

arte al dia®

INTERNATIONAL

International Magazine of Contemporary Latin American Art

Since 1980 • English - Spanish • \$7.

122

ARTURO HERRERA

MIGUEL ÁNGEL ROJAS

PRISCILLA MONGE

GRUPO PROYECTO BIOPUS

JOSÉ PATRÍCIO

CONSPIRACY THEORIES: NOTES ON COLLABORATION

INTERVIEW BERTA SICHEL

INTERVIEW BERNARD FORNAS

6th NICARAGUAN VISUAL ARTS BIENNIAL

NEWS & REVIEWS

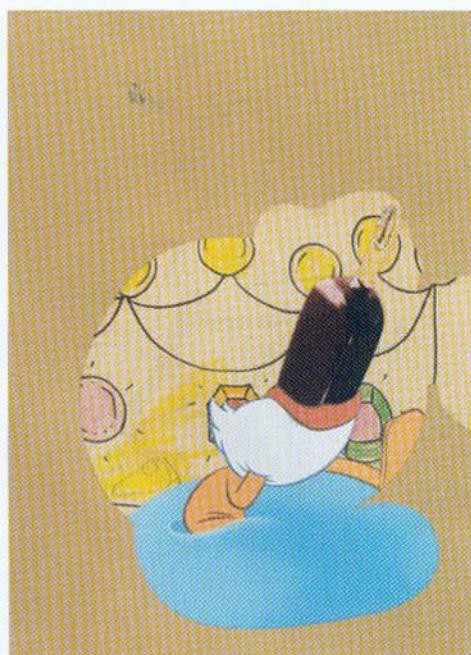


Arturo Herrera

The Historical Object of Desire

El objeto histórico del deseo

By / por Juan Ledezma
(New York)



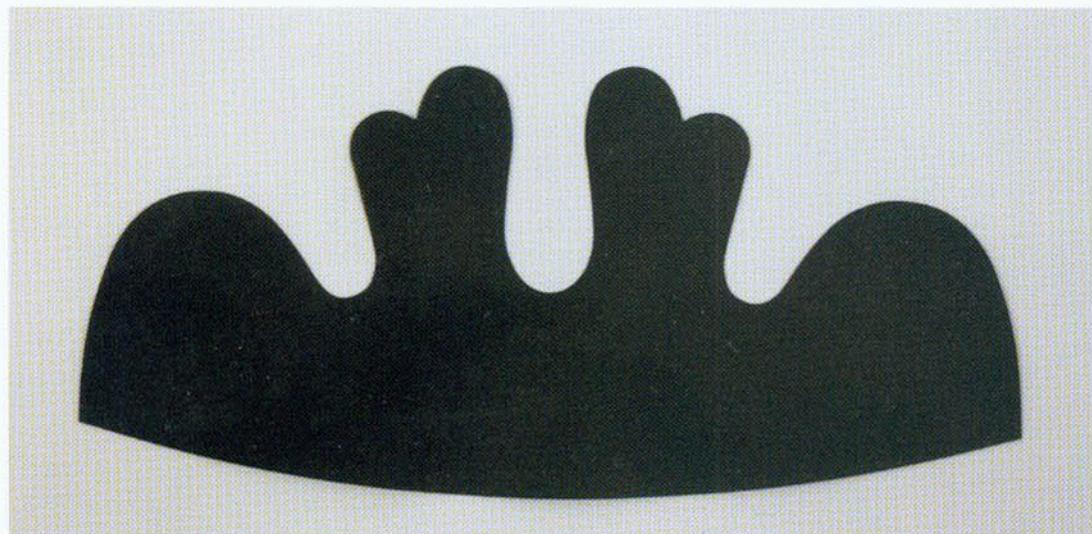
Untitled / Sin título, 1997 – 1998. Cut-and-pasted paper and cut-and-pasted printed and painted paper on envelope, one of ten sheets. 11 7/8 x 8 7/8 in. Courtesy of The Museum of Modern Art, New York. Gift of Susan and Lewis Manilow. Papel cortado y pegado y papel cortado y pegado impreso en sobre, uno de diez. 30,2 x 22,5 cm. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Nueva York, donación de Susan y Lewis Manilow.



Untitled / Sin título, 2003. Collage, printed paper on paper, 66 1/2 x 90 1/2 in. Courtesy of Sikkema Jenkins & Co.
Collage, papel impreso sobre papel. 169 x 230 cm. Cortesía de Sikkema Jenkins & Co.

