



Javier Gutiérrez Orrico
IRREVERENTE

JAVIER GUTIÉRREZ ORRICO



CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS



BANCA CÍVICA

Caja de Burgos
Obra Social



DEL 13 DE MAYO AL 11 DE SEPTIEMBRE DE 2011



CAJA DE BURGOS

PRESIDENTE
José María Leal Villalba

DIRECTOR GENERAL
Rafael Barbero Martín

DIRECTORA DE OBRA SOCIAL
Y CULTURAL
Rosa María Pérez Antón

CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS

DIRECTOR
Emilio Navarro

EXPOSICIÓN

CONCEPTO
Emilio Navarro
Javier Gutiérrez Orrico

COORDINACIÓN
Cristina García

GESTIÓN
M^a Isabel Redondo

MONTAJE
Equipo técnico del CAB

SEGURO
AXA - Seguros

CATÁLOGO

EDITA
Caja de Burgos

TEXTO
Caja de Burgos
Fernando Castro Flórez

TRADUCCIÓN
Ángela Suárez

FOTOGRAFÍA
Jorge Martín

DISEÑO GRÁFICO
Tomás Sánchez

IMPRESIÓN
T. F. Impresores

ENCUADERNACIÓN
Ramos

Dep. Leg.: M-X-2009
ISBN 978-84-92637-53-9



El artista quiere expresar su agradecimiento a Nacho Ruiz y Carolina Parra, de la Galería T20 (Murcia), así como al equipo de montaje de la exposición en el CAB: Daniel A. Camejo, Adrián Toma, Julián Valle y Juan Diego Villegas.



La dulce entrega que hace de sí mismo en su pintura Javier Gutiérrez Orrico (Córdoba, Argentina, 1973), ese dejarse llevar por lo que ésta tiene de lúdica (gestos, trazos, colores...), junto a una simbología muy evidente y clarificadora y un gran dominio de la composición, nos transporta, en un rápido viaje cerebral, a esos mundos propios del artista en los que la emoción tiene un papel predominante.

Defensor del poder de la imagen como un medio capaz de contener y transmitir todo tipo de emociones dentro del universo de lo estático, Gutiérrez, afincado actualmente en México DF, crea toda una variedad de estampas con argumentos propios que representan situaciones generalmente absurdas y en ocasiones cargadas con una dosis de ironía y humor, aun cuando estas traten sobre temas relacionados con el dolor, la muerte, las enfermedades, el odio y toda la gama de motivaciones y conductas típicas de la naturaleza humana.

Relacionada de alguna manera con el inconsciente y alentada por una estética ligada a la caricatura y a la ilustración, su obra prefiere la sugerencia antes que el dictamen categórico, a pesar de su condición figurativa, y no está ligada necesariamente a un discurso que la anteceda para justificarse a sí misma: para el artista argentino la pintura es, simplemente, una manera más de contar historias y un medio para plantear ideas, emociones o sensaciones.

Artista de marcado carácter latino, Javier Gutiérrez busca impregnar en sus pinturas cierto lenguaje absurdo e impactante, que algunos críticos ponen en relación con la atmósfera de los cuentos infantiles, si bien trufada de una visión irónica que genera en ocasiones escenarios grotescos y disparatados en los que late la violencia y la amenaza. Así, en algunas de sus pinturas se pueden ver animales (osos, conejos, pulpos, etc.), situados en frondosos bosques o en paisajes nevados y representados como caricaturas de un cuento para niños, de una fábula de vivos colores, pero atacando a los humanos con el furor y la violencia que suelen ser propias de las situaciones de la cruel vida real.

Junto a una muestra de su pintura, representada por una selección de doce obras, Javier Gutiérrez construye en su exposición del CAB una cabaña de madera, de más de tres metros de altura y cinco de longitud, en cuyos laterales se apoyan unas vitrinas alargadas que contienen diversos objetos dispuestos sobre un lecho de césped artificial, como un aspecto más de su universo creativo.

Caja de Burgos abre las puertas del CAB a un artista singular y heterodoxo, dueño de una imaginación poderosa y una gran capacidad de sugerencia, que, a partir de propuestas de fácil lectura presididas por una estética colorista que abraza el sentido más lúdico de la creación pictórica, nos invita a entrever el lado más desasossegante y turbador de nuestra condición humana.

CAJA DE BURGOS



Opus (pictoricae) Macaronicum.
[El imaginario *inapropiado* de Javier Gutiérrez].
Fernando Castro Flórez

“¿Cómo anda usted?”, preguntó un ciego al paralítico. “Como usted ve”, respondió el paralítico al ciego¹.

Semienterrados por catálogos de viajes (paraísos del simulacro), guías del ocio (depósitos de la alabanza extrema a lo que acaba de estrenarse), revistas de Ikea (minimalismo anunciado cínicamente para “redecorar tu vida”) y programaciones laberínticas de televisión (inútiles en esa fuga que es el zapping), encontramos un pecio al que agarrarnos: la diversión que, indudablemente, puede tener cualidades subversivas, incluso funcionando como dique contra el “citacionismo”², aunque también puede ser el reflejo de un nítido movimiento trivializador. Cuando la misma insatisfacción se ha convertido en una mercancía y el *reality show* fortifica la voluntad de patetismo, los sujetos consumen, aceleradamente, gadgets y los artistas derivan hacia el bricolage; incluso algunos llegan a incitar a asumir el delirio del mundo de una forma delirante³. El arte contemporáneo reinventa la nulidad, la insignificancia, el disparate, pretende la nulidad cuando, acaso, ya es nulo: “Ahora bien, la nulidad es una cualidad que no puede ser reivindicada por cualquiera. La insignificancia —la verdadera, el desafío victorioso al sentido, el despojarse de sentido, el arte de la desaparición del sentido— es una cualidad excepcional de unas cuantas obras raras y que nunca aspiran a ella”⁴. Y, sin embargo, el arte consiste, en un sentido radical, en dejar siempre abierta o acaso un poco indecisa la vía del sentido, escapando del dogmatismo tanto como de la insignificancia. Actualmente el plegamiento conceptualista, los juegos de alusiones, las complicidades metalingüísticas son defendidos por la institución museística con verdadera pasión. “La contradicción del radicalismo postconceptual en un nuevo hogar —la extendidísima red de museos de arte contemporáneo gestionada por conservadores inclinados a conciliar las intenciones estéticas subversivas con el conocimiento y aprobación del público— es de una riqueza innegable, en cuyo amplio ámbito se ha llevado a cabo una elevada proporción de lo más atrevido del arte contemporáneo”⁵.

En un momento en el que, en cierta medida, está prohibido pintar⁶, cuando el “antagonismo” y la llamada “crítica institucional”, literalmente, se apalancan en los museos (pulsionalmente “conceptuales”), todavía hay artistas capaces de plantear imágenes que nos introducen en historias⁷. Javier Gutiérrez Orrico no camufla sus obsesiones ni pide “disculpas” por dedicarse a algo tan denostado como la pintura. Hace lo que place y además con un vigor extraordinario. No necesita ni siquiera saber que la pintura es *last exit*, para él lo único importante es sedimentar sus “rarezas”, ceder al impulso que es, inevitablemente, divertido (diferente incluso con respecto a la ortodoxia de la “diferencia”), provocar con visiones desconcertantes, componer un paisaje “odioso”⁸. Algunos piensan que hay que recuperar las cosas con Vitamina P (recordando el *coffe-table-book* de Phaidon que ha generado un epigonismo pavoroso) mientras que otros agitan el gastado banderín de “retorno al orden”. Ignoran, seguramente a propósito, que la pintura no es, ni mucho menos, una totalidad incuestionable como tampoco puede reivindicarse como la “religión primordial del arte”. Es, valga la perogrullada, un modo más con el que se puede mostrar aquello que no tiene espacio de otra forma, un descriptor “genérico” para un conjunto de prácticas en las que, tras el final del Gran Código Moderno, cada poética tiene que afrontar la intemperie cotidiana sin buscar una legitimidad apriorística. Estoy convencido de que Javier Gutiérrez no necesita ninguna teoría ni aspira a ninguna finalidad o conclusión definitiva, esto es, ni metafísica ni teleológica.

Sería tedioso reiterar que la escatología es nuestro destino, precisamente cuando el higienismo político, la profilaxis sexual y la lobotomización de la crítica han convertido al minimalismo en el esqueleto de la canonización. El Gestell es chasis, bastidor o, en una descripción más ajustada a nuestra sensibilidad, escaparate en el que volver a “localizar” nuestra tendencia a fetichizar incluso aquello que está desmaterializado. Tenemos mierda de artista envasada (Manzoni), cuchillos con los que los exaltados forzaron a presentadoras (Burden), apóstoles de las misas sangrientas (Nitsch), mujeres deconstruyendo la identidad desde la cirugía plástica (Orlan), figuras del exceso que están acotadas por la enfermedad duchampiana, aquella óptica de precisión que reveló el gesto del arte como un pedestal, una diferencia que reclama otra mirada. Pero,

1 Chiste de Lichtenberg citado en Sigmund Freud: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Ed. Alianza, Madrid, 1969, p. 30.

2 “La diversión es lo contrario de la cita, de la autoridad teórica siempre falsificada por el solo hecho de haberse convertido en cita; fragmento arrancado a su contexto, a su movimiento, y finalmente a su época como referencia global y a la opción precisa que se hallaba dentro de esa referencia. La diversión es el lenguaje fluido de la anti-ideología” (Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 1995, parágrafo 208).

3 Cfr. Jean Baudrillard: “Shadowing the world” en *El intercambio imposible*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 153.

4 Jean Baudrillard: “El complot del arte” en *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 211-212.

5 Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 141.

6 “Hoy en día, lo ópticamente correcto es un intento de eliminar la percepción de imágenes antiguas, de hacerlas caer en el descrédito; de ahí esa especie de prohibición de pintar: ¡está prohibido pintar!” (Paul Virilio en conversación con Enrico Baj: *Discurso sobre el horror en el arte*, Ed. Casimiro, Madrid, 2010, p. 26).

7 Luis Orozco apunta que la primera vez que visitó el estudio de Javier Gutiérrez es como si se estuviera introduciendo en una historia: “Puedo decir que la obra de Javier Gutiérrez es un cuento desplegado” (Luis Orozco: “¡Odio a la humanidad!” en *Javier Gutiérrez, Mexican Landscape of hate and toys*, Espacio Molinos del Río-Caballerizas, Murcia, 2008).

8 Como ese cuadro *Odio a la Humanidad* (2007) en el que un pulpo armado con un cuchillo está a punto de asesinar a una muñeca que parece que pide clemencia con los brazos en cruz, todo ello en un patético paisaje invernal salpicado como con gotas de sangre.

la “fascinación objetual” de la contemporaneidad (en una situación de verdadera estagflacción: obsolescencia planificada) y el empacho de lo ya hecho no ocultan que estamos afectados de anorexia⁹. “Vivimos en un mundo casi infantil donde todo deseo, toda posibilidad, trátase de estilos de vida, viajes, identidades sexuales, puede ser satisfecho enseguida”¹⁰. Hay una suerte de regresión infantil del imaginario contemporáneo, un “retorno” que no es nostálgico (como en el simbolismo), ni provocador (tal y como ocurriera con los comportamientos excesivos del dadaísmo), ni siquiera supone una búsqueda de lo originario (a la manera de los primitivismos de distinto signo), sino que responde a una actitud paródica en la que se oscila entre el cinismo y la corrosión. Javier Gutiérrez asume, a su manera, ese devenir sarcástico y abyecto del arte apartándose de toda tonalidad ingenuista. Su “infancia” está manchada por la perversidad; el lobo, en el cuadro *Encuentro en el bosque* (2006), está relamiéndose al pensar en la niña que aparece como un suculento aperitivo, mientras que el rostro de esa otra adolescente *Compungida* (2006) aparece sobre un fondo que parece papel pintado: los pensamientos que prometen un fuego cálido están contrapesados por otros que ofrecen una mancha oscura.

Es indudable que una de las tendencias características del arte contemporáneo es la estética quinceañera o nueva puerilidad¹¹ que trata de mezclar lo primitivo que critica lo contemporáneo y el erotismo que deriva hacia la perversidad. “Por una parte, lo nostálgico, ya no es apocalíptico, aunque Warhol lo hubiera afirmado. Por otra, la nueva puerilidad expresa cada vez más con mayor urgencia cómo el artificio es el término clave en las construcciones dominantes de toda identidad sexual o social”¹². Hoy hay una singular fascinación por lo sucio y abyecto, esos restos de la resaca que forman parte del denominado *slack art*. Recordemos que los slackers son esos estudiantes que vagabundean por las grandes ciudades los fines de semana, entre el aburrimiento, la borrachera vertiginosa o el mimetismo de los grupos musicales que constituyen, prácticamente, fetiches o figuras totémicas: entregados al vandalismo, preparados para la violencia (ese gusto de machacar o, incluso, ser machacados), con la mochila llena de prejuicios, definiendo una anarquía que nunca llega a hervir. Pero junto a la arqueología de los desperdicios, en esa nueva convocatoria de traperos, con una proliferación de lo grotesco (en un sentido ornamental) aparecen los expertos en el marketing de la tontería, los que revisten el infantilismo de transcendentalidad, solidarios con aquellos que han convertido la cibernética en el paraíso prometido: el monumento al pensamiento naïf ya está encargado. Pero, como he indicado, Ja-

vier Gutiérrez no es nada ingenuo, como puede advertirse en *Se vende* (2006), una pieza en la que retoma un cartel metálico de publicidad y lo invierte para pintar encima una mano con un ramillete de flores; el “romanticismo patético” está desmontado irónicamente, el ofrecimiento amoroso es, de una forma inmediata, el reverso, de la oferta comercial más primitiva.

“Contemplar cada imagen [de Javier Gutiérrez] es como atender a un fragmento congelado de una historia que transcurre en algún bosque nevado. El ambiente que crea es una parte importante de la obra y suele ser frío. Hay nieve y la fauna que le es propia. Para muestra, un botón, o mejor dicho, un extraviado pulpo. Éste habita en el bosque nevado de la imaginación de Javier, de su taxonomía personal, de su safari invernal”¹³. Un fantasma guasón entre los pinos contemplando la cabeza descoyuntada de un animal de juguete, un tornado en un paisaje anodino, un corredor por encima del que flota una cabellera “coronada” por un cerebro dentro de una urna cristalina esférica, un cactus poderoso como el culturista en el desierto, un pájaro convertido en enorme protagonista bajo el techo de madera de una cabaña, el ciervo soñado por un cazador cruzando la carretera a punto de ser atropellado, la calavera espectral nombrada en Tijuana, la sórdida reunión de un pulpo, una especie de conejo de lengua enorme y una cosa informe que, para colmo de males, se tira un pedo mayúsculo, unos tentáculos que salen de las aguas heladas junto a pompas de puro cachondeo, el sudor junto a una oreja o un gato contemplando la nevada desde el quicio de la ventana. Javier Gutiérrez pinta cosas que podrían añadirse a aquella mítica enciclopedia china del borgiano Idioma analítico de John Wilkins.

La banalidad está hoy sacralizada, cuando, parodiando a Barthes se llega al grado xerox de la cultura; el arte está arrojado a la pseudorritualidad del suicidio, una simulación vergonzante en la que lo absurdo aumenta su escala¹⁴. Faltando el drama nos divertimos con la perversión del sentido: las formas de la referencialidad tienen una cualidad abismal, como si el único terreno que conociéramos fuera la ciénaga. Después de lo sublime heroico y de la ortodoxia del trauma, aparecería el éxtasis de los sepultureros o, en otros términos, una simulación de tercer grado. Estamos fascinados por el tiempo real y, sin duda, las estrategias de mediación sacan partido de ello dando rienda suelta a lo obsceno, siendo la sombra de esos desvelamientos la evidente rehabilitación del kitsch.



9 Cfr. Achille Bonito Oliva: “L’anoressia dell’arte (in forma autoriflessiva)” en *Gratis. A bordo dell’arte*, Ed. Skira, Milán, 2000, pp. 229-235.

10 James G. Ballard: *Crash*, Ed. Minotauro, Barcelona, 1996, p. 11.

11 Cfr. Tania Ragasol: “Arte adolescente” en *Poliéster. Toys Juguetes*, n° 21, México, invierno 1997-1998, p. 6.

12 Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 151.

13 Luis Orozco: “¡Odio a la Humanidad!” en *Javier Gutiérrez. Mexican Landscape of hate and toys*, Espacio Molinos del Río-Caballerizas, Murcia, 2008.

