

Naturaleza muerta¹

Ann Gallagher

Traducción: Mariel Ciafardo

Revisión técnica: Francisco Lemus, Natalia Giglietti, Paula Sigismondo

La palabra holandesa *stilleven*, que da origen al término inglés *still life*, aparece por primera vez en registros del siglo XVII para designar un tipo de pintura que representa objetos inanimados cotidianos. Luego, vino la expresión francesa *nature morte*, para igualmente definir una categoría pictórica que tiene por tema objetos prosaicos, más que con elementos incidentales. A medida que ese género de pintura evoluciona, el repertorio representado pasó por cambios. En la época de oro de la pintura flamenca y española del siglo XVII, los temas incluían flores, frutas y otros alimentos, animales vivos y muertos, vasos y recipientes, telas drapeadas, instrumentos musicales, libros, armas, colecciones de historia natural y gabinetes de curiosidades. Obras alegóricas incluían objetos representativos de los cinco sentidos humanos además de otros elementos, asociados con temas del género pictórico *vanitas*, tales como la calavera y el reloj de arena –símbolos de la transitoriedad de la vida y de la irrelevancia de los bienes materiales. Mucho más tarde, las naturalezas muertas cubistas representarán e incluso incorporarán objetos del llamado “café society” urbano, tales como periódicos y partituras musicales. La posterior emergencia del Surrealismo y la aparición del *readymade* servirán para expandir aún más ese universo. Los artistas continúan despojando la iconografía del género, sometiéndola a la abstracción, cosificación, ampliación y multiplicación, fotografía, filmación y digitalización.

A pesar de su historia, la naturaleza muerta es vista como el género pictórico menos serio y más ignorado. Al ser originalmente definida por la Academia Francesa del siglo XVII como una categoría artística independiente y merecedora de debate estético, la naturaleza muerta ocupaba un lugar menor en el ámbito de la enseñanza canónica, después de la pintura histórica, del retrato e incluso del paisaje. Los objetos cotidianos y las escenas domésticas no eran considerados temas dignos y adecuados para un proyecto artístico serio, en una época en que las nociones de sublime estaban asociadas con los sistemas filosóficos y políticos del absolutismo. El gran arte se limitaba a composiciones figurativas de temas bíblicos, mitológicos y nacionales. Un siglo después, Sir Joshua Reynolds se refirió al asunto en términos despectivos, alertando que “un mero copiator de la naturaleza no puede jamás producir algo significativo; no puede jamás elevar o ampliar concepciones, o animar el corazón del espectador”. Aquí, una vez más, la *rhopography* (ropografía), o representación de objetos menores, fue desestimada en detrimento de la megalografía, o expresión de grandes ideas. En los *Discursos* que pronunció en la Academia Real, Reynolds sugiere directamente que el género era implícito, como los grandes hechos realizados y descritos por hombres, mientras las trivialidades íntimas y decorativas de la vida eran asociadas al universo femenino.

Mientras los pronunciamientos de la enseñanza académica tal vez estuvieran fuera de ritmo con el pensamiento de los artistas y su público –sabemos, por ejemplo, que en realidad un alto valor económico fue atribuido a la naturaleza muerta durante el período inicial de su propia historia–, el desarrollo del modernismo poco a poco tornó redundantes las jerarquías académicas. El Simbolismo dio curso al empirismo, las nociones de lo sublime fueron alteradas para incorporar elevadas consideraciones sobre la naturaleza y la verdad. El artista ya no adhería las convenciones tradicionales reglamentadas para representar temáticas de la vida moderna. En el propio contexto del género, surgió un esfuerzo artístico de impronta más individual, reflejando las innovaciones técnicas de la época. La conciencia de la cultura y del imaginario no occidental, además de la cultura material en su mayor parte, expandirán aún más el repertorio de temas, mientras la elección de objetos en sí muchas veces estaba subordinada a la distribución de ellos en el espacio. En sus conocidas composiciones de naturaleza muerta, Cézanne intencionalmente desconoció las

¹ Este texto fue publicado en GALLAGHER, Ann, "Still Life/Natureza-Morta", en *Still Life/Natureza-Morta* (cat. exp.), Río de Janeiro, British Council, 2004-2005, s/p, pp. 5-25. Traducción del original en inglés al portugués de Izabel Murat Burbridge. Catálogo de la exposición *Still Life/Natureza-Morta* exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói y el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo. (N. del T.)

convenciones formales básicas y apuntó hacia un nuevo alcance de posibilidades en el género. En las obras cubistas de Braque, Gris y Picasso, los artistas se valdrán de nuevos dispositivos ilusionistas para introducir cuestionamientos y romper el espacio perspectivo. Por medio del collage y del *assemblage*, el género poco a poco ganó tridimensionalidad por primera vez. La representación de objetos cotidianos se mantuvo de relieve durante todo el siglo XX. Estos fueron aislados y desplazados en movimientos como el Dadaísmo y el Surrealismo, y particularmente por Marcel Duchamp, o fueron mostrados en un contexto espacial que enfatizaba el orden espiritual, en trabajos de artistas de la escuela Metafísica, como Giorgio Morandi; en las naturalezas muertas puristas de Le Corbusier y Amédée Ozefant, y en la obra de Ben Nicholson.

