

## Arturo Herrera y la impenetrable cualidad de las imágenes

### *Like a bullet, it happened to him* Walter Benjamin

“La incertidumbre es una conmovedora condición del fragmento”.<sup>1</sup>

Valiéndose de esta enigmática declaración Arturo Herrera ratifica su adhesión incondicional a una metodología de trabajo que le ha permitido adecuar la historia de la abstracción, sus mitos y narrativas, a las condiciones liminares de (re)presentación del presente. Me refiero al uso del *collage* como técnica de montaje en la cual fragmentos de periódicos, fotografías, telas, letras y otros elementos cotidianos de desecho son pegados o encolados a una superficie bidimensional.

A diferencia de los artistas venezolanos de la tendencia cinética, cuya denominación de origen y narrativas totalizadoras fueron instrumentalizadas por el estado-nación, la práctica de Herrera se enuncia “en las fronteras de la hibridez cultural”, en el espacio intersticial de aquel conjunto de disciplinas y saberes producidos en el “proceso de negociación transcultural”.<sup>2</sup> Desde finales de los años '90 ha venido desarrollando un cuerpo de obras donde diferentes motivos, fondos y personajes populares de *comics*, libros de coloreado, ilustraciones infantiles y otros materiales de la industria gráfica son sometidos a un proceso de fragmentación. La desintegración de las formas, incipiente en obras tempranas, se ha incrementado a medida que el artista ha añadido pasos y desvíos al proceso de cortado y pegado.

---

<sup>1</sup> En: “Arturo Herrera, Interview with Josiah McElheny”, *Bomb Magazine* 93 (Fall 2005), p. 72

<sup>2</sup> Véase, Homi K. Bhabha, *DissemiNation: time, narrative and the margins of modern nation*. En: *Nation and Narration* (London: Routledge, 2006) p.312-313

La obra de Herrera abarca piezas bidimensionales realizadas en papel, fieltro, polietileno sobre madera, pintura sobre pared, sobres postales intervenidos, fotografías en nitrato de plata y esculturas en acero y MDF además de una instalación de video. Si bien casi todas han sido elaboradas a partir del procedimiento histórico del *collage*, en ellas se explora la dispersión de significados, la hibridez identitaria y la opacidad de la imagen como principios reguladores de la visualidad contemporánea.

Más interesado “en la idea de abstracción”<sup>3</sup> o más bien en la arqueología de ella, Herrera problematiza la desintegración y eventual desaparición del concepto de originalidad encarnado en el procedimiento del *collage*. Dentro de este marco, un fieltro colgante aparece como carcasa del *minimalismo*, signo de la memoria atrofiada de otro de Robert Morris, cuyo patrón de confección acaso Herrera haya descompuesto del motivo o de un personaje de un *comic* o de un libro de colorear. Una pieza de acero concebida para ser colocada junto al canto de una pared recuerda a un chorreado de pintura del *Action Painting*, adoptando la anónima horizontalidad de una escultura de Carl Andre y tal vez su paradójico origen sea el contorno de una parte del cuerpo de un enano.

El *collage* tal y como lo concibieran Pablo Picasso y Georges Braque era un procedimiento a través del cual la inserción de pedazos o jirones de realidad materializaba la aspiración a superar los límites impuestos por las distinciones binarias entre pintura y escultura, arte y realidad. Friedrich Meschede, historiador y crítico de la obra de Herrera, ha insistido en la recuperación de las

---

<sup>3</sup> Ralf Christofori. *On Arturo Herrera's Photographs*. Torino and New York: Galleria Franco Noero and Sikkema Jenkins, 2004, sin paginación.

posibilidades expresivas del *collage* a través de la combinación de materiales diversos y el empleo de estrategias de representación opuestas a la idea de desecho.<sup>4</sup> Para Meschede, Herrera ha logrado ampliar el principio fundamental del *collage* mediante el cual múltiples capas de significación se van agregando por la aplicación de materiales preexistentes y elementos de descarte.<sup>5</sup>

A través de estrategias de apropiación y de colaboración iniciadas en el 2001, Herrera examina críticamente este principio, al encargar a un ilustrador profesional la tarea de reproducir con pintura de aerógrafo fondos y paisajes tomados de filmes de animación. El artista continúa desplegando versiones de esta modalidad vicaria en trabajos más recientes, en los cuales delega a un asistente la pintura con gouache o con acrílico de secciones enteras de sus *collages*. Estos “originales” pintados o dibujados son cortados o alterados por Herrera. El hecho de que procedan a su vez de permutaciones de motivos ya trabajados o de cualquier otro material de reciclaje acumulado por el artista hace más compleja la relación de representación. Las secciones, sin embargo, son únicas y distintas al referente “copiado” en la medida que están impregnadas de la subjetividad de quien ejecuta el encargo.

