



ESTABLISHED CHERTO

SOY UN ARTISTA, UN ANTIARTISTA,
ARROGANTE, MODESTO,
UN FEMINISTA, UN MISÓGINO REDOMADO,
UN ROMÁNTICO, UN REALISTA, UN SURREALISTA,
UN ARTISTA FUNK, ARTISTA CONCEPTUAL,
MINIMALISTA, POSMODERNO,
BEATNIK, HIPPIE, PUNK,
SUTIL, COMBATIVO,
CREÍBLE, PARANOICO,
CORTÉS, DIFÍCIL, DIRECTO,
ALGUIEN CON QUIEN ES IMPOSIBLE TRABAJAR,
ACCESIBLE, OSCURO, PRECISO, TRANQUILO,
TERCO, ESQUIVO, ESPIRITUAL, PROFANO,
UN HOMBRE DEL RENACIMIENTO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
Y UNO DE LOS ARTISTAS
MÁS IMPORTANTES DEL MUNDO.

SE HA DICHO DE MI OBRA QUE ES
HERMOSA, HORRIBLE,
BAZOFIA, GENIAL,
DISPERSA, PRECISA, PINTORESCA,
VANGUARDISTA, HISTÓRICA,
MANIDA, MAGISTRAL, TRIVIAL,
INTENSA, MÍSTICA, VIRTUOSA,
DESCONCERTANTE, FASCINANTE, CONCISA,
ABSURDA, DIVERTIDA, INNOVADORA,
NOSTÁLGICA, CONTEMPORÁNEA,
ICONOCLASTA, SOFISTICADA,
BASURA, OBRA MAESTRA, ETC.
ES TODO CIERTO.

Bruce Conner en una carta a Paula Kirkeby, 2000

BRUCE CONNER

ES

BRUCE CONNER

TOD

CIERTO

Editado por Rudolf Frieling y Gary Garrels

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Bruce Conner (1933-2008) está considerado como uno de los artistas más importantes de la escena *underground* norteamericana de la segunda mitad del siglo XX. Lo periférico en Conner no parece ser solo consecuencia de una postura estética determinada, sino la gran premisa conceptual de su obra: el hábitat natural donde intenta establecerse moral y políticamente.

La dificultad para desarrollar un marco que identifique a este artista y nos haga comprender el lugar que ocupa radica en su alejamiento consciente de los espacios estéticos de moda, y en su voluntad clara de instalarse en la frontera, concebida como territorio difuso de lo que no se adscribe a los sentidos, de lo inefable, de lo que la cultura no traduce ni siente necesidad de asimilar. La propuesta artística de Conner nace de la necesidad activa por alejarse de los discursos occidentales que clasifican y ordenan la historia.

Su residencia en San Francisco le permitió mantenerse relativamente alejado del mundo del arte, cuyo centro se situaba al otro lado del país, en la costa Este. Durante los años sesenta y setenta la capacidad del arte pop para extenderse se convirtió en voraz, lo que se hizo patente incluso en la propia figura de Conner, pues pese a su adscripción al *junk art* –en las antípodas del pop–, su obra se entendió como una iteración de las prácticas dadaístas y como parte de esa propensión warholiana por la serialización.

Sin embargo, Conner no se mostraría dispuesto a dejarse seducir por las corrientes dominantes y en todo momento dejará clara su independencia. Combatirá las presiones externas mediante el carácter performativo e irreverente con que presentaba sus propuestas al público. Su obra tiende a desnudar el poder institucional y a resituar la mirada del espectador hacia los espacios no habitados por una escena que se había arrogado el derecho a verse como la única vía del arte.

La idea de resistencia será en Conner casi una condición para enfrentarse a la obra de arte, y ese hecho multiplicará los modos con que vehiculará, a lo largo de su trayectoria, su necesidad de encontrar espacios donde construir un diálogo con el público. La búsqueda como proceso, se convertirá en el propio lenguaje de su práctica que, por tanto, se traducirá en algo incesante, mutable, alejado del acto y donde la potencialidad será en sí misma un punto de llegada.

Ocho años después de su muerte, el Museo Reina Sofía ha trabajado en estrecha colaboración con el San Francisco Museum of Modern Art para presentar en Madrid esta exposición, que brinda al espectador la posibilidad de acercarse a la obra de Conner a través del *assemblage*, el dibujo, la pintura, el *collage*, la fotografía o el cine. Todo ese magma en movimiento con el que Conner identificaba el arte –esa arqueología del espíritu– se nutre de las raíces más heterogéneas, lo que no impide hallar su matriz vertebral en esa idea que Occidente siempre ha albergado y tratado de ocultar en su intento por dar un sentido a la historia: no hay conclusión, sino lenguaje. O como dijo Cavafis con aquellos versos sobre la fundación de nuestra cultura, que no existe destino, excepto el del propio viaje.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Quizá pueda definirse a Bruce Conner como el artista contemporáneo que otorga un verdadero sentido a la idea de proceso, concebido no como fin ni circunscrito a la acción de pintar o esculpir una superficie o un material, tampoco como modo nuevo y estructurado de abordar una obra, susceptible de ser aprehendido por un discurso que nazca como crítica al poder, pero aspire, voluntaria o involuntariamente, a convertirse en poder. La obra y la vida de Bruce Conner pueden entenderse como un decálogo abstracto sobre cómo ser visible y a la vez móvil, escurridizo, marginal, libre. En definitiva, podría decirse que su vida y su obra conforman un legado en términos morales no solo sobre cómo ser artista, sino sobre cómo hacer arte. O dicho en términos bergsonianos, no se trata tanto de cómo apreciar la *duración*, sino cómo ser, uno mismo, *duración*. Es ahora, después de su muerte, cuando podemos dirigir una mirada retrospectiva a la práctica de Conner y comprender la riqueza de su trabajo.

El mercado es para Conner la neutralización de las pulsiones artísticas, que nacen, al margen de cualquier vinculación con el lucro o visión utilitarista del mundo, de la necesidad de hacer trascender la voz propia, a través de la mirada y la voz del resto de individuos. La idea de transcendencia se traduce en él en términos eminentemente humanos, donde lo íntimo adquiere significado en la interacción con el otro. Para que esa relación pueda forjarse se hace indispensable la presencia de un espacio de exposición. Si Conner se enfrentó sistemáticamente a las instituciones fue, de hecho, porque estas no se limitaban a ejercer el papel de medio posibilitador de dicha relación, sino que la guiaban y contaminaban desde presupuestos que cambiaban diametralmente la forma en que había nacido. Si crear un sentido era ya una perversión de la razón fundacional que había propiciado el nacimiento del arte como modo de conocimiento –un proceso sin centro, multidireccional–, que este tuviera su raíz en el lucro o en el poder suponía un cinismo difícil de soportar e imposible de obviar desde la propia práctica artística. Aunque las obras de Conner ofrezcan una visión crítica sobre la manera en que esas relaciones con el otro debían entenderse, él parecía saber que, dada la capacidad cínica del sistema y la indefensión que una obra en concreto podía sufrir a manos de un discurso fagocitador, era preferible poner énfasis en cómo un artista se situaba frente al *establishment*: desplazándose continuamente y cambiando de aspecto.

