

INTRODUCCIÓN.

ECLIPSE, REHABILITACIÓN (Y OLVIDO)

DE LA HISTORIA

Este volumen reúne por primera vez trece ensayos escritos a lo largo de la última década sobre una serie de artistas y movimientos europeos desde comienzos del siglo xx hasta 2009. Aunque todos los he escrito en el siglo xxi, los seis primeros se ocupan de prácticas y temas generados desde comienzos del siglo pasado hasta sus años sesenta; y si bien los otros siete abordan la obra de artistas actuales, algunos de ellos sólo en la mitad de sus carreras, la mayoría se produjeron inmediatamente antes y después del año 2000. El empleo de la bisagra entre siglos en el título elegido para este libro es, sin duda, un tanto arbitrario, pero sí indica algo sobre varios de los principales asuntos tratados en él: muy en particular sobre cómo los artistas reciben y negocian con las historias –social y estética– que heredan y en las cuales viven. Quiero aprovechar esta introducción para explicitar con mayor claridad los diferentes tipos de reflexión sobre la historia llevados a cabo por los artistas de los que me ocupo, y para presentar algunos comentarios más amplios sobre cómo estas consideraciones se relacionan entre sí y con otras conceptualizaciones de lo histórico en los siglos xx y xxi.

Un indicio clave de la toma en consideración de los defectos, las insinuaciones y los placeres de lo histórico por parte del mundo del arte se produjo a mediados de los años setenta, cuando Peter Bürger acuñó el peyorativo término «neovanguardia», con lo cual proyectó una oscura sombra sobre los movimientos, principalmente estadounidenses, de los años 1950 y 1960, infestados por lo que él opinaba que era su repetición y relativa falta de compromiso social por comparación con la vitalidad y el arraigo social de las vanguardias de comienzos del siglo xx (ante todo, como el propio Bürger señala, dadá, el primer surrealismo y las vanguardias rusas subsiguientes a la Revolución de Octubre)¹. Bürger sostenía que estos movimientos suponían una negación positiva (crítica) del *statu quo* burgués basada en la inversión no de «una forma anterior de arte (un estilo), sino del

¹ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* [1974], trad. ingl. Michael Shaw, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 109, nota 4 [ed. cast.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, pp. 54-55].

arte como una institución disociada de la praxis vital del los hombres»². Fue su heroica oposición la que les valió la sanción crítica bajo la designación «vanguardias históricas».

Algunos aspectos del pensamiento de Bürger han sido recalibrados en tiempos más recientes por una corriente de la crítica, representada del modo más convincente –y estentóreo– por Benjamin Buchloh, que ha precipitado otra ronda de pensamiento divisionista neomarxista al presentar a ciertos artistas activos en el interior y en la periferia del minimalismo y el arte conceptual –pero también en el seno de la vanguardia histórica– como históricamente valiosos y políticamente apropiados, mientras se considera que otros, en cuanto se sigue su rastro en sus respectivas prácticas visuales y textuales, no han estado a la altura de la adecuada constitución de estas orientaciones. Los textos contenidos en *Del siglo XX al XXI* no presentan ningún compromiso explícito con este modo de pensar, pero sí constituyen otra forma de comentario sobre sus modalidades a veces arbitrarias y sentenciosas, al examinar un amplio registro de diferentes estrategias y diálogos a través de los cuales se readjudican, de modo creativo pero específico, los materiales, formas –y malas interpretaciones– de la historia. Trato de demostrar que el trabajo invertido en estos compromisos casi nunca puede reducirse a ciertas fórmulas ni medirse útilmente con un conjunto de desiderata *a posteriori*, tales como la posición crítica que podría decirse que manifiestan con respecto a uno u otro de los aspectos «institucionales» del mundo del arte. Me sigue interesando la relación entre las obras de arte y las estructuras institucionales, pero más los espacios operativos abiertos (y cerrados) por discursos institucionales más amplios, como el lenguaje, la religión o la familia, que las etiquetas y los defectos de los sistemas del museo de arte y de la galería³.

Algunos de estos temas están próximos al meollo del capítulo inicial, «Color, luz y trabajo: el futurismo y la disolución de la obra». Con su retórica vociferante e incendiaria, su hábil manipulación de los medios de comunicación, su desdén del tradicionalismo y su galvanizante circulación internacional, el movimiento futurista constituye un caso especial en la recepción y producción de «historia». Algunas de las contradicciones básicas de las que adolece esta negociación son bien conocidas. Por un lado, los manifiestos futuristas rechazaban de modo rutinario los estilos y géneros del arte histórico, así como su presentación institucional («Los museos: ¡cementérios!... dormitorios... mataderos absurdos»)⁴; por otro, adoptaron, al principio al menos, una manera puntillista de pintar que, aunque todavía empleada por artistas contemporáneos, ya estaba pasada de moda a comienzos de los años 1910 («Hoy no puede existir pintura sin divisionismo», como dijeron los firmantes de «La pintura futurista: manifiesto técnico» en 1910)⁵. A fin de abordar de modo más plausible las cuestiones planteadas por los defensores sociales e históricos de los futuristas, es necesario, sugiero, afrontar la contradicción en el núcleo

² *Ibid.*, p. 49 [ed. cast. cit., p. 103].

³ Sobre estas cuestiones, véase *Institutional Critique and After*, ed. John C. Welchman, Zúrich, JRP/Ringier, 2006.

⁴ Filippo Tommaso Marinetti, «Manifeste du futurisme», *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909, en *Futurist Manifestos*, ed. Umbro Apollonio, Londres, Thames and Hudson, 1973, p. 22 [cf. ed. cast.: F. T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, p. 132].

⁵ Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, «La pintura futurista: manifiesto técnico» (11 de abril de 1910); en *Futurist Manifestos*, p. 29 [ed. cast. cit., p. 200].

de la práctica vanguardista misma: el intrincado y con frecuencia insoluble conflicto entre los compromisos con la forma innovadora y la política radical. Al dejar virtualmente fuera de escena a los futuristas italianos en su *Teoría de la vanguardia*, el propio Bürger señala la necesidad de un «análisis concreto» que establezca las «limitaciones» o lo que sea del «rechazo» futurista (y expresionista alemán) de los parámetros mismos del arte burgués⁶.