14 Cfr. Jean Baudrillard: “La simulación en el arte” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 49.

En Estados Unidos existe un grupo de chicos traviesos (Mike Kelley, Paul McCarthy, Jim Shaw y Raymond Pettibon) que se reúnen en torno a un letrero que proclama “Pant -Shitter & Proud of It/ Jerk-Off Too”. (“Cagamos en nuestros pantalones y nos sentimos orgullosos de ello/ También nos hacemos pajas”). Les vendría bien un pañal dado que no fue posible amordazarles antes de que extendieran su consigna causando daños irreparables en la cohorte planetaria de los “enteradillos”. Tras una sobredosis de infantilismo muchos son únicamente capaces de engarzar parodias. El estado general debe ser descrito como hebrefenía; la indiferencia con respecto al mundo termina con la sustracción de todos los afectos del no-yo, en la indiferencia narcisista con respecto a la suerte de los hombres, algo que tiene, finalmente, un extraño sentido estético. “En ciertos esquizofrénicos –apunta Theodor W. Adorno– la autonomización del aparato motor tras la disgregación del yo conduce a la repetición infinita de gestos o palabras; algo parecido se sabe ya que ocurre con quien ha sufrido un shock”¹⁵. El tipo contemporáneo se caracteriza porque el yo está ausente, en un esquema semejante al de los estados catatónicos. Si bien es frecuente que se pase de la fosilización mental a una agitación exagerada, a rituales insensatos, en los que se sigue, también, el ritmo compulsivo de la repetición.

Las fábulas pictóricas de Javier Gutiérrez¹⁶ no terminan con la moraleja. Le basta y le sobra con sacar fuera de quicio su imaginario. Sabe que hay que tener coraje para meter la mano a través del hielo a riesgo de congelación y, para colmo de males, con unos raros tiburones rondando. La mirada queda reducida a unos ojos sin semblante, sangrando en un paisaje burbujeante y glacial. En cierto sentido estamos ante lo que a finales del siglo XVII se denominaba “pintura satírica”, un régimen caricaturesco que va más allá de toda convención. “Para decidir con sensatez –apunta Francis Grose al comienzo de sus Principios de la caricatura– acerca del mérito de aquello de lo que tenemos la intención de hablar, no se debe olvidar que es uno de los elementos de la pintura satírica y que, como la poesía así denominada, puede ser empleado con el mayor de los éxitos para reivindicar la virtud y la decencia insultadas, pues permite señalar a los culpables al público, único tribunal que éstos no pueden desestimar; y los hace temblar ante la sola idea de ver sus locuras, sus vicios, expuestos ante la punta acerada del ridículo, esos mismos [defectos] que ellos cubrirían con desdén de sangrientos reproches”¹⁷. Grose encontraba, ciertamente, “peligros” en el arte de la caricatura incluso cuando el talento es el apropiado y se intentan evitar los abusos,

por lo tanto hace una recomendación que conviene recordar: los pintores de caricaturas deben evitar exagerar los rasgos característicos de un sujeto, “si no desean transformarlos en horribles en lugar de cómicos, y en lugar de hacer reír, excitar el horror y el disgusto. Es por esto que deben ceñirse a los límites de la verosimilitud”¹⁸. Javier Gutiérrez ha realizado tantas caricaturas que tiene todo el derecho del mundo para volverse intempestivamente inmoralista y, por supuesto, para negarse a aceptar esos límites de la “verosimilitud”. No hay ni siquiera catarsis, por emplear este término crucial y conflictivo de la poética aristotélica, en el desquiciado mundo pictórico de Javier Gutiérrez.

El freakismo, inconsciente o deliberado, hace estragos y, aunque podría parecer una epidemia, en realidad es una estrategia coherente para una época en la que no hay nada que decir: lo único que importa es mantener el buen rollo y abastecer el mercado con anécdotas narcóticas. *Freaks* [La parada de los monstruos] (1931), de Tod Browning, es una suerte de “Antiguo Testamento” de la feria desconcertante en la que nosotros estamos, literalmente, empantanados. Los micro-céfalos, los enanos cabezudos, las siamesas, un hombre sin brazos ni piernas que se arrastraba como un gusano, un “torso humano” que corría con las manos, un hombre esqueleto, venían a sugerir que lo aberrante estaba por todas partes: *Et in Arcadia freak*. La consecuencia de esas devastadoras imágenes no era, a la manera barroca, la melancolía ni se pretendía alegorizar nada, antes al contrario el horror inoculado filmicamente reducía nuestra capacidad para reaccionar en la vida real al mismo tiempo que posibilitaba una rara “diversión”. “El *freak* –señala lúcida-mente David J. Skal en *Monster Show*– cambia cada vez que miramos, violando nuestro concepto más arraigado de la forma humana y sus límites naturales. El carrusel gira lenta pero constantemente; si uno lo observa durante tiempo suficiente, los monstruos acaban por difuminarse entre sí”¹⁹. Nuestros miedos ya no tienen que ver con Drácula, Frankenstein o el doctor Jekyll y Mr. Hyde. Y, sin embargo, también nos va la estética macabra e incluso hemos convertido en moda “prêt-à-porter” el goticismo. Jean Clair ha clamado contra un arte, autocalificado como abyecto, que pone en escena su propio abandono, llegando hasta el aflojamiento de los esfínteres²⁰. En el cuadro titulado *Japonés* (2007), Javier Gutiérrez profana la escena de la “serenidad” para introducir una figura *freak* que llora, a chorro puro, lágrimas negras, mientras vemos, en un bocadillo de cómic, una enunciación que es propiamente un estómago. ¿Tiene hambre? ¿Está,

por literalizar y volver más sórdida la demanda de Clair, que se caga? ¿Sufre dolor de tripita? Lo verdaderamente digno de elogio es que no hay respuesta ninguna que satisfaga esta “rareza”.

Luis Orozco advertía que en la pintura de Javier Gutiérrez hay algún que otro emblema de la inocencia que le sirve, principalmente, para dar rienda suelta a la ira: “La nieve cayendo advierte que el rencor del pulpo tal vez se deba a una sencilla y corriente depresión navideña”²¹. Aunque algunos de sus “protagonistas” lloren en realidad están al servicio del humor. “La gloria súbita –leemos en el Leviathan de Hobbes– es la pasión que produce ese gesto llamado risa, y es causado o bien por un acto repentino propio que da placer, o bien por una aprehensión de cierta deformidad en otro, por comparación con la cual se aplauden a sí mismos de repente”. En la risa interviene tanto la trasgresión cuanto el ritual, la conciencia del límite y la momentánea fractura. Jankelevitch subraya cómo al final del ciclo de las irreverencias, cuando se han agotado los insultos y las blasfemias, queda una vibración que es testimonio de la realidad fluida, cambiante, seductora. No se trata de una ignorancia de los valores, sino de una consumación del nihilismo o mejor la expresión más concisa de que el mundo se mueve sin intención ni propósito. “Mientras puedas reír, aunque tengas mil razones para desesperarte –decía Cioran–, debes continuar. Reír es la única excusa de la vida, ¡la gran excusa de la vida! (...) Reír es una manifestación nihilista, igual que la alegría puede ser un estado fúnebre”²². El humorismo es un sentimiento antitético que puede ser, como se ha indicado de la risa, tanto alegría como tristeza. Tengamos presente que Ramón Gómez de la Serna hablaba de la comprensión elevada del humorismo que acepta que las cosas no pueden ser de otra manera, se trata de una forma que permite recoger lo inconcluso, abrir un espacio de libertad, desmontar las certezas: “Toda obra –apunta Ramón en *Ismos*– tiene que estar ya descalabrada por el humor, calada por el humor, con sospechas de humorística; y si no, está herida de muerte, de inercia, de disolución cancesora”²³. Pero cuando lo grotesco, por ejemplo los sarcasmos de Cattelan, o lo patoso, tal y como es evidente en los vídeos de Pierrick Sorin, es normativo caemos en algo, literalmente, vomitivo: la actitud del chistoso. Peor que las risas enlatadas es ese momento en el que alguien se ríe de sus propios chistes que no tienen ninguna gracia²⁴.

21 Luis Orozco: “¡Odio a la Humanidad!” en *Javier Gutiérrez. Mexican Landscape of hate and toys*, Espacio Molinos del Río-Caballerizas, Murcia, 2008.
22 Conversación de E.M. Cioran con Lea Vergine en *Conversaciones*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1996, p. 107.
23 Ramón Gómez de la Serna: *Ismos*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1975, p. 204.
24 “[...] los ejemplos típicos de interpasividad, como el de las “risas enlatadas” (cuando las risas están integradas en la banda sonora, de modo que el televisor ríe en mi lugar, es decir, realiza, representa, la experiencia pasiva del espectador), evocaré otro ejemplo: esa situación incómoda en la que alguien cuenta un chiste de mal gusto que a nadie hace reír, salvo al que lo contó, que explota en una gran carcajada repitiendo “¡Es para partirse de risa!” o algo parecido, es decir, expresa él mismo la reacción que esperaba de su público. Esta situación es, en cierto modo, la opuesta a la “risa enlatada” de la televisión: el que ríe en nuestro lugar (es decir, a través de nosotros, el público molesto y avergonzado, acaba riendo) no es el anónimo “gran Otro” del público artificial e invisible de los platós de televisión, sino el que cuenta el chiste. Se ríe para integrar su acto en el “gran Otro”, en el orden simbólico” (Slavoj Žizek: *En defensa de la intolerancia*, Ed. Sequitur, Madrid, 2007, p. 116).

En el prólogo de *La Gaya Ciencia*, un libro en el que la tragedia es desvelada con inquietante desenvoltura, se nos avisa de algo que sucede al mismo tiempo: “¡Cuidado! Algo esencialmente siniestro y mordaz se prepara: *Incipit parodia*, de eso no hay duda...”²⁵. Si la comedia puede ser, sin ningún género de dudas, uno de los mejores dinamizadores de la reflexión o, por lo menos, el acto que baja del pedestal lo mistificado²⁶, también se puede sacar partido, como hicieron según Jameson algunos artistas postmodernos, de la parodia del original. El peligro es que esa mimetización de lo parodiado puede acarrear, con facilidad, la impostura. Si el hombre que ríe puede estar atrozmente marcado²⁷, el parodista disfruta, sin apenas riesgo, jugando con las cartas marcadas. Javier Gutiérrez no es un parodista sino un artista que saca partido de lo grotesco que es el mundo en estado de enajenación²⁸. Kayser señala que por “mundo enajenado” se entiende aquel que en un tiempo nos resulta familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña o inquietante. Esa descripción es exactamente la de lo siniestro freudiano. Si, por un lado, la lógica artística de la imagen grotesca “ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrecencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce al fondo de ese cuerpo”²⁹, también es una experiencia de pérdida de la orientación, en la que lo carnavalesco deja de funcionar como insurrección popular para dar cuenta de una especie de singular desubicación o revelar una condena vital, como si estuviéramos sujetos en un teatro de marionetas³⁰. Aunque a veces parezca que actuamos en una renovada *commedia dell’arte* (con un abuso de máscaras y disfraces), en realidad somos figurantes de un culebrón inacabable³¹. Volvemos al arte boludo, que, según

25 Friedrich Nietzsche: *La gaya ciencia*, Ed. Edimat, Madrid, 1999, p. 28.

26 “Lo que más me gusta de la comedia es que es la forma de arte más subversiva que existe. Organicé una exposición en el New Museum en 1982 que se titulaba *The Art of Subversion* [El arte de la subversión], con trabajos que primero me habían hecho reír y luego pensar. El humor puede hacernos cambiar de ideas, tirar un prejuicio de un pedestal con una sola carcajada” (Marcia Tucker: *40 años en el arte neoyorquino. Una vida corta y complicada*, Ed. Turner, Madrid, 2009, p. 240).

27 “Podría evocarse a Hugo, su novela tardía (1869), quizás la más bella, en todo caso la más cautivadora, *El hombre que ríe*. Es la historia de un niño abandonado, convertido en inválido por los *comprachico*, que le han roto la boca de tal forma que han dado a su fisonomía una risa perpetua. Bajo el melodrama atraviesa una angustia real y siempre actual sobre la naturaleza y el sentido del monstruo como redentor del hombre, del horror como camino al bien, de lo repugnante como acceso a lo Bello” (Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 47).

28 “El mundo grotesco parecía corresponder a la visión del mundo experimentada en el estado de desvarío” (Wolfgang Kayser: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2010, p. 309). En el *Prefacio del Cromwell*, Víctor Hugo apunta que de la unión del tipo del grotesco y del tipo sublime nace el genio moderno, “tan complejo, tan variado en sus formas, tan inagotable en sus creaciones” (Victor Hugo: *La Préface de Cromwell*, Ed. Société Française d’imprimerie et librairie, 1897, p. 193).

29 Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Ed. Alianza, Madrid, 1987, p. 286.

30 “La unidad de perspectiva de lo grotesco descansa en una mirada fría sobre los afanes del mundo, una mirada objetiva desinteresada que considera la realidad un simple juego de títeres vacío y sin sentido, un caricaturesco teatro de marionetas” (Wolfgang Kayser: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2010, p. 312).

31 “El viejo y castizo término “serial” [...] ha sucedido al americanismo “culebrón”, que quizá sirva para significar el carácter interminable de estas seudotramas que pasan de lo insignificante a lo siniestro, de lo siniestro a lo grotesco y de lo grotesco a lo aburrido” (José Luis Pardo: “Ensayo sobre la falta de argumentos” en *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 99).



Camnitzer, se caracteriza por la no-emisión o, en otros términos, por la emisión minimizada de información. “Se trata de crear una obra que funcione en la frontera frágil entre la imbecilidad y la invisibilidad, sin caer ni en la una ni en la otra”³².

La escena del crimen es, para el descreído postmoderno, una parodia de ritualización. Vaneigem ya señaló en *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*: “No queremos saber nada de un mundo en el que la garantía de que no moriremos de hambre se paga con el riesgo de morir de aburrimiento”. Puede que frente a la cultura de los roles solo pueda reaccionarse, como hace Javier Gutiérrez, con humor³³, especialmente cuando en la era de la colonización espectacular de la vida cotidiana aumenta el consumo de “naderías”: el huevo “Kinder Sorpresa” es uno de los objetos cruciales de la época, una mercancía perfecta que, inmediatamente, defrauda³⁴. Carecemos de profundidad de campo, de perspectiva, de capacidad para focalizar, tan sólo nos quedamos con lo anecdótico que pasa. Y, mientras tanto, el nihilismo de la pulsión de archivo (la acumulación que intentando retener todas las cosas es luego incapaz de encontrar nada), acumula huellas fetichizadas³⁵. Estamos abducidos por los *mass-media*, contemplando la “realidad” como un espectáculo finalmente aburridísimo. Nos hemos convertido en lo que contemplamos, preferimos el artificio a la cosa real³⁶.

32 Luis Camnitzer: “Hacia una teoría del arte boludo” en *De la Coca-Cola al Arte Boludo*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2009, pp. 117-118.
33 “La gente te rodea, quiere discutir contigo. ¿Te admiran? Escúpeles en la cara; ¿se ríen de ti? Ayúdales a encontrarse en su risa. El rol conlleva el ridículo. ¿No hay más que roles a tu alrededor? Arrójales tu desenvoltura, tu humor, tu distanciaci3n: juega con ellos como el gato con el rat3n” (Raoul Vaneigem: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1977, p. 158).
34 “Uno de los populares productos de chocolate que se venden por toda Europa central es el llamado “Kinder Sorpresa”, una cáscara de huevo, vacía y hecha de chocolate, envuelta en un papel de vivos colores; cuando se desenvuelve el huevo y se rompe la cáscara, se encuentra en su interior un pequeño juguete de plástico (o pequeñas partes que se ensamblan para formar un juguete). ¿No es este juguete *l’objet petit a* en estado puro —un objeto pequeño que llena un huevo central, el secreto escondido, *agalma*, en el centro—? Los niños que compran este huevo de chocolate a menudo lo desenvuelven y simplemente rompen el chocolate sin molestarse en comerlo, preocupándose sólo del juguete en el centro —¿no son estos amantes del chocolate casos perfectos del lema de Lacan “te quiero, pero, sin poder explicarlo, quiero algo en ti más que tú, y por consiguiente, te destruyo”?—. Este vacío material (“real”) en el centro, por supuesto, equivale al vacío estructural (“formal”) a causa del cual ningún producto es “realmente eso”, ningún producto está a la altura de la expectativa que despierta” (Slavoj Žizek en conversaci3n con Glyn Daly: *Arriesgar lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 84).
35 “Lo que se lega se adelanta a lo que se hereda. Por doquier, la huella es cancerígena: gangrena, petrifica. “Toda realidad”, observa Sylvie Merzau, “se convierte en documento, el cuerpo social se transforma en espacio archivario”. Como tal, la huella pasa a ser un valor. Al tener más importancia que el hecho de meter “en la caja” que se pone en ella, lo que cuenta es la caja y no el sentido que contiene. El formalismo de la huella es un nihilismo histórico. Todos estamos trazando huellas y las hay de cualquier cosa. En definitiva, una huella equivale a otra. La rueda de bicicleta y una tela de Cézanne. La guerra y el reportaje de guerra. El acontecimiento y el eco. El hombre y la marioneta. La política y el *Bébéte show*” (Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, pp. 129-130).
36 “El antropólogo Edmund Carpenter, en su libro *The Become What They Beheld*, cita una frase acerca de la llegada del cuerpo de Robert Kennedy desde Nueva York a Los Ángeles. El escritor “estaba con un grupo de reporteros... y advirtió que casi todos observaban el evento a través de una pantalla de televisi3n instalada para la ocasi3n. El ataúd real estaba pasando detrás de ellos, casi a la misma distancia desde la que contemplaban la diminuta versi3n proporcionada por la pantalla”. De un modo similar, Harold Rosenberg —siempre un agudo observador de estas cosas— señala en uno de sus artículos del *New Yorker* (17 de marzo de 1973) que “en la televisi3n se mostraba a grupos de prisioneros de guerra que regresaban de Hanoi pasando el rato viendo en televisi3n imágenes de grupos de prisioneros de guerra regresando de Hanoi. Un hombre cruzó a remo la inundada Calle Principal para comprar un periódico que mostraba imágenes de la inundaci3n de su ciudad...” (Allan Kaprow: *La des-educaci3n del artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, p. 98).

