



Una selección de obra de la
Colección Jumex de artistas que
estudiaron con John Baldessari

Post-Studio

**A selection of works by
former students of John Baldessari
from the Colección Jumex**

Post-Studio

Kit Hammonds

El California Institute of the Arts, o CalArts, como se le conoce generalmente, abrió sus puertas en 1970. Entre los miembros destacados de su facultad de artes se encontraba John Baldessari. Inicialmente fue nombrado profesor de pintura, pero rechazó este título porque designaba sólo un medio específico; en su lugar estableció el programa *Post-Studio* (postaller). Desde entonces, la clase se ha vuelto legendaria por su enfoque pedagógico que no establecía una diferencia significativa entre profesor y alumno, así como por impulsar la creatividad en los propios términos de los alumnos, más allá de las fronteras disciplinares tradicionales. Varias generaciones de sus exalumnos llegaron a ser algunos de los artistas más originales y reconocidos de Estados Unidos, y el método particular de Baldessari, que buscaba “hacer que la enseñanza se pareciera al arte lo más posible”, resultó ser de gran influencia en la manera en que el arte se sigue enseñando y entendiendo.

5

La exposición *Post-Studio* se nutre de esta rica herencia y de la posición prominente que muchos de los alumnos de Baldessari han llegado a ocupar en la Colección Jumex. La selección de obras también refleja una tensión particular manifestada en la naturaleza misma de una escuela de arte. En un extremo se encuentra la institución educativa, con rasgos de disciplina e instrucción; en el otro está la escuela de arte como lugar donde explorar la libertad y la experimentación. Particularmente a finales de los años setenta, esta puede haber sido una experiencia tan psicodélica como profesional. En medio de estos dos polos están las experiencias y aspiraciones personales de quienes pertenecieron al sistema, sus sueños, cavilaciones e incluso sus miedos, que reflejan el estado cambiante del arte y de la vida.

A fin de contextualizar estos hechos, necesitamos observar con mayor detenimiento el entorno social, crítico y creativo de la ciudad de Los Ángeles en aquella época, la transformación del intercambio entre las artes y la cultura popular, y lo más determi-

nante, la educación; elementos presentes de manera sustancial en la creación de CalArts. Walt Disney concibió el instituto a principios de la década de los años sesenta, junto con su hermano Roy, como una nueva especie de escuela de arte. Su visión consistía en unificar las disciplinas tradicionales de las bellas artes con las artes modernas de producción de cine y otros medios. Roy Disney continuó con el plan tras la muerte de Walt en 1966. Este proyecto fue descrito como utópico, “osado y a la vez ingenuo”; la combinación poco convencional de la producción de cultura popular con el arte de vanguardia trajo consigo lo que Jeff Kelley describió sin rodeos como “una especie de Bauhaus en la que ‘se silba al trabajar’”.¹

6 Aunque Kelly menosprecie las aspiraciones de los hermanos Disney, la referencia a la Bauhaus y a su legado es precisa al aludir a la progresista escuela de arte, arquitectura y diseño que se desarrolló en Alemania entre 1919 y 1933, y que, de diversas maneras, ha sentado las bases de la formación en arte y diseño hasta nuestros días. La Bauhaus se convirtió en un referente al extender el modernismo tanto en el estudio como en la línea de producción, poniendo especial atención a los edificios como la forma más elevada del esfuerzo creador.² De hecho, Paul Brach, quien fuera el rector fundador, cuando asumió el puesto insinuó que CalArts sería una nueva Bauhaus, supuestamente emulando las metas establecidas por el arquitecto Walter Gropius en su “Proclamación de la Bauhaus”: “Los arquitectos, escultores, pintores... ¡todos debemos regresar a la artesanía! No existe el ‘arte como profesión’. No hay ninguna diferencia fundamental entre el artista y el artesano”. CalArts abrazó la idea central de la Bauhaus de la unión armónica de lo industrial y las bellas artes, aunque con una diferencia fundamental: reemplazó los materiales industriales de la escuela alemana con las formas livianas de la industria cultural, es decir, de Hollywood y los medios de comunicación.

1 Jeff Kelley, *Childsplay: the Art of Alan Kaprow* (Berkeley, CA: University of California Press, 2004).

2 Walter Gropius, *Manifesto and Programme of the Weimar State Bauhaus*, abril de 1919. Texto original y traducción al inglés disponibles en: <https://www.bauhaus100.de/en/past/works/education/manifest-und-programm-des-staatlichen-bauhauses/>

Sin embargo, las expectativas de los hermanos Disney de crear una síntesis de mundos creativos se vieron un tanto frustradas por un deseo menos explícito de Brach y del vicerrector Alan Kaprow, quienes en realidad veían en CalArts una oportunidad de forjar una versión del Black Mountain College para la Costa Oeste. También descendiente de la Bauhaus, Black Mountain se fundó en 1933, el mismo año en que la institución educativa alemana cerrara sus puertas. Entre los profesores de la escuela estadounidense se encuentran los fundadores de la Bauhaus que en esos momentos vivían en Estados Unidos exiliados de la Alemania nazi, entre ellos el propio Walter Gropius, así como Josef y Anni Albers. Ellos trabajaban codo con codo con los pioneros norteamericanos del arte y el diseño experimentales como Merce Cunningham, John Cage, Richard Buckminster Fuller y Robert Rauschenberg, entre otros. Black Mountain se convirtió en un semillero de prácticas vanguardistas que atravesaban las fronteras de las distintas disciplinas, aunque se centraban menos en la manufactura y las aplicaciones industriales. A pesar de que en 1957 Black Mountain ya no impartía clases, su legado fue significativo a finales de los años sesenta, cuando la contracultura estadounidense, en particular en la Costa Oeste, regresaba a los ideales utópicos y a las soluciones alternativas en la educación y el arte, muchas veces como reacción en contra de la cultura popular, representada en gran parte por las producciones de Walt Disney. De este modo, la facultad de arte de CalArts se ubicó de manera consciente dentro de un linaje de educación radical, oponiéndose a las actitudes frente al arte que prevalecían en Los Ángeles en una época en la que, según Peter Frank, el arte nunca había ocupado un lugar privilegiado dentro de una economía centrada en el cine que “favorecía la imagen por encima del objeto y que tendía a considerar al acto de pintar como un trabajo que se hacía en un set de cine más que como un ritual sagrado”.³