Sin embargo, en lugar de comenzar con la estructura y los supuestos del arte burgués como un privilegiado primer término que debe ser negado en nombre de la crítica vanguardista, prefiero examinar el compromiso y desarrollo de la concentración temática de muchos de los artistas futuristas, antes la publicación del manifiesto inaugural de Tommaso Marinetti en 1909, en los contextos más amplios del trabajo y la construcción suburbana, y su subsiguiente desertión, en el auge del movimiento, de estas inquietudes explícitamente sociales. Mientras que algunos de los libros y artículos más citados sobre el futurismo se han ocupado de los contextos políticos del movimiento, incluido la proximidad de su fundador Marinetti a Benito Mussolini y el fascismo italiano⁷, o han ofrecido análisis rigurosos de las innovaciones formales adoptadas por los artistas y defendidas en sus manifiestos⁸, este ensayo es el primero, creo, que se ocupa de las implicaciones críticas derivadas del solapamiento de estas diferentes orientaciones, y en sugerir que las agendas sociales de los primeros años del siglo xx fueron específica y definitivamente eclipsadas por la propagación y promoción de nuevos discursos sobre la luz y el color por parte de los principales protagonistas del futurismo. En 1920, Marinetti vislumbró el producto final de la interiorización del trabajo que resultaba de estos movimientos cuando intentó imaginar un nuevo modo de gobierno artístico-totalitario. La única salida del dilema representacional planteado por los futuristas a la obra como imagen, sostenía, era cortocircuitar la categoría de la producción equiparando la obra de arte con todo aquello asociado con la fuerza de la vida misma, para lo cual el color y la luz se convirtieron en símbolo y referente.

Fue, por supuesto, en nombre de la «vida» misma, y sus prominentes formas de conexión con el «arte», como Bürger presentó sus argumentos en favor del consecuente carácter crítico de las vanguardias históricas. Pero a lo que asistimos en el futurismo es a una llamativa inversión de los términos de Bürger. En pinturas realizadas antes o poco después de que se crease y diese nombre al movimiento, utilizando recursos estilísticos y formales que eran relativamente ortodoxos o, en cualquier caso, todavía no tan innovadores o experimentales como llegarían a ser, Umberto Boccioni, Giacomo Balla y otros entablaron señalados y repetidos compromisos con la construcción física y la productividad social de la ciudad moderna y sus periferias suburbanas. Ahora bien, en la medida en que estos intereses se vieron progresivamente eclipsados por nuevas preocupaciones por la representación de «estados de la mente», la simultánea presentación de puntos de vista interiores y exteriores, y la articulación formal de la rapidez y la velocidad, la inte-

⁶ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, cit., p. 109, nota 4 [ed. cast. cit., p. 54].

⁷ Véase, especialmente, Günter Berghaus, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction*, Providence, RI, Berghahn, 1996.

⁸ Véase Susan Barnes, *Giacomo Balla: Divisionism and Futurism*, UMI Research Press, 1981; M. W. Martin, *Futurist Art and Theory: 1909-15*, Oxford, Oxford University Press, 1968.

racción de color, forma y luz apareció como el registro dominante de la imagen futurista (especialmente para Balla, que sublimó incluso las especificidades de estas inmaterialidades en un más allá cosmológico). En este movimiento, al igual que sucede con muchas trayectorias vanguardistas, el compromiso con la productividad contextual de un futuro inmediato se produce por detrás de la exaltación de la forma, la superficie y la apariencia. La historia se transforma en un espectro del pasado, simbolizado, tal vez de modo sumamente dramático, por la oleada de radiante color y agitadas masas que constituyen el viejo orden del caballo en *La città che sale* (*La ciudad se levanta*, 1910) de Boccioni.

Otras formaciones de lo histórico son sometidas a ulteriores rondas de sustracción, distensión y revisión en las décadas posteriores. En el Capítulo 2, «Rostro, máscara, perfil: del afecto al objeto en la obra de Henri Matisse y Fernand Léger», rastreo un movimiento situado más o menos en las mismas dimensiones que el desplazamiento de la obra y el lugar al color y la luz en el futurismo, si bien en una dirección inversa. En este texto cristalizó una pequeña parte de una obra más larga en la que estoy trabajando, que se ocupa de las condiciones representacionales del rostro en la historia de la modernidad. En relación con las diferentes formas de oclusión del rostro en el siglo XIX –por Gustave Courbet, Edouard Manet, Paul Cézanne y otros–, sostengo que es con los cuadros (y escritos) de Henri Matisse como la conversión de la significación facial de afecto en objeto se vuelve tácitamente normativa. Para Matisse, como sucede con ciertos aspectos del pensamiento de Cézanne antes que él, el nuevo hincapié en las características «compositivas» de lo pictórico pretendía acorralar y, en cierto sentido, pacificar la «sobreexcitación» [*surexcitation*] emocional asociada con los lineamentos expresivos del rostro. Fernand Léger completa la objetualización formal con que Matisse se debatió en los años 1910 para, luego, hacerla provocativamente equívoca en sus obras de Niza después de 1921, aproximadamente.

En el núcleo de la obra y los escritos de Léger se halla una misión para rearbitrar la relación entre sujetos y objetos de modo que la sentimentalidad asociada con los primeros sea reemplazada por la solidez plástica y la «inexpresividad intencionada» de los segundos, y las superficies refractarias sustituyan todas las insinuaciones de profundidad. La constelación de objetos cotidianos modernos que constituye el horizonte de las pinturas de Léger en los años veinte y primeros treinta –una serie de llaves, engranajes, discos y otros elementos mecánicos, así como conchas, hojas y formas biológicas– se abandona, pues, representacionalmente al margen de cualquier contexto productivo o utilitario. Separadas así de su construcción, circulación y uso, habitan un refugio compositivo en el que también quedan fuera de la historia.

