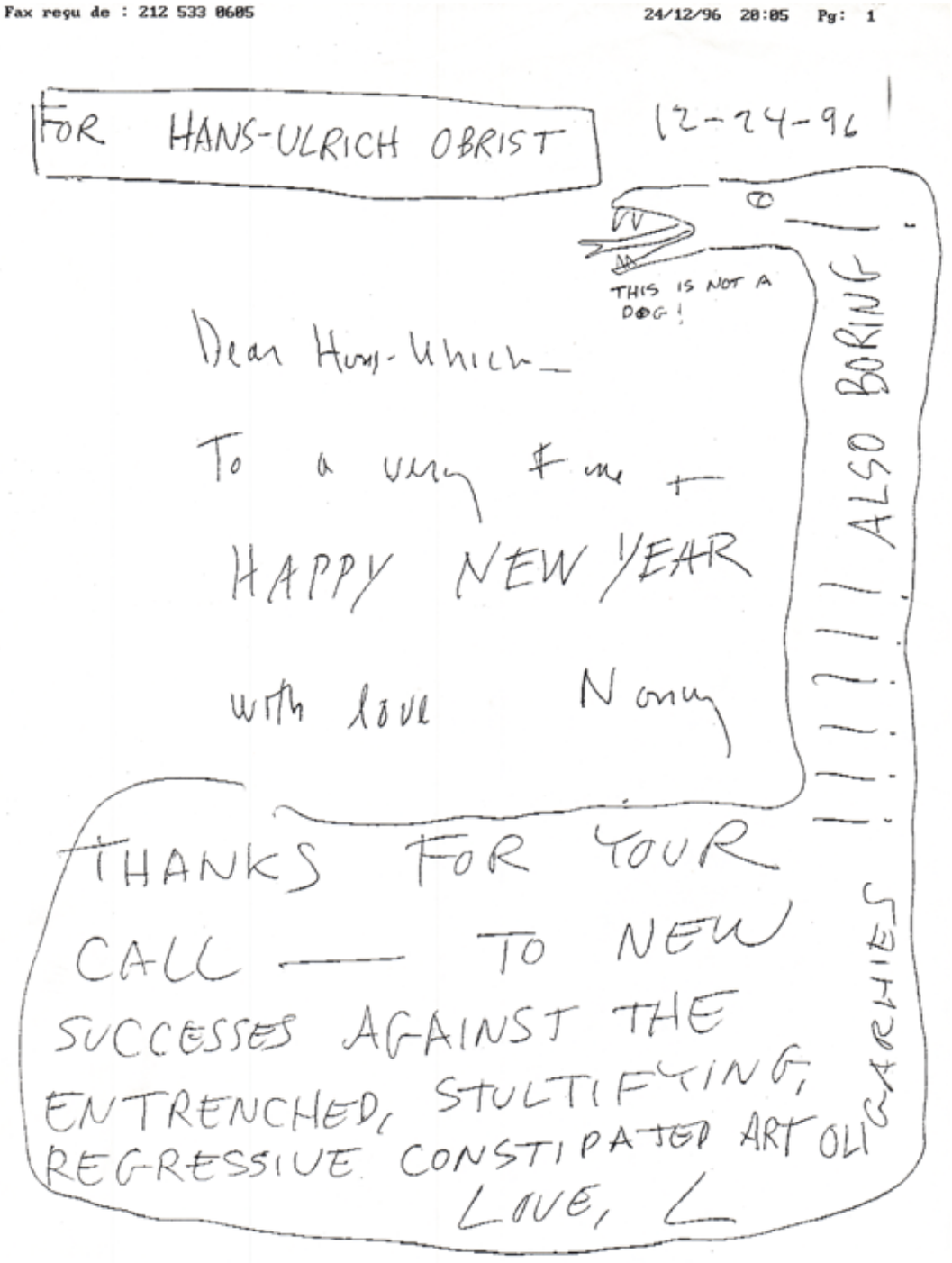


Fax recibido de: 212 533 0605 24/12/96
20:05 p. 1

PARA HANS ULRICH OBRIST 24-12-96
¡ESTO NO ES UN PERRO!
QUERIDO HANS-ULRICH -
QUE TENGAS UN MUY BUEN Y FELIZ AÑO NUEVO
CON CARIÑO, NANCY

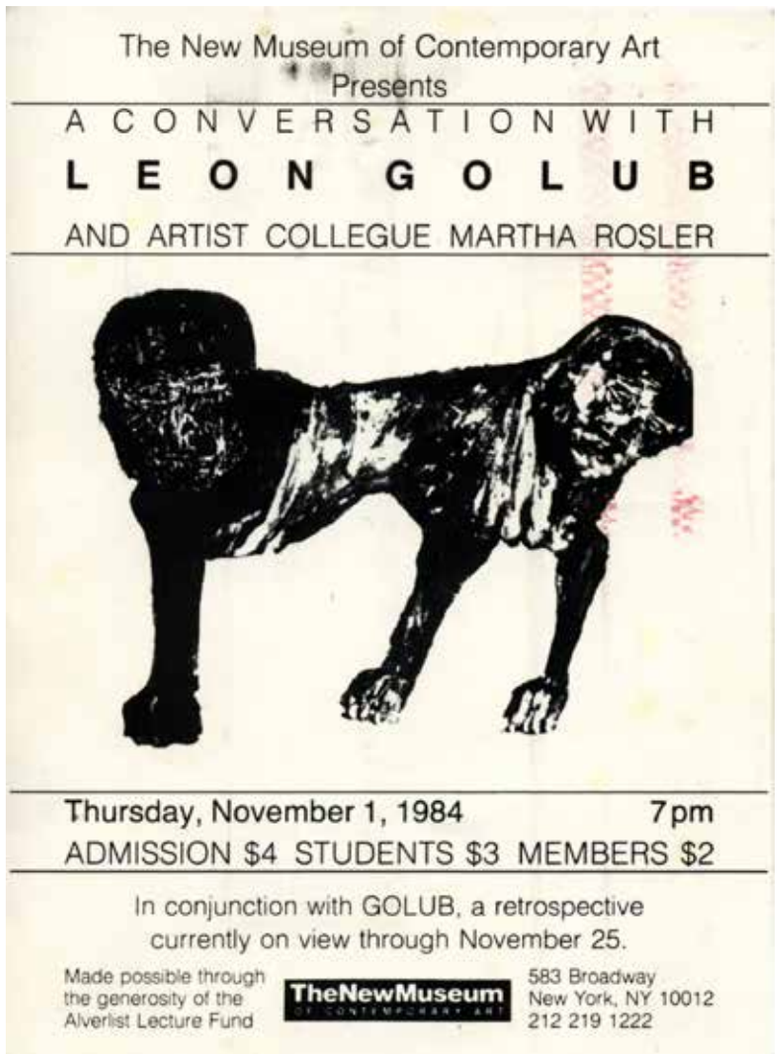
GRACIAS POR TU LLAMADA-
¡¡¡¡POR QUE SIGAS TENIENDO ÉXITO EN CONTRA DE LAS OLIGARQUÍAS DEL ARTE MÁS ARRAIGADAS, RETRÓGRADAS, ATROFIANTES Y ESTREÑIDAS!!!!!
¡ADEMÁS DE ABURRIDAS!
CON CARIÑO,
L

Fax reçu de : 212 533 0605 24/12/96 20:05 Pg: 1



Esta fotografía conmemora una entrevista, que nunca ocurrió, entre Leon Golub y el escritor y crítico David Levi Strauss para la BOMB Magazine, en el verano de 2004, cuando yo trabajaba ahí como editora. De alguna manera, todas estas sillas en la playa que parecen estar ahí esperando a que pase algo o porque alguien las dejó ahí, después de un evento que acaba de ocurrir, me recuerdan la sensación de aquellas semanas de verano, justo después de que Leon enfermara. Parecería que apuntan hacia diversos horizontes, situados más allá del que vemos en la foto y que ven hacia sus propios puntos de fuga.





MARTHA ROSLER: Me gustaría empezar por tu historia personal. Tus primeros años trascurren durante la guerra y sus secuelas; hay varias cosas que me dan curiosidad, como saber a qué se dedicaban tus padres, a qué escuela fuiste y qué estudiaste.

LEON GOLUB: Mis dos padres eran inmigrantes. Mamá llegó a Estados Unidos de lo que alguna vez fue Lituania, y ahora es parte de Rusia, cuando tenía tres años; papá llegó del occidente de Rusia a los 17 años y se volvió médico en Chicago. Fui a un *highschool* que se llamaba John Marshall y después al Wright Junior College, que era el *junior college* público de Chicago. Después cursé dos años en la University of Chicago y estuve en el ejército entre 1943 y 1946.

MR: Estuviste en el ejército durante la guerra. ¿Te tocó estar en el frente?

LG: No, hacía mapas. Cuando fui a la University of Chicago estudié historia del arte. Pensaba que me gustaría ser artista, pero no sabía cómo lograrlo. En aquel entonces las cosas eran diferentes, aunque hoy en día sean tan difíciles como entonces, incluso más difíciles en algunas cosas, a pesar de la proliferación del arte y los artistas. Para mí, en esa época, la idea de ser artista era... [pausa] Pensé que en lugar de eso me podía convertir en historiador del arte, lo que me daría la libertad de estudiar el arte mismo. Cuando volví del ejército obtuve una de las becas de la Ley G.I.[1] Entonces, pude elegir entre la historia del arte y el trabajo de estudio. Solicité el ingreso al Art Institute of Chicago y entré en el otoño del 46, eso acabó con mis estudios de la historia del arte. Cuando entré al Art Institute of Chicago había muchos hombres que habían pasado por el ejército y estaban entre los 24 y los 30 años, así como mujeres mucho más jóvenes que venían del *high school* o de hacer otros estudios superiores. Una de mis

1. N. del T. La Ley G.I. (Ley de reajuste del servicio de 1944) fue una ley establecida por el gobierno de Estados Unidos para ofrecerle prestaciones, tales como educación, a los veteranos de la Segunda Guerra Mundial.

influencias más importantes, por como afectó la manera en la que pienso acerca de las cosas, fue una exposición que se llamaba *Exhibition Monument*.

En 1947 el Chicago Institute excluyó a los estudiantes de la exposición de la ciudad de Chicago, que era la muestra más significativa de la región y de la que yo dependía: el Art Institute era la institución más importante; la exposición de Chicago era la más sobresaliente. Era crucial para la economía y el prestigio de los artistas. El año anterior a 1947 los estudiantes ganaron la mayoría de los premios; pero en 1947 sólo quedaron los artistas que ya se habían graduado de la escuela, algo que quizá era bastante razonable. No lo tomamos bien: yo mismo participé con un grupo en la redacción de una petición que firmaron cerca de 800 estudiantes del Chicago Institute y del Institute of Design. Después nos metimos a eso de las exposiciones y durante varios años organizamos muestras por concurso. En un catálogo de 1950 reprodujimos todo lo que se había expuesto: 125 piezas. Recaudamos dinero para todas estas cosas y trabajamos noche y día. Muchas otras personas y yo. Después de tres años renuncié, pero seguía llegando otra gente. Trajimos muchos jurados de Nueva York, pero también de otros lugares del país, así como a compradores –era gente como Ad Reinhardt, Robert Motherwell, Jackson Pollock y demás. En esa época tuvimos toda clase de jurados. Todo eso me permitió entender cómo funciona el mundo del arte, las presiones que hay en él, sus diferentes niveles y jerarquías, así como algunas de las maniobras que pueden hacer los artistas cuando se sienten presionados. Cada año, un grupo de 25 personas se encargaba de organizar estas exposiciones.

Yo diría que esa fue una de las dos influencias principales en mí, un aspecto de mi conducta. La otra influencia fue el Field Museum of Natural History, que para mí es el museo etnográfico, de arte primitivo, más extraordinario del mundo. Volví el año pasado después de 30 años y el lugar me dejó maravillado. Tienen una colección enorme de artefactos de la costa noroeste de Estados Unidos, Nueva

Guinea, Sudamérica y demás. En todos los casos, no son cosas artísticas sino descripciones sencillas y breves de los objetos. Eso tuvo una influencia enorme en mi obra.

MR: Tu juventud fue una época de cataclismos sociales y políticos. ¿Formaste alianzas políticas fuertes?

LG: Yo diría que un tanto a la izquierda.

MR: En particular me interesa lo que era tu estatus como una figura "cuasi-marginal" en el mundo del arte [risas]. Aunque has sido un nombre conocido, que primero estuvo asociado con Chicago y luego con Nueva York, rara vez fuiste legitimado por medio de los métodos comunes como que escribieran de ti en las revistas especializadas o en las columnas del *The New York Times*. En esa época en la que no tuviste una exposición en una galería comercial por cerca de 15 años...

LG: En Nueva York fueron 20 años.

MR: ...participaste en diversas actividades políticas, en grupos que protestaban en contra de la Guerra de Vietnam o que querían organizar al mundo del arte. Hasta la fecha sigues activo en cuestiones políticas. Antes de que te llegara esta ola de atención y fama en la década de 1980, dijiste que no creías que el arte en sí mismo tuviera una fuerza social. Una breve nota del *The New York Times* te cita diciendo: "No estoy en el negocio de hacer que la gente actúe".

LG: ¿Tienes la cita completa? He dicho tantas cosas [...]

MR: [lee] "'No estoy en el negocio de hacer que la gente actúe', dijo el Sr. Golub. 'Básicamente lo que quiero es hacer una especie de reportaje. Algo parecido a la pintura del Renacimiento en cuyos personajes puedes ver las costumbres de la época, las relaciones de

poder entre las personas y la relación de la religión con el poder del estado. En el siglo XX tengo que preguntar: '¿Quiénes son los actores en escena sobre los que trato de informar?' Así llegué a la idea de los mercenarios y los interrogatorios policíacos. Éstos tienen mucho que decir acerca de cómo se usa el poder en la actualidad. El aspecto de estos personajes –la manera en que se comportan, cómo se ven los unos a los otros, cómo se voltean y nos miran– no sólo nos dice qué pasa, sino que nos habla de quiénes somos.' "[2] Ahí termina la cita. ¿Puedo seguir con una pregunta que está relacionada con esto, pero incluye otras cosas?

LG: Sí.

MR: Me he dado cuenta de que, desde que tu gran seriedad y la calidad de tu obra se volvieron más visibles en el mundo del arte, ya no afirmas esta debilidad del arte para lograr cambios. En el catálogo de esta exposición expresas dudas acerca de tu obra para cumplir con este parámetro, pero suenas mucho más ambicioso.

LG: Antes que nada, cualquiera puede encontrar contradicciones en las cosas que he dicho: me contradigo muchas veces y de muchas maneras distintas. Lo que realmente quería decir tiene que ver con la forma en la que vemos la representación. Puede ser que algo no "amarre", no sabes que tan convincente va a resultar la maldita cosa; cuando la lanzas al público, puede tener consecuencias de maneras muy diversas, pero no siempre puedes distinguirlas y decir tuvo este efecto o este otro. En el siglo XX las artes han tenido mucho poder, aunque me hayas mostrado una cita de hace dos meses en la que dije lo contrario [risas]. Las artes son muy fuertes y nos afectan de muchas formas distintas.

2. Douglas McGill, "Art People", *The New York Times*, 12 de octubre de 1984.

MR: Para seguir con el tema de la marginalidad; en un magnífico artículo que publicaste en 1981 [("On Being *T* 'Taken for granted" [Sobre lo que *SDH* 'Se da por hecho']), *New Art Examiner,* octubre de 1981, 3] hiciste algunos comentarios muy agudos acerca de cómo funciona el mundo del arte –comentarios que recordaban al famoso trío de artículos de Allan Kaprow titulados "The education of the Un-Artist" [La educación del des-artista]. No creo que nadie sospeche que tú quieres o intentas ser marginal o un des-artista, pero aquí me gustaría citar una parte de tu maravilloso artículo:

El mundo del arte se da por hecho: *DPH*. Se *DPH* que el tiempo que toma en cuenta las circunstancias modernas es más discontinuo e interrumpido, sin embargo, aún se considera que la historia es lineal y que un tipo de arte sucede a otro en una secuencia relativamente lógica. Se asumen puntos de vista ordenados según una secuencia que se repite, pues esta configuración les otorga una autoridad tácita, pero congelada.