Mientras tanto, el estatus del objeto en la sociedad occidental experimentó un profundo cambio de énfasis. Si por un lado la aparición de "objetos principales" tales como vajillas y recipientes evolucionó progresivamente, la alteración más radical de su significado fue afectada por las implicancias de su mercantilización. La naturaleza muerta tradicional se estableció en una rica sociedad burguesa cuyos valores refleja, mientras que a partir de la segunda mitad del siglo XX los artistas pasaron a criticar los valores contemporáneos, buscando subvertirlos. La mirada sobre los propios objetos llevó a una reflexión sobre la condición de la cultura de consumo. En Europa, artistas como Piero Manzoni y Marcel Broodthaers parodiarán la acumulación y el embalaje disparatados, utilizando o apropiando objetos en la mejor tradición duchampiana. Artistas Pop norteamericanos tales como Andy Warhold y Ed Ruscha se concentrarán en la mitología de las imágenes de consumo, impregnando su metodología con colores osados y con reproducción, ampliación y repetición mecánicas. En Inglaterra, Richard Hamilton abordó las imágenes publicitarias y las incorporó a sus *readymade* para reflejar la ambivalencia de la realidad mediática de la época. Podemos incluso encontrar una referencia al debate en objetos escultóricos de los años 80 como los *Perfect Vehicles* de Allan McCollum, las instalaciones con fragmentos plásticos de Tony Cragg, y los artefactos kitsch de Jeff Koons.



Tony Cragg, *Canoe*, 1982 (Canoa)

La naturaleza muerta ha demostrado ser un género pictórico marcadamente flexible, capaz de adaptarse tanto a los cambios en la cultura y en el pensamiento como a una gran variedad de interpretaciones técnicas. Tal vez su posición de inferioridad y su falta de relación con logros y grandeza han impulsado ese potencial de transformación. Aunque todavía podemos encontrar referencias antiguas en el modo de componer objetos familiares e incluso referencias directas a una época, a un artista o a una obra en particular, la relación con lo simbólico y la estructura formal del pasado fue radicalmente alterada. Casi ninguno de los artistas cuyos trabajos participan de esta muestra se considera representante contemporáneo de la naturaleza muerta. Lo que ellos tienen en común es una conexión con las premisas básicas de ese género. Para algunos, lo que fascina es la relevancia contemporánea de su disposición formal y sus yuxtaposiciones; para otros, sus temas y

simbolismos superados ofrecen un recurso útil para la búsqueda personal. Para muchos, el estatus de objeto cotidiano o de material común continúa siendo objeto de observación e investigación, desplazamiento o interacción.

Bodegones

En el contexto de la tradición de las escenas españolas de cocina del siglo XVII conocidas como *bodegones*, las monásticas naturalezas muertas de Juan Sánchez Cotán y las composiciones armónicas de Francisco de Zurbarán establecerán un momento crítico en la evolución del género. La simplicidad sin precedentes de la composición y la precisión de la mirada sobre las propiedades formales de temas menores vendrían a influenciar y a preanunciar despliegues futuros.

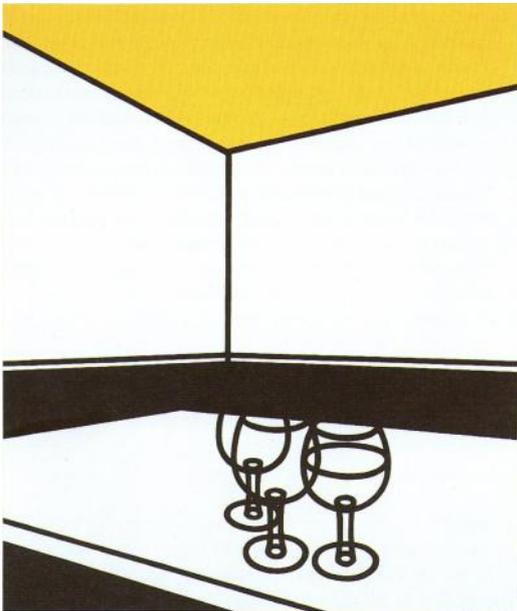


Francisco de Zurbarán, *A Cup of Water and a Rose on a Silver Plate*, c.1630
(*Una taza con agua y una rosa sobre un plato de plata*)



Patrick Caulfield, *Selected Grapes*, 1981
(*Uvas seleccionadas*)

Una gran parte de las características centrales de los bodegones está presente en el cuadro *Selected grapes (Uvas seleccionadas)* de Patrick Caulfield, artista fuertemente ligado al género naturaleza muerta. Caulfield siempre cultivó una identidad claramente contemporánea en cuanto revelaba los logros técnicos e intelectuales de un artista que dedicó 40 años a la investigación de un tema. Muchas veces identificado como artista Pop por el uso que hacía de áreas de color pleno y contornos marcados, él se interesa menos por imágenes de la cultura popular que por el repertorio de lo cotidiano urbano – o ambiente doméstico, la imagen apenas vislumbrada, la escena de restaurante o café. Su admiración explícita por artistas como Cézanne, Gris, Léger y Matisse refuerza la relación con la tradición europea de la naturaleza muerta. *Selected Grapes* presenta muchos rasgos característicos de su obra, como por ejemplo los bloques de color que forman áreas de luz y sombra, la combinación de técnicas de pinturas realistas y abstractas, y la adopción de estampados para simular tejido. La falsa madera en la naturaleza muerta cubista aparece también en otras obras. En los grabados de Caulfield, tal vez la concentración en el tema naturaleza muerta sea aún más intensa, quedando las imágenes de objetos cotidianos restringidas a elementos aislados o vislumbrados. La consagración del objeto como sujeto retratado enfatiza su banalidad. Valiéndose de un mínimo de medios, el artista representa espacio, volumen y luz con extraordinaria desenvoltura.