Con la excepción, por supuesto, de la taxa secuencia de obras, muy posteriores, que se ocupan del solar en construcción y sus trabajadores, que culminó con *Les Constructeurs, état définitif* (*Obreros de la construcción, estado final*, 1950), los rostros y los cuerpos, aunque no totalmente relegados de este escenario, rara vez son invitados a la palestra compositiva de Léger tras la desaparición de sus figuras tubulares en torno a 1918-1919. A comienzos de los años 1920 asistimos a una lógica intermitente de fragmentación y descorporización conforme a la cual las figuras de *Los barqueros* (1918) se reducen a series de bloques tubulares con extensiones a modo de garras; el sujeto de *Femme au Miroir* (*Mujer en el espejo*, 1920) se insinúa con un ondulado bloque de pelo, un único ojo y dos

brazos cortados; mientras que los envoltorios corporales de las tres figuras epónimas en *Les trois figures* (*Las tres figuras*, 1921) están invadidos por diseños cilíndricos y cuadrículas de puntos. Durante estos años, Léger seguía pintando cuerpos en teoría «completos» con formas corpóreas de una corrección rudimentaria aunque abreviadas (tales como *Femme à Genou* [*Mujer de rodillas*, ca. 1921], *La tasse de thé* [*La taza de té*, 1921], *Mujer y niño* [1921], y muy notablemente, tal vez, *Le Mécanicien* (*El mecánico*, [1920]), pero, cuando en sus imágenes aparece el cuerpo, lo hace más frecuentemente como un objeto parcial, como sucede con los torsos sin brazos, sin rostros, semejantes a maniqués, en *La Ville* (*La ciudad*, 1919), y en la secuencia de obras que muestran perfiles y bustos.

La objetualización del rostro llevada a cabo por Léger tiene implicaciones especiales, creo yo, para el borrado de la historia por el que implícitamente se aboga en sus pinturas no figurativas. Resulta bastante evidente que el rostro es, por lo general, aprehendido –y representado– en relación con un individuo específico, con lo cual se abre a la historia por defecto. Pero los rostros de Léger rechazan los protocolos de identificación, a veces incluso de lo arquetípico (el «obrero» o la «feminidad»), restando el rostro o el cuerpo como una cifra que, de un modo bastante literal, no se halla sino en oscuras relaciones con sujetos que trabajan o disfrutan del ocio. En segundo lugar, el rostro actúa como un escenario encubierto para la reinscripción del juicio histórico. Los perfiles y bustos que aparecen en sus pinturas de mediados y finales de los años 1920 son portadores de una serie de alusiones ya codificadas por el pasado. La forma de algunos de ellos parece derivar del retrato de busto clásico o neoclásico. Otros se han modelado claramente basándose en modos más recientes de reducción facial adoptados por la vanguardia, tal como *Dos perfiles* (1928, Albertina, Viena; colección Batliner), en el que un par de cabezas de perfil, una negra, la otra blanca, presentan claros indicios –en forma de líneas de puntos– del cosido en secciones de la cabeza del maniquí, a menudo visible en las interpretaciones que hace De Chirico del mismo tema. Y en al menos un ejemplo (*Le médallon bleu* [*El medallón azul*, 1928]), Léger alude a la asociación histórica del rostro con la acuñación y los medallones.

Ya en 1913, Léger argüía que el pintor de retratos en particular, pero también los pintores de género e historia, no sólo habían sido víctimas de muertes «antinaturales», sino que habían sido liquidados a manos de la historia misma: los «mató», escribió, «su [propio] periodo». El arte moderno celebraría su desaparición con estrategias de «lógica», «ley», «aislamiento», «especialización», «limitación» e «intensificación» puestas al servicio de una nueva «expresión total»⁹. A fin de compensar los déficits ocasionados por la pérdida de la historia, a comienzos de los años 1920 Léger propuso una teoría de la «inutilizabilidad», que él reservaba para experiencias categóricamente modernas basadas en encuentros con espectaculares formas mecanomórficas o abrumadoras recopilaciones de objetos. Entre éstas se halla el «sorprendente arte del escaparate... [que da lugar a] espectáculos sumamente organizados que ya no son materia prima en absoluto y se convierten en *inutilizables*». Es mediante esta categoría de lo *inutilizable* como Léger consigue neutralizar y evaporar las nociones de la productividad y el uso social, y ofrecer una réplica moderna a lo histórico. Lo hace, de hecho, con un gesto que nos devuelve a la

⁹ Fernand Léger, «The Origins of Painting and its Representational Value» (1913), en *Functions of Painting*, Nueva York, Viking, 1973, p. 10 [ed. cast.: *Funciones de la pintura*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 36].

contemplación compositiva defendida por Matisse una docena de años antes, pues una de las consecuencias para el observador de «cualidades plásticas» que son «bellas en sí mismas» es que «uno sólo puede cruzarse de brazos y admirar[las]»¹⁰.

La historia se mantiene a distancia y ahí es rehén de la composicionalidad moderna de Matisse y Léger, pero es vorazmente consumida, parcialmente digerida y caprichosamente regurgitada por Salvador Dalí. En el Capítulo 3, «Las rajadas comestibles de Dalí: rostros, gustos y espacios para el delirio», examino la especial relación entre Dalí, el gusto y la ingestión, lo cual da lugar a lo que podemos denominar una «gastroestética» vagabunda, que pone esto en relación con su atención única al rostro, y la imaginativa correlación de ambos con el espacio y la arquitectura. En los escritos de Dalí de finales de los años 1920, sin embargo, encontramos una serie de elogios del objeto industrial, una devoción sin paliativos por la publicidad y un concomitante rechazo de las formas tradicionales y la lógica misma de la historia, superficialmente similares en contorno, si no en motivación, con las meditaciones de Léger y los manifiestos de los futuristas. Pero mientras que, en la obra de Léger, la pintura compositiva se conforma como un mosaico de formas fragmentarias a las que mantienen en su lugar las intensidades autónomas y la indiferencia expresiva de las mismas, para Dalí las fronteras mismas entre los objetos (y sus temporalidades) y los espacios poco profundos de su solapamiento son liquidados –o borrados– por una ronda tras otra de proyección asociativa inestable y tumultuosa.

Si Léger aspira a incrustar el rostro o la cabeza como otro objeto más en el sistema de objetos, y a liberarlo no sólo de todas sus implicaciones auráticas del antiguo régimen sino de todo vestigio de afecto e identificación, Dalí es visceralmente incapaz de cualquier concentración o reducción fisonómica de tal clase. En su lugar, pulveriza el rostro en un rebote semántico de fragmentos, lo hincha como un espacio habitable y lo invoca desde texturas o oposiciones gráficas encontradas y oníricamente reinventadas. Para Dalí, la historia es un objeto oscuro e imposible: es querida –y buscada–, pero más allá del deseo; las defunciones que marca son lamentadas, pero al mismo tiempo vampirizadas, mientras que algunos protagonistas y acontecimientos históricos son canibalizados hasta convertirlos en una vida después de la muerte que ni ellos ni sus legatarios podrían jamás haber imaginado.