En una conversación con Josiah McElheny, Herrera ha meditado su práctica en relación al arte moderno: “El cuchillo x-acto corta todo en pequeños pedazos, fragmentos que luego uso para crear nuevas imágenes. Estos son los pequeños pedazos de modernismo que me rodean. Y los fragmentos acaso

---

<sup>4</sup> Me refiero específicamente a dos ensayos de este crítico sobre la obra de Herrera: *Abstracciones híbridas. Comentarios sobre una serie de collages de Arturo Herrera*. En: *Arturo Herrera*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2005, pag. 27-31, y *Look, On the Collages of Arturo Herrera*. New York: DAP, 2005, sin paginación.

<sup>5</sup> Véase, Friedrich Meschede, *Look, On the Collages of Arturo Herrera*. New York: DAP, 2005.

poseen una esperanzadora conexión con algún ideal de un período anterior. Dislocar y destruir elementos resulta en un híbrido que a un tiempo recuerda y recorta sus orígenes. El tipo de fragmentación que hago ofrece otra mirada a la contaminación o a la impureza del modernismo”.<sup>6</sup>

Organizados a manera de rompecabezas sin solución, los *collages* de Herrera manifiestan la incapacidad de mostrar, reconfigurar o recomponer una cosa aún cuando el *collage* sea una técnica que ofrezca la posibilidad de fragmentar para completar o bien a través de la asociación con otros fragmentos o dejando este trabajo a la imaginación polimorfa del público.<sup>7</sup>

El fragmento va formando múltiples sedimentos, estratificados en el tiempo en series que no sólo muestran las mutaciones y la eventual destrucción de determinadas formas o motivos espurios de la cultura de masas, que Herrera ha catalogado sistemáticamente, sino que efectúa una disección diferenciada (y diferencial) de la abstracción como lenguaje que proyecta las fisuras de la aspiración universalista de las vanguardias. La “diferencia cultural como forma de intervención” poscolonial representa el proceso de interpretación formado en la perplejidad de vivir en el “espacio disyuntivo y liminar” de la nación, sugiere Homi Bhabha, borrando “las totalidades armónicas de la Cultura”.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> "Arturo Herrera. Interview with Josiah McElheny", *Bomb Magazine* 93 (Fall 2005), p.71. La traducción es mía.

<sup>7</sup> En este sentido, el abigarramiento y la fragmentación exhaustiva operados en los motivos y formas de la cultura de masas escogidos por Herrera en obras más recientes (*Boy and Dwarf*), tal vez obedezca a una estrategia reactiva del artista contra interpretaciones excesivamente psicoanalíticas sobre su obra, cuyos vectores críticos fueron iniciados en 1998 por Maria Tatar y Neville Wakefield. Véanse, Maria Tatar, *Arturo Herrera's Fabulous Monsters*. Chicago: Renaissance Society, 1998, p.19-24, y Neville Wakefield. *Mix Not Match Not*. Chicago: Renaissance Society, 1998.

<sup>8</sup> Homi Bhabha, *Op.Cit.* p.312

Más allá de constituir una economía de residuos, los fragmentos para construir *collages* son desechos culturales<sup>9</sup> con los cuales Herrera ha configurado su propio archivo de la diferencia en las narrativas totalizadoras del arte moderno. Para ello, el fragmento, carente de identidad autoral o de género específico, actúa como un virus que va mutando para minar las posibilidades narrativas de una imagen, forma o motivo específico. Juan Ledezma propone que aquello que Herrera “fragmenta, disloca o recompone no es la imagen en sí misma sino su legibilidad”, considerando que es “la capacidad de la reproducción de estar lista para ser reconocida y consumida por una audiencia colectiva lo que lleva al artista a apropiarse de imágenes producidas serialmente”.<sup>10</sup>