Miramos, por un agujero, dentro de una casita de pájaro (*Hogar, dulce hogar*, 2008) y vemos algo que dejaría tieso incluso a un cuco: un huevo en el que está dibujado el mundo. Esa especie de aleph irrisorio anticipa la caseta abarrotada de toda clase de objetos kitsch que Javier Gutiérrez ha instalado en el Centro de Arte Caja Burgos³⁷. Esta “instalaci3n” está más cerca del bazar o del Rastro que del archivo que ha terminado por adquirir el rango de “concepto-fetiche” de la contemporaneidad. El archivo, centro de nuestra economía y configuraci3n epistemológica, se localiza o domicilia en la escena del desfallecimiento de la memoria, “no hay archivo sin un lugar de consignaci3n, sin una técnica de repetic3n y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera”³⁸. Hal Foster apunta que lo más extraordinario del arte archivístico contemporáneo es su deseo de convertir visiones fallidas del pasado “en guiones de futuros alternativos; en una palabra, de convertir el no lugar de los restos del archivo en el no lugar de la posibilidad utópica”³⁹. La verdad es que no tengo nada claro qué es lo que significa esa frase salvo que sea una forma de enmascarar lo que podría decirse con un solo término: decepci3n.

Javier Gutiérrez es un remixador anómalo⁴⁰ que tiene plena conciencia de la tradici3n del ready-made y, seguramente, ya ni siquiera le hará gracia pensar en un Rembrandt como tabla de planchar. Conviene tener presente que el humor duchampiano era superficial. Como todo: no hay secreto, ni siquiera allí donde no sabemos la causa del ruido. “Como una adici3n a la historia del pensamiento, el ready-made es un paradigma del modo en que los humanos hacen y deshacen la cultura; mejor que la filosofía “pura” y las ciencias sociales, un buen *ready-made* puede “encarnar” los límites irónicos de la teoría tradicional que afirma que la realidad no es sino la proyecci3n de una o varias mentes. Duchamp, un sagaz suscriptor de esa tradici3n, sabía, supongo, que la metafísica, la teología, la ciencia y el arte no eran más que “ficciones útiles” (la frase es de Hans Vaihinger). El artista o intelectual no necesita más que un mero consenso persuasivo para lanzar una idea al mundo. “Con todo, el acto creativo no es realizado solo por el artista”, dijo Duchamp en una charla de 1957. De otro modo, la ficci3n sería inútil, sólo una ficci3n y no una realidad. El *ready-made* es, así, tanto un fotómetro como un

37 “La entrada a la cabaña es una puerta de madera cerrada que no puede abrirse. En el centro de la puerta hay un pequeño orificio redondo. En ese orificio coloqué una lente de aumento para que el público pudiera asomarse a ver qué hay dentro del establecimiento, pero lo único que ve es un huevo con los continentes del planeta tierra pintados en tinta china. El huevo está suspendido en un fondo oscuro con un hilo casi invisible que lo hace girar en su propio eje y detrás del huevo pinté sobre una madera de color negro pequeños puntos fluorescentes que simulan estrellas en el espacio. De ahí el título de esta obra, *Planeta Sui Géneris*” (Javier Gutiérrez: comentarios en un mail del 6 de junio del 2011).
38 Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresi3n freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 19.
39 Hal Foster: texto dedicado al año 2003 en Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*, Ed. Akal, Madrid, 2006, p. 669.
40 Cfr. la idea el artista como obseso del remix en Nicolas Bourriaud: *Postproducci3n*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, pp. 39-42.

embaucamiento”⁴¹. Lo malo es que la compulsión de repetición del *ready-made* ya no nos puede decir nada⁴². El devenir del arte pirotécnico o ritual efímero⁴³ no impide, a pesar de todo, que asistamos a una especie de enigma sin grandeza.

Planeta Sui Géneris es una “obra de arte total” anti-wagneriana, en la que Javier Gutiérrez asume lo completamente inadecuado del kitsch⁴⁴. En un mail reciente me explicó el origen de esa cabaña abarrotada de objetos, con imágenes desconcertantes y divertidas: “En mi estudio tenía varias pinturas y dibujos en formato pequeño y también algunos objetos con movimiento. Mi idea era mostrar toda esta obra pero no tenía claro cómo mostrarlas. Lo primero que pensé fue que debía buscar “algo” que sirviera para poder agrupar toda la obra en un solo espacio y que de alguna manera todas estas obras funcionaran unas con otras. Lo primero que me vino a la mente fue mostrar todo en un espacio que funcionara a modo de vitrina o escaparate. Busqué la definición de estas dos palabras en el diccionario y allí encontré la respuesta. La definición decía: espacio exterior de las tiendas, cerrado con cristales, donde se exponen a la vista del público las mercancías, los productos, o los servicios que ofrece un establecimiento. Debido a la variedad de objetos y obras que monté en la cabaña decidí llamar a esta tienda Planeta Sui Géneris. La mayoría de los objetos que allí están exhibidos son objetos que recolecté en un mercado de basura en las afueras de México DF. Luego en mi estudio comencé a inspeccionar toda esta “basura” para ver qué me sugerían y cuando tuve una idea comencé a ensamblarlos para darles diferentes formas y funciones”⁴⁵. Escaparate post-warholiano (desplazando, por emplear terminología marxista, el fetichismo, ese hechizo de la mercancía, en rareza cuasi-etnográfica), vitrina escatológica (sin teleología, pero también ajena a lo “inmundo” que ya es parte de la ortodoxia estética contemporánea). Hay de todo y en cantidad en esta cabaña que exhibe lo reciclado en el más singular “retorno de lo reprimido”. Carteles de perros perdidos con frases patéticas que

“retratan” a los propietarios desolados, un ring con un luchador mexicano que se enfrenta a una mierda de tomo y lomo, una careta de cerdo, un iglú, el santo de los forajidos, un esqueleto-pajarera, el ganado adorando una esfera con destellos enigmáticos, un astronauta sobre un casco convertido en el refugio con hoguera-bombilla para unos monos que se admiran de la simple existencia (negándose de forma enfática a hablar y a oír), un jabón que corta el miedo y otro producto de higiene-magia que consigue quitar el calzón en la mejor de las promesas eróticas, todo un mundo vertiginoso rodeado por pinturas que acentúan el tono sarcástico.

Javier Gutiérrez lo pasa en grande acumulando o, mejor, abarrotando ese Planeta Sui Géneris que es un retrato (fragmentario o caleidoscópico) de la psicopatología de la vida cotidiana. En este mundo de simulación no estética no hay, ni mucho menos, un camino hacia lo “original”⁴⁶. Fumaroli nombra, en un pasaje de *El estado cultural*, el conformismo superficial y el murmullo retenido que acostumbra a señalar el reino de los filisteos⁴⁷. La ventaja de Javier Gutiérrez es que no pretende aleccionar a nadie y tiene plena consciencia de que su “visión del mundo” está marcada por el afán de ir más allá de lo meramente irónico. Sus elecciones iconográficas y objetuales delatan una vida psíquica morbosa; esa imaginación delirante va más allá de la extravagancia surrealista⁴⁸. Contemplamos algunas piezas de su imponente exposición en el CAB, por ejemplo el titulado *El inquisidor*, y resalta el desenfado, la voluntad inequívoca de apartarse de las modas y de lo “correcto”; el homenaje a Giordano Bruno es, en realidad, una sedimentación de nuestro mundo como un Estado (todavía) inquisidor⁴⁹.

Ya Pascal advirtió contra la vanidad de la pintura que atrae la admiración por el parecido de cosas cuyos originales no se admiran. Tendríamos, en cualquier caso, que aprender algo del “gesto técnico” del pintor que se aproxima y se aleja sucesivamente, alternativamente, de su cuadro para juzgarlo. No es fácil adivinar a que distancia hay que colocarse⁵⁰. El cuadro En estas navidades no todos pudieron entrar nos sitúa ante un límite que es ambiguo: la imagen del techo



41 Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, pp. 106-107.

42 “Pala para la nieve/en previsión del brazo roto”: si estamos de acuerdo para adiestrar nuestro espíritu repetidor con cierta frecuencia con este pequeño ejercicio de gimnasia mental, hasta en la calle, solo o perdido en la muchedumbre, estamos en situación de comprender del 60% al 65% de las obras de arte contemporáneo. En la mayor parte de los cerebros modernos, este programa viene generalmente preinstalado y ni siquiera es necesario repetir el ejercicio” (J.-P. Delhomme: *Art Contemporain*, Ed. Denoël, París, 2001, p. 8).

43 “En efecto, frente a la diversidad de las civilizaciones, de sus concepciones y usos del arte, el arte contemporáneo se acerca a rituales efímeros, ornamentaciones corporales, ornatos, procedimientos pirotécnicos, *performances* teatrales o religiosas y hasta al arte de los arreglos florales” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 20).

44 “*Principio de inadecuación*: Engelhardt propone la idea de inadecuación cuando observa que existe, en todo aspecto o en todo objeto, una desviación, una distancia permanente en relación con su fin nominal; distancia con respecto a la función que debe cumplir, si se trata de un producto o de un tirabuzón; distancia en relación con el realismo, si se trata de una figuración artística cualquiera. El Kitsch apunta siempre un poco de costado, reemplaza lo puro por lo impuro, aun cuando describa la pureza” (Abraham Moles: “Principios y virtudes del kitsch” en Tomas Kulka (ed.): *El kitsch*, Ed. Casimiro, Madrid, 2011, p. 49).

45 Javier Gutiérrez: comentarios en un mail del 6 de junio del 2011.

46 “Proponiendo “copias” de casi todas las formas conocidas de arte, el kitsch indica (a veces con más premura de lo que quisiéramos creer) el camino hacia los originales” (Matei Calinescu: “El hombre-kitsch, el artista-kitsch” en Tomas Kulka (ed.): *El kitsch*, Ed. Casimiro, Madrid, 2011, p. 68).

47 Cfr. Marc Fumaroli: *El Estado cultural (Ensayo sobre una religión moderna)*, Ed. El Acanalado, Madrid, 2007, p. 21

48 Cfr. Henry Ey: *Estudios sobre los delirios*, Ed. Triacastela, Madrid, 1998, p. 142,

49 “*El inquisidor* es un homenaje a Giordano Bruno, el religioso, filósofo, astrónomo y poeta italiano nacido en le año 1548. Supe de la existencia de esta persona por un artículo publicado hace dos años en el que la NASA daba a conocer la existencia de otros planetas fuera del sistema solar. Ahí comentaban que esta teoría ya había sido planteada por Giordano y que por esa razón había sido condenado a morir en la hoguera. Me parece increíble que hayan tenido que pasar tantos siglos para que se reconozca a esta persona su talento y valor, y creo que de alguna manera aún vivimos en un mundo inquisidor, por esa razón decidí utilizar el rostro de Freddy Krueger (famoso personaje de la saga de películas de terror *Pesadilla en Elm Street*)” (Javier Gutiérrez: comentarios en un mail de 4 de junio del 2011).

50 Cfr. Louis Marin: “A propósito del signo natural: Mapas y cuadros” en *Estudios semiológicos. (La lectura de la imagen)*, Ed. Comunicación, Madrid, 1978, p. 226.

de la cabaña es como una “ensoñación” a través del hueco de una tapia de madera, la guirnalda de hierba artificial con el lazo rojo y las bolas decorativas de colores parece que nos invitan a participar en una ceremonia de felicidad completa. Sin embargo Javier Gutiérrez lo que quiere es, precisamente, utilizar el tono “pastelero” para amargar la fiesta recordando que el “calor del hogar” es un mito capitalista y que toda esa termodinámica del regalo deja fuera a los que apenas tienen otra cosa que su vida desnuda. En cierto sentido, todas las obras de este artista son, como ejemplifica *Gato en el jardín*, intensamente inhóspitas: presentan cosas familiares que han devenido extrañas. Pasa hasta en las mejores familias nombra la violencia doméstica desde esa “justificación” que naturaliza o resta importancia a lo aberrante: el cuchillo en la mano femenina, con las uñas afiladas y perfectamente pintadas de rojo, queda enmarcado con la ventana de fondo tras la que vemos unos rayos en una escenografía post-gótica. Incluso un gato puede aumentar su escala siniestra⁵¹.

Somos (utilizo el plural pero podría, tranquilamente, escribir en primera persona) turistas obesos como ese que flota, sobre una colchoneta con forma de tiburón, en la piscina de *Nada como unas buenas vacaciones en el Caribe* sin tener ni idea de que un tiburón gigante acecha a la espera de tan suculento manjar del “todo-incluido”. Javier Gutiérrez quiere mostrar de forma directa la farsa contemporánea, en esta época que está marcada por el imperio de lo hipervisible, de ese *reality show* que revela la atracción ejercida por lo monstruoso, “lo aberrante, lo informe (y deforme), todo cuanto viene a perturbar el orden imperante, haciendo de lo escandaloso la materia misma con la que se alimenta el discurso televisivo”⁵². Todo se desliza hacia la diversión, la vida escenificada por idiotas, dentro de la que también aparece, sin dudas, la violencia o, incluso, el reconocimiento de la impotencia de la teoría. Sabemos que la aceleración de los procesos de metaforización generan, en última instancia, una privación del sentido y del territorio. “Pues nuestras sociedades, a fuerza de sentido, de información y transparencia, han franqueado el punto límite del éxtasis permanente: el de lo social (la masa), del cuerpo (la obesidad), del sexo (la obscenidad), de la violencia (el terror), de la información (la simulación). En el fondo, si la era de la trasgresión ha terminado es porque las mismas cosas han transgredido sus propios límites”⁵³. En última instancia, hasta los comportamientos más agresivos no dejarían de ser otra

cosa que exorcismos e incluso en los baños de sangre, la invocación a la potencia del horror de los mataderos y la fascinación por los depósitos de cadáveres y los posteriores procesos de “artikulación plástica” habría mucha retórica⁵⁴.

Lo abyecto ha sido institucionalizado por la museística contemporánea y así han proliferado escenas del propio abandono, vitrinas llenas de pelos y trozos de uñas cortadas, sedimentaciones de todo tipo de secreciones y humores, presencia normalizada de saliva, sangre y orina, enmarcado y pedestalización del esperma y los excrementos. Freud consideraba que los componentes pulsionales coprofilicos se han revelado incompatibles con las exigencias estéticas de nuestra civilización. Da la impresión, con los acontecimientos estéticos de las tres últimas décadas, que no tenía toda la razón. “Jamás la obra de arte ha sido tan cínica y le ha gustado tanto rozar la escatología, la suciedad y la porquería. Jamás tampoco —rasgo más desconcertante aún— esta obra habrá sido tan querida por las instituciones, como en el hermoso tiempo del arte oficial”⁵⁵. La estética del estercolero no es, insisto, marginal; al contrario, la carroña y lo inmundto están perfectamente catalogados y son fondos vertebrales de las colecciones permanentes de las instituciones que velan por mantener la (neo)ortodoxia del arte. Si en la música triunfó hace tiempo el ánimo grunge, literalmente, mugriento, y en literatura tuvo cierto impacto el *dirty realism*, donde lo escatológico tiene más seguidores y promotores es, sin ningún género de dudas, en las artes plásticas. Mierda de artista para todos: las latas de conserva tienen consumidores ansiosos⁵⁶. La pintura de Javier Gutiérrez viene a recordarnos que la represión no es un acto, que se define justamente por el retorno de lo reprimido; en cambio el retorno sí es un acto sintomático, perfectamente real, independientemente de que sea advertido.

