

P

ARA el crítico y filósofo Arthur Danto, la Bienal del Whitney de 1985 le recordaba el célebre comentario de Silenus el sátiro: el mejor bien

para el hombre sería el nunca haber existido, y después el desaparecer tan pronto como le sea posible. Aun siendo extremadamente negativa, la comparación de Danto se remonta a una tradición crítica que, en relación a las bienales del Whitney, probablemente alcanza su apogeo en 1947, cuando el reconocido Clement Greenberg aseguró que la convocatoria (entonces anual) del Whitney Museum «mostraba lo peor de lo que era capaz el arte americano». Sin embargo, no debemos olvidar que en 1946 el propio Greenberg sólo destacaba, en estas concentraciones artísticas del Whitney, «su falta de espíritu independiente, de seria predisposición, de interés y percepción constantes en las tareas del arte moderno» y consideraba que «su conformismo ecléctico, su avidez por recibir y su espanto por el hallazgo, su afable timidez», eran el resultado de la falta de susceptibilidad hacia las opiniones críticas no académicas.

Desde 1932 hasta la fecha, primero las convocatorias anuales y luego las bienales del Whitney Museum han sobrevivido a mucho más que a las opiniones de Greenberg y Danto. Y aunque muchos compartieron en 1985 la crítica del último y (en vista de lo que ahora nos ofrece la Bienal de 1991) existirá quien repita las del primero, ninguno de sus críticos más virulentos se atrevería a considerar seriamente la desaparición de lo que representa el escaparate más actualizado y comprensivo del arte contemporáneo de los Estados Unidos. De lo contrario, los galeristas, artistas y coleccionistas norteamericanos tendrían que inventarse otra ocasión para exorcizar cada dos años sus neurosis y frustraciones, sus obsesiones y envidias.

Desde luego, esta 66 Bienal de 1991 puede que, como las que la preceden, sea desigual y ecléctica, agobiante y pretenciosa, superficial y arbitraria; pero me temo que cualquier colectiva que se proponga repasar el quehacer y los intereses del centenar de artistas que representan (según sus organizadores) lo más destacado de los dos últimos años difícilmente podrá escapar a esos calificativos. Tratándose de la selección colegiada de cuatro comisarios diferentes, la muestra —obviamente— tampoco podría presumir de coherencia ni dirección. Y, definitivamente, las bienales del Whitney nunca han sido acusadas de monolíticas o unidimensionales.

Con todo, esta Bienal del 91 trata de ser comedida y equilibrada, más celebratoria que desafiante, y menos previsible que las inmediatamente anteriores. Es cierto que parece más dispuesta a complacer; pero el panorama que abarca, las sorpresas que nos reserva, y el aparente esfuerzo por reflejar —más que vaticinar— el estado de la actualidad artística norteamericana, componen un resumen que supone un refrescante estirón mental.

El propósito fundamental es presentar, cuando no preservar, un consenso sobre «lo mejor», aunque este consenso sea determinado casi exclusivamente por los pesos pesados entre los *dealers* neoyorquinos. Esta vez no obstante, los organizadores han tratado de evitar en lo posible la influencia del mercado y de su orientación marcadamente neoyorquina, incorporando las sugerencias de siete «profesionales del arte» sobre las regiones artísticas más activas del país (Atlanta, Massachusetts, California, Florida, Texas, Washington D.C. y Queens-N.Y.). Sin embargo, la selección de los artistas que fueron invitados a partir de este proceso es mínima y, en lo general, floja.

Otro de los cambios estructurales que contribuyen a la renovación de la Bienal es el desalojo de la colección permanente del tercer piso del edificio del Whitney. Por primera vez desde 1981, la Bienal ocu-

