

GALÁN

Julio Galán



Julio Galán



center for contemporary art

Witte de Withstraat 50

3012 BR Rotterdam

2 juni - 15 juli 1990

De beeldende kunst speelt volop uitwedstrijden, overall in West-Europa en Noord-Amerika en sinds kort ook in andere gebieden van de wereld. Over wie wel en wie niet mag deelnemen en de spelregels wordt echter heftig gediscussieerd.

De tentoonstelling *Les Magiciens de la Terre* werd door de meeste betrokkenen afgewezen, wat niet wil zeggen dat diegenen die de tentoonstelling, in de lente van 1989 in het Centre Georges Pompidou en de grote hal van La Villette, zonder meer veroordeelden gelijk hadden. Ondertussen zijn de gemoederen bedaard en staat de deur open. En zo hoort het ook. Men kan zich uiteraard afvragen waarom het zo lang heeft geduurd. Of peilen: hoe ver en hoe lang de deur open zal blijven voor hedendaagse kunst uit niet-Westerse landen.

De Mexicaanse kunstenaar Julio Galán en de Argentijnse kunstenaar Guillermo Kuitca worden door Witte de With voorgesteld omdat zij belangrijk werk maken en belangrijk nieuws brengen. Niet omdat wij gelijk willen krijgen in een of ander debat over gelijkberechtiging en beeldende kunst. Voor Galán en Kuitca is de tentoonstelling in Witte de With hun eerste, uitgebreide, eenmantentoonstelling in Nederland en de rest van Europa. De tentoonstellingen van Julio Galán en Guillermo Kuitca zijn meteen ook een experiment voor Witte de With: twee kunstenaars, twee tentoonstellingen, twee publicaties, en toch, op een of andere manier, te samen.

De schilderijen en objecten van Julio Galán en Guillermo Kuitca, hoe verschillend de visuele taal van beide kunstenaars ook moge zijn, passen op bijzondere manier bij elkaar. Zij spreken elkaar tegen en vullen elkaar aan. Komt het omdat Galán gevestigd is in Monterrey en Kuitca woont en werkt in Buenos Aires? Zijn er nog andere plaatsen in de wereld denkbaar waar de verschillen en overeenkomsten, de grenzen met Noord-Amerika en Europa, zo voelbaar en aanwijsbaar zijn? Komt het omdat Galán en Kuitca met die 'grenzen' in het achterhoofd, elk op hun eigen manier, de werkelijkheid en de toepasbaarheid van de Latijns-Amerikaanse cultuur erkennen en opnieuw proberen uit te vinden? Of komt het door de verhalen die in hun werken te vinden zijn, in de felle, kleurrijke, soms devote dan weer boertige platelandstaferelen van Galán en in de donkere, grijze, nachtelijke voorstellingen van steden en anonieme woningen van Kuitca. Verhalen die te fel of te duister zijn voor enige melancholie, maar die altijd balance-

Contemporary art is playing its games away from home, throughout Western Europe and North America and most recently in other parts of the world. A fierce debate is however raging about the rules and about who is eligible to take part in the game.

The exhibition *Les Magiciens de la Terre* was rejected by most players, but that does not mean that everyone who condemned the exhibition in Spring 1989 at the Centre Georges Pompidou and the grand hall of La Villette was right. In the meantime, tempers have cooled and the door is open. That's how it should be. One can of course wonder why it has taken so long. Or investigate: how far will the door open to contemporary art from non-Western countries and for how long?

The Mexican Julio Galán and the Argentine Guillermo Kuitca are introduced by Witte de With because they create important work and bring important news. Not because we want to be proved right in some debate about equality and art. The exhibitions in Witte de With are the first comprehensive exhibitions in Holland and the rest of Europe for Galán and Kuitca. They are at the same time an experiment for Witte de With: two artists, two exhibitions, two publications and yet connected.

Julio Galán and Guillermo Kuitca's paintings and objects, however different the visual languages of the two artists may be, fit together in a special way. They contradict and augment each other. Is it because Galán is based in Monterrey and Kuitca lives and works in Buenos Aires? Can one conceive of other places in the world where the differences and similarities, the frontiers with North America and Europe are so tangible and demonstrable? Is it because Galán and Kuitca, with these 'frontiers' in the back of their minds, each in their own way tries to recognize and rediscover the reality and implementation of Latin American culture? Or is it because of the stories to be found in their work? In Galán's bright, colourful, occasionally devout or coarse rural scenes and in Kuitca's dark, grey, nocturnal portrayals of cities and anonymous houses. Stories which are too bright or too dark for any melancholy but which always balance on the brink of ecstasy or catastrophe. Stories about

ren op de rand van de extase en de catastrofe. Verhalen over adolescenten, vrouwen en mannen - vooral mannen - en over het verdere leven en de toekomst van de schilderkunst in Monterrey en Buenos Aires, maar niet alleen daar.

De tentoonstelling van Julio Galán en Guillermo Kuitca was niet mogelijk geweest zonder de steun en het enthousiasme van de beide kunstenaars, van Gosse Oosterhof, van de auteurs Rina Carvajal en Francesco Pellizzi, van Thomas Cohn, Annina Nosei en de staf van de Annina Nosei Gallery in New York.

Chris Dercon
maart 1990

adolescence, men and women - especially men - and about the continuing life and the future of painting in Monterrey and Buenos Aires, and elsewhere.

The exhibition of Julio Galán and Guillermo Kuitca would not have been possible without the support and enthusiasm of both artists, of Gosse Oosterhof, of the authors Rina Carvajal and Francesco Pellizzi, of Thomas Cohn, Annina Nosei and the staff of the Annina Nosei Gallery in New York.

Chris Dercon
March 1990

op de grens: Julio Galán

on the border: Julio Galán

'Wat bestaat komt me ongeloofwaardig voor.
Omgekeerd, zie ik dat wat 'niet bestaat' als waar.'

Vasilij Rozanov,
Eerste mand, 1913

De kunst van de postavant-garde bestaat uit breuken, daarin ligt haar 'revolutionaire' aard en in het systematisch vertrouwen op discontinuïteit huist de 'postmoderne' ziel van het modernisme. Toch is dit niet helemaal nieuw in onze geschiedenis. Al in het prille begin van de modernistische periode deed zich de roemruchtste van alle kunsthistorische breuken voor: de 'sprong' tussen Jacopo en Giovanni Bellini en de 'plotselinge' explosie van de Venetiaanse Renaissancekunst. (Nieuw is wel de *ideologische* voorkeur die tegenwoordig voor het nieuwe bestaat.) Ten dele door de heersende historische nivellering zijn we vandaag in hoog tempo op weg naar een synchronische en wereldomvattende horizontale structuur en dringen wezenlijk artistieke bijdragen 'van buiten' zich op aan de 'hoofdlijn' van de westerse kunst als de belangrijkste dragers van vernieuwing. Dit is niet langer slechts materiaal ter toeëigening, verrijking of vernieuwing, of speelgoed en inspiratiebron voor de avant-garde. Deze 'randverschijnselen', die hun wortels hebben in 'het primitieve' en in de meer 'traditionele' uithoeken van onze Euro-Amerikaanse cultuur, hebben zelf nieuwe, eigen talen ontwikkeld. Door de overwinning op het oude dilemma dat hen tussen provincialiteit en epigonisme gevangen hield, leveren ze nu enkele van de meest betekenisvolle bijdragen aan de moderne kunst.

Julio Galán en Guillermo Kuitca zijn twee van die krachtige persoonlijkheden. Hun werk stelt ons voor een nieuwe reeks interpretatieproblemen: enerzijds met betrekking tot hun oorsprong, hun 'pedigree' (zoals men het document van herkomst van waardevolle voorwerpen noemt) - omdat deze twee kunstenaars onbetwistbaar 'van buiten', uit de 'marge' van de westerse kunst komen - anderzijds met betrekking tot het al even onmiskenbare feit dat ze ook *hier* zijn op een wijze die van vitaal belang is voor het leven en het voortbestaan van de westerse modernistische 'traditie' waarmee ze zijn verbonden. Zij en enkele anderen uit verschillende delen van de wereld, slagen erin een nieuwe artistieke geografie in kaart te brengen en de braakliggende gebieden te verkennen tussen het groeiende bewustzijn van een moderne esthetiek (in hoge mate de uitdrukking van een modern ethos) en de ervaring van een ethos van marginaliteit (dat zelf doordrenkt is van een 'traditionele' esthetiek).

Er zit een vouw in de kaart aan de muur op Vermeers *De schilderkunst* en nog maar kort geleden werd door

'What exists seems incredible to me.

Vice Versa, what 'doesn't exist',

I see as true.'

Vasilij Rozanov

First Basket, 1913

Post-avantgarde art is made of discontinuities: therein lies its 'revolutionary' character, and it is in this systematic reliance on non-continuity that rests modernism's 'post-modern' soul. This is not entirely new in our history, particularly since the beginnings of modernity - one need only think of that most notorious art historical discontinuity, the 'jump' between Jacopo and Giovanni Bellini and the 'sudden' explosion of Venetian Renaissance art (what is unprecedented is the *ideological* bias in favor of the new). Today, at least in part because of the historical flatness which prevails in a world moving fast towards a synchronically and ecumenically horizontal structure, 'outside' contributions of artistic relevance - no longer just exploited as materials for appropriation, enrichment and renewal - intrude on the 'mainline' of Western Art as the main carriers of novelty. From being the playthings and stimuli of the avantgarde, these 'peripheral' exponents, rooted in 'primitiveness' and in more 'traditional' corners of our Euro-American culture, have themselves developed new languages of their own, and by transcending the old dilemma which pinned them between provinciality and derivativeness are now making some of the most significant contributions to modern art.

Julio Galán and Guillermo Kuitca are two such powerful presences. Their work poses a new set of interpretive problems: on the one hand concerning the question of their origins, of their 'provenance' (as is said in regard to the pedigree of valuable objects), because these two artists come indisputably 'from the outside', from the 'periphery' of Western art, on the other hand with regard to the equally inescapable fact that they are also *here* in a way that is essential to the very life and survival of the Western modernist 'tradition' with which they are connected. They and a few others, from various parts of the world, are succeeding in mapping a new artistic geography, in discovering the wastelands between the expanding awareness of a modern aesthesis (very much the expression of a modern ethos) and the experience of an ethos of marginality (which is itself imbued with a 'traditional' aesthesis).

There is a crease in the map on the wall of Vermeer's *The Art of Painting* and it was only recently

de kunsthistoricus John Michael Montias opgemerkt dat deze De Nederlanden verdeelt langs de oude godsdienstgrens. Dit bewijst niet alleen hoe belangrijk dat conflict in de zeventiende eeuw was, maar misschien nog meer hoe subtiel het 'symbolisch realisme' was dat het rijpe werk van de meester bezielde.¹ Het getuigt met name van een ideale geografische orde in de vroeg-moderne Hollandse voorstellingswereld. In een recent werk van Guillermo Kuitca - een blauwe kaart geschilderd op een matras, *The River (De rivier)*, 1990 - volgt de loop van de Rijn een bedding die gevormd wordt door een reeks strategisch geplaatste knopen op het wasachtige oppervlak. De vouw komt hier terug om de schijn van een 'exacte' geografie te benadrukken - of is het bespotten? In een ander werk van Kuitca, *Road Crossings in Europe (Kruispunten in Europa)*, 1990, vormt een mozaïek van vervalste fragmenten het samengestelde beeld van een fictieve Westeuropese kaart, waarbij verschillende stukken zijn gescheiden door gebieden van picturale 'verdoezeling': de aanvankelijke illusie van vertrouwdheid met de geschilderde kaart gaat over in een besef van volledige desoriëntatie wanneer men bemerkt dat bekende stedelijke agglomeraties (oriëntatiepunten) en de wegen die hen verbinden willekeurig zijn neergezet. Het gevoel ontstaat dat het schilderij zowel op de absurditeit van elke moderne zoektocht naar authentieke, unieke en opvallende plekken wijst, als op een paradoxaal, subjectief idee van de huidige universaliteit en inwisselbaarheid maar - denk aan de verdoezelde verbindingen - ook op de afwezigheid van enig contact tussen het merendeel van de bestaande 'centra', waarvan het eigen karakter totaal is uitgehouden.

In hun dubbelzinnigheid en tegenstrijdigheid omtrent de existentiële (geografische en residentiële) plaatsing van het onderwerp, duiden Kuitca's vertrouwde en onbewoonde kaarten en *departamentos (flats)* (geen *viviendas (woningen)*), er zijn hier alleen sporen van leven, geesten, ectoplasma's, zoals in Julio Cortázar's *Casa Tomada*) op een fundamenteel moderne situatie. De insceneringen kenmerken zich ook door een Kafkaësk plaatsbesef, een claustrofobie die zowel geldt voor de 'interieurs' als voor de ideale afbeelding van de gefantaseerde ruimten tussen agglomeraties van interieurs - de steeds onwaarschijnlijker wordende 'open ruimten'. Maar het is ook alsof die beroemde Middeneuropese 'persoonlijke wereld' haar nachtmerrie-achtige kwaliteit heeft verloren en geworden is tot iets wat we ons bijna niet meer bewust zijn - niet, zoals in Kafka's tijd, uit ongevoeligheid voor wat nieuw is en uit blindheid voor wat dreigt, maar als gevolg van het feit dat het zo universeel wordt ervaren. Zowel Galán als Kuitca delen dit

1. John Michael Montias, *Vermeer and His Milieu, a web of social history*, Princeton, 1989.

noted by the art historian John Michael Montias that it divides The Netherlands along the old religious line: a testimony not only to the importance of that conflict in the seventeenth century, but even more perhaps to the subtlety of the 'symbolic realism' which informed the work of the master at the time of his maturity.¹ In particular, it attests to an ideal order of geographical placement in early modern Dutch representation. In a recent work by Guillermo Kuitca - a blue map painted on a mattress, *The River*, 1990 - the course of the Rhine follows a depression produced by a series of strategically placed buttons on the waxy surface: the crease here reappears to underline - or should one say mock? - the semblance of an 'exact' geography. In another of Kuitca's works, *Road Crossings in Europe*, 1990, a mosaic of spurious fragments create the composite image of a fictitious Western European map, in which diverse patches are divided by areas of pictorial 'fuzziness': as one moves from the initial illusion of familiarity with the painted map to a sense of total loss at the realization that well-known urban centers (landmarks) and the roads that connect them are placed at random, the painting seems to suggest at once the absurdity of any modern quest for rooted, unique and singular sites, and a paradoxical, subjective grasp of the present ubiquity, interchangeability but - think of the blurred connections - ultimate incommunicability of the multitude of existing 'centers', emptied of any true character of their own.