Last year I proposed a reading of Arturo Herrera's output that counters previous interpretations. That first text steps back from other writers' psychoanalytic treatment of Herrera's tendency to fragment the silhouettes of cartoon figures and reinscribe them in a both gestural and serialized mode of abstraction. Though Herrera has related his techniques to such formal notions as "structure," critics argue that the hybrid body thereby obtained responds to the logic of desire. They might be right. The "outlines, contours, pliant shapes" that Ingrid Schaffner finds in the collages suggest a diffuse palpability. They supply a conduit for what seems an "unconscious force," sometimes aggressive, that courses through the sinuous bits of bodies taken from filmed versions of children's tales. The very resort to the cinematic—even in the form of animated cartoons—relates to the gaze's desiring inquisitiveness, a feature remarked upon by cinema studies. Overall, the artist's early collages evoke what Fredric Jameson affirms of the act of seeing: "The visual [...] has its end in rapt, mindless fascination." Seeing is innately drenched in pleasure—especially as it focuses on a movie, for "films in general," he adds, "ask us to stare at the world as though it were a naked body."¹

El año pasado propuse una lectura del trabajo de Arturo Herrera opuesta al giro psicoanalítico que marca la literatura sobre el artista, en especial su tendencia a fragmentar las siluetas de cartones animados para reinscribirlas en un tipo de abstracción tanto gestual como serializada. Aun cuando Herrera vincula su técnica con nociones como la "estructura", la crítica supone que el cuerpo híbrido así obtenido responde a la lógica del deseo. La crítica podría ser acertada. Las "siluetas, contornos, formas elásticas" que Ingrid Schaffner ve en los collages sugieren una palpabilidad difusa y una «fuerza inconsciente», a veces agresiva, que pasa por los pedazos sinuosos de cuerpos extraídos de cuentos infantiles filmados. El recurso mismo a lo cinematográfico —incluso en la forma de cartones animados— llama a la curiosidad deseosa de la mirada atenta, rasgo ya observado en estudios sobre cine. En su conjunto, los collages tempranos del artista evocan lo que Fredric Jameson afirma del ver: "lo visual... tiene como fin la fascinación en rapto, absorta". El ver está de por sí impregnado por el placer; sobre todo el mirar enfocado en una película, pues "las producciones filmicas en general nos piden que ojeemos al mundo como si fuera un cuerpo desnudo".¹



Vente pa' Alemania Pepe, 2007. Felt, 57 3/8 x 127 1/8 in. Courtesy of Thomas Dane Gallery.
Fieltro, 147 x 323 cm. Cortesía de Thomas Dane Gallery.

But if desire enters the artist's treatment of mass-cultural products, it is a desire that belongs to nobody. Herrera's work is not autobiographic. And the very segmentation that serves as its formative principle ensures that whatever pleasure is contained in seeing is always negated, displaced. Desire fails to articulate into an object that could identify a specific subject; it remains partial, exposed to further segmentation and loss. One might add that the drive to touch found there is often attached to bodies that culture excludes from the desirable: ducks, for instance, or dwarves. Desire adheres to a surface that repels it, even when the haptic drive relates to the viscous consistency of abstract marks. This tension between attraction and repulsion, the whole mechanics of projection, displacement and repression, clearly lends itself to a psychoanalytic reading. As important, such terms might offer tools to approach Herrera's interest in the "ambiguity" of discourse. They enable a better view of the intricate way in which both desire and meaning are invoked and repressed *at the same time*. That I opted for a quite different method responds to the conviction that a psychoanalytic evaluation would flatten the work if it didn't consider another problem raised by the artist—the issue of "late abstraction"; the validity of abstract idioms in this budding century.

To approach Herrera's work, one should then consider the history of abstract form. And that history is as political as it is formal, insomuch as twentieth-century abstraction—especially its American post-war variants—claimed its own place outside the domain of the popular and the uncritical consumption of easy-to-digest products. Yet instead of reading the artist's polluted abstract art as a possible postmodern gesture of complacency, I focused on what I think is a critical element: the tension between abstraction's privatized viewer, forced to forge her own connections to exact meaning out of an opaque field, and the public scale of Herrera's wall-paintings. Such a scale relates to another aspect of abstract art—especially in its European pre-war variants—that makes of abstraction's history itself a field of tension. Appearing in tandem with the consolidation of the