3 Peter Frank, “Los Angeles Painting in the 1970s”, *Art Ltd.* publicación en línea, septiembre, 2011.

Por otra parte, había un ambiente de recelo hacia este sistema entre los artistas y críticos de Los Ángeles. Theodor Adorno y Max Horkheimer lo denominaron “la industria cultural” en su ensayo de 1946, un breve tratado escrito mientras los dos teóricos de la Escuela de Frankfurt radicaban en Los Ángeles junto con otros intelectuales alemanes exiliados a causa de la Segunda Guerra Mundial. En “La industria cultural: la ilustración como engaño de masas” declaraban que “en la actualidad, la cultura está infectándolo todo de uniformidad”, y que “la subversión se ha convertido en algo imposible”.⁴ Para los dos filósofos, la cultura había sido totalmente absorbida por el entretenimiento como parte del sistema capitalista en lugar de ofrecer una alternativa a éste. En consecuencia, las escuelas de arte se enfrentaron al reto fundamental de mantener un sentido de autonomía en sus prácticas bajo tales condiciones. Para la década de los setenta, la situación de la producción artística era particularmente tensa, pues había un pesimismo generalizado dentro de la sociedad y el entorno cultural de Estados Unidos mientras el idealismo de los años de posguerra se convertía en cinismo.

8

Los métodos de Baldessari tuvieron una enorme influencia en las formas de mantener el arte. Así lo describe Michael Fallon: “la visión de Post-Studio constituyó un impulso a la libertad artística, incluso al dirigir la producción de aquellos jóvenes artistas hacia una estética de ironía humorística, muy visual y cargada de conceptos, que estaba en perfecta sintonía con su época”.⁵ Para lograr esto, Baldessari se encargó de analizar la naturaleza de la producción artística en conjunción con la industria del arte, así como de compartir dichos conocimientos como parte del proceso creativo. Como sustento de sus intereses también se hallaba el modo en que el arte puede formar parte de un mundo en el que el lenguaje de las imágenes y el de las palabras se nutren mutuamente. En 1968 escribió una serie de notas titulada *Advice to Young Artists*

4 Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (Palo Alto: Stanford University Press, 2002), 94.

5 Michael Fallon, *Creating the Future: Art and Los Angeles in the 1970s* (Berkeley, CA: Counterpoint, 2014), 260.

[Consejos para jóvenes artistas] que posteriormente sería utilizada como material de apoyo en el curso de Post-Studio. Entre ellos se encuentran los siguientes: “Lo que ves en las exposiciones y revistas hoy puede parecerte confuso. ¿Por qué se debe estudiar la naturaleza de una manera tan anticuada en la era de la fotografía?”; “El talento es un concepto resbaloso. Por ejemplo, alguien en la familia es reconocido por tener un gran talento y en realidad sólo es un charlatán que sabe apantallar”; “Una advertencia gentil: sea como sea que la veas, la pintura puede ser un asunto complejo”.⁶ Tales instrucciones, aunque irónicas y sarcásticas, eran directas y objetivas. Impulsaban a los alumnos a hacer un arte que buscara las disonancias en la cultura, investigando el modo en que éstas podían ser interpretadas y en que el arte podía renovarse durante este proceso. En este aspecto, las clases de Baldessari se centraban en lo contemporáneo, en sus continuidades y rupturas con la historia, dando lugar así a una reflexión sobre cómo la industria cultural dio forma a la identidad lo mismo que al arte.

Muchos de los primeros estudiantes del curso, a quienes se les conocería más tarde como la mafia CalArts, llevaron anclas, alejándose de Los Ángeles en cuanto se graduaron, y se convirtieron en un grupo poderoso e importante de Nueva York y del mercado del arte. Sin embargo, la segunda generación de alumnos de Post-Studio permaneció en Los Ángeles, cercanos a la frontera indefinida entre lo real y lo imaginario, desarrollando plenamente el potencial del arte para explorar la represión psicológica e irracional evocada por la industria cultural. El espacio ficcional del cine, la televisión, las artes aplicadas y la ciencia popular no se oponía a la realidad, sino que era un espacio fecundo donde se podían explorar las condiciones paradójicas del arte en medio de la creciente desilusión de la época.

Michael Fallon describió a estos artistas como los “jóvenes románticos” de Los Ángeles, y decía que “se encontraban bajo la influencia profunda de la atracción psíquica de Hollywood y su

⁶ Citado en *More Than You Wanted to Know About John Baldessari Vol. 1*, eds. Meg Cranston y Hans-Ulrich Obrist (Zúrich: JRP Ringier; Dijon: Les presses du réel, 2013), 50.

flujo constante de artefactos y detritus de la cultura pop... Y explotaron incansablemente la maquinaria onírica de Hollywood para extraer material visual, temático y psíquico y utilizarlo en su arte”.⁷ El propio Baldessari apuntó que, al ver que la puerta de su estudio en Venice se encontraba bloqueada por el equipo técnico de *Chinatown*, la película de Polanski, en 1974, pensó: “Bueno, entonces la línea que divide la realidad es mi puerta”.⁸ Después de 1976, con reuniones en estudios del área de Venice Beach (donde vivía Baldessari) —zona que se convirtió en el centro de las nuevas culturas emergentes de surfistas y patinadores influenciadas por el punk—, esta segunda ola de artistas se alejó de la mirada fresca del conceptualismo y de la apropiación de la imagen, y se inclinó hacia lo que se ha denominado una investigación pseudorromántica de su propia cultura y de su propia época turbulenta, manteniendo al mismo tiempo algunos de los enfoques basados en ideas que proponía el programa Post-Studio.

10 Algunos artistas, como Mike Kelley, se dieron cuenta de que incluso esta línea entre lo real y lo imaginario era espeluznantemente confusa. Los artefactos marginales y los personajes olvidados de la cultura pop integraban un aspecto dominante y agresivo de aquello que compone al individuo contemporáneo en medio del consumismo y del vacío cultural que ocupó el lugar del sueño americano. De manera más explícita, el *Educational Complex* [Complejo educativo] que Kelley inició en 1995 se centraba en un modelo colectivo con elementos de todas las escuelas a las que había asistido, incluida CalArts. Esta serie aborda el modo en que la educación (unida en ocasiones a otra institución pedagógica, la religión), juega un papel en la conformación del individuo. Como señala el artista, la educación tuvo un rol muy significativo en la formación de su perspectiva, la cual tenía que desaprenderse para poder avanzar: “Dado que soy un artista, me pareció natural percibir mi propio entrenamiento estético como la raíz de mi adoc-

7 Fallon, *Creating the Future*, 251.

8 Citado en Adam Budak, “Baldessari’s Perfect Moments, Towards Pleasure and Instruction” en John Baldessari, *Life’s Balance* (Viena: Kunsthau Graz/Museum of Modern Art, 2005, 15.

trinamiento secreto en la perversidad, y probablemente como el centro de mi propio abuso. Mi educación debe haber sido una especie de abuso mental, de lavado de cerebro”.⁹ Su obra en la exposición forma parte de esta investigación permanente, y refleja la forma en que la educación es parte integral de una cultura dominada por la industria cultural. Como señalan Adorno y Horkheimer: “El secreto de la sublimación estética está en su representación de la satisfacción como una promesa rota. La industria cultural no sublima: reprime”. Son estas represiones las que, irónicamente, se convierten en el foco del arte de muchos de los integrantes de esta segunda ola de alumnos de CalArts.