In their ambiguity and ambivalence with regard to the existential (geographical and residential) placement of the subject, Kuitca's familiar and deserted maps and *departamentos (apartments)*, (not *viviendas (living quarters)*), there are only traces of life here - ghosts, ectoplasms, as in Julio Cortázar's *Casa Tomada*) point to a basic modern condition. It is then a quite Kafkaesque sense of location that characterizes these settings, a claustrophobia that applies as much to the 'interiors' as to the ideal depiction of the spaces imagined between clusters of interiors - the ever more implausible 'open spaces'. It is also, however, as if this 'private world' of Central-European fame had lost its nightmarish cast and had become something we have grown almost unaware of - not, as in Kafka's time, out of insensitivity to the new and blindness to the impending, but as a consequence to its being so universally shared. Both Galán and Kuitca partake of this sense of a space that cannot

1. John Michael Montias, *Vermeer and His Milieu, a web of social history*, Princeton, 1989.

besef van een ruimte die als persoonlijk noch openbaar kan worden gezien en evenmin als de plaats van een unieke ervaring (uniciteit als noodzakelijke voorwaarde voor de moderne 'ervaring'), of als platform van menselijke betrekkingen, als een *politieke* ruimte: de moderne lotsbestemming die ze gemeen hebben behoedt beide kunstenaars voor elke verleiding om 'schilderijen te maken van een geliefkoosde plek, geliefkoosd uur van de dag of geloofsartikel', om met de kunsthistoricus Lawrence Gowing te spreken. Hun Liefelingsplek en Liefelingsidee worden obsederende plattegronden, tekens en voorwerpen van een droomachtige en persoonlijke 'symbolische' expressie - etherische verwijzingen naar verdwenen aanwezigheden.

In Galán's *Zonder titel*, 1984 en sterker nog in *Niño Dios* (*Christuskind*), 1986, komt de plattegrond van de geheimzinnige departamento - de familie-tempel van de postkoloniale bourgeoisie - eveneens voor. *Niño Dios* heeft de verbaasde starheid van een religieus icoon, maar het heilige van de oorspronkelijke cultus en de weemoedige herinnering aan huishelijke associaties zijn vervangen door een afstandelijk en gesublimeerd gevoel van persoonlijke identificatie en kwetsbaarheid. Bij *Zonder titel* zien we de keerzijde van de medaille: hier rest nog een vermoeden van kinderlijke almacht, want de bliksemschicht die op 'magische' wijze wordt tegengehouden op zijn binnenwaartse weg naar het onderwerp wordt bij zijn oorsprong al vernietigd. Het opschrift zelf 'Desde aquí, yo ya no respondo por nada', ('Vanaf dit punt aanvaard ik geen enkele verantwoordelijkheid meer voor iets', maar ook in Mexicaanse kindertaal: 'Pas op, anders verlies ik mijn zelfbeheersing'), bevestigt dit bluffen met macht, en verplaatst tegelijkertijd, net als op *Niño Dios*, de hele situering van het beeld (het 'waar' van de voorstelling) naar 'een andere plek', 'een andere wereld', een toestand van voor de geboorte, van na de

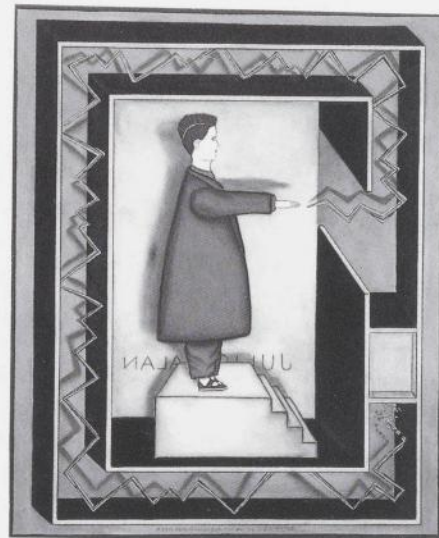
be seen either as private or public, either as the locus of a unique experience (uniqueness being a necessary condition of modern 'experience') or as the seat of communal intercourse, as a *political* space: the artists' shared modern destiny preserves

them from any temptation 'to make paintings out of a favorite place, an hour of the day or an article of faith', in the words of the art historian Lawrence Gowing, but their Favorite Place and Favorite Idea now become haunting diagrams, signs and objects of a sort of oniric and personally 'symbolic' expression - ghostly references, lost presences.

In Galán's *Untitled*, 1984, and even more in *Niño Dios* (*Christ Child*), 1986, the diagram of the mysterious departamento - the family temple of the post-colonial bourgeoisie - also appears.

Niño Dios has the wide-eyed fixity of a devotional icon, but the sacredness of its original cult and the sentimental memory of its domestic associations are replaced by a distanced and sublimated feeling of personal identification and vulnerability. In *Untitled* we find the other side of the coin: a suspicion of infantile omnipotence lingers, as the lightning bolt that is 'magically' arrested as it moves inward towards the subject, is shattered at its source: the inscription itself 'Desde aquí, yo ya no respondo por nada' ('From here on, I don't accept responsibility for anything anymore', but also, in Mexican child-talk, 'Watch out, I may lose control of myself')

confirms this boasting of power, but at the same time, just like the one in *Niño Dios*, removes the whole situation of the image (the 'from where' of the picture) into 'another place', 'another world' - an order of pre-birth, post-mortem or, at least, an oniric experience - quite unlike what results from



dood of in ieder geval van een droomervaring. Dit is heel iets anders dan wat voortkomt uit Kuitca's kennelijke vastberadenheid om binnen de begrenzingen van de oppervlakte van de wereld en van haar onleefbaarheid te blijven.

Het half weggevaagde opschrift in gebroken, onechte, cryptische en zelfs pathetische taal in *Niño Dios* wekt associaties met de verbale en emotionele aantasting van een delirium, als alleen het centrale beeld nog levendig is bijgebleven: het Jezuskind, bleek en geschokt is niet geheel opgenomen binnen de scherpe omlijning van het grondplan dat omringd wordt door het aan- en afvloeien van de twee quasi-Manicheïstische levenswateren die het centrale beeld omgeven - het Water van de Duisternis en het Water van het Licht, maar misschien ook het vruchtwater of een echo van de klassieke *Okéanos*, de 'oerstroom' die de droge landen omringt. De cirkelende bliksemschicht in *Zonder titel* doet ons dan misschien denken aan het allesverterende kosmische vuur van Shiva..., de verborgen bloem-van-begeerte, een verlokken, verslindende val van waaruit geen ontsnapping mogelijk is..., ten slotte het rode, uiteenvallende vrouwengezicht, het moeder-zuster beeld-van-bloed dat in een steeds wijdere spiraal overstroomt, onheilspellend, bijna 'expressionistisch' en in volledig contrast met de manier waarop het overige is geschilderd..., het draagt allemaal bij aan de enscenering van de voorstelling als een ingewikkeld raadsel, doordat elementen die tot verschillende ervaringsgebieden behoren tegenover elkaar gesteld en gecombineerd worden. Het mysterie van de persoonlijke identiteit is gegeven als beginpunt van de voorstelling, alsof alleen kunst de ondraaglijke werkelijkheid van de scheiding met de 'echte' wereld aanvaardbaar kan maken. *Niño Dios* - dat in zeker opzicht ook een *pietà* is - duidt, zoals vele schilderijen van Galán, op een visie waarin kunst een vorm van lijden én van genezen is, gif én *pharmakon*. In dit opzicht is er duidelijk verband met Kuitca's desolate 'woningen', verdwaalde 'kaarten' en kosmografische 'bedden'.

Zowel bij Galán als Kuitca wordt het waar van het schilderen een centraal thema: niet alleen de aard van de afgebeelde plaats - altijd al problematisch sinds de 'getrouwe' weergave van plaats voor het eerst denkbaar werd in de westerse kunst, maar die regelrecht onkenbaar is geworden in de modernistische kunst - ook de plaats van waar deze wordt waargenomen. Als de modernistische kunst 'begint' met het opgeven van het éénpunts perspectief, dan is de perspectiefloosheid in het werk van deze twee kunstenaars postmodern, in die zin dat ze er kennelijk van afzien nog enige moeite van de kijker te vragen om zich met hun gezichtspunt als schilder te identificeren. Terwijl 'auteur' en 'publiek' vanaf het begin van het modernisme door een noodzake-

Kuitca's apparent determination to remain within the boundaries of the *surface* of the world itself and of its unliveability.

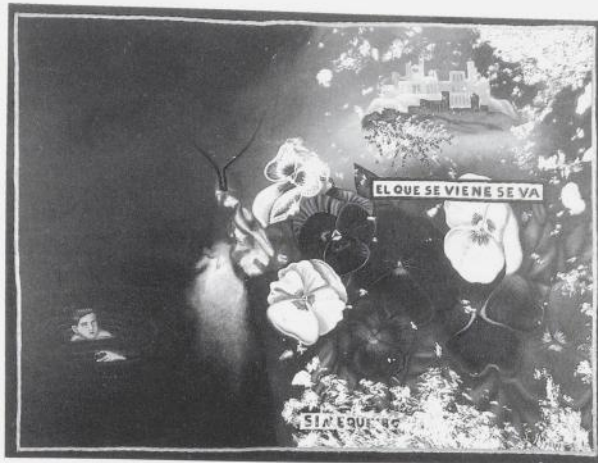
Niño Dios's, half-faded inscription in broken, spurious, cryptic and even pathetic language evokes the verbal and emotional contaminations of a delirium of which only the central image *per se* is vividly remembered: the baby-Jesus, pale and transfixed, not fully contained within the sharp outline of the floor-plan, the in- and out-flow of the two quasi-Manichean life-waters surrounding the central image - the Water-of-Darkness and the Water-of Light, which might also be amniotic waters, or an echo of the ancient *Okéanos*, the primordial 'river' circling the dry lands - much in the same way as the circling lightning bolt, in *Untitled*, could remind us of the all-consuming Shivaite cosmic fire..., and then the secluded flower-of-desire, an enticing, devouring trap from which there is no exit, and finally the red, disintegrating feminine face, the mother-sister image-of-blood which overflows in an expanding spiral, murky, almost 'expressionistic', quite opposite to the way all else is painted..., it all contributes to the setting of the represented image as a complex enigma by juxtaposing and combining elements belonging to different realms of experience. The mystery of personal identity is given as the starting point of representation as if only art can render acceptable the basically intolerable reality of separation from the 'real' world. The *Niño Dios* - which is also in some way a *pietà* - points, like many other paintings by Galán, to a view of art as both a form of suffering and one of healing, a poison and a *pharmakon*. This bears an obvious relation to Kuitca's forlorn 'apartments', lost 'maps' and cosmographical 'beds'.

In both Galán and Kuitca, the where of painting becomes a central issue: not just the nature of the place depicted - which, though it was always problematic, ever since the 'faithful' representation of place first became conceivable in Western art, has now become downright unknowable in modernist art - but the place from where it is perceived. If modernist art 'starts' with the relinquishing of the primacy of single perspective, un-perspectiveness in the work of these two artists is post-modern in the sense that they appear to renounce asking of the viewer any attempt at identifying with their point of view as painters. While from the outset of modernism 'author' and 'public' were linked by a necessary complicity - think of the ironies, and the outrage, of Duchamp's *Fountain*, 1917 - the radi-

lijke medeplichtigheid met elkaar verbonden waren - denk aan de spot en opschudding bij Duchamps *Fontein* uit 1917 - lijken de radikaal idiosyncratische beelden van Galán en Kuitca in zichzelf te zijn opgesloten en vereisen of veroorloven ze slechts in heel bijzondere zin een vorm van 'actieve' persoonlijke participatie. Het zijn - ondanks alle schijn van het tegendeel - niet slechts *voorwerpen* om naar te kijken, maar geraffineerde registraties van mentale gebeurtenissen die op ons af komen als sporen van niet mede te delen 'gemoedstoestanden'. Dit maakt ze tot 'negatieve beelden' die in tegenstrijd zijn met de zogenaamde situatie van permanente 'wereldomvattende communicatie'. Wat voor Kafka een profetie was, is voor Kuitca, Galán en anderen van hun generatie werkelijkheid geworden - maar een werkelijkheid die gegeven was van voor hun eigen geboorte en die een nieuwe lading van passief-agressieve Eenzaamheid in zich draagt: '*Yo desde aquí ya no respondo para nada*'.

Een spookachtige stad, in wit op bruin geschilderd, die als een luchtspiegeling boven een nachtelijke woestijn in het bleek blauwe licht van het maanlicht lijkt te zweven: het is een hemels Jeruzalem dat zijn schaduw werpt als een illustratie uit *Duizend en een nacht*. Het doet eveneens denken aan de huizingroepjes van beschilderde kurk zoals die met Kerstmis wel op Latijns-Amerikaanse markten te koop zijn als dromerige en tegelijk realistische achtergrond voor kerststalletjes. De afstandelijkheid van de fantoomstad wordt nog versterkt door het weggekraste oppervlak, dat zodanig is 'beschadigd', dat aan de eerste schijnbare toeëigening een tweede wordt toegevoegd, die de eigenlijke vervaardiging van het beeld verschuift naar een verre tijd, of liever naar een *tijdsloosheid*: een onbepaalde tijd van verdriet en hoop, zoals die van ex-voto's (eeuwenlang zo gebruikelijk in katholieke kerken in de hele wereld) die vaak waren uitgevoerd op snel roestende stukken metaal waarop de verf niet lang hechtte. Over deze vormlagen heen ligt een bijna spreekwoordelijk opschrift, vet op een lichte achtergrond en zwart omkaderd: '*El que se viene se va*', ('Hij die - of 'dat wat' - komt, gaat') (een gezegde dat in Mexico niet van een seksuele bijbetekenis ontdooit is). Onder in het schilderij is een soortgelijk opschrift bijna onleesbaar gemaakt. De kans om een helder idee te krijgen van het voor en

cally idiosyncratic images of Galán and Kuitca seem closed unto themselves and only in a very special sense, as we shall see, do they require or permit a form of 'active' personal participation. These are not in fact - despite appearances to the contrary - just *objects* to be looked at, but sophisticated records of mental events facing us as traces of incommunicable 'states'. This makes them into 'negatives', images antithetical to our apparent condition of permanent 'global communication'. What for Kafka was a prophesy, has become a reality for Kuitca, Galán and others of their generation - but one that was given from *before* their own birth and that carries a new charge of passive/aggressive Solitude: '*Yo desde aquí ya no respondo para nada*'.