El Capítulo 4, «Hans Hartung, Abecedario: la lectura entre líneas», ofrece una panorámica crítica de uno de los grandes artistas europeos de mediados del siglo xx menos estudiados utilizando el formato de un abecedario, él mismo derivado de una lectura detallada de la autobiografía del artista. En mi opinión, la llegada y secuenciación del característico lenguaje de formas de Hartung es uno de los varios alfabetos que no sólo estructuran su carrera en conjunto, sino que permiten organizar y pronunciarse sobre la compleja relación del artista con la historia. El *Autoportrait (Autorretrato)* de Hartung se basa en una secuencia intermitente y diversa de listas o series que actúan como centro de ensamblaje y almacenamiento para algunas de las presiones más fundamentales ejercidas por la historia sobre el surgimiento y el desarrollo de su estilo definitorio. Abarcando a un grupo de artistas (desde Rembrandt hasta Emile Nolde) cuyo refinamiento técnico

¹⁰ Fernand Léger, «Notes sur la vie plastique actuelle» («Notas sobre la vida plástica actual») (1923), en *Functions of Painting*, cit., p. 111 [ed. cast. cit., p. 43].

influyó en su propia evolución estilística, una lista de compositores cuya música hacía sonar en su estudio y una deshilvanada serie de asuntos y temas utilizados en su práctica fotográfica, estos *clusters* colectivos son, en cierto sentido, cadenas defensivas cuya conexión mínimamente cualificada asegura al artista su propio equilibrio referencial. Al mismo tiempo, sus pluralidades asociativas previenen contra las múltiples sensaciones de pérdida –personal e histórica– experimentadas por el artista en los años previos y posteriores a la Segunda Guerra Mundial: la pérdida parcial de su identidad nacional; los «años oscuros» de los 1930, especialmente tras 1936, cuando llegó a Francia como refugiado de la Alemania nazi, y la más traumática de todas, la pérdida física de la pierna derecha mientras servía en la Legión Extranjera Francesa en 1944.

Las listas de Hartung se unen a otras secuencias compensatorias como las delineadas por Léger cuando afirma la formalizada co-equivalencia de señalados objetos modernos: «el rostro humano o el cuerpo humano no tienen menor interés plástico que un árbol, una planta, una roca o una cuerda». Para Léger, el infinito compuesto de objetos se basa en la opinión de que para el artista moderno «todo tiene un interés equivalente»¹¹, de manera que la diferencia, la singularidad y el contexto se ven sobrecodificados por la composición. Para Hartung, por otro lado, las secuencias que él forma tienen el peso de una reflexión intensamente personal: son abreviaturas autobiográficas de las concentraciones y epifanías de su carrera; y sus similitudes, aunque estructuralmente congruentes, no son universales. La continuidad afirmativa que presentan tiene, sin embargo, como premisa cierta huida de la historia ocasionada por su singularidad enunciativa y las lagunas contextuales que se abren entre ellas.

En el Capítulo 5, «Antoni Tàpies: Extramural», los eslabones perforados de Hartung son sustituidos por los muros densos en inscripciones del artista catalán Antoni Tàpies. Lo que Hartung dejaba a la implicación histórica y la asociación subjetiva en su proyecto de una abstracción lineal a mediados del siglo xx, Tàpies lo llevó a cabo en una semiabstracción densamente material organizada en torno a la alegoría y la implicación. Las tres secciones de este capítulo investigan diferentes aspectos del tratamiento de la yoidad y la superficie («rostro, frente, muro») por parte de Tàpies; de su contexto catalán y el espectro del artista que parecía ser su antítesis –o némesis, Salvador Dalí («Tàpies, Tàpies : Dalí, Dalí»–, y de la naturaleza y las consecuencias de la negociación que llevó a cabo a lo largo de su carrera con la representación «abstracta» («La abstracción laminar»).

Cada sección presenta asimismo su propio debate con las productividades de la historia. Continuando mi meditación sobre el significativo repertorio impuesto por las superficies literales y las profundidades implícitas del rostro, la primera sitúa la obra temprana de Tàpies, menos conocida, en relación con una serie de disquisiciones parafrasónicas planteadas a mediados del siglo xx, entre ellas un breve ensayo de Jean-Paul Sartre que aborda las condiciones antitéticas en que se producen la presentación pública y la experiencia personal de los rostros, y la furiosa poética facializada de Antonin Artaud. En respuesta a los estragos de la Segunda Guerra Mundial y a las alienaciones social y existencial precipitadas por el desarrollo aparentemente implacable de la civilización técnica de masas, Tàpies siguió a Sartre, Artaud y otros, comprometiéndose con su

¹¹ Fernand Léger, «The New Realism» (1935), en *Functions of Painting*, cit., p. 111 [ed. cast. cit., pp. 64-65].

propia economización en los cambiantes contornos del devenir facial. Al igual que sucede con las declinaciones a modo de listas de Hartung, aunque con menos objetualización, Tàpies pasó a ocuparse de los paradigmas faciales en cuanto medio de cortocircuitar el olvido histórico de los años de guerra y practicar la afirmación de una yoidad nueva y austera, marcada por el lenguaje, el lugar y el tiempo.

Este proyecto nos permite imaginar una cierta continuidad entre Tàpies y Dalí basada no solamente en una patria común, la catalana, filtrada –material, conceptual e intensamente– por sus obras artísticas, ni simplemente en una ferviente dedicación al rostro en la que ambos estaban (de modo diferente) comprometidos, sino más bien en las negociaciones entre el yo y el otro, la pérdida y la localización, la forma y la historia, a las que ambos dieron rienda suelta: en sus prácticas visuales y en las autobiografías de dos de los artistas más proféticos, la *Vida secreta* de Dalí y *Mémoire* de Tàpies¹². Lo que yo denomino «abstracción laminar» apela a una condición para la abstracción provista no por las implacables evacuaciones contextuales, la reflexividad autónoma y los colores primarios propugnados por el paradigma estadounidense de Clement Greenberg, sino por una especie de elaboración abstracta que absorbía y redistribuía de buen grado (y a veces de modo inquietante) signos y símbolos icónicos o no, prefería la textura y el soporte al color y la superficie, y asumía la carga de abordar la historia, por más que encubiertamente, en lugar de rechazarla en la barrera del marco.