*We had the experience but missed the meaning // And approach to the meaning restores the experience.*<sup>11</sup> El significado, si bien es parte de la memoria colectiva del público masificado por el consumo de imágenes, expuesto a la ubicuidad de los dibujos animados de Walt Disney o a personajes y relatos de los cuentos de hada, se escapa o se pierde, como la infancia, al hacerse abstruso e ilegible. Pero el acercamiento al significado no restituye la experiencia. Por otra parte, el *collage* opera como un refinado procedimiento de enmascaramiento narrativo a la vez que desdobra la experiencia *háptica* para transformar la imagen en una suerte de *kammerspiel*. Walter Benjamin describió

---

<sup>9</sup> Así denominados por Maria Tatar.

<sup>10</sup> Véase, Juan Ledezma, *Neither Legible Nor Abstract, Arturo Herrera's Work Under the Sign of Ambiguity*. En: *Arturo Herrera*. Birmingham: Ikon Gallery, 2007, p.66

<sup>11</sup> [ Tuvimos la experiencia pero perdimos el significado // Y la proximidad del significado restituye la experiencia]. Véase, T.S. Eliot, *Four Quartets The Dry Salvages*. En: *Collected Poems (1909-1962)*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Company, 1991, p.194.

la cualidad táctil del *collage* Dada como la perforación de una bala: "Alcanzó al espectador como una bala, le ocurrió, y así adquiriría una cualidad táctil" [*It hit the spectator like a bullet, it happened to him, thus acquiring a tactile quality*].<sup>12</sup>

Aun cuando los enanos de Blancanieves, las patas y el rabo de Bambi, las orejas de Dumbo, el tronco desnudo del árbol o el hacha del leñador del bosque y otros motivos masificados fragmentados por Herrera sean reconocibles y generen asociaciones inconscientes (y libidinales) a partir de sus residuos, éstos producen una perplejidad en el público al ser formas pictóricamente "defamiliarizadas".

### **(Im)personal y mecánico**

El uso del *collage* después de las vanguardias y neo vanguardias no puede si no referirse a un archivo de imágenes del arte moderno que abarca los capítulos más reveladores y fulgurantes de los diversos modernismos así como los relatos banales y los episodios de menor intensidad narrativa. Esta operación se ha materializado en el trabajo de Herrera, cuyo inabarcable archivo de fragmentos es equiparable en el campo textual a un libro de citas donde la gran literatura se une a la literatura masificada, la filosofía, la publicidad, la historia del arte y los textos de autoayuda.

Es posible que la combinación de diferentes estrategias en el uso del *collage* haya atraído esta obra hermética, culterana y cargada de elementos auto referenciales hacia un uso más directo de la fotografía y las imágenes en

---

<sup>12</sup> Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of the Mechanical Reproduction*. En: John Hanhardt (editor), *Video Culture A Critical Investigation*. New York: Peregrine Smith Books in Association with Visual Studies Workshop Press, 1987, p.43.

movimiento, conductos ideales de la “óptica del inconsciente” cuya “fusión del goce de lo visual y lo emocional” articularon una poderosa utopía colectivista de la visualidad al despuntar el siglo XX e iniciaron un cambio de paradigma en el arte moderno.<sup>13</sup> “La cámara nos introduce a la óptica del inconsciente como el psicoanálisis a los impulsos inconscientes”,<sup>14</sup> apuntaba Walter Benjamin, quien anunció la aparición de un espectador experto aunque distraído, cuya menguada atención no impedía la intelección y el análisis ante el movimiento de la pantalla cinematográfica.<sup>15</sup>

En 1998, Herrera ya había incluido una fotografía en blanco y negro de un paisaje en una importante exhibición individual dedicada a su trabajo, organizada por *The Renaissance Society* de la Universidad de Chicago. Neville Wakefield definió a esta imagen “ni espectacular ni banal”, como una fotografía “atrapada entre lo simbólico y lo pictórico, una mueca abstracta de luz inflamada y de oscuridad cerrada”.<sup>16</sup> Correspondiente a una vista general de un bosque, esta imagen, fácilmente comparable con un paisaje *kitsch*, fue obtenida por Herrera mediante la utilización de un espejo apuntado al espejo de la cámara, en el cual se reflejaba la línea en el horizonte del campo visual, creando un efecto de luz y de sombras en la composición. El añadido del espejo en la construcción de la imagen, además de remitirla al análisis especular de Robert Smithson, sugiere una “puesta en abismo” o duplicación basada en la **coexistencia** de una