A ghostly city, a floating mirage over a nocturnal desert painted white on brown, appears suspended in the pale blue of the moon's glow: it is a heavenly Jerusalem casting its shadow, like an illustration from *A Thousand and One Nights*; it is also like one of those clusters of houses made of painted cork that are sold at Christmas in some

Latin market-places to populate the background, both dreamy and realistic, of crèche scenes. Adding to the remoteness of the phantomatic city, the surface is also scratched, 'damaged' in such a way, that to the first semblance of appropriation is added another that defers the actual making of the image to a distant time, or rather to a *non-time*: it is an undetermined time of sorrow and hope, like that of ex-voto (for centuries so common in Latin churches throughout the world) which were often executed on pieces of sheet metal that were subject to rusting and to which paints did not always adhere well. To this layering of forms an almost proverbial inscription is superimposed: '*El que se viene se va*' ('He who or 'whatever' comes must go') - bold, on a light background and framed in black (a saying not devoid of sexual undertones, in Mexico). At the bottom of the painting, other erasures almost render unreadable a similar inscription. This further confuses any clear sense of befo-

na in de verhalende inhoud en in de formele compositie van het doek wordt er nog kleiner door. Maar dat is niet alles. Tussen de woorden en de zwevende stad verschijnt een wel heel ongewone groep viooltjes (in het Spaans *pensamientos*: 'gedachten' en in het Italiaans *viole del pensiero*: 'gedachtenviooltjes', en er is ook de *Pensée Sauvage* van Lévi-Strauss), schaamteloos uitgestald als opzichtige, kleurige seksuele symbolen (het Engelse woord 'pansy' is uiteraard ook niet vrij van geladen seksuele connotaties): erotische gedachten die het brandpunt en de verbinding lijken te vormen van alle weergegeven woord-beelden en beeld-woorden.

Terzijde, schijnbaar in een andere dimensie op een vlak *achter* de viooltjes en belicht door een geheimzinnige gloed vanuit het midden van het schilderij, kijkt een jongen naar de bloemen op vanuit een poel met donker blauw water, waaruit hij opduikt of waarin hij zojuist gevallen is. Het griezelige licht doet denken aan een van die mysterieuze 'vallende sterren' op Gauguins beroemde *Manao tupapau*, 1892, en aan wat hij erover vertelde: '*De Polynesiërs zien de nachtelijke fosforescenties als de geesten van de doden*'. Deze relatie is ook formeel van betekenis (zoals *werkelijke* 'inhoudelijke' verwantschappen steeds zijn): de platheid - ondanks de meerdere vlakken - en de vereenvoudiging van Galáns geschilderde voorstellingswereld houden verband met de symboliek ervan, op een wijze die het exotisme van het Franse koloniale Zuidzeegebied (denk aan de Franse dichter en schrijver Pierre Loti op Tahiti en aan de Franse ontdekkingsreiziger en schrijver Victor Segalen in China) omzet in de geografisch vertrouwde, maar in tijd verafgelegen Spaans-Indiaanse sfeer van de Mexicaanse koloniale periode. Het magische 'verre land' wordt door de filter van een hoogst persoonlijke droom van zielsverhuizing en verlies, een soort nergenshuizen van het ik en een pseudo-voorouderlijke 'herinnering'. De picturale 'scène' krijgt het geheimzinnige, geladen karakter van een Freudiaanse droom, maar de extreme verpersoonlijking ervan verandert in haar tegendeel, in een visueel raadsel waarvan de toeschouwer tevens de 'onderzoeker' is (maar nooit de 'schilder' zelf, die 'afwezig' is en zich in feite - net als de geschilderde elementen zelf - tegelijkertijd binnen en buiten 'de voorstelling' lijkt te bevinden).

De compositie blijkt nog vreemder: boven de gloed die het gezicht van de jongen verlicht, verschijnt een zwart teken in de vorm van een trechter, van boven open naar de sterrenloze nachthemel en van onderen smal toelopend. Wat het 'symboliseert', daar mag iedereen naar gissen, maar het staat er ongetwijfeld als een schilder kunstig 'teken' van onwerkelijkheid: als het merk van de ambachtsman dat de illusie van zijn voorstelling kapotmaakt, als de wetenschap van de dromer

re and after in the narrative content as well as in the formal composition of the picture. But that is not all: between the words and the city suspended in the sky, there appears a most extraordinary cluster of pansies (called *pensamientos* in Spanish, 'thoughts' - and in Italian *viole del pensiero*, 'violets of thought' - and there is also Lévi-Strauss' *Pensée Sauvage*), shamelessly displayed as the flashy and colorful sexual attributes they actually are (the English word 'pansy', of course, is also not devoid of charged sexual connotations): erotic thoughts that appear to be the focus and connection of all the word-images and image-words depicted.

Off to the other side, as if set in a different dimension on a plane *behind* the pansies and lit by an uncanny glow from the middle of the painting, a boy looks up at the flowers from a pool of dark blue water onto the surface of which he is emerging, or into which he has just fallen. The eerie light reminds one of those mysterious 'shooting stars' that appear in Gauguin's famous *Manao tupapau*, 1892, and of his words about them: '*For the Polynesians, the phosphorescences of the night are the spirits of the dead*'. This connection is also formally significant (as *true* relationships of 'content' invariably are): the flatness - although on multiple planes - and the simplification of Galán's painted imagery relates to its symbolism in ways that transpose the distant exoticism of the French colonial South Seas (one is also reminded of the French writer and poet Pierre Loti in Tahiti and of the explorer and writer Victor Segalen in China) into the geographically familiar but chronologically distant Spanish-Indian mood of Mexican colonial times. The magical 'faraway place', through the filter of a most personal dream of soul displacement and loss, becomes a sort of never-land of the self and would-be ancestral 'memory'. The pictorial 'scene' acquires the charged and mysterious character of a Freudian dream, but its extreme personalization turns into its opposite, into a visual enigma of which the onlooker is also the 'detector' (but never the 'painter' himself, who is 'absent', appearing in fact - just like the painted elements themselves - to be simultaneously in and out of 'the picture').

And there is more to the strangeness of this composition: above the glow that lights up the face of the youth, a black mark appears - in the form of a funnel - opening above towards the starless night sky and narrowing below. What it might 'represent' is anybody's guess, but it is definitely there as

dat hij uiteindelijk slechts droomt, misschien zelfs als aanduiding dat er nog een andere, belangrijkere kijker is dan degene die op het schilderij is afgebeeld en degene die hem schilderde - een speelse 'graffiti-kunstenaar', geneigd tot jeugdig hoogmoedig oordelen. 'El que se viene se va'.

Een belangrijk aspect van de vorm/inhoud-knoop in de moderne kunst komt tot uiting in de heterogene aard van de compositie: de vorm die ontstaat uit een combinatie (*une combinatoire*) van heterogene elementen. Er is een buitengewone compositorische spanning in de schilderijen van Julio Galán en hun 'kracht' hangt in grote mate af van dat wankele, steeds opnieuw hervonden evenwicht. Maar er is nog een andere kracht en die is eigen aan elk afzonderlijk element van de compositie, alsof elk doek verdeeld zou kunnen worden in kleinere delen, zonder dat een ervan minder 'sterk' dan het geheel zou worden. Dit heeft evenzeer te maken met de onafhankelijkheid waarmee ieder beeld is geschilderd als met de iconografische autonomie van de beelden zelf. Galán's picturale wereld is een kaleidoscoop waarin terugkerende beelden steeds opnieuw worden gecombineerd en versneden.

Terwijl de figuratieve elementen uiterst vertrouwd blijven, lijkt het alsof het cliché voor Galán een *onaf-scheidelijk* attribuut van het 'exotische' wordt: het exotische als een droomachtige hommage aan het vertrouwde en het vertrouwde zelf (in al zijn connotaties) als het domein van een diffuse eros, die eerder onderdrukt dan gesublimeerd is. Het is ook op een vreemde manier objectief, want het werken met onderbewuste associaties geeft de kunstenaar een zekere afstand tot de voorstellingswereld, alsof hij put uit de 'onder'-persoonlijke mechanismen van het Es. Een dergelijke soort afstandelijkheid was bijvoorbeeld niet aanwezig in de werkelijk persoonlijke voorstellingswereld van Frida Kahlo, Galán's meest duidelijke en directe Mexicaanse 'voorganger', ondanks al haar ironie (of misschien juist dankzij, omdat ironie de andere kant is van romantische betrokkenheid). Soms lijken Galán's kinderlijke en puberale figuren op die van Balthus, alleen omgekeerd: diens 'metafysische' concentratie op de spanning van het moment en op het lustobject zelf, is bij Galán een overzicht geworden van subjectieve omstandigheden en objecten - overgoten met primaire emoties - die afhankelijk van zijn gemoedstoestanden worden geïsoleerd en opnieuw opgeroepen. 'Schoonheid' wordt op Galán's schilderijen en pasteltekeningen uitgedrukt door de neerslag van grote ontvankelijkheid heen - teder, maar met de epidermische gevoeligheid van een maar net genezen wond. Wat een droom lijkt in deze plaatsloze beelden - die echter altijd lijken te verwijzen naar een

a painterly 'sign' of unreality: as the mark of the craftsman shattering the illusion of his picture, as the knowledge of the dreamer that he is, after all, only dreaming, perhaps even as the intimation that there is yet another more important viewer aside from the one portrayed in the picture and the one who painted it - a mischievous graffitist given to youthfully peremptory judgments. 'El que se viene se va'.

An important aspect of the form/content knot in modern art is expressed by the heterogeneous nature of composition: the form resulting from a combination (*une combinatoire*) of heterogeneous elements. There is an extraordinary compositional tension in the paintings of Julio Galán and their 'strength' very much depends on this precarious, constantly rediscovered balance. But there is also another strength and this one pertains to each element in the composition, as if each picture could be divided into many smaller ones without any of them being less 'strong' than the whole. This has to do with the distinctiveness with which each image is painted as much as with the iconographic autonomy of the images themselves. Galán's pictorial world is a kaleidoscope in which recurring elements are each time associated and scrambled in a new way.

While these elements of representation remain thoroughly familiar it is as if for Galán the commonplace became an *inherent* attribute of the 'exotic': the exotic as a dream-like celebration of the familiar, and the familiar itself (in all its connotations) as the realm of a pervasive eros that is more repressed than sublimated. It is also, in some peculiar way, detached, because to work through subconscious associations allows the artist a certain distance from the imagery - despite its apparently strong personal character, as if he were drawing from the infra-personal workings of the id. This sort of detachment was not present, for instance, in the truly personal imagery of Frida Kahlo, Galán's most obvious and immediate Mexican antecedent, in spite of all her irony (or perhaps because of it, irony being the other side of romantic involvement). At times, Galán's childlike and adolescent figures also look like Balthus's, only reversed: here the older painter's 'metaphysical' concentration on the suspense of the moment and on the object of desire itself has become an inventory of subjective conditions and of objects - suffused with primary emotions - that are isolated and reevoked in relation to these states. 'Beauty' in

denkbeeldige of mogelijke plaats - is misschien een 'mediamiek' spoor, een visuele en geluidloze registratie waarin de herinnerde stemmen van een trance zijn vastgelegd in beelden en woorden. Door deze herinnering kan de *ongrijpbare* plaats van de werkelijkheid telkens opnieuw een plaats worden om naar terug te keren, een plaats waarnaar boodschappen van *Gene Zijde* kunnen worden overgebracht, zoals bijvoorbeeld het opschrift op het schilderij *No te has dormido* (*Je bent niet in slaap gevallen, maar ook Je hebt niet geslapen*), 1988: 'Yo se que me estas viendo desde alla...' ('Ik weet dat je van daar naar me kijkt...').

De ingewikkelde iconografische verwijzingen op *El que se viene se va* vinden heel duidelijk hun oorsprong in de techniek van ex-voto's en koloniale 'retablo's' (retabels), en zijn gekleurd door een 'katholieke' gevoeligheid waaraan toevallige fragmenten van volkswijsheid (zoals flarden van spreekwoorden en idiomatische uitdrukkingen) zijn toegevoegd. Het is een 'wijsheid' die wordt gevoed door een grote, libidineuze zelfverheffing, die de taal omvormt tot een magisch, fetisjistisch instrument: dichtertelijke communicatie, eerder suggestief dan rationeel. Het maniakale eraan valt direct in het oog. De obsessieve kracht die uit de herhaling van bepaalde figuren spreekt, duidt erop dat de kunstenaar voortdurend zijn eigen omstandigheden in de gaten houdt - alsof hij, vanuit een behoefte om die te bezweren, als laatste strohalm, een manier heeft gevonden om die te beheersen en te exploiteren: opnieuw een vorm van bezwerende kunst, en hierin verwant aan Joseph Beuys en Francesco Clemente. Men kan in de openlijke 'kwetsbaarheid' van Beuys en Clemente, in hun vermogen om de controle over situaties op te geven - juist bij diegene die ze 'opzettelijk' hebben veroorzaakt - en zelfs de opgave van hun eigen expressiemiddelen en in hun neiging om zichzelf *bloot te geven*, een verband zien met wat bij Galán picturaal naar voren komt als een vorm van nauwelijks beheerste 'schaamteloosheid'.

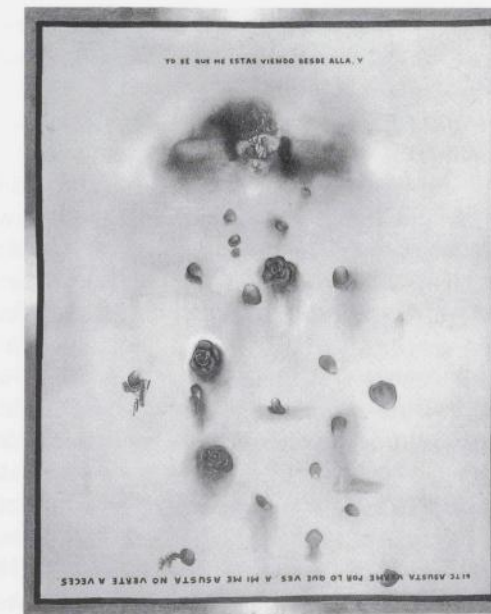
Galán's relatie met de erfenis van Frida Kahlo is met name van belang met betrekking tot het auto-therapeutische element ervan, het herhaalde gebruik van de ex-voto- en retabelvorm en de voortdurende persoonlijke verwijzing. Bij Kahlo is de bespiegeling centraal en overal aanwezig: het is een soort bezwerende kwaadheid van

Galán's paintings and pastels is expressed through this store of high receptivity - tenderly, but with the epidermic sensibility of a wound barely healed. What appears as a dream in these images without place - though always seeming to refer to a virtual or possible place - is perhaps a 'medianic' trace, the visual and silent record in which the remembered voices of a possession are registered as images and words. Through this memory the *elusive* place of the real can become time and again a place of return, a place to which messages from the *Other Side* might be conveyed. See for example the inscription on the painting *No te has dormido* (*You haven't been asleep, but also You haven't been sleeping*), 1988: 'Yo se que me estas viendo, desde alla...' ('I know that you are looking at me from over there...').