Patrick Caulfield, *Black and White Café*, 1981
(Café blanco y negro)

En sus simples objetos escultóricos y obras sobre papel, Anna Barriball recurre al trazo para definir presencias. Por ejemplo, toma objetos sobre los cuales dibuja, entonces usa el dibujo para la impresión de formas sobre papel, como por ejemplo, el fondo de un balde o las marcas dejadas por los golpes de una pelota. En *Light Drawing (Dibujo con luz)*, la superficie de una prosaica lámpara de escritorio y su cable eléctrico es completamente recubierta con rotulador amarillo. La lámpara está posicionada de modo de proyectar, en una pared, un haz luminoso y circular que rebate la abertura redonda de la cúpula. Un dibujo circular y amarillo, de dimensiones idénticas, es reflejado en la pared, incorporando así el haz de luz en el conjunto de la composición. En *green + blue = cyan (verde + azul = cyan)*, dos lámparas pintadas, una de azul y otra de verde, están posicionadas lado con lado de modo de proyectar, en la pared, haces de luz que forman círculos imbricados sobre un dibujo de círculos igualmente imbricados. En el área de superposición de los círculos, los colores de éstos producen un tercer color. Esas composiciones despojadas de objetos cotidianos dispuestas contra un fondo neutro demuestran el énfasis puesto, durante toda la época moderna, en el orden geométrico y en los efectos de luz y sombra reminiscentes del género.



Anna Barriball, *green + blue = cyan*, 2001.
(verde + azul = cyan)



Anna Barriball, *Light Drawing*, 2000.
(Dibujo con luz)

En la naturaleza muerta modernista hay una intensa concentración en la forma esencial, particularmente en la obra de Morandi, cuyo espíritu proporciona una continuidad histórica para las obras de escultura y fotografía de Jane Simpson. Una paleta de blancos es evidenciada en la serie *Milk Photos (Fotos de leche)*, que muestra objetos domésticos parcialmente inmersos en leche, la imagen cercanamente recortada de modo de sugerir un mar raso e infinito de utensilios de cocina abandonados. Sus disposiciones de botellas y otros recipientes sobre pedestal o estante son al mismo tiempo un tributo a Morandi y una serie de estudios particularmente obsesivos que incluyen objetos de naturaleza muerta, industrializados o artesanales, de cerámica o caucho, monocromáticos o en varios colores. En sus instalaciones, Simpson utiliza elementos de refrigeración para acrecentar un material – una fina capa de hielo– recubriendo la base de una lámpara elegante y la superficie de un plato de acero en *Belle (Golden Age of Refrigeration)[Belle (Época de oro de la refrigeración)]*. La incongruencia de la capa de hielo yuxtapuesta a los objetos domésticos nos invita a repensar y reverenciar lo conocido, lo familiar.



Giorgio Morandi, *Still Life*, 1956.
(*Naturaleza Muerta*)



Jane Simpson, *Still life (Soft Lilac)*, 1999
(*Naturaleza muerta, Lilas suaves*)

Flores

La pintura de flores se apartó de su función como elemento simbólico y decorativo en la pintura sacra medieval para tornarse una de las categorías de naturaleza muerta más apreciadas y valorizadas. En la sociedad holandesa del siglo XVII, los estudios de botánica anteriormente emprendidos por la corte se volvieron ocupación de la alta burguesía y eran asimilados en el mercado. En aquella época, las naturalezas muertas de flores reflejaban la evolución de una sociedad predominantemente agraria a un imperio comercial, en el cual la especulación financiera de la producción de variedades raras de flores era común. Las pinturas representando una diversidad enciclopédica de especies hortícolas primorosas tenían por objetivo demostrar erudición y virtuosismo técnico, incluso conferir prestigio a su propietario.



Ambrosius Bosschaert, *The Elder Flowers in a Glass Vase*, 1614.
(*Flores en un vaso de vidrio*)

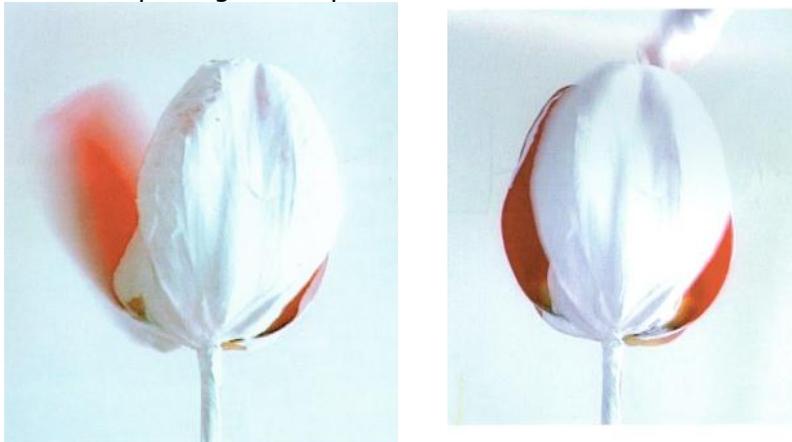
Una especie de planta cultivada sirve de tema de la secuencia fotográfica de Simon Starling titulada *7 Rhododendron ponticum plants rescued from Elrick Hill, Scotland and transported to Parque Los Alcornocales, Spain from where they were introduced into cultivation in 1763 by Claes Alstroener (7 Rododendros rescatados del Monte Elrick (Escocia) y transportados hacia el Parque Los Alcornocales (España) donde Claes Astroener introdujo su cultivo en 1763)*.

Así como en el trabajo realizado durante expediciones solitarias en barco de aluminio a remotas minas de bauxita, en este trabajo Starling investiga el proceso que confirió el corriente estatus a su tema, al mismo tiempo que desarrolla un proceso en paralelo. En este caso se trata de un viaje en automóvil de Escocia hasta España para devolver los Rododendros a su hábitat original. Las etapas del viaje son documentadas sistemáticamente por medio de la fotografía, con una disposición cuidadosa de las plantas iluminada por dos focos alimentados a batería. El propio automóvil así como varios objetos relacionados con la tarea en curso están ahí encuadrados. En la serie de imágenes resultante, las plantas son el elemento principal de la composición y la disposición formal de la naturaleza muerta es explícita. Al mismo tiempo que proporciona informaciones y clasificación, el título de la obra remite a un abordaje taxonómico de un tiempo pasado.