Da la impresión de que el arte contemporáneo sufriera, con demasiada frecuencia, el síndrome de Münchhasen, caracterizado como un conjunto de síntomas estrafalarios y dramáticos que difícilmente pueden reducirse a un cuadro racional y que, en última instancia, son el resultado de “una autolesión recurrente que el paciente practica con tanto ingenio y sigilo —y a costa de sufrimientos tan atroces!— que incluso los médicos más experimentados caen en

la trampa”⁵⁷. En plena epidemia de los traumas (estéticos), cuando se propaga el “derecho al síndrome”, parece que fuera fundamental decir todo pero de la forma más conceptual, “comprometida” y críptica posible. Javier Gutiérrez no quiere marear la perdiz, ni está formulando “verdades místicas”, tampoco está empeñado en disfrazarse como un filósofo para enunciar, finalmente, una perogrullada. Sus cuadros hacen visible un planeta absurdo y simple, en el que las frases que aparecen, en algunos casos como en Epidemia, no dicen nada. La estética de la ausencia propia de un mundo en vertiginosa transformación puede necesitar del “bloc mágico” (wunderblock), que está enlazado con la pulsión de destrucción. El emplazamiento-provocador terminaría por ser un archivo perdido, una superficie borrada o, en términos lacanianos, el sujeto borrado. “No hay banda”, no hay música, exclama un personaje dispuesto a cantar en la película de David Lynch *Mulholland Drive*. No siempre hay sincronía entre el impulso y la orquesta muda de la vida.

El arte de lo sublime-ridículo, como apunta Zizek, nos atrapa y derrite⁵⁸; somos como esos muñecos de nieve que fotografía Lynch: divertidos y, al mismo tiempo, grotescos. Javier Gutiérrez pinta deliberadamente cosas cursis, como ese Perrito o el Pingüino que aparecen frontalmente para atrapar al espectador “candoroso”, si es que éste existe en una zona de guiños de complicidad y private jokes. “Los objetos, que, considerados separadamente, no tienen nada de ridículo, forman por su contraste, cuando se los relaciona, efectos que lo son infinitamente”⁵⁹. El contrapunto de las imágenes “acarameladas” de Javier Gutiérrez son los textos que funcionan como detonadores del sentido o, mejor, del absurdo. Cuando vemos al perrito blanco extraviado no podemos caer en la empatía si leemos la frasecita que intenta recuperar al “Ricky” que además de llevar un pañuelo color púrpura y tener una manchita negra en el lomo, declara, candorosamente, que “soy tan puto como mi dueño”. Es difícil escapar a la burla de los malvados chistosos y menos aún cuando lo que tenemos (en nuestra cultura superviviente de la incredulidad postmoderna) son síntomas mórbidos⁶⁰ y lo significativo está siempre a punto de quedar desangrado⁶¹. Regis Debray ha señalado, en *El estado seductor*, que

cada cual se museografía en vida⁶²; lo frívolo tiene los medios de monumentalizarse y, aunque el tiempo mediático se devora a sí mismo, algunas cosas demenciales mantienen una suerte de existencia zombi. Thriller, de Michael Jackson, es algo más que un “clásico”, se trata de un diagnóstico de toda la debacle que hemos vivido.

“Los artistas —afirma Kaprow— no pueden sacar provecho de la adoración a lo moribundo; ni tampoco combatir todas esas reverencias y genuflexiones cuando momentos después elevan a los altares sus actos de destrucción, objetos de culto para la misma institución que pretendían destruir. Esto es una impostura absoluta. Un puro ejemplo de la lucha por el poder”⁶³. Sin embargo, lo que nos queda es el sarcasmo⁶⁴ o la actitud infantil o psicótica de “cagar sobre el mundo entero”⁶⁵. También funciona la llamada denegación fetichista: “Lo sé, pero no quiero saber que lo sé, así que no sé”. Sabemos con certeza que la cultura del entretenimiento y la diversión, a fin de cuentas, no es nada divertida⁶⁶ y que, en última instancia, todos los derramamientos de sangre, toda la crueldad artística no eran otra cosa que exorcismos o, para ser menos diletante, pura mascarada, fake estricto. Fredric Jameson diagnosticó, en El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, que la inmersión en la esquizofrenia era cómplice de la entronización del pastiche o la moda de la “nostalgia”⁶⁷, en un momento en el que el todo vale del kitsch puede

62 “Cada cual se museografía en vida, en pie. Lo frívolo tiene los medios de monumentalizarse, y de aquí en más casi podría medirse la ridiculez de una actividad según el cuidado que toma en convertirse en monumento. La desgracia es que, con la memorización por anticipado de lo actual, se termina por rebobinar antes de avanzar. Las cosas se anticipan al infinito, el presente se vive como ya pasado, la huella se produce de entrada como memoria, en una especie de espaciamiento melancólico de lo vivido que los medios anticipan y convierten en frenesi de preestrenos desengañados. El tiempo mediático se devora a sí mismo a fuerza de anticipar el acontecimiento” (Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, p. 129).

63 Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, pp. 25-26.

64 “El sarcasmo, *sarcasmos*, la burla que insulta a la carne igual que un perro muerde una pantorrilla, podría ser una respuesta al agnóstico, al que no cree que la muerte tenga sentido. “El poder de destruir no se le concede al hombre; en el mejor de los casos tiene el de variar de formas, pero no el de aniquilarlas [...] ¿Qué le importa a la naturaleza, siempre creadora, que esta masa de carne que hoy conforma una mujer se reproduzca mañana en forma de mil insectos diferentes? [...] Ahora bien, si el grado de apego o más bien de indiferencia es el mismo, ¿qué puede importarle que, por lo que se llama crimen de un hombre, otro sea transformado en mosca o en lechuza?”. Así filosofaba [en *Los Infortunes de la virtud* del Marqués de Sade] Brissac ante la horrorizada Justine” (Jean Clair: *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, pp. 36-37).

65 “Este poder de dominio absoluto que el joven niño cree en efecto poseer sobre el mundo y sus prójimos se resume en la fórmula de Schreber, “cagar sobre el mundo entero”. Y el artista contemporáneo, que pretende ejercer sobre sus sujetos espectadores un poder absoluto, “este hombre —apunta M. Gauchet— libre por excelencia, metafísicamente hablando, el hombre que se libera de su subordinación de criatura por su actividad”, se ha vuelto, sólo él, el individuo total, el niño absoluto” (Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 92).

66 “El Estado es nuestra conciencia sin tapujos. La diversión, según parece, aún no es divertida; apenas nos ha desviado de la común “neurosis de fin de semana”, que nos deja con el ansia de jugar pero incapaces de hacerlo. Intentarlo conlleva una expiación mayor. Está clarísimo que no queremos trabajar, pero sentimos que hemos de hacerlo. Así que rumiamos amargamente y luchamos” (Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, p. 56).

67 Nostalgia decorativa que lleva, inevitablemente al pastiche: “La aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro, o del *pastiche* estereoscópico del pasado, confiere a la realidad actual y a la apertura del presente histórico la distancia y el hechizo de un espejo reluciente. Pero esta nueva e hipnótica moda estética nace como síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo” (Fredric Jameson: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, p. 52).

54 Cfr. Georges Bataille: “El espíritu moderno y el juego de las transposiciones” en *Documentos*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 161.

55 Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, pp. 24-25.

56 “En 1989 Bernard Bazile hizo abrir una de las latas de *Mierda de artista* de Manzoni, “y mostró “no sólo el desfase entre la realidad del contenido (la exhibición de un pedazo de estopa), el imaginario del contenedor (el más impuro fragmento del cuerpo del artista) y la simbólica del conjunto (uno de los más puros momentos de transgresión de las fronteras del arte”: también exhibió la plusvalía así lograda y al final el aumento de valor de la lata de Manzoni abierta por Bazile, vendida por la galería Pailhas de Marsella al doble de precio que la inicial” (Néstor García Canclini: “Arte y fronteras: de la transgresión a la postautonomía” en *Coloquios*, Ed. Trienal de Chile, Santiago de Chile, 2010, p. 27).

51 “La obra *Gato en el jardín* personalmente me gusta mucho porque tiene algo de siniestro. Como algo que “acecha” en el jardín de cualquier hogar. Siempre tuve la sensación de que los gatos están conectados con otro mundo, un mundo al que no tenemos acceso” (Javier Gutiérrez: comentarios en un mail del 4 de junio del 2011).

52 Gérard Imbert: “La identidad como espectáculo: de la televerdad a la telebasura. (Hacia una estética de lo hipervisible)” en *Revista de Occidente*, n° 201, Madrid, Febrero de 1998, p. 94.

53 Jean Baudrillard: *El otro por sí mismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988, p. 69.

travestirse, posteriormente, en el estilo cuáquero, e intentar curarse con el antídoto universal del “menos es más”. La parquedad del nuevo *international style*⁶⁸ acaso oculte que tampoco hay mucho que decir: la mediocridad lujosa como criterio definitivo.

Game Over es el atemorizador “cartelón” con el que Javier Gutiérrez sintetiza el tono “apocalíptico” que hizo furor en tiempos de inflación del *post*. Parecía que todo había muerto y, sin embargo, lo enterrado retornaba y, a la manera de los asesinados en *Don Juan*, gozaba de muy buena salud⁶⁹. Estamos rodeados, más que por espectros, por zombis. “La catástrofe no consiste en la desintegración sino en la reproducción e integración de lo que es”⁷⁰. No hay pausa posible para la escritura del desastre ni ocasión en la que esté de más una imagen cruel. La calavera de ojos luminosos, casi hipnóticos, domina el paisaje del temporal marítimo, los rayos no los lanza Zeus sino la máquina que reclama monedas para la próxima partida. Las pinturas ridículas y, además, inoralistas⁷¹ de Javier Gutiérrez dicen las cosas sin muchas vueltas, dando cuenta “de la vida y la muerte, el amor y el odio, el placer y el dolor que son caras de una misma moneda que están siempre presentes en las cosas más mundanas de la vida”⁷².

Sin duda, Javier Gutiérrez se ha convertido en un consumado maestro en la pintura del “ejemplo extravagante”⁷³. Sea en *Tsunami* (la pila Duracell entre dos delfines que parecen divertirse de lo lindo a pesar de la contaminación que allí se nombra) o en *Armiño* (con ese texto chulesco-retórico que es para tatuárselo: “Que tengan por seguro los que por mí vienen que han de encontrarme, más no descuidéis el camino de regreso, pues donde habito se disuelven las señales”),

68 Podemos pensar, sin exageración, en el minimalismo como “la *lingua franca* del mundo artístico mundial” (Lynn H. Zelevansky: “Lo local y lo mundial: transgrediendo el minimalismo” en *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 25).

69 “A mí, debo reconocerlo, ya hace mucho que me irrita el discurso postcapitalista, extendido desde hace cierto tiempo, de que todo se terminó o murió: el sujeto murió, el autor murió, la historia se terminó, y la vanguardia se hizo imposible. En efecto, preguntes por lo que preguntes, o todos se murieron o no hay nada. Queda sólo el comercio, sólo el mercado, en el que se venden las propiedades de los difuntos que quedaron sin dueño” (Boris Groys: *Obra de arte total Stalin*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2008, p. 15).

70 Herbert Marcuse: *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 94.

71 Conventría recordar el *Discurso en torno a las imágenes sagradas y profanas*, publicado por el cardenal Gabriele Paleotti en Bolonia en 1582, que trataba de convencer sobre la necesidad de sublimar y purificar el mundo de las imágenes mediante la aplicación de los cánones del Concilio de Trento sobre el decoro de las artes: “las ‘pinturas ridículas’ sólo se justifican por dos motivos: cuando procuran un cierto solaz al contemplador para apartarlo de las tribulaciones del día, o bien cuando eran portadoras de un mensaje moral conmovedor y edificante” (José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski: “Estudio introductorio” de Francis Grose: *Principios de la caricatura seguidos de un Ensayo sobre la pintura cómica*, Ed. Katz, Madrid, 2011, p. 14).

72 Javier Gutiérrez: comentarios en mail del 4 de junio del 2011.

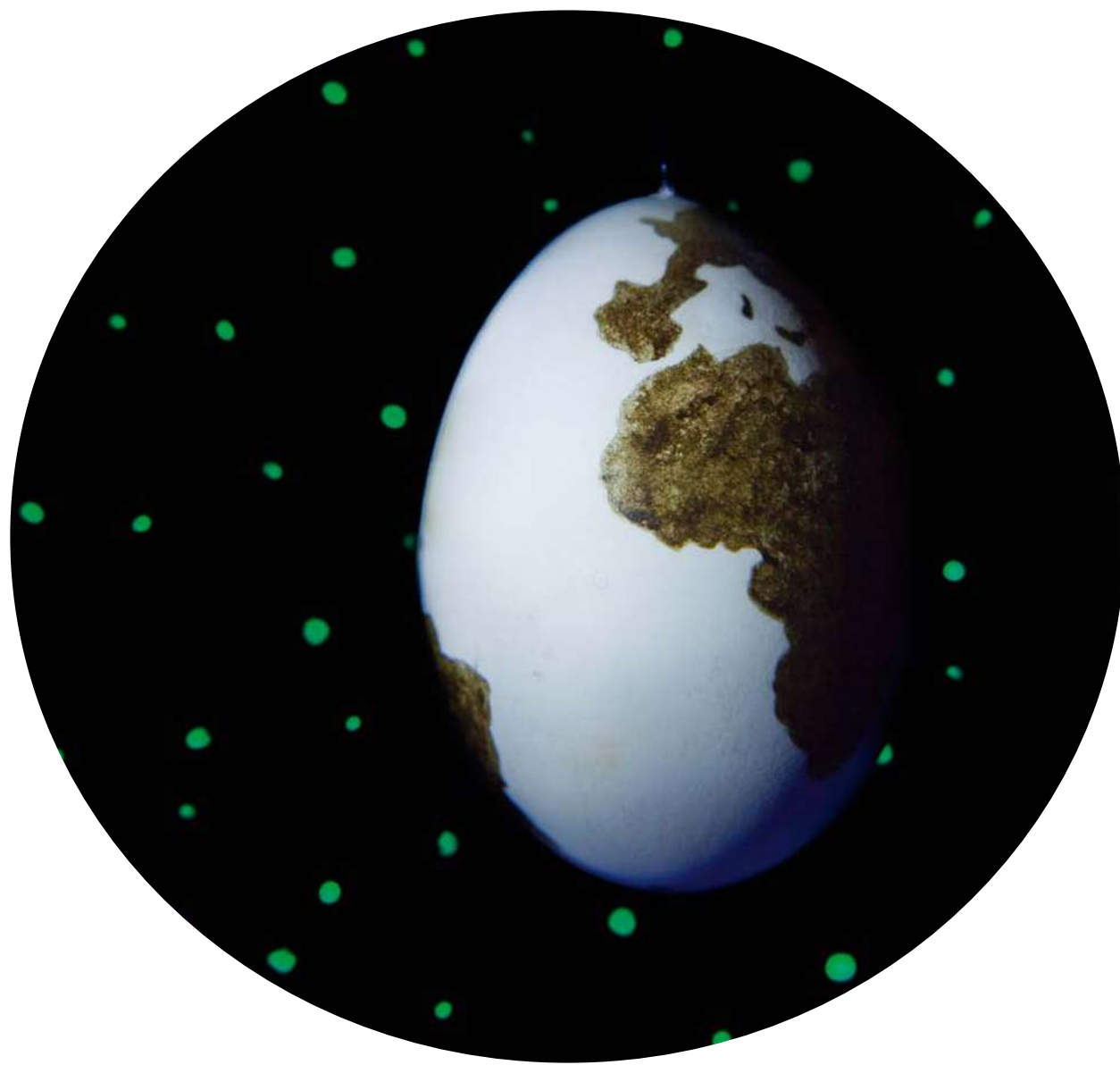
73 Me refiero a la cuestión, debatida en la *Logique de Port-Royal*, en el siglo XVII, entre el ejemplo extravagante y el razonable: “Hay una infinidad de proposiciones —leemos en *La logique ou l’Art de Penser*, publicada en 1683— que sería extravagante si se diera a los signos el nombre de cosas significadas y que no se hace jamás porque ellas son extravagantes. Así, un hombre que hubiera establecido en su mente que ciertas cosas significarían otras sería ridículo que, sin haber advertido nada de eso, se tomase la libertad de dar a los signos de fantasía el nombre de las cosas y dijese, por ejemplo, que una piedra es un caballo, y un asno el Rey de Persia, porque había establecido esos signos en su mente”.

este artista tiene claro que hay que acentuar lo *inapropiado*⁷⁴. La “epidemia” puede no ser otra cosa que epidérmica o algo que se hace visible en las pilosidades; en el paisaje invernal aparece la máscara atroz y un semblante amorfo con unos bellos labios de los que salen un par de dientes propios de un cretino: una imagen indigesta y, al mismo tiempo, divertida. No podemos temer, ni siquiera, a la bomología, ese modo cáustico del humor que busca excitar la risa a cualquier precio. Javier Gutiérrez es, con todos los respetos, un pintor macarrónico, esto es, dotado de una vena paródica y humorística extremada, dispuesto a dar rienda suelta a la imaginación grotesca, suministrador de combinaciones estrafalarias⁷⁵. *Planet sui Humores* en el que triunfa el “sentido de lo desatinado”. Contemplamos, allí donde esperábamos un refugio, un mundo que no es otra cosa que un huevo tintado y tal vez surja la risa: *suddenly applaud themselves*. ¡Que cosa más rara! Una gloria súbita. Vale decir: un descojono.