El nuevo jugador tiene una ventaja cuando llega al tablero y empieza el proceso para que su posición sea algo que se *DPH*. La mejor estrategia es parecer suficientemente radical como para hacer ruido y después probar que uno pertenece al gran movimiento continuo del arte. Lograr que uno sea algo que se *DPH* es seguir el camino modernista: ir de la afirmación radical al acomodo en la tradición.

Los artistas suelen ser rebeldes y serviles al mismo tiempo, actúan como si fueran rudos e independientes, mientras se cuidan de no trasgredir las suposiciones y cotos de poder que se *DPH* en los diversos sectores del mundo del arte.

A veces, los artistas que ya *DPH* su trayectoria prefieren olvidar que no siempre fue así. Es frecuente que los artistas tengan un temor justificado o se sientan nerviosos porque los demás pueden llegar a *DPH* su importancia y, de ser así, pasarían a tener un valor puramente nominal u honorífico (y los ignorarían).

En lo personal, no estoy exento de las limitaciones que especifica este artículo. Mi presencia en la escena de Chicago llegó a ser tan grande que se *DPH*. Pero irse de algún sitio puede o no afectar qué tanto te van a *DPH* en cualquier otro lugar. Aquellos cuyo éxito se *DPH* en una escena local no necesariamente llevan ventaja en Nueva York y, por lo general, aquellos cuyo prestigio se *DPH* a nivel local ignoran enfáticamente a los que, según se *DPH*, son los más importantes.

Los artistas pueden ser pésimos, pero se *DPH* que mantienen su autenticidad. ¡Quizá así sea! La cultura modernista tardía desarrolla una conciencia dividida, una conciencia falsa, una que se ha borrado. Se *DPH* que se tiene una autoconciencia de inconforme que corresponde a la imagen invertida y sonriente de la conformidad. Puede que el artista se vea forzado a ser pésimo, pero también tiene que resistirse a que lo conviertan en un objeto, a que lo empaqueten. El artista suele *DPH* que no puede hacer nada ante la sociedad capitalista tardía –lo que sea que esto signifique– mientras que también se DPH que es dueño de su voluntad y que el arte es puro.

El artista *DPH* que no puede cambiar las circunstancias del mundo del arte. ¡El último recurso de la reflexión del artista es insistir en la autonomía! "Pero" en una civilización de las mercancías, ¿el arte puede ser algo que no sea una mercancía?

MR: Aquí haces un comentario muy ácido acerca de la posición, el planteamiento o la afirmación de la autonomía; acerca de la conciencia dividida del artista y de cómo es rebelde y servil al mismo tiempo –pero a mí esto me suena a una reacción sospechosamente infantil ante la dependencia o la falta de autonomía.

LG: Quizá puedas llamarlo infantil; creo que puedo caracterizar mi propia conducta en términos más positivos o más negativos, dependiendo de cómo quiera verme a mí mismo. Si quiero tener una buena imagen pública me voy

a presentar como alguien libre, valiente, capaz de ganarle a cualquiera, etc. También sé cómo acomodarme, cómo sonreírle a la gente, cómo convencerla de mi punto de vista, cómo intentar darle la vuelta. Tú también lo sabes [risas]. Nuestras tácticas son tácticas particularmente contemporáneas; tienen que serlo, son operativas o funcionales en el sentido de que funcionan para nosotros, en la medida en que funcionan para nosotros [...] tienes que cambiar tu operación, intentar hacerlo.

MR: Entonces, estás diciendo que es una jugada estratégica: regresas a lo que se *DPH* y entonces...

LG: No, creo que es algo que refleja mis circunstancias, mis encuentros [pausa]. Me gusta tratar con la gente de diferentes maneras. Es lo único que realmente está diciendo, salvo que al mundo del arte se le atribuye tanto romance, tanta imaginería y demás, que los artistas tienen que desmitificar su propia relación con el mundo del arte. Es un intento, de una forma un tanto juguetona, por acercarse a algún tipo de desmitificación al mismo tiempo que admite que participamos en un juego.

Exageramos tanto aquello del arte, le damos tal valor financiero, que acaba siendo algo que existe por sí mismo y cuando existe por sí mismo tiene el potencial de convertirse en un objeto de veneración. Tiende a convertirse en una parte del círculo cerrado de objetos que existen por sí mismos y a los que se les rinde un tipo particular de culto que es indiferente a su tema, su situación o impulsos. Es como cuando el Museum of Modern Art descolgó el *Blanco sobre blanco* de Malevich (1918). Lo pusieron en el suelo y dijeron: "está bien, no vamos a dañarlo". De nuevo, en vez de ser un objeto de dinero, de pureza o de lo que fuera, su papel consistía en estar fuera del tiempo y el espacio. Querían que conservara algo del significado que le daba su historia y su origen, de lo que significaba en relación con la Unión Soviética, a ese momento y ese lugar en particular, como un objeto extraordinario que tenía una historia extraordinaria y que *por lo tanto* se había aislado de todo lo demás.

MR: Y ¿qué me puedes decir del siguiente comentario que hiciste acerca de la mercantilización: “En una civilización de mercancías, ¿qué puede ser el arte si no una mercancía?”

LG: Es mercancía [...] Son cosas que están a la venta: es una mercancía.

MR: ¿Me gustaría saber quién o “qué” compra tu trabajo? [risas]

LG: Quizá he vendido siete obras en los últimos dos años o dos años y medio. Dos se fueron a museos, cuatro se fueron con Charles Saatchi, un coleccionista privado de Londres, y una se la quedó un coleccionista de Chicago. La cosa es que tienes que sentir que tu obra va a sobrevivir a eso; creo que puede sobrevivir a que la compren porque lo que estoy tratando de decir va a sobrevivir a que la pongan en el Chase Manhattan Bank. Seguirá teniendo el mismo mensaje que tenía en mi taller o en cualquier otro lugar. Su mensaje no cambia. El hecho de que haya pintado a las víctimas de una matanza política [pausa] es algo que vas a reconocer en cualquier circunstancia. Yo no soy quien debe probar los hechos, es el Chase Manhattan Bank o quien sea. Saatchi sólo se apropia de la obra en parte. Lo único que obtiene es la manera en que la ve y su propiedad, pero no cambia las imágenes.

MR: Hay varias preguntas que se pueden hacer a partir de la obra misma, la más obvia tiene que ver con la relación entre la historia y el mito, entre lo específico y lo universal. Esto debería ser el fundamento de cualquier discusión más rica acerca de tu obra y espero que podamos aproximarnos juntos a algunas de estas cuestiones. Creo que podemos decir, con justicia, que hablar de los acontecimientos actuales, en el sentido directo e inmediato de hablar de política, es justo lo que menos tolera el sistema del mundo

del arte, en particular sus publicistas y su gente adinerada. La tarea del mundo del arte es reducir, difuminar y oscurecer aquello que el arte del presente tiene de analítico, de denuncia o de cualquier clase de revelación; es retirarlo de las cuestiones de actualidad y hacer que se aproxime a alguna forma de generalidad. Pero, inevitablemente, en el discurso del arte encontramos que lo opuesto de lo específico es lo universal, no lo general, y eso nos lleva al mito y, finalmente, a la esencia humana.

[Momento de silencio, seguido por las risas del público].

LG: ¿Se supone que tengo que responder a eso? Me gustaría responder a uno de los aspectos. No creo que la obra sea más general de lo que era; creo que es más específica –me he esforzado mucho por hacer que sea todo lo específica que pueda ser. En la medida de lo posible trato de restregar estas cosas en la cara. Estoy intentando hacer una estricta descripción con toda la precisión de la que soy capaz. Si alguien quiere convertir esto en mitología, está en todo su derecho, pero no creo que lo logre con facilidad, pues está relacionado inmediatamente con cosas que ocurren fuera de nosotros.

MR: Me gustaría llevar este asunto más allá –la víctima y el victimario, la naturaleza pública contra la naturaleza privada. En diversos artículos acerca de tu obra escritos por críticos reconocidos, incluyendo uno que se publicó en *Artforum*, se habla de la naturaleza privada de tu obra como opuesta a lo público. Y tú también has dicho que tus cuadros no son “públicos”.

LG: Dije eso alrededor de 1965 o 66. La declaración tiene fecha. Se trataba de un cuadro que se llama *Gigantomachy* (Gigantomaquia) y yo comenté que esa serie me había dejado parcialmente frustrado. De una forma u otra, la influencia del arte griego en mi trabajo venía de su escala y

de su función pública. En esa época, y quizá hasta la fecha, me sentía inseguro acerca de la naturaleza pública de mi obra porque estaba intentando hacer que fuera pública mirando hacia atrás, hacia el arte griego y romano. Desde ese momento y hasta 1973 me sentí muy frustrado pensando cómo iba a lograr que fuera más pública. El punto era que podía ver cómo mi obra de ese período se esforzaba muchísimo por ser pública sin lograrlo. De entrada, las obras no *tenían* un público.

Pero creo que he intentado ser público, legible; uso mucho esos términos. Quizá dije algo que se interpretó de otra manera o que significaba alguna otra cosa; puedes encontrar toda clase de comentarios. Pero creo que la obra es bastante pública. También puedo haber dicho que no estaba en un lugar público; no sé a dónde se van los cuadros finalmente y cómo se exhiben. En broma llegué a decir que no iban a estar en las oficinas de correos o que la Legión Extranjera francesa no iba a quererlos, cosas así. Concibo mi obra como pintura histórica y pienso en la pintura histórica como algo público. Sin embargo, mi obra es pública en un sentido ambiguo porque pertenece a la historia modernista de la pintura y a los ejemplos modernistas de arte, no a los posmodernos. Aparece bajo las condiciones que llamamos modernismo, pero manifiesta nuestras ambigüedades hacia estas cosas, hacia lo que significan [...]

MR: Tu autorretrato aparece en muchas obras en las que lo más frecuente es que tú seas el perpetrador y no la víctima.

LG: También es tu retrato Martha, no sólo el mío.

MR: No se parece a mí.

LG: El punto es que las imágenes del yo funcionan de muchas maneras diferentes y quizá todo sea una imagen de uno mismo. Puedo verme como la víctima y como el victimario. En estos cuadros me es muy fácil verme ocupando ambas

posiciones. No es difícil. La gente siempre me dice que las imágenes se parecen a mí o que no se parecen a mí. Entiendo las dos posturas. Pero, en ese sentido, en la medida en que se parecen a mí, también se parecen a cualquiera. No son intentos de hacer autorretratos. Me veo como la víctima, pero también me veo de la otra manera. También me veo, como te ves tú, fuera de la obra.

Creo que algunas personas se sienten algo incómodas cuando ven estos cuadros. ¿Qué significa sentirse algo incómodo? Podría significar muchas cosas diferentes: significar que tú, seas quien seas, eres ambivalente en relación con lo que está pasando. Nosotros, los estadounidenses, tenemos una tendencia a ser extremadamente ambivalentes ante la manera en la que usamos el poder. Cada vez que nos enteramos de algo que hizo la CIA, todos los congresistas que sabían perfectamente qué estaba haciendo dicen: “bueno, no nos dimos cuenta”. ¡Claro que se dieron cuenta! Siempre hay esta reacción de incomodidad cuando las cosas están entre lo privado y lo público, cuando le torcemos el brazo a alguien, cuando ejercemos nuestras pequeñas tiranías. Cuando un niño le dice a otro: “No, es mío. No lo puedes usar”, también es un juego de poder. Estamos en el negocio de vendernos y manipularnos y de manipular a los demás. Es una visión cínica de los hombres, de las mujeres, de la gente; básicamente es mi punto de vista al respecto. No es que las personas no sean capaces de practicar actos altruistas y demás, pero incluso el altruismo puede ser un juego de poder –y con frecuencia lo es.

MR: Las cuestiones del mito, el poder y el terror también son fundamentales en mi obra y pienso mucho en ellas. Voy a parafrasear algo que escribí. La tendencia a confundir los actos de Estado con los actos humanos es un problema muy serio en nuestra cultura y precisamente es lo que permite que existan esas ambivalencias y ambigüedades de las que hablas. Tal y como lo he dicho en otra parte, el Estado no

es una persona, no tiene ideas ni planes; en su uso del terror, de la tortura, no es biológico, sino social e histórico [...]

LG: Tengo un punto de vista algo distinto. La gente que dirige el Estado actúa situaciones. Nadie tiene el poder absoluto; es algo así como los cambios de agujas en una gran estación de trenes. El tren cambia de vía: puedes jugar el juego y pasar de Reagan a la gente que hay detrás de Reagan y luego pasar del ejército a la CIA o del poder público al privado. Pero todos estos cambios se siguen refiriendo a los tipos de control y dominio que ejercen las élites, de manera egoísta, para mantenerse en el poder. Tienes que descubrir las motivaciones y las tácticas que usa la gente; todavía tienes que analizar la estructura. No estoy en desacuerdo con nada de lo que dijiste, pero no creo que esté haciendo una mitología de ninguna de estas cosas. Hubo un período, en la década de 1970, en el que pinté un par de cuadros de gran formato en los que trataba de representar a gente como Kissinger: los zapatos, los botones, el traje y gente como él sentada alrededor de una mesa, pero no fueron eficaces. Traté de convertir esto en una mitología, pero no funcionó y el cuadro lleva mucho tiempo destruido. En la pintura trato de operar a un nivel en el que la indiscreción o la política en general, que es explícita o quizá encubierta, dependiendo de las circunstancias, se vuelve visual porque podemos encontrarla. No sería imposible que caminaras por la calle y encontraras algunas de estas situaciones; podrían ocurrir en nuestra sociedad.

MR: Hablando de los medios y de las imágenes, quería hacer énfasis en que tus cuadros no sólo se tratan del poder y del dominio, sino que son sobre la *imagen* del poder y el dominio. Pintas a partir de una imagen fotográfica que se ve igual que el mundo que habitamos. Estaba pensando que tu trabajo ofrece la apariencia de una fotografía que, con mucho trabajo,

ha sido transformada en pintura salpicada para ser transformada de nuevo. Rara vez se habla de la imagen fotográfica en tu obra. Me preguntaba acerca de cuál es tu relación con la fotografía como un medio público y de cuál crees que es su relación con el poder y la verdad.

LG: Por poner un ejemplo: aunque este escenario está hecho de diminutos electrones, parece bastante sólido. Así que yo diría que mientras todos nosotros tenemos una figura, un cierto tipo de forma, de hecho, somos permeables o porosos. Y somos más permeables que, digamos, la gente del siglo XIX o la del XX porque hemos sido saturados por los medios y todas sus imágenes vibran dentro de nosotros, se mueven a través de nosotros, en nuestro interior, vuelven a salir, regresan y así. La gente dice que la televisión está devaluada y que el impacto de la fotografía ha disminuido debido a la cantidad de fotos que hay, hasta que finalmente la gente ya no siente nada por ellas. Por ejemplo, estás viendo la tele y pasan una comedia, un tiroteo, la Guerra de Vietnam, un grupo de música, etc.: el programa se mueve muy rápidamente a través de todas estas imágenes, no te dejan. Tienen una tendencia a reaparecer de manera inesperada en momentos inesperados. Puedes estar hablando de otra cosa y algo se agita de manera apenas perceptible. Esa carga que llevas siempre hace que tu atención se distraiga. Los medios generan un tipo de nerviosismo propio de lo moderno y una percepción que responde de manera distinta a como lo hacía la del siglo XIX, cuando las respuestas tenían que ser más lentas porque este tipo de medios no existían al mismo nivel. Por ejemplo, si te regresas 150 años atrás a Francia y pasó algo en África del Norte, ¿cómo te informas acerca de eso si estás en París? Por un barco lento. No hay satélites, no hay teléfono y demás. No hay fotografía, tienes que encontrar un grabado en algún periódico. Para entonces, ya pasaron dos semanas.