Estos recuerdos reprimidos concuerdan con la lógica onírica de la pintura de Jim Shaw, que hace referencia consciente e inconscientemente a los propios salones de CalArts. Los ladrillos que forman las paredes de St. Mary’s y de CalArts son emblemas físicos de un espacio psicológico que hace un eco un tanto perverso de los propósitos de Gropius. Para Tony Oursler, el espacio psicológico se equipara con un espacio cósmico; la ausencia de fronteras tangibles de la imaginación ofrece un contrapunto para las mismas. Sin embargo, se basan en un sistema académico de investigación construido sobre las expectativas “reales” de lo que sería el espacio tal y como lo define la NASA, aun si se toman como base metafórica para estados psicológicos más que físicos.

Los otros artistas que presentan su obra en esta exposición pertenecen a generaciones posteriores de CalArts y abordan la represión como parte integral de la manera en que nos percibimos a nosotros mismos en relación con la industria cultural, como parte de un lenguaje cultural que nos condiciona a tener ciertos modos de ver y de ignorar.

La forma en que los lenguajes, como una fuerza pedagógica, dictan cómo percibimos el mundo puede observarse en la serie de Stephen Prina que figura en la exposición. Sobre instantáneas de una película específica se sobreponen partes de frases cortadas en vinil, restringiendo así nuestra percepción. Para Meg Cranston,

9 Citado en John Miller, *Educational Complex* (Londres: Afterall), 28.

el medio con el que el lenguaje invade las imágenes está presente en los colores que emplea, y que toma de las paletas que utilizan la moda y la publicidad para definir las temporadas siguientes, introduciendo así en su obra una voz instructiva y vinculándola a un imaginario cultural más vasto, por más artificial que este sea. Mientras tanto, Mungo Thomson establece una relación directa entre el lenguaje, la imaginación y la trascendencia en las obras exhibidas.

Podemos interpretar la distinción entre el enfoque de la Bauhaus hacia la manufactura industrial, y la industria cultural que CalArts buscaba fusionar con las artes, como una transformación significativa del trabajo material a los medios masivos inmateriales. En retrospectiva, esto podría representar un punto dentro del giro cultural general que refleja la unión de dos formas distintas del arte y la cultura de la época que en primera instancia pudieran parecer divergentes: por un lado, el posmodernismo reificado en el arte pop y, por el otro, el arte conceptual; ambos lograron hibridarse en la escena artística de Los Ángeles de una manera más exitosa que en la Costa Este.

12

A posteriori, la distinción entre disciplinas no sucedió con los artistas que trabajaban con las compañías de producción, sino con los artistas que evitaban los ideales románticos de expresión en favor de un lenguaje artístico pseudorromántico que utilizara los procesos industriales, y la imaginería comercial y del entretenimiento derivada de los afectos de la industria cultural. He aquí el problema: el conjunto de estas dos direcciones aparentemente distintas resulta ser parte de un impulso similar hacia lo efímero, ofreciendo al mismo tiempo un puente entre la especialización del objeto del arte y los efectos psicológicos comunes de una cultura visual más amplia. Los artistas de Post-Studio borraron la frontera, no entre las distintas disciplinas creativas profesionales, sino entre el mundo imaginario y el mundo material, entre la verdadera materialidad del arte y los traumáticos mundos interiores de la experiencia.



En 2015, Baldessari recibió la Medalla de la School of the Museum of Fine Arts Boston, y CalArts nombró un nuevo edificio en su honor como reconocimiento a su legado.
Foto: Rafael Hernandez



Mike Kelley, *Repressed Spatial Relationships Rendered as Fluid, No. 6: St. Mary's Church and School (Cry Room in the Sky)* [Relaciones espaciales reprimidas representadas como fluidas, núm. 6: Parroquia y Escuela St. Mary], 2002

Obras de la Colección Jumex

Mike Kelley (Wayne, Míchigan, 1954–South Pasadena, California, 2012)

Posiblemente Mike Kelley sea el artista más icónico de las décadas de 1980 y 1990 en Los Ángeles. Su obra incluye instalación, escultura, pintura y música alternativa. Tomando elementos del *kitsch*, obras de juventud, u objetos de la cultura popular como cómics, juguetes infantiles, disfraces de carnaval y música punk, la obra abyecta e inquietante de Kelley toca temas psicoanalíticos y, en consecuencia, la base de la cultura cotidiana estadounidense.

Con la obra *Repressed Spatial Relationships...* Kelley mantiene su interés en la escuela como una institución formativa y como espacio de memorias psicosexuales reprimidas. Su proyecto *Educational Complex* [Complejo educacional], de 1995, tiene como punto de partida la parroquia y escuela St. Mary como una de las instituciones educativas a las que asistió. El artista reconstruyó cada edificio de memoria; las áreas que no recordaba las dejó en blanco, sugiriendo “memorias reprimidas”. En 2002 el artista revisó el proyecto y cada escuela fue reproducida en forma de móvil, con sus salones desarticulados entre sí como podrían concebirse mentalmente.

15

Tony Oursler (Nueva York, Nueva York, 1957)

Spaced presenta el monólogo de una nube cósmica con personalidad, un ojo y una boca humanos distorsionados. Extraterrestre en apariencia, la nube hace un recuento de sus viajes astrales revelando ansiedades humanas sobre el aquí y el ahora. La voz se acompaña de una banda sonora derivada de grabaciones de la NASA en el espacio exterior.

Spaced es parte de una serie de trabajos con el mismo nombre que entretienen la historia de la exploración espacial con preocupaciones humanas más cotidianas. La gravedad se vuelve una metáfora para aspectos mundanos de la vida —el trabajo, la muerte, los impuestos— y liberada de estos problemas la nube cósmica explo-

ra ideas trascendentales que surgen de las fuerzas universales que la subyugan.