Para que el poder consiga fagocitar al disidente debe dejar de ocupar un lugar fijo, y eso es, precisamente, lo que necesita hacer el disidente para seguir estando al otro lado.

Si es la identidad lo que se usurpa, es la identidad la que debe mutar, para lo cual solo es necesario distanciarse de aquello que el sistema nos alienta a alimentar, el ego. Es esta una predisposición natural de Conner porque es uno de los modos de indagación más fértiles que el artista ha tenido a mano siempre, pero desde la modernidad se convierte en una trinchera, la condición necesaria para poder seguir siéndolo.

No es de extrañar que una pulsión nihilista recorriera sus obras y su trayectoria, ni que esta fuera la que acabara conformando su relación natural con el mundo del arte: dejar trabajos inacabados, firmar de diferente forma, multiplicar las versiones de sus obras y regalarlas era un ejercicio de resistencia contra la visión esencialista del mercado, que había rebautizado la idea de transcendencia y la había cifrado en términos económicos revalorizando el ego del individuo creador. Para el mercado la idea de valor debía relacionarse con un esencialismo que se basara en la definición de los contornos de la obra y en su materialización como producto. Para Conner el arte era una indagación metafísica sobre todo aquello que carecía de contornos y costuras, y si algo podía reprochar a sus obras era que funcionaran como metáforas inmóviles de esa indagación, como fotografías fijas de un proceso que, además, no solo le pertenecía a él. Conner autorizaba al público a tocar e incluso a erosionar sus trabajos expuestos porque era en esa interacción, y en la ruptura que esta haría de su *esencia*, donde podía hallarse su verdadero significado. Si una obra de arte podía verse como producto, únicamente podía ser en función de su imposibilidad como tal.

Esa noción abierta del arte estimula en Conner la ruptura con el mercado del arte, pero también la idea de peregrinaje a través de las distintas disciplinas artísticas, lo que hace de él un artista transversal en busca de espacios donde desarrollar las preguntas y los vínculos que surgían de la interacción con el otro. El *assemblage* quizá sea, de entre todos los vehículos que utilizó para expresarse en el ámbito artístico –por el eclecticismo que proyecta en la forma y el fondo, por lo que supone de continuación de un proceso iniciado en las vanguardias y por su carácter espontáneo, entrópico y casual–, lo que mejor defina su trayectoria, pero Conner fue conocido también por sus dibujos, su obra filmica y el carácter performativo con que dotaba tanto sus trabajos como a la exposición de los mismos ante el público. La propensión de Conner por ampliar las estructuras en que se enmarcan sus obras enlaza con su interés por las experiencias multisensoriales, lo que le llevó a incorporar sonidos a sus exposiciones, y a transformarlas así en acontecimientos.

Las connotaciones religiosas y el misticismo –a menudo impulsados por el consumo de peyote y mescalina– recorren todo su trabajo, desde sus inicios hasta sus últimas creaciones, y revelan un deseo constante de expresar una verdad despojada de jerarquía, ambivalente, espontánea y definida por su imposibilidad para ser aprehendida por los sentidos o analizada como material discursivo a través del lenguaje. Conner entiende el arte como una búsqueda espiritual y a menudo el punto de partida religioso le sirve para ironizar sobre la tiranía del dogma de fe y del dogma del mercado, esencialismos paradójicamente hermanados, pues nacen con la misma voluntad de someter al otro a través de una idea de pureza ajena al mundo. Tanto un dogma como otro, parece decir Conner, ofrecen repuestas basadas en la alienación que neutralizan la verdadera búsqueda de la naturaleza humana, que no por ser constante deja de ser fértil, pues eso somos: una infinita construcción de preguntas, de formas, lenguajes y metáforas mestizas, bastardas, impuras, dispuestas a mostrarnos que somos un proceso ajeno a las respuestas y a la definición.



ÍNDICE

10

BRUCE CONNER: CINCUENTA AÑOS EN EL *SHOW BUSINESS* – UNA CRONOLOGÍA NARRATIVA

Rachel Federman

95

INCOMPARABLE: EL MOMENTO DEL *ASSEMBLAGE* EN LA OBRA DE BRUCE CONNER, 1958-1964

Laura Hoptman

111

CH-CH-CH-CHANGES: LOS CAMBIOS DE BRUCE CONNER

Rudolf Frieling

127

***SOUL STIRRER*: VISIONES Y REALIDADES EN BRUCE CONNER**

Gary Garrels

141

TENSIÓN SUPERFICIAL: BRUCE CONNER EN LA ERA DIGITAL

Stuart Comer

144

LISTADO DE OBRAS EXPUESTAS

Rachel Federman

BRUCE CONNER: CINCUENTA AÑOS EN EL *SHOW BUSINESS* –UNA CRONOLOGÍA NARRATIVA

En nuestra sociedad, el artista tiene el mismo papel que tenían los locos, los bufones, los profetas... es un tonto protegido. El bufón, con sus cascabeles, dice tonterías, cosas estúpidas, pero de vez en cuando también dice verdades. Es un oficio muy peligroso el de bufón. Tiene que comer en la mesa del rey y ser parte del proceso. En realidad, el rey quiere que esté a su lado, porque el resto de las personas (los verdaderos bufones) jamás le dirán lo que piensan de verdad.

Bruce Conner

...

Quizá, para empezar, podríamos tratar una serie de temas y de historias que nos permitan enmarcar la retrospectiva. La historia de las distintas películas, la secuencia de esculturas desde la torre de marfil, la historia de DO NOT TOUCH, la historia de la Ratbastard Protective Association, la del ladrillo que le envié por correo a Terry Riley, la historia de la palabra LOVE pintada en la calle, la historia del teatro de sexo y violencia en forma de assemblage, el acto, el entorno, etc. La historia del nombre del artista, lo de abandonar el mundo del arte, lo de dejar de pegar cosas, la historia de SUPERHUMAN DEVOTION, la historia de Bruce Conner.

Bruce Conner

...

El 5 de diciembre de 2004 Bruce Conner organizó una fiesta en su honor. En la columna de ecos de sociedad del *San Francisco Chronicle* se publicó la siguiente información: «En la noche del domingo, el artista Bruce Conner reunió a un grupo de amigos, marchantes de arte, aficionados y otros colaboradores, y tomaron el Hayes Street Grill para celebrar sus “50 años en el *show business*”. En 1954, Conner inauguró la primera galería de arte de Lincoln, Nebraska (que solo permaneció abierta tres meses, según sus propias palabras). Su intención era reunir a cincuenta invitados, contando a algunos amigos que iban a venir desde Wichita, Kansas, su ciudad natal. Solo asistieron cuarenta y ocho, según sus cuentas. Conner es un tipo muy preciso»¹.