Eso no quiere decir que nosotros tengamos acceso a toda la información. De una forma u otra, se nos ocultan muchas cosas. Pero sí significa que la información llega a

nuestra conciencia como una alteración nerviosa. Una de las cosas que ha pasado en los últimos diez años o así, quizá por más tiempo, es que, de pronto, las fotos tienen un efecto tremendo en cómo volvemos a evaluar a los demás medios y las maneras en las que nos afectan. Yo mismo siempre estoy cazando fotografías. Compro libros y revistas de foto y arranco las imágenes. En algunos cuadros anteriores en los que mostraba mis fuentes utilicé fotos específicas. Lo que quiero obtener de las fotografías es la densidad o la condensación, los errores, las irregularidades, aquello que no está articulado. Quiero asir esa densidad que nos rodea. Otra de mis ideas acerca de esto tiene que ver con la diferencia que hay entre la pintura como un objeto estacionario y el cine. El cine es un tiempo rápido y la pintura, un tiempo lento. Un cuadro es coleccionable y da cierta sensación de comodidad que, supuestamente, es una definición de arte. En la mayoría de las culturas, el arte no acaba de proporcionar placer de la manera en la que solemos entenderlo. Nuestras ideas acerca del placer en el arte son muy diferentes de las que tuvo cualquier cultura antes del Renacimiento y van en todas direcciones. Así, el cine es algo que va de un lugar a otro, mientras que un cuadro se queda en el muro. Tomo el hecho de que la pintura no se mueve y la convierto en algo intolerable: no te puedes sentar frente a ella. He llegado a sobresaltarme frente a mis propios cuadros cuando los encuentro de manera inesperada. Solía regresar a mi taller de Rutgers a eso de las seis: a media luz, y saltaba. Tenía que reconocer la obra. Me gustaría hacer que mi obra fuera tan desagradable como fuera posible. Al mismo tiempo, estoy dispuesto a vender mi obra. Estoy dividido de esas formas, entre estas contradicciones [...]

MR: Me gustaría preguntarte acerca de estas contradicciones: de la cuestión de la propiedad; de nuestra respuesta a tu obra; y de la introducción de lo sórdido, lo innombrable y la imagen del mercenario —tan propia de esta época de los ochenta— a los terrenos de un mundo elegante, algo que recuerda al

procedimiento tradicional para escandalizar. Se supone que es algo que le importa a cualquier estadounidense decente, pero también parece excitarlo. Me preocupa lo que puede producir este proceso.

LG: Sin duda no me atrevería a hacer estos cuadros en Chile. He usado la analogía según la cual el arte es equivalente a las ratas de alcantarilla: está por debajo del sistema. Soy parte del sistema, pero puedo pintar el rigor. No sé si las cosas serían diferentes si hubiera tenido éxito en las décadas de 1960 o 1970. Quizá no habría hecho estos cuadros, no lo sé. Me gusta pensarme como alguien que resiste, y no sólo a los privilegios de este sistema bajo el que vivimos.

MR: Cuando entré al campo de todos estos cuadros inmensos, dominantes, agresivos y masculinos y experimenté ver tu obra por primera vez, quedé algo desconcertada. Me gustaría referirme a las cuestiones de la violencia y la esencia humana en tu obra. ¿Estamos hablando de que el dominio es una cualidad masculina ineludible? ¿Qué significan las mujeres en tu obra?

LG: Acaban de matar a Indira Gandhi. En sus actos no era tan diferente de cualquier hombre. Las mujeres que aparecen en mis cuadros son equivalentes a los hombres. No estoy tratando de inventar un nuevo tipo de mujer. En este cuadro [hace un gesto], la mujer que hay a tu izquierda realmente no tiene que ser mujer. Incluso intenté hacer un gesto particularmente torpe y artificial [...] realmente no es un gesto femenino. Hay cierta especie de falsedad en ella. En mi pintura, las mujeres son equivalentes a los hombres. Es algo social, histórico. ¿Las mujeres hacen este tipo de cosas? Quizá. Para mí es importante distinguir cómo manejo a las mujeres en estos cuadros. En gran medida no las incluyo porque las mujeres no suelen desempeñar un papel en este tipo de situaciones; cuando aparecen, desempeñan papeles de hombre.

Si quieres entender cómo manejo a las mujeres: tenía

una foto de Argentina. Mostraba a un policía vestido de civil, a uno de uniforme, a una mujer de uniforme y a un hombre boca abajo sobre el suelo. La mujer llevaba falda y pisaba la espalda del hombre con un pie. De los tres personajes, ella era la que tenía la pose de ser la jefa, la más agresiva y sádica. No me interesa pintar eso porque se acerca demasiado al sadismo. En un sentido político, mostrar a una mujer en esa relación con un hombre se prestaría a un malentendido. Mostrar a dos hombres que aterrorizan a una mujer y a dos mujeres que aterrorizan a un hombre se leería distinto a como se lee *ese* cuadro.

MR: No son mujeres, sino mujeres-convertidas-en-hombres. ¿Se trata de una condición social? ¿Es algo que puedes plasmar en una obra?

LG: No lo sé. Vemos un juego de poder representado en el arte; es algo universal.

MR: ¿Sientes que el contexto puede afectar el significado de la obra?

LG: Quiero ver mi obra en un contexto como el de *Penthouse,* en las calles si es posible. Me gusta la idea de lo vulgar. Lo vulgar tiene diversos significados. Me gusta darle a las situaciones una energía común, vulgar, nerviosa. No quiero aislar mi obra y darle una especie de presencia mitológica o ideal.

Conversación entre Leon Golub y Martha Rosler en el New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1 de noviembre de 1984.



Me mudé al Lower East Side de Nueva York en 1976. Los últimos años de la década de 1970 y los primeros de la de 1980 fueron el momento de un furor romántico con el sexo, las drogas y el rock and roll, pero también fue la época de las agresiones, encubiertas y francas, de Estados Unidos a Centroamérica. Empecé a usar imágenes de cuerpos en un intento por encontrar un lenguaje que expresara mi ansiedad y descontento.

Conocí la obra de Leon Golub en 1982 por medio de una exposición en la Susan Caldwell Gallery en West Broadway. Ahí mostraba cuadros de un gran tamaño en los que se veían mercenarios en momentos de apatía y sadismo radiante. Yo apoyaba el movimiento contra la guerra y me pareció que la naturaleza visceral de sus personajes dejaba muy en claro lo devastador de los efectos de la agresión militar. Mientras otros presentaban una versión estilizada y romántica de la violencia como de *film-noir*, Leon reconocía lo repugnante que resulta la violencia misma.

Leon hizo notar que los cuerpos mutilados del mundo eran el resultado de políticas insensibles, de perseguir el lucro a toda costa. Después de ver su obra, me di cuenta de que no era adecuado representar la realidad de otras personas sin justificación alguna. Seguí haciendo imágenes de cuerpos, pero opté por reflejar mi experiencia de estar dentro de uno de manera más cercana.

Tuve la oportunidad de ver una película sobre Leon en el Museo de Arte Moderno y quedé hipnotizada por la documentación de su método extravagante y excéntrico. Hacía unos cuadros increíblemente ricos y luego los raspaba. Era algo maravilloso de ver.

Después de que me presentaron a Nancy Spero, la esposa de Leon, pasé años admirando el trabajo de los dos, así como su activismo como artistas y ciudadanos. Nancy y yo tuvimos una exposición juntas, curada por Jon Bird en Newcastle, Inglaterra, y más adelante Leon me propuso para recibir el Premio Hiroshima de la Paz . Fue una sorpresa que aún aprecio.

Es reprensible que la obra de Leon Golub no esté mejor representada en los museos y las colecciones públicas de Estados Unidos. Era un pintor maravilloso y un gran colorista. Los cuadros de *Colossal* [Colosal] que hizo a raíz de sus experiencias en Roma son particularmente impresionantes.

Leon era un artista valiente y perseverante. Habló de lo duras que son las condiciones de vida y lo hizo por medio de un lenguaje pictórico único que no carecía de humor.



Hans Ulrich Obrist

El día que murió Clement Greenberg, Nueva York, 7 de mayo de 1994

HANS ULRICH OBRIST: Sugiero que vayamos en orden cronológico para poder desviarnos. Tu texto para la exposición de protesta estudiantil titulada *Exhibition Momentum* ¿fue la primera declaración escrita que hiciste con la intención de publicarla?

LEON GOLUB: Sí, en el primer catálogo de *Momentum* de 1948, y sólo era un párrafo. ¡Mi primer mensaje al mundo!

HUO: Estuviste en los orígenes de *Exhibition Momentum* como organizador.

LG: Fui uno de los instigadores. La mayoría de los hombres que estaban en la School of the Art Institute of Chicago eran veteranos de la Segunda Guerra Mundial y tenían más de veinticinco años. ¡Yo buscaba acción y estaba dispuesto a pelear! Cada año, el museo y el Art Institute organizaban *The Chicago Exhibition* (La exposición de Chicago), una exhibición por concurso que era el foro más importante para que los artistas locales obtuvieran reconocimiento e incluso para que vendieran algo. En 1946 los estudiantes se habían llevado muchos premios así que los artistas "reconocidos" insistieron en que no se permitiera que los alumnos participaran en este tipo de exposiciones y convencieron al instituto de que no los dejara concursar. De hecho, tenían algo de razón.

HUO: ¿Por qué ponerle una restricción de este tipo a la muestra?

LG: En teoría, los estudiantes todavía están en formación. Yo tenía 25 años, me urgía entrar al mundo del arte y quizá la restricción me molestó porque me estaba buscando problemas. Me reuní con algunos compañeros y escribimos una petición.

HUO: Que fue el origen de *Exhibition Momentum...*

LG: Organizamos un comité formal y, finalmente, logramos que cerca de ochocientos estudiantes del Art Institute y del The Institute of Design (el sucesor de la Bauhaus) firmaran la petición. *Exhibition Momentum* causó un gran revuelo en la zona de Chicago, la gente se emocionó mucho. El contingente del Institute of Design diseñó catálogos finos. En 1950 se reprodujo cada uno de los objetos en la exposición, más de 100 artefactos. Las ediciones de *Momentun*, organizadas por cada generación de estudiantes, inauguraron un método único de selección de obra. Había tres jurados, cada uno votaba por separado; tanto en el catálogo como en la exposición se identificaba quién había votado por qué o por quién. La mayoría de los miembros del jurado venía de Nueva York: Ad Reinhardt, Clement Greenberg, Jackson Pollock, Philip Guston, etc. ¡incluso si la mayoría de los estudiantes del Art Institute se oponían a ellos por razones ideológicas! Un ejemplo típico. Miembros del jurado: Robert Motherwell, James Johnson Sweeney, Betty Parsons, 1954. Probablemente concursaron entre 1500 y 2000 obras; total de obras expuestas: 224; con voto de tres miembros del jurado: 14; con voto de dos: 37; seleccionadas por uno solo: 173, ¡para que digan que hay consenso! Estuve muy activo en las primeras tres ediciones de *Momentum*, las de 1948, 1950 y 1951. Después lo dejé porque se volvió demasiado para mí, me quitaba todo mi tiempo. Sin embargo *Momentum* siguió y en algún punto llegó a incluir 17 estados.

HUO: ¿Con quién dialogabas en esa época?

LG: Sobre todo con Cosmo Campoli y George Cohen y, por supuesto, con Nancy.

HUO: ¿La época de *Exhibition Momentum* también fue en la que conociste a Nancy Spero?

LG: Aproximadamente. Nos conocimos en 1946, mi primer año en el Institute.

HUO: En los primeros textos de la época de Chicago mencionas diferentes influencias. ¿Picasso? ¿Habías oído de Dubuffet mientras vivías en Chicago?

LG: Creo que expusieron el *Guernica* en The Chicago Arts Club en 1937 –yo tenía 15 años. ¡Fue algo impactante, colosal! Como *Les Demoiselles d'Avignon* (Las Señoritas de Aviñón) era un acto revolucionario. *Les Demoiselles d'Avignon* consiste en una serie de apropiaciones y mutaciones, una subversión violenta de los territorios visuales eurocéntricos. Necesitamos héroes. Aventureros, víctimas, héroes como Artaud o Beuys que fueron considerados excéntricos, utópicos o ingenuos, y luego no tardaron en ser vistos como dioses, como algo absurdo o un monstruo ¡un héroe! ¡Un dios de Occidente! Artaud, como el Marqués de Sade, logró ocupar un lugar indiferente a una perspectiva histórica.

HUO: Sade y Artaud son como santos, desaparecieron detrás de su obra.

LG: Me deben haber dado mi primer libro de Dubuffet por ahí de 1950, *Mirobolus Macadam et Cie* (1946). Me interesaba su prejuicio primitivista por el *Art Brut*, pero no era tan incluyente o tan revolucionario como el *Guernica* o *Les Desmoiselles d' Avignon*. Mi respuesta a Dubuffet fue equivalente a la que tuve ante expresionistas como Orozco. Sobre todo me atraía el arte "primitivo", las fuentes etnográficas, los indígenas de la costa noroeste de Estados Unidos, lo prehispánico, el arte del Pacífico Sur, etc. En 1948 hice unas imágenes grandes de cráneos basadas en el arte prehispánico. Pero en 1948 también hice el dibujo

Hellenistic Memories (Recuerdos helénicos) que tenía claras referencias a lo clásico. Ya desde entonces intentaba incluir ciertos aspectos del arte clásico en mi obra. Incluso hoy intento producir mi obra entre lo crudo y lo primitivo y el reconocimiento de ciertas conductas públicas (y no tan públicas). Cuando Nancy vivió en París, en 1950, consiguió dos ejemplares de un número de *Art Aujourd'hui* sobre el arte hecho por locos (*outsider art*) y me mandó uno por correo a Chicago. ¡El matrimonio volvió a reunir nuestras dos copias de *Art Aujourd'hui*! Este interés en lo primitivo, en los estados extremos de la mente o del ser se vincula con las subjetividades híbridas, con los monstruos, con la esfinge, por ejemplo.

HUO: Antes de la guerra te habías dedicado a la historia del arte. Al paso de los años ¿has seguido escribiendo de manera constante? Además de pintar, ¿escribir es algo que haces todos los días? O más bien tus textos son algo que tiene que ver con la situación, algo que haces ocasionalmente para una mesa redonda, un catálogo o un libro.

LG: Cuando la situación me lo exige o cuando me parece adecuado. Porque hay oportunidad de hacerlo, porque me enojo o porque me involucro en algo ¡hacerlo es convocar a la acción! Los críticos de Nueva York hacían declaraciones e instituían los lineamientos para construir los aspectos conceptuales, retóricos y políticos del arte moderno. Yo estaba fuera, tratando de dialogar con Nueva York, ¡Era un extraño a sus puertas!

HUO: El texto como...

LG: El texto como información, como teoría crítica, pero a veces también ¡el texto como una embestida!, ¡como un ataque directo! Tenía un sentido muy fuerte, muy visceral, de cómo veía la pintura, de cuáles podían ser las rutas para cuestionarla.

HUO: La idea de hacer investigación de campo, de un reportero que sale e intenta rendir un testimonio de lo que experimenta, cada vez se debilita más.

LG: La difusión de la información es prioritaria pero, paradójicamente, también se lleva a cabo de manera incestuosa. La mayoría de quienes participan en el mundo del arte, ya sean artistas, compradores, críticos, casas de subastas o coleccionistas se asustan fácilmente. Hay un conflicto y una duda constantes que se entierran bajo una montaña de papeles con explicaciones exquisitas. Y siempre hay un fuerte impulso a explotar ciertas afirmaciones ideológicas hasta que se convierten en una postura histórica universal. Yo alcé la voz desde la oposición.

HUO: Por una parte están tus declaraciones o manifiestos como “Critique of Abstract Expressionism” (Crítica al Expresionismo Abstracto) y las cosas que escribiste para catálogos, mesas redondas y otros eventos o como una reacción a situaciones externas. Por otra, hay textos que tratan de temas muy específicos o acerca de algunos conjuntos dentro de tu obra. Finalmente, están los escritos acerca de obras que te influyeron, como el “Guernica”.

LG: También hay textos irónicos y juguetones que son más recientes.