El trabajo perturbador de Oursler otorga conciencia a objetos ordinarios que frecuentemente se hallan desechados, ignorados o a la deriva en el mundo. Con un método relativamente sencillo de proyectar personalidades y rostros abyectos sobre tales objetos inanimados, el artista crea una serie de relaciones fantásticas, a veces cómicas, a veces espeluznantes, entre el espacio exterior y el interior.

Jim Shaw (Midland, Míchigan, 1952)

Como ha comentado Baldessari, Jim Shaw le enseñó que era aceptable que su trabajo fuera escalofriante. Dentro de la práctica diversa de Shaw, la serie *Dream Object* [Objeto de sueño] es un ejemplo particular en el que lo cotidiano se vuelve perturbador. Producida desde la década de 1990, cada pintura, dibujo o escultura se basa en una obra de arte que Shaw ha visto en un sueño. La serie abarca varios estilos artísticos, frecuentemente naif o aficionados, o tomados de formas de la cultura pop como ilustraciones de cómics o de fundas de discos.

16

Como sugiere el título de esta obra, la pintura se relaciona con su vida como estudiante de arte, que ha regresado para atormentarlo. No queda claro si es una fantasía o un recuerdo, un sueño fétido o una pesadilla inquietante, pero entra dentro de los escenarios arquetípicos que confunden la memoria sexual, la espacial y la simbólica. El artista describe: “He concluido que el corazón de la lógica de los sueños es que son una manera oculta de decirte algo no sólo sermoneándote directamente, sino mostrándote de una forma satírica o simbólica cosas que son formalmente similares pero no exactamente iguales.”¹

1 Conversación entre Jim Shaw y Brienne Walsh. En *Ocula*, 10 de julio de 2015. [https://ocula.com/magazine/conversations/jim-shaw-\(1\)/](https://ocula.com/magazine/conversations/jim-shaw-(1)/)



Jim Shaw, *Dream Object (Girls in a CalArts Hallway Fluorescent Snoopy Paintings...)*
[Objeto de sueño (chicas en un pasillo de CalArts tienen pinturas fluorescentes de Snoopy...)], 1995



Meg Cranston, *The Myth of Symmetry* [El mito de la simetría], 2006

Meg Cranston (Nueva York, Nueva York, 1960)

Meg Cranston trabaja con las convenciones de la pintura, pero desde una aproximación conceptual. Cranston es parte de una generación de un grupo de artistas que se opusieron a la abstracción y el reduccionismo del arte conceptual, reconectándolo con la cultura visual. Además de retomar las imágenes, la pintura y los medios tradicionales, su trabajo está inspirado en los legados del arte moderno y sus decepciones.

The Myth of Symmetry [El mito de la simetría] podría leerse como un comentario a la teoría de la Gestalt en el arte y a las nociones de belleza en el rostro humano. Estos principios que exaltan la simetría son alterados por los collages y las técnicas de pintura de Cranston, en los que las formas, las fotografías y la pintura hacen eco entre sí, aunque no a la perfección. Como la mayoría del trabajo de Cranston de mediados de la década de los años 2000, esta obra combate la cultura de consumo que también se alinea a los estándares occidentales de belleza, confrontando críticamente la historia del arte y la publicidad con un toque feminista

19

Mungo Thomson (Woodland, California, 1969)

El trabajo de Mungo Thomson entreteje de manera lúdica los métodos del arte conceptual con referencias a los medios masivos de comunicación y la cultura popular. Caricaturas, cómics, revistas, juegos de cartas, ciencia popular y escritos esotéricos son medios para aproximarse a la relación entre conocimiento y creencia, o entre azar y orden.

Con estas fuentes en apariencia contradictorias, el artista sitúa sus obras entre la “psicodelia de Berkeley” y el “vacío evacuado del sur de California”, reflejando su herencia de San Francisco y Los Ángeles, así como las ideologías y estéticas que permean la historia de la costa oeste de los Estados Unidos.

Esto llega a su máxima expresión en su dibujo de la portada del libro de Carlos Castañeda *A Separate Reality: Further Conversations with don Juan*. Al reproducir la imagen y el estilo gráfico, el libro muestra un nuevo título que hace referencia al animador de Hanna-Barbera, Philip DeGuard, cuyo trabajo incluye

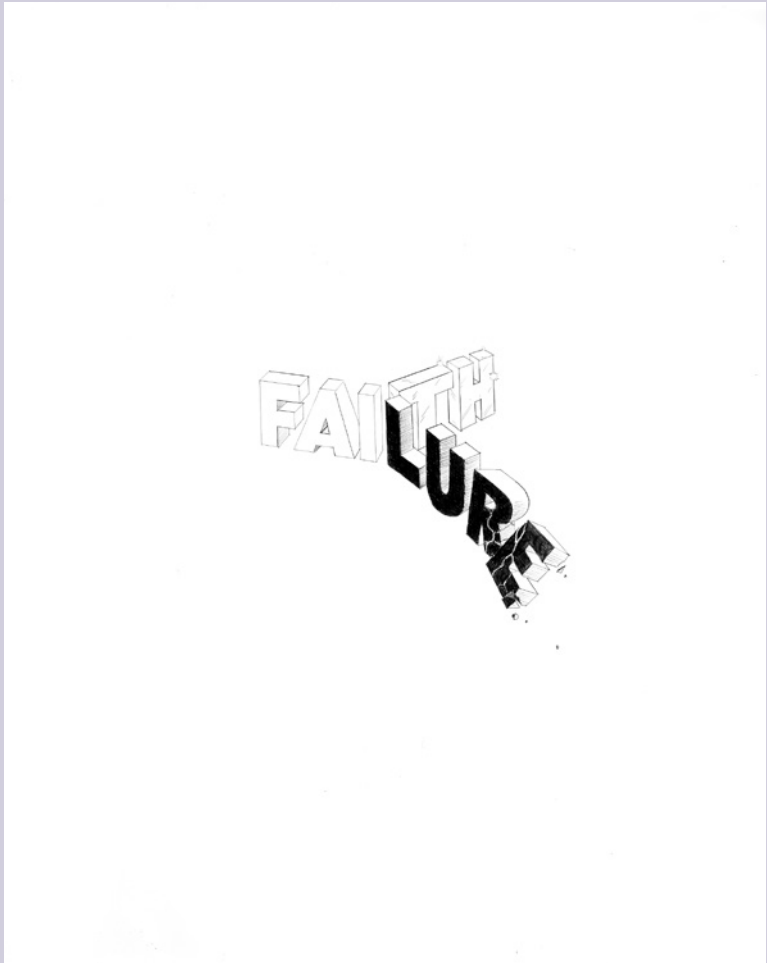
los desiertos en los que habitan el coyote y el correcaminos. Con este gesto, el mundo surreal trascendente y espiritual explorado por Castañeda y la física peculiar del paisaje animado se entrelazan. *Faith and Failure*, por su parte, aborda la coincidencia arbitraria del lenguaje y los dos caminos divergentes que podrían tomar la palabra y la vida o profesión personal.