74 “Haced incompatible el empleo, las cualidades o las propiedades de todos vuestros temas, esto es, haced que las personas o las cosas que representaréis tengan una carga o estén empleadas en un uso para el cual la edad, la profesión, la proporción, la estructura o cualquier otro defecto accidental las haga *inapropiadas*” (Francis Grose: “Ensayo sobre la pintura cómica” en *Principios de la caricatura seguidos de un Ensayo sobre la pintura cómica*, Ed. Katz, Madrid, 2011, pp. 116-117).

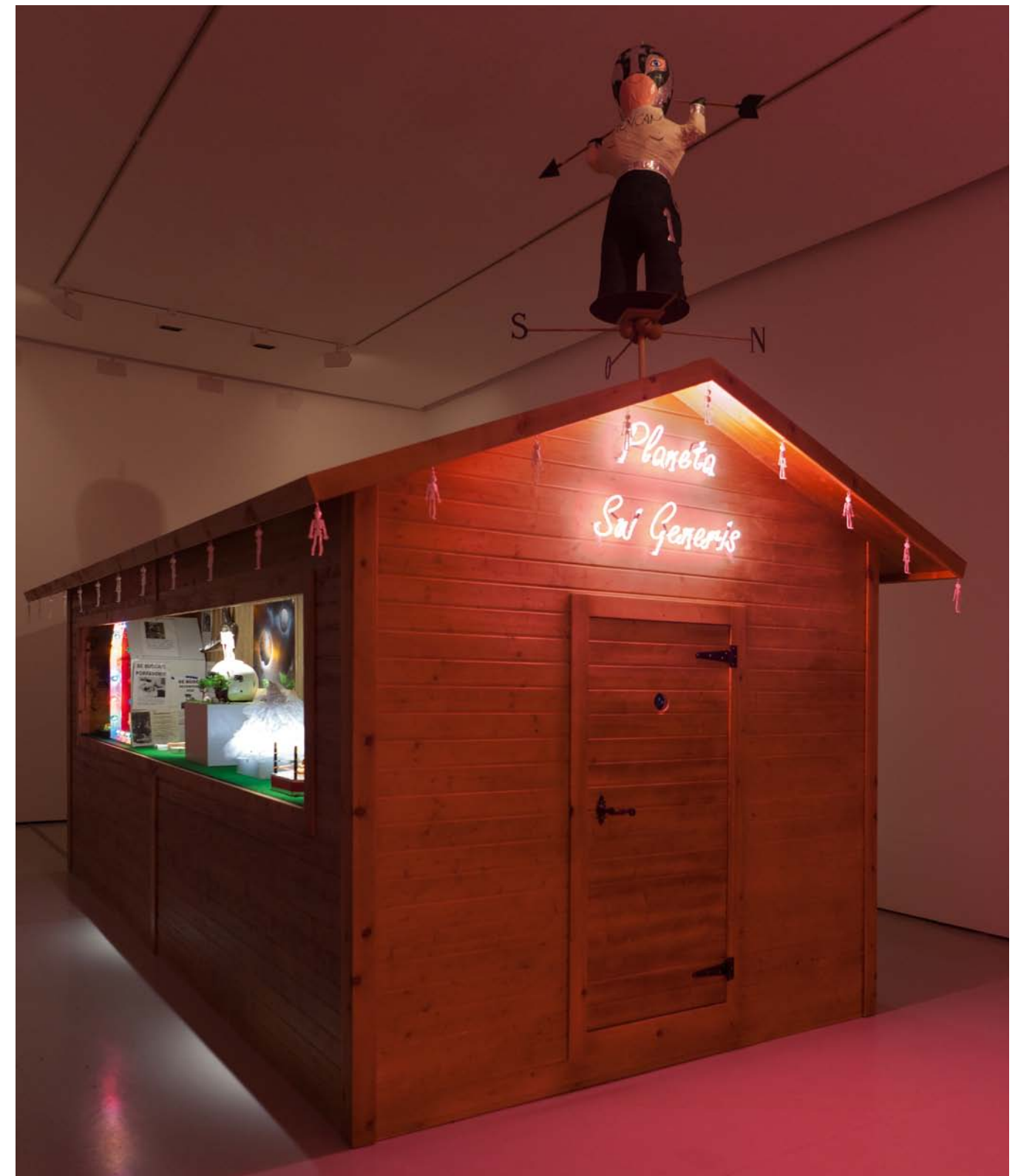
75 “El macarrónico es un lenguaje literario inventado en Italia a fines del *Quattrocento*. En ese idioma cómico, el latín clásico provee la morfología, las declinaciones, la sintaxis, las formas verbales, el hipérbaton y el ablativo absoluto, mientras que las raíces de las palabras se toman de la lengua vernácula, en este caso el italiano del siglo XVI y el dialecto paduano. La combinación estrafalaria de lenguajes en la invención macarrónica podría funcionar a manera de emblema de la etapa crítica y rebuscada del Renacimiento tardío” (José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski: “Estudio introductorio” a Francis Grose: *Principios de la caricatura seguidos de un Ensayo sobre la pintura cómica*, Ed. Katz, Madrid, 2011, p. 23). Una obra crucial es el *Opus Macaronicum* de Folengo, publicada en Venecia en 1525, donde encontramos 52 xilografías con imágenes decididamente grotescas.





21> Planeta sui generis. 2011. Instalación en madera y objetos variados. 260 x 250 x 500 cm





TRIPTICO 1 DESPLEGADO







TRIPTICO 2 DESPLEGADO





The tender representation of himself that the artist Javier Gutiérrez Orrico (Córdoba, Argentina, 1973) offers through his paintings, allows the viewer to get lost in playful qualities (gestures, brush strokes, colours etc.) along with clear and palpable symbolism, and the great mastery of composition. Through his work the viewer is taken on a short trip into the artist's own world in which emotions have a dominant role.

Gutiérrez, who is currently settled in Mexico DF, is a determined defender of the power of the image in containing and transmitting all sorts of emotions within a universe of static imagery. He creates a wide range of illustrations charged with individual arguments representing generally absurd situations, that sometimes have a dose of irony and humour, even when dealing with grief, death, illness, hate and a whole spectrum of archetypal human behaviours and characteristics.

Being somehow related to the subconscious and influenced by caricature and illustration-like aesthetics, his work is suggestive rather than being categorically opinionated. In spite of its figurative nature, it is not necessarily bound to a previous discourse through which it is justified for its own sake: for the Argentinean artist, painting is just another means of telling stories and of presenting ideas, feelings or sensations.

Instilled with the defined Latin American essence, Javier Gutiérrez attempts to infuse his paintings with a certain absurd and shocking language that some critics have referred to as being child-like, although filled with an ironic vision, which in some instances depicts grotesque and nonsensical situations in which feelings of violence and threat are evoked. Some of his works include animals (bears, rabbits, octopuses etc.) in dense forests or snowy landscapes represented as caricatures in a children's story, in a colourful fable but still attacking human nature with the furore and violence that are fitting in the cruel real life situations.

With a selection of his paintings, represented by twelve pieces of work, Javier Gutiérrez also builds in his exhibition for the CAB a wooden cabin, more than three meters high and five meters wide, with glass cases on both sides containing several objects lying on a bed of artificial grass, showing another aspect of his creative universe.

Caja de Burgos opens the doors of the Caja de Burgos Art Center, CAB, to a unique and heterodox artist, who possesses a powerful imagination and a great understanding of the power of suggestion. By embracing the most playful aspects of pictorial work, he invites the viewer to explore the restless and troublesome side of the human condition through colourful and direct representations.

CAJA DE BURGOS

***Opus (pictoricae) Macaronicum*.**

[The *inappropriate* imaginary of Javier Gutiérrez].

Fernando Castro Flórez

“How’s it going?”, the blindman asks *the lame man*. “As you see”, the lame man answers *the blindman*¹.

Half-buried under travel catalogues (paradises of simulacrum), leisure guides (deposits of an extreme praise to what has just been released), Ikea magazines (a minimalism cynically advertised as “redecorate your life”) and rambling TV grids (useless in light of the escape called zapping), we find a shipwreck we can hold on to: *detournement* which, without doubt, can have subversive features, even functioning as a dike against “quotationism”², although it can also be a reflection of a clear trivialising movement. When dissatisfaction itself has become a commodity and *reality show* strengthens *a will to be pathetic*, individuals rapidly consume *gadgets* and artists move on to *bricolage*; some even encourage the assumption of the *delusion of the world* in a *delusive manner*³. Contemporary art reinvents nullity, insignificance, meaninglessness, striving for nullity when already null and void: “Nullity, however, is a secret quality that cannot be claimed by just anyone. Insignificance -- real insignificance, the victorious challenge to meaning, the shedding of sense, the art of disappearance of meaning -- is the rare quality of a few exceptional works that never strive for it”⁴. And, nevertheless, art consists, in a radical sense, in leaving open, or perhaps a bit inconclusive, the way of sense, getting away from both dogmatism and insignificance. Nowadays, concessions to conceptualism, games of allusions, metalinguistic complicities are *defended by the museum institution with true passion*. “The contradiction of post-Conceptual radicalism in a new home - the vastly expanded museum network for contemporary art, managed by curators bent on reconciling subversive aesthetic intentions with public awareness and approval - is an undeniable rich one, in whose capacious scope a high proportion of the most challenging contemporary art has come to realisation”⁵.

In a moment when, to a certain extent, *painting is banned*⁶, when “antagonism” and the so-called “institutional critics”, literally, *settle* in the (compulsively “conceptual”) museums, there are still artists who are able to propose pictures that introduce us to *stories*⁷. Javier Gutiérrez Orrico does not conceal his obsessions, nor he “apologises” for devoting himself to something as discredited as painting. He does what he likes, and with an extraordinary energy too. He does not even need to know that painting is the *last exit*⁸, for him the only thing that matters is to sediment his “peculiarities”, to give way to the momentum that is, inevitably, pure *fun* (even different to the orthodoxy of “difference”), to shake observers with baffling views, to compose a “hateful” landscape⁹. Some think things must be recovered with *Vitamin P* (evoking Phaidon’s *coffee-table-book*, which has generated a scary epigonism), while others wave the worn-out flag of “come back to order”. They ignore, most likely on purpose, that painting is, in no way, an *unquestionable totality*, nor can it be claimed as the “paramount religion of art”. It is, if you will forgive the platitude, another way to show what has no *space* through other means, a “generic” descriptor for a group of practices in which, after the end of the Great Modern Code, every poetics has to face daily inclemencies without seeking an a priori legitimacy. I am convinced that Javier Gutiérrez does not need any theory, nor he aspires to aim any goal or definite, that is, nor metaphysic nor teleological conclusion.

It would be tedious to reiterate that *scatology is our destiny*, precisely when political hygienism, sexual prophylaxis and lobotomisation of the critics have turned minimalism into the skeleton of canonisation. The *Gestell* is chassis, frame or, in a description that fits our sensibility best, *shopwindow* where one can “locate” again our tendency to fetishise even what is already dematerialised. We have canned artist’s shit (Manzoni), knives that hotheads used to force anchorwomen (Burden), apostles of blood masses (Nitsch), women deconstructing identity from plastic surgery (Orlan), figures of excess contoured by *Duchamp’s sickness*, that precision optics that revealed the *gesture of art* as a *pedestal*, a difference that claims *another gaze*. But “objectual

6 “Nowadays, the optically correct is an attempt to delete the perception of old pictures, to discredit them; thus that kind of ban on painting: painting is banned!” (Paul Virilio in conversation with Enrico Baj: *Discurso sobre el horror en el arte*, Ed. Casimiro, Madrid, 2010, p. 26).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

7 Luis Orozco points out that the first time he visited the studio of Javier Gutiérrez he felt, in a way, like if he was being introduced to a story: “I can say the work by Javier Gutiérrez is an unfold tale” (Luis Orozco: “¡Odio a la humanidad!” in *Javier Gutiérrez. Mexican Landscape of hate and toys*, Espacio Molinos del Río-Caballerizas, Murcia, 2008).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

8 NT: In English, in the original.

9 Like in the painting called *I hate Humanity* (2007) (NT: “Odio a la Humanidad”, in the original), in which an octopus armed with a knife is about to murder a doll that seems to beg for mercy with its arms stretched out to the sides, the whole scene taking place in a pathetic Winter landscape sprinkled with something resembling drops of blood.

1 Lichtenberg’s joke quoted in Sigmund Freud: *The joke and its relation to the unconscious*, Penguin Classics, London, 2002, p. 27.

2 “Détournement is the opposite of quotation, of appealing to a theoretical authority that is inevitably tainted by the very fact that it has become a quotation — a fragment torn from its own context and development, and ultimately from the general framework of its period and from the particular option (appropriate or erroneous) that it represented within that framework. Détournement is the flexible language of anti-ideology”. (Guy Debord: *The society of spectacle*, Zone Books, New York, 1995, paragraph 208).

3 Cf. Jean Baudrillard: “Shadowing the world” in *Impossible exchange*, Verso, London, 2001, p. 153.

4 Jean Baudrillard: *The Conspiracy of Art, Semiotext(e)*, New York and Los Angeles, p. 27.

5 Brandon Taylor: *Avant-Garde and After: Rethinking Art Now*, H.N. Abrams, Michigan, 1995, p. 141.



fascination” of contemporary times (in a situation of true stagflation: planned obsolescence) and the surfeit of what has been *already made* do not conceal the fact that we suffer from *anorexia*¹⁰. “We live in an almost childish world where every wish, every possibility (lifestyles, travels, or sexual identities) can be immediately fulfilled”¹¹. There is a sort of *inner child regression* of contemporary imaginary, a “return” that is not nostalgic (as in Symbolism), nor provocative (as it happened with the excessive behaviours of Dadaism), not even it implies a search of the origins (as different kinds of primitivisms did). Rather it reflects a *parodic* attitude that ranges between cynicism and corrosion. Javier Gutiérrez accepts, his own way, the *sarcastic* and heinous future of art stepping aside of every naivety trait. His “childhood” is stained by perversity; the wolf, in the painting *Encounter in the forest* (2006)¹², licks its own lips thinking of the small girl that appears like a succulent snack, whereas the face of this other *Sorrowful* (2006)¹³ teenager appears over a background that resembles painted paper: thoughts of warm fire are balanced by others that offer a dark stain.

There is no doubt that one of the most characteristic tendencies in contemporary art is the teenager or *new puerility*¹⁴ aesthetics that tries to mix the primitiveness that criticises the contemporary, and the eroticism that results in perversity. “On the one hand, the nostalgic, no longer apocalyptic, even though Warhol would have thought so. On the other, the new puerility expresses increasingly and with greater urgency how the artifice is the key term in dominant constructs of all sexual or social identity”¹⁵. Nowadays there is a singular fascination for the dirt and the heinous, those vestiges of the hangover that are part of the so-called *slack art*¹⁶. We should recall here that *slackers* are those students who wander around big cities every weekend, through boredom, frantic drunkenness or mimesis of music bands which are almost seen as fetishes or totemic figures: devoted to vandalism, prepared for violence (the pleasure of smashing or, even, being smashed), with their bags full of prejudices, defining an anarchy that will never boil. But, along with the archaeology of wastes, in that *new meeting of rag and bone men*, with a proliferation of the grotesque (in an ornamental sense), pundits of *nonsense marketing*, those who dress

10 Cfr. Achille Bonito Oliva: “L’anoressia dell’arte (in forma autoriflessiva)” in *Gratis. A bordo dell’arte*, Ed. Skira, Milán, 2000, pp. 229-235.

11 James G. Ballard: *Crash*, Ed. Minotauro, Barcelona, 1996, p. 11.

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

12 NT: “*Encuentro en el bosque*”, in the original.

13 NT: “*Compungida*”, in the original.

14 Cf. Tania Ragasol: “Arte adolescente” in *Poliéster. Toys Juguetes*, n° 21, México, invierno 1997-1998, p. 6.

15 Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 151.