Epígrafes: Bruce Conner, entrevista realizada por Paul Karlstrom, 12 de agosto de 1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., y carta de Bruce Conner a Henry Hopkins, 30 de septiembre de 1974, Bruce Conner Papers, Bancroft Library, University of California, Berkeley (en lo sucesivo se cita como BCP).

¹ Leah Garchik, *San Francisco Chronicle*, Sección de Agenda de citas, 9 de diciembre de 2004, <http://sfgate.com/entertainment/garchik/article/LEAH-GARCHIK-2665918.php>.



1



2



3

Ese acontecimiento que el propio Conner identificaba como su debut en «el mundo del espectáculo» y que había tenido lugar cuando el artista aún estudiaba en la University of Nebraska-Lincoln, fue el comienzo –un comienzo tan osado como poco prometedor– de una extensa y prolífica carrera artística (fig. 1). Entre los artistas que expusieron en la Galería, que era como se la conocía, se encontraba su paisano de Wichita y colaborador artístico ocasional Corban LePell, quien había conseguido emparejarle con su futura esposa, la artista Jean Sandstedt, después de convencerle de que abandonara la Municipal University of Wichita (la actual Wichita State University) para trasladarse a Nebraska en 1954.²

Conner nació en McPherson, Kansas, en 1933, y era el mayor de tres hermanos. Tenía cuatro años cuando su familia se fue a vivir a Wichita, donde su padre trabajaba como supervisor de distrito de una cadena de tiendas de alimentación y su madre como ama de casa. En el colegio se burlaban de él y le acosaban con insultos antisemitas, porque uno de sus profesores creía equivocadamente que su segundo nombre, Guldner, era de origen judío. «Todo el mundo se metía conmigo. Era el tonto de la clase», declaró Conner en cierta ocasión. En respuesta, «me esforzaba por desarrollar mi talento artístico»³. Según Conner, Watson Bidwell, el director del departamento de arte de la Wichita East High School, fue una de las personas que más le apoyaron. «Mucho juego y poco trabajo hicieron de Bruce un alumno perezoso»,

¹ Bruce Conner, ca. 1950. Cortesía Conner Family Trust

² *The Provincial Review*, 1952, publicada en 1996; portada diseñada por Bruce Conner. Bruce Conner Papers, The Bancroft Library, University of California, Berkeley

³ OLD NOBODADDY, 1951. Óleo sobre lienzo, 35,6 × 30,5 cm. Cortesía Conner Family Trust. Obra incluida en una exposición organizada por Bruce Conner y otros en la Municipal University of Wichita en 1952-1953

² Jean Conner recuerda que varios profesores de la facultad de bellas artes pagaban el alquiler de la Galería, que se vio obligada a cerrar cuando el nuevo decano prohibió participar a los profesores. Jean Conner, transcripción de las entrevistas realizadas por Robert Conway para el Conner Family Trust entre el 15 de julio de 2013 y el 5 de junio de 2015, San Francisco, p. 6.

³ Bruce Conner, entrevista realizada por Peter Boswell el 15 de septiembre de 1985, Steven Fama Collection on Bruce Conner, The Bancroft Library, University of California, p. 7.

escribió Bidwell en el anuario estudiantil, una prueba de la camaradería que existía entre ambos⁴. Fue en el instituto donde Conner conoció a David Haselwood, a LePell, a Michael McClure y a Lee Streiff, todos ellos miembros del círculo creativo que con el tiempo se acabaría conociendo como el Wichita Vortex⁵. Terminó la enseñanza secundaria en 1951 y en otoño se matriculó en la Municipal University de Wichita.

En la universidad, Conner, junto a Haselwood, McClure y otros miembros del grupo «Vortex», analizaban la mentalidad provinciana de la región con un humor mordaz⁶. Juntos, publicaron un número de una revista literaria llamada *The Provincial Review*, que seguía el modelo de la *Partisan Review* (fig. 2)⁷, y organizaron una exposición de inspiración dadaísta en el vestíbulo de la facultad de bellas artes que no duró demasiado (fig. 3)⁸. McClure refiere la siguiente anécdota de una visita al Wichita Art Museum a principios de los años cincuenta:

Bruce y yo estábamos de guasa, como casi siempre. Y entramos en la enorme sala de las pinturas, y todos los cuadros estaban colgados con alambres. Nos pusimos en un extremo de la sala y la recorrimos entera mientras movíamos los alambres. Y después nos colocamos en el centro para ver el resultado. Por supuesto, el museo estaba desierto. Lo más probable es que solo estuviéramos Bruce y yo. Y nos quedamos allí, mirando cómo se movían hacia delante y hacia atrás, y ahora que lo pienso, lo que hicimos fue una especie de *happening*. Y luego Bruce cogió el cuadro de Albert Pinkham Ryder... lo desenganchó, se lo guardó debajo de la gabardina, y empezamos a caminar hacia la salida. La encantadora viejecita que estaba sentada en la puerta y se sabía nuestro nombre porque visitábamos el museo muy a menudo, dijo: «Ay, Brucey, cariño, ya has vuelto a robar el Ryder. Vuelve a dejarlo en su sitio»⁹.

Se trata de una anécdota muy reveladora, pues describe una actitud irreverente, absolutamente temeraria, incluso. Como es sabido, Conner no soportaba las restricciones institucionales de los museos ni las inflexibles exigencias del mercado, y por eso, de vez en cuando, renunciaba por completo a ellas, aunque también aceptaba con resignación que el mundo del arte era una parte necesaria para el desarrollo de su oficio. «Ser un artista y crear obras de arte en los años cincuenta», explicaba en una entrevista, «era una manera de justificar mi comportamiento. Sin esa justificación, mi reacción a la vida en esta sociedad me habría situado en una posición peligrosa, desagradable. No tenía acceso a una cadena de gasolineras donde mostrar mi obra a la gente que paraba a repostar en su coche. Tenía un acceso relativo al mundo de las exposiciones de arte, y hacia allí me encaminé»¹⁰.

Conner entendía su participación en el mundo del arte como una *performance*, o como una serie de *performances*. Sin embargo, en lugar de someterse a la exigencia implícita de interpretar el mismo papel una y otra vez, siguió una visión singular y personal que le condujo a la

⁴ Anuario, cartón 19, carpeta 6, BCP.

⁵ Allen Ginsberg se animó a visitar Wichita para conocer a este grupo, que conmemoraría en su poema «Wichita Vortex Sutra» (1966). Muchos de los miembros del grupo emigraron después a San Francisco. En <http://www.vlib.us/beats/> se puede encontrar información sobre el Wichita Vortex, incluyendo los escritos de Lee Streiff. Publicado en septiembre de 2002 y actualizado el 15 de agosto de 2015. El tratado que escribió Streiff sobre el Wichita Vortex está disponible en papel, BCP.

⁶ Conner explicaba en una entrevista que en las clases de dibujo de la Universidad de Wichita estaban prohibidos los modelos desnudos. «En la universidad no se permitía ni siquiera una figura que posara en bañador en clase de arte». Entrevista realizada por Joan Rothfuss, 14 de noviembre de 1997, editada por Rothfuss, 5 de enero de 1998, y por Conner, 10 de febrero de 1998 y mayo de 1998, Walker Art Center Archives, Mineápolis, p. 40.