The complexity of iconographic references in *El que se viene se va* is quite obviously rooted in the techniques of ex-votos and colonial 'retablos', and tainted with a 'Catholic' sensibility to which are added stray cultural fragments of popular knowledge (such as bits of proverbial and idiomatic sayings). It is a 'wisdom' nourished by a great libidinal self-investment that transforms language into a magical, fetishistic instrument: poetic communication by intimation rather than reason. Its maniacal aspect is hard to

miss: the obsessive force of recurrence of certain figures relates to the artist's incessant watching of his own condition - as though, wishing to exorcize it, he found also, as a last straw, a way to tame and exploit it: a form of apotropaic art, once more in this akin to that of Joseph Beuys and Francesco Clemente. It is in the open 'vulnerability' of Beuys and Clemente, in their capacity to relinquish control of situations - especially those they have 'willfully' generated - and even of their own expressive and experiential means, and in their propensity to *expose* themselves, that one can see a link with what in Galán surfaces, pictorially, as a form of barely contained 'shamelessness'.

Galán's connection with the legacy of Frida Kahlo is particularly important with regard to the



haar 'vrouwelijke' gevoeligheid met Dalí-esque picturale middelen, alsof ze het surrealistische machismo probeerde te ontmaskeren (in plaats van naïef te veroordelen) met de eigen wapens van het surrealisme. Ondanks al zijn 'ultra-narcisme' zet Galán's afstandelijkheid de zelfverwijzing om in 'objectief' materiaal: tussen Kahlo en Galán staat Andy Warhol. De conceptuele schakel ligt in Galán's bijna schokkende vorm van innerlijkheid en het niet minder verontrustende gebaar van pure uiterlijkheid in Warhols voorstellingswereld, vooral bij zijn portretten en zelfportretten. Het formele verband zit in de picturale nadruk op de 'plaatheid' van het mechanisch gereproduceerde beeld (fotografie en film). Maar Galán's verscherpte persoonlijkheidsbeleving - dat verder gaat dan Warhols media-vermommingen - is een nieuwe presentatie van de 'artistieke persoonlijkheid' die aan alle traditionele iconologische sluiers voorbijgaat, ook aan die van de 'abstractie'. Hij ontdoet zich van *artistieke* filters op een manier die ook een nieuwe vorm van *objectivering* is. De verdwijning van de 'expressieve auteur' wordt nu als vanzelfsprekend beschouwd door de komst van de nieuwe 'super-auteur' - de 'auteur' in een massacultuur - en daarbij moet de auteur, of wat er van hem over is, zijn imago als een slachtoffer ter *verslinding* aanbieden: tussen Galán en Warhol staat Clemente. Maar terwijl Clementes zelfmaskers nog steeds een *persona* projecteren en ernaar verwijzen, gaat Galán uit van een gestileerde, idiosyncratische code van de persoonlijke identiteit en projecteert die vervolgens als het ware van het schilderij af. Het is alsof hij 'ons' wil binnendringen en worden: in die zin is zijn kunst ook *performatief*.

Er zijn ook beelden die de indruk wekken dat ze van ver komen en met moeite de oppervlakte van het schilderij bereiken, alsof ze naar boven komen uit de oerwateren voor een nieuwe Schepping en uitgeput zijn door de inspanning, terwijl op enkele recente werken (zoals *Diamah*), elementen van de voorstelling bijna door het oppervlak spatten - concreet, materieel - en ons uitnodigen om het schilderij te zien als iets dat je moet aanraken. We worden dan *gewenste* waarnemers zoals in het schilderij *Tange, tange, tange*, 1988, geheimzinnige woorden die Galán als in een trance hoorde, en die mogelijk de imperatief zijn van het Latijnse 'tangere' (aanraken), een opmerkelijk *summa* van wat de kunstenaar raakt en aanraakt, van zijn innerlijke wereld; denk ook



auto-therapeutic element, to the recurrent use of the ex-voto and retablo forms, and to the constant personal referent. In Kahlo, reflexivity is central and pervasive: it is a sort of exorcistic exasperation of her 'feminine' sensibility through Dalí-esque pictorial means, as though she sought to unmask (rather than naively condemn) surrealist masculinity by the very weapons of surrealism. Galán's detachment, for all his 'ultra-narcissism', transforms the self-referential into 'objective' material: between Kahlo and Galán, there is Andy Warhol. The conceptual link is between Galán's almost alarming form of interiority and the no less disquieting gesture of pure exteriority in Warhol's imagery, particularly in his portraits and self-portraits. The formal connection is in the pictorial emphasis on the 'flatness' of the mechanically reproduced image (photography and cinema). Galán's exacerbated 'personalism', however - beyond Warhol's media disguises - is a new presentation of the 'artistic personality', forgoing all traditional iconological veils - including those of 'abstraction' - in favor of a shedding of *artistic* filters that is also a new mode of *objectification*. The disappearance of the 'expressive author' is now taken for granted by the new 'super-author' - the 'author' in a mass culture - and in the process, the author, or what is left of him, must offer his image up to be *devoured*, as a sacrificial victim: between Warhol and Galán there is Clemente. While Clemente's auto-masks, however, still project and refer to a *persona*, Galán starts from a stylized, idiosyncratic code of personal identity and then projects it off the picture, so to speak, with such impetus that it is as if he wished it to penetrate and become 'us': in this sense also his art is *performative*.

But there are images that seem to come from afar and to struggle to reach the surface of the painting, as if they emerged from the primeval waters towards some new Creation, and were worn-out by the effort of appearing, while in some recent works (such as *Diamah*), elements of the picture practically explode through the surface - concretely, materially - inviting us to see the painting as something to be touched: we then become desired observers. *Tange, tange, tange*, 1988, mysterious words Galán heard as if in

aan Duchamps *Prière de toucher*, 1947. Dat is de originele dynamiek van deze statisch-extatische beelden: het zijn eigenlijk geen schilderijen *over* een onderwerp - ondanks de terugkerende thema's - maar eerder 'onderwerp-schilderijen' of fetisj-voorwerpen die, net als de parafernalia, amuletten en dieren die de medicijnman vergezellen, dienen om de toeschouwer *aan te raken* (in een tijd waarin men geneigd is het idee van contact te associëren met dat van besmetting) om hem te strikken in een soort 'betovering'. Werken als *Relampagos - naranjas* (*Bliksem - sinaasappels*), 1988, met zijn uit het doek stekende penissen, allen in verband gewikkeld, onthullen de behoefte van Galán om de smalle grens te bewandelen tussen 'superieure waanzin' (Kierkegaards aan Plato ontleende *kallíon manía*) en het aanvaarden, of in ieder geval dulden van de verschrikkingen van de wereld - de evidente pijn erin te zijn ondergedompeld. Ze zijn als wonden die zoenoffers worden aan een onbestemd, ver, maar *wanhopig* bemind 'publiek'. Deze manier van schilderen lijkt ons het ergste soort onachtzaamheid te willen ontlokken en roept ons toch op niet onverschillig te blijven, om een *persoonlijk* engagement te tonen dat op een of andere manier recht doet aan de uitzonderlijke betrokkenheid van de kunstenaar, de overdrachtelijke hand die hij door het doek toesteeft. Galán's 'schilderijen' gaan in die zin verder dan de meeste in hun bevestiging dat kunst, op een wezenlijke manier, ook door haar ontvangers wordt 'geautoriseerd'. In zijn werk komen twee polen - enerzijds een subject dat 'genezing' zoekt door zich als object te presenteren en anderzijds het kunstvoorwerp zelf als middel om de begeerte te 'genezen' - vaak samen in het beeld van de schilder die zich presenteert als een eeuwige (zij het vroegrijpe) tiener, een hybrisch onbestemd schepsel dat nog in contact is met de bronnen van de begeerte.

Dit 'kindergezicht' verscheen al in het begin van Galán's carrière, vaak gevangen in een droomachtig-extatisch moment, zoals op een vroeg doek met een scène van een middelbare schoolklas, gevuld met het stemloze geschreeuw van aan zichzelf overgelaten en kennelijk 'uitzinnig geworden' leerlingen. Bijna alles scheen plaats te vinden *buiten* dat schilderij, dat daardoor het kader werd van een 'leeg' beeld. De schilder-waarnemer keek, zoals ook in andere werken, het kader 'in' en 'uit', alsof hij ons uitdaagde een 'innerlijk vacuüm' - de dreiging van een op handen zijnde ramp - onder ogen te zien via de lege, ijl gemaakte atmosfeer van menselijke en onmenselijke geluiden die 'gezien maar niet gehoord' worden.

Deze stilte is echter ook zwanger van woorden, omdat zoals in de meeste 'nieuwe kunst' van deze eeuw, het voorwerp een 'naam' is en de naam een 'voorwerp'. De aporetische aard van dit nominalisme blijkt ook dui-

trance, words perhaps from the imperative of the Latin 'tangere' (to touch) is a remarkable *summa* of what the artist touches and is touched by, of his inner world; remember also Duchamp's *Prière de toucher*, 1947. That is the original dynamism of these otherwise static-ecstatic images: they are not, in fact, paintings *on* a subject - in spite of the recurring themes - but more like 'subject-paintings': fetish-objects that, as the assemblages, amulets, and animals that are the companion-contraptions of the witch doctor serve to *touch* the viewer (at a time when one tends to identify the idea of contact with that of contamination), to ensnare him into some sort of 'spell'. Works such as *Relampagos-naranjas* (*Lightning-oranges*), 1988, with its penises sticking out of the canvas, all wrapped in gauze, reveal Galán's need to walk the thin line between 'superior madness' (Kierkegaard, after Plato's *kallíon manía*) and an acceptance, or at least, tolerance, of the world's horror - his obvious pain at being immersed in it. They are like wounds that become propitiatory offerings to an undesignated, remote, yet *desperately* loved 'public'. This kind of paintings appears to want to elicit the worse kind of disregard from us and yet summons us to non-indifference, to some sort of *personal* commitment that would somehow match the extraordinary involvement of the artist, his reaching out through the canvas, so to speak. Galán's 'paintings' thus go further than most in attesting that art, in some essential way, is also 'authored' by its recipients. In them, the oscillation between a subject seeking 'healing' by presenting himself as object, and the art-object itself as an instrument for the 'healing' of desire, are often expressed by the image of the painter presenting himself as an eternal (if precocious) pre-adolescent, a hybrid, undefined creature still in touch with the roots of desire.

This 'baby face' appeared at the outset of Galán's public career, often captured in an oneiric-ecstatic moment as in one early painting of a high school classroom scene filled with the voiceless cries of students left to themselves and seemingly 'gone wild'. Nearly everything appeared to be taking place *outside* of that picture, which became like the frame of an 'empty' image. There, as in other works, the painter-observer 'looked into' and 'looked out of' the frame as though challenging us to face an 'inside vacuum' - the threat of impending disaster - through the empty rarefied atmosphere of human and inhuman noises 'seen but not heard'. This silence is also heavy with words,

delijk bij Galán - gevoed door nieuwe inhouden en een nieuwe manier om die inhouden tot uitdrukking te brengen in een eigen taal: alles spreekt en alles spreekt door middel van alles, in een soort veralgemeend 'symbolisme'. Het is alsof er in zijn spel met woorden en beelden een echo doorklinkt van de compositorische raadsels van de Maya-inscripties.² Ook voor Galán wordt taal een web van iconen en schilderen een gecompliceerd overzicht van symbolen waarin waarheden en ervaringen zijn opgesomd, in het bijzonder diegene die niet uitgesproken kunnen worden of die door woorden en het uitspreken ervan alleen maar vervalst zouden worden.

De gevonden zinnen, of *'ready mades'* die zo vaak voorkomen in het werk van Galán - meestal als verwijzing naar subjectieve gesteldheden - citeren vaak de gladde spreekwoordelijke 'wijsheden' van de postkoloniale wereld, onder het stof van burgerlijke taalzolders vandaan gehaald en nieuw leven ingeblazen door de emotie van een ontdekking. Maar waar zijn we dit eerder tegengekomen, die moderne restauraties, dit afstoffen van symbolische voorwerpen, getallen en woorden, geladen met het koele pathos van herinneringsvoorwerpen (*souvenirs*)? Waar hebben we de vlag, de vork, de schietschijf gezien - die overdekt waren met verf en toch hun naam behielden - *dingen* die tot ons spraken door het schilderen...?

Vanaf het moment waarop de *ontwrichting* verscheen in Picasso's werk, is het een centraal begrip geweest in de modernistische kunst. Duchamp heeft het natuurlijk uitgebreid tot het onderwerp van de kunst, de 'auteur' ervan. Jasper Johns was misschien de eerste die de ontwrichting van het onderwerp - zijn nieuwe afstand - op de daad van het schilderen zelf had toegepast: het onderwerp wordt in het schilderen alleen weergegeven voorzover het eruit 'verwijderd' is.³ Dit stelt hem in staat om de kunstenaar - de persona (het masker) die nog performatief optreedt in de *actie* van Beuys - en de auteur die van het gevonden voorwerp een ontfetisjte fetisj had gemaakt, te veranderen in een superieur ambachtsman

2. Bij Maya-inscripties worden de betekenisdragende elementen door in aanzet ideografische beelden losgekoppeld en samengevoegd in een vaak onvoorspelbare wisselwerking tussen pictogrammen die fonetische waarden aangeven - en samen de namen vormen van andere 'entiteiten' die er visueel los van staan (en daarmee denkbare of ongeziene beelden zijn, zoals die van een rebus) - en andere figuren die, individueel of in verschillende combinaties, een groep weergeven van symbolen die zo complex zijn dat er een lange, ingewikkelde uitleg voor nodig zou zijn om ze in spreektaal om te zetten.