Stephen Prina (Galesburg, Illinois, 1954)

La obra surgió de una clase impartida por Prina, en la que cada semana los alumnos veían la película *The Devil, Probably* (Robert Bresson, 1977), tratando de encontrar en cada repetición nuevos significados. Originalmente, este trabajo estaba compuesto por tres fotogramas de la película, enmarcados por separado. En cada uno de ellos está superpuesto un vinil con fragmentos de letras en una tipografía diseñada por el artista. Al mostrarse en conjunto, las letras componen palabras legibles a lo largo de la instalación. Cuando la obra se muestra de esta forma, Prina puede cambiar la secuencia de los fotogramas, obteniendo nuevas palabras con los fragmentos de las letras.

20

Formalmente, Prina emplea texto en vinil para enfatizar el arte y el texto como medios de interpretación racional de los objetos culturales. Sin embargo, esta intención analítica se contrasta con el trauma psicológico representado en la imagen cinematográfica de un suicidio fallido, una condición que en última instancia no se puede articular en palabras.



Mungo Thomson, *Faith/Failure* [Fe/Fracaso], 2002



John Baldessari y sus alumnos durante una excursión, 1973. Cortesía del artista



Post-Studio

Kit Hammonds

The California Institute of the Arts, or CalArts as it has come to be known, opened its doors in 1970. Prominent among the art faculty members was John Baldessari. Initially appointed Professor in Painting he rejected the media-specific title and established the Post-Studio program. The class has since become legendary for its approach to teaching where little differentiation was made between professor and student, and for encouraging creativity on the student's own terms outside of traditional disciplinary boundaries. Not only did generations of its alumni go on to become some of the most original and successful artists in the US; Baldessari's unique method, which sought to "make teaching as much like art," proved equally formative in how art continues to be taught and understood.

Post-Studio draws from this rich heritage and the prominent position many of Baldessari's students have come to play in the Colección Jumex. Moreover, the selection of works draws out a particular tension embodied in the very nature of an art college. At one pole is the educational institution and its undertones of discipline and instruction. At the other is the art school studio as a place to explore, in freedom and experimentation. In the late-1970s, in particular, this might have been as much a psychedelic experience as professional one. Caught between these two extremes are the personal experiences and aspirations of those within the system, their dreams, meditations and sometimes their terrors that reflect the changing state of art and life.

To contextualize this, we need to look at the general social, critical and creative milieu of Los Angeles at the time, more broadly in terms of the changing relationship between the arts and popular culture, and most importantly its educational system, that are particularly present in the founding of CalArts. The college was conceived by Walt Disney with his brother Roy in the early 1960s as a new form of art school. Their vision was to bring together the

traditional, or fine arts, with the modern ones of cinema and other media production, a project Roy Disney continued following Walt's death in 1966. Described as a "bold, yet naive" utopian project, the unlikely mix of popular culture production and avant-garde arts created what Jeff Kelley pointedly described as a "kind of 'whistle while you work' Bauhaus."¹

Although a slight at the Disneys' aspirations, Kelley's allusion to the Bauhaus and its legacy has some precision to it, referring to the progressive German school for art, architecture and design that ran from 1919 to 1933 and, in many ways, established the foundational approach for art and design education up to today. The Bauhaus was significant in opening up modernism in the studio and on the production line, with a particular eye for buildings as the highest form of creative endeavor.² Indeed, the founding Dean, Paul Brach, suggested that CalArts would be a new Bauhaus when he took up the post, seemingly in emulation of architect Walter Gropius' stated goals in his 'Proclamation for the Bauhaus': "Architects, sculptors, painters—we all must return to craftsmanship! For there is no such thing as 'art by profession.' There is no essential difference between the artist and the artisan." CalArts took up the mantle of industrial and fine arts working in concert that was at the heart of the Bauhaus, although with one fundamental shift. The heavy material industry of the Bauhaus was replaced with the correspondingly light forms of a culture industry, namely Hollywood and other forms of broadcast media.

Despite this, the Disneys' expectations of creating a synthesis of creative worlds were somewhat thwarted by a less explicit aspiration of Brach, and Associate Dean, Alan Kaprow, who actually saw CalArts as an opportunity to forge a West Coast version of the Black Mountain College—itself a progeny of the Bauhaus having

1 Jeff Kelley, *Childsplay: the Art of Alan Kaprow* (Berkeley, CA: University of California Press, 2004).

2 Walter Gropius, *Manifesto and Programme of the Weimar State Bauhaus*, April 1919. Original and translation available at: <https://www.bauhaus100.de/en/past/works/education/manifest-und-programm-des-staatlichen-bauhauses/>

been established in 1933, the same year that the German college closed its doors. There were direct ties between the two colleges. Black Mountain's faculty included founders of the Bauhaus then living in the US in exile from Nazi Germany: including Walter Gropius himself, and Josef and Anni Albers. They worked alongside American pioneers of experimental arts and design such as Merce Cunningham, John Cage, Richard Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg, among others, to transform Black Mountain into a hothouse for avant-garde practices that crossed disciplinary boundaries, but with a lesser focus on industrial applications and manufacture. Despite having closed in 1957, the legacy of Black Mountain was significant in the late 1960s as American counter-culture, particularly on the West Coast, revisited utopian ideals and alternative solutions to education and the arts, often in reaction against popular culture—of which Walt Disney's studio was one of the leading forces. And so CalArts' art faculty intentionally placed itself in a lineage of radical teaching, and somewhat in opposition to the prevailing attitudes to art in Los Angeles at the time where, according to Peter Frank, art had never been privileged in a cinema-centered economy that "favored image over object and tended to regard the act of painting as a backlot-workplace job rather than a sacred ritual."³

27

In return was an inherent suspicion of this system among artists and critics in Los Angeles. Theodor Adorno and Max Horkheimer named it "The Culture Industry" in their 1946 essay, a tract that was penned while the two Frankfurt School theorists were based in Los Angeles alongside many German intellectuals themselves living in exile from the Second World War. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" claimed that "Culture today is infecting everything with sameness" and that "subversion has become no longer possible."⁴ For the two philosophers, culture had been fully subsumed into entertainment as part of a capitalist sys-

3 Peter Frank, "Los Angeles Painting in the 1970s," *Art Ltd.* Online. September, 2011.

4 Theodor Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (Palo Alto: Stanford University Press, 2002), 94.

tem, rather than providing an alternative to it. By inference, art schools were left the fundamental challenge of how to maintain a sense of autonomy within their practices under such conditions. And by the 1970s the situation for arts production, alongside a general pessimism in culture and society in the US as the idealism of the post-War era turned to cynicism, was particularly fraught.