⁷ Las tensiones internas impidieron que la revista se lanzara en mayo de 1952, como estaba previsto; Conner y Lee Streiff la publicarían en 1996. Véase <http://www.wichitabeats.com/wichitabeats-2/magazines-and-books-of-the-vortex-era/provincial-review/>, página consultada el 28 de abril de 2015.

⁸ Bruce Conner, entrevista realizada por Paul Cummings, 16 de abril de 1973. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.

⁹ Michael McClure, entrevista realizada por Paul Karlstrom para el Conner Family Trust, sesión 1, 13 de octubre de 2011. Conner declaró en cierta ocasión que había trabajado como vigilante de este museo, «de ahí que acabara conociendo las obras bastante bien»; Kristine McKenna, «Bruce Conner in the Cultural Breach», *Los Angeles Times*, 10 de junio de 1990.

¹⁰ Bruce Conner, entrevista realizada por Peter Boswell, 21 de septiembre de 1984, Steven Fama Collection on Bruce Conner, Bancroft Library, University of California, Berkeley, p. 4.



4



5



6

4 UNTITLED, 1954. Óleo sobre lienzo 91,8 × 86,7 cm.
Wichita Art Museum, donación de William H. Conner

5 UNTITLED, 1954-1956 (detalle). Óleo y pan de oro sobre masonita, 40,6 × 25,4 cm. Colección Frank English

6 SIMOOM, 1953. Óleo sobre lienzo, 43,2 × 31,8 cm.
Cortesía Conner Family Trust

multiplicidad¹¹. «En toda persona hay múltiples personalidades», declaró en cierta ocasión. En esa misma entrevista observaba además que los *collages* de papel que había realizado con grabados del siglo XIX sobre metal y madera eran un «juego» que se ceñía a unas restricciones autoimpuestas. «Utilizar un número limitado de materiales de manera satisfactoria supone todo un reto»¹². Aunque no soportaba que las instituciones se interpusieran entre su obra y su público, Conner adaptó a las condiciones del propio mundo del arte el enorme talento que poseía para innovar dentro de unas fronteras determinadas –a menudo autoimpuestas–, y demostró reiteradamente su capacidad para progresar en circunstancias que le exigían hacer de la necesidad virtud. En 1996, volviendo la vista atrás para repasar su carrera, Conner afirmaba que «uno de los propósitos de mi obra ha sido intentar cambiar la forma en que la gente se relaciona con los artistas, la forma en que los museos gestionan las obras de arte; cambiar el procedimiento. No lo he conseguido. Pero el procedimiento de intentarlo reiteradamente, a lo largo de un periodo de tiempo prolongado, ha quedado incorporado a mi obra»¹³.

...

Conner viajó por primera vez a Nueva York en el verano de 1953. Conner y McClure, que ya había abandonado la Municipal University de Wichita para trasladarse a Tucson (Conner se matricularía en la University of Nebraska en el semestre de primavera de 1954), tenían la intención de visitar algunas galerías de arte, pero descubrieron, para su gran decepción, que

¹¹ La ingeniosa confusión de la identidad artística de Conner es el tema del instructivo ensayo de Joan Rothfuss «Escape Artist», en *2000 BC: The Bruce Conner Story, Part II*, cat. exp., ed. Peter Boswell, Bruce Jenkins y Rothfuss (Mineápolis, Walker Art Center, 1999), pp. 159-183. El historiador del arte Kevin Hatch amplía esta línea de investigación para llevar a cabo un examen detenido de la obra de Conner y afirma que «la preocupación primordial del conjunto de su obra» es «la lucha por reconciliar el modo en que uno se enfrenta al arte en público con los imperativos ineludiblemente personales de la creación artística». Kevin Hatch, *Looking for Bruce Conner*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2012, p. 195.

¹² Bruce Conner en Michael Kohn, «An Interview with Bruce Conner», en *Bruce Conner: Inkblot Drawings and Engraving Collages*, Los Ángeles, Kohn Turner Gallery, 1997, s. p.

¹³ Bruce Conner en «Talking with Bruce Conner: Vision and Motion», *West*, Primavera de 1996, p. 8.



7



8

la mayoría habían cerrado por vacaciones. Con la esperanza de aliviar la depresión de Conner¹⁴, McClure localizó el teléfono del pintor Robert Motherwell en el listín telefónico y consiguió que les recibiera en su casa:

Llegamos a casa de Robert Motherwell, nos estaba esperando y nos invitó a pasar para disfrutar de la calidez de su hogar, por así decir; nos sacó un vaso de vino y nos enseñó algunas de sus obras, nos mostró las cosas más insólitas, como una serie de pinturas diminutas de [Joan] Miró y de [Yves] Tanguy, y otras miniaturas que se dedicaba a coleccionar. Fue una experiencia muy edificante. Nos trató fenomenal. Y, bueno, es cierto que éramos de Kansas y que no estábamos demasiado al tanto de las costumbres neoyorquinas, pero no éramos ningunos «memos»¹⁵.

En ese mismo viaje conocieron a Lionel Ziprin, cabalista, poeta y hermano de un amigo de McClure. Posteriormente, Conner trabajaría para Inkwood Studios, una empresa fundada por Ziprin y su su mujer, Joanne, diseñando unas divertidas tarjetas de felicitación cargadas de humor negro¹⁶. En cierta ocasión diría que los Ziprin «eran un auténtico desastre como empresarios»: «Estaban muy interesados en la cábala y en la magia, y también en el misticismo tibetano... Me contaban historias, fantasías. Lionel me regaló un libro sobre la cábala que estaba en hebreo. No podía leerlo, pero él sostenía que me vendría bien, que me daría buena suerte. Y en el libro había un mandala dibujado»¹⁷. Conner se sentía atraído por la imaginería simbólica desde su niñez, cuando estudió un volumen de *The Secret Teachings of All Ages* de Manly P. Hall's que tenía su abuelo, y solía sacar de la Biblioteca Pública de Wichita libros sobre alquimia y brujería.

En su época de estudiante, Conner entró en contacto con el arte de vanguardia sobre todo a través de las reproducciones que aparecían en las revistas de arte. «Bruce y yo devorábamos a todas horas la revista *ArtNews*, o *Art in America*, o cualquier otra revista de arte que cayera en nuestras manos. Esperábamos con impaciencia a que se publicara el número siguiente», recuerda LePell. «Estábamos muy influidos por aquellas revistas, porque no vivíamos en Nueva York, que era donde estaba la acción. Vivíamos en el Medio Oeste, y solo nos llegaban reproducciones»¹⁸. Las obras que creó Conner en su estudio en esta época eran en su mayoría

⁷ Viñeta de *Campus Capers* [Las travesuras del campus], publicada en 1955 en *The Nebraskan*, el periódico que editaban los estudiantes de la University of Nebraska

⁸ EZ FOR PREZ, 1956. Chapa de metal de 2,2 cm de diámetro. Bruce Conner Papers, The Bancroft Library, University of California, Berkeley. En 1956 Conner puso en marcha la «campana» Ezra Pound Presidente, en la que anunciaba la candidatura del controvertido poeta con folletos postales y chapas de metal

¹⁴ Según McClure, el principal motivo de la visita de Conner a Nueva York no era el arte, sino que existía un interés sentimental, y la persona en cuestión le rechazó a su llegada. McClure, entrevista de Karlstrom, p. 18.