3. Jasper Johns introduceerde een nieuwe ambigüiteit in het moderne 'artistieke' handelen - een verschuiving van de voorstelling die nog radikaler was dan die waarmee Duchamp aanvankelijk kwam. De laatste had het figuratieve object ontheiligd door het te ontdoen van de macht om iets anders voor te stellen dan zichzelf, en het daarmee te dwingen zijn fetisjistische karakter te onthullen. Maar een fetisj die zich als zodanig bekend maakt, verliest zijn kracht, hetgeen ook Duchamps bedoeling was, en bij voorwerpen die *alleen* naar zichzelf verwijzen heeft de voorstelling elke macht verloren.

however, because, as in most of the 'new art' of the century, the object is a 'name' and the name is an 'object'. The aporetic nature of this nominalism is evident in Galán too - nourished by new contents, and a new way of articulating those contents with regard to the language inherent to them: everything speaks and everything speaks through everything, in a sort of generalized 'symbolism'. It is as if in his play between words and images, there were an echo of the compositional mysteries of Maya inscriptions.³ For Galán too, language becomes a web of icons, and painting a condensed inventory of symbols in which are summed up truths and experiences, particularly those which cannot be spoken, or that speech, in saying, could only betray.

The ready-made sentences, or *phrases trouvées*, which so often turn up in Galán's pictures - mostly in reference to subjective states - often quote the polished proverbial 'wisdoms' of the post-colonial world, retrieved from the dust of bourgeois language-attics and revived by the emotion of rediscovery. But where had we encountered these modern restorations, this dusting off of symbolic items, numbers, and words, weighted with the cool pathos of objects-of-memory (*souvenirs*)? Where had we seen the flag, the fork, the target - that were steeped in paint and yet retained their names - *things* that spoke to us *through* painting...

Since the time when *dislocation* appeared in Picasso's work, its notion has been central in Modernist Art. Duchamp, of course, extended it to the subject of art, to its 'author'. Jasper Johns is perhaps the first to have brought about the dislocation of the subject - its new distance - into the very act of painting: the subject is reflected in painting only in as much as it is 'removed' from it.³ This allows him to transform that same artist - the persona (the mask) which still shows up, performatively, in Beuys' *action* - and the author who had made of the found object a defetized fetish,

2. In Maya inscriptions, incipiently ideogrammatic images disassemble and reassemble the elements that convey meaning in an often unpredictable exchange between pictographs that denote phonic values - which together make up the names of other 'entities' visually unrelated to them (in that they are virtual or unseen images, like those in a rebus) - and other figures which, individually or in various combinations, represent a cluster of symbols so complex that vast and elaborate explanations are needed to translate them into spoken language.

3. Jasper Johns introduced a new ambiguity into the modern 'artistic' act - a displacement of representation that was even more radical than the one originally proposed by Duchamp. The latter had desecrated the representational object by divesting it of the power to represent anything other than itself, thus forcing it to reveal its character of fetish. But a fetish that declares itself loses its strength, as Duchamp intended, and in objects that refer *only* to themselves representation has lost all power.

die alleen veelgebruikte materialen en beelden verwerkt. De kunstenaar wordt een Daedalus, toegewijd aan de kunst omwille van de kunst: 'zonder doel', bezig het hoe van wat hij doet te verhullen; hij maskeert de kunstgreep en laat tegelijkertijd zien dat alles kunstgreep is, het voorwerp en het vervaardigen ervan, het materiaal (gegeven als 'inhoud') en het beeld (gegeven als 'vorm').

Johns heeft het proces van het toeëigenen (en van het zich distantiëren) dat alle moderne kunst kenmerkt en bepaalt picturaal opgelost. Wat tegenwoordig wel als het 'academisme' van Johns wordt gezien, is in feite een consequentie van zijn rigoreuze 'ambachtelijke' houding tegenover de praktijk van het schilderen: de erkenning dat de kunst van de postavant-garde 'volkskunst' is, onze volkskunst, vergelijkbaar met de ambachten van de Amerikaanse Indianen.⁴ Het lijkt paradoxaal om te zeggen dat Johns, misschien wel de grootste levende kunstenaar, een ambacht beoefent.⁵ Ik verwijs met name - vanwege zijn grote betekenis voor het werk van Galán - naar het meest recente werk van Johns dat Picasso oproept als de-herinnering-aan-Picasso's-reproducties, gezien aan en met de muren van Johns' atelier, of geprojecteerd als beelden van een toverlantaarn op Rauschenberg-achtige sluiers die het oppervlak van de schilderijen bekleden.

Een analoge vorm van 'kunstmatigheid' komt ook voor in het werk van Galán waar hij de grenzen van de Duchampiaanse expressieve ironie overschrijdt door paradoxaal genoeg 'traditionele' ambachten te doen herleven en ze zich opnieuw toe te eigenen. Het is niet eenvoudig alle sluiproutes en verborgen oorsprongen van zijn weg terug te vinden. In dat opzicht is het verschil tussen de twee kunstenaars duidelijker: terwijl voor Johns de techniek het icoon wordt naarmate het kunstvoorwerp ontstaat, staat voor Galán, net als voor Warhol, de techniek vooraf vast als samenvoegend element in het proces van toeëigening. In tegenstelling tot wat algemeen wordt aangenomen is de techniek nog steeds de drager en niet de boodschap. Dit verschaft Galán een nieuwe manier om het 'artistieke' veinzen bloot te leggen in de daad van het 'kunst maken' zelf. Zijn subtiele lagen van toeëigeningen worden op zichzelf een icoon dat vragen oproept: de bron van het artistieke raadsel.

4. Deze visie werd mij voor het eerst met kracht duidelijk gemaakt door de componist Morton Feldman, en als er één 'modern' musicus is, dan is hij het wel, en ik stuitte er onlangs ook op in een interview met de jonge Amerikaans-Mexicaanse kunstenaar Ray Smith, een tijdgenoot van Julio Galán, die een opmerkelijke reeks overeenkomsten met hem heeft, maar als in een spiegel, van de andere kant van de grens.

5. De paradox wordt enigszins opgeheven door de vaststelling dat Johns en, op een heel andere manier Bacon, juist in een geërgerde cultus van picturale techniek het probleem van de inhouden hebben opgelost. Johns deed dat op door een nieuwe manier te vinden om de inhoud op te lossen in het proces waarmee deze wordt overgebracht: dat wil zeggen door een nieuwe inhoud van de kunst te vinden.

into a high artisan who weaves only super-used materials and images. The artist becomes a Daedalus dedicated to art for art's sake, 'without a purpose', still engaged in concealing the how of what he does, masking artifice and at the same time revealing that all is artifice, the object and its making, the material (given as 'content') and the image (given as 'form').

Johns, then, has pictorially resolved the process of appropriation (and of distancing) which marks and defines all of modernist art. What is sometimes perceived now as Johns's 'academicism' is in fact a consequence of this rigorous 'craftsman-like' attitude toward the practice of painting: the recognition that post-avantgarde art is 'folk art', *our* folk art, as much as the crafts of the American Indians.⁴ It seems paradoxical to say that Johns, perhaps the greatest living *artist*, is practicing a craft.⁵ I am referring now in particular - for its great relevance to Galán's work - to Johns's most recent work, which evokes Picasso as the-memory-of-Picasso's-reproductions, seen on, and with, the walls of Johns's studio, or projected like images from a magic lantern onto the Rauschenberg-like veils that drape the surface of the pictures.

An analogous form of 'artificiality' also exists in Galán's work as he moves beyond the boundaries of Duchampian expressive ironies, through a paradoxical revival and reappropriation of 'traditional' crafts. It is not easy to retrace all the short-cuts and hidden sources of this path. What is clearer, however, is the difference between the two artists in this respect: while for Johns the technique *becomes* the icon in the progressive constitution of the art object, for Galán, as for Warhol, technique is preordained as the integrating element in the process of appropriation: contrary to what is generally assumed, technique is still the medium not the message. This provides Galán with a new way of exposing 'artistic' pretense in the very act of making 'art', because his subtle layers of appropriations become in themselves an icon to be questioned, the source of the artistic enigma. If it weren't, then, for the repeated proffering of the

4. This view was first expressed to me forcefully, by the composer Morton Feldman, a 'modernist' musician if ever there was one, and I have also found it expressed, recently, in an interview by the young American-Mexican artist Ray Smith, a contemporary of Julio Galán that shares with him a remarkable set of coordinates, but as if in a specular image, from the other side of the border.

5. The paradox dissolves somewhat with the observation that it is precisely in an exasperated cult of pictorial technique that Johns, and, in a very different way, Bacon, have resolved the question of content. Johns resolved it by finding a new way to dissolve the content into the very process that conveys it: i.e., by finding a new content of art.

Zonder de herhaalde opvoering van schilder/onderwerp als medespeler in de voorstelling, zouden de composities van Julio Galán dichter bij de mysteries van Duchamps *Etant donnés*... hebben gestaan dan bij de recente autobiografische *maskers* van Jasper Johns, van wie gezegd kan worden dat hij kunst tot 'ambacht' heeft gemaakt. Galán draait dit proces om door van het ambacht 'kunst' te maken. Ook in die zin is zijn benadering slechts oppervlakkig verwant aan die van Mexicaanse kunstenaars van de vorige generatie. Galán stelt door de steeds weer noodzakelijke herontheiliging van het kunstobject, de verhulling van het subject achter zijn simulacrum ter discussie. Hij trekt schaamteloos de sluier weg van de modernistische veinzerij, die onvermijdelijk de neiging heeft 'het schilderen' opnieuw heilig te verklaren.

'... en onderscheidde de hemelen
en de aarde van een lappenkleed al ratq
bekend als het hoogste element al unsurk'l-a'zam.'
Sadrudin Al-Qunawi (toegeschreven),
Beschouwing van de Ontwaakte, ca. 1250

De differentiaalvergelijkingen waarin de wetten van de 'klassieke' fysica worden uitgedrukt impliceren dat de tijd als omkeerbaar wordt beschouwd. Achter wat bekend is, ligt een meer elementaire soort onomkeerbaarheid. De nieuwe wiskundigen van de fysica, zoals Ilya Prigogine en Stephen Hawking, bekleden het principe van een hervonden onomkeerbaarheid met tot de verbeelding sprekende namen als 'vertakkingen', 'chaotische gedragingen', 'vreemde aantrekkers', 'tijdhorizonten', en zelfs 'vacuümenergiën', die heel goed gebruikt zouden kunnen worden om iets van de 'vreemdheid' van Julio Galán te beschrijven.

Galán werkt binnen een narratieve tijd. Vreemd genoeg bepaalt die tijd nauwelijks een *opeenvolging* van gebeurtenissen en blijft het tijds kader van de verhalen even duister als hun ruimtelijke context. Op het eerste gezicht lijken we te maken te hebben met een 'surrealistische' tijd, in zekere zin verwant aan de 'omkeerbare' tijd van Einstein en Heisenberg. Maar bij nadere beschouwing houdt zelfs deze associatie - zo algemeen in de Latijns-Amerikaanse kunst van de afgelopen generaties - geen stand: het uurwerk wordt niet vloeibaar gemaakt, zoals bij Dalí, en alleen het nog aanwezige samenvallen/veranderen van mens/dier/mens herinnert ons aan de surrealistische belangstelling voor de sjamanistische denkwereld. Wat er bovenal ontbreekt is de gelijktijdigheid van het surrealisme: ook bij Galán gebeurt alles 'tegelijkertijd', maar het is een tijd die in een woest tempo vliedt - zoals de 'tijd van oorlog' van Heraclitus. Daardoor zijn schilderijen die in 1989 wer-

painter/subject as the actor in the picture, Julio Galán's compositions would be closer to the mysteries of Duchamp's *Etant donnés*... than to the recent autobiographical *maskers* of Jasper Johns, who might be said to have turned art into 'craft'. Galán reverses the process by turning craft into 'art'. In that sense, too, his approach should be seen as only superficially related to that of Mexican artists of the previous generation. In Galán, the ever-necessary rededication of the art object has brought into question the concealment of the subject itself behind its simulacrum and impudently strips the veil of modernist pretence which tends, inevitably, to reconsecrate 'painting'.

'... and differentiated the heavens and the
earth from a patched garment al ratq known
as the supreme element al unsurk'l-a'zam.'
Sadrudin Al-Qunawi (attributed),
Reflection of the Awakened, c. 1250

The differential equations of 'classical' physics imply that time be considered reversible. Beneath what is known, there is a more basic kind of irreversibility. The new mathematicians of physics, for example Ilya Prigogine and Stephen Hawking, associate the principle of a refund irreversibility with images that have evocative names, such as 'bifurcations', 'chaotic behaviors', 'strange attractors', 'time horizons', and even 'vacuum energies', which might well be used to describe some of the 'strangeness' of Julio Galán.

Galán operates within a narrative time. Curiously however, that time does little to define a sequence of events, and the temporal context of the stories told remains as obscure as their placement. At first glance, we appear to be dealing with a 'surrealist' temporality, something akin to the 'reversible' time of Einstein and Heisenberg. But on closer inspection, even this association - so common in the Latin American art of past generations - does not hold: the time-piece is not liquefied, as in Dalí, and only the still present man/animal/man conjunction/transformation reminds us of the surrealist interest for shamanic thought. Most of all, what is missing is surrealist simultaneity: in Galán too everything happens 'at the same time', but it is a time that flows at a reckless pace - like Heraclitus's time 'of war'. So it is that paintings which were made in 1989 are 'dated' 1998 (*My first 300 years on earth*), 1992 (*Después de tanto*, *After all that*), 1993 (*You will not forget a promise* and *La Esperanza*, *Hope*) and even 2025

den gemaakt 'gedateerd' met 1998 (*My first 300 years on earth*, *Mijn eerste 300 jaar op aarde*), 1992 (*Después de tanto*, *Na dat alles*), 1993 (*You will not forget a promise*, *Je zult een belofte niet vergeten* en *La Esperanza*, *Hoop*) en zelfs 2025 (*No te has dormido*). De kunstenaar is gevangen in een tijds kromme die hem zo meedogenloos 'vooruitdrijft' dat 'morgen nu is': alleen de 'toekomst' geeft hem dan nog een idee van het verleden - het vluchtige beeld van het heden heeft geen 'werkelijkheid', het 'bestaat' niet. Anders dan onze verre voorouders - die terugkeken en keken 'om terug te gaan' - kan de kunstenaar zich 'de oorsprong' alleen voorstellen door *terugblikkend* te denken aan wat er zal volgen. Het 'vooruit dateren' kan echter ook te maken hebben met wat de componist Glenn Gould zag als het dilemma van ons 'esthetische' ethos in relatie tot ons besef van geschiedenis: 'de tragische verwarring die veroorzaakt wordt door elke poging om de onpeilbare eisen van een individuele artistieke bestemming te vangen binnen het ordelijke historische overzicht van de collectieve chronologie'. Galáns gebruik van alter-ego's (hij signeerde *Relampagos-Naranjas* bijvoorbeeld met de naam van een beroemd stripfiguur), hangt bovendien samen met al zijn andere artistieke ontregelingen van plaats en tijd.