HUO: Muchos de estos textos son fragmentos breves y dispersos. Alguna vez Cioran dijo: “Una obra de largo aliento que se inclina ante las fuerzas de la construcción y está falsificada por la idea de continuidad es demasiado coherente para ser verdad”. En uno de tus primeros textos, el que escribiste para *Exhibition Momentum*, hablas de un simbolismo de nuestra época. Esta afirmación no vuelve a aparecer más adelante.

LG: Mis ideas han cambiado. Si los cambios han sido de fondo es otro asunto. El artista se arroja en contra de la sociedad, es una psique que se opone a la sociedad. Así es como yo veía al artista, como un testigo del caos o de las ideas en conflicto que atraviesan la sociedad. Alguien que cruza las fronteras, una manifestación heroica o antiheróica, un héroe en el sentido de Sartre, Artaud o algún intelectual o artista de ese tipo, alguien que reprende a la sociedad. Hoy en día veo la sociedad como algo fragmentado en todos los sentidos, llena de conflictos feroces, muchos de ellos prácticamente irresolubles, en medio de enormes redes tecnológicas y de información. El mundo está unido por empalmes de redes de información, operaciones trasnacionales y una superestructura tecnológica general. Todo esto junto con la pobreza y la violencia mundiales. Un mundo lleno de conflictos que ya no tratamos de entender ni de resolver y que aun así es un mundo de superficies. Los artistas lidian con todo tipo de superficies, pero ya no son capaces de diferenciar entre los lugares utópicos y los pseudo-utópicos, ni de hacer aquello de lo que alardeaban los expresionistas abstractos, los surrealistas o los futuristas de los que alardeaban antes, ¡de reclamar el mundo!

HUO: Las utopías están dispersas y particularizadas, pero al mismo tiempo los individuos están hiperconectados. Hay una necesidad de tener estructuras intersubjetivas que no provengan de ningún tipo de ideología o creencia.

LG: Yo vería los años cincuenta como un mundo con grandes hoyos y en el que uno siempre estaba intentando evitar caer en ellos. Eran zonas de desastre muy importantes en un sentido económico, social y físico, pero el artista, como un héroe/antihéroe afirmaba que tenía acceso a ellas. Por decirlo de alguna manera, el artista se arrojaba a las grietas. Hoy el artista ha perdido su centro y deambula por las superficies del mundo,

un mundo de estímulos y flujos incidentales, un mundo extraordinariamente difuso, entrópico (y paradójicamente concentrado). Pero el reconocimiento de los agujeros existenciales es prácticamente inexistente. Gran parte del mundo tiene muchos problemas, pero eso no les preocupa a los artistas. El mundo se adelanta a sí mismo de maneras muy complejas mientras que los individuos, los intelectuales y los artistas se quedan sin los recursos que les permitirían siquiera visualizar cuáles son esos problemas. Es bastante obvio que los nuevos emporios mediáticos no respetan las fronteras conceptuales o nacionales. Estamos perdiendo el control conceptual sobre qué es centro y qué periferia. ¿Qué pasa si uno no puede definir ni el lugar ni la intención?

HUO: Las posibilidades de que haya estrategias móviles y cambiantes son necesarias. Escribiste sobre el espacio de la pintura como aquello que está fuera de cuadro, el lugar al que no entra la cámara. Esto lleva a la cuestión de la dinámica de las estrategias periféricas. El encuadre de la cámara está rodeado de muchas verdades/vistas que vale la pena explorar. En tu obra hay una ósmosis entre la víctima y el victimario. Todos podríamos ser mercenarios y los mercenarios podríamos ser nosotros. La violencia ya no es cuestión de categorías. Los límites de cualquier tipo se han borrado. Hablemos de este largo texto que escribiste en los setenta titulado “What Works?” (¿Qué funciona?) ¿La idea del texto es hablar de modelos que no se pueden aplicar o que sólo se pueden aplicar a medias?

LG: El arte del mundo moderno lleva sus propias contradicciones en su interior. Estas contradicciones se deben a la desproporción que hay entre aquellos problemas incipientes que el arte moderno aún no resuelve y el alcance de las esperanzas utópicas profundamente arraigadas en el modernismo y la modernización. Uno se enfrenta a la incapacidad del modernismo o del arte moderno para

competir con el mundo moderno (sumadas a las exigencias del ego del artista que, finalmente, son alienantes). ¿Qué funciona? Decir: “Nada funciona” significa que no hay soluciones reales, quizá sólo paliativos temporales. “Nada funciona” es una condición extremadamente limitante y demasiado extrema como para servir como un límite que explique las cosas. Resulta más viable hablar de probabilidades que sean medio-significativas o que tengan un rango limitado.

HUO: Distingues lo que funciona de lo que no funciona y en medio está el espacio de lo que es medio-significativo. ¿Es una especie de idea de limbo? Sin seguir la primacía del cielo ni del infierno, el arte es algo que se da en los intersticios de diferentes campos.

LG: Comprendo. El artista apuesta por tener una autoridad medio-significativa en la situación mundial, por ocupar un lugar parcial y fortuito, por lograr un equilibrio un tanto artificial que aun así le garantiza cierta seguridad. Decir medio-significativo no está tan mal.

HUO: Así que lo ves como algo bastante positivo, como...

LG: ¡Algo que no está mal! Lo mejor que podemos esperar.

HUO: Así que también es una afirmación relativa, en contra de las respuestas absolutas.

LG: Por lo menos en contra de aquellos artistas que dicen haber resuelto los problemas del modernismo o del posmodernismo.

HUO: “What Works?” (¿Qué funciona?) desmitifica cualquier afirmación de una verdad universal. El conocimiento incluyente reemplaza al conocimiento excluyente.

LG: En los años setenta los artistas —sobre todo aquellos que hacían obra conceptual o minimalista— proclamaban literalmente que habían alcanzado lo "real", que efectivamente habían asido al mundo. Que su obra demostraba la culminación de algo. ¿Quién se atrevería a pensar de esa forma hoy en día?

HUO: Ha habido una ruptura.

LG: ¿Una ruptura casi total? O, al menos, ¡una ruptura medio-significativa!

HUO: ¿Lo medio-significativo también quiere decir que el observador hace la mitad del trabajo crítico?

LG: No es que el observador haga la mitad del trabajo, sino que el observador también ha perdido la capacidad de juzgar las circunstancias en las que ocurre cualquier acontecimiento. Los dos lados de la ecuación son inestables. El observador es tan inestable como el artista, el crítico, el curador o quien sea. El punto de vista occidental ya no está tan seguro en términos de cómo está organizado el mundo en la actualidad.

HUO: Toda verdad está rodeada de muchas otras verdades que merecen que las tomen en cuenta.

LG: Las posiciones occidentales de élite están siendo amenazadas. Si no sabemos si podemos controlar las circunstancias de nuestro mundo social, ¿cómo va a ser que a los artistas se les ocurran sistemas plenamente significativos? Lo más que van a lograr va a ser crear sistemas medio-significativos que pueden funcionar suficientemente bien en lugares aislados o asépticos o ser una irrelevancia muy cacareada.

HUO: En "What Works?" (¿Qué funciona?) también hablas de los archivos, acerca de este asunto binario de lo que está dentro y lo que está fuera.

LG: Analizo diversos ciclos rápidos de aburrimiento y excitación. Un ciclo de aburrimiento en términos de un colapso, un colapso en el que las cosas no acaban de morir, de una fatiga entrópica, de un agotamiento de la energía. Pero entonces llega más energía, un nuevo impulso que muchas veces proviene de fuentes inesperadas. Sin embargo, estas energías no se convierten en sistemas plenamente significativos. Aunque lo más que pueden hacer es ofrecer enfoques parciales y temporales, que se vuelven a acumular.

HUO: No hay soluciones permanentes. Todo está en un estado de flujo.

LG: El mundo del arte siempre está resurgiendo y suele hacerlo por medio de artistas jóvenes, de nuevas emociones.

HUO: Realmente, la horizontalidad del rizoma no ha entrado a la historia del arte; con frecuencia ésta se mantiene o está atorada en un camino de tipo lineal, genealógico.

LG: La historia y la teoría del arte confirman valoraciones que sirven para asegurar y garantizar el equilibrio del mercado. Tenemos que considerar hasta qué punto el modernismo se da en el interior de una economía de mercado. Las artes visuales se volvieron el fenómeno de éxito más espectacular de la economía capitalista, tal y como lo celebran las casas de subastas. Para asegurar la creencia en esto no sólo hace falta que haya una progresión lineal, sino que ciertos artistas en particular aseguren la plena satisfacción de sistemas que en realidad funcionan. Se reconoce a los artistas como figuras ejemplares cuya obra existe en este plano de valor. En teoría, los grandes artistas de nuestra época pueden trascender la infección social y esa es su función de mercado, la función de tener un nivel superior de valor. Si uno dice que "Nada funciona", o que el arte sólo funciona en parte, está incitando a que haya una perturbación en este

sistema de creencias. Es algo que mina cualquier afirmación de que hay una autonomía total, una autoridad o un valor asegurado.

HUO: ¿Una crítica del minimalismo?

LG: Es una crítica al arte moderno y posmoderno, porque incluye a todo el mundo, incluso a mí. Es una crítica a la totalidad. Nadie puede afirmar que no hay tal cosa como una crítica a la totalidad, porque una crítica a la totalidad implica una postura absolutista en términos metafísicos. Aún así, pensar de otra forma implica decir que el sistema funciona y yo no creo que ese sea el caso.

HUO: ¿Un espacio oscuro en vez de un espacio de luz?

LG: A lo largo de una gran parte del siglo XX el arte renegocia un telos constantemente a fin de purificarse y volverse a purificar. En definitiva, decir que hay un arte puro equivale a decir que el sistema es puro. El arte occidental insiste en mantener su hegemonía, al igual que la sociedad occidental insiste en mantener su hegemonía. Exposiciones como *Les Magiciens de la Terre,* y probablemente otras que están por venir, incluirán cada vez más una visión telescópica externa de Occidente postulando un rango de posibilidades más internacional. Pero la mayoría de ellas se dará bajo sus auspicios y su peso financiero. Occidente no va a ceder voluntariamente su lugar de líder en las bienales a América del Sur, a Asia o a cualquier otro lugar. No ve que haya razones para ceder la mirada occidental, el control occidental. Lo que teme Occidente es que, si cede el control en ciertas áreas de poder material o cultural, también perderá el control de los demás recursos y poderes que domina en esta etapa de expansión multinacional. Los vínculos entre estos temores inconfesables y las diversas proliferaciones del arte moderno y posmoderno han sido espectacularmente evidentes en las exposiciones internacionales y de museo.

HUO: Quizá antes de pasar al texto de ciencia ficción "Split Infinites" (Infinitos divididos) podríamos regresar al "T-text" (Texto-DPH).

LG: "T" de "Taken-For-Granted" (Dar por hecho) es un escrito sarcástico ante algunas de las cosas que se dan por hecho en el mundo del arte.

HUO: A comparación de textos complejos y muy elaborados como "What Works?" éste es mucho más fragmentario, más espontáneo.

LG: ¡Menos golpes duros! ¡Y menos golpes duros en la pintura!

HUO: ¿Otro cambio que te aleja de lo monumental?

LG: Un campo más discursivo contra otro más estructurado. Ninguna estrategia directa.

HUO: El texto está hecho de pequeñas entidades dispersas.

LG: Si asumimos que todo se vale, o que casi todo se vale, son muchos actores y fragmentos ideológicos situados en campos dispersos. ¿Podemos fingir que ya no hay narrativas maestras? Las narrativas maestras más importantes de la sociedad occidental como el capitalismo, el nacionalismo, la religión, etc. aún funcionan con mucha fuerza. Por decirlo de alguna manera, el papa puede convocar a sus legiones. Mientras que la universalidad de las narrativas maestras ya no parece tan verídica, éstas siguen ampliando su control de manera cada vez más hegemónica. En apariencia, el capitalismo financiero funciona mejor que nunca. El poder de los dueños de los medios de comunicación como Murdoch es cada vez más incluyente. Quedan diversas latitudes, pasajes subterráneos, por los que "las ratas de alcantarilla", los artistas, los intelectuales pueden influir o interrumpir

los acontecimientos. Además, en teoría, "todo se vale" en Occidente. Los artistas y los intelectuales aprenden a aprovechar al máximo su independencia y a frustrar aquello que los controla; pero ahora están sometidos tanto a aquellos límites que reconocen con desgano como a aquellos que no reconocen. ¿Quiénes son nuestros artistas trasgresores? ¿Cuál de ellos, de una forma u otra no ha trabajado dentro del sistema? La postura radical de Beuys quedó anclada en el sistema. Me contaron que cuando llegó a Estados Unidos para su exposición en el Guggenheim iba acompañado de un cortejo en el que había algunas personas uniformadas. El avión fue de Lufthansa, que no suele ofrecer aviones a los subersivos del sistema. Los tigres tienen colmillos. A Beuys nunca le quitaron los colmillos. Que Lufthansa haya puesto el avión, no quiere decir que Beuys fuera rehén del sistema. Pero también quiere decir que el sistema no tenía por qué temerle a Beuys. Es el rebelde que santifica las libertades existentes.

HUO: Él actuaba en los intersticios...

LG: Exactamente. Las ratas corren por los intersticios o por los túneles del sistema.

HUO: En el texto "Split Infinites" (Infinitos divididos) hablas de la idea de entrecruzamiento. Propones a la ciencia ficción casi como una "tercera vía" que va más allá de la oposición dialéctica y está fuera del hoyo negro del modernismo y el posmodernismo.

LG: Al menos entre aquellos que usan medios de comunicación y tecnologías sofisticadas, nuestro mundo se está convirtiendo en un mundo de ciencia ficción. No hay límites. La ciencia ficción extrapola posibilidades, atemorizantes o utópicas, y las proyecta en la fantasía, fuera de nuestro alcance. En cambio, los proyectos científicos están a nuestro alcance, quizá no de inmediato, pero racionalmente se pueden concretar. Paradójicamente, la

ciencia de hoy augura que irá más allá de la ciencia ficción. Por ejemplo, creando una realidad virtual en un sentido amplio que implicaría un cruce entre la realidad normativa y aquello que obtendrá la facultad de ser "real" por medio de las realidades virtuales.

HUO: En la ciencia ficción hay inseguridad e inestabilidad. ¿Este aspecto también te interesa?

LG: En la ciencia ficción el miedo siempre sale a la superficie; el miedo al futuro, al científico loco. Ya sea que pierda el control o que no lo pierda está liberando fuerzas que no puede anticipar ni controlar. Este es el gran temor y la gran esperanza de la ciencia ficción, pero hoy también es el temor y la esperanza de la ciencia. Las intervenciones genéticas, los portentos de la inteligencia artificial, las invasiones espaciales y demás se suman hasta llegar a lo que "no tiene límites". La vía rápida hacia el futuro. La ciencia se apropiará de la ciencia ficción, pero en un futuro misterioso. El mundo de la ciencia ficción es el mundo, y el arte moderno y posmoderno se pueden aproximar a algunos de sus aspectos. Pero en el arte no es algo que tenga tantos alcances.

HUO: ¿Así que el arte está atrasado?

LG: Está atrasado hoy en día. No siempre fue así. En la actualidad los artistas tienen dificultades para estar al corriente.

HUO: Alguna vez tuve una conversación muy interesante con H.R. Giger; el inventor de *Alien*. Vive en una casa pequeñita en los suburbios de Zúrich.

LG: El maestro del horror.

HUO: En el jardín tiene esos monstruos suyos, pero lo que realmente le da pánico son las moscas diminutas.

Cada vez que ve un insecto, una mosca, le parece que es un monstruo; como en las películas de Waters.

LG: Giger ha ido más allá. Tiene una imaginación sexual monstruosa, fuera de control. Quizá siga adelantado a la ciencia, pero no para siempre. Los artistas no siempre han ido atrasados. ¿Es una coincidencia que el último Cézanne o el primer Picasso hayan aparecido justo en el momento en el que se disolvían los pilares de la estructura del siglo XIX? Empezaron a abrir la estructura de la forma visual al mismo tiempo que los científicos abrían el sistema newtoniano o la psique del mundo moderno.

HUO: ¿Qué opinas de la premonición en el arte?