Mi estudio sobre Günter Brus en el Capítulo 6, «Günter Brus: el blanco y el blanco hueso», aísla lo que podría denominarse un «motivo» central en la obra del accionista vienés. Sin embargo, encuadrarlo de ese modo en términos cuasi-iconográficos lleva a confusión, pues el despliegue de la blancura en la obra de Brus se presenta en combinación inseparable de términos formales, materiales, medioambientales, performativos y metafóricos que, considerados juntos, constituyen un comentario sobre la construcción histórica y los horizontes simbólicos del blanco mismo. La primera historia, pues, del compromiso de la obra de Brus con la blancura se encuentra en la secuencia de los usos por la vanguardia de este «no color» emblemático, que abarcan desde los monocromos de Alphonse Allais (1879), pasando por el emotivo redimensionamiento del *Blanco sobre blanco* (1919) de Kasimir Malevich, hasta los *Cuadros blancos* de Robert Rauschenberg, hechos con pintura y rodillos caseros en 1951. Trabajando con y entre estos indicios de la trascendencia y de lo corriente, la obra de Brus sobrecodifica el cuerpo del artista con una blancura declarativa cuyo vagabundar apunta a las falacias de la homogeneidad racializada o moral, y a la disminución general de sus pretensiones de neutralidad. Que él era consciente de las implicaciones de llevar la blancura portada por el cuerpo a la aposición con las estructuras del pasado lo atestigua claramente su descripción del itinerario de *Paseo por Viena* (1965), que pasaba por «numerosos edificios históricamente significativos». En otro contexto, las extensiones blancas constituidas por los vendajes, las sábanas y las paredes de la institución médica proporcionan un camuflaje a los terrores, ocultos pero palpables, de lo antihigiénico y lo dañino. El desgarrador diálogo de Brus con las

¹² Véanse Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, trad. ingl. Haakon M. Chevalier, Nueva York, Dover, 1993 [ed. cast.: *La vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona, Antártida, 1993], y Antoni Tàpies, *Mémoire: Autobiographie*, París, Editions Galilée, 1981.

condiciones de la blancura dispara una insurgencia alegórica contra la cortina de humo de la pureza moderna. Para él, el blanco es un filtro o precipitante que capta y solidifica las sucias huellas de las historias y los cuerpos que atraviesan o pasan por sus superficies.

En la obra de los artistas contemporáneos de los que se ocupan los siete capítulos restantes, el lugar de lo histórico es, en general, más dominante y explícito. Para la mayoría de ellos, la historia ni es negada por las presiones preponderantes de la contemporaneidad, ni está presente simplemente en forma de supuestos, alusiones o implicaciones. En lugar de ello, se ha convertido en un material constitutivo clave en la producción de su obra y se la dota de una orientación conceptual en sus supuestos operativos. Esto se debe en parte al legado de ciertas preocupaciones nuevas asociadas con el ascenso de la «posmodernidad», que desafió los «grandes relatos» de la universalidad, el progreso y el sujeto unificado. Como Jean-François Lyotard sostuvo hace veinte años, la historia puede ser reconcebida como tantos otros sitios de producción, los cuales incluyen los modos en que es vista, administrada e interpretada. Los artistas contemporáneos de los que aquí se trata están comprometidos con la fabricación y recirculación no de objetos estéticamente autónomos, sino de proyectos multimedia e intermedia que comportan secuencias críticas de lo que Lyotard llamaba los «signos de la historia»¹³.

La complejidad de los análisis resultantes es muy evidente en el Capítulo 7, «Orshi Drozdik: la pasión tras la apropiación». La artista de origen húngaro no sólo ha vivido y trabajado en múltiples lugares geográficos (entre ellos Budapest, Amsterdam, Toronto y Nueva York), sino que ha abordado directamente las condiciones de la historia visual en dos momentos definitorios: el periodo de la historia occidental conocido como Ilustración y la Guerra Fría en Europa del Este. Realizada mientras era estudiante en la Academia de Arte de Budapest a mediados de los años 1970, su obra temprana dialoga con los paradigmas, supuestos y expectativas por los que se regía la actividad artística en un régimen socialista: una rutina de dibujo del natural, corrección anatómica y saludable exhortación social. En los diversos proyectos que compusieron *Mitologías individuales* (ca. 1977), Drozdik enfrentó su propio cuerpo a imágenes históricas (desde fotografías de Isadora Duncan hasta obras maestras del arte) y a la propaganda contemporánea del régimen húngaro. Al mismo tiempo, comenzó a intercalar indagaciones en el cuerpo sexuado y las etiquetas de la exhibición visual, que serían capitales en su práctica durante las dos décadas siguientes.

Tras su marcha de Hungría en 1978, Drozdik continuó trabajando sobre la articulación mitológica de la voidad en la conjunción de la historia y el cuerpo en una serie de proyecciones y *performances* que incluían la pornografía, la visibilidad (y la «transparencia») corporal y las premisas de la metaforicidad biológica. En 1984 comenzó un proyecto, todavía inacabado, que bajo el título colectivo de *Aventura en Technos Dystopium*, se lanzó a investigar las epistemologías visuales de la ciencia temprana. Utilizando una serie de personajes ficticios y vicarios, incluidas Edith Simpson, la supuesta hija ilegítima de Benjamin Franklin, y la Venus Médica, Drozdik aborda la formación histórica —y el em-

¹³ Véase Jean-François Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, trad. ingl. George Van Den Abbelee, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1988, pp. 56-57; originalmente, *Le Differend*, París, Éditions de Minuit, 1983 [ed. cast.: *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988].

parejamiento disidente— de conocimiento y deseo. Diferentes encarnaciones de la *Aventura* incluían el sistema binomial de la clasificación científica moderna desarrollado por primera vez por Carlos Linneo en *Systema Naturae* (1735); representaciones históricas (y novelaciones) de la enfermedad; el desarrollo de la ciencia médica y anatómica desde Galeno a Vesalio; el nacimiento del empirismo a partir de la desaparición de la religión, y la retórica museológica de la visualización científica. La Venus Médica se halla en el centro alegórico de estos intereses y decide los puntos de convergencia entre fantasía y proyección, búsqueda y revelación.