Simon Starling, *7 Rhododendron ponticum plants rescued from Elrick Hill, Scotland and transported to Parque Los Alcornocales, Spain from where they were introduced into cultivation in 1763 by Claes Alstroener (7 Rododendros rescatados del Monte Elrick (Escocia) y transportados hacia el Parque Los Alcornocales (España) donde Claes Astroener introdujo su cultivo en 1763)*.

El video *Still life (Naturaleza muerta)* de A. K. Dolven muestra una única planta florida, sus pétalos espesos y densamente blancos. Durante nueve minutos de filmación, la mano del artista que sostiene un pincel se aproxima a la flor y a primera vista parece pintarla. Pero poco a poco el espectador comienza a percibir que en realidad el film está siendo exhibido de atrás para adelante, y que por lo tanto el color es retirado. Al final de la secuencia, el tulipán absolutamente rojo que resulta de la acción es la imagen de la flor original, antes de ser recubierta por la gruesa capa de tinta blanca.



A. K. Dolven, *Still life*. 1998. (*Naturaleza muerta*)

De la misma manera que se refiere a las meticulosas técnicas pictóricas de la pintura tradicional de flores, el revestimiento del objeto para esconder su especificidad remite a la práctica morandiana de recubrir con tinta botellas y recipientes a fin de controlar la tonalidad y de eliminar cualquier marca o rótulo de identificación que pueda desviar la atención de la forma esencial. Se trata de un proceso que Dolven parece repetir siempre en las pinturas abstractas de capas blancas que creó en paralelo a su trabajo en video.

Ya en la obra *Discipline (Disciplina)*, Roger Hiorns sometió la vegetación a una forma infrecuente de cultivo al transformar el modesto cardo por medio de un simple procedimiento químico de cristalización, sumergiéndolo en una solución de sulfato de cobre. Como resultado de ese proceso antrópico, la hierba dañina es elevada a espécimen exótico, de colorido vivo y brillante. Aquí, el enfoque de la naturaleza muerta de flores tradicional está en la pintura aplicada por eximios pinceles, a la cual la técnica de Hiorns confiere una cualidad de joya. Los ramos de cardo están unidos a una estructura formal de tallos de acero, su delicadeza yuxtapuesta a la fuerza del metal. El conjunto es colocado contra un fondo neutro de una pared blanca para que el espectador sea obligado a confrontarlo desde un punto de vista limitado. En el montaje de esta instalación, Hiorns procuró enfatizar la experiencia estética formal y al mismo tiempo, en la combinación idiosincrática de elementos, celebrar su materialidad.



Roger Hiorns *Discipline*, 2002. (*Disciplina*)

Assemblage

La eficiencia de la naturaleza muerta al transgredir los límites entre realidad y artificio hace de ella el vehículo perfecto para las investigaciones espaciales del Cubismo. Los temas familiares de los objetos cotidianos ofrecen un amparo visual a partir del cual vacíos y planos podían ser articulados, como *Papier collés*, collages y *assemblages* que incorporan objetos y materiales comunes que condujeron a un arte independiente, con base en el objeto. La escultura abstracta del final del modernismo cambió el centro del debate sobre las consideraciones de forma y materia. En *Temporary construction to hidden obligations* (*Construcción temporaria para obligaciones ocultas*) Roger Hiorns marca un punto de su desarrollo con una referencia ingeniosa y al mismo tiempo respetuosa a la obra *Twenty-Four hours* (*Veinticuatro horas*), de Anthony Caro. El título deja claro que el artista revé un momento en la historia sin procurar reproducir sus intenciones, utilizando el lenguaje del Formalismo para articular su búsqueda de la relación entre objetos, desde una perspectiva contemporánea.



Roger Hiorns, *Temporary construction to hidden obligations*, 2001
(*Construcción temporaria para obligaciones ocultas*).

El impulso para reevaluar los términos de la práctica material es una motivación recurrente en el arte, siendo que una de las muchas tendencias evidenciadas recientemente es el interés renovado por materiales y técnicas informales y también por la forma abstracta alcanzada a partir de objetos cotidianos. En los assemblage abstractos de Gary Webb, la estructura formal es un conjunto incongruente, aunque preciso, de elementos encontrados y contruidos en acero, resina, vidrio, piedra, fibra de vidrio, madera, neón, e incluso sonido – una celebración ruidosa de formas, materiales y colores orgánicos y procesados. La resonancia de los objetos apropiados de la cultura contemporánea o de formas reconocibles es efímera y causa perplejidad. Cada vez más, el simbolismo sitúa la obra en el seductor mundo actual de consumo, pero es en gran parte un componente en la sintaxis dislocada de la organización formal, uno de los muchos elementos subordinados al todo. El título *Cock and Bull* (*Gallo y toro*) puede ser una referencia a la expresión antiguamente muy usada para designar una historia interesante e improbable y cualquier tentativa de leer una narrativa en esa obra sería exactamente eso. La memoria personal, la relevancia atribuida a elementos individuales en la obra y hasta incluso los títulos contribuyen al impacto, aunque como sugerencias de significados y no como significantes alegóricos.