LG: ¿Quiénes son los artistas que tienen premoniciones? ¿Existen? Yo reacciono ante los conflictos del presente, pero ¿tener premoniciones? No.

HUO: Al mismo tiempo, hay una especie de crítica en la forma en la que usas el collage, en cómo vuelves a combinar los cuerpos. Lo que hiciste con la esfinge es como hacer biogenética en pintura, un collage crítico sobre el abasto de órganos.

LG: La "Sphinx" (Esfinge) es una precursora del "Cyborg" (Cíborg). Los cuadros de esfinges (1955) representan mutantes, pero no puedo decir que fue una premonición que tuve en 1955.

HUO: ¿Todo ya está en la primera obra de un artista? ¿Crees que hay progreso en el arte?

LG: Las circunstancias determinan lo que es posible. ¿Hay evolución o el cambio es catastrófico? ¿Qué es causal? ¿Qué es fortuito?

HUO: ¿Zig-zag?

LG: Sí, ningún artista puede representar toda una cultura. El siglo XIX no es Cézanne, ni Manet y el siglo XX no es Picasso, ni Beuys, ni Marcel Duchamp.

HUO: Definir al pintor como un reportero quiere decir que éste necesita un influjo constante de cosas nuevas y no sólo volver a negociar con "Étant donnés" (Dados).

LG: Cambio mis argumentos y los cambio porque hago todo lo que puedo para quedarme con eso, para entenderlo. ¿Quién diablos soy yo como artista?

HUO: Hay una necesidad de estrategias móviles.

LG: Si no te mueves, algo se puede caer y pegarte en la cabeza. Si te mueves, algo se puede caer y golpearte en la cabeza. Te arriesgas. ¿Qué es lo que se da por hecho?

HUO: Hay un texto muy interesante de Brian Hatton, "Crisis of Form" (La crisis de la forma). *Les utopies sont brisées* (las utopías están rotas). ¿Cómo encontrar formas cuando la forma está en crisis?

LG: Ocupando una posición que no es permanente. Si quieres estar donde las cosas suceden, ¿qué puedes hacer para estar conectado? No es un caos total, es más como una sopa que se mueve parcialmente.

HUO: ¿Sin definición?

LG: Las definiciones se mueven, cuanto más caliente está la sopa, más rápido se mueve. Cuando pones una regla, esa regla va a mutar, a reconstituirse. La existencia va a tener un impacto en ella, aunque siempre hay excepciones. Y Las excepciones también pueden tener excepciones.

HUO: En todos tus cuadros siempre hay fragmentos de narrativa, incluso en los más recientes, como el del

cráneo y el perro, hay una narrativa. Basta con que haya dos cuerpos, dos objetos, para que se de una narrativa entre ellos.

LG: La narrativa, los horizontes de acontecimientos se dan en lugares diferenciados/indiferenciados; uno puede seguir la inercia y quedarse esperando o entretenerse con las oportunidades.

HUO: En tu "Critique of Abstract Expressionism" (Crítica al expresionismo abstracto) volviste a introducir la narrativa como lo otro.

LG: Quizá lo que a uno le interesa es un espacio que es, en parte, utópico. ¿Qué tan proyectivo es? Eso depende de que tan cercana es la posibilidad de que exista, de que se vuelva "real". Uno no puede caminar hacia un futuro subjuntivo, sino que funciona en el aquí y ahora. ¿Es tan sorprendente que el aquí y el ahora puedan ser espacios narrativos? No podemos ser ingenuos, pensar que existen mundos del arte aislados y puros, impolutos. Nos han impuesto esa idea, pero no tenemos que creer en ella. En cuanto al futuro de la ciencia/ciencia-ficción, de lo que está por venir, de las estrategias de transformación futuristas, esperamos maravillas.

HUO: ¿Cuáles fueron los textos que usaste como fuentes en la encrucijada de la ciencia y la ficción?

LG: Los griegos clásicos se interesaban por lo irracional, las furias, la esfinge y otros temas; por el juego entre lo racional y lo irracional; por lo que es posible y lo que parece imposible. La esfinge plantea una pregunta: "¿Cuáles son los límites?" Ahora soy más teórico, pero incluso en los años cincuenta el aspecto que me interesaba de la ciencia ficción era el cruce de fronteras, la posibilidad de romper los límites. Tengo la costumbre de suscribirme a publicaciones teóricas por un par de años para entender sus ideas y luego paso a otra cosa. Cuando llegamos a Nueva York, en 1964, una de estas revistas

fue *The Futurist*. Presentaba visiones de cómo sería el futuro, la cibernética, el cíborg, la ingeniería genética, la periferia de lo humano, lo animal, la máquina y el cruce de fronteras.

HUO: El cíborg representa algo que mantiene las ambivalencias: la máquina y organismo, lo universal y lo particular, lo mortal y lo inmortal, la lujuria y el dolor, la producción y la reproducción.

LG: ¿Qué tan lejos puedes llegar? ¿Cuál es la lógica del desarrollo, el límite del cuerpo, de su capacidad de transformación? El humano que se reconstituya a partir de mezclar lo orgánico con lo electromecánico, ¿será más orgánico, más mecánico o qué? ¿Quiénes somos? ¿En qué nos podemos convertir?

HUO: Esta es una visión optimista de la cuestión de las prótesis y los trasplantes que colonizan el cuerpo. Hay un cuento acerca de un humano al que le van reemplazando todas las partes poco a poco y una sola empresa le envía todos los sustitutos. Para cuando el proveedor le manda el último de los "órganos" la propiedad ha cambiado –ahora ya no es de la persona que era, sino de la empresa.

LG: ¡Soy un positivista que se orienta hacia el horizonte! ¡Estoy en conflicto, dividido! Vamos rumbo a un futuro de ciencia ficción... con más o menos utopías tecnológicas o desastres... En sí, la naturaleza es indiferente. La Naturaleza/Dios le dice al humano: "Aquí estás, hermosa creación, ¡ve!" Y el humano va, explora el cosmos y hace arte. Y la Naturaleza/Dios le dice al virus: "Aquí estás, hermosa creación, ¡ve!" En el escenario cósmico el humano y el virus entran en un conflicto cósmico. A lo largo de una secuencia extensa (o breve) surgen nuevas lógicas de desarrollo con diversos grados de discontinuidad relativa entre sí y no hay ningún imperativo moral que haga que esto obedezca a las ansiedades del deseo humano.

HUO: En los fragmentos que pintas ahora la parte sigue siendo muy importante. ¿Cómo afectan a tu pintura las imágenes procesadas por computadora y los cambios en la relación texto e imagen? ¿Qué hay de la memoria corporal? ¿Qué pasa con lo físico en la era de la realidad virtual?

LG: Un cuadro "colapsado", abierto o fragmentario sigue siendo un cuadro, un objeto con límites; puede ser contingente, pero sigue perteneciendo a una categoría de lo que tiene límites. El hipertexto también tiene límites, sin importar que sus límites/ampliaciones cambien continuamente. Aunque sea sólo por un momento, hay inmovilidad.

HUO: En "The body in pain" (El cuerpo doliente), Elaine Scarry describe la coincidencia que hay entre la construcción y la destrucción, y entre la contracción y la expansión – el cuerpo como el lugar donde coinciden el mundo que se hace y el que se deshace.

LG: Es posible señalar diversas posiciones en una visión panorámica del cuerpo y en relación con nuestro deseo desesperado por estar en una situación relajada o tener un cuerpo relajado. Hoy el tema es la inteligencia artificial, el cerebro como computadora. Pero todavía no estamos ahí. El libre albedrío humano actúa de manera que la cibernética no puede anticipar o visualizar. Llevamos 40 o 50 años en la época de la miniaturización cibernética... ¿Qué estaremos haciendo al respecto dentro de 300 años? ¿Qué, en 100 o en 25? ¿Qué estados del ser alcanzaremos si los humanos logramos cambiar tanto nuestra estructura genética que ésta ya no corresponda a nuestra lógica evolutiva? ¿El mundo humano se convertirá en un universo maldito, no por la ciencia sino por la estupidez?

HUO: ¿Qué implicaciones tiene esto para tu pintura?

LG: ¡Ninguna! Pero me da curiosidad. Estoy cambiando, ¡quiero fluir! Lo específico cambió, las imágenes pueden ser específicas, pero ya no están ancladas a nada, se desgastan contra el lenguaje, están atomizadas y sólo son comprensibles como fragmentos separados entre sí. Le digo al mundo del arte: ¡No vas a entender! (¡Claro que uno lo puede entender con mucha facilidad!) ¡Soy evasivo, necesito mis evasiones de hoy, crees que ya entendiste, pero me voy a escabullir, a cambiar! A golpe de pseudo-metafísica.

HUO: ¿La pintura como un modelo cambiante?

LG: Parece que tiene una forma, pero entonces el modelo se traspone, se traduce, y niega el control de las fronteras. El modelo muta y aplaza lo racional, incluso cuando lo celebra.

HUO: La idea de traducción se puede ver de manera muy directa en tus obras llamadas "trans-parencies" (trans-parencias): "The Incident" (El incidente) que estuvo en el Brooklyn Museum y luego en Montreal, y "Public Violence" (Violencia pública) en Wuppertal traducen cuadros o fragmentos de cuadros en el tiempo y en el espacio. Son imágenes incompletas.

LG: Son láminas de luz y de violencia. Uno camina a través de ellas.

HUO: Cada una de estas láminas es como una capa de un cuadro estratificado y móvil.

LG: Se trata de una población dispersa de imágenes que provienen de muchas culturas y de los medios contemporáneos, así como de diferentes abreviaturas, enfoques o cambios de escala de otros de mis cuadros.

HUO: ¿Cuándo empezaste a organizar las imágenes que coleccionabas por tema y a establecer tipologías?

LG: Empecé a generar imágenes a partir de fotografías de obras clásicas a finales de los cincuenta. Eran transcripciones fragmentarias o parciales tomadas de aspectos fragmentarios o parciales de obras clásicas.

HUO: ¿Desde un principio estableciste los archivos recortando imágenes y clasificándolas por tema?

LG: No, en aquel entonces no recortaba los libros. Ponía un libro sobre la mesa, e intentaba dibujar el gesto corporal. Cerca de 1961-62 incluí hombres en acción. Después empecé a juntar fotografías de deportes tomadas de revistas de futbol, de luchas y demás. Para conseguir el gesto, la acción, la violencia figurativa empecé a trabajar con arte clásico y luego con fotografías de deportes, en particular para las "Gigantomachies" (Gigantomaquias). Y desde éstas hasta la serie sobre la guerra de Vietnam estuve buscando fotos de soldados estadounidenses, de armas, de tanques y de vietnamitas.

HUO: Dejaste todos estos archivos abiertos, en algunos temas no te detuviste. Hay una continuidad en diferentes niveles.

LG: Siempre estoy cazando imágenes, me vuelven loco y nunca es suficiente.

HUO: ¿Cuáles son tus principales fuentes: libros, revistas o que otros materiales?

LG: Libros de fotografía y revistas. Si el libro es interesante o importante compro dos ejemplares, uno para recortar y el otro como referencia. Normalmente recorto las fotos y sólo me quedo con las partes o los detalles que quiero.

HUO: Independientemente del formato de las imágenes, éstas se contraen cuando las archivas en una carpeta. Contraes diferentes imágenes encontradas en un sólo cuadro polivalente.

LG: Tu uso de "contraer" o "contracción" es un concepto que define bien un proceso que consiste en sustituir imágenes, en volver a ordenar fragmentos. En los cuadros de "Vietnam" la mayoría de las imágenes están armadas a partir de diversas fuentes de información. Por ejemplo, tengo colecciones enormes de imágenes de disturbios, policía, tatuajes, víctimas, armas, zapatos, perros, etc. Cuando me interesé por los perros, buscaba fotos donde quiera que estuviera, una búsqueda de basurero, orientada, pero desordenada.

HUO: Antes de pintar *La balsa de la Medusa,* Géricault coleccionó toda clase de recortes de prensa sobre el asunto del buque de guerra "Medusa". Además de esto están los cuadros inconclusos, como todos los bocetos e información que este pintor reunió acerca del asunto Fualdès, un asesinato sumamente cruel de un funcionario. En ese caso, nunca llegó a pintar el cuadro final. En tu obra, ¿los recortes de fotografía sustituyeron del todo a los bocetos?

LG: ¡Hacer bocetos es muy aburrido! Es algo muy convencional y no sustituye al proceso de buscar imágenes por todas partes, como *Les Carabiniers* de Godard, fotografías, postales, el mundo.

HUO: ¿Estás buscando cualidades documentales?

LG: Según las formas paradójicas en las que me idealizo a mi mismo, me veo de diferentes maneras, ya sea como un artista existencial o, más recientemente, como un artista pseudo-metafísico recolector de basura. Pero también me veo como un reportero, como alguien que hace reportajes. En estos espacios, en estos escenarios que se colapsan, aún intento hacer un reporte de lo que pasa en el mundo.

HUO: ¿Así que no estás haciendo investigación para llegar a hacer una obra maestra?

LG: No es una narrativa maestra, sino algo hecho de partes, una especie de collage, un reportaje irónico, pero reportaje al fin y al cabo.

HUO: Son momentos que vas almacenando y puedes reactivar o hacer a un lado en el momento adecuado.

LG: Mis archivos no son neutrales, las imágenes corresponden a lo que me interesa o a lo que podría interesarme. La selección puede ser arbitraria, pero responde a impulsos y a predilecciones/obsesiones que definí desde hace mucho.

HUO: Por medio de tu archivo estableces vínculos, relaciones inesperadas entre cosas que ya están ahí, pero también con ciertas realidades sociales y políticas y la manera en la que éstas cambian día con día.

LG: Absolutamente. ¿Qué otro sistema podría orientar elementos complejos o disyuntivos, así como los diferentes segmentos que manipulan, estabilizan, desestabilizan o colapsan otras cosas?

HUO: En tus recientes "pseudo-graffiti-paintings" (pinturas de pseudo grafitis), el texto aparece como consigna (por ejemplo, en las camisetas de los protagonistas), interpretación, leyenda, comentario absurdo o, incluso, como imperativo. ¿Cómo defines la relación entre el texto y la imagen?

LG: "Pseudo-Graffiti", al igual que "pseudo-metafísica", es un término que habla de relaciones que se pliegan y se colapsan. Ambos yuxtaponen todo tipo de piezas o situaciones, o hacen que éstas choquen entre sí. Pareciera que "se vale todo", aunque estemos muy conscientes de los sistemas de control a los que decimos oponernos o dentro de los que operamos.

HUO: Tus cuadros de gran formato tienen algo de cinematográfico. El gran formato hace referencia a una

pantalla, pero también a que siempre hay un plano que viene antes y otro que viene después.

LG: Dejamos rastros. No sé como hacer algo perfecto, sin irregularidades, sin desorden. En los sesenta, hacía hoyos en los cuadros y los recortaba para hacer algo imperfecto y fragmentario; algo lleno de manchas y cicatrices que, en algunos casos, llegaba a parecerse a la piel de un animal colgada en la pared.

HUO: Algunos de esos "detalles" eran muy grandes.

LG: El cuadro más grande es *Vietnam II*, mide 3 por 12 metros.

HUO: Un tamaño que lo convierte en una pintura pública.

LG: Es una pintura muy pública que nadie quería. Aunque mide 12 metros yo lo sigo viendo como un fragmento que no tiene principio ni fin, podría tener otros 12 metros, que también serían un fragmento gigante de una obra pública. Oponer el cine a la pintura... El cine está en movimiento, siempre en movimiento, la pintura es estática, inerte. Una película se acaba y te vas, pero normalmente te quedas mientras la están proyectando. No hay un momento en el que se termina un cuadro. El espectador se siente incómodo, queda satisfecho o saciado y ¡listo!, ¡se va!

HUO: El espectador tiene que tomar una decisión activa.

LG: Los públicos de cine no se van antes de que acabe la película. La mayoría de la gente aguanta pasivamente las películas que no le gustan. A diferencia de eso, un objeto visual exige una inercia particular, alejarse implica escapar del espacio del objeto, de su inercia y su inmovilidad.