Baldessari's methods were certainly deeply influential in how art might be maintained. As Michael Fallon describes: "the Post-Studio approach was at once a driver of artistic freedom, even as it focused these young artists' output towards a dryly humorous, concept-laden, and very pictorial aesthetic that was in perfect tune with the times."⁵ To achieve this, Baldessari was concerned with discussing the nature of art production alongside the art industry, and sharing this particular knowledge as part of the creative process. Also underpinning his interests was how art could be part of the world in which the languages of images and words might inform each other. In 1968 he wrote a series of notes entitled "Advice to Young Artists" that was later used as a handout in the Post Studio course. Among them were: "What you see in exhibitions and magazines today may very well confuse you. Why should you still study nature in such an old-fashioned way in the age of photography" and "Talent is a slippery concept. For instance, somebody in the family is held to have great talent and in reality is only a dazzling charlatan" or "A gentle warning: Whichever way you look at it, painting is a messy business."⁶ Ironic, wry, yet matter-of-fact, such instructions encouraged the Post-Studio students to make art that investigated the dissonances in culture, how they might be read and how art itself might be renewed in the process. In this Baldessari's classes focused on the contemporary in all its continuum and breaks from history, opening up reflections on how the cultural industry shaped the self as well as art.

28

5 Michael Fallon, *Creating the Future: Art and Los Angeles in the 1970s* (Berkeley, CA: Counterpoint, 2014), 260.

6 Reproduced in *More Than You Wanted to Know About John Baldessari* Vol. 1, eds. Meg Cranston and Hans-Ulrich Obrist (Zurich: JRP Ringier; Dijon: Les presses du réel, 2013), 50.

While many of the early students on the course, the CalArts mafia, as they came to be known, relocated from LA on graduation to become a major force in New York and the art market, it was the second generation of students from Post-Studio schooling that remained in Los Angeles close to the blurry line of real and imaginary that fully realized the potential that art may have to explore the irrational and psychologic repression that the culture industry evoked. The fictional space of cinema, television, commercial arts and popular sciences were not in opposition to reality but a fecund area in which to explore the paradoxical conditions of art in the increasing disillusionment of the time.

Michael Fallon described these artists as LA's "Young romantics," and how they were "profoundly influenced by the psychic pull of Hollywood and its constant stream of pop-cultural artifacts and detritus... And they mined the Hollywood dream machine incessantly for visual, thematic, and psychic material for use in their art."⁷ Baldessari himself noted that finding his door to his Venice Studio blocked by the film crew of Polanski's *Chinatown* in 1974, he thought "Okay, so the line between reality is my door."⁸ After 1976, and congregating in studios in Baldessari's own neighborhood of Venice Beach that also formed the center of the emerging punk-infused skate and surf cultures, this second wave of artists moved away from the cool eye of conceptualism and appropriated image towards what has been called a pseudo-Romantic investigation of their own culture and their own troubled times while retaining some of the idea-based approaches that the Post-Studio program advocated. Artist such as Mike Kelley found that even this line between real and imaginary was spookily indistinct. Pop cultural artifacts from the fringe and overlooked characters of culture formed an aggressively dominant aspect of what makes up the contemporary self amid the consumerism and cultural void left in place of the American Dream. Most explicitly,

7 Fallon, *Creating the Future*, 251.

8 Quoted in Adam Budak, "Baldessari's Perfect Moments, Towards Pleasure and Instruction," in John Baldessari, *Life's Balance* (Vienna: Kunsthau Graz/Museum of Modern Art, 2005), 15.

Mike Kelley's *Educational Complex*, begun in 1995 and centered on a composite model of all the schools he attended (including CalArts), addressed the way in which education, sometimes bound up with another pedagogic institution, religion, plays a role in molding the self. As the artist states, education played a significant role in shaping his outlook, something that needed to be unlearned in order to move forward: "Since I am an artist, it seemed natural to look to my own aesthetic training as the root of my secret indoctrination in perversity and possibly as the site of my own abuse. My education must have been a form of mental abuse, of brainwashing."⁹ His work in this exhibition (*Repressed Spatial Relationships Rendered as Fluid, No. 6: St Mary's Church and School [Cry Room in the Sky]*, 2002) is part of this continued investigation. Kelley's work is a reflection on how education is part and parcel of a culture dominated by the Culture Industry. As Adorno and Horkheimer put it: "The secret of aesthetic sublimation is its representation of fulfillment as a broken promise. The culture industry does not sublimate; it represses." And it is these repressions that, somewhat ironically, become the focus of the art of many of this second wave of CalArts students.

These repressed memories tally with the dream logic of Jim Shaw's painting that consciously (and subconsciously) refers back to the halls of CalArts themselves. The bricks that make up the walls of St Mary's and CalArts are physical emblems of a psychological space in a somewhat perverse echo of Gropius's aims. For Tony Oursler the psychological space is equated with a cosmic one, the lack of tangible borders of the imagination provides the counterpoint to these. Nevertheless, they are based on the academic system of research founded on "real" expectations of what space might be like as defined by NASA, even if taken as a metaphorical basis for psychological states rather than physical ones.

The works of other artists in this exhibition are from subsequent CalArts generations, and take on repression as part and parcel of how we perceive ourselves in relation to the culture in-

9 Quoted in John Miller, *Educational Complex* (London: Afterall), 28.

dustry, as part of a cultural language that conditions us to certain ways of looking and ignoring.

The way languages instruct how we perceive the world as a pedagogic force appears in Stephen Prina's series of stills from a specific movie, overlaid with partial sentences cut from vinyl, filtering our perception. For Meg Cranston, the means by which language invades images is present in the colors she employs that are taken from the palettes used in fashion and advertising to define the seasons ahead, thereby insinuating their instructive voice into her work, and binding it to a broader cultural imagination, however constructed that might be. Mungo Thomson, meanwhile, directly relates language, imagination, and transcendence in his works in the display.

We might read the distinction between the Bauhaus's focus on industrial manufacture, and the cultural industry that CalArts sought to fuse with the arts as a significant shift from material labor to immaterial mass media. Retrospectively, this might represent one moment in a grander general cultural turn that mirrors the binding of two distinct and at first seemingly divergent forms of art and culture at the time, namely the postmodernism reified in pop art, and conceptual art, which were most successfully hybridized in the Los Angeles art scene as distinct from its East Coast sibling.