Pero el deseo que infiltra el trato del artista con la cultura de masas no pertenece a nadie. La obra no es autobiográfica. Y la segmentación, su principio formativo, asegura que cualquier placer que contenga la mirada sea siempre negado, desplazado. El deseo no se articula en un objeto que identifique a un sujeto específico: permanece parcial, siempre expuesto a mayor segmentación y pérdida. Por otra parte, el instinto de tocar que allí se halla a menudo se vincula a fragmentos de cuerpos excluidos de lo deseable: patos, por ejemplo, o enanos. El deseo se adhiere entonces a una superficie que lo repele, aun si el instinto haptico recae sobre la consistencia viscosa de marcas abstractas. Esa tensión entre atracción y repulsión, la mecánica toda de proyección, desplazamiento y represión, se presta claramente a tratamiento psicoanalítico. Tales términos ayudarían, asimismo, a iluminar el interés de Herrera en la "ambigüedad" y permitir una visión mejor de la manera intrincada en que tanto deseo como sentido son invocados y reprimidos, *a un mismo tiempo*. El que optara por un método muy diferente responde a mi convicción de que la evaluación psicoanalítica aplanaaría el trabajo si no considerara otro problema presentado por el artista: el tema de la "abstracción tardía"; la validez de la dicción visual abstracta en este siglo que se inicia.

La obra de Herrera exige entonces considerar la historia de la forma abstracta. Y esa historia es política, tanto como formal, en la medida que la abstracción del siglo veinte —sobre todo sus variantes estadounidenses de post-guerra— reclamó un lugar suyo fuera del dominio de lo popular y el consumo acrítico de productos fácilmente asimilables. A pesar de ello, en vez de leer la abstracción impura de Herrera como posible gesto posmoderno de complacencia, me concentré sobre lo que considero un elemento crítico: la tensión entre la espectadora privatizada que la abstracción asume, espectadora forzada a forjar por su cuenta conexiones que le permitan leer la opacidad del plano abstracto, y la escala pública de los murales del artista. Esa escala invoca otro aspecto de lo abstracto —sobre todo sus variantes europeas de preguerra— que hacen de su historia misma un campo tenso. Apareciendo al mismo tiempo que

masses as a political force, abstract art also sought to liberate the subject's response to form in order to create an alternative discourse that could have a public resonance. Therein lies the source of its contradictions: the "desire"—humanist and political, yet no less polluted by sublimated "drives"—to articulate new modes of experience into a critical social force.

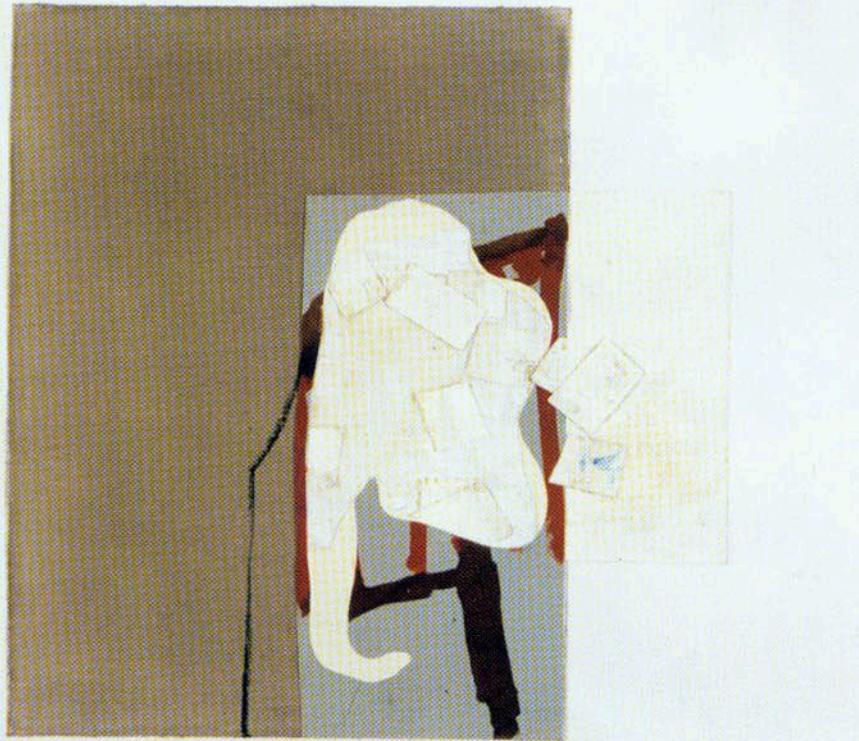
This other desire caved in after both World Wars. It was invalidated by the withering of humanist traditions under mass culture's escalating power, or repressed by authoritarian forms of the State. It would be left to the post-humanist artist's gaze *either* to resort to strategies of desublimation *or* entrench itself within the limits of aesthetic "autonomy." Herrera's proposal is compelling in that it mixes both strategies into a desublimated, if not abject form of abstraction that redeems, I argued, this type of art's initial desire, the desire for legibility, yet by appropriating the historical other of abstract form. Herrera combines the easy legibility of animated cartoons with abstraction's critical opacity and plots another condition: that of being neither legible nor abstract, a condition that allows him to reconsider modernism's history from a transformative standpoint. This strategy's ability to re-plot historical givens seemed to be confirmed by a recent work. *Wall Painting for Berlin* consists in a black band painted on the façade of a Berlin building. Though viewers might have read this mural as a writ-large version of modernist painting's focus on its own material conditions, such as the plane's flatness, the work's support is not just a wall turned into a pictorial plane; it is a historical set of events. There, in the district where the building stands, Hitler addressed a mass audience for the first time and a collective began to congeal around Nazi discourse—the discourse that suppressed, as a "degenerate" pursuit, abstraction's refusal to