HUO: Hablas de la oposición entre la pintura y el cine en términos de lo estático y lo dinámico, ¿hay una dialéctica fuerte entre los dos?

LG: Te lo pongo así, el cine o la televisión es la fuerza de visualización más importante hoy en día. En la actualidad, tenemos que entender cualquier forma de arte —las artes escénicas, la novela, etc.— en relación con una dimensión fílmica, en relación con la conciencia, tan forzada como intensa, que tenemos de la dinámica del tiempo y el movimiento. Lo estático o lo pasivo se convierten en puntos en los cuales hay que detenerse, en lugares donde hay un énfasis en las situaciones a diferencia de lo que ocurre con la aceleración de los medios y la tecnología. La pintura es uno de esos puntos en los cuales hay que detenerse.

HUO: Hablaste de los cambios en tus cuadros nuevos, los de los últimos dos o tres años, entre los que están muchas ideas diferentes de qué es el espacio. Desde este punto de vista puede ser interesante regresar a tu texto "2D/3D".

LG: La dicotomía entre el espacio bidimensional y el tridimensional... El arte griego y romano, el del Renacimiento, etcétera, veían al artista/espectador como un agente activo que exploraba el espacio o entraba en él, lo contrario de lo que ocurre con la inmovilidad de los espacios bidimensionales abstractos u ornamentales. Uno no puede entrar a un espacio bidimensional, ni torcer cosas dentro de él, pues todo el espacio es superficie, está amurallado. En "2D/3D" intenté analizar esta diferencia en relación con la realidad social y las perspectivas utópicas y anti-utópicas. Hoy, la realidad/potencial se parece más a la ciencia ficción, el espacio se comprime instantáneamente en lo inmediato o se colapsa, prácticamente cae sobre sí mismo. Últimamente, he empezado a ver estos espacios como algo incómodo porque los agentes que actúan dentro de ellos, los sujetos, los héroes y los anti-héroes no están localizados, ni son localizables.

HUO: En ese mismo texto hablas acerca de un modelo disfuncional, dices que tanto el espacio 2D como el 3D

son modelos reductivos y opresores. ¿Este modelo disfuncional anticipa lo que ahora llamas el espacio de colisión?

LG: En aquel entonces no estaba pensando en eso. Cuando tienes un espacio tridimensional y la posibilidad de moverte hacia su interior o en sentido contrario ya existe el potencial para que haya acción y conflicto. ¡Cualquier personaje u objeto extraño puede entrar a las tres dimensiones! El espacio bidimensional es... simplemente es. La abstracción puede evocar sensaciones hiperreales y absolutistas. Es el presente tectónico y rítmico pero inmovilizado, encerrado en el formato. Quería que los protagonistas estuvieran activos en sus espacios. Hoy me interesa más la frustración que producen los espacios contradictorios.

HUO: En la abolición del espacio sólo queda el tiempo real. En una entrevista reciente Paul Virilio dijo: "Creo que si el tiempo real reemplaza al espacio físico es claro que veremos un regreso a la idea de pequeñas unidades, de micro-construcciones... Las ciudades modernas son como trasatlánticos —y ahora tenemos que diseñar los botes salvavidas."

LG: El espacio "real" está presente, desaparece y se manifiesta de maneras contradictorias. El espacio relativo, aquel que se define en términos nacionalistas, políticos o, sobre todo, psíquicos exige una reorientación constante.

HUO: En 1973, cuando hablaste de la opresión de las 2D/3D ya mencionaste que las computadoras estaban cambiando nuestra manera de percibir el tiempo y el espacio.

LG: Los cuadros implican una forma de opresión porque son lo que son, un fragmento único y estático de la realidad, es todo. Los cuadros confunden y frustran a la mirada que

quiere verlos libremente incluso cuando su aislamiento y su inmovilidad frustran y confunden a aquél que quiere controlarlos. ¡El hecho de que una pintura no pueda cambiar implica que hay un control feroz! ¡Pero el hecho de que no tenga que cambiar la libera! Sin embargo, la suya es la libertad que le otorga la incapacidad de moverse en el tiempo.

HUO: ¿Hay alguna respuesta?

LG: No. Si digo que el espacio pictórico es libre, tú puedes decir que no lo es. Tu argumento será tan sólido como el mío. Si dices que el arte aún tiene potencial, muy a tono con el mundo moderno, yo puedo decir que el arte ya no tiene posibilidades, muy a tono con el mundo moderno. ¡Es la dialéctica del modernismo!

HUO: En tu texto "2D/3D" realmente no te opones a otro mundo, sino que afirmas que hay que mantener la ambivalencia.

LG: No puedo proponer un espacio cualquiera, porque el valor de cualquier espacio que proponga va a ser tan arbitrario como el de los espacios que niego. No puedo proponer tales espacios porque no existen o quizá porque hay un número infinito de ellos. Se oscila entre la libertad y lo que clausura la libertad.

HUO: ¿Consideras que la frustración del espectador es un elemento constitutivo...?

LG: ¡El espectador tiene la esperanza de que, finalmente, entenderá! Para el artista, el ejercicio de la libertad se convierte en una cadena, en una restricción. ¡Pero aún así ejerce su libertad! Los gestos de Pollock se acercaban al ritual, era casi como si bailara. Para él, el chorreado de pintura era una especie de acto gratuito, una forma de ceder el control, de libertad, casi una retribución a la naturaleza. Aun así Pollock controlaba sus actos, la manera en la que el

chorreado caía sobre la superficie del lienzo no era sólo un accidente. Con el tiempo, en muy poco tiempo, se convirtió en una técnica.

HUO: Unos cuantos años después, el situacionista Pinot-Gallizio hizo cuadros industriales de chorreado que se vendían por metro.

LG: Con este acto libre de chorrear pintura, Pollock logró crear un espacio impenetrable: la pintura se acumula sobre el lienzo, los hilos de color se obstruyen y se vuelven inseparables entre sí, son impenetrables. Lo son y también son cegadores. Uno puede apreciar esta superficie como decoración o como un complejo acto de voluntad que crea un tipo diferente de fuerza y de forma. Pero, en todo caso, es una superficie, resistente e impenetrable, bloqueada. ¡Chocas contra un muro! ¡Es todo! Los muros de pintura de los cuadros de Barnett Newman, sus colores planos, su reivindicación de la trascendencia. Quizá sí o quizá no. Pero de nuevo es un muro de color, opaco e impenetrable. Dicho así, eso es, sin duda, una postura minoritaria.

HUO: Hablabas de que los cuadros de Vietnam eran más realistas que los demás. ¿Cómo definirías realismo?, ¿cuál es su relación con el expresionismo? Cuando hablabas de tus diferentes influencias mencionaste a Beckmann. Esta noción de expresionismo, ¿como la definirías?... ¿antagonista?

LG: ¿Agonística?

HUO: Agonística... un antagonismo, algo que se sitúa en contra de los elementos clásicos que hay en la obra, un aspecto informal en relación con el prejuicio clásico.

LG: En contra del arte clásico no. Puedo afirmar que el arte clásico tardío tiene una dimensión expresionista. Más bien, mi obra se opone a la idea de que el arte tiene una visión

completa de sí mismo en el mundo por razones formales, por su estructura formal.

HUO: Te interesaste por el expresionismo temprano.

LG: Estaba intentando hablar de cómo se ve el cuerpo masculino. En un principio me interesaba el expresionismo alemán y del norte. Pero admiraba más los artefactos de las llamadas culturas primitivas y sus estilizaciones imaginistas, sus gestos tan condensados que se vuelven como tótems. Más adelante, lo que me interesó del arte griego fue su manera de articular el cuerpo, el cuerpo en acción. Al paso de los siglos, la mujer se ha visto como un vehículo de la sensualidad, de la belleza y demás. El hombre también se ha visto así, pero de manera más agresiva, como un agente activo que interviene en el espacio, que entra en el espacio-tiempo. Hoy, cuando hablo de un prejuicio expresionista no me refiero al expresionismo alemán, sino a ciertas actitudes respecto a la forma gestual abierta, a la distorsión y al lenguaje corporal. En la actualidad, la teoría del cuerpo, el cuerpo en sociedad, el cuerpo en las estrategias de transformación, es un territorio crucial en términos de la psique y del género.

HUO: Tu obra implica una postura crítica fundamental en relación con los gestos de poder.

LG: La proyección de lo masculino como la fuerza activa en la intencionalidad del espacio/tiempo. Hoy hay una transición en la que las mujeres también se están volviendo agentes activos. Aunque siempre hubo excepciones al poderío masculino, los hombres fueron fundamentales en el dominio social y físico del espacio.

HUO: ¿Por dónde empieza una crítica de este dominio?

LG: Estaba intentando definir y redefinir el gesto en términos del arte político y los lugares de la modernidad en Estados Unidos; de Estados Unidos como una potencia mundial;

de su dominio; de las crisis de Vietnam y El Salvador; de sus problemas raciales y sexuales. ¿Logré hablar de estos asuntos por medio de la figuración y el reportaje?

HUO: La cuestión del realismo...

LG: El realismo intenta representar los mundos representables. La pregunta es: ¿En este momento, qué se puede representar por medio de la representación? La fotografía y el cine disolvieron, aumentaron y cambiaron las orientaciones del realismo. En términos estructurales, desde finales del siglo XIX hasta la fecha, la disolución de los soportes físicos cognitivos del realismo, así como de lo que lo vuelve tangible o reconocible, se ha acelerado muchísimo. Lo tangible del realismo, así como la narrativa que lo apuntala, no se llevan bien con los nuevos medios y sus estrategias, ni con los modos analíticos acelerados de lo micro y lo macro. Pero la existencia cotidiana normativa no está ni en lo micro, ni en lo macro. ¿Cómo concentrarse en los acontecimientos y las escenas que nos vamos encontrando? Por ejemplo, si lo que quiero es retratar un arresto policíaco es posible que tenga que encontrar un equivalente visual verificable para confirmar el acontecimiento. ¿Es posible evocar un poder conceptual contemporáneo que sea suficiente para contrarrestar los estereotipos del realismo convencional? En mi obra he intentado que las acciones de los personajes trasmitan un excedente virtual de energía psíquica, de tensión.

HUO: Una hipertensión.

LG: El estrés y la tensión necesarios para poder plasmar estas fuerzas y estos acontecimientos.

HUO: Para indicar las luchas internas, aquello que David Cronenberg llama “los horrores internos”.

LG: Sí, pero externalizadas. Por ejemplo, en *Napalm I* (1969) hay dos personajes, uno es una versión de una figura de la

Grecia helénica en la que el gesto se ha exagerado con fines retóricos. El personaje caído viene de una fotografía de un gánster al que le han disparado, mezclada con otra de un atleta contemporáneo. ¡Hay una transformación que cubre esta enorme brecha histórica! Intenté darle a la escena una fuerza retórica que fuera más allá del realismo convencional a fin de conseguir un equivalente visual de cómo los acontecimientos, de hecho, se llevan a cabo en los cuerpos. Según yo es importante insistir en este tema.

HUO: El realismo social se convirtió muy rápido en un cliché de opinión. Lo interesante es que, salvo muy contadas excepciones, el arte pop y sus sucesores también se convirtieron en clichés de opinión. ¿Cómo estableces una ruptura con estos clichés?

LG: ¿Qué es lo que hace que algo tenga impacto o resulte escandaloso? La razón del éxito del arte pop es que lo que tenía de escandaloso enseguida se vio como algo placentero. No hay nada que le guste más al realismo capitalista, por usar esa frase, que el escándalo placentero.

HUO: En palabras de Victor Segalen: en contra del consumismo de la diferencia, postular el impacto de la diferencia.

LG: Respeto gran parte del arte pop. Pero es más difícil que mi trabajo produzca un impacto placentero. Como lo que puede resultar escandaloso en mi obra es la fuerza del trauma físico o psíquico, los espectadores retroceden ante ella, ya que su realismo, su retórica, es demasiado familiar como para que no los afecte. ¿Lo que tiene de voyeurista o de sadomasoquista es suficiente para que sea posible disfrutarla?

HUO: Y ¿qué me dices de la pornografía?

LG: No creo ofrecer mucho placer en ese sentido. Hay mejores fuentes si se trata de satisfacer ese tipo de deseo.

Aceptar esta obra es aceptar lo urgente de su tensión, su realismo existencial. El mundo del arte intenta evitar este tipo de incomodidad, justo como los individuos quieren evitar la violencia dirigida contra ellos mismos. Si la violencia simbólica o representada es lo bastante cruda y la superficie es lo bastante física, lograrán establecer una analogía incómoda con la violencia real que no permita la existencia de una distancia estética necesaria como para que haya una contemplación desinteresada. El arte clásico, el arte griego y romano, y muchas de las culturas del pasado representaban la violencia directamente, sin evadirla ni disfrazarla. Quizá estas sociedades reconocían una relación más inmediata entre el poder y la violencia. Ya para el siglo XIX, la violencia se había hecho a un lado y sólo aparecía en representaciones mitológicas.

HUO: Por lo general, la muerte y la mierda se destierran a lo privado donde están separadas de la esfera pública. Tal y como lo demostró Laporte en su *Historia de la mierda*, los desechos humanos se fueron conteniendo poco a poco desde los principios del colonialismo en el siglo XVI. Al mismo tiempo la muerte se fue haciendo invisible. Cuando se sitúa en los pasadizos/cruces y oscila entre lo público y lo privado, el arte se opone a esta separación. Con respecto a la muerte, siempre hay una atracción y una repulsión. Dentro de la representación que Holbein hace de la muerte hay un fuerte énfasis en el espectador quien, simultáneamente, está dentro y fuera del sarcófago. La visión pasiva coincide con la activa. En los medios masivos, en particular en la televisión, el cine y los juegos de video se representa la violencia.

LG: Pero no necesariamente en las artes visuales orientadas al mercado, en particular en la pintura. Las artes visuales están muy vinculadas a las esencias platónicas virtuales, a los mundos ideales, los mundos transfigurados.

HUO: Pero la clara distinción entre la víctima y el victimario se borra. Muestras la violencia como algo cotidiano, algo casi común y corriente.

LG: Está la tensión de la víctima, la víctima que anticipa algo y conoce el miedo. También está la tensión existencial del victimario, quizá sea placer, ira, indiferencia o incluso miedo. La pintura, que es inmóvil, permite la contemplación. El cine es un medio rápido, acelera el tiempo. Las exigencias, las existencias, se comprimen en dos horas. En el cine los acontecimientos aparecen comprimidos, en la pintura están congelados. Metafóricamente, esa crucifixión está "ahí, para siempre", en un tiempo detenido. En un mundo de mega-trasposiciones electrónicas, algo que resiste el tiempo, que se queda quieto, puede ser interesante. En un mundo que se mueve rápido, esa cualidad estática de la pintura no ha perdido su fuerza, quizá tiene una mayor fuerza o una fuerza alternativa. Si los personajes son de tamaño natural y el observador está a unos tres o cinco metros de distancia la imagen parecerá más pequeña que la natural, una disminución. Al espectador se le da una posición física superior a la que tienen los personajes del lienzo. Si la imagen es suficientemente grande uno se vuelve muy consciente del espacio y del drama; de un espacio que, de hecho, es mayor al que uno ocupa pero que depende de una distancia variable, un espacio al que se puede entrar. Esta posibilidad se puede usar con fines retóricos, y esta retórica puede ser política. El arte clásico reconocía esto.

HUO: ¿Alguna vez has considerado exponer tus obras fuera del museo? ¿Las has mostrado a un público más amplio como el que va a las ferias o exposiciones universales tal y como lo hicieron Géricault y Courbet?

LG: Sería muy difícil encontrar un lugar que quisiera mi obra.

HUO: El cuadro que acabas de terminar es una vanitas con un cráneo y una pistola.

LG: Es una vanitas o un *memento mori*. ¿En un extremo sarcástico o cómico? Se ve un luchador, una figura fragmentada con un arma en alto, es musculoso –bien parecido en un sentido orgánico– y hace un gesto heroico. Sin embargo, está disminuido por la imagen de un perro que orina sobre un cráneo. También lleva una leyenda que dice "destino inevitable" en latín. Es un cuadro cínico.