With hindsight, the dissolution between disciplines did not take place with artists working with production companies, but with artists eluding romantic ideals of expression in favor of a pseudo-romantic artistic language using industrial processes and commercial or entertainment imagery derived from the affects of the cultural industry. And herein lies the rub, the aggregation of these two seemingly distinct directions prove to be part of a similar drive towards ephemerality while providing a significant bridge between the specialization of the art object, and the common psychological effects of a broader visual culture. The Post-Studio artists dissolved the border not between the different professional creative disciplines, but between the imaginary and the material world, the real thingness of art and the traumatic interior worlds of experience.



Tony Oursler, *Spaced*, 2006

Works from the Colección Jumex

Mike Kelley (Wayne, MI, 1954–South Pasadena, CA, 2012)

Possibly the most iconic Los Angeles artist of the 1980s and 1990s, Kelley's work spans installation, sculpture, painting and alternative music. Drawing on kitsch, juvenilia, or low cultural objects such as comic books, children's toys, carnival costumes and punk music, Kelley's abject and uncanny works speak to psychoanalytical themes and, in turn, the underbelly of everyday American culture.

In *Repressed Spatial Relationships...* Kelley continued his interest in schools as formative institutions and spaces of repressed psychosexual memories. His 1995 project, *Educational Complex* took St Mary's Church and School as one of a series of educational establishments that the artist attended. Each was reconstructed from memory, with areas of the building that Kelley could not recall left blank, suggesting 'repressed memories'. Revisited in 2002, each school was reproduced as a mobile, their rooms un-hinged from one another as they might be in the mind.

33

Tony Oursler (New York, NY, 1957)

Spaced features a monologue by a cosmic cloud imbued with a personality, a distorted human eye, and a mouth. Alien in its appearance, the cloud speaks of its astral travels reflecting more human anxieties about the here and now. The voice is accompanied by a soundtrack derived from NASA recordings of deep space.

Spaced is part of a series of works of the same name that interweave the history of space exploration with more everyday human concerns. Gravity becomes a metaphor for mundane aspects of life–work, death, taxes–and, freed from these concerns the cosmic cloud explores transcendental ideas that emerge from the universal forces it is subjected to instead.

Oursler's uncanny works invest consciousness into common-or-garden objects that frequently appear discarded, overlooked or cast adrift in the world. By relatively simple means of projecting abject faces and personalities onto such inanimate objects,

the artist creates a fantastical, sometimes comic, sometimes nightmarish, set of relations between inner and outer space.

Jim Shaw (Midland, MI, 1952)

As Baldessari has said, Jim Shaw taught him it was okay for his work to be creepy. Among Shaw's diverse practice, the Dream Object series is one particular example of where the everyday becomes unsettling. Produced since the 1990s, each painting, drawing or sculpture is based on a work of art that Shaw has encountered in a dream. The series covers many styles of art, frequently naive or amateur ones, or drawn from pop cultural forms such as comic book illustrations or record sleeves.

As the title of this work suggests, the painting relates to life as an art student that has come back to haunt him. Whether it is a fantasy or memory, a fetid dream or disturbing nightmare is not clear, but fits within the framework of archetypal scenarios that confuse sexual, spatial and symbolic memories. As the artist has described: "I've figured out that the core of dream logic is that it's an occult way of telling you something by not just lecturing you directly, but by showing you in a satirical way or a symbolic way with things that are formally similar but not exactly the same."¹

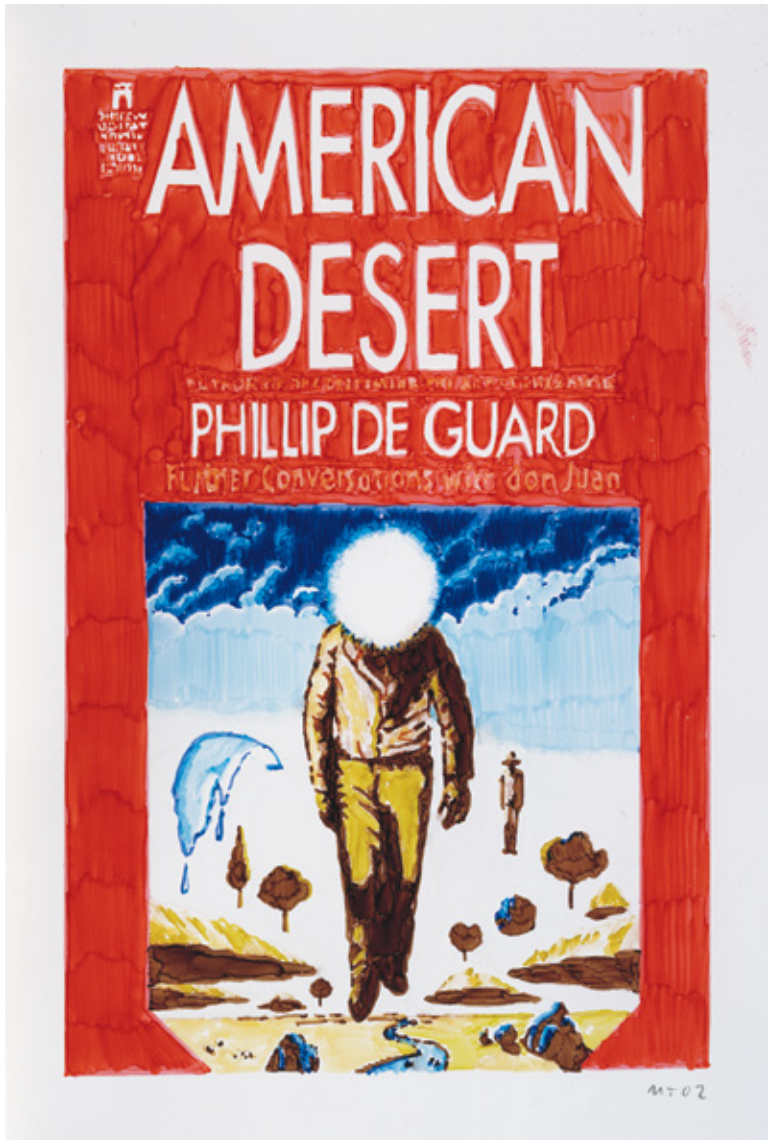
34

Meg Cranston (New York, NY, 1960)

Meg Cranston works with the conventions of painting, yet with a conceptual approach. She is part of a generation, a group of artists who rallied against abstraction and conceptual art's reductivism, and reconnecting it to the broader visual culture. While returning to images, painting and traditional media, however, Cranston's work is equally informed by the legacies of modern art and its disappointments.