¹⁵ McClure, entrevista de Karlstrom, p. 19.

¹⁶ Los futuros cineastas experimentales del Bay Area Jordan Belson y Harry Smith también estaban asociados con Ziprin en ese momento.

¹⁷ Conner, entrevista de Cummings, 16 de abril de 1973.

¹⁸ Corban LePell, entrevista realizada por Robert Conway para el Conner Family Trust, 30 de julio de 2012, Oakland, California, p. 10.

dibujos y grabados de inspiración simbolista cuya temática se basaba en el *Infierno* de Dante, así como pinturas abstractas con superficies muy trabajadas en las que a veces recurría a la técnica del *collage* y en las que se reflejaba el interés que mantuvo durante toda su vida por la geología y la paleontología (figs. 4-6). En obras como UNTITLED (1954-1956, fig. 5 [detalle]), utilizó un estilete para grabar intrincados dibujos sobre capas de pintura aplicadas sobre un soporte de masonita. «Nunca había visto algo que llevara tanto trabajo», recordaba Frank English, amigo de Conner en la época de Nebraska¹⁹.

En sus días de estudiante, al igual que a lo largo de toda su vida, el arte estaba inextricablemente ligado a las actividades cotidianas de Conner. Jean recuerda que LePell y él se inventaron unas sudaderas en las que se podía leer «Propiedad del Louvre», en respuesta a la popular ropa deportiva que anunciaba «Propiedad de la Universidad de Nebraska». «Bruce tenía una conga y solía recorrer arriba y abajo las calles de alrededor de la universidad tocándola», afirmaba Jean, y añadía, «¡Creo que en la universidad todo el mundo pensaba que éramos unos raros!»²⁰.

Basándose en sus propias experiencias, Conner publicaba unas viñetas en el periódico de la universidad con el título *Las travesuras del campus*, en las que arremetía contra el mundo del arte. En una de ellas, un artista señala una flor, la única figura realista que aparece en una pintura totalmente abstracta. «¡Alguien ha arruinado mi pintura!», exclama, con cara de terror. Otra de ellas anticipa las futuras desavenencias de Conner con los museos (fig. 7).

En junio de 1955, antes de graduarse, Conner vuelve a viajar a Nueva York, esta vez en busca de una galería de arte que le represente: «Me paseaba por la calle con cuatro óleos enmarcados y una enorme carpeta, y mis diapositivas y fotografías. En total, aquello debía de pesar unos treinta kilos, e iba a pie a todas aquellas galerías. Entraba en una, la persona que estaba al cargo me decía, “No puedo recibir a nadie. Estoy haciendo dinero. ¿No ves que estoy haciendo dinero? ¡Largo de aquí!” No se puede decir que fueran precisamente amables»²¹. Según Conner, visitó veinte galerías antes de enseñarle su obra a Charles Alan, que le compró tres piezas. «Por eso, esa ha sido la única galería que he tenido en Nueva York», diría Conner años después, recordando sus principios. «Pensé que si alguien estaba dispuesto a hacer eso, sin preocuparse por los beneficios económicos, esa era la persona con la que tenía que quedarme»²².

Conner se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Nebraska a finales de 1955 y pasó los seis meses posteriores en Nueva York, estudiando en la Brooklyn Museum Art School, que le había concedido la beca Max Beckmann Memorial. Estudió con Reuben Tam, que exponía en la Alan Gallery. En mayo de 1956, Conner también exhibió obras suyas en esta galería. Vivía en el Lower East Side de Manhattan, «en el barrio donde todos los traperos de Nueva York vendían sus trapos y sus ropas». Volviendo la vista atrás, Conner descubriría que los escaparates de ese barrio «atestados de telas de todos los colores», le habían servido de

¹⁹ En la actualidad, la obra forma parte de la colección de English. Frank English, entrevista realizada por Robert Conway para el Conner Family Trust, 11 de octubre de 2012, Nueva York, p. 10.

²⁰ Jean Conner, entrevistas con Robert Conway, p. 5.

²¹ Conner, entrevista de Cummings, 16 de abril de 1973.

²² Ibid. De la correspondencia que ambos mantuvieron se desprende que Alan fue una figura paciente que le apoyó en todo momento en los comienzos de su carrera.



UNTITLED
[SIN TÍTULO]

1 de junio de 1955

Óleo sobre masonita con marco de madera del artista
62,2 x 61 cm

Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner

inspiración para crear algunos *assemblages* con marcos de ventanas²³. Aunque ya había pasado otros veranos en Nueva York, fue la experiencia de 1956 la que le hizo convencerse de que aquella ciudad no era para él. Ese otoño se unió a Jean en la University of Colorado, en Boulder, con una beca para realizar estudios de posgrado.

Aunque Conner no llegaría a doctorarse, dejó un legado importante en aquella universidad. En Boulder fundó en colaboración con Jean y con otros compañeros el Experimental Cinema Group, un colectivo que sigue en activo en la actualidad con el nombre de First Person Cinema. El público que asistía a las proyecciones de películas históricas y experimentales que programaban era muy numeroso, pues en esa época la gente empezaba a darse cuenta de que el cine podía ser un arte²⁴. Stan Brakhage presentaba sus propias películas y colaboraba como asesor con el colectivo²⁵. «Me decía que tenía que hacer películas», explicaría Conner años después en una entrevista. «Pero yo no quería»²⁶.

Jean se doctoró en Bellas Artes en la Universidad de Colorado en 1957, y ese mismo verano Conner regresó a Wichita para intentar ganar algo de dinero. El 1 de septiembre se casaron en Lincoln, Nebraska, la ciudad natal de Jean. Justo después de la boda, se fueron a vivir a San Francisco. Cuando le preguntaban por qué había elegido precisamente esa ciudad, Conner respondía: «¿Dónde demonios podía ir?»²⁷. Más tarde comentaba que «San Francisco tenía fama de ser una ciudad que toleraba los puntos de vista diferentes... La gente experimentaba con las palabras, con la música, con la danza, con la escultura y con la pintura de una manera singular que no se podía encontrar en Nueva York ni en cualquier otra región del país»²⁸. Además, pensaba que en San Francisco le resultaría más sencillo obtener una exención 4-F para librarse del Ejército que en Wichita. Con una mezcla de afectación y angustia sincera, Conner consiguió convencer a un psiquiatra de la necesidad de que le concedieran esa exención²⁹. Conner era un antimilitarista radical. «El ejército», declararía años después, «[...] no sólo aísla a los hombres de la compañía de las mujeres, sino que además les arrebató esa fuerza creativa... y la convierte en una fuerza destructiva»³⁰.