HUO: Una vanitas nihilista. ¿Es más cínica que otros cuadros?

LG: Aunque, por lo general, mis cuadros recientes son cínicos o sarcásticos, pueden generar diversos niveles de irritabilidad. No le doy mucho consuelo al espectador. Es como decir: si piensas que vas a salir de ésta, debe ser una broma. No te va a llegar otra salvación que la que le llega a una hormiga o a una mosca.

HUO: El perro y el cráneo evocan viejos murales que han sido borrados por el tiempo y de los que sólo sobreviven algunos fragmentos. Reconstruir el conjunto es imposible porque falta demasiado.

LG: Estamos en una situación de campo entrópico: fragmentos de información que se acumulan al azar, archivos electrónicos comprimidos, curiosas erupciones de ciencia ficción y demás. Está el temor al futuro, pero también es una especie de carnaval. (Si uno tiene suerte) se resbala entre los acontecimientos y la contingencia. El cuadro *Like Yeah* (Sí, cómo no), un esqueleto que cuelga de cabeza, un signo impreso, *Le Pendu* (El ahorcado), un grafiti a muro y una flecha, *Another Joker Out of Business* (Otro bufón que cierra el negocio). Cierto, es un comentario cínico; es reírte hasta que se te pase; es evitar la tragedia; es un humor negro, mordaz. Por primera vez, de tanto en tanto me río mientras trabajo. Decir "otro bufón que cierra el negocio" es desagradable, pero me parece gracioso.

HUO: ¿Tienes ideas preconcebidas acerca de qué se va tratar este cuadro?

LG: Sólo empiezo con algo. Puede ser que vuelva a empezar con un perro, con un perro que corre o con dos perros que se pelean.

HUO: Así que ahora el perro se vuelve el protagonista. Se trata de perros callejeros, perros sometidos, pero no de perros domésticos.

LG: ¡La vida de un perro es un mundo aleatorio! Mandíbulas fuertes que pueden aguantar aferrarse. La mayoría de los perros (aunque no todos) representan animales de la calle; animales carroñeros, irregulares, que están solos. Solía referirme al espacio de las "Gigantomachies" (Gigantomaquias), a esos lienzos casi en blanco, como un no-espacio, un espacio existencial donde las acciones ocurrían en ningún lugar o en cualquiera. Un artista más joven comentó que los espacios de ahora están colapsados. ¿Un espacio colapsado puede mantener sus periferias físicas y psíquicas? ¿O mantener una lógica interna racional? ¿Qué brinca en este espacio racional? La lógica particular de estos cuadros puede resultar amenazante. ¡Y los perros corren por estos espacios!

HUO: Una de las visitantes regulares a la exposición del Hotel Carlton (Cuarto 763) iluminaba todo lo que estaba expuesto con una linterna de bolsillo. Cuando estuvo frente a tus cuadros de los perros exclamó: "¿Este cuadro muerde?"

LG: ¿Los cuadros "muerden"? En ese caso, la pregunta "¿Este perro muerde?" se convierte en "¿Este artista muerde?" Normalmente, lo que suele ocurrir es que el sistema absorbe las miradas enojadas o irregulares, pero estas todavía pueden morder, seguir siendo afiladas, producir tensiones.

HUO: En tus cuadros, el observador siempre está en un estado intermedio –llega cuando ya empezó la película. Tu participativo uso del texto en pinturas recientes, en forma de un orden abierto, borra los límites entre la pintura y el observador, entre el interior y el exterior, entre las corrientes y las contracorrientes, como decía Artaud.

LG: El observador se tiene que situar en ese espacio, tiene que decidir si es posible aproximarse a él y si acepta lo que parece ser su falta de orden físico o conceptual. Por cierto, *The New York Times* publicó que Greenberg murió hoy, a los 85 años. Clement Greenberg insistía en un mundo de valores, como si dijera: "Lo que ves son valores reales", valores pictóricos, un mundo visual totalmente coherente. Yo no reconozco ese mundo visual totalmente coherente. Estos perros cruzan espacios en los que se disputan los valores. Además, los perros callejeros no tienen valor ni valores.

HUO: Emigran.

LG: ¡Desde los perros hasta los cuadros! ¡Cuadros migrantes! Como los migrantes o como cuadros que han perdido su lugar tienen que ir a alguna parte, ¿para significar qué y para quién? Pintar cuadros es ridículo, ¿pero pintar estos? ¡Es deseable! El arte de la artisticidad de adquirir arte. ¡Quizá la teoría haga que la gente consciente de la mercancía compre obras de arte! Pero ¿qué pasa si se trata de la imagen de este tipo que hace un gesto agresivo y grosero, como si dijera "métetelo por..."?

HUO: Los cuadros sobreviven y penetran en múltiples sistemas. La seducción y el caballo de Troya. ¿Cómo definirías la dimensión política en relación con la dimensión cínica? ¿Un cuadro cínico puede ser político? ¿Un cuadro político puede ser cínico?

LG: ¿Por qué no? El cinismo de estos últimos objetos no está separado de la brutalidad de mis cuadros anteriores. Quizá, en medio de los desastres, la brutalidad y la corrupción, haya lugar para el humor y lo carnavalesco. Por ejemplo, ahí está *Strut* (Pavoneo) o el gañán de la calle que sonríe con malicia mientras levanta el dedo medio en *Fuck you* (Jódete) o *Up yours* (Métetelo). Es mitad hostil, mitad no-hostil. *El dolor y la muerte* (en español en el original) habla del dolor y de la muerte, pero a la mitad del cuadro hay un cartel que muestra a tres coristas marchando, bailando a través del escenario: las cosas no están tan mal, hay algo de energía vital por ahí.

HUO: La muerte y la alegoría.

LG: La muerte puede resonar con la alegoría y estar vinculada a ella. Pero la muerte también es un hecho tonto. ¡Es todo! La mayoría de la gente se niega a aceptar eso cuando espera que la muerte tenga una resonancia, una relevancia y un futuro (una vida futura).

HUO: En un texto reciente acerca de tu serie "Burnt Men" (Hombres quemados) distingues tres versiones distintas: *The Burnt Men* (Los hombres quemados) de 1954, tus imágenes quemadas con influencia de la escultura griega de 1961 y, finalmente, los cuadros de "Napalm" de 1969.

LG: Aunque los "Burnt Men" tienen un etos en común, provienen de circunstancias diferentes. La primera serie (1954-55) era totémica; mientras que tanto la segunda serie (1960-61) como los cuadros de "Napalm" (1969) incluyen referencias a lo clásico, a un cuerpo más orgánico que, hasta cierto punto, está basado en la escultura griega. En los de "Napalm" hay más preocupación por la acción y el movimiento de los personajes está tomado de fotografías de deportes o de víctimas de la violencia. De entre las imágenes públicas, crudas y existenciales, que se han acumulado en el siglo XX la de la víctima quemada es una de las más horrendas.

Mi enfoque responde a un profundo reconocimiento, a una preocupación obsesiva, con los ejemplos extremos de la abolición o destrucción del cuerpo humano.

HUO: Los cuadros del Holocausto y de Hiroshima estaban ligados a momentos muy precisos de la historia. Pero ese no es el caso de tus cuadros más recientes.

LG: Los de "Napalm" están vinculados a Vietnam. ¿El reportaje figurativo me permitiría hablar de Estados Unidos como una potencia mundial, de las crisis de Vietnam y de El Salvador además de sugerir ciertas tensiones raciales y sexuales?

HUO: ¿La pintura puede engendrar una crisis de Estado?

LG: Cuando la pintura confronta los estereotipos culturales, raciales o étnicos o disiente con ellos puede llegar a ser extremadamente molesta e inquietante en un contexto público o popular. Los individuos o las instituciones que reaccionan negativamente sienten que es una amenaza o un peligro para las posiciones económicas o de poder o para las posturas, puntos de vista o suposiciones que dan por hecho al grado de considerar que son algo natural o que existe por mandato divino. En Estados Unidos hay una larga historia de obras de arte que han sido consideradas como una amenaza al decoro y a las creencias públicas o privadas. Por ejemplo, en la década de 1950 algunos miembros del congreso de Estados Unidos creían que el arte abstracto era un complot comunista destinado a derrocar a la sociedad estadounidense. Más recientemente, muchos artistas estadounidenses han sido atacados con violencia por mostrar en público obras que se consideran "perversas" (deviant art). Ejemplos: el revuelo que causó el estudiante de arte que retrató al difunto Alcalde Washington de Chicago vestido con ropa interior de mujer, o el escándalo que produjo la pieza de Dread Scott en la que camina sobre la bandera de Estados Unidos. En Estados Unidos las legiones

del fundamentalismo están alertas para emprender una "lucha a muerte" contra aquellos artefactos culturales que, según su interpretación, debilitan la estructura moral de la vida estadounidense. El congreso, las legislaturas estatales y la esfera pública actúan constantemente en escenarios como estos. Quizá no son asuntos que lleguen a ser una "crisis de Estado", pero pueden dar lugar a confrontaciones difíciles que reciben respuestas políticas imprevistas.

Entrevista publicada originalmente en *Leon Golub: Do Paintings Bite?*, Hans Ulrich Obrist, ed. (Osfildern: Hatje Cantz Publishers, 1997).





COLABORADORES

Julie Ault (radica en Nueva York). Artista, curadora y editora. Fragmento de: Helaine Posner y Katy Kline, “A Conversation with Leon Golub and Nancy Spero” en *Leon Golub and Nancy Spero: War and Memory*, catálogo de exposición (Cambridge: MIT List Visual Arts Center, 1994). Ver reimpresión íntegra en Julie Ault, "Bomb Specific", *BOMB Magazine*, núm. 131, primavera, 2015.

Jon Bird (radica en Londres). Profesor, historiador del arte, escritor, curador y artista. Material de archivo, fotografías y texto © Jon Bird.

Guy Brett (radica en Londres). Crítico de arte, curador y conferencista.
Su artículo fue publicado originalmente en *City Limits*, 16-22 de julio de 1982.

Emma Enderby (radica en Londres). Curadora de exposiciones en Serpentine Galleries, y curadora de *Leon Golub: Bite Your Tongue.*
Texto © Emma Enderby

Avery F. Gordon. Profesora de sociología en University of California, Santa Bárbara. Fragmentos de: “The Sledgehammer and the Dagger: A Conversation between Leon Golub and Avery Gordon” en Avery F. Gordon, Keeping Good Time: Reflections on Knowledge, Power and People, (Paradigm Publishers, 2004), 163-173.

Hans Haacke (vive y trabaja en Nueva York). Artista alemán-estadounidense.
Fotografia © Hans Haacke / VG Bild-Kunst

Alfredo Jaar (vive y trabaja en Nueva York). Artista, arquitecto y cineasta.
Fotografías © Alfredo Jaar

Samm Kunce (vive y trabaja en Nueva York). Artista estadounidense. Asistente de Leon Golub y Nancy Spero; actualmente dirige la Foundation and Estate of Leon Golub and Nancy Spero.
Texto © Samm Kunce

Oscar Murillo (vive y trabaja en Londres). Artista colombiano.
Texto © Oscar Murillo

Hans Ulrich Obrist. Co-Director de Serpentine Galleries.
Material de archivo y entrevista publicada originalmente en *Leon Golub: Do Paintings Bite?,* Hans Ulrich Obrist, ed. (Osfildern: Hatje Cantz Publishers, 1997).
© Hans Ulrich Obrist

Lucy Raven (vive y trabaja en Nueva York). Artista.
Fotografía y texto © Lucy Raven

Martha Rosler (vive y trabaja en Nueva York). Artista estadounidense.
Transcripción editada
© Martha Rosler

Kiki Smith (vive y trabaja en Nueva York). Artista alemana-estadounidense.
Texto © Kiki Smith

The Serpentine Galleries agradece a todas las personas, fideicomisos, fundaciones y empresas cuya generosidad y visión de futuro permite a público de todas las edades a participar en los proyectos reconocidos internacionalmente de Exposiciones, Arquitectura, Diseño, Educación y Programas Públicos. Su apoyo es vital para el éxito continuo de *The Serpentine Galleries.*

LISTA DE OBRA

p. 35
The Bug (Shaman)
[El insecto (Chamán)], 1952
Laca y óleo sobre tela
124.5 x 96.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 36
Torsion [Torsión], 1953
Laca sobre tela
93 x 67.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 37
Bone Fetish
[Fetiche de hueso], 1953–4
Laca sobre tela
91.5 x 57 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 38
Poised Sphinx
[Esfinge en equilibrio], 1954
Laca y óleo sobre masonite, montada sobre base de madera
65 × 161.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 40
Philosopher III [Filósofo III], 1958
Laca y óleo sobre tela
208.5 × 109 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 41
Philosopher IV [Filósofo IV], 1958
Laca y óleo sobre tela
209.5 × 124.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 42
Colossal Torso II
[Torso colosal II], 1959
Laca sobre tela
213.5 × 335.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 44
L'Homme de Palmyre
[El hombre de Palmira], 1962
Laca sobre tela
203.5 × 338 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 47
Tête de Cheval II
[Cabeza de caballo II], 1963
Acrílico sobre tela
207 × 207 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 48
Gigantomachy II
[Gigantomaquia II], 1966
Acrílico sobre lino
305 × 731.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 50
Gigantomachy IV
[Gigantomaquia IV], 1967
Acrílico sobre lino
303.5 × 575.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 53
Napalm IV, 1969
Acrílico sobre lino
305 × 396 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 54
Pylon I (Napalm Gate Fragment)
[Pilono I (Fragmento de Puerta de napalm)], 1970
Acrílico sobre lino
274.5 × 71 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 55
Pylon V (Napal Gate Fragment)
[Pilono V (Fragmento de Puerta de napalm)], 1970
Acrílico sobre lino
185.5 × 66 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 56
Vietnam I, 1972
Acrílico sobre lino
305 × 853.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 58
Mercenaries II (Section I)
[Mercenarios II (Sección I)], 1975
Acrílico sobre lino
263 x 163 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 59
Mercenaries II (Section IV)
[Mercenarios II (Sección IV), 1975
Acrílico sobre lino
193 x 183 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 60
Mercenaries IV [Mercenarios IV], 1980
Acrílico sobre lino
305 x 584 cm
Colección privada

p. 63
Interrogation III
[Interrogatorio III], 1981
Acrílico sobre lino
305 x 429.5 cm
The Broad Art Foundation
Fotografía © David Reynolds

p. 65
White Squad IV (El Salvador)
[Guardia blanca (El Salvador)], 1983
Acrílico sobre lino
305 x 386 cm
Colección privada

p. 66
The Go-Ahead [La señal de avance], 1985–6
Acrílico sobre lino
305 x 487.5 cm
Colección privada
Cortesía Hauser & Wirth

p. 69
Red Sphinx [Esfinge roja], 1988
Acrílico sobre lino montado sobre madera
Dimensiones variables (Aproximadamente: 325.1 x 307.3 cm)
Colección privada

p. 70
The Prisoner
[El prisionero], 1989
Acrílico sobre lino
244 x 460 cm
Cortesía de Enrique Martínez Celaya

p. 72
Agent Orange
[Agente naranja], 1993
Acrílico sobre lino
142.5 x 223.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 74
Are You Ready...
[¿Están listos...?], 1993
Acrílico sobre lino
180.34 x 307.35 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 76
A Baleful Eye
[Un ojo siniestro], 1994
Acrílico sobre lino
91.5 x 168.5cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 79
Mr. Amok, 1994
Acrílico y tinta sobre papel
25.5 x 20 cm
Colección privada
Fotografía © READS

p. 80
Snake Eyes
[Ojos de serpiente], 1995
Acrílico sobre lino
237.5 x 274.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 81
BREACH II [BRECHA II], 1996
Acrílico sobre tela
152.5 x 117 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 82
Les Réalités Provisoires [Las realidades provisionales], 1997
Acrílico sobre lino
277 x 409 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 83
Prometheus [Prometeo], 1997
Acrílico sobre lino
300 x 315 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 84
Cyborg [Cíborg], 1999
Tinta y acrílico sobre papel
18 x 22 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth
Fotografía: © Todd White