Revisión y consenso

BIENAL 91

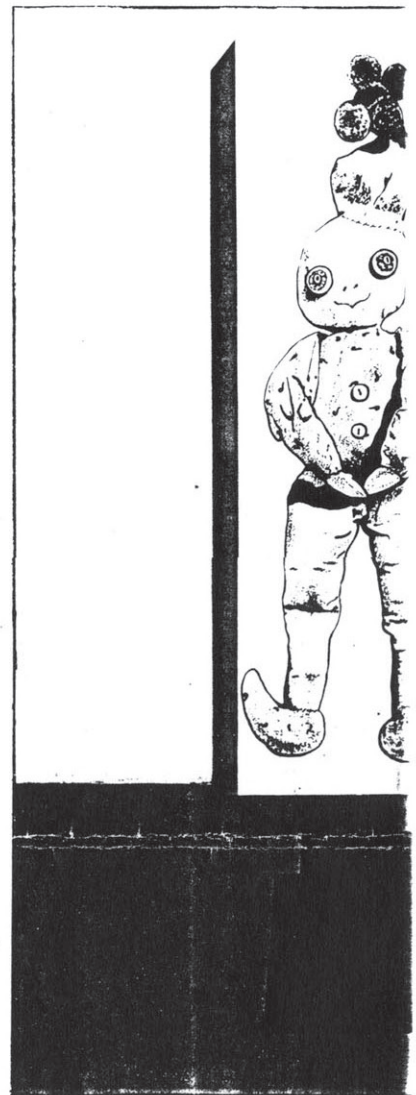
La Bienal del Whitney ha sobrevivido a cambios de formato, de intención y de apariencia para convertirse en la exposición observada con mayor minuciosidad, la más alabada y denostada de cuantas se ocupan en Nueva York del arte de nuestro tiempo. El mundillo artístico norteamericano la espera con impaciencia, las galerías y los artistas neoyorquinos la desean con nerviosismo disimulado, los medios de comunicación —en fin— viven con una especie de síndrome de Bienal que da lugar al mejor espectáculo crítico-social de la temporada.

Octavio Zaya

Nueva York



ROBERT GOBER



MIKE KELLEY

pa la totalidad del museo, incluyendo el vestíbulo y cualquier espacio que se acomode mínimamente a los requisitos de las obras seleccionadas. Ello ha facilitado a los responsables de la selección (Richard Armstrong, Lisa Phillips, Richard Marshall y John G. Hanhardt) la distribución de las obras a partir del criterio arbitrario de las «generaciones». Así, en la segunda planta se despliega la obra de los artistas modernos históricamente consagrados, los que aparecieron —según el Whitney— durante los cincuenta y los sesenta; en el tercer piso se aglomeran los artistas que se dieron a conocer o establecieron su reputación durante los ochenta: los artistas a mitad de carrera; y el cuarto piso está dedicado a los artistas supuestamente más destacados de los noventa.

Aunque esa división generacional ha facilitado la labor de los comisarios y es comprensible y hasta didáctica dada la cantidad de artistas representados, cada una de las salas se limita a presentar una aglomeración de obras vinculadas entre sí por el calendario. Los organizadores no parecen haber hecho ningún esfuerzo por dar coherencia a ninguna de las salas, ni en lo que se refiere a la temática ni formalmente. Si, por ejemplo, las obras de John Coplans, Robert Gober y Kiki Smith —que tratan directamente con el cuerpo— se hubieran agrupado en vez de separarse cada uno en su piso diferente, no sólo el tema cobraría mayor importancia sino posibilitaría para el espectador lecturas e interpretaciones que, por separado, sólo el crítico se molestará



JASPER JOHNS

en considerar. Y lo podría decir en relación a la obra abstracta o a la que se refiere a la cultura popular.

Por otra parte, esa división generacional no parece responder, después de todo, a una lógica histórica, considerando que un Vito Acconci (1940) se agrupa con artistas de la generación a mitad de carrera, como Elizabeth Murray (1940) y Cindy Sherman (1954), mientras que Bruce Nauman (1941) y Pat Steir (1940) ocupan el piso dedicado a los maestros contemporáneos, de Jasper Johns (1930) a Lichtenstein (1923). Y, por poner el ejemplo más irracional, Celia Alvarez Muñoz (1937) se relega al piso de los artistas más jóvenes —entre Nayland Blake (1960) y Lorna Simpson (1960)— simplemente porque los comisarios acaban de descubrir la obra de esta artista texana que lleva trabajando desde hace más de veinte años.

Aunque las obras del segundo y tercer piso mantienen una calidad respetable, el segundo piso que se reparte entre 15 artistas tiene el nivel de consistencia más evidente de la Bienal, entre otras cosas porque el tercero agrupa a once artistas más y el cuarto se mal-reparte entre 29.