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

16 NT: In English, in the original.

childishness with transcendental clothes, who show solidarity towards those who have turned cybernetics into the promised paradise, emerge: the monument to *naïf* thinking has been already commissioned. But, as I have already pointed out, Javier Gutierrez is not naïf at all, as can be seen in *For sale* (2006)¹⁷, a piece in which he reuses a metallic advertising poster to coat it with a hand and a bunch of flowers; the “pathetic romanticism” is ironically taken to pieces, the love offering becomes, immediately, its reverse, the most primitive commercial offer.

“Contemplating every (Javier Gutierrez’s) picture is like gazing at a frozen fragment of story that takes place in some snowy forest. The environment that it creates is an important part of the work, and it is usually cold. There is snow and corresponding fauna. As an example, we find a lost octopus. It inhabits the snowy forest of Javier’s imagination, personal taxonomy, of his winter safari”¹⁸.

A mocking ghost amongst the pine trees beholds the dislocated head of a toy animal, a tornado in a bland landscape, a runner with long hair “crowned” by a brain within a crystal clear spherical urn floating over him, a powerful cactus as the bodybuilder in the desert, a bird claiming its leading role under the wooden roof of a cottage, the deer of every hunter’s dreams crossing the road about to be run over, the spectral skull mentioned in *Tijuana*, the sordid meeting of an octopus, a sort of huge tongued rabbit and an amorphous thing that, to top it all, makes a very big fart, some tentacles emerging from frozen waters along with bubbles of pure fun, sweat next to an ear, or a cat staring from the window as the snow falls. Javier Gutiérrez paints things that might be added to that mythical Chinese encyclopaedia of Borges’ *The Analytical Language of John Wilkins*.

Banality is nowadays sacralised, when, parodying Barthes, we reach the *xerox degree of culture*; art is thrown to the pseudorituality of suicide, a bashful simulation in which the absurd increases its scale¹⁹. In the absence of drama we have fun with the *perversion of sense*: the forms of referentiality have an abysmal trait, as if the only land we knew was the swamp. After the heroic sublime and the orthodoxy of trauma, the ecstasy of undertakers or, in other words, a *third degree simulation*, emerges. We are fascinated by *real time* and, without doubt, mediation strategies make the most of it by giving way to the *obscene*, the shadow of such revelations of the evident being the restoration of *kitsch*.

17 NT: “*Se vende*”, in the original.

18 Luis Orozco: “¡Odio a la Humanidad!” in *Javier Gutiérrez. Mexican Landscape of hate and toys*, Espacio Molinos del Río-Caballerizas, Murcia, 2008.

19 Cf. Jean Baudrillard: “La simulación en el arte” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 49.

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.



In the United States there is a group of naughty boys (Mike Kelley, Paul McCarthy, Jim Shaw y Raymond Pettibon) that meet around a sign that says, “Pant -Shitter & Proud of It/ Jerk-Off Too”²⁰. A diaper would have done them good, providing that it was not possible to gag them before they spread their slogan causing irreversible damages in the planetary cohort of the “smartypants”. After an overdose of infantilism, many are just able to produce one parody after another. The general state must be described as one of hebephrenia; the indifference towards the world ends up with the removal of the non-I, the narcissist indifference towards the destiny of men, which has, ultimately, a bizarre aesthetic sense. “In certain schizophrenics –Adorno writes–, the process by which the motor apparatus becomes independent leads to infinite repetition of gestures or words, following the decay of the ego”, something similar to what is known to happen to those who have suffered from a shock²¹.

The contemporary individual is characterised by an *absent I* that follows a similar structure to that of catatonic states. However, it is frequent to go from *mental fossilisation* to exaggerated agitation, to foolish rituals, in which the compulsive rhythm of repetition is followed too. The pictorial fables of Javier Gutiérrez²² do not conclude with a moral. All he needs is blowing his imaginary up out of all proportion. He knows you need to be brave to stick your hand through ice, risking frostbites and with strange sharks stalking, to top it all. The gaze is reduced to faceless eyes, bleeding in an icy, bubbling landscape. In a way, what we see here is what, at the end of the 17th century, was called “satirical painting”, a caricature pattern that goes beyond any convention. “In order to do justice to the art in question –Francis Grose points out at the beginning of his *Rules for Drawing Caricaturas*–, it should be considered, that it is one of the elements of satirical painting which, like poetry of the fame denomination may be most efficaciously employed in the cause of virtue and decorum, by holding up to public notice many offenders against both, who are not amenable to any other tribunal; and who, though they contemptuously defy all serious reproof, tremble at the thoughts of seeing their vices or follies attacked by the keen shafts of ridicule”²³. Grose certainly found “dangers” in the art of caricature even when performed by talented painters who did not want to go too far, therefore he warns something that must be remembered: caricature painters ought not to overcharge the characteristic peculiarities of their

subjects, “as they would thereby become hideous instead of ridiculous, and instead of laughter excite horror. It is therefore always best to keep within the bounds of probability”²⁴. Javier Gutiérrez has made so many caricatures that he has earned the right to inconveniently become an *immoralist* and, of course, to refuse to accept those bounds of “probability”. There is not even *catharsis*, paraphrasing that crucial and conflictive term from the Aristotelian poetics, in the de-ranked pictorial world of Javier Gutiérrez.

Freakism, whether unconscious or deliberate, wreaks havoc and, though it may look like an epidemic, it is actually a coherent strategy for an age in which there is nothing more to say: the only thing that matters is to keep good vibrations and supply the market with narcotic anecdotes. Tod Browning’s *Freaks* (1931) is a sort of “Old Testament” of the baffling fair we are, literally, swamped in. The microcephalus, the dwarfs with large heads, the Siamese twin sisters, a man with no arms and no legs that crawled like a worm, a “human torso” running with its hands, the skeleton man, they all suggested that aberration was everywhere: *Et in Arcadia freak*. The consequence of those devastating images was not, as in Baroque style, melancholy, nor it was an allegory of anything. Rather the horror inoculated through the film reduced our capacity to react in real life and, at the same time, it created a strange “fun”. “(The *freak*) –David J. Skal sharply points out in *Monster Show*– changes each time we look, a violation of our deepest sense of the human shape and its natural boundaries. The carousel turns slowly, but steadily; if one looks long enough, one monster eventually blurs into another”²⁵. Our fears have no longer to do with Dracula, Frankenstein or Dr. Jekyll and Mr. Hyde. And, notwithstanding, we still like macabre aesthetics, and we have even turned Goth subculture into “prêt-à-porter” fashion. Jean Clair has protested against an, self-appointed as heinous, which brings its own neglected state on to the stage, to the point of relaxing sphincters²⁶. In a painting called *Japanese* (2007)²⁷, Javier Gutiérrez profanes the scene of “serenity” to introduce a *freak* figure that cries his heart out, black tears, while we see, in a cartoon bubble, a statement that is properly a stomach. Are you hungry? Are you, to make Clair’s demand more literal and sordid, having a shit? Does your belly ache? What is really praiseworthy is that there is no possible answer to satisfy this “rareness”.

Luis Orozco warned that in the work of Javier Gutiérrez there is some emblem of innocence that allows him to, mainly, give free rein to the rage: “The snow falling warns that the octopus’ rage might be caused by an ordinary Christmas depression”²⁸. Although some of his “main characters” are crying, they have indeed humour purposes. “Sudden glory –we read in Hobbes’ *Leviathan*– is the passion which make those grimaces called laughter; and is caused either by some sudden act of their own that pleases them or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves”. In laughter the transgression, the ritual, the awareness of the boundary and the momentary fracture intervene. Jankelevitch highlights how, at the end of the cycle of irreverence, when all insults and blasphemies have been used up, there is still a vibration which is a testimony of the flowing, changing and seductive reality. It is not about ignorance of values, but consummation of nihilism or, rather, the most concise expression that the world moves around with neither intention nor purpose. “As long as you can laugh, even though you may have a thousand reasons to be in despair –Cioran said–, you should go on. Laughter is the only excuse for life, the great excuse for life! (...) Laughter is a nihilist manifestation, the same as joy may be a funereal status”²⁹. Humour is an antithetic feeling that may be, as pointed out with laughter, of both joy and sadness. We have to bear in mind that Ramón Gómez de la Serna talked about a high understanding of humour that accepts that things cannot be otherwise than as they are, humour being a way to collect the unfinished, open a space of freedom, dismantle certainties. “Every work –suggests Ramón in *Ismos*– has to be torn apart by humour, soaked to the bones by humour, suspicious of being a product of humour; and, if not, it is deadly wounded by inertia, by cancerous dissolution”³⁰. But when the grotesque, for example the sarcasms of Cattelan, or the clumsy, as it is clear in the videos of Pierrick Sorin, becomes the *norm* we fall into something that is, literally, sickening: the attitude of that who play the fool. Worse than canned laughter is the moment when somebody laughs at his own jokes, when their jokes are not funny at all³¹.

In the introduction to *The Gay Science*, a book in which tragedy is revealed with disquieting ease, we are told that something is happening at the same time: “Beware! Something utterly wicked and mischievous is being announced here: *incipit parodia*, no doubt”³². If comedy can be, without any kind of doubt, one of the best motivator of reflection or, at least, the act that gets the mystified off the high horse³³, we can also make the most of, as Jameson says some Postmodern artists did, the parody of the original. The danger is that the mimesis of the parodied can lead, easily, to faking. If the man who laughs can become terribly discredited, the parodist simply enjoys, with almost no risk, playing with marked cards. Javier Gutiérrez is not a parodist, but an artist that makes the most of how grotesque an estranged world is³⁴. Kayser points out that the “estranged world” is the one in which some time that seems familiar to us, all of a sudden, reveals its strange or disquieting nature. That description fits exactly into the Freudian term *uncanny*. If, on the one hand, the artistic logic of the grotesque image “ignores the impenetrable surface that closes and limits the body as a separate and completed phenomenon. The grotesque image displays not only the outward but also the inner features of the body: blood, bowels, heart and other organs. The outward and inward features are often merged into one”, on the other hand it is also an experience of confusion, in which the carnivalesque stops functioning as a popular insurrection and starts reflecting a kind of particular *disorientation* or revealing a life incarceration, as if we were all marionettes in a theatre of puppets³⁵. Although sometimes we seem to be playing a renewed *commedia dell’arte* (with an excess of masks and fancy dresses), we actually are extras in a never-ending soap opera³⁶. We come back to *arte boludo*, which, as stated by Camnitzer, is characterised by the non-creation or, in other terms, by the *minimised creation* of

32 Friedrich Nietzsche: *The Gay Science*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 4.

33 “What I like the most about comedy is that it is the most subversive art form around. I organised an exhibition at the New Museum in 1982 entitled *The Art of Subversion* with works that first made me laugh and then think. Humour can makes us change our minds, get a prejudice off a high horse with a single laughter” (Marcia Tucker: *40 años en el arte neoyorquino. Una vida corta y complicada*, Ed. Turner, Madrid, 2009, p. 240). NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

34 “The grotesque world seems to correspond to the worldview experienced in the estranged state” (Wolfgang Kayser: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2010, p. 309). [NT: Quote translated from the Spanish excerpt]. In *Preface to Cromwell*, Victor Hugo points out that “it is of the fruitful union of the grotesque and the sublime types that modern genius is born –so complex, so diverse in its forms, so inexhaustible in its creations” (Victor Hugo: *The Preface to Cromwell*, in Charles W. Eliot, *Prefaces and Prologues to Famous Books*, The Echo Library, Middlesex, 2006, p. 258).

35 “The grotesque’s unity of perspective lies in a cold gaze on the world’s desire, an objective and uninterested gaze that considers reality as nothing but an empty and senseless marionette play, a caricaturesque puppet theatre” (Wolfgang Kayser: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2010, p. 312). NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

36 “The old and traditional term “serial” (...) has been followed by the Americanism “soap opera”, which may serve to imply the never-ending character of these pseudo plots that go from the insignificant to the uncanny, from the uncanny to the grotesque, and from the grotesque to the boring” (José Luis Pardo: “Ensayo sobre la falta de argumentos” in *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 99). NT: Quote translated from the Spanish excerpt

20 NT: In English, in the original.

21 Theodor W. Adorno: *Philosophy of Modern Music*, Continuum, New York, 1973, p. 178.

22 “Although I approach the piece as if it was a tale, there are no princesses that have come down in the world, nor witches either, but animals. Therefore, more than a tale, it is a collection of fables: colourful, short and implausible” (Luis Orozco: “¡Odio a la Humanidad!” in *Javier Gutiérrez. Mexican Landscape of hate and toys*, Espacio Molinos del Río-Caballerizas, Murcia, 2008).

23 Francis Grose: *Rules for Drawing Caricaturas: with an Essay on Comic Painting*, London, 1788, p. 4.

24 Francis Grose: *Rules for Drawing Caricaturas: with an Essay on Comic Painting*, London, 1788, p. 7.

25 David J. Skal: *The monster show: a cultural history of horror*, Faber and Faber, New York, 2001, p. 19.

26 Cf. Jean Clair: *De Immundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, Ed. Arena, Madrid, 2007, pp. 22-23.

27 NT: “Japonés”, in the original.

28 Luis Orozco: “¡Odio a la Humanidad!” en *Javier Gutiérrez. Mexican Landscape of hate and toys*, Espacio Molinos del Río-Caballerizas, Murcia, 2008.

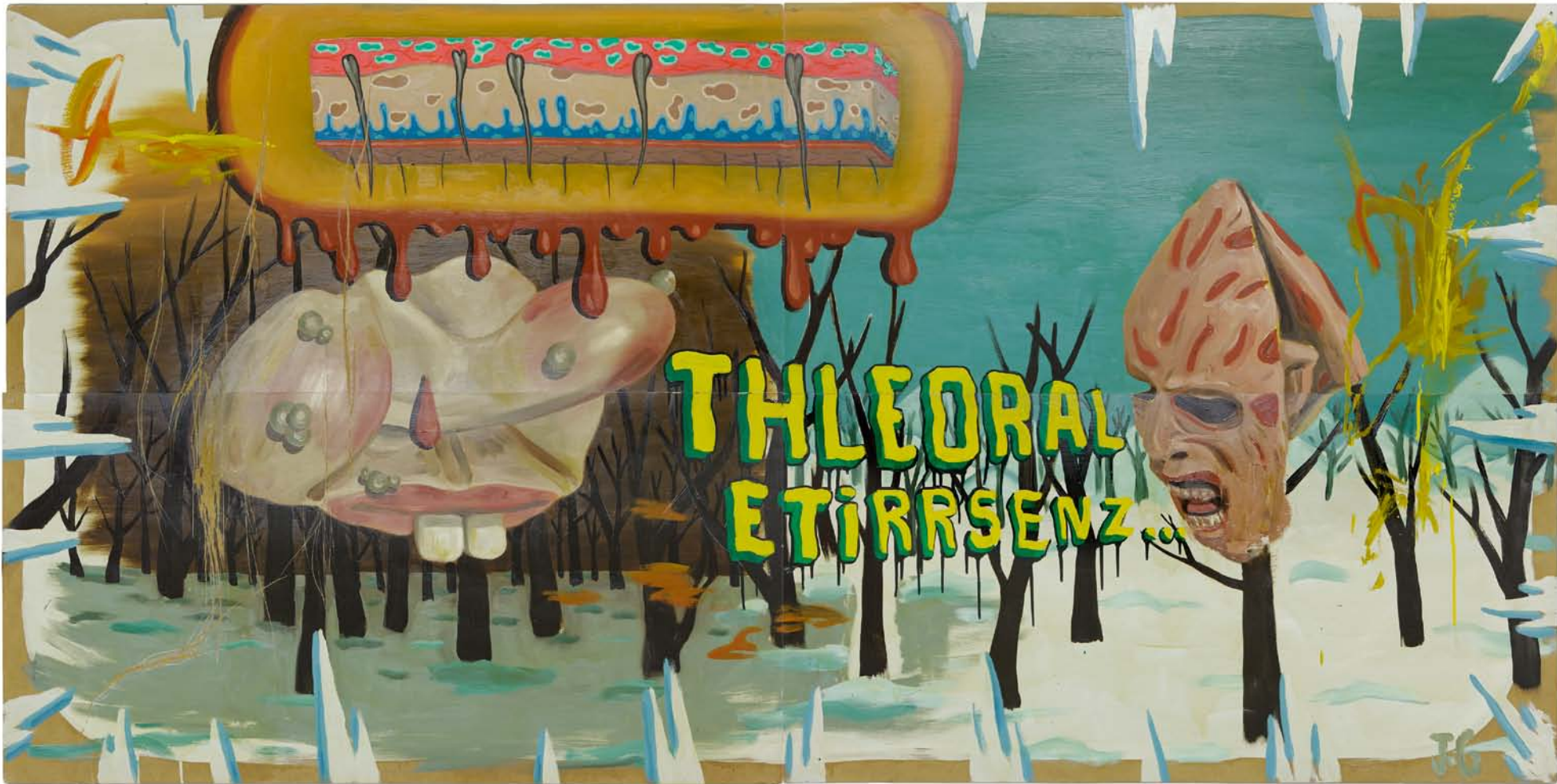
29 Conversation of E.M. Cioran with Lea Vergine in *Conversaciones*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1996, p. 107.

