

Apuntes sobre David Salle



ROBERT ROSENBLUM

Trabajando bajo la bandera del realismo, los pintores continúan observando y describiendo con pigmentos sobre el lienzo este o aquel fragmento aislado del vasto mundo visible, así sea tan palpable como la blanda carne que estudiamos en una modelo desnuda al alcance de la mano, o tan inaprensible como los reflejos de una botella de vodka en una naturaleza muerta. Pero realismo, por supuesto, es la más escurridiza de las palabras, y a finales del siglo XX, más escurridiza que nunca. En una época en que la imagen en la pantalla de la televisión usurpa constantemente la realidad gravitatoria de la mesa que la sostiene, cuando el cuadro original en el museo parece descender de su reproducción a color y no a la inversa, cuando nos apresuramos a registrar algún sitio memorable con nuestra cámara portátil en lugar de disfrutarlo con nuestros propios ojos, entonces sabemos que muchos artistas van a tener cosas nuevas que decirnos sobre lo que puede ser la realidad hoy en día.

David Salle es uno de estos artistas. A sus treinta años, ya había creado una visión de gran envergadura sobre lo que puede ser y significar esta nueva realidad. Evocado como por asociación libre, un espejismo hecho por fragmentos del arte y la vida —aparentemente desconectados— se suspende en una zona ambigua y elusiva que nunca deja de oscilar entre la materia tangible y espectros tenues, entre los lenguajes codificados de la abstracción y los del arte figurativo. A primera vista, el típico cuadro de Salle es una especie de Torre de Babel visual, un inventario de referencias amplificadas extraídas de un banco de imágenes contemporáneo que puede incluir desde el estilo esquemático del claroscuro, tomado de las ilustraciones populares más comunes, hasta gruesos garabatos de pigmento tomados de un lienzo expresionista abstracto. Al mismo tiempo emergiendo y desapareciendo en estas vistas de gran amplitud, la compilación de Salle de cosas flotantes puede ser tan afirmativamente real como la pata de una silla o la cabeza disecada de un pato que de hecho se proyecta desde el lienzo, tan impalpablemente ectoplasmática como las traslúcidas figuras en grisalla que revolotean, como la imagen del fondo de una fotografía, en profundidades inexploradas; o tan desapasionadamente lisa como una muestra de algún patrón de tela de los años cincuenta montada en el lienzo, y simultáneamente apareciendo sobre y debajo de las imágenes tridimensionales.

Dentro de todo esto, parecen reinar un frío y una neutralidad extraños. Si nos engañamos por un momento al pensar que un garabato rápidamente pintado es el resultado del impulso y la espontaneidad, nos desengañamos rápidamente al darnos cuenta de que probablemente es una referencia a, digamos, una pintura de Riopelle, y que se le otorga el mismo tiempo que a pasajes tan impersonales como los diagramas en los manuales de *Aprenda a dibujar*. Y tan pronto como decidimos retener la ilusión de una imagen redonda y sombreada, de inmediato nos la arrebatamos un giro brusco en nuestro campo de visión o es subvertida por un material insistentemente opaco, así sea tela, madera o simple pintura. Los cuadros de Salle, de hecho, crean un ambiente misterioso de no-lugar, en parte físico y en parte mental, donde fragmentos muchas veces casi ilegibles, de la más amplia gama de lenguajes visuales, vagan como personas desplazadas. Además, no se le permite a ninguna voz ahogar esta arena resonante de imágenes y estilos refugiados. En cambio, Salle promueve la desconcertante igualdad de todos los componentes, donde hasta la fantasía con mayor carga sexual no parece más importante que la indefinible imperturbabilidad de, digamos, un motivo azul y blanco extraído de un diseño *kitsch* chino. Esta constante afirmación y negación de cualquier tipo de prioridad —lo oscuramente erótico frente a lo llanamente decorativo, lo figurativo