Los Conner tenían varios amigos en San Francisco, entre otros McClure y Larry Jordan, que fue quien le consiguió su primer trabajo. Le contrató para que le ayudara a construir una sala de cine, pero tuvo que dejarlo enseguida, porque se hizo un esguince de tobillo. Además, Jordan colaboró en la creación de la efímera asociación cinematográfica Camera Obscura. La pareja vivió una temporada en casa de McClure y de su esposa, Joanna, en el número 2322 de Fillmore Street, en el mismo vecindario que los artistas Sonia Gechtoff y James Kelly, Jay DeFeo y Wally Hedrick, entre otros³¹. DeFeo sería su amiga durante el resto de su vida, y le influiría como artista (figs. 9 y 10). Conner aseguraba que la fiesta de Navidad que Hedrick y ella habían organizado varios meses después de su llegada le sirvió de fuente de inspiración

²³ Conner, entrevista de Cummings, 16 de abril de 1973.

²⁴ La fascinación que sentía Conner por las películas, y en especial por el artificio del cine, comenzó en su niñez. Tenía un pariente que trabajaba en labores de promoción para las salas de cine de Wichita y le invitaba al cine con frecuencia. Jean Conner, entrevistas con Robert Conway, p. 8. «Era una aventura muy emocionante para un niño corretear por las escaleras del cine y dejarse llevar por las películas de aventuras», recordaba Bruce Conner. Bruce Conner, entrevista realizada por Peter Boswell, 11 de febrero de 1986, revisada por Conner el 20 de abril de 1997, Walker Art Center Archives, Mineápolis, p. 7.

²⁵ Conner conoció a Brakhage por primera vez cuando fue a visitar a McClure en San Francisco. Jean Conner, nota a la autora, 3 de agosto de 2015. Según Bruce Conner, el viaje tuvo lugar en el verano de 1956, entrevista de Cummings, 16 de abril de 1973.

²⁶ Conner, entrevista de Cummings, 16 de abril de 1973.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Bruce Conner en Marc Selwyn, «Marilyn and the Spaghetti Theory» (entrevista), *Flash Art*, 24, n.º 156 (enero-febrero de 1991), p. 97.

²⁹ Conner declaró que se encontraba «en un estado de nervios desde hacía unos ocho o nueve años» ante la perspectiva de que el ejército le reclutara, pues consideraba que esta institución era «una extensión de todo lo que odiaba de la sociedad en general». Bruce Conner en Rebecca Solnit, «Bruce Conner: The Assemblage Years» (entrevista), *Expo-See*, n.º 14 (enero-febrero de 1985), s. p. Según Conner, el psiquiatra que escribió la carta recomendando que le concedieran la exención 4-F le dijo que no mentía, aunque sabía que Conner quería conseguir una prórroga a toda costa. Conner, entrevista de Boswell, 15 de septiembre de 1985, pp. 9-10.

³⁰ Conner, entrevista de Karlstrom, 12 de agosto de 1974.

³¹ En 1958, Joan y Bill Brown se quedaron con el apartamento de Gechtoff y Kelly. Para un análisis más detallado de los vecinos-artistas que vivían en el 2322 de Fillmore y alrededores, véase Anastasia Aukerman, *Welcome to Painterland: Bruce Conner and the Rat Bastard Protective Association*, Oakland, University of California Press, 2016, pp. 4-10.



9



10



11



12

9 THE WHITE ROSE, 1967 (fotograma). 16 mm, blanco y negro, sonido, 7 min. Cortesía Conner Family Trust

10 Nota manuscrita con una fotografía que le envió Jay DeFeo a Bruce Conner, sin fecha, Bruce Conner Photograph Collection, The Bancroft Library, University of California, Berkeley

11 Sello de la Rat Bastard Protective Association estampado en el reverso del *assemblage* HUNK JUNK DING DONG YING YANK (1959)

12 Bruce Conner ataviado con su RAT BACK PACK (1959). Fotografía de Ernie Burden. Bruce Conner Photographic Collection, The Bancroft Library, University of California, Berkeley

para sus primeros *assemblages*, uno de los cuales llevaba el oportuno título de HOMAGE A JAY DEFEO (1958). «Envolvió unos paquetes que parecían regalos de Navidad y los colgó del techo. Los propios paquetes eran obras de arte», decía Conner³².

Las fiestas cumplían una función importante en este círculo, al que también pertenecían Wallace Berman, George Herms, Robert Duncan y Jess. Jean recuerda que Robert Brannaman «se presentaba en una fiesta con sus películas, Bruce se traía su proyector de 8 mm y todos nos sentábamos en el suelo para ver las películas en la pared. Bob guardaba los fragmentos de película en una bolsa de papel. Sacaba uno y Bruce lo colocaba en el proyector y nos lo enseñaba, sin saber lo que iba a salir»³³.

A diferencia de los artistas neoyorquinos, los de San Francisco pensaban que no tenían demasiadas posibilidades de ganarse la vida con el arte. Así es como describía Conner la situación:

Se inauguraba una exposición en la Six Gallery y la gente bebía un montón de cerveza y de vino, y se emborrachaba; a veces se presentaban Wally Hedrick y los amigos de Dixieland y tocaban algo de música. Después, la única manera de ver la exposición era que uno de los artistas que llevaban la sala se acercara y la abriera... La idea de organizar exposiciones era ridícula... ¿Para qué? Bastaba con montar una fiesta. Si quieres organizar una exposición, ¿para qué molestarte en acompañarla de toda la parafernalia y las expectativas que conlleva entender el arte como una obra de arte permanente? ¿Para qué gastarte el dinero en eso si nadie lo va a comprar? *En realidad*, lo haces para ti³⁴.

³² Conner, entrevista de Karlstrom, 12 de agosto de 1974.

³³ Jean Conner, entrevistas con Robert Conway, p. 11.

³⁴ Conner, entrevista de Cummings, 16 de abril de 1973.

Fundada en un año tan emocionante como el de 1958, la Rat Bastard Protective Association (RBP) [Sociedad Protectora de Ratas Inmundas] de Conner era un buen ejemplo de esta actitud. «Ratbastard» era una expresión que McClure había escuchado por casualidad en el vestuario de un gimnasio, y Conner tomó prestado el resto del nombre de la Scavenger's Protective Association, los basureros de la ciudad; también se inspiró en la Hermandad Prerrafaelita. Conner invitó a unirse a la asociación a Jean, a Joan Brown, a DeFeo, a Haselwood, a Hedrick, a Fred Martin y a Carlos Villa, entre otros. Se les exigía que utilizaran un sello oficial (fig. 11) en sus obras y que asistieran a las reuniones –o «reuniones» festivas», como las llamaba Brown– que se celebraban en casa de los distintos miembros³⁵. La mayoría de ellos no pagaba la cuota prescrita, señalaba Conner, «pero ponían la cerveza y los buenos ratos»³⁶. Como decía Brown, «el propósito era que no hubiese propósito alguno»³⁷.