p. 85
Fuck Death [¡Que se joda la muerte!], 1999
Tinta y acrílico sobre papel
15.5 x 20.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth
Fotografía: © Alex Delfanne

p. 86
Janus [Jano], 1999
Tinta sobre papel
15.5 x 20.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 87
Proud, 1999
Tinta y acrílico sobre papel
15.5 x 20.5 cm
Colección privada
Fotografía © READS

p. 88
Bite Your Tongue [Muérdete la lengua], 2001
Acrílico sobre lino
221 x 388 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 90
This Could Be You #2
[Podrías ser tú #2], 2001
Tinta y acrílico sobre lino
61 x 50 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 91
We Can Disappear You #2
[Podemos desaparecerte #2], 2001
Tinta y acrílico sobre lino
Colección privada
Fotografía © READS

p. 92
We Can Disappear You #22
[Podemos desaparecerte #22], 2002
Tinta y acrílico sobre lino
52 x 49 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 93
This Could Be You #24
[Podrías ser tú #24], 2002
Tinta y acrílico sobre lino
44.5 x 37 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 94
Baying At The Cosmos/ Dog Gone [Aullándole al cosmos/¡Maldición!], 2002
Barra de óleo y tinta sobre papel Bristol
25.5 x 20.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth
Fotografía: © Wilfried Petzi

p. 95
Bite Your Tongue #2
[Muérdete la lengua #2], 2002
Tinta y acrílico sobre lino
62.5 x 57 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 96
The Challenger
[El contrincante], 2002
Barra de óleo y tinta sobre papel vitela
20.5 x 25.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts y Hauser & Wirth

p. 97
Efflorescent Chimera
[Quimera floreciente], 2003
Barra de óleo y tinta sobre papel Bristol
25.5 x 20.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 98
You're Going To Do What?
[¿Que vas a hacer qué?], 2003
Barra de óleo y tinta sobre papel vitela
25.5 x 20.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth
Fotografía: © Wilfried Petzi

p. 99
Bacchus Immanent
[Baco inmanente], 2004
Barra de óleo y tinta sobre papel Bristol
25.5 x 20.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 100
Danse Macabre
[Danza macabra], 2004
Barra de óleo y tinta sobre papel vitela
25.5 x 20.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 101
Satyr Lib! [¡Sátiro Lib!], 2004
Barra de óleo y tinta sobre vitela
25.5 x 20.5 cm
Colección privada
Fotografía © David Reynolds

p. 102
Man! I've Got To Get Myself Together! [¡Hombre, tengo que contenerme!], 2004
Barra de óleo sobre papel Bristol
20.5 x 25.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

p. 103
Imminent [Inminente], 2004
Barra de óleo sobre papel Bristol
20.5 x 25.5 cm
©The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts
Cortesía The Estate of Leon Golub y Hauser & Wirth

IMÁGENES DE REFERENCIA
p. 1; 2-3; 105; 161; 197 y 244
Dibujos de Leon Golub, tomados de faxes
© Hans Ulrich Obrist

p. 111, 119, 121, 125
Fotografías © Jon Bird

p. 130-131
White Squad, 1987
Litografía
76 × 105.5 cm
Cortesía The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts and Hauser & Wirth
Photograph
© David Reynolds

p. 201
Retrato de Leon Golub.
© David Reynolds
David Reynolds, fotógrafo. Trabajó con Golub durante 25 años, de 1979 a 2004.

p. 243
Leon Golub trabajando en su estudio.
Fotografía © Jack Jaffe and Kartemquin Films.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico

Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
María Cristina García Cepeda
Directora general

Xavier Guzmán Urbiola
Subdirector general del Patrimonio Artístico Inmueble

Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora Nacional de Artes Visuales

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

MUSEO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO
Juan A. Gaitán
Director

Daniela Pérez
Subdirección Artística

Juan Carlos Pereda Gutiérrez
Subdirección de Colecciones

Amanda Echeverría Corcuera
Subdirección de Desarrollo Institucional

Martha Sánchez Fuentes
Subdirección Técnica

Edgar López Soto
Subdirección Administrativa

Dirección
Andrea Paasch
Proyectos Especiales

Verónica Miranda
Asistente de Dirección / Recursos Humanos y Materiales

Irma Patiño
Enlace Institucional

Silvia Sánchez
Jesús Rebollar
Auxiliares

Curaduría
Manuela Moscoso
Curadora

Andrés Valtierra
Curador asociado

Educación
Manuel Alcalá
Jefe de Educación

Karla Noguez Núñez
Asistente

Fernanda Cornejo Sánchez
Ricardo Sierra Mercado
Georgina Solano Briseño
Amado Cabrales
Talleristas

Cynthia Gutiérrez Caparroso
Coordinadora general de Jugando con Tamayo

Daniel Rendón Cameras
Asistente

Fernando Rodríguez González
Centro de Documentación

Colecciones
Lucía Rodarte
Registro de Obra

Enrique Posadas
Bodega de Obra

Comunicación
Hélène Ficat
Jefa de Comunicación

Beatriz Cortés Chávez
Coordinadora de Prensa

Paulina de la Paz
Redes Sociales

Editorial
Arely Ramírez Moyao
Editora en Jefe

Sofía Sánchez Navarro
Diseño

Técnica
Diego Moreno
Asistente de Subdirección Técnica

Rodolfo García Lara
Jefe de Museografía

Jorge Alvarado Arellano
Daniel Reyes Ramírez
Equipo de montaje

Aldo Huerta Montes
Carlos Maldonado Bravo
Pablo Servín Ángel
Equipo de Carpintería

Jacobo Isaac Horowich Sánchez
Jefe de Medios Audiovisuales

Juan Martín Chávez Vélez
Octavio Villaescusa
Equipo de Medios Audiovisuales

Administración
Julieta Islas Solís
Hilda Islas Solís
Recursos Financieros

Ivone Papaqui
Miriam Olmos Domínguez
Jorge Mario Sandoval López
Recursos Materiales

Delia Velázquez Gama
Gestión documental y archivo de transparencia

Roberto Segura Pineda
Almacén

Verónica Arrieta
Conmutador

Armando Estrada Rojas
Mensajería

Guadalupe Osorio
Óscar Hernández
Óscar Patiño Arellano
Gabriel Nieto Santuario
Personal de apoyo

Israel Hernández Frías
Óscar Molina Camacho
Antonio Ovalle Martínez
Miguel Ovalle Martínez
Olivo Sotero Álvarez
Estacionamiento

Andrés Rivera Arrieta
Jefe de Mantenimiento

Edgar Cabral Ortiz
Daniel Lescas Rojas
José Leonardo López Cruz
Jorge Luis Sánchez Ramos
Equipo de Mantenimiento

Alfredo Espíndola Vélez
Jefe de Seguridad

Alfonso Alvarado Arellano
Alicia Barreto Flores
Alejandra Carreón Chávez
Equipo de Seguridad

Gonzalo López Bazaldú
Guardarropa

Voluntariado
Juan Pablo Bonilla
María Luisa Díaz
Pamela García
Patricia García
Hebe Garibay
Pilar Gavito
Edda Hurtado
Nadia Rosalía Islas
Liza Kaufer
Pedro Aldahir Méndez
Maricruz Mendoza
Isabel Palomar
Claudia Renata Peña
Esi Rosenthal
Carmen Soler

FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO, A.C.
David Cohen Sitton
Presidente

Angélica Fuentes Téllez
Vicepresidenta

Aimée Servitje
Tesorera

Juan Domingo Beckmann Legorreta
María Eugenia Bermúdez de Ferrer
Rosa María Bermúdez Flores
Magda Carranza de Akle
Fernando Chico Pardo
David Cohen Sitton
Agustín Coppel Luken
Moisés Cosío Espinosa
Alfonso de Angoitia Noriega
Xavier de Bellefon
Antonio del Valle Ruiz
Álvaro Fernández Garza
Angélica Fuentes Téllez
Carlos Hank Rhon
Eugenio López Alonso
Alejandro Ramírez Magaña
Ninfa Salinas Sada
Aimée Servitje y Roberto Servitje
Alberto Torrado Martínez
Patronos

Enrique y Beatriz Vainer
Asociados

Teodoro González de León
Jaime Zabludovsky Kuper
Honorarios

Mireille Sentíes
Asistente de Presidencia

María Antonieta Hernández
Administración

Claudia E. Diez de Solano
Asistente de Administración

Estefanía Cesin
Coordinadora de eventos

Dennise Abush Chelminsky
Proyectos especiales

Erika Montes de Oca Velázquez
Gabriela Cahuantzi
Atención en Tienda

Naguib Kuri
Gerente operativo del restaurante

Derechos de autor de Rufino Tamayo
María Eugenia Bermúdez de Ferrer
Iliana Sánchez Gallegos
Julio Álvarez

SERPENTINE GALLERIES
Julia Peyton-Jones
Director, Serpentine Galleries and Co-Director, Exhibitions and Programmes

Hans Ulrich Obrist
Co-Director, Exhibitions and Programmes and Director of International Projects

Operations
Ian Dixon
Chief Operating Officer

Roxanne Tahbaz
Operations and Planning Officer

Executive Support
Sara Richardson
Executive Assistant to Julia Peyton-Jones

Laura Macfarlane
Executive Assistant to Hans Ulrich Obrist

Emily Purser
Personal Assistant to Hans Ulrich Obrist

Programmes
Jochen Volz
Head of Programmes

Mike Gaughan
Gallery Manager

Joel Bunn
Production and Installation Manager

Emma Enderby
Exhibitions Curator

Amira Gad
Exhibitions Curator

Rebecca Lewin
Exhibitions Curator

Melissa Blanchflower
Assistant Curator

Agnes Gryczkowska
Assistant Curator

Lucia Pietroiusti
Curator, Public Programmes

Claude Adjil
Assistant Curator, Public Programmes

Amal Khalaf
Projects Curator

Alex Thorp
Education Curator

Emily Rand
Education Assistant Curator

Ben Messih
Education Assistant Curator

Ben Vickers
Curator of Digital

Communications
Rose Dempsey
Head of Communications

Miles Evans
Head of Media Relations

Mary Lehner
Communications Print Manager

V Ramful
Media and Communications Officer

Poppy Cockburn
Communications Assistant

Rosie Cardiff
Senior Digital Producer

Development & Events
Faith Griffiths
Head of Development

Laura Palmer
Head of Development (Interim)

Laura Halstead
Head of Operations (Development)

Lucy Robertson
Head of Individual Giving

Ian Vallance
Head of Individual Giving (Interim)

Bethany Childs
Individual Giving Manager

Rachel Stephens
Membership Manager, Individual Giving

Mary Brooke Dreux
Development Executive

Emma Claridge
Head of Grants, Trusts & Foundations

Flora Goodwin
Corporate Membership Manager

Gillian Anderson Price
Development Consultant

Kelsey Shave
Development Administrator

Jelena Panza
Head of Events

Finance
Graham Clark
Head of Finance

Jonathan Smith
Finance Consultant

Barbara Stylska
Senior Finance Officer

Human Resources
Caroline Cromarty
Human Resources Manager (Interim)

Robertta Marques dos Santos
Human Resources Assistant

Projects
Julie Burnell
Head of Projects and Buildings

Facilities
Lucky Anthony
Facilities Assistant

Roderick Taylor
Facilities Assistant

Limited Editions
Tom Harrisson
Commercial Manager

Matthew Johnstone
Editions Assistant

Clare Colvin
Archivist

Visitor Services
Lisa Bullock
Head of Visitor Services (Interim)

Brittany Høie
Visitor Service Manager

Chris Bayley
Mike Ditchburn
Jamie Fitzpatrick
Seamus Gough
Visitor Service Team Leaders

TRUSTEES OF THE SERPENTINE GALLERIES
Michael R. Bloomberg *Chairman*
Felicity Waley-Cohen and Barry Townsley *Co-Vice Chairmen*
Marcus Boyle *Treasurer*
Roger Bramble
David Fletcher
Zaha Hadid
Rob Hersov
Yana Peel
Colin Tweedy
Jonathan Wood

COUNCIL OF THE SERPENTINE GALLERIES
Rob Hersov *Chairman*
Tatiana Akhmedova
Mr and Mrs Kamel Alzarka
Nicolas Berggruen
Dorothy Berwin and Dominique Levy
Blavatnik Family Foundation
Natalia Bondarenko
Jeanne and William Callanan
Michael and Erin Cohen
Penny Coulter
Dag Cramér
Aud and Paolo Cuniberti
Zeynep Dereli
Griet Dupont
Jenifer Evans
Nicoletta Fiorucci and Giovanni Russo
Wendy Fisher
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte
Tim Franks and Andrew Pirrie
Cecilie and Kathrine Fredriksen
Sasan and Yassmin Ghandehari
Marian Goodman
Mr and Mrs Lorenzo Grabau
Richard and Odile Grogan
The David and Claudia Harding Foundation
Susan and Richard Hayden
Helene and Johannes Huth
Mr and Mrs Tim Jefferies
Marie-Josée and Henry Kravis
LUMA Foundation
Nicole and Jean-Claude Marian
Svetlana Marich
Frédéric de Mevius
Jackie and Carl Michaelsen
Usha and Lakshmi N. Mittal
Sybil and Matthew Orr
Marianna and Tony O'Sullivan
Hideyuki Osawa, Boenfukyukai Foundation
Catherine and Franck Petitgas
The Don Quixote Foundation
Hans K Rausing
Julia Rausing
The Red Mansion Foundation
Nataliya Resh
Frances Reynolds
Yvonne Rieber
Charlotte Dauphin de La Rochefoucauld, Comtesse Charles-Henri de La Rochefoucauld
Galerie Thaddaeus Ropac
Sir Spas and Lady Roussev
Faraj Saghri
Robin Saunders
Anders and Yukiko Schroeder
Robin Scott-Lawson
David and Simone Sproul
Mr and Mrs Jerome Stern
Dayana Tamendarova
Tatiana Taypina
Serge Tiroche
Ted Vassilev
Robert and Felicity Waley-Cohen
Lars Windhorst
Manuela and Iwan Wirth

And members of the Council who wish to remain anonymous.

MUSEO TAMAYO
ARTE CONTEMPORÁNEO
Ciudad de México

Publicado con motivo de la exposición *Leon Golub: Bite Your Tongue* organizada en colaboración con Serpentine Galleries, Londres
12 de septiembre de 2015
— 7 de febrero de 2016

Curaduría
Emma Enderby
(Serpentine Galleries)

Asistentes curatoriales
Melissa Blanchflower
(Serpentine Galleries)
Andrés Valtierra
(Museo Tamayo)

Coordinación Editorial
Arely Ramírez Moyao

Diseño
Maricris Herrera

Asistentes de Diseño
Emilio Pérez
Sofía Sánchez Navarro

Traducción
Pilar Villela

SERPENTINE GALLERIES

Serpentine Galleries
Kensington Gardens
London
W2 3XA

Exhibition Circle
Hauser & Wirth
Jay Franke and David Herro
Goldman Sachs Gives – Lawton W. Fitt and James I. McLaren
Ulrich and Harriet Meyer

Serpentine Galleries,
con el apoyo de

LOTTERY FUNDED
Supported using public funding by
ARTS COUNCIL ENGLAND

© 2015 El fideicomiso del artista; Serpentine Galleries, Londres; y los autores.

El Museo Tamayo agradece el apoyo de

GRUPOHABITA

Camisa:
Tomado de un retrato de Leon Golub.
Fotografía original:
© David Reynolds

Portada:
Dibujos de Leon Golub, tomados de faxes
© Hans Ulrich Obrist

ISBN xxxxxxx
Primera edición: 2015
D.R. © 2015 Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n,
Col. Chapultepec Polanco, Del. Miguel Hidalgo, C.P. 11560,
Miguel Hidalgo, México, D.F.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada en un sistema de recuperación o transmitida en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia, grabación o de otra manera sin previa autorización de los editores.

Impreso en México

Leon Golub. Bite Your Tongue se terminó de imprimir
y encuadernar el 24 de agosto de 2015 en los talleres
de Offset Santiago, ciudad de México.
Se utilizó la tipografía Balto, Simple y Times New
Roman. Impreso en papel Bond blanco de 120 gr.