Objetos de deseo

A lo largo de la historia, la cultura estética ha reflejado abundancia de diversas maneras. En el siglo XVII, durante el ascenso del mercantilismo, los interiores frugales holandeses fueron transformados por la mejor calidad de los materiales y de los bienes. En el

período de la industrialización en la Gran Bretaña victoriana el mobiliario y los objetos se volvieron aún más elaborados y un número creciente de superficies fue necesario para exponer los bienes adquiridos. Por el contrario, la visibilidad de esos bienes se tornó indeseable en la casa modernista, en la cual espacios abiertos y bien iluminados, con armarios simples para esconder la vajilla y la parafernalia de la vestimenta se adecuaban mejor a los principios idealistas de los arquitectos y decoradores modernos y sus clientes. John Riddy encapsula esta época utópica en una serie de fotografías en blanco y negro de espacios residenciales modernos, inclusive algunos proyectos de los arquitectos Berthold Lubetkin y Ernő Goldfinger. En las fotos preservadas o artificialmente envejecidas de modo de hacer que parezcan datar de los años 30, marcas del presente –como un automóvil visto a través de una ventana– trastocan el sentido del tiempo.

Meticuloso al capturar la armonía y la forma racional de los ambientes, Riddy también consigue expresar las preocupaciones filosóficas y de preservar la escala humana y extender la presencia de la naturaleza en el espacio urbano. Entre tanto, en esas imágenes contemplativas dedica igual atención a la presencia de los objetos intencionalmente posicionados en ellos: la colección de objetos tribales y otros artefactos personales en la residencia Goldfinger y la representación refinada y casi fetichista del mobiliario moderno del apartamento Highpoint.

El sentimiento de nostalgia colectiva por el idealismo del proyecto modernista se vuelve aún más conmovedor frente al humanismo de las escenas y a la organización personal de los objetos de deseo.



John Riddy, *London* (Highpoint 2 (5)), 1998



John Riddy, *London* (Willow Road 2), 1998

En sus instalaciones de objetos y ambientes, Martin Boyce utiliza el vocabulario visual de la arquitectura y de los diseños modernistas, como por ejemplo el funcionalismo pionero de Charles Eames cuya contribución al lenguaje del mobiliario incluye el desarrollo del concepto de construcción modular y los muebles accesibles, incluso en términos de precio, de Arne Jacobsen. Boyce está interesado en los significados culturales contenidos en cada línea y cada detalle de esos objetos de diseño. Sea al presentar cada uno de ellos como un todo, hacer sus propios agregados disfuncionales o diseccionándolos, reduciéndolos a sus elementos constitutivos, crea propuestas cuestionando los ideales que sus objetos incorporan y que rearticulan sus respectivos significados. En *Mobile (Being with You is Like the New Past)* [*Móvil (Estar con vos es como el nuevo pasado)*], una disposición simple, colgante,

hecha con elementos de las sillas de Jacobsen, hay otras referencias, tanto al móvil para cuartos de bebés, como al móvil usado principalmente como objeto de arte en los estudios espaciales de Alexander Calder. Para Boyce la plétora de significados inherente a los objetos de diseño cotidianos establece un punto de partida para sus propias investigaciones espaciales en el contexto contemporáneo.



Martin Boyce, *Mobile (Being with You is Like the New Past)*, 2002
[*Móvil (Estar con vos es como el nuevo pasado)*]

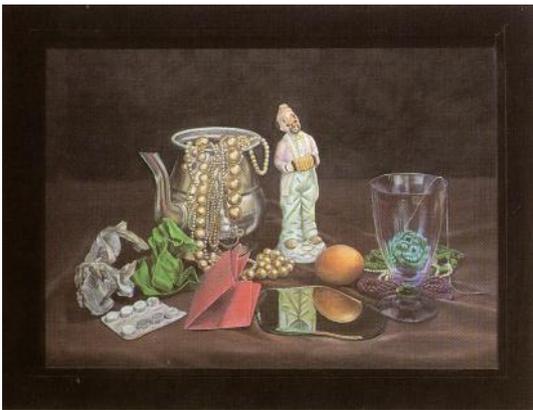
Ontbijtsjes

Ontbijtsjes o pinturas de desayunos eran ejemplos muy característicos del género en su apogeo. En la pintura flamenca del siglo XVII, esa rama de la naturaleza muerta se desarrolló como forma de exhibir refinados manjares; con el colapso de la economía feudal, entre tanto, surgía un gusto por una manifestación pictórica menos extravagante, que abrazó las virtudes de la modestia. Además, la estructura compositiva de las pinturas se volvió más armoniosa y, como muestran las representaciones de Pieter Claesz, la paleta viró hacia tonos sombríos de marrón y verde. En sus creaciones contenidas y comprimidas, Claesz preanunció las naturalezas muertas más matéricas de Jean-Baptiste-Siméon Chardin del siglo XVIII.

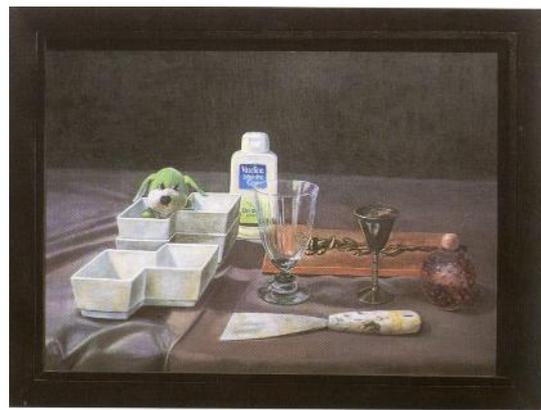


Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Still Life with the Attributes of the Arts*, 1766
(*Naturaleza muerta con los Atributos de las Artes*)