las masas se consolidaron como fuerza política, la abstracción buscó también liberar la respuesta subjetiva a la forma para crear un discurso alternativo con resonancia pública. De allí sus contradicciones: el "deseo" —humanista y político, pero no menos contaminado por "instintos" sublimados— de convertir nuevos modos de la experiencia en una fuerza crítica.

Ese otro deseo cedió luego de ambas guerras mundiales. Fue invalidado por el colapso de tradiciones humanísticas bajo el peso expansivo de la cultura masiva, o reprimido por estados autoritarios. Correspondría al artista post-humanista recurrir a estrategias de desublimación o atrincherarse dentro de los límites de la "autonomía" estética. La fuerza de la propuesta de Herrera está en mezclar ambas estrategias en la creación de una abstracción desublimada, cuando no abyecta, que redime el deseo inicial de lo abstracto por su legibilidad mediante la apropiación del otro histórico de la abstracción. Porque Herrera, al combinar la lectura fácil de cartones animados con la opacidad crítica del arte no figurativo, diseña la condición de lo que no es ni legible ni abstracto, condición que le permite reconsiderar el modernismo desde una posición transformadora. La capacidad de esa estrategia para reconstruir el dato histórico es confirmada por un trabajo reciente cuya plana extensión negra fue proyectada y pintada sobre un edificio de la capital alemana. A pesar de que *Pintura Mural para Berlín* haya podido verse como una versión distendida del énfasis de la pintura modernista en sus condiciones materiales —la planitud, por ejemplo, como corroboración del soporte pictórico— el trabajo se sustenta sobre una serie de eventos históricos: el edificio se levanta en el distrito donde Hitler se dirigió por primera vez a una audiencia masiva y un colectivo comenzó a aglutinarse en torno al discurso nazi, el discurso que



Untitled (Wall painting for Berlin) / Sin título (Pintura mural para Berlín), 2005. Latex paint on wall. Courtesy of Galerie Max Hetzler.
Pintura de Látex sobre pared. Cortesía de Galerie Max Hetzler.



Aunt Juana (Detail) / Tía Juana (Detalle), 2007. Collage, paper and canvas on paper, 39 3/8 x 27 1/2 in. Courtesy of Thomas Dane Gallery. Collage, papel y tela sobre papel, 100 x 70 cm. Cortesía de Thomas Dane Gallery.

partake in the indoctrination of the masses.

The mural's cogency lies in that it engages history as it retreats to the monochrome, the extreme of abstract art's search for discursive autonomy. Thus, it is by means of visual silence that the work opens itself up to meanings that may be shared by a collective audience; hence its effectiveness in forcing the viewer to reconsider the notion of an oppositional modernism. But just so does *Lomo* (*Loin*), one of the artist's felt pieces recently exhibited, destabilize one's expectations on the monochrome as a paradigm of modernist art. And this effect is, once again, achieved through the fragment, the slice of a body that now seems to float as a partially summoned presence. The sinuous shape on the felt's skin and the tactility thereby induced reinforce the viewer's impression that the piece is not a foreclosed plane, but a dense field on which the eye focuses with the inquisitive intensity, say, of desire. The viewer might then turn back to psychoanalysis and compare the work's effect, again, to that of a "part object"—a fragment that spurs the desire for a totality that is fundamentally denied. Yet in turning back, that viewer does not invalidate a reading of Herrera's output in terms of history. She complicates it, forcing even further its tension between legibility and abstraction, and opening it up to a more complex approach—the topic of a possible future text—according to which desire, and partial objects, are also drenched in history.

suprimió como rasgo "degenerado" el rechazo de la abstracción a participar en el adoctrinamiento de las masas.