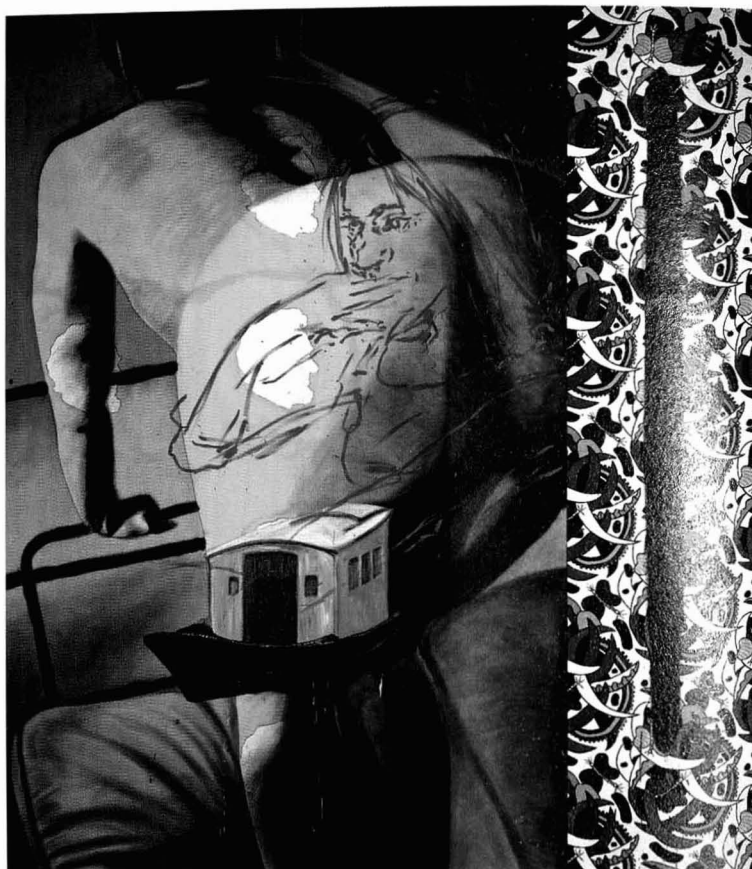


Pauper,
1984,
acrílico, plomo,
óleo y tela,
195 x 246 cm

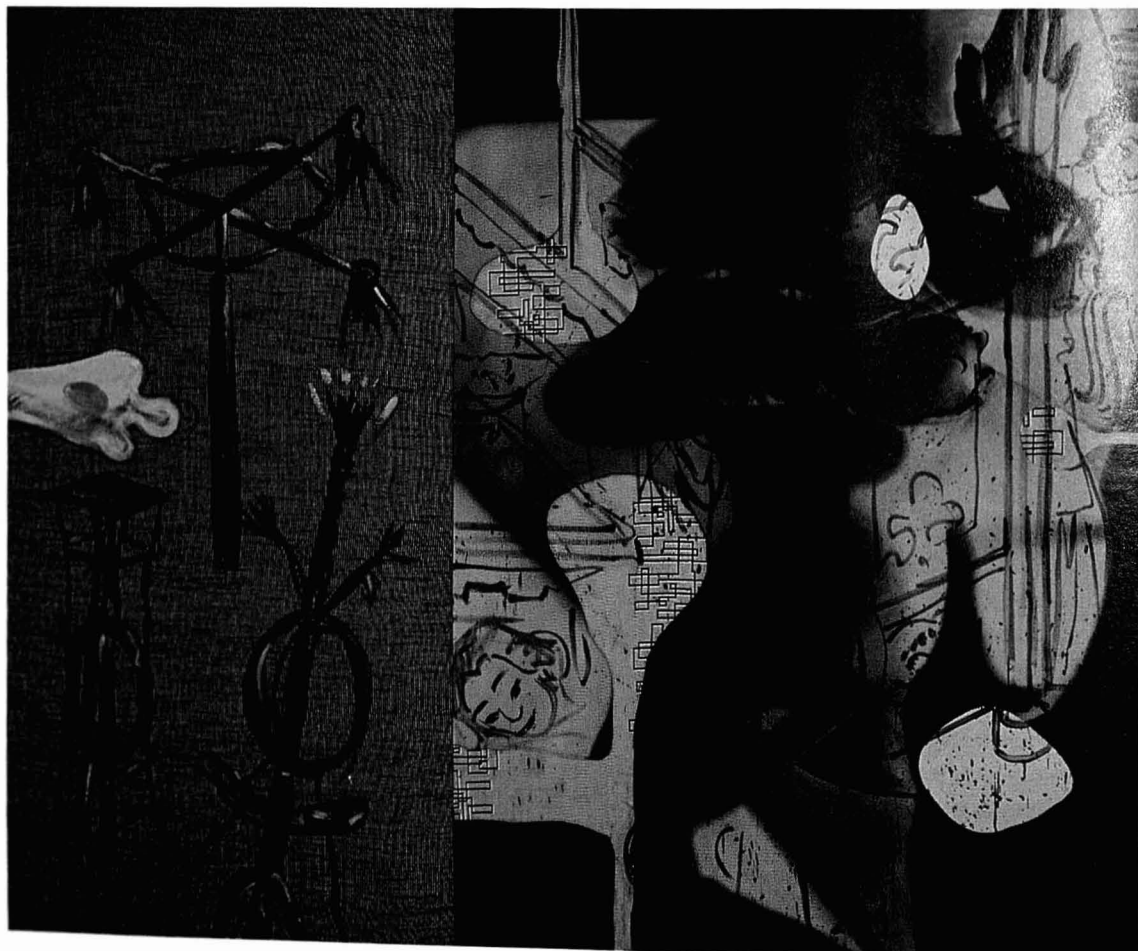
frente a lo abstracto, lo opaco frente a lo transparente— desemboca en un etéreo punto muerto que destruye todas las jerarquías y nos deja suspensos. Como un espiritista moderno capaz de congregar al fantasma de una fotografía periodística y al tapiz de una silla de los años cincuentas, Salle lleva a cabo un sorprendente espectáculo de malabarismo, cuya aparente falta de compromiso con cualquier tipo de verdad visual o con cualquier acepción de valor o estilo mayor o menor, tal vez hable por toda una generación de artistas y espectadores de finales de siglo.