The Myth of Symmetry might be read as a comment on both gestalt in art and notions of beauty in human faces. These principles that both exalt symmetry are somewhat bastardized by Cranston's collage and painting technique where shapes and

¹ A conversation with Jim Shaw by Brienne Walsh for *Ocula* 10 July 2015. [https://ocula.com/magazine/conversations/jim-shaw-\(1\)/](https://ocula.com/magazine/conversations/jim-shaw-(1)/)



Mungo Thomson, *Carlos Castaneda Drawing* [Dibujo de Carlos Castaneda], 2002

forms, photographs and painting echo each other, but not perfectly. Like much of Cranston's work from the mid-2000s, this work has a belligerence towards consumer culture that is also aligned with standardized beauty, critically engaging in both art history and advertising with a feminist slant.

Mungo Thomson (Woodland, CA, 1969)

Mungo Thomson's work playfully weaves together conceptual art methods with references to mass media and culture at large. Cartoons, comic books and magazines, card games, popular science, and esoteric writing, are means to approach the relationship of knowledge and belief, or of chance and order.

With these seemingly contradictory sources, he has described his works as sitting between the "Berkeley psychedelic" and the "Southern California evacuated void" reflecting his own San Francisco and Los Angeles heritage, and the ideologies and aesthetics that permeate West Coast history.

36 This is epitomized in his drawing of the book cover of Carlos Castañeda's *A Separate Reality: Further Conversations with don Juan*. Reproducing the image and graphic style, the book has been retitled making reference to the Hanna-Barbera animator Philip DeGuard, whose work included the desert backdrops of Roadrunner and Wile E. Coyote. In this move the surreal transcendental and spiritual world explored by Castañeda and the strange physics of a cartoon landscape become intertwined.

Faith and Failure, on the other hand, draws on the arbitrary coincidence of language and the two divergent paths the word and one's life or career might take.

Stephen Prina (Galesburg, IL, 1954)

The work emerged from a class Prina taught where each week the students would watch the same movie, each time trying to find new meanings in its repetition. Each of the three photographs are stills from a scene from *The Devil, Probably* (dir. Robert Bresson, 1977), and are overlaid with a section of vinyl with portions of letters cut from it in a unique font designed by the artist. Originally

the framed works were part of a single body of work with the same title. When displayed as a whole, the sections of the letters make up legible words, across the installation. When shown as a complete work, Prina removes a selection of images from the sequence and hangs them together, making new words from the fragments.

Formally, Prina employs vinyl-cut text to emphasize language as the means through which cultural objects are viewed and interpreted rationally. However, this analytical approach stands in counterpoint to the psychological trauma represented in the cinematic image of a failed suicide attempt, a condition that cannot, ultimately, be put into words.



Stephen Prina, *What's Wrong? Open the Door! What's Wrong? Open the Door!... I was Scared. What Happened?... You Can't Lie Underwater Like on a Bed and then Just Wait. You Can't Lie Underwater Like on a Bed and then Just Wait... Wait for that?... Idiot*, 1996

[¿Qué ocurre? ¡Abre la puerta! ¿Qué ocurre? ¡Abre la puerta!... Me asusté.
¿Qué pasó?... No puedes quedarte bajo el agua como en una cama y sólo esperar.
No puedes quedarte bajo el agua como en una cama y sólo esperar...
Es imposible... ¿Esperar para eso? Idiota]



Lista de obras [Exhibition checklist]

1. Mike Kelley, *Repressed Spatial Relationships Rendered as Fluid, No. 6: St. Mary's Church and School (Cry Room in the Sky)*, 2002
Aluminio, acero, virgen María
miniatura, plexiglás, técnica mixta
sobre papel
[Aluminum, steel, miniature
Virgin Mary, Plexiglas (sculpture);
mixed media on butcher paper
mounted on rag paper]
Escultura [sculpture]: 134.6 ×
195.6 cm (diámetro/diameter) /
53 × 77 cm (diámetro/diameter)
Dibujo [drawing]: 84 × 139.3 ×
5 cm (con marco/framed)
2. Jim Shaw, *Dream Object (Girls in a CalArts Hallway Fluorescent Snoopy Paintings...)*, 1995
Acrílico sobre Masonite
[Acrylic on Masonite]
61 × 45.8 cm
3. Meg Cranston, *The Myth of Symmetry*, 2006
Gouache y acrílico sobre papel
[Gouache and acrylic on paper]
43.1 × 35.6 cm
4. Tony Oursler, *Spaced*, 2006
Proyección y medios mixtos
[Video projection and mixed
media]
121.92 × 162.56 × 53.3 cm
5. Mungo Thomson, *Faith/Failure*, 2002
Grafito sobre Duralene
[Graphite on Duralene]
44.5 × 37 cm
6. Mungo Thomson, *Carlos Castaneda Drawing*, 2002
Pigment ink on marker paper
[Tinta sobre papel para marcador]
44.5 × 38 cm
7. Stephen Prina, *What's Wrong? Open the Door! What's Wrong? Open the Door!... I was Scared. What Happened?... You Can't Lie Underwater Like on a Bed and then Just Wait. You Can't Lie Underwater Like on a Bed and then Just Wait... Wait for that?... Idiot*, 1996
Impresión en cibachrome
[Ilfochrome print, cast vinyl
computer film]
3 prints, each measuring
80.3 × 62.5 × 3.8 cm

Folleto [Booklet]

Textos [Texts]
Kit Hammonds

Traducción [Translation]
Patricia Oliver, Gabriel Villalobos

Coordinación editorial
[Editorial Coordination]
Arely Ramírez

Diseño [Design]
Andrea Volcán

Portada [Cover]
*John Baldessari y sus alumnos
durante una excursión
[John Baldessari and his students
during a field trip], 1973.
Cortesía del artista*

© 2018 Fundación Jumex
Arte Contemporáneo
© textos [texts], los autores
[the authors]

Exposición [Exhibition]

Post-Studio
20.ENE.–04.MAR.2018

Organizada por [Organized by]
*Kit Hammonds, curador y
Gabriel Villalobos, asistente
curatorial*

Coordinadora de exposiciones
[Exhibitions Coordinator]
Begoña Hano

Registro [Registrar]
*Luz Elena Mendonza, Mariana López,
Andrea Sánchez*

Producción [Producción]
*Francisco Rentería, Alejandro López,
Enrique Ibarra*

Montaje [Installation team]
Óscar Díaz, Sergio González