Mis papas el día antes que supieran que yo iba a nacer (*Mijn ouders op de dag voor ze wisten dat ik geboren zou worden*), 'normaal' gedateerd met 1988, onthult iets heel belangrijks over het eigenaardige tijdsgevoel van Galán. Het schilderij verwijst - met een passend vleugje namaak-heimwee - naar de *denkbeeldige* herinnering van een hypothetisch moment in het verleden: het moment maakt deel uit van een dag 'voor' de ouders het *wisten*, een ongedenkwaardige dag voorafgaand aan de openbaring van het bestaan, een onmogelijke herinnering. Dit is niet alleen een toespel op de mysteries van de bijbelse 'kennis' - het onmogelijke begrip van de daad die alle leven voortbrengt, de creatieve daad par excellence - maar ook op een tijd die voorafgaat aan de *mogelijkheid* van Galáns eigen bestaan en dus ook van de voorstelling zelf: het schilderij verbindt, in een duizelingwekkende lus, de toekomst - met de mogelijkheid van het niet bestaan - en het verleden - met de ondoorzichtigheid - door middel van *niet aansluitende* beelden.

De gaten die in dit en ander werk de opdeling van de

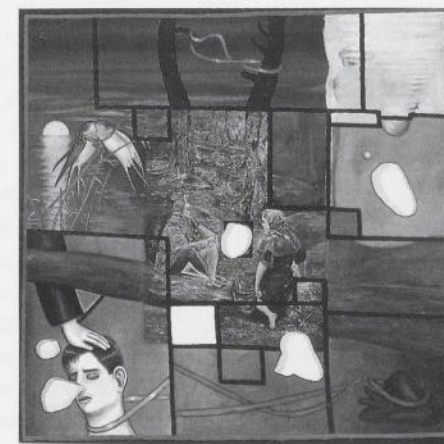
(*No te has dormido*, *You haven't slept*). The artist is caught in a time warp which propels him forward so relentlessly that 'tomorrow is now': only 'the future', then, gives him a sense of the past - the present's fleeting image has no 'reality', it does not 'exist'. Unlike our distant ancestors - who looked back, and looked 'to go back' - the artist can conceive of 'beginnings' only by thinking,

retrospectively, of what will ensue. The 'projective' dating may also relate, however, to what the composer Glenn Gould saw as the dilemma of our 'esthetic' ethos in relation to our sense of history - 'the tragic confusion caused by any attempt to contain the unfathomable demands of an individual artistic destiny within the orderly historical summary of collective chronology' - and to Galán's use of alter-egos (he signed *Relampagos-Naranjas*, for instance, with the name of a famous

cartoon character), in conjunction with all his other artistic displacements and de-synchronizations.

Mis papas el día antes que supieran que yo iba a nacer (*My parents the day before they knew that I was going to be born*), 'normally' dated 1988, reveals something crucial about Galán's 'twisted' perception of time. The painting refers - with an appropriate touch of mock nostalgia - to the virtual memory of an hypothetical moment in the past: the moment belongs to a day 'before' the parents *knew*, an immemorable day before the revelation of existence, an impossible memory. This is not only an allusion to the mysteries of biblical (carnal) knowledge - the impossible comprehension of the act that generates all life, the creative act par excellence - but also to a time which precedes the possibility of Galán's own existence and therefore also of the picture itself: the painting connects, in a vertiginous loop, the future - with its possibility of non-existence - and the past - with its incomprehensibility - through *discontinuous* images.

The holes which, in this as in other works, accentuate the compartmentalization of the images and the frailty of the picture, are *subtractions* - 'negative' painting, as it were - adding to the message of vulnerability. While deriving from the widespread abrasions of the surface that Galán has



beelden en de broosheid van het schilderij zelf benadrukken, zijn *verminderingen* - 'negatieve' schilderijen, als het ware - en ze versterken de boodschap van de kwetsbaarheid. Hoewel voortgekomen uit de oppervlakteverminderingen die Galán al heel lang toepast (overigens lijken gaten en schaafplekken elkaar wederzijds uit te sluiten), fungeren de uitsnijdingen ook als *doorkijkjes* door de vlekkeligheid van het tijd/ruimte continuüm waarmee de inhoud van de schilderijen wordt aangeduid: achter het 'beeld' ziet men een 'echte' muur, een muur die 'daar werkelijk nu is'. Als structurele middelen, corresponderen ze - weer in het negatieve - met de voorstellingen-binnen-de-voorstelling die zo vaak op de achtergrond van Galán's 'taferelen' voorkomen, soms als 'vensters' en andere keren zelfs op de voorgrond tredend. Op sommige meer recente schilderijen, zoals op *Relampagos-Naranjas* en het schilderij in kwestie, bestaan de gaten naast de *gevonden schilderijen* die zo volledig in het beeld zijn opgenomen dat je ze *gecamoufleerd* zou kunnen noemen binnen het kader van het totale beeld, heel anders dan de manier waarop de avant-garde in het begin van de eeuw gevonden voorwerpen verwerkte. Maar er is meer over *Mis Papas el Dia Antes...* te zeggen dan zijn tijdsdimensie, want de ruimtelijke compositie ervan is al even complex. De woekering van *cloisonnements* (afscheidingen) definieert 'plaatsen' (en 'momenten') die in termen van de specifieke ervaringscontext waarnaar ze 'verwijzen' onvergelijkbaar zijn: ze kunnen niet worden begrepen binnen een hiërarchie van naar tijd en ruimte gestructureerde betekenissen. Ze zijn *uitsluitend* mede te delen omdat ze 'authentiek' zijn, dat wil zeggen omdat ze terugverwijzen naar vluchtige, 'visionaire' ervaringen. Daardoor wordt de nadruk op verbrokkeling bij Galán een noodzakelijke uitdruktingsvorm voor de trans-solipsistische inhoud van zijn werk.⁶ Zoals eerder opgemerkt, verwijzen alle 'tijden', 'gesteldheden' en 'plaatsen' terug naar het subject. De ergernis van dit steeds weer naar zichzelf verwijzen lost op in een erkenning van iets dat letterlijk *extatisch*, buiten zichzelf is - of probeert te zijn. Op *Muzquiz*, (de naam van het dorp waar Galán geboren werd) 1987, - wordt het beeld van het ouderlijk huis als landschap bijvoorbeeld bijna weggevaagd door een regen van beschilderde veren. Ze zijn tegelijkertijd vorm en vormoming: het is de droom van een fantasmagorisch, oneindig ver verwijderd punt van oorsprong (en laatste toevlucht?) waarin het gevoel van het spel van verschijning en verdwijning - en van verlies en bevrijding - picturaal wordt weergegeven door de modulaties van de lichtinval. Toch heeft het ook iets van een van die massaal

6. Deze verbrokkeling blijft 'esthetisch' in evenwicht door Galán's grote talent voor het combineren en harmoniseren van heterogene elementen binnen een schilderij (een eigenschap die hij gemeen heeft met tenminste twee zeer opmerkelijke tijdgenoten, de overleden Jean-Michel Basquiat en de Zaïrees Chéri Samba).

practiced for so long (actually, holes and abrasions appear to be mutually exclusive), the cuts are also like *percées* through that blotchiness of the time/space continuum by which the paintings' content is marked: behind the 'picture', on sees a 'real' wall, a wall 'truly there now'. As structural devices, they also correspond - again, in the negative - with those pictures-within-the-picture that so often appear in the background of Galán's 'scenes', sometimes as 'windows', and at other times even coming to the fore. In some of the more recent paintings, - as in *Relampagos-Naranjas* and in the one under discussion - the holes in the canvas co-exist with *found paintings* which are so completely integrated that they can be said to be *camouflaged* within the framework of the total image, unlike the avant-garde incorporation of found objects at the beginning of the century.

There is more, then, to *Mis Papas el Dia Antes...* than its temporal dimension: its complex spatial make-up. The proliferation of *cloisonnements* defines 'places' (as well as 'moments') that are incommensurable in terms of the specific experiential contexts to which they 'refer': they cannot be comprehended within a hierarchy of spatially and temporally structured meanings. They are communicable *only* because they are 'authentic', i.e. because they refer back to experiences that are instantaneous and 'visionary'. So it is that this emphasis on fragmentation in Galán becomes a necessary vehicle of the trans-solipsistic content of his work.⁶ As mentioned above, the 'times', the 'states', the 'places' are all referred back to the subject, but the very exasperation of this self-reference dissolves into an affirmation of something that is - or strives to be - literally, *ecstatic*, out-of-self. In *Muzquiz* (the name of the village where Galán was born), 1987, for instance, the image of the paternal home as a landscape is almost effaced by a downpour of painted feathers that at once constitute and disguise it: it is the dream of a phantasmagorical, infinitely removed point of origin (and ultimate refuge?) in which a feeling of the hazards of appearance and disappearance - and of loss and redemption - is rendered pictorially through the play and modulations of the incidence of light, and yet it is also like one of those mass-produced devotional (or even erotic) objects in which one image, when rotated, suddenly becomes another.

Since Galán's subject is never one-dimensional,

6. This fragmentation is 'esthetically' balanced by Galán's great gift for combining and harmonizing heterogeneous elements within a picture (a quality he shares with two at least of his most outstanding contemporaries, the late Jean Michel Basquiat and the Zairian Chéri Samba).

geproduceerde religieuze (of zelfs erotische) voorwerpen waarbij het ene beeld door rotatie plotseling overgaat in een ander.

Omdat Galán's onderwerp nooit één-dimensionaal is, weerkaatst het als in de reflectie van talloze spiegels (het 'voorwerp') - die op hun beurt variaties zijn van ruimten en tijden, momenten en plaatsen. Op die manier raakt het subject gedepersonaliseerd en staat het in-zichzelf-verdiept-zijn er uiteindelijk los van: op elke gegeven plaats is dit 'subject' er tegelijk wel en niet. Galán gaat te werk als in een doolhof, tastenderwijs in een volgorde die nooit vooraf bepaald is en waarvan de 'voortgang' op elk moment een illusie kan blijken; maar omdat er niets wordt achtergehouden, omdat de risico's van de 'spelonk van de kunst' volledig worden aanvaard, is er altijd een suggestie, een vermoeden van een mogelijke bevrijdende wending. De beelden zelf wijzen bij Galán naar de ontzagwekkende 'droomwegen' van de ziel, maar altijd alsof ze deel uitmaken van een roekeloze en bijna vrolijke cartografie van de plaatsen van het hart: dat is de innerlijke betovering die hun ontregeling van de gelijktijdigheid en de ruimtelijke eenheid beheerst en die hun ethos bepaalt.

Er is in deze eeuw veel gebeurd sinds de tijd van het 'Het spirituele in de kunst', maar we hebben nog nooit echt een manier van schilderen gezien zoals die Galán ons nu voorlegt. Zijn iconografie heeft iets 'surrealistisch', maar het is een surrealisme dat is teruggevoerd tot zijn symbolistische oorsprong. Er is 'symbolisme', maar het is een symboliek die van alle 'externe' orthodoxe verwijzingen is ontdaan - een symboliek die door zijn idiosyncratische oorsprong 'onder'-persoonlijk wordt, vooral ten aanzien van zijn expressionistische implicaties. Er is een grote rijkdom aan 'inhouden', maar de sterke composities kunnen ook uitermate gebonden en sober zijn. Er is 'couleur locale', exotisme, het onbekommerde gebruik van 'Mexicaansheid' - en toch bewijst deze *pure* Mexicaan dat hij ook gevoel heeft voor de modernistische voorstelling-die-niet-voorstelt, en zijn doeken behoren 'natuurlijkerwijs' tot de uiterste fase van de moderne kunst. Zijn beelden, die tegelijk 'realistisch' en rigoreus *plat* zijn (hierin zijn ze post-fotografisch), zijn tegelijk ook letterlijk en symbolisch, gerecycled en oorspronkelijk, bezielt en exact, sensueel en lichaamloos, concreet en hersenschimmig. Door zich aan elke eenduidige classificatie te onttrekken, drukken ze een visie uit die zich zonder enige spijt onwrikbaar bewust is van zijn oorsprong en onverschrokken de confrontatie aangaat met de nieuwe wereldomvattende situatie van de kunst en het leven.

Julio Galán bevindt zich op de grens, al is het niet meer de grens vanwaar hij kwam: hij groeide op aan die

it reverberates as if in the reflection of multiple mirrors (the 'object'), which are in turn variations of spaces and times, moments and places; that is how the subject becomes depersonalized and its self-absorption ends up 'not belonging to it': in any given place, this 'subject' both is and is not. Galán proceeds as though through a labyrinth, by approximations whose order was never preordained and whose very 'progress' could at any given moment turn out to be an illusion; yet, since nothing is held back, since the risks of the 'cave of art' are totally embraced, there is always an intimation, a suspicion of a possible liberating turn. The images themselves in Galán point to the awe-inspiring 'dream' ways of the soul, but as if inscribed onto a reckless and almost joyful cartography of the places of the heart: such is the inner spell which governs their temporal displacements and spatial de-synchronizations, and determines their ethos.

The century has been through a lot since the times of 'The Spiritual in Art', but we had never before quite seen the kind of painting that Galán is now offering. There is a 'surrealism' in his iconography, but it is a surrealism brought back to its symbolist roots. There is a 'symbolism', but it is a symbolism purified of all 'external' canonical references - a symbolism whose idiosyncratic roots make it infra-personal, especially with regard to its expressionist implications. There is a great richness of 'content', but the strong compositions can also be quite synthetic and spare. There is 'local color', exoticism, the uninhibited use of 'Mexican-ness' - and yet this Mexican, *so pure*, proves that he also has in him a sense of the modernist representation-that-does-not-represent, and his pictures 'naturally' belong to the extreme condition of modern art. His images, which are at once 'realistic' and rigorously *flat* (they are, in this, post-photographic), are also at once literal and metaphorical, recycled and unprecedented, spirited and exact, sensual and disembodied, concrete and oneirical. By eluding any univocal classification, they express a vision that is as unwaveringly conscious and unrepentant of its origins as it is fearless in measuring up to the new ecumenical condition of art, and life.