Lo anterior puede comprobarse rápidamente con una de las imágenes más concisas e indelebles de Salle, *The Disappearance of the Booming Voice*, una obra cuyo título [*La desaparición de la voz resonante*], como la mayoría de los títulos de Salle, refleja su fascinación por las claves narrativas incompletas. ¿Qué espectador no sería rápidamente atrapado por este acercamiento drásticamente escorzado del trasero desnudo de una mujer, sus piernas al aire? Por su mera vulgaridad manifiesta, puede incluso rivalizar con uno de los ataques más flagrantes de Courbet a la distancia estética, su *Mujer con medias blancas* (1861, Fundación Barnes), una pintura que también ofrece la visión de los muslos y las nalgas más toscas desde la perspectiva de un *voyeur* o un ginecólogo. Pero Salle, como siempre, para en seco esta realidad inmediata y la convierte en algo frustrantemente remoto, como una imagen accidental en la retina o el recuerdo nebuloso de un encuentro sexual. Que esté pintado en grisalla, como las últimas variantes de Ingres de su *Gran odalisca*, de inmediato enfría y aligera de alguna manera su carga sexual: pero esta desactivación continúa de maneras mucho más inesperadas. Pegada, pero sin ocultar a esta impúdica figura, hay una forma vagabunda, extrañamente laxa, cortada del pedazo de tela más inocuo; una intrusión en primer plano que literal y figurativamente mantiene al sexo a raya y cancela su pasmoso ataque frontal. Y arriba, un panel de madera del mismo tamaño nos aleja casi físicamente de este imán erótico al presentar una barrera de picos proyectados con las puntas pintadas, una agresiva cama de clavos que protege a lo que se ha convertido en una ensoñación erótica que ya no pertenece a la realidad del *aquí y ahora*, sino al dominio de la memoria y el

deseo, de la imagería fotográfica, de los dibujos pornográficos. Con sólo estos tres componentes —la imagen sexual, la tela en *collage*, la construcción abstracta de madera— Salle ha fijado con precisión la entremezcla secreta de hechos y ficción que siempre ha tratado de mantener en un equilibrio de funámbulo. Un efecto similar se puede observar en *A Collapsing Sheet*, en donde otro espejismo sexual nos confrontaría —esta vez la parte trasera de una mujer desnuda en cucullas, abruptamente escorzada, quien, como Eva, sostiene una fruta (¿un durazno?) en una mano a la espalda, pero que rehúsa materializarse en un hecho palpable—. De nuevo, el dibujo en grisalla, como el ambiente pintado y en *collage* de diseños decorativos baratos que pudieron haber sido tomados de los saldos de Woolworth, desactiva la carga sexual del desnudo; y aun más, si intentáramos perseguir a esta presencia inmaterial en sus cabriolas eroti-