Los contestados principios de orden e imaginación y su distribución tecnológica son también coordinadas clave para el artista francés Xavier Veilhan, de cuya obra me ocupo en el Capítulo 8, «Xavier Veilhan: un museo de historia no natural». La instalación sutilmente construida por Veilhan en el Musée d'Art Moderne de Estrasburgo (2004), que constituye mi punto de partida, abordaba estas cuestiones con referencia a varios sustratos biológicos —los humanos contemporáneos, los organismos prehistóricos (ahora geología), los árboles y la fauna de mamíferos y aves— que el artista reunía en una especie de museo de historia natural «transformado», sugiero, «frente a sus prototipos victorianos como un lugar en el que la historia es un constructo perpetuo y donde nada es natural». Para Veilhan (lo mismo que para Boccioni, del cual me ocupo en el Capítulo 1), la figura del caballo desempeña un papel destacado en un bestiario posmilenario que, en la colección de animales salvajes creada por el más joven de estos artistas, también contiene osos, perros y cucúes. Estas criaturas no son tanto vicarias de alguna capacidad humana perdida o entorpecida, sino que, por el contrario, operan como zonas alegóricas que recuerdan conductas animales e historias simbólicas.

El escenario en el que estos intereses —y otros relacionados— se imbrican, lo forma la concentrada recalibración de la teoría y la práctica de la *exposición* por parte de Veilhan. Necesariamente, este reexamen se relaciona con el linaje de las intervenciones vanguardistas en la constitución de las exposiciones, incluidos, por ejemplo, el compromiso productivista con modos de exhibición en los que el artista está presente solamente como diseñador o ingeniero; las intervenciones paracomisariales de Marcel Duchamp y los surrealistas, y el desplazamiento introducido por los minimalistas desde el consumo estático de cuadros enmarcados o esculturas sobre pedestal hasta la articulación de itinerarios perceptivos móviles realizados en torno a un *assemblage* de objetos específicos. Pero Veilhan no afronta su tarea con una crítica de —o incluso aludiendo a— las particularidades de estas reconsideraciones anteriores de la exposición. De hecho, su enfoque es radicalmente opuesto a la deconstrucción, genealógicamente servil, que en tiempos recientes se ha defendido como la orientación apropiada para una política de exhibición o presentación pública. Lo que hace en su lugar es reintegrar los pedestales y podios en los registros infraestructurales y superestructurales de la exposición, y afirma su compromiso con la coextensión relacional, la correlación indicial y las estrategias de transferencia de información.

El artista belga Jan de Cock hace un movimiento afín para evitar las reservas de la crítica institucional. En el Capítulo 9, «Jan de Cock: camuflaje más allá de la totalidad», me ocupo del modo particular con que De Cock interviene en y en torno a la institución del arte, un modo disidente pero estéticamente paralizante de solapamiento suplementario que empapela museos, bibliotecas o galerías con calculadas dosis de uno de los equi-

pamientos estructurales de su propia autoconstitución. Este procedimiento invoca varias historias. Una se enfrenta a la reconfiguración contemporánea del *estudio*, que, en *Denkmal 53* (Tate Modern, 2004), por ejemplo, De Cock reubicó en proximidad aposicional a la institución que trataba de modificar. Otro aborda la tradición del monumento, o *Denkmal*, el término que el artista emplea para titular y ordenar perturbadoramente sus proyectos. Mientras, un tercero se ocupa de los puntos de origen, la difusión social y la apropiación artística del material, producido en masa, con el que los *Denkmal* de De Cock están fabricados: madera contrachapada teñida de verde y barnizada, y hormigón encofrado con aglomerado.

Desde las primeras patentes concedidas en los años 1860 hasta su ubicuidad en la industria de la construcción durante y tras el *boom* posterior a la Segunda Guerra Mundial, el contralaminado de maderas comerciales de coníferas en forma de tableros de contrachapado dio lugar a uno de los artículos estandarizados arquetípicos del siglo xx. Cuando el material fue adoptado en los años 1960, por Donald Judd y Robert Morris en particular, rara vez fue reconocido, definido, ni siquiera tratado. La madera contrachapada asumió la carga significativa de una especie de ubicuidad inútil y falta de identidad formal, otro modo de lo que nos encontrábamos en el no utilitarismo genérico del espectro de objetos modernos de Léger. Anticipado por las irónicas autodeclaraciones de Sherrie Levine, fue solamente en el *kit*, «Ikea», y en la realización de maquetas de los años 1990 cuando la madera contrachapada salió de su cáscara. De Cock, en mi opinión, heredó esta aparición y la aplicó retrospectivamente a los edificios que vino a sustituir, con lo cual propagó lo que denomino «el disfraz visible del monumento».

Los Capítulos 10, 11 y 12 examinan la obra de tres artistas nacidos en la península Ibérica, dos de los cuales viven y trabajan en Lisboa, el tercero nacido cerca de Madrid y que divide su tiempo entre Los Ángeles y España. La obra de cada uno de ellos negocia relaciones específicas con las contingencias de lo histórico que aquí estoy poniendo de relieve. La orientación del Capítulo 10, «Los grandiosos diseños de Miguel Palma (auto + avión)», guarda relación con el estudio del futurismo iniciado en el primer capítulo. Pero, lo mismo que Veilhan y la mayoría de los restantes artistas de los que me ocupo, Palma no se enfrenta a las tradiciones, las historias y los énfasis temáticos que hereda con la pretensión crítica de reformarlos, mejorarlos (o censurarlos). De hecho, aunque gran parte de la obra de Palma aborda la ecología, la conservación y los procesos y efectos del complejo militar-industrial, su pasión por los vehículos, la conducción y la velocidad tiene otro punto de origen: las circunstancias personales y la productividad, más un toque de despreocupación juvenil. Basándose, pues, en una dialéctica ligeramente impredecible de genealogía, mejora social y entusiasmo, Palma se pone a trabajar en diversos escenarios de gasto. Utiliza maquetas, sistemas reciclados –y de reciclaje– y los circuitos industriales y sociales para reconjugar diferentes apariencias de temporalidad, escala y producción. Como Veilhan, asume un espectro de tareas relacionadas con el arte y el diseño que se combinan para crear una vocación interdisciplinar: en algún punto entre un ingeniero contrautópico y un paramecánico visual.