El espectáculo de la Scavenger's Protective Association, que llevaba colgadas a ambos lados de los camiones unas bolsas de basura de arpillera que Conner definía como «grandes testículos pendulares», le sirvió de inspiración para su primer *assemblage*, RATBASTARD (1958), y para otras obras posteriores que se podían transportar o vestir como si fueran un aditamento (fig. 12)³⁸. En su poema autobiográfico *Fleas* (s. f.), McClure habla de las obras de la serie RATBASTARD de Conner:

El invento más importante
del
SIGLO XX.
Cuando vi el primero, no me lo podía creer:
un pequeño tirador sobre una pintura rota
con fotos por detrás
enfundado en una media de seda
negra³⁹.

Al igual que los basureros, Conner trabajaba con los desechos de la sociedad. Compraba objetos en tiendas de segunda mano y recogía materiales de las casas victorianas que estaban demoliendo en aquella época en Western Addition, un vecindario cercano que, en palabras de la escritora Rebecca Solnit era «un barrio negro cuyo romanticismo decadente fascinaba a numerosos artistas»⁴⁰. «Veía todos estos tesoros desperdigados por allí como si fueran basura y los recogía», decía Conner⁴¹. La propia precariedad de su situación le empujaba a recoger esos materiales, y como no podía venderlos, al final decidía quedárselos. La necesidad económica también condicionó la forma de su primera película, A MOVIE (1958, pp. 28-29), que creó después de seleccionar y empalmar fotogramas procedentes de versiones resumidas de largometrajes, documentales y noticiarios que había encontrado en una tienda de fotos.

³⁵ Joan Brown, se cita en Sandra Leonard Starr, ed., *Lost and Found in California: Four Decades of Assemblage Art*, Santa Mónica, James Corcoran Gallery, 1988, p. 99.

³⁶ Conner, entrevista de Karlstrom, 12 de agosto de 1974.

³⁷ Brown, se cita en *Lost and Found in California*, p. 99.

³⁸ Conner, entrevista de Karlstrom, 12 de agosto de 1974.

³⁹ Michael McClure, *Fleas #19*, BCP. Varias décadas después, Conner afirmaría que el término *ratbastard* [rata inmunda] era «el más apropiado» para hacer referencia a la obra que él y los demás integrantes del grupo estaban desarrollando en aquella época, «porque lo habíamos inventado nosotros, no se le había ocurrido a otra persona. Y por eso no nos podían insultar llamándonos *beatniks* o, más adelante, artistas Funk». Bruce Conner, transcripción de una conferencia que dictó en el de Young Museum de San Francisco con ocasión de la exposición *Beat Culture and the New America, 1950-1965*, 12 de octubre de 1996, BCP, p. 9.

⁴⁰ Rebecca Solnit, *Secret Exhibition: Six California Artists of the Cold War Era*, San Francisco, City Lights Books, 1990, p. 61.

⁴¹ Conner en Selwyn, «Marilyn and the Spaghetti Theory», p. 94.



13



14

13 THE BOX, 1960. Figura de cera, maleta, latas, jirones de nailon, sombrero de paja y otros materiales, en una caja de madera, 81,7 x 51,7 x 89,3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, Larry Aldrich Foundation Fund

14 SUPERHUMAN DEVOTION, 1959 (reverso); obra desaparecida, fotografiada en el estudio de Conner. Cortesía Conner Family Trust. Vista del anverso en p.120

«Lo único que tenía eran esos fragmentos de película», decía. «Los empalmé y se convirtieron... en algo totalmente diferente»⁴².

Gracias a su participación en las exposiciones anuales de la San Francisco Art Association, Conner se dio a conocer más allá del pequeño círculo de artistas en el que se movía. En 1958 recibió el primer reconocimiento público importante cuando esta asociación le concedió el Anne Bremer Memorial Prize de Pintura por un *collage* que había creado en la Universidad de Nebraska en 1954 (pp. 26-27) (a pesar de esta distinción, seguiría trabajando en el caótico reverso de esta pieza durante varios años más). En el jurado del concurso estaba Thomas Hess, editor ejecutivo de la revista neoyorquina *Art News*. Como ganador, Conner gozaba del privilegio de exponer su obra en las ediciones posteriores de la muestra anual de los miembros de la asociación.

«En 1958, me dedicaba a pintar ventanas y a componer *collages*, *assemblages*, a organizar representaciones teatrales y desfiles en North Beach [San Francisco]», decía Conner. «Allí se hacían cosas que más tarde, en Nueva York, la gente definiría como “happenings”»⁴³. El folleto de una «Mad Monster Mammoth Poet's Reading» [Recital de poesía descomunal y monstruoso], a beneficio de la editorial Auerhahn Press de Haselwood, que se celebró el 29 de agosto de 1959, anunciaba una «espectáculo de Objetos, creados para la Ocasión, que acompañará a una Estrafularia PROCESIÓN DE POETAS» escenificada por Conner y Robert LaVigne. Un año antes se había celebrado un desfile de Ratas Inmundas que había culminado con lo que Conner describiría como «un duelo poético entre Philip Lamantia y un poeta de mierda que había venido de Nueva York un par de meses antes para sacar tajada de la publicidad de North Beach»⁴⁴.

Descontento con la cultura del conformismo y la violencia consentida que se había impuesto en la época de la Guerra Fría, Conner puso en marcha una acción callejera en respuesta a la violenta represión de una manifestación de estudiantes contra del Comité de Actividades Antiamericanas que había tenido lugar frente al Ayuntamiento de San Francisco en mayo

⁴² Bruce Conner en James S. Eliot, «I Don't Own Anything but the Splices» (entrevista realizada el 15 de octubre de 1976), *Cinemantics: The Film Journal of the Austin Film and Video Society* (1977), p. 19. Conner decía que había sido Larry Jordan quien le había enseñado a utilizar una máquina para empalmar. Véase William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Nueva York, Anthology Film Archives, 1993, p. 81.

⁴³ Conner, entrevista de Cummings, 16 de abril de 1973.

⁴⁴ Bruce Conner, se cita en Solnit, *Secret Exhibition*, p. 71. Véase también Peter Plagens, *Sunshine Muse: Contemporary Art on the West Coast, 1945-1970*, Nueva York, Praeger, 1974, p. 78; y Bruce Nixon, «The Spatsa Gallery: A Portrait», en Seymour Howard et al., *The Beat Generation Galleries and Beyond*, Davis, California, John Natsoulas Press, 1996, pp. 142-143.

de 1960: «Había miles de personas en la calle que corrían de acá para allá con sus pancartas. Así que al día siguiente me puse sobre los hombros mi obra CHILD (1959, p. 24), un niño en su trona, y me presenté allí con una pancarta que decía “Basta de brutalidad policial”. A los líderes estudiantiles, sin embargo, no les pareció bien: Decían: “Hemos venido a manifestarnos contra del Comité de Actividades Antiamericanas. No queremos que la policía se moleste”. Y yo contesté, “Bueno, a mí me importa un bledo el Comité... Para mí lo verdaderamente importante es que estos policías han demostrado que tienen autoridad política para maltratar a quien les dé la gana”». Conner no consiguió convencer a los estudiantes, que reaccionaron de manera hostil. Fue así como descubrió que su activismo político «no se ajustaba a la norma del activismo político del momento»⁴⁵.