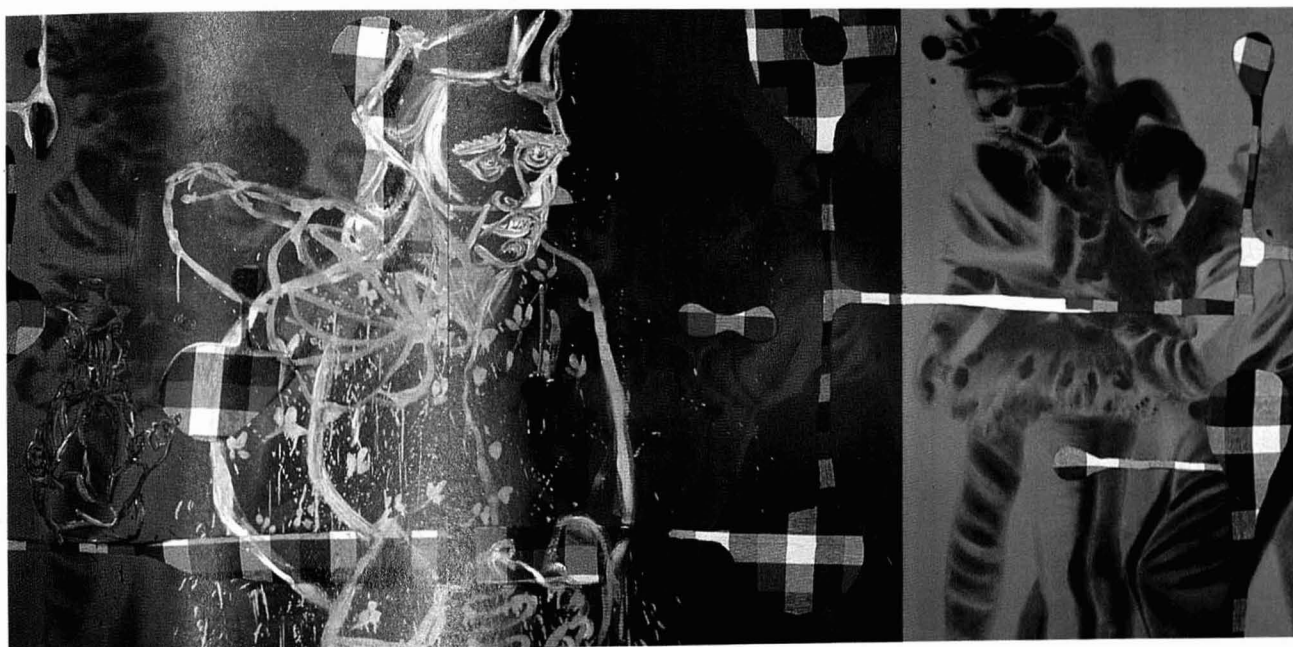
His Brian,
1984,
óleo y
acrílico/tela,
271 x 245 cm



*A Collapsing
Sheet*,
1984,
óleo, acrílico, tela
y pata de silla/tela,
200 x 239 x 49 cm

cas, muy probablemente tropezaríamos con una pata de silla que sobresale arriba de ella, un obstáculo atravesado que, como la esquina de algún mueble de alcoba, puede provocar un alto incómodo a una fantasía sexual. Además, por proyectarse la pata de la silla de manera horizontal y no vertical (como la sorpresa de la famosa *Cama* de Rauschenberg, puesta verticalmente contra la pared), se confunde nuestro sentido de gravedad, como si estuviéramos viendo una película proyectada en el techo.