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

30 Ramón Gómez de la Serna: *Ismos*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1975, p. 204.

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

31 “Canned laughter” is the typical example of interpassivity, when the reaction of laughter is included in the soundtrack itself, so the TV does the laughing for me, that is, implements, represents the passive experience of the spectator. “Another example of interpassivity: we all know the embarrassing scene in which a person tells a tasteless bad joke and then, when no one laughst, himself bursts out laughing, repeating ‘That was funny!’ or some such remark –that is to say, acts out himself the expected reaction of the audience. The situation here is similar to, but nonetheless different from, that of canned laughter: the agent who laughs in our place (i.e. through whom we, the bored and embarrassed public nonetheless laugh) is not the anonymous “big Other” of the invisible artificial public, but the teller of the joke himself. His compulsive laughter is similar to those sounds like ‘Oops!!’ (...) (whose function) is to enact the symbolic registration of the stupid stumbling: the virtual Big Other has to be informed about it” (Slavoj Žizek: *How to read Lacan*, Granta Books, London, 2006, p. 24).



information. “It is all about creating a piece that works on the thin edge between imbecility and invisibility, whilst avoiding falling in one or the other”³⁷.

A *crime scene* is, for the postmodern unbeliever, a parody of ritualisation. Vaneigem already stated in *The Revolution of Everyday Life*: “Who wants a world in which the guarantee that we shall not die of starvation entails the risk of dying of boredom?”. Perhaps, the only feasible reaction against the role culture is, as Javier Gutierrez does, choosing humour, especially when in the age of *spectacular* colonisation of daily lives, the consumption of “trifles”: the Kinder egg is one of the crucial objects of such age, a perfect commodity that, immediately, disappoints³⁸. We lack depth of field, perspective, capacity to focus, we only keep the *non-lasting anecdote*. And, meanwhile, the nihilism of feeling compelled to pile files up (accumulation that, trying to keep everything, is incapable to find anything) accumulates fetishised traces³⁹. We are abducted by the mass media, contemplating “reality” as a show that, ultimately, becomes extremely boring. We have become what we beheld; we prefer the artifice to the real thing⁴⁰.

We look, through a hole, inside a bird house (*Home, sweet home*⁴¹, 2008) and we see something that would amaze even a cuckoo: an egg with the world painted on it. That kind of *laughable*

aleph is a prelude to the house full of all kind of *kitsch* objects that Javier Gutiérrez has installed in the Caja Burgos Art Centre⁴². This installation looks much more like a bazaar than like the archive that has acquired the status of “fetish-concept” nowadays. The archive, centre of our economy and epistemological configuration, is located in the scene where the memory fails; “there is no archive without a place of consignment, without a technique of repetition, and without a certain exteriority. No archive without outside”⁴³. Hal Foster points out that the most extraordinary thing of the contemporary archive art is its desire to turn failed visions of the past “into scripts of alternative futures; in a word, to turn the no-place of the remains of the archive into the no-place of utopian possibility”⁴⁴. To be honest, I think it is not clear at all what that statement means, unless it is a form of disguising what could be said in just one word: disappointment.

Javier Gutiérrez is an *anomalous remixer*⁴⁵ who is completely aware of the *ready-made* tradition and, most likely, will no longer be pleased with the idea of a Rembrandt as an ironing board. It should be born in mind that Duchamp’s sense of humour was superficial. As everything: there is no secret, not even where we do not know what causes the *noise*. “As an addition to the History of Thought, *ready-made* is a paradigm of the way in which humans made and unmade culture; better than “pure” philosophy and social sciences, a good *ready-made* can “embody” the ironic boundaries of the traditional theory that states that reality is nothing but the projection of one or several minds. Duchamp, an insightful follower of that tradition, knew, I guess, that Metaphysics, Theology, Science and Arts were nothing more than “useful fictions” (in Hans Vaihinger words). The artist or intellectual needs no more than a mere pervasive consensus to launch an idea to the world. “Nevertheless, the creative act is not only performed by the artist”, said Duchamp in a presentation in 1957. Otherwise, fiction would be useless, just fiction and no reality. *Ready-made* is, then, both a photometer and a swindle”

37 Luis Camnitzer: “Hacia una teoría del arte boludo” en *De la Coca-Cola al Arte Boludo*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2009, pp. 117-118.
38 “One of the popular chocolate products on sale all around Central Europe is the so-called Kinder, an empty eggshell made of chocolate and wrapped up in lively coloured paper; having unwrapped the egg and cracked open the chocolate shell, one finds in it a small plastic toy (or small parts from which a toy can be put together). Is this toy not l’objet petit a at its purest –the small object filling in the central gap, the hidden treasure, *agalma*, in the centre? A child who buys this chocolate egg often nervously unwraps it and just breaks the chocolate, not bothering to eat it, worrying only about the toy in the centre –is such a chocolate-lover not a perfect case of Lacan’s motto ‘I love you, but, inexplicably, I love something in you more than yourself, and, therefore, I destroy you’? This material (‘real’) void in the centre, of course, stands for the structural (‘formal’) gap on account of which no product is ‘really that’, no product lives up to the expectation it arouses” (Slavoj Žižek and Glyn Daly: *Conversations with Žižek*, Polity Press, Cambridge, 2004, pp. 85-6).
39 “Legacies precede what is inherited. Everywhere, the trace is carcinogenic; it produces gangrene, it petrifies. Every reality”, observes Sylvie Merzau, “is turned into a document, the social body becomes the archive space”. As such, the trace starts to be an asset. As it is more important than the fact of putting it “into the box”, what really matters is the box and not the meaning of the contents. The formalism of the trace is a historic nihilism. We all leave traces, and there are traces of everything. To sum up, one trace is equivalent to another. The bicycle wheel and a painting by Cézanne. War and war coverage. The event and the echo. The man and the marionette. Politics and the *Bébête show*” (Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, pp. 129-130).
NT: Quote translated from the Spanish excerpt.
40 “Anthropologist Edmund Carpenter, in his book *They Become What They Beheld*, quotes a phrase about the arrival of the corpse of Robert Kennedy from New York to Los Angeles. The writer “was with a group of reporters... and noticed that almost all of them observed the event through a TV screen installed for the occasion. The real coffin was passing by just behind them, almost at the same distance from which they contemplated the tiny version provided by the screen”. In a similar way, Harold Rosenberg –always an insightful observer of such things – points out in one of his *New Yorker* pieces (March 17th, 1973) that “the TV showed groups of war prisoners coming back from Hanoi passing the time watching on television images of groups of war prisoners coming back from Hanoi. A man crossed by boat the flooded Main Street to buy a newspaper that showed pictures of the flood in his hometown...” (Allan Kaprow: *La des-educación del artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, p. 98).
NT: Quote translated from the Spanish excerpt.
41 NT: “Hogar, dulce hogar”, in the original.

42 “The Entrance to the cottage is a wooden door that cannot be opened. In the middle of the door there is a small round hole. I put a magnifying glass for the audience to peer out and see what is inside, but the only thing that can be seen is an egg with the continents of planet Earth painted with ink. The egg is suspended over a dark background with an almost invisible thread that makes it spin around its own axis, and behind the egg I painted, on a black piece of wood, small fluorescent dots simulating stars in the sky. Thus the name of the piece, *Planeta Sui Generis [Sui Generis Planet]*” (Javier Gutiérrez, comments in an e-mail, June 6th, 2011).
43 Jacques Derrida: *Archive Fever: A Freudian Impression*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, p. 11.
44 Hal Foster: text devoted to the year 2003 in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*, Ed. Akal, Madrid, 2006, p. 669.
NT: Quote translated from the Spanish excerpt.
45 Cf. the notion of the artist as a character obsessed with remix in Nicolas Bourriaud: *Postproducción*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, pp. 39-42.

⁴⁶. The bad thing is that *ready-made*’s compulsion of repetition can no longer tell us anything⁴⁷. The future of the pyrotechnic art or the ephemeral⁴⁸ ritual cannot, despite everything, help us to witness a kind of enigma without greatness.

Sui Generis Planet is an anti-Wagnerian “total piece of art”, in which Javier Gutiérrez assumes the complete *inadequacy* of kitsch⁴⁹. In a recent e-mail he explained to me the *origin* of that cottage full of objects, with disconcerting and funny images: “In my studio I had several paintings and drawings in small format and some moving objects too. My idea was to show all that work but it was not clear to me how to do it. At first I thought I should look for “something” that could help me group the whole piece in one single space so that, somehow, all the parts could work together. The first thing that came to my mind was to show everything in a space that would work as a shop window. I searched the definition of that word in the dictionary and found the answer there. The definition said: space in the outside of shops, closed or glazed, where the goods, products or services offered by the establishment are displayed to the public. Due to the great range of objects and works I had installed in the cottage, I decided to call that shop *Sui Generis Planet*. I took the most part of the objects that are displayed there from a waste market in the outskirts of Mexico City. Later on, in my studio, I started to inspect all that “rubbish” to see what it suggested to me and when I defined one idea I started to assemble all the pieces to give them different forms and functions”⁵⁰. Post-warholian shop window (displacing, using Marxist terminology, fetishism, that commodity spell, quasi-ethnographic rarity), scatological glass (without teleology, but also oblivious to the “smutty”, which is already part of the contemporary aesthetic orthodoxy). There are all sorts of things, and a lot of all of them, in that cottage that exhibits the

recycled in the most peculiar “return of the repressed” . Fliers of lost dogs with pathetic phrases “portraying” desolated masters, a ring with a Mexican fighter fighting against an out-and-out shit, a pig mask, an igloo, the religious locket of some outlaws, an skeleton-aviary, the cattle adoring a sphere that shines enigmatically, an astronaut on a helmet turned into a bonfire-bulb shelter for some monkeys, fascinated by their own existence (refusing emphatically to speak and to listen), a soap that cuts fear and other product of magic-hygiene whose best erotic promise is to be capable of taking pants off, a whole frantic world surrounded by paintings stressing the sarcastic tone.

Javier Gutiérrez has lots of fun accumulating or, rather, cramming that *Sui Generis Planet* that is a (fragmentary or kaleidoscopic) portrait of the psychopathology of everyday life. In this world of non-aesthetical simulation there is, in no way, a path towards the “original”⁵¹. Fumaroli mentions, in a passage of *The Cultural State: Essay About Modern Religion*⁵², the superficial conformism and restrained murmur that usually points to the kingdom of the Philistines⁵³. The advantage of Javier Gutiérrez lies in the fact that he does not want to lecture anybody, and he is fully aware that his “world view” is distinguished by his eagerness to go beyond the merely ironic. His iconographic and objectual choices reveal a *ghoulish* psychic life; that feverish imagination goes beyond surrealist extravagancy⁵⁴. We contemplate some pieces of his impressive exhibition at the Contemporary Art Center, CAB, for example the one called *The Inquisitor*⁵⁵, and there is a predominant *lack of inhibition*, an unequivocal will to stay away of trends and of what is “correct”; the tribute to Giordano Bruno is, actually, a sedimentation of our world as a (still) *inquisitor*⁵⁶ State.

Yet Pascal warned against the vanity of the type of painting that attracts admiration for its similarity to things whose originals are not admired. We would have, in any case, to learn something from the “technical gesture” of the painter who successively, alternatively moves closer



⁴⁶ Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, pp. 106-107.

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

⁴⁷ “Snow shovel/As a precaution against a broken arm”: if we agree to frequently train our spirit of repetition with this little exercise of mental gymnastics, even in the street, whether alone or lost in the crowd, we are in a position to understand between 60% and 65% of contemporary art pieces. In the most part of modern brains, this programme is generally preinstalled and it is not even necessary to repeat the exercise” (J.P. Delhomme: *Art Contemporain*, Ed. Denoël, Paris, 2001, p. 8).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

⁴⁸ “Indeed, in view of the diversity of civilisations, its conceptions and uses of art, contemporary art gets closer to ephemeral rituals, body ornamentations, adornments, pyrotechnic procedures, theatre or religious performances and even the art of flower arrangements” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 20).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

⁴⁹ “*Principle of inadequacy*: Engelhardt proposes the idea of inadequacy when he observes that in every aspect or every object it exists a deviancy, a permanent distance in relation to its nominal end; a distance towards the function it should accomplish, if it’s a product or a ringlet; a distance towards realism, if its whatever artistic figuration. Kitsch always aims a bit sideways, replaces the pure by the impure, even when it describes purity” (Abraham Moles: “Principios y virtudes del kitsch” en Tomas Kulka (ed.): *El kitsch*, Ed. Casimiro, Madrid, 2011, p. 49).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

⁵⁰ Javier Gutiérrez: comments in an e-mail of June 6th, 2011.

⁵¹ “By proposing “copies” of almost all known art forms, kitsch shows (sometimes at a higher pace than we would like to believe) the way towards originals” (Matei Calinescu: “El hombre-kitsch, el artista-kitsch” en Tomas Kulka (ed.): *El kitsch*, Ed. Casimiro, Madrid, 2011, p. 68).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

⁵² NT: *L’État culturel: une religion moderne*, in the French original.

⁵³ Cf. Marc Fumaroli: *El Estado cultural (Ensayo sobre una religión moderna)*, Ed. El Acantilado, Madrid, 2007, p. 21

⁵⁴ Cfr. Henry Ey: *Estudios sobre los delirios*, Ed. Triacastela, Madrid, 1998, p. 142.

⁵⁵ NT: *El Inquisidor*, in the original.

⁵⁶ “*The Inquisitor* is a tribute to Giordano Bruno, Italian friar, philosopher, astronomer, and poet born in 1548. I discovered him through a piece published two years ago in which NASA make known the existence of other planets outside the Solar System. There they commented that Giordano had already proposed the theory, and that was the reason why he was burned at the stake. I think it is unbelievable that so many centuries were needed to acknowledge his talent and courage, and I believe that, in a way, we still live in an inquisitorial world. That is the reason why I decided to use the face of Freddy Krueger (the famous character of *A Nightmare on Elm Street*, the horror movies saga). (Javier Gutiérrez: comments in an e-mail of June 4th, 2011).



and further from his painting to judge it. It is not easy to *guess* at what distance you have to put yourself⁵⁷. The painting *Not everyone could get in for this Christmas*⁵⁸ takes us to an ambiguous limit: the image of the cottage roof is like a “dreaming” through the hole of a wooden wall, the artificial grass garland with the red ribbon and coloured Christmas balls seem to *invite* to participate in a ceremony of complete bliss. However, what Javier Gutiérrez wants is, precisely, to use the “corny” tone to sour the holiday mood, remembering that “home warmth” is a capitalist myth and that all the thermodynamics of gifts leave aside those who hardly have much more than their *bare life*. In a way, all the works by the artist are, as exemplified in *Cat in the garden*⁵⁹, intensely inhospitable: they present familiar things that have become strange. *It can happen to the best of us* mentions domestic violence from that “justification” that *naturalises* or plays down the importance of the aberrant; the knife in a woman’s hand, with sharpened and perfectly red-polished nails, is framed with a window at the back, behind which we see some rays in a post-Gothic scenery. Even a cat can increase its uncanny scale⁶⁰.

We are (I use the plural form but I could, easily, write in the first person) obese tourists like the one who is floating, on a shark-shaped airbed, in the swimming pool of *Nothing like some good holidays in the Caribbean*⁶¹, completely unaware that a giant shark lies in wait for the succulent delicacy from the “all-inclusive” facilities. Javier Gutiérrez wants to show the contemporary farce *bluntly*, in this age where *hypervisible* rules, and *reality show* reveals the attraction towards the monstrous, “the aberrant, the amorphous (and deformed), everything that disturbs the prevailing order, turning *scandal* into the raw material that feeds television discourse”⁶². Everything slips towards *fun*, life brought to the stage by fools, within which violence also appears, without doubt, or even acknowledgement of the powerlessness of theory. We know that the acceleration of the processes of methaforization generate, ultimately, a deprivation of sense and territory. “By dint of meaning, information, and transparence our societies have passed beyond the limit point, that of permanent ecstasy: the ecstasy of the social (the masses), the body (obesity), sex (obscenity), violence (terror), information (simulation). In fact, the era of transgression has end-

ed, it is that things themselves have transgressed their own limits”⁶³. Ultimately, even the most aggressive behaviours would not be more than *exorcism* and, even in bloodbaths, invocation to the power of horror in slaughterhouses, and fascination for morgues and subsequent processes of “plastic articulation” there would be *lots of rhetoric*⁶⁴.