Desde el inicio de los años 90, las actividades del grupo Bank tienen como principales características la irreverencia persistente y la firme determinación de criticar la complacencia del mundo de las artes y sus instituciones. En su espacio de no-galería, muchas veces renombrada hasta su encarnación definitiva como Gallerie Poo Poo, el grupo organizaba exposiciones distintivas y muchas veces bizantinas de trabajos de sus propios integrantes fluctuantes, al lado de obras de artistas de generaciones diversas. Más allá de editar su propio tabloide, satirizando personajes del mundo artístico, ofrecían el servicio *fax-bak* de corrección, creado para perfeccionar textos aburridos de comunicadores de prensa de galerías. En 1999, un texto distribuido por una importante galería de Londres situada en un barrio de galerías conservadoras causó sorpresa, por no decir confusión, al anunciar una muestra del grupo Bank titulada *Dead Lifes* [*Vida muerta*]. Los (entonces) tres integrantes del grupo habían dedicado meses a la meticulosa ejecución de un tríptico de naturalezas muertas pintadas por cada uno de ellos, respectivamente, en óleo sobre tela.



Bank, *Dead Lifes* (1 de 3), 1999
[*Vida muerta*]



Bank, *Dead Lifes* (3 de 3), 1999
[*Vida muerta*]

Durante el trabajo, el polvo que se depositaba sobre los objetos fue incorporado en las pinturas, y éstas a su vez fueron barnizadas y enmarcadas para completar el proceso historicista. Finalmente, bajo la iluminación de spots, los cuadros formaban una trinidad en la pared de la galería vacía y poco iluminada. En esas obras, se prestó mucha atención a los elementos característicos del género en cuanto a la inclusión de, por ejemplo, botellas, frascos de remedios y una espátula de pintor en lugar de la paleta; es al menos coherente con el carácter evolutivo de la tradición de la naturaleza muerta. La adopción inesperada de

convenciones precisas de uno de los géneros clásicos del arte no tiene precedentes y, en el caso del grupo Bank, causa menos perplejidad de lo que pueda parecer. Trabajar a la manera de un maestro del seiscientos de pinturas de desayunos tal vez sea la actividad menos complaciente de la cual un artista podría ocuparse. Si la intención era cuestionar los términos de la actividad radical, esas pinturas son reliquias de una acción heroica.

Lecturas alegóricas de la naturaleza muerta enfatizan el uso de la imagen como significante, cuya función principal es representar el mensaje verbal. En la obra *The Bible – 2717 Objects in Order of Appearance* [*La Biblia- 2717 Objetos en orden de aparición*], de Emma Kay, se da precisamente lo inverso. Esa lista monótona de palabras dispara la visualización de objetos que aparecen en la narrativa de los textos bíblicos, los productos alimenticios y los artículos cotidianos en uso hace más de dos mil años. La composición del texto impreso, que imita la disposición de la página impresa, es difícil de ser asimilada en su totalidad, pero una lectura de pasajes trae de vuelta escenas y narrativas de la memoria colectiva de los autores de la Biblia.



Emma Kay, *The Bible – 2717 Objects in Order of Appearance* (*La Biblia- 2717 Objetos en orden de aparición*)

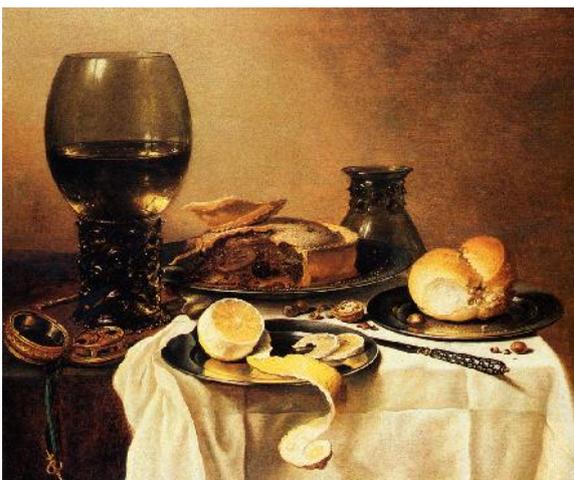
Kay hace de la memoria el foco principal de su trabajo. Compiló textos que re-relataban el contenido de la Biblia y la obra de Shakespeare, la historia del mundo y de las especulaciones sobre su futuro, todo eso a partir de la memoria personal, sin recorrer directamente los materiales originales o de referencia. Su abordaje guarda una semejanza con el arte conceptual de los años 60 y 70, basada en textos, o incluso con la apropiación de métodos de taxonomía, evidente en muchos de los trabajos más recientes. Al destacar objetos para representar la esencia de su tema, la artista también confiere nueva forma a un impulso de duración considerable en el arte.

En su video *Foo*, Christina Mackie sincroniza una secuencia de imágenes estáticas de un ambiente doméstico con una banda sonora, en la cual un músico recita la partitura de un instrumento de percusión. El ritmo hipnótico marca la frecuencia de la progresión de imágenes: mientras la voz titubea hay una persistencia en una parte de la sala, mientras el

percusionista aumenta la velocidad hay un rápido *staccato* en la secuencia continua de imágenes. Las imágenes levemente pixeladas presentan una paleta que remite a las naturalezas muertas de Claesz, siendo que los objetos sobre la mesa son los equivalentes modernos del repertorio cotidiano –libros, monitores de computadora, lámparas, jarras, y la parafernalia personal de la residencia de la artista.



Christina Mackie, *Foo*, 1994



Pieter Claesz, *Breakfast Still Life with Roemer, Meat Pie, Lemon and Bread*, 1664
(Desayuno naturaleza muerta con Roemer, pastel de carne, limón y pan)

En ese escenario tranquilo no hay un aparente foco principal o un relato para ser leído, aunque la disposición formal de las imágenes en el compás del ritmo creciente o decreciente preanuncie una acción o incluso una amenaza. Las composiciones de imágenes que constituyen el trabajo de Mackie no es raro que mezclen medios expresivos diferentes en una misma obra; contienen fragmentos de memoria de artículos encontrados en el cotidiano doméstico –inclusive elementos orgánicos y *high-tech*–, aunque parezcan reflejar la vida y la naturaleza en cierta desarmonía, complejas, cambiantes e inquietas.