---

<sup>13</sup> Benjamin, Op. Cit. p.40

<sup>14</sup> Benjamin, Op.Cit. p.43

<sup>15</sup> Para Benjamin Buchloh la incorporación de los desarrollos técnicos propiciados por la fotografía, el cine, los carteles y otras modalidades masivas de *agit prop* modelaron un cambio radical de paradigma en el arte moderno. Véase, Benjamin Buchloh, *From Faktura to Factography, October*. Vol.30 (Autumn, 1984) p.82-119.

<sup>16</sup> Neville Wakefield, *Mix Not Match Not*. Chicago: Renaissance Society, 1998, p.11

fotografía dentro de la fotografía y con ello el reflejo de la infinita reproducibilidad de la fotografía y el hipotético potencial que posee este medio para generar un número ilimitado de copias y una cadena de reduplicaciones a partir de éstas.<sup>17</sup>

La serie *Sin título* (2004), compuesta por ochenta fotografías copiadas en plata y la instalación de video *Les Noces* (La Boda, 2007), donde se proyectan estas imágenes con la música homónima de Igor Stravinsky, muestran la ambivalente posición de Herrera con relación al espectador y la legibilidad de la imagen en la cultura de masas. Dicha ambigüedad sugiere la exacerbada distancia entre el público masificado, "post aurático" de los *mass media*, y las convenciones de la pintura moderna como una expresión anacrónica y auto contenida de contemplación individual. Sin embargo, es, paradójicamente, a partir del principio de duplicación infinita a través del cual Herrera recupera el potencial analítico de los medios de reproducción mecánica como artefactos culturales.<sup>18</sup>

No es casual que Herrera haya escogido la música compuesta por Stravinsky para *Les Noces*, un ballet moderno calificado de "primitivista" debido al uso hermético de la cultura popular, como matriz para crear un híbrido entre fotomontaje y foto *collage*. Stravinsky definió la cualidad "intransigente" de esta pieza, calificando el resultado de la composición, que iniciara en 1913, como "perfectamente homogéneo, impersonal y mecánico".<sup>19</sup> La partitura musical

---

<sup>17</sup> En el extraordinario ensayo de Craig Owens el autor examina la relación *deconstructiva* entre la reduplicación y la duplicación especular de la fotografía. Véase, Craig Owens, *Photography en Abyme, October*. Vol.5 Photography (Summer, 1978) p.73-88

<sup>18</sup> Tal vez el tratamiento arqueológico que Herrera confiere a la fotografía y en menor medida al cine sugieran la condición anacrónica de estos medios expresivos en la era digital.

<sup>19</sup> Véase, en Pieter C. Van Der Toorn, *Stravinsky and the Prohibition against Expressive Timing*. The Journal of Musicology 20/2 (2003), p. 285-304



arreglada para solistas vocales, coro, cuatro pianos y percusión, se basó en un libro de canciones folklóricas rusas para bodas recopiladas por P.V. Kiereevsky en 1911. A partir de la música de este extraño y difícil ballet, coreografiado originalmente por Bronislava Nijinska con escenografía y vestuario de la artista cubo-futurista rusa Natalia Goncharova, Herrera ha organizado la estructura para *Les Noces*.

Si bien Herrera no ilustra la composición arrítmica de Stravinsky con sus fotografías, en cambio la utiliza para enfatizar la dificultad narrativa de las ochenta imágenes abstractas y figurativas en blanco y negro, las cuales se suceden en el *loop* de veintisiete minutos operado por un *software* que las combina aleatoriamente en dos proyecciones. Las imágenes se componen de dibujos y gráficas registradas por el artista en su estudio, en cuyo proceso de revelado intervinieron elementos del azar.<sup>20</sup> Herrera dispuso en el *software* que los cortes de imágenes no se produjeran de acuerdo a los compases de la música sino que se sucedieran de manera asincrónica a ellos. Este método de montaje produce una interrupción espacio-temporal entre las imágenes y la música. Más aún, dicho método opera en correspondencia a la intención compositiva de la música de Stravinsky, criticada por Theodor W. Adorno por producir una “disrupción métrica” consistente en “la sustitución del tiempo expresivo”, definido por el filósofo a partir de la adherencia metronómica al compás a cambio de la ausencia de cualquier “fluctuación subjetiva expresiva