La sola presencia de fragmentos de muebles adheridos al lienzo evoca de inmediato, como en una referencia sofisticada, el conocimiento de manifestaciones artísticas previas, en este caso las de Johns y Rauschenberg; incluso hablando de manera más general, los componentes del arte de Salle tocan muchos de los fundamentos de cualquier credo artístico. Estaría, como un vasto cimiento, la mezcla pirandelliana de hechos e ilusión, o la de múltiples lenguajes visuales explorados a principios de siglo por los cubistas; y estarían, también, los cambios irracionales de proporción de Magritte, o sus colisiones impasibles entre naturaleza y artificio. Y más cerca, en tiempo y en espacio, está la apropiación al por mayor, por parte del arte pop, del mundo chillón y artificial de imágenes reproductivas filtradas a través de temperamentos estéticos individuales que, particularmente en el caso de Rosenquist, muchas veces anuncian la proporción y la escala de Salle, su tosca factura comercial y sus construcciones cinemáticas, yuxtapuestas. Respecto al desplazamiento de este dominio público hacia el campo de la bio-



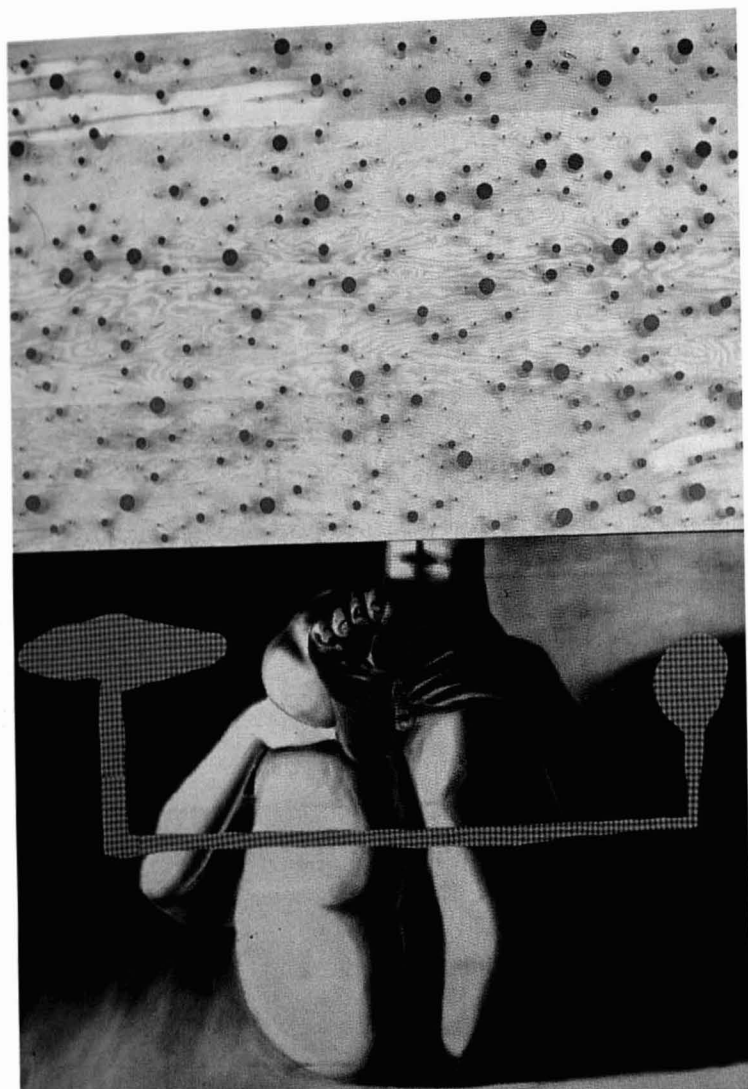
Beth Phillips. Mary Boone Gallery, N. Y.

Abandoned Shells, 1984, acrílico, óleo y madera/tela, 174 x 362 cm

grafía privada e incluso íntima, están siempre, como pilares en las ambiciones de Salle, Johns y Rauschenberg, artistas a los que alude constantemente, así sea de palabra (como en *Tennyson*) o con objetos adheridos (como en la ocasional ave disecada).