Rhopographt (Ropografía)

Evidencias de imágenes de naturalezas muertas que anteceden su propio establecimiento como género autónomo son encontradas en fragmentos de imágenes y textos de la antigüedad que contienen esquemas decorativos en *trompe l'oeil*. Esas evidencias o *rhyparos* (residuos, sobras), temas básicos o triviales representados en imágenes

ilusionistas en Pompeya y otras partes, son los mismos productos alimenticios simples u “objetos primordiales” que se repiten por toda la historia de la naturaleza muerta. La naturaleza muerta fotográfica en general se adaptó al método tradicional de reunir objetos cotidianos para una representación mimética. Hay otro tipo de ropografía que se forma a partir de la apropiación de una composición *readymade* e idiosincrática de objetos en sus lugares cotidianos, sin que el artista interfiera en el ordenamiento de su tema.

En las fotografías de la serie *Making Do and Getting By (Improvisando y sobreviviendo)*, el escultor Richard Wentworth tiene como tema el uso curioso de los residuos de la vida cotidiana. En una sociedad caracterizada por el exceso de producción, él encuentra ejemplos de contingencias por todas partes. El ritmo veloz de la vida urbana hace que las escenas, vagamente familiares, pasen desapercibidas; así, ante la imagen de una única silla o de un conjunto de masetas que adopta como temas somos obligados a reevaluar las funciones de esos objetos. Con el auxilio de una vara apoyada en su asiento, la silla guarda un potencial lugar de estacionamiento mientras las macetas montan guardia en torno de un pozo de inspección, peligrosamente destapado.

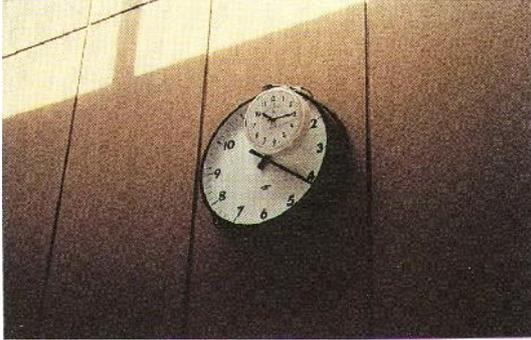


Richard Wentworth, *Beijing*, 1986



Richard Wentworth, *London*, 1978

El encuadre de las imágenes provee apenas la información necesaria para que se pueda detectar el artificio –y nada más. En la pared, un pequeño reloj sobrepuesto a otro, más grande, nos lleva a presumir que el primero muestra la hora correcta y que el segundo dejó de funcionar. Wentworth parece divertirse tanto con el humor de la imagen como con la lógica excéntrica por detrás de la disposición de los objetos y con el humanismo que perdura en la era digital.



Richard Wentworth, *Islington, London*, 1978



Richard Wentworth, *New York*, 1978

La figura humana por definición no tiene lugar en la naturaleza muerta. En general, su presencia es del registro topográfico, aunque sea inferida por el acento puesto en la alimentación básica y en los implementos necesarios en la existencia humana. En cada uno de los trabajos a cuatro manos de John Wood y Paul Harrison en video, uno de ellos o ambos hacen una aparición anónima en escena usando disfraz e invariablemente mudos, a veces de pie, estáticos, a veces ocupados en alguna acción, siempre impasibles. El monitor de video es el cuadro minimalista en el cual interactúan con un repertorio de objetos tales como baldes, mesas y sillas. Esas formas solitarias se destacan del piso blanco o monocromático. En tanto la acción se basa en la performance o en el teatro tragicómico, en los momentos de inmovilidad las figuras y objetos se juntan para formar una composición minimalista. Aunque aquí los objetos comunes no tengan sus funciones negadas –los regadores arrojan líquido, las sillas sirven eventualmente de asiento –, su utilización pretende producir efectos absurdos. El líquido verde forma un rectángulo en el piso blanco, las figuras se sientan en las sillas apenas para posar, antes de ser sustraídas, brusca y concomitantemente, del cuadro. La democracia de las imágenes subvierte la suposición de que la figura humana es el elemento principal y los objetos, meros accesorios. En obras de multipantalla, los monitores de video son posicionados en organizaciones formales igualmente económicas y geométricas, resaltando así su propia esencia como objetos.

Vanitas

Durante toda la Edad Media, la calavera frecuentemente era representada en el reverso de retratos de donantes –simbolizando la mortalidad del hombre y preanunciado la condición futura del retratado– e incorporada a pinturas de santos y de patronos de la iglesia. Las escrituras cristianas advertían que “vanidad de las vanidades, todo es vanidad”, y la emergencia del protestantismo en el norte de Europa generó una ola de comentarios moralizantes sobre el lujo creciente de las residencias de comerciantes ricos. Epidemias y guerras también mantuvieron el tema de la muerte presente en la conciencia del público. Otros emblemas comunes que acostumbraban llamar la atención sobre la vanidad incluían símbolos de actividades fútiles como juegos de cartas, máscaras, la paleta del pintor y hasta incluso libros, más allá de ejemplos más obvios de dinero, joyas, ostras, vinos y armas. En realidad, ya en siglo XVII casi toda la naturaleza muerta incluía un elemento de *vanitas*. Entre tanto, la semántica del género se había tornado mucho más compleja, de modo que las lecturas simplistas dan pocos frutos. Calaveras y cabezas decapitadas estuvieron presentes en el arte del siglo XX, la mayoría de las veces como expresión de los horrores de la guerra, aunque la muerte raramente ha sido tema del debate contemporáneo.