Partiendo de la opinión de que el automóvil es el objeto asociativo más importante en la obra de Palma, hago varias propuestas. Primero, examino las bases sobre las que el arte y lo automotor pueden conjuntarse aproximadamente cien años después de su famoso

emparejamiento en el «Manifiesto del futurismo», publicado por Filippo Tomaso Marinetti en *Le Figaro* de París el año 1909, y sugiero que Palma pluraliza radicalmente las valencias relacionales que dichas bases subtienden. Pues además de insinuar su arte en aposición al automóvil que lo reconfigura como sujeto y modelo, objeto estético y documento histórico, también explora modos de interacción que pasan por lo cotidiano y lo ritual, lo nostálgico y lo narcisista, y lo performativo y lo experiencial. La obra de Palma presenta compromisos específicos con la estetización diagramática del automóvil en *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, con respuestas al *boom* consumista de la cultura automovilística de los años 1950 y 1960, incluida la asociación del automóvil con la sexualidad y la morbosidad, y con las diversas formas de absorción del automóvil en el mundo del arte en tiempos más recientes (como un emblema de la obsolescencia, el elitismo, el triunfalismo y el desastre ecológico). Considero, en segundo lugar, cómo Palma extrapola estas preocupaciones en relaciones más amplias con otros aspectos de la vida mecanizada contemporánea: la aviación, la guerra con drones y la revectorización de la producción en masa. La suma de las intervenciones de Palma en y en torno a los sistemas operativos de transporte, guerra y producción constituye un nuevo modo de afrontar la crisis actual, y las posibilidades futuras, de la interrelación de lo humano y lo mecánico.

En el Capítulo 11, «Las vociferantes paredes de José Álvaro Perdices», nos encontramos con una intervención muy diferente en la formación y recepción de la historia. Realizada mientras el artista trabajaba en una escuela elemental de Los Ángeles, la instalación tripartita en que me centro, *We & You (Educational Closet .../ 47 Names) / Nosotros & Tú (Educational Closet.../47 nombres)* (2004), se sitúa en un espacio crítico entre el lenguaje, la representación y el devenir social. Entrelazando sutilmente las fuerzas de la enunciación (niños diciendo o cantando sus nombres) con la apariencia física y la movilidad limitada, y cruzando cada una con las insinuaciones de lo que podría haber fuera del marco que los asegura, Perdices señala aquí las demarcaciones entre las condiciones nominales del lenguaje y la formación histórica de los jóvenes sujetos. Algunas de las implicaciones de las meditaciones de Perdices sobre la mudez y las sobredeterminaciones de la historicidad son más evidentes, sin embargo, cuando se las mide por lo que podríamos denominar los mínimos y los máximos en las rendijas del pasado abiertas en los otros proyectos del artista.

Casi todo aquello a lo que podríamos referirnos como «histórico» resulta excluido, por ejemplo, en la serie de fotografías, de una densa negrura, tomadas por Perdices en varios bares y antros de ambiente gay de Los Ángeles a mediados de los años 1990. Las texturas *noiristas* de estas imágenes sólo las modulan pequeñas incidencias de luz procedentes de una lámpara situada al fondo, un cigarrillo o la rendija debajo de una puerta. Aparte de eso, las imágenes anuncian el limitado campo en el que se llevan a cabo relaciones sexuales anónimas y furtivas, mientras que la «historia», en casi todos sus disfraces, queda excluida de un deseo libre de restricciones sociales. Por otra parte, en *Jakintza* (1999), montada en una escuela de Euskadi, Perdices reflexiona sobre las condiciones de revelación y ocultación literal y simbólicamente activas en el juego infantil del escondite. Con sus alusiones formales al conflicto en que en tiempos recientes se ha visto envuelto este territorio, *Jakintza* superpone la oscuridad de la violenta historia a la claridad del juego infantil. Como en la mayor parte de la obra del artista, la llegada de la historia constituye al mismo tiempo una liberación perversa y una profunda pérdida de la inocencia.

Vasco Araújo (Capítulo 12, «Vasco Araújo: el aleteo del código») se ocupa de la especificidad cultural de la historia y las formas genéricas que la configuran. Como Perdices, se sirve de la fotografía y el vídeo para examinar la generación de articulaciones basadas en códigos, pero en lugar de trabajar con la simbolización incipiente y la formación del lenguaje, adopta diversos aspectos de la significación corporal sinestésica: de la mano, el cuerpo y el atuendo en *Dilema* (2004); de la voz, la partitura y la acción dramática en numerosas obras hechas en diálogo con la tradición operística; del movimiento, el gesto y la música adoptados de los lenguajes del ballet y la danza. También como Perdices, Araújo ha utilizado a niños como protagonistas de su obra (particularmente en *Hipólito* [2003] y *Hereditas* [2006]), que ha puesto de relieve su competencia para deslizarse entre las rígidas categorizaciones de los lenguajes adultos y sus capacidades de asombro. Pero está igualmente interesado en la más elaborada de las formas artísticas históricas: en particular con la autodefinición de la diva operística contemporánea o las implicaciones poscoloniales de *La muchacha del dorado Oeste* (2003), una obra realizada en diálogo con *La fanciulla del West* de Puccini, la única ópera del repertorio tradicional basada en el Oeste americano¹⁴.

«Vasco Araújo: el aleteo del código» se ocupa de la compleja trama del yo y la referencia social engendrada por la transmisión histórica de códigos, que abarcan desde el lenguaje de los abanicos en *Dilema* y los códigos genéricos de la ópera y el ballet (*Diva: un retrato* [2000], *Duettino* [2001], *La Stupenda* [2001], *Recital* [2002], *Sabine/Brunbilde* [2003]) hasta los sistemas de reglas de los juegos de cartas y otros (*Una mano de bridge* [2004]), y los códigos sociales de los atuendos y las maneras adoptados en *Perruque (Peluca)*, 2005). A mi juicio, uno de los logros más destacados de Araújo se encuentra en su asombrosa capacidad para conjurar un idioma histórico con lo que parece plena ausencia de autoconsciencia, y luego, de repente o lentamente, perturbar su equilibrio con una entropía destructora de códigos en cuanto las partes constituyentes que lo han conformado son reasignadas creativamente.