Julio Galán is on the border, which is not to say that he is *of* the border from whence he came: he was raised near that border which was created 150 years ago between the northern United States of Mexico and the southwestern United States of

grens die 150 jaar geleden tot stand kwam tussen de noordelijke Verenigde Staten van Mexico en de zuidwestelijke Verenigde Staten van Amerika. Maar er is niets hybridisch aan zijn werk of aan de persoon die hij is: Galán is Mexicaan, erfgenaam van de lange en complexe multiraciale en multiculturele traditie van zijn land. Zonder iets van zijn erfenis te verloochenen, is hij hard op weg om een van de hoofdrolspelers te worden in de hedendaagse westerse kunst. Het is opmerkelijk dat dit gebeurt onder het mom - of masker - van het exotische en naïeve. Het is alsof door een verrassende wending, zoveel decennia na Malevich, het 'folklorische' nu weer de verbreding van het modernistische discours heeft overgenomen. 'Alsof', maar niet helemaal: want er is uiteindelijk niets naïefs of 'folkloristisch' aan het werk van Galán. Maar wat hij wel heeft veranderd is het perspectief, de orde en het uitgangspunt. Galán hoeft zich het 'primitieve', het *brut* niet toe te eigenen - hij heeft dat in zich - en hij is in staat geweest om Johns, Warhol, Clemente en anderen in zich op te nemen *alsof* dat primitief en *naïef* materiaal was.

Steeds opnieuw bijt de moderniteit - net als de serpent *Ourobóros* uit de oudheid - in haar eigen staart: maar elke keer dat ze dat doet, is er weer een element minder over van de oude historische draak die we nog steeds moeten berijden (al is het misschien niet meer voor lang). Het is belangrijk om te ontdekken dat in het Amerika van de jaren negentig een deel van de grootste kracht voor de moderne kunst afkomstig is van nieuw bloed, 'ten zuiden van de grens'. *No te has dormido*.

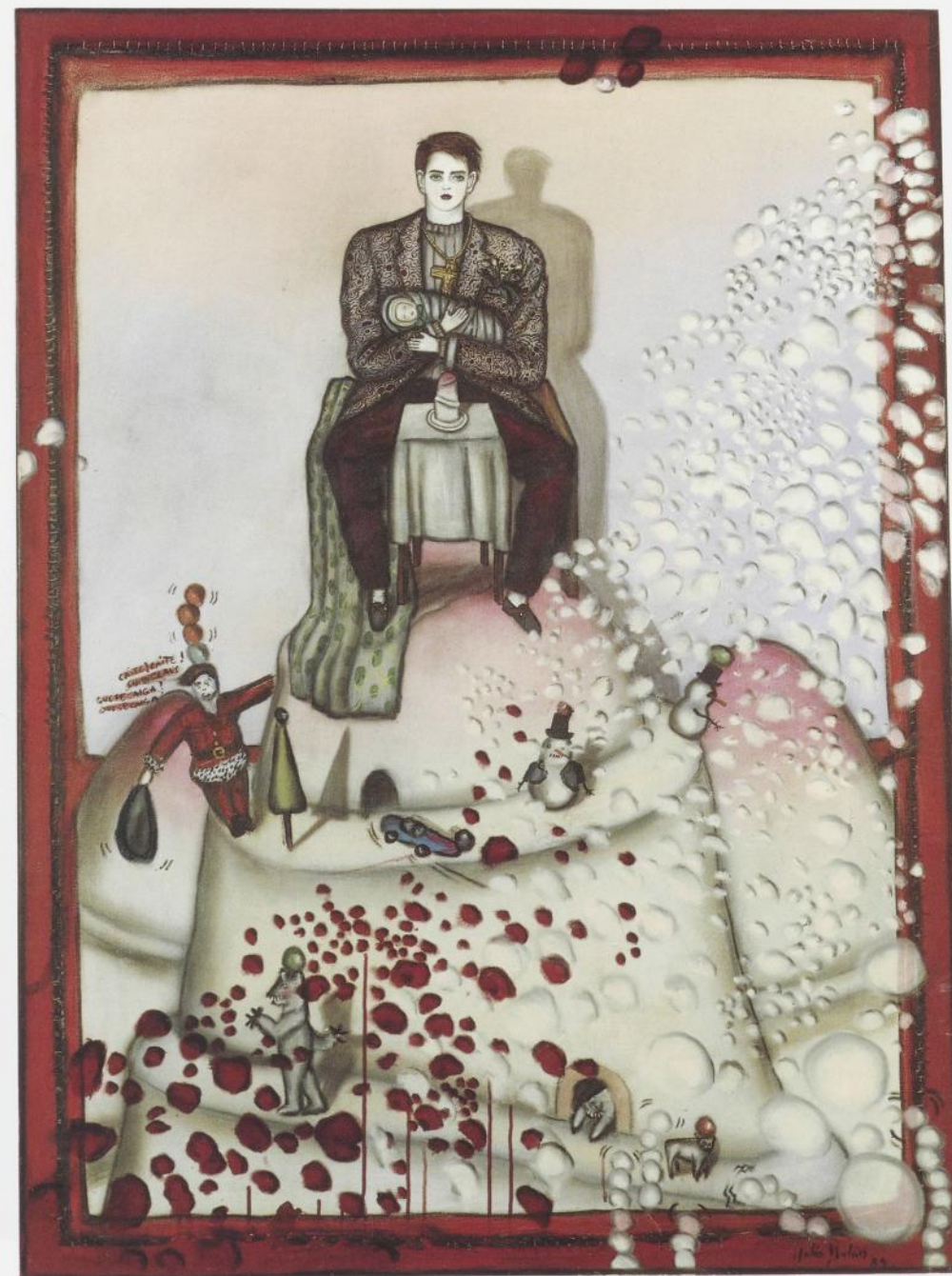
Francesco Pellizzi
New York
januari 1989 en maart 1990

America. But there is nothing hybrid about his work, or about who he is: Galán is a Mexican, heir to the long and complex multiracial and multicultural tradition of his land. Without betraying any part of his heritage, he is well on the way to becoming one of the protagonists of contemporary Western art. It is remarkable that this should be happening under the guise - or mask - of the exotic and the naive. It is as though, by an amazing turn of events, so many decades after Malevich, the 'folkloric' had now once again taken over the expansion of modernist discourse. 'As though', but not quite: for there is, finally, nothing naive or 'folkloristic' about Galán's work. But what he has indeed changed is the perspective, the order, and the point of departure. Galán does not need to appropriate the 'primitive', the *brut* - he has them in him - but he has been able to absorb Johns, Warhol, Clemente, and others, *as if* they were primitive and *naïf* material.

Time and again, modernity - like the ancient serpent *Ourobóros* - bites its own tail: but whenever it does so, another element is subtracted from the body of the old historical dragon which we must still ride (though not for long, perhaps). It is heartening to discover - in the Americas of 1990 - that some of the strongest energy for modern art comes from new blood, 'south of the border'. *No te has dormido*.

Francesco Pellizzi
New York
January 1989 and March 1990

catalogus



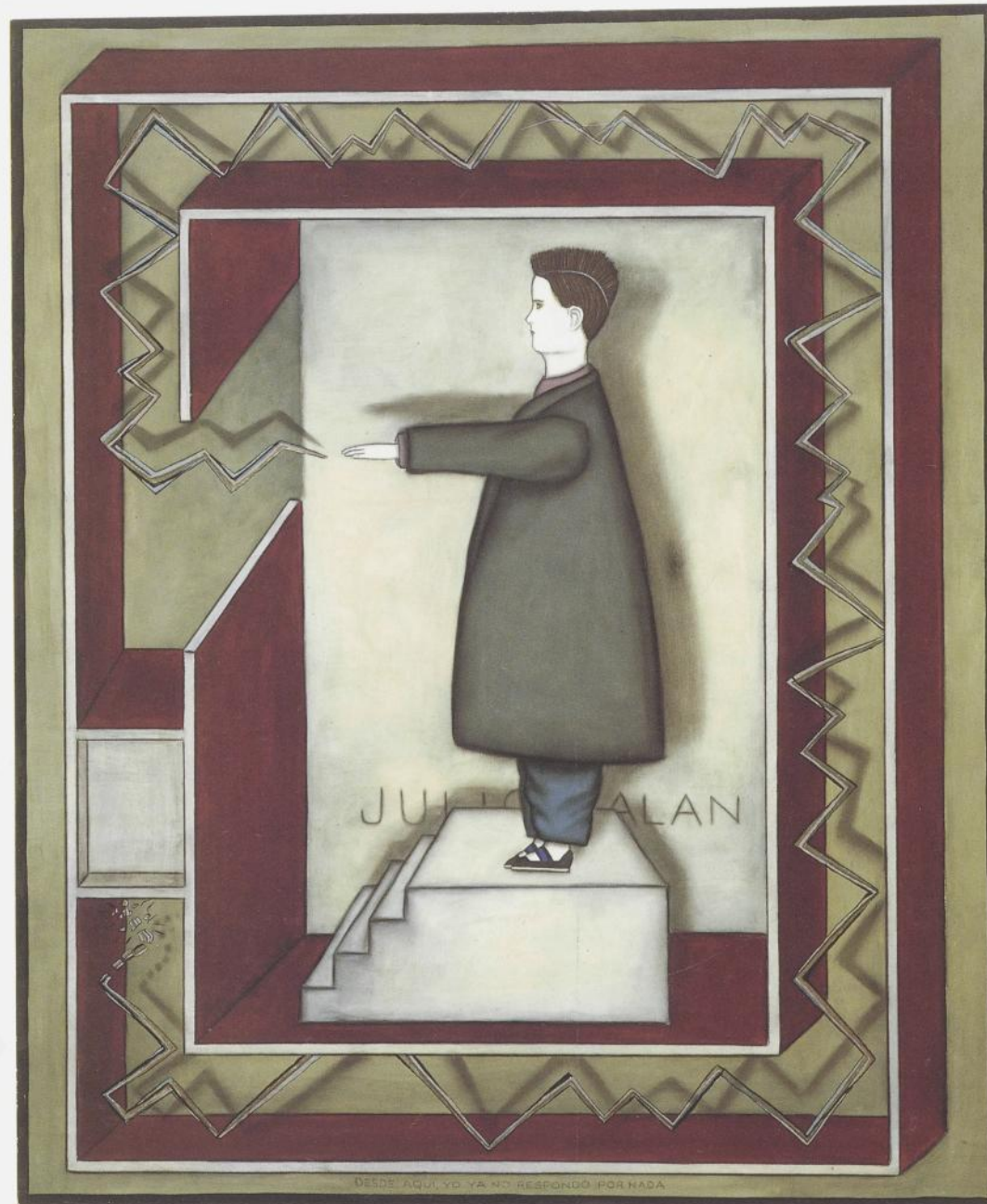
Felipe and I

1984

olieverf op doek/oil on canvas

157 x 117 cm

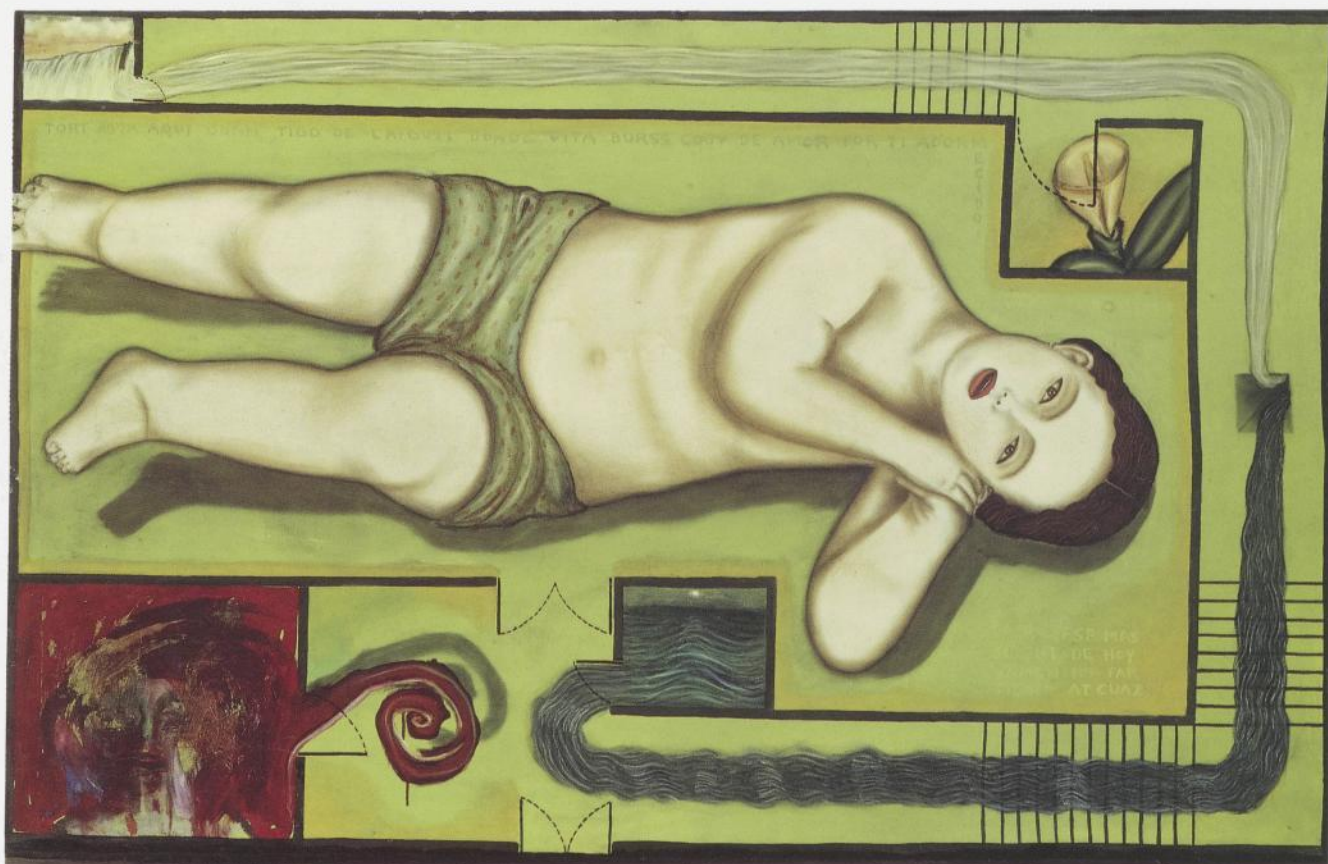
Coll. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam



Untitled
1984
olieverf op doek/oil on canvas
139 x 114 cm
Priv. coll., New York



Decidi Que Nunca Veria - Nada Mas Extraño
1985
olieverf op doek/oil on canvas
254 x 198 cm
Coll. Galerie Barbara Farber, Amsterdam



Niño Dios
1986
olieverf op doek/oil on canvas
121 x 189 cm
Priv. coll., New York



You say you are o.k. but that's not true
1987
olieverf op doek/oil on canvas
120 x 220 cm
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam



BC

1987

mixed media, veren en plastic laag op doek/mixed media, feathers and plastic cover on canvas

116 x 167 cm

Priv. coll., New York

VI

[30]



Tange, tange, tange

1988

olieverf op doek/oil on canvas

161 x 198 cm

Priv. coll., New York

VII

[31]



Mis Papas El Dia Antes Que Supieran Qua Yo Hiba a Nacer

1988

olieverf op doek, collage/oil on canvas, collage

188 x 188 cm

Priv. coll., New York



El Que Se Viene Se Va

2703 (1988)

olieverf op doek/oil on canvas

172 x 228 cm

Priv. coll., New York

Courtesy Annina Nosei Gallery, New York



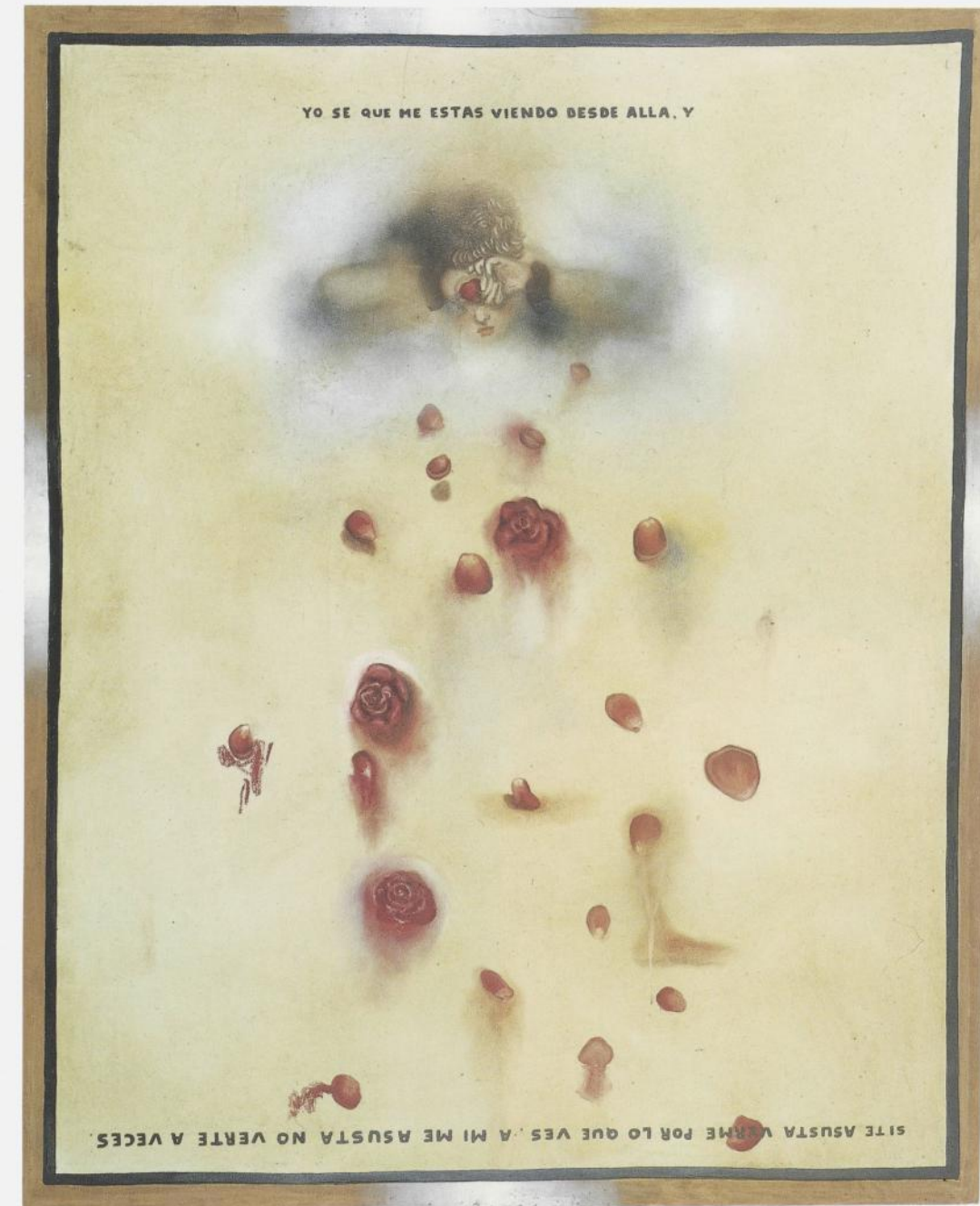
Sad girl because she is leaving Mexico

1988

olieverf op doek/oil on canvas

146 x 175 cm

Coll. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam



No Te Has Dormido

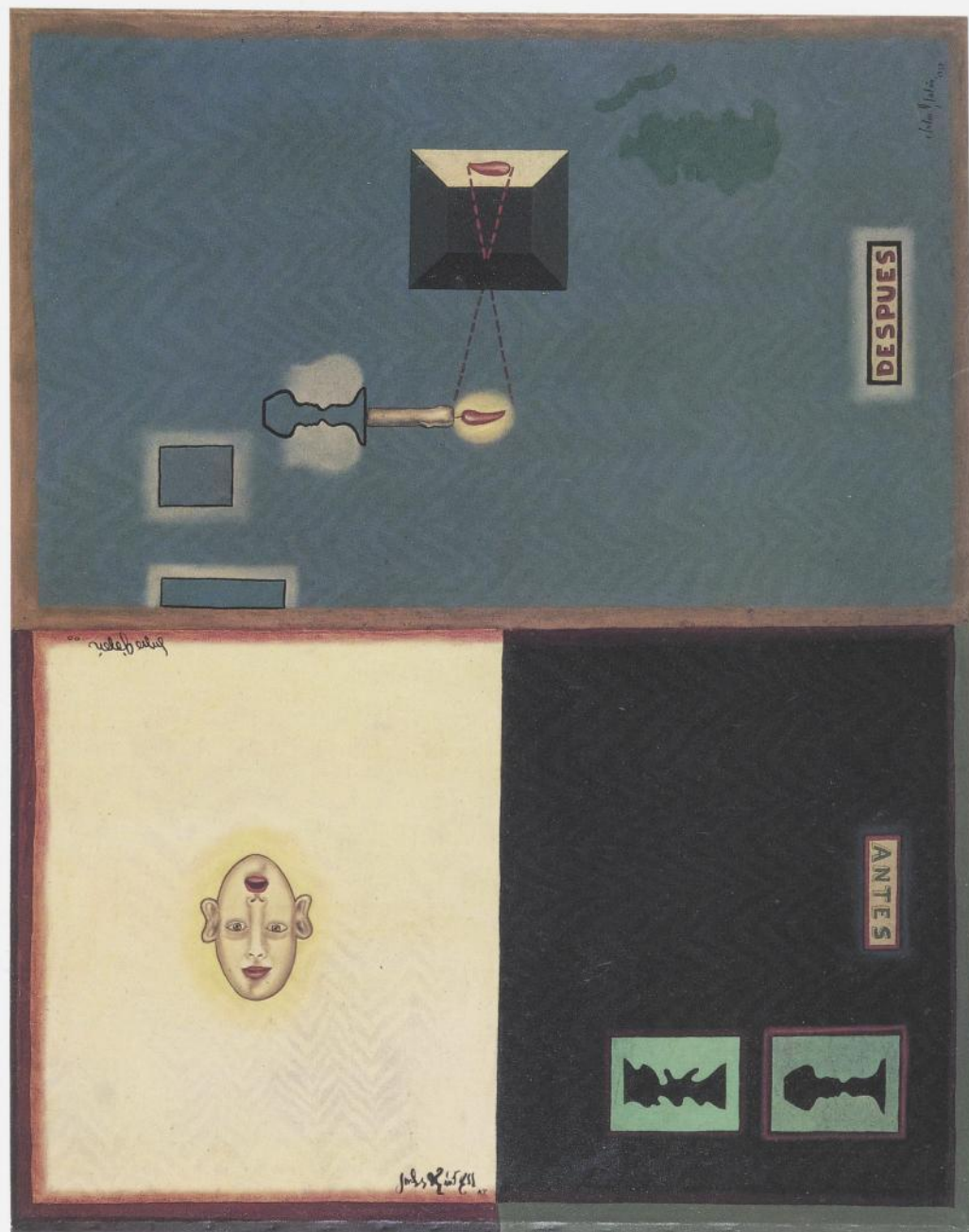
2025 (1988)

acryl en olieverf op doek/acrylic and oil on canvas

213 x 172 cm

Priv. coll., New York

Courtesy Annina Nosei Gallery, New York



Urus (Despues/Antes)

1989

acryl en olieverf op doek/acrylic and oil on canvas

162 x 203 cm

Priv. coll., New York

Courtesy Annina Nosei Gallery, New York

biografie

Julio Galán

Geboren/born in Muzquiz, staat/state Coahuila, Mexico

Eenmanstentoonstellingen/Solo exhibitions

- 1980 Galería Arte Actual Mexicano, Monterrey
- 1982 Galería Arte Actual Mexicano, Monterrey/Galería Arvil, Mexico City
- 1983 Galería Arte Actual Mexicano, Monterrey
- 1984 Galería Uno, Puerto Vallarta/Galería Clave, Guadalajara
- 1985 Consulado Mexicano, New York/Art Mart Gallery, New York
- 1986 Galerie Barbara Farber, Amsterdam/Paige Powell and Edit DeAk, New York
- 1987 de Arte Moderno, Mexico City
- 1989 Annina Nosei Gallery, New York
- 1990 Galleria Sperone, Roma

Groepstentoonstellingen/Group exhibitions

- 1982 Salón Anual de la Plástica Mexicana, Palacio de Bellas Artes, Mexico City
- 1983 Centro Cultural Vanguardia, Saltillo/Bienal de Cuba, Havana/Confrontación Latino Americana, Lima/Salón Anual de la Plástica Mexicana, Palacio de Bellas Artes, Mexico City
- 1984 Once Artistas, Galería de Arte Mexicano, Mexico City/Galería de Arte Contemporáneo, Mexico City/El papel Amate, Museo de Monterrey, Monterrey/Stellweg-Seguy Gallery, New York
- 1985 Museo de Arte Moderno, Mexico City/Mexico The New Generation, San Antonio Museum, Texas/Galería de Arte Contemporáneo, Mexico City/Galería Clave, Guadalajara/Palladium, New York/MoMing Dance & Art Center, Chicago
- 1986 Museum of the City of Miami, Florida/Jack Tilton Gallery, New York/Memento Mori, Centro de Arte Contemporáneo, Mexico City
- 1988 Rooted Visions, Mexican Art Today, Museum of Contemporary Hispanic Art, New York
- 1989 Les Magiciens de la Terre, Centre Georges Pompidou, Paris/American, Italian, Mexican Art, from the collection of Francesco Pellizzi, Hofstra University, Hempstead (New York)

colofon

Vertaling/Translation
Frans van der Wiel
Martin Cleaver (voorwoord/preface)

Vormgeving/Design
Hard Werken Design

Organisatie tentoonstelling/Organisation of the exhibition
Witte de With - Gosse Oosterhof

Redactie catalogus/Edited by
Linda S. Boersma

© Francesco Pellizzi, Witte de With
Oplage 750 exemplaren

Francesco Pellizzi is afkomstig uit Rome. Hij studeerde sociale antropologie aan de Harvard University (Massachusetts). In 1981 richtte hij het RES Journal of Anthropology and Aesthetics op, waarvan hij redacteur is.

Francesco Pellizzi was born in Rome. He studied social anthropology at Harvard University (Massachusetts). In 1981 he founded the RES Journal of Anthropology and Aesthetics of which he is the editor.

Het essay van Francesco Pellizzi werd oorspronkelijk geschreven voor de catalogus van de tentoonstelling van Julio Galán, januari 1989, in de Annina Nosei Gallery, New York. Voor deze catalogus werd de tekst aangepast en uitgebreid. De auteur dankt Gini Aldaheff voor het vertalen van de delen van de tekst die in het Italiaans waren geschreven en voor het redigeren van de Engelse versie.

The essay by Francesco Pellizzi was originally written for the catalogue of the exhibition of Julio Galán, January 1989, in the Annina Nosei Gallery, New York. It has been altered and expanded for the purpose of this catalogue. The author wishes to thank Gini Aldaheff for translating the parts of the text which were written in Italian and for editing the English version.

Witte de With dankt de volgende bruikleengevers/would like to thank the following lenders:

Bouwfonds Nederlandse Gemeenten, Hoevelaken; Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Galerie Barbara Farber, Amsterdam; De heer H. de Groot, Groningen; De heer J. Lagerwey, Wapenveld; Private collection, New York.

Witte de With dankt/thanks:
Rotterdamse Kunststichting
Hard Werken Design
Hotel Inntel
Restaurant Le Muniche, Baris & Walburg
Bouwbedrijf Van Omme & De Groot

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

Pellizzi, Francesco
Julio Galán: tentoonstelling Witte de With 2 juni - 15 juli 1990 / [Francesco Pellizzi; vert. uit het Engels door Frans van der Wiel]. - Rotterdam: Witte de With. - Ill.
Vert. van: On the border: Julio Galán. - Tekst in het Nederlands en Engels. - Met biogr.
ISBN 90-73362-03-2
SISO am-mexi 737.8 UDC 75 (72) '19' NUGI 921
Trefw.: Galán, Julio/Schilderkunst; Mexico; geschiedenis; 20e eeuw