Willem Claesz, *Heda Vanitas*, 1629

En una reciente pintura de Nigel Cooke, *Smile for the Monkey Man* [*Sonrisa para el hombre mono*], minúsculas cabezas humanas y de animales, decapitadas, aparecen dispersas en medio de residuos urbanos y del graffiti que forman una estrecha franja en la parte inferior del cuadro. Una primera lectura de la sección predominante de la tela revela un cielo terminando en la línea de horizonte de un baldío. Entre tanto, esa percepción es corregida por áreas indistintas sugiriendo una cierta textura y la evidencia de escala estructural además de una fenestración minúscula, dando a ver un basto plano de construcciones hechas por el hombre – tal vez un complejo penal amurallado o una ciudad futurista. Una compleja red de cables liga las pequeñas ventanas junto a las cuales criaturas simias parecen navegar la superficie de la estructura, mientras el enorme arco iris, símbolo de promesa, une la escena potencialmente cómica, arriba, a la matanza, abajo. Pero, incluso las cabezas decapitadas, representadas en detalle microscópico y mórbido, se vuelven grotescamente bienhumoradas gracias a los anteojos oscuros, los sombreros de vaquero y los cortes de pelo de *popstars*. El título de otra pintura reciente, *Catabolic Vanitas* [*Vanidad Catabólica*] sugiere una lectura cuidadosa de esas obras ambivalentes, mientras la visión esencialmente distópica que Cooke nos presenta es análoga a la interpretación cristiana del infierno.

Los temas específicos que vendrían a caracterizar la naturaleza muerta *Vanitas* surgieron en el arte renacentista del norte europeo más notoriamente en la serie de grabados en cobre que Alberto Durero ejecutó en 1514. El grabado *Saint Jerome in his Study* [*San Jerónimo en su estudio*], de esta serie, es una de las principales referencias para las escenas construidas por Mike Nelson.



Mike Nelson, *London, SW12*



Alberto Dürero, *Saint Jerome in his Study*, 1514.
[*San Jerónimo en su estudio*]

Así como sucede con los ambientes laberínticos creados por el artista a partir de materiales encontrados en la vida cotidiana, esa instalación reúne referencias culturales, históricas y literarias, formando un repertorio intrincado de significados. La calavera como tema *vanitas* es sustituida por una máscara macabra de payaso, y la vela consumida, por la luz eléctrica. En lugar del reloj de arena, el tiempo es marcado por un gran reloj de oficina, y los escritos desparramados dan lugar a una mixtura idiosincrática de géneros: ficción científica, policial, filosofía, ciencia e historia. En la obra de Dürero, puede suponerse que el santo asceta y estudioso está concentrado en la lectura religiosa, pero con el tiempo la función alegórica de los libros sería transformada de expresión codificada de revelaciones divinas a símbolo de vanidad y de actividad peligrosamente hereje. El título *The Black Art Barbecue, San Antonio, August 1961* fue compuesto por los títulos de cuatro dibujos que integran ese trabajo. Al constituir una serie mayor, representan una miscelánea de objetos dibujados en varias páginas de texto. Nelson describe la obra como “una mesa de alquimista” la cual, no inesperadamente, guarda mucha semejanza con la suya.



Mike Nelson, *The Black Art Barbecue, San Antonio, August 1961*, 1988

En su producción reciente de objetos, Rebecca Warren usa arcilla como material básico al cual muchas veces incorpora iluminación de neón y cosas halladas. A partir de esa sustancia crea formas toscas y destartadas que sugieren formas escasamente discernibles. Las bases cuadrangulares o estantes sobre las cuales se apoyan remiten a la sintaxis escultórica y en algunas obras aluden al “dinamismo plástico” de Umberto Boccioni o los trabajos gestuales en cemento y cerámica de Lucio Fontana. La obra *The Emperor* [*El Emperador*] es una masa amorfa vista como un conjunto de formas entrelazadas, tales como cuerpos contorsionados en agonía o enlazados en éxtasis, o incluso como proyecciones de miembros del cuerpo humano.



Rebecca Warren, *The Emperor*, 2001.
(*El Emperador*)

La naturaleza orgánica de las formas y la sensación de tactilidad de las piezas son enfatizadas por el acabado brillante que la artista da a la arcilla cruda. La perversidad de la carne era un tema común en la naturaleza muerta alegórica, implícita en las carcasas despedazadas de animales, y el debate sobre la historia del arte exagera en las alusiones eróticas a formas fálicas. Warren bromea con tales ambigüedades de sentido, utilizando formas de dibujos animados y técnicas que se aproximan a la bufonería en la construcción de un argumento complejo para el potencial de la forma.

Por lo tanto, la naturaleza muerta es esencialmente una categoría histórica, que aparentemente sigue resonando en la producción de arte contemporáneo. Tal vez no sea sorprendente que un compromiso con los principios restrictivos de un género orientados a la representación de objetos comunes subsista como forma de expresión. La naturaleza muerta tradicional nos ofrece mucho más que una lección de historia cultural o de la manera de trazar la evolución de la vanguardia en el arte. Sus premisas filosóficas parecen mantenerse interesantes hasta incluso y tal vez especialmente en una época desprovista de certeza ideológica. Paradigmas de grandeza o representaciones de temas importantes son limitantes y, en última instancia, volubles, mientras que los soportes de vida más modestos son más confiables. Si se está buscando una alternativa a los métodos heterogéneos del arte de finales del siglo 20, el énfasis en el tema del conocido pero ignorado “arte popular” se vuelve una propuesta viable.