El capítulo final, «Andy Hope 1930: quedarse detrás, líneas y escritura», aísla un aspecto de la obra, referencialmente prolífica, en los ámbitos del dibujo, la pintura, la escultura, el *collage* y la instalación del artista alemán Andy Hope 1930 (Andreas Hofer). Considerada como un todo, su obra se reúne en bandas o *assemblages* temáticos, cada uno de los cuales ofrece un frente distinto a los coeficientes de la historia, el poder y la cultura popular, que él conecta en una efectista serie de disimulos estéticos. Hope 1930 despacha una brigada de sucedáneos poco diligentes –incluidos dinosaurios, superhéroes, monstruos, fantasmas y versiones de sí mismo– con los que hacer la guerra a los ejércitos combinados de la historia, la yoidad y la mitología. Éstos los reformatea en paralelo, pero solapando de modo impredecible universos de trauma descabellado y de posibilidad ferrozmente preocupada.

Como corresponde a su grandiosa visión, Hope 1930 comienza antes de la historia misma. Sujetos a una inverosímil revivificación tras el que probablemente haya sido la extinción más dramática sobre la Tierra al final del periodo cretácico, los dinosaurios de Hope 1930 están en línea con la moderada *gravitas* por la que se distingue buena parte

¹⁴ Para un estudio completo de la obra de Araújo, véase mi *Vasco Araújo*, Lisboa, ADIAC, 2006.

de su obra, para ser luego puestos en confrontaciones burlonas y elocuentemente ridículas con las crípticas runas de la abstracción moderna. Pero la misión de Hope 1930 tiene otro punto de arranque... o finalidad. Pues además de esta colisión contraevolucionaria, las entregas de la reasignación transtemporal realizada por el artista se organizan en torno a su propia autoproducción. Firmando con una literal versión anglicizada de su nombre alemán, «Andy Hope» («Andy Esperanza»), y fechando sus producciones a una vida de distancia, 80 años en el pasado casi histórico, un momento de inestimable pérdida para las esperanzas de la historia del siglo xx que también marca el final de la promesa de la revolución vanguardista –sobre todo el final de los poderes inocentemente extáticos de la abstracción–, el artista rebasa los confines de la encarcelación existencial con actos displicentes de arrogación parahumana. Encarnando una recalitrante fractura esquizoanalítica, Hofer/Hope evita las convicciones del pasado con el movimiento caballescresco de una duplicación histórica. Él/ellos es/son «el más colorista superhéroe de todos...», pero siguen siendo los esclavos del destino.

Nutrido por la diseminación de condiciones guionizadas recogidas en los pasajes legendarios intermedios conocidos como *trans-*, apenas sorprende que el viaje de búsqueda de Hofer pase por un campo en constante metamorfosis de ubicaciones psicogeográficas. Algunas son cuasi-históricas, como las montañas en dientes de sierra y los pinos solitarios del ficticio «Oeste» que aportan la escenografía de Mañanalandia y un hogar para los vaqueros sobrantes de la Abstracción Americana; algunas se basan en una cosmología vacía, como la provista para los protagonistas híbridos de la Ciencia Extraña; mientras que otras son acuáticas, como en los emporios submarinos que constituyen los Valles de Neptuno. Se nos ubica entre estas situaciones para, a partir del yo, investigar en una escatología de andar por casa que cortocircuita las propiedades de la historia, desbordada como está por una premonición fantasmática. Hofer confronta el pasado con el futuro a través de un firmamento de disfraces, de modo que cuando, aquí y allá, vislumbramos su reaparición, la historia tal como pensamos que la conocemos ha sido retroajustada como una singular clase de olvido... aunque teñida de Esperanza.

Además de los diversos modos de tratar la historia que comparten, los textos de este volumen están también organizados en torno a una cierta cantidad de principios revisionistas. En su mayoría afectan a los momentos históricos y de vanguardia o prácticas individuales que, de alguna manera, las principales corrientes de la historia y la crítica del arte en lengua inglesa han pasado por alto y, en ocasiones, marginado. La obra temprana de los futuros futuristas, la carrera de Hartung, los cuadros y dibujos facializados realizados por Tàpies a mediados y finales de los años 1940, y las *performances* y los objetos de Günter Brus son mucho menos conocidos de lo que debieran, al menos en el mundo de habla inglesa. Lo mismo se puede decir de los artistas contemporáneos de los que me ocupo. Aunque dos de ellos, Drozdik y Perdices, viven en los Estados Unidos (en Nueva York y Los Ángeles respectivamente) desde hace muchos años, sus exposiciones más importantes han tenido lugar en Europa y, por lo general, su obra no es vista ni recibida del mismo modo que la de sus más visibles coetáneos estadounidenses. Los dos artistas con base en Lisboa, Araújo y Palma, son muy conocidos en la península Ibérica, pero menos en los Estados Unidos o el norte de Europa. Y aunque el artista francés Veilhan y el alemán Hope 1930 comienzan a ser objeto de la atención crítica que merecen, la obra

de ambos se ha articulado con vigorosa independencia conceptual e innovación material, y, por consiguiente, se halla hasta cierto punto apartada de la de sus contemporáneos.

Está asimismo claro que *Del siglo XX al XXI* contiene una meditación subtextual sobre la práctica monográfica contemporánea. Con excepción del capítulo inicial, cada ensayo aborda, espero que de modo convincente, la textura crítica y los sistemas operativos referenciales de un artista particular, y normalmente con un conjunto específico de obras y/o una exposición. Por supuesto, este enfoque deriva en parte del punto de origen de la mayoría de estos escritos como encargos de estudios o exposiciones temáticas en diversos museos y galerías de Europa. Pero eso no es todo. Aunque una gran parte de mis escritos y reflexiones anteriores se organizaba en torno a temas y asuntos teorizados en términos generales –las relaciones entre la visualidad y la textualidad, las fronteras (consideradas como ubicaciones y como modos de conceptualización), el lugar de lo visual en los estudios culturales, así como una cierta cantidad de compromisos con la teoría crítica contemporánea y la filosofía del siglo xx–, la investigación contenida en el presente volumen tiene muy diferentes puntos de origen y diferentes compromisos. Dicho con sencillez, aquí he intentado iniciar mis análisis abordando de cerca, directa y comparativamente conjuntos específicos de obras, para luego navegar, sobre la base de mis hallazgos, por territorios culturales, sociales y políticos –y, por supuesto, históricos– más amplios.