Pero tales alusiones, después de todo, son una parte tan ordinaria del hastío de información visual de finales del siglo XX como los anuncios de televisión que todos conocemos. Todo lo que Salle incluye, de hecho, sin importar cuán ilegible parezca al principio, ha sido seleccionado de fuentes que todos, a la larga, podríamos reconocer. La nostalgia de los ochentas por el estilo de los cincuentas, por ejemplo, puede aparecer tanto en fragmentos de pinturas expresionistas abstractas como en los préstamos que toma de las formas libres laminadas o de las agudas geometrías de las artes decorativas más pedestres de la década. Incluso cuando una forma ha sido magnificada hasta parecer irreconocible, como en el esquelético objeto a la derecha de *A Minute*, resulta ser algo que todos podemos, finalmente, identificar, en este caso uno de los florones *art nouveau* de las conocidas estaciones del metro parisino de Guimard. Y, de manera similar, en *Abandoned Shells*, cuando un tríptico warholiano con repetidas imágenes de fondo nos parece distantemente familiar, ello es por nuestro reconocimiento subliminal de una foto de Balanchine ensayando.

Sin embargo, dentro de este territorio público, Salle ha decidido asumir un derrotero personal. Aunque pueda parecer al principio que las imágenes de Salle carecen de conexión, que fueron escogidas casi al azar de los infinitos ejemplos del arte mayor y menor —decoración de interiores, fotografía e imágenes comerciales que inundan nuestros bancos de imágenes— llega un momento en que la acumulación de una parte sustancial



The Disappearance of the Booming Voice, 1984, acrílico, tela y madera, 241 x 174 cm

de su trabajo comienza a definir principios coherentes de elección, como si hubiéramos tenido que conocer, a través del libre fluir de la conciencia, los contornos únicos de la personalidad pública y privada del artista. Su obra se guía por una consistente atracción por imágenes, texturas y materiales que parecen mínimamente separados de la realidad absoluta. Los colores, generalmente aplicados en matices sobre amplias divisiones geométricas, pertenecen a un mundo nuevo —químico y electrónico— de apariencias llanamente luminosas y sintéticas, totalmente alejadas de la naturaleza, como si los rectángulos de pigmentos, amorosamente trabajados, de Brice Marden, hubieran sido traducidos al lenguaje de la recepción televisiva; el dibujo figurativo, también, parece como si hubiera sido copiado fríamente de una fotografía o del cuadro de una película preexistentes; las telas y los motivos decorativos parecen reproducciones degradadas, hechas a máquina, de originales perdidos; e incluso el ocasional toque pintoresco en el contorno irregular de formas abstractas o figurativas delata una factura no menos mecánica que los elementos del *collage*.

En resumen, todos estos fragmentos

pertenecen a un mundo de artificio total, de reproducciones, de secuencias narrativas congeladas e incompletas, de tal manera que hasta los recurrentes motivos sexuales que proporcionan, por así decirlo, un aspecto verdaderamente inconsciente al superego de las referencias al mundo y al arte, quedan anestesiados con esta penetrante visión de una realidad de segunda mano. Las leyes naturales de la perspectiva y la gravedad también son desechadas por una especie de teatro incorpóreo de lienzos superpuestos, donde *cerca y lejos, sólido y hueco* cambian constantemente de papel, como podrían hacerlo en imágenes televisivas yuxtapuestas o, de manera más introspectiva, en el flujo constante de recuerdos visuales que se proyecta en la parte interna de los párpados cerrados.

Dentro de todo esto, Salle bien puede pertenecer a lo que en nuestros días se cataloga comúnmente como estética postmodernista, en la cual la temprana lucha del siglo XX por un estilo original, por un sentimiento auténtico de primera mano, ha sido abandonada en favor de la desprendida conciencia de la amplísima gama de espectros visuales que han venido a acosarnos desde lugares tan disparatados como los santuarios del Museo de Arte Moderno de Nueva York o las ilustraciones de los libros de bolsillo. Las imágenes y emociones originales y particulares se han convertido, irónicamente, en abstracciones, mientras que sus múltiples reproducciones facsimilares se han convertido en nuestra realidad. Al aceptar esta jungla de experiencias sustitutas, Salle no sólo refleja los nuevos hechos de la vida que nos rodea, sino que también puede transformarlos en un arte nuevo de imágenes que boxean con su sombra, imágenes que podemos reconocer como propiamente comunes a nosotros o como un logro únicamente suyo. ♦

TRADUCCIÓN DE JULIO TRUJILLO