---

<sup>20</sup> Un lavado con agua de la película antes de la aplicación del baño de revelado se llevó a cabo entre 3 y 14 días, dejando el negativo expuesto al polvo y a la luz.

del compás”.<sup>21</sup> Por contraste a la música atonal de Arnold Schoenberg, Adorno consideraba destructivas y antihumanísticas las repeticiones de motivos y la mecanización del tiempo en la música de Stravinsky.

Al yuxtaponer la composición arrítmica de *Les Noces* a la serie de fotografías en blanco y negro proyectadas en el espacio, Herrera logra mostrar el mecanismo subjetivo, dramático y personal de la música de Stravinsky, transformada en banda sonora para una animación, tal vez el género más adecuado para esta composición. Para ello el artista se ha valido del carácter híbrido de lo que se proyecta, el desplazamiento rítmico de la imagen (al no coincidir los cortes de las mismas con los cambios de compás), la estructura binaria de presentación y la transcripción de una imagen fotomecánica a otra electrónica (pasando de lo analógico a lo digital) con la intención de intervenir y suspender la declarada intención mecanicista e impersonal de la composición original, generando un estado de conmoción en el espectador a partir de imágenes en movimiento muy personales que a su vez son producto de la acción del azar.

Ni ficción, ni documental, ni figurativa o abstracta, la animación es un género espurio que desmantela la lógica de éstas distinciones binarias. Herrera complica más el asunto al proyectar dos campos de imágenes<sup>22</sup>, cuya cualidad **indiciadora**, fundamentada en el hecho de que se reproducen fragmentos de obras del propio artista y de su inventario de materiales de reciclaje, además de cuestionar la “perfección analógica” de la fotografía, nos remite nuevamente al

---

<sup>21</sup> Ver Pieter Van Den Toorn, Op.Cit. p.286

<sup>22</sup> Una versión preliminar de la instalación contemplaba más de dos proyecciones.

meollo de la discusión desarrollada por Walter Benjamin. Esto es, la adecuación histórica del arte a los cambios producidos por la revolución tecnológica vis-a-vis las nuevas necesidades y funciones exploradas por el arte a partir de la tecnología. Es este el marco teórico en el cual se despliegan las tensiones desarrolladas en el foto *collage* y el fotomontaje, procedimientos experimentales empleados inicialmente por la publicidad y más tarde por la propaganda, los cuales encarnaron los dilemas estéticos, políticos y sociales que dividen al individuo del colectivo. Se ha advertido la resistencia del artista a llamar murales a sus pinturas y *collages* de pared, atribuyéndola a un apego a la lógica de las convenciones pictóricas modernas.<sup>23</sup> No obstante, dicha resistencia acaso se deba a la instrumentalización política e ideológica que tuvo el mural en ciertos modernismos y al deseo de no limitar una modalidad expresiva al juego dialéctico de lo personal y lo colectivo, lo individual y lo público.

Si Walt Disney contribuyó al desarrollo de una lucrativa y poderosa industria cultural animando los trabajos de extraordinarios ilustradores y dibujantes en sus *Silly Symphonies*, Herrera ahora los devuelve convertidos en fragmentos que, unidos a otros tan abstractos o representativos como una animación, logran recuperar la vitalidad del género.

Al emplear complejos y variados procedimientos arqueológicos, Herrera logra mostrar críticamente el legado del arte moderno y los modernismos, cuyas convenciones de representación se agregan y se estratifican en un gran archivo de la diferencia junto a formas espurias y masificadas. No obstante, la

---

<sup>23</sup> Véase, Ingrid Schaffner, *Cut Up, The Art of Arturo Herrera*. En: *Arturo Herrera*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2005, p.134.

recolección, combinación y destrucción de elementos de este tipo de visualidad, y de sus connotaciones inconscientes, suelen distraer del punto medular de su trabajo: los fragmentos son un complejo aparato de auto-interpretación.

Gabriela Rangel M.

New York, Abril, 2009