En el segundo piso, la presencia de Johns Coplans y Pat Steir Ellworth son sorpresas refrescantes y agradecidas, especialmente junto a Kelly, Rauschenberg y Johns. Salvo el vertiginoso y bienvenido intervalo del video de Bruce Nauman, las fotos de Coplans y las esculturas de Twombly y Stella, aquí la pintura parece haber acampado a sus anchas, particularmente con los interiores monumentales



RONA PONDICK

de Lichtenstein y los dos imponentes y soberbios retratos de Chuck Close.

Entre los artistas a mitad de carrera, algunos —como Elizabeth Murray, David Salle, Julian Schnabel, Eric Fischl y Cindy Sherman— ya han recibido generosas retrospectivas en el Whitney, y tal vez por ello (?) la obra que los representa —salvo en el caso de los retratos históricos magistrales de Sherman y la suite India de Fischl— es floja, cuando no imprentable. El pastiche escultórico de Schnabel no merece mayor comentario, y lo mismo podría decirse del rococó apastelado de Salle. Estos, en todo caso, justificarían ampliamente por qué los organizadores de la Bienal no pretenden haber seleccionado la mejor obra sino «la que representa en un sentido extenso las características más notables» del arte de hoy.

De cualquier modo —además de Sherman—, Phillip Taaffe, Mark Tansey, Robert Gober y particularmente Peter Halley, Caroll Dunham y Mike Kelley borran de la memoria la triste experiencia anterior y nos rescatan de los cuatro lienzos atroces de Jennifer Bartlett. Entre los mencionados, las orgías coloristas y biomórficas de Dunham y los muñecos de Kelley son particularmente convincentes. La instalación de este último es un epílogo inesperado a sus series de esculturas de muñecos, una suerte de funeral con cajitas-ataúdes que contienen los restos de los muñecos que se presentan en las placas-lápidas de la pared. También en el piso, sobre una manta, el hijo desmadrado de lo que fuera uno de los muñecos sugiere la violencia de su final, una elocuente referencia a la inquietante desconsideración que este país tiene por la vida humana.

Esta conciencia psico-social se vuelve a materializar, en lo mejor que ofrece el cuarto piso, entre las obras de Kiki Smith, Rona Pondick, Tim Rolling & KOS, Lorna Simpson, Cady Noland y Mary Kelly. La selección de la obra de Nayland Blake, a excepción de la que nos da la bienvenida en el vestíbulo, es desigual; las dos gigantescas paredes que ocupa Jessica Diamond parecen asumir al pie de la letra el consejo de los profesores de arte de Yale: si no sabes lo que hacer, asegúrate que sea grande y rojo; y la monumentalidad de Jessica Stockholder, en esta ocasión, no parece ser un sustituto afortunado para la falta de ideas de la pieza, aunque logre arrinconar completamente a las fotografías de Lorna Simpson. Cady Noland (que ocupa una habitación completa), consigue, en cambio, que la dimensión de las seis obras que se yuxtaponen reflejen el cinismo socio-político con el que contempla la crisis cultural generalizada del presente. Y Alan Rath debería mencionarse como una de las sorpresas más refrescantes entre los jóvenes.

En lo general, no existen ideas que mantengan su consistencia a través de la Bienal. Las únicas excepciones podrían ser los temas en torno al SIDA y al cuerpo, que afortunadamente no se diluyen porque en la galería del vestíbulo Group Material presenta una versión de su famosa *Aids Time-line*, que ilustra el espíritu oprimido por las realidades políticas más agudas de la actualidad. Y en el tercer piso y en el cuarto, estos temas se repiten —como hemos sugerido— con elocuencia y a veces con dramatismo.

Finalmente, como en las convocatorias anteriores, el Whitney presenta un programa de cortos y videos. Muchos de los treinta trabajos incluidos se concentran sobre la construcción de las identidades individuales y sobre las fuerzas culturales y sociales que las forman y codifican en imágenes. Pero, además de las dimensiones ideológicas de la representación, se consideran también temas formales y de género. En estos programas, la presencia de los españoles-americanos Muntadas y Francese Torres reconoce, una vez más, la importancia y la actualidad de ambos.