De allí lo incisivo del mural: la obra confronta la historia mientras que se retira hacia el monocromo, extremo de la búsqueda del arte abstracto por una autonomía discursiva. Es entonces a través del silencio visual que la obra se abre a significados que podrían ser compartidos por una audiencia colectiva y nos mueve a reconsiderar la noción de un modernismo contestatario. Pero también *Lomo*, una de las piezas de fieltro expuestas en fecha reciente, niega lo que se asumiría del monocromo como paradigma modernista. Sólo que aquí ese efecto es logrado, de nuevo, a través del fragmento, el corte de cuerpo que ahora parece flotar como una presencia parcialmente invocada. La forma sinuosa sobre la piel de fieltro y la tactilidad que ello induce refuerza la impresión de que la pieza no es un plano clausurado, sino un campo denso sobre el cual se enfoca el ojo con la curiosidad intensa, se diría, del deseo. La espectadora puede entonces retornar al psicoanálisis y comparar otra vez el efecto del trabajo con el de un "objeto parcial": fragmento que incita el deseo por una totalidad fundamentalmente negada. Al retornar, esa espectadora no invalida la lectura de la obra en términos históricos. La complica; fuerza aún más su tensión entre legibilidad y abstracción; la expone a un acercamiento más complejo —para un posible texto futuro— de acuerdo al cual el deseo, y el objeto parcial, están también impregnados por la historia.

¹Cf. Friedrich Meschede and Ingrid Schaffner, *Arturo Herrera* (Santiago de Compostela, Spain: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2005); and Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (New York and London: Routledge, 1992).

¹Cf. Friedrich Meschede e Ingrid Schaffner, *Arturo Herrera* (Santiago de Compostela, España: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2005); y Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (New York y Londres: Routledge, 1992).



Photograph of the artist/Foto del artista
Courtesy of Galerie Max Hetzler.

Arturo Herrera was born in 1959 in Caracas, Venezuela. He lives and works in Berlin. Herrera's work, rich with associative meanings and lingering references, interweaves elements from Modernism, Abstract Expressionism, Surrealism and the visual language of popular culture. His multilayered body of work includes photographs, collages, painted wood sculptures, cut felt pieces and large wall paintings. Herrera's solo and project-based exhibitions have been held at Ikon Gallery, Birmingham, UK; Kettle's Yard, Cambridge, UK; The Art Institute of Chicago, IL; The Aldridge Contemporary Art Museum, Ridgefield, CT; daadgalerie, Berlin; Whitney Museum of American Art, New York; CGAC, Santiago de Compostela, Spain; Dia Center for the Arts, NY; Art Gallery of Ontario; ICA Philadelphia; The UCLA Hammer Museum, MoMA, NY; and The Renaissance Society of the University of Chicago. He is the recipient of fellowships from the Guggenheim Foundation, The Pollock-Krasner Foundation, ArtPace San Antonio, The Louis Comfort Tiffany Foundation and the DAAD, Berlin.

Arturo Herrera nació en 1959 en Caracas, Venezuela. Vive y trabaja en Berlin. La obra de Herrera, rica en significados asociativos y referencias persistentes, entrelaza elementos del modernismo, el expresionismo abstracto, el surrealismo y el lenguaje visual de la cultura popular. El conjunto de su obra multifacética incluye fotografías, collages, esculturas en madera pintada, piezas de fieltro recortado y pinturas murales de gran formato. Herrera ha realizado muestras individuales y exposiciones integradas a proyectos en Ikon Gallery, Birmingham, Reino Unido; Kettle's Yard, Cambridge, Reino Unido; The Art Institute of Chicago, IL; The Aldridge Contemporary Art Museum, Ridgefield, CT; daadgalerie, Berlin; Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York; CGAC, Santiago de Compostela, España; Dia Center for the Arts, NY; Galería de Arte de Ontario; ICA Philadelphia; The UCLA Hammer Museum, MoMA, NY; y The Renaissance Society de la Universidad de Chicago. Ha recibido becas de la Fundación Guggenheim, la Fundación Pollock-Krasner, ArtPace San Antonio, la Fundación Louis Comfort Tiffany y el DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico), Berlin.

39 BF5, from the series Boy and Dwarf / # 39 BF5, de la serie Niño y Enano, 2006. Collage, mixed media on paper.
98 1/2 x 48 1/2 in. Courtesy of Sikkema Jenkins & Co. Collage, técnica mixta sobre papel, 250 x 123 cm. Cortesía de Sikkema Jenkins & Co.