The *heinous* has been institutionalised by contemporary museums, and as a result of that, scenes of self-abandonment, cabinets full of hair and nail pieces, sedimentations of all kind of secretions and humours, normalised presence of saliva, blood and urine, and also idolisation of sperm and excrements have proliferated. Freud considered that the coprophilic component of the sexual drive have been proved incompatible with the aesthetic exigencies of our civilisation. It seems, providing the aesthetic events of the last three decades, that he was not completely right. “The art piece has never been so cynical, nor has it liked so much touching scatology, filth and dirt. Nor such piece will have ever been —a more disconcerting trait even— so appreciated by the institutions either, as in the beautiful times of official art”⁶⁵. The aesthetics of the dung heap are not, I insist, marginal; on the contrary, carrion and filth are perfectly catalogued, and are key basics in permanent collections of the institutions that watch over the (neo) orthodoxy of art. If the *grunge* (literally, mucky) mood prevailed some time ago in music, and *dirty realism* had a certain impact in literature, it is in plastic arts where, without doubt, scatology has gathered more followers and promoters. *Artist’s shit* for everyone: cans have eager consumers⁶⁶. Javier Gutiérrez’s paintings remind us that repression is not an act, which is precisely defined by the return of the repressed; but the return is indeed a symptomatic, perfectly real, act no matter whether it is noticed or not.

It looks like contemporary art might be suffering, too much often, from the Münchhausen syndrom, characterised as a *group of bizarre and dramatic symptoms* that could hardly be reduced to a rational diagnostic and that, ultimately, are the result of an “entire illness (which) is result of repeated self-mutilation, performed so cunningly and secretly, and causing such immense suf-

57 Cfr. Louis Marin: “A propósito del signo natural: Mapas y cuadros” en *Estudios semiológicos. (La lectura de la imagen)*, Ed. Comunicación, Madrid, 1978, p. 226.

58 NT: En estas navidades no todos pudieron entrar, in the original.

59 NT: Gato en el jardín, in the original.

60 “Personally, I like the work *Cat in the garden* a lot because it has something uncanny. Something that “stalks” from the garden of any home. I always had the impression that cats are connected to another world, one we cannot access” (Javier Gutiérrez, comments in an e-mail of June 4th, 2011)

61 NT: Nada como unas buenas vacaciones en el Caribe, in the original.

62 Gérard Imbert: “La identidad como espectáculo: de la televerdad a la telebasura. (Hacia una estética de lo hipervisible)” in *Revista de Occidente*, n° 201, Madrid, February 1998, p. 94.

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

63 Jean Baudrillard: *The ecstasy of communication*, New York, Semiotext(e), 1988, p. 82.

64 Cfr Georges Bataille: “El espíritu moderno y el juego de las transposiciones” in *Documentos*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 161.

65 Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, pp. 24-25.

66 “In 1989, Bernard Bazile ordered to open one of the cans of Manzoni’s *Artist’s shit*”, and showed “not only the gap between the reality of contents (displaying a piece of tow), the imaginary of the container (the most impure fragment of the artist’s body) and the symbolic reality of the whole (one of the purest moments of transgression of art’s boundaries”: it also exhibited the surplus value thus gained and, eventually, the increase of the value of Manzoni’s can open by Bazile, sold by the Pailhas Gallery from Marseille at twice the price of the original” (Néstor García Canclini: “Arte y fronteras: de la transgresión a la postautonomía” in *Coloquios*, Ed. Trienal de Chile, Santiago de Chile, 2010, p. 27).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

fering, that it leads experienced doctors up the garden path”⁶⁷. In the middle of an *epidemic of (aesthetic) traumas*, when the “right to the syndrome” is spreading all over, it seems as it was fundamental to say everything but in the most conceptual, “committed” and cryptic way. Javier Gutiérrez does not want to beat around the bush, nor is he formulating “mystic truths”, and he is not looking either to disguise himself as a philosopher to enunciate, finally, a platitude. His paintings make visible an *absurd and simple planet*, where the phrases that appear on it, in some cases as in *Epidemic*⁶⁸, does not say anything. The aesthetics of self-absence in a world in frantic transformation may need the “magic block” (wunderblock), which is linked to the appetite for destruction. The *provoking-placement* would end up being a lost archive, a deleted surface or, paraphrasing Lacan, the erased subject. “There is no band”, there is no music, exclaims a character who is ready to sing in David Lynch’s *Mulholland Drive*. There is not always synchrony between the impulse and the mute orchestra of life.

The art of the *sublime-ridiculous*, as pointed out by Žizek, traps and melts us⁶⁹; we are those snow-men photographed by Lynch: funny and, at the same time, grotesque. Javier Gutiérrez deliberately paints corny things, like that *Doggie* or the *Penguin*⁷⁰ portrayed in a frontal view to catch the “innocent” observer, if that exists, in an area of conspiratorial winks and *private jokes*⁷¹. “Contrast alone will sometimes produce a ludicrous effect, although nothing ridiculous exists separately in either of the subjects”⁷². The counterpoint to the “sugary” images of Javier Gutiérrez is the texts that work as *detonators* of sense or, rather, of the absurd. When we see the lost white doggie we cannot be sympathetic if we read the little phrase that tries to recover “Ricky”, which apart from wearing a purple neckerchief and having a little black mark on the back, innocently states, “I’m as loose as my master”. It is difficult to avoid mockery from wicked jokers, especially when what we have (in our surviving culture of postmodern incredulity) are *morbid symptoms*⁷³ and the signifier is always about to be bled to death⁷⁴. Régis Debray has pointed out, in *The Seductive*

*State*⁷⁵, that everybody turns themselves into a museum piece while they are alive⁷⁶; the frivolous has the means to become monumental and, although media time devours itself, some demented things preserve a sort of *zombie* existence. Michael Jackson’s *Thriller* is more than a “classic”; it is a diagnosis of the whole debacle we have witnessed.

“Artists –states Kaprow- cannot make the most of the adoration to the dying, nor can they fight all those bows and genuflections when moments later they sanctify their acts of destruction, cult objects for the same institution they were meant to destroy. That is an absolute lie. A pure example of the fight for power”⁷⁷. However, what is left for us is sarcasm⁷⁸ or the childish or psychotic attitude of “shitting upon the whole world”⁷⁹. The so-called fetishist’s refusal also works: “I know, but I don’t want to know why I know, so I don’t know”. We know for certain that the culture of fun and entertainment, in the end, is not funny at all⁸⁰ and that, ultimately, all bloodsheds, all artistic cruelty are nothing but exorcisms or, more precisely, pure masquerade, strict *fake*. Fredric Jameson diagnosed, in *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, that the immersion in the schizophrenia was accomplice with the enthronement of pastiche or the fashion of “nostalgia”⁸¹, in a moment when the kitsch culture of *anything goes* can be cross-

75 NT: *L’État Seducateur*, in the French original.

76 “Everyone turns into a museum piece while they are alive. The frivolous has the means to become monumental, and from here ridiculousness could be measured depending on how carefully he tries to become a monument. The misfortune is that, with the anticipated memorisation of the present, the trace enters as a memory, in a kind of melancholic distance towards what has been experienced, which media anticipate and turn into a frenzy of disappointed pre-releases. Media time devours itself by force of anticipating the event” (Régis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, p. 129).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

77 Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, pp. 25-26.

78 “The sarcasm, *sarcasmos*, the mockery that insults flesh the same as a dog bits a calf, could be the response to the agnostic, to that who does not believe that death makes any sense at all. “The power to destroy is not conceded to man; at best, it has the power to change forms, but not to obliterate them (...) What does Nature, always creating, cares if this mass of flesh today wearing the conformation of a bipedal individual is reproduced tomorrow in the guise of a handful of centipedes? (...) However, if the degree of attachment, or rather of indifference is the same, what can it be to her if, by one man’s sword, another man is transspiciated into a fly or a blade of grass? That is the way Brissac philosophised [in the Marquis de Sade’s *Les Infortunes de la vertu*] to horrified Justine (Jean Clair: *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, pp. 36-37).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

79 “This power of absolute dominance which the young kid believes to have towards the world and his peers is summarised by Schreber’s formula, “shit upon the whole world”. And the contemporary artist, that tries to exert absolute power towards his observers, “this man –M. Gauchet highlights- free ‘par excellence’, metaphysically speaking, the man who frees himself from his subordination of creature through his activity”, has become, just himself, the total individual, the absolute kid” (Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 92).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

80 “The State is our conscience without reservations. Fun, seemingly, is not still funny; it has hardly made us escape from the “weekend neurosis”, so it leaves us looking forward to play but incapable of doing it. Trying to do so leads to a worst expiation. It is absolutely clear that we don’t want to work, but we feel we have to. So we bitterly grumble about it and fight” (Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, p. 56).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

81 Decorative nostalgia that leads, inevitably, to the pastiche: “The approach to the present by way of the art language of the simulacrum, or of the

dressed, later on, into the *quaker style*, and try to get a cure with the universal antidote of “less is more”. The frugality of the new *international style*⁸² may be concealing that, in fact, there is not much to say: luxurious mediocrity as a definitive criterion.

Game Over is the scary “big poster” with which Javier Gutiérrez synthesises the “apocalyptic” tone that was all the rage in the times of the *inflation of the post*. It seemed that everything was dead and, however, the buried returned and, as the murdered characters in the *Don Juan*, seemed to be in pretty good health⁸³. We are all surrounded by, more than spectres, *zombies*. “Not dis-integration, but reproduction and integration of that which is, is the catastrophe”⁸⁴. There is no possible pause for the writing of disaster, nor a single moment in which there is no need for one *cruel image* more. The skull with bright, almost hypnotic, eyes prevails in the sea storm landscape; it is not Zeus who cast the lightning bolts, but the machine that claims more coins for the next game. The ridiculous and, also, *immoralist*⁸⁵ paintings of Javier Gutiérrez tell things *bluntly*, reporting how “life and death, love and hate, pleasure and pain are two sides of the same token, always present in the more mundane things of life”⁸⁶.

Without doubt, Javier Gutiérrez has become a consummate master in depicting the “extravagant example”⁸⁷. Whether in *Tsunami* (the Duracell battery between two dolphins that, seem-

pastiche of the stereotypical past, endows present reality and the openness of present history with the spell and distance of a glossy mirage. But this mesmerizing new aesthetic mode itself emerged as an elaborated symptom of the waning of our historicity, of our lived possibility of experiencing history in some active way”. (Frederic Jameson: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in Meenakshi Gigi Durham, Douglas Kellner, *Media and Cultural Studies. KeyWorks*. Oxford, Blackwell Publishing Ltd, p. 496).

82 “We can think, without exaggeration, in minimalism as “the lingua franca for the artist world all over the world” (Lynn H. Zelevansky: “Lo local y lo mundial: transgrediendo el minimalismo” in *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 25).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

NT: “International style” appears in English, in the original.

83 “Personally, I must acknowledge, I have been irritated since a long time by post-capitalist discourse, which has become widespread since some time ago, that everything ended or died: the subject died, the author died, History ended, and avant-garde became impossible. Indeed, whatever you ask for, either they died or there is nothing left of them. The only thing that remains is trade, just the market, where the properties of the deceased, which were subsequently left without owner, are sold” (Boris Groys: *Obra de arte total Stalin*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2008, p. 15).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

84 Herbert Marcuse: *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Beacon Press, Boston, 1978, p. 50.

85 “We should recall here the *Discourse on the Sacred and Profane Images*, published by cardinal Gabriele Paleotti in Bologna in 1582, which tried to convince about the necessity to sublimate and purify the world of images through the implementation of the canons of the Council of Trent on arts decorum: “ridiculous paintings’ are only justified for two reasons: either that they provide a certain relaxation to the beholder to make him forget his daily tribulations, or they transmit a moral message which was moving and edifying” (José Emilio Burucúa and Nicolás Kwiatkowski: “Estudio introductorio” de Francis Grose: *Principios de la caricatura seguidos de un Ensayo sobre la pintura cómica*, Ed. Katz, Madrid, 2011, p. 14).

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

86 Javier Gutiérrez: comments in an e-mail of June 4th, 2011.

87 I’m referring to the issue, discussed in the *Lagique de Port-Royal*, in the 17th century, between the extravagant and the reasonable examples: “For countless propositions –we read in *Logic, or, The art of thinking*, published in 1683– would be preposterous if signs were given the names of the things

ingly, are having lots of fun, in spite of the contamination that is mentioned there) or in *Ermine*⁸⁸ (with that defiant-rhetoric text that can be tattooed in your own body: “Let them be sure that those who come for me will find me, but be careful with your return path, as where I live signals get blurred”), the artist is clear in his mind that the *inadequate* has to be stressed⁸⁹. The “epidemic” can be nothing but epidermal, or something that can be seen in the pilosity; in the winter landscape the atrocious mask appears, along with an amorphous face with beautiful lips and two prominent teeth characteristic of a fool: an indigestive and, at the same time, funny image. We cannot be afraid, even, of *bomology*, that caustic humour mode that wants to provoke laughs no matter the price. Javier Gutierrez is, with all due respect, a *macaronic* painter, that is, gifted with an extreme talent for parody and humour, willing to let his grotesque imagination flow, a supplier of bizarre combinations⁹⁰. *Planet sui Humores*, in which the “sense of the foolish” prevails. We contemplate, there where we expected shelter, a world that is nothing but an inked egg and maybe laughs will follow: *suddenly applaud themselves*⁹¹. What a weird thing! Sudden glory. That is: a real scream.

signified, and this is never done because they are preposterous. So someone who had fixed ideas about what things certain things signified would look ridiculous if, without warning anyone, he took the liberty of giving these capricious signs the names of these things, for example, if he said that a rock were a horse, and a donkey were the king of Persia, because he had established these signs in his mind”.

88 NT: *Armiño*, in the original.

89 “Let the employments and properties or qualities of all the objects be incompatible; that is, let every person and thing represented, be employed in that office of business, for which by age, size, profession, construction, or some other accident, they are totally unfit” (Francis Grose: *Rules for Drawing Caricaturas: with an Essay on Comic Painting*, London, 1788, p. 21).

90 “The macaronic is a literary language invented in Italy by the end of the Quattrocento. In that comical language, classic Latin provides the morphology, the declinations, the syntax, the verbal forms, the hyperbaton and the ablative absolute, while the roots of the words are taken from the vernacular language, in this case from the Italian language of the 16th century and the Paduan dialect. The bizarre combination of languages in the macaronic invention could function as an emblem of the critic and over-elaborate stage of late Renaissance” (José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski: “Estudio introductorio” a Francis Grose: *Principios de la caricatura seguidos de un Ensayo sobre la pintura cómica*, Ed. Katz, Madrid, 2011, p. 23). A key work is the *Opus Macaronicum* by Folengo, published in Venetia in 1525, where we find 52 xylographies with clearly grotesque images.

NT: Quote translated from the Spanish excerpt.

91 NT: In English, in the original.



JAVIER GUTIÉRREZ ORRICO

Ciudad de Córdoba, Argentina. 1973
Vive y trabaja en Méjico DF.

Licenciado en Pintura por la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en el año 2000.

En 2001 se afinsa en Nueva York, donde aprende y desarrolla oficio como caricaturista.

En 2002 se instala en Méjico DF, Méjico.

Principales premios y distinciones

- 1999 2ª Premio Salón Pro Arte Córdoba, Museo Caraffa. Córdoba, Argentina.
- 1997 1ª Premio, Homenaje a Van Gogh, Ciudad Universitaria. Córdoba, Argentina.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2011 Centro de Arte Caja de Burgos CAB. Burgos, España.
- 2009 Galería T20, Arte Chicago Next. Chicago, Estados Unidos.
- 2008 Mexican Landscape of hate and toys, Molinos del Río. Murcia, España.
- 2006 Parque Galápagos, Galería Estudio Antena. Méjico DF, Méjico.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2011 Arco. Madrid, España.
- 2010 Volta 6. Basilea, Suiza.
- 2010 Arco. Madrid, España.
- 2009 Art Sydney, Arcade Art and Editions. Sydney, Australia.
- 2009 Cancerbero, Galería Andrea Pozzo, Universidad Iberoamericana. Méjico DF, Méjico.
- 2009 Arco. Madrid, España.
- 2008 Galería T20. Femaco, Mexico DF, Méjico.
- 2008 Revolución Industrial, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Roma). Méjico DF, Méjico.
- 2000 Córdoba Despierta, Galería Rolotti. Córdoba, Argentina.
- 2000 4ª Edición Premios Constantini, Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina.
- 2000 VIII Bienal Arte Sacro. Buenos Aires, Argentina.