Un año antes, Conner había presentado su obra CHILD en la exposición anual de los miembros de la San Francisco Art Association, que había tenido lugar en el de Young Museum⁴⁶. La pieza era su respuesta a la inminente ejecución de Caryl Chessman, un vecino de Los Ángeles condenado por violación, robo y secuestro en 1948 y sentenciado a muerte en virtud de un tecnicismo jurídico. Conner y muchas otras personas pensaban que el caso de Chessman era «un sacrificio del sistema». «A mi modo de ver», decía, «no era más que un hijo de nuestra sociedad. Y sus padres estaban tan disgustados por haber fracasado de una manera tan estrepitosa en la educación de su hijo que iban a acabar con él»⁴⁷. En el *San Francisco Examiner* se dijo que la obra era «un excelente ejemplo de pesimismo (...) el botín que un demonio necrófago podría haber robado de un cementerio»⁴⁸. Pero, gracias a ella, Conner se ganó la admiración de algunas influyentes figuras del mundo del arte, como el conservador del Museum of Modern Art (MoMA) Peter Selz, o el arquitecto Philip Johnson, que compró la pieza y después la donó al MoMA. En diciembre de 1960, Peter Selz viajó hasta San Francisco para evaluar la exposición *Daily Bread* del National Council of Churches, y le concedió a Conner el primer premio por THE BOX (1960, fig. 13), una obra similar a CHILD, elaborada también con cera negra, que pasó a formar parte de la colección del MoMA en 1961⁴⁹.

Posteriormente, Selz recomendaría a William Seitz que incluyera alguna obra de Conner en *The Art of Assemblage* (1961), una exposición del MoMA que se proponía trazar la genealogía histórica del *assemblage art*, un medio que empezaba a despuntar en aquel entonces. Cuando Seitz visitó la bahía de San Francisco en busca de obras para incluirlas en su exposición, Conner le sirvió de guía. Más adelante, recordaría que había intentado sin éxito convencer a Seitz de la ubicuidad del *assemblage art*, y para ello le había llevado a una de sus tiendas de segunda mano favoritas. El dueño de ese establecimiento «creaba una especie pequeños ambientes. Juntaba, por ejemplo, un vaso de helado y un espejo frontal de médico, y coronaba la composición con una cabeza de muñeca tuerta a la que le salía una pluma por el ojo.

⁴⁵ Bruce Conner, entrevista realizada por Paul Karlstrom y Serge Guilbaut, 29 de marzo de 1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.

⁴⁶ CHILD era en realidad una obra que creó para sustituir a MA JOLIE RATBASTARD (1959), una pieza que el de Young consideraba demasiado controvertida porque incluía un condón. Fred Martin, que en aquel entonces presidía el comité de exposiciones, le dijo a Conner que la San Francisco Art Association suspendería la exposición antes que permitir que una obra fuera censurada, pero Conner decidió sustituirla por CHILD. Carta de Bruce Conner a John Natsoulas y Bruce Nixon, 13 de enero de 1991, BCP, p. 2.

⁴⁷ Conner, entrevista de Karlstrom y Guilbaut, 29 de marzo de 1974. Después de doce años de apelaciones, Chessman fue ejecutado en la prisión de San Quintín el 2 de mayo de 1960.

⁴⁸ Alexander Fried, «A Violent Exhibit», *San Francisco Examiner*, 27 de diciembre de 1959.

⁴⁹ Conner consideraba que las esculturas de cera que creó entre 1959 y 1964 formaban un conjunto de obras independiente. En los años noventa, colaboró estrechamente con el Whitney Museum of American Art y el de Saisset Museum de la Santa Clara University con vistas a presentar una exposición de estas obras que sin embargo nunca llegó a realizarse.

Delante de la muñeca, había colocado un espejo montado sobre un poste de un metro y medio de altura, junto a un retrato de Abraham Lincoln pintado a mano»⁵⁰.

La fiesta de inauguración de *The Art of Assemblage* se convertiría en el escenario de una de las acciones más memorables de Conner. Dos de sus obras habían llegado dañadas a Nueva York. El propietario de DEADLY NIGHTSHADE (1960), una pieza seleccionada para la exposición del MoMA, se opuso a que Conner la reparara, pues prefería cobrar la indemnización del seguro; para consternación de Conner, el museo estuvo de acuerdo con esta decisión. El otro *assemblage* deteriorado, SUPERHUMAN DEVOTION (1959, fig. 14), iba a exhibirse en una exposición individual en la Alan Gallery. «No quería modificarlo, reorganizarlo ni restaurarlo. Era imposible. Un momento de devoción sobrehumana es irrepetible», declararía Conner más adelante. «Le saqué las vísceras, como si lo fuera a preparar para embalsamarlo»⁵¹. Embaló la totalidad del contenido en una caja, y, con ayuda del artista Ray Johnson, la estropearon y, por último, le prendieron fuego: «Al día siguiente se inauguró la exposición de “Assemblage Art”. Se me olvidó traer la invitación para la recepción de gala. Le puse un asa de cuerda a SUPERHUMAN DEVOTION y quedé con Ray Johnson en el museo... Cuando empezó la recepción para los miembros, me acerqué hasta la consigna del museo para registrar la caja. Se negaron a aceptarla... Me disponía a entrar en la exposición con mi caja canope, pero los guardias me impidieron el paso... “Solo se pueden introducir obras de arte autorizadas”»⁵². Por un momento, Conner pensó en largarse: «Salí por la puerta giratoria... Me quedé ahí de pie, en la acera, mientras la gente me sorteaba para entrar en la exposición. Atravesé de nuevo la puerta giratoria y la dejé en el suelo, justo en frente de la entrada donde estaban los guardias. La dejé allí y entré». Al cabo de un rato, Conner y Johnson abandonaron juntos la exposición y tomaron el ferry de Staten Island, llevando consigo SUPERHUMAN DEVOTION. «Cuando estábamos lo más cerca posible de la Estatua de la Libertad, le pedí a Ray que me acompañara hasta el final del ferry. Él la tomó de un extremo y yo del otro», recordaba Conner. «La balanceamos hacia delante y hacia atrás tres veces y después la arrojamos al océano»⁵³.

CHILD y otras obras con cera negra que realizó Conner a partir de 1959 eran la expresión de su profundo desencanto con la política doméstica y exterior de los EE. UU. durante la Guerra Fría, y en concreto con la carrera armamentista nuclear. De niño, había visto en el cine algunas imágenes de la prueba nuclear submarina que había realizado el ejército el 25 de julio de 1946 en el atolón Bikini: «Fue la primera imagen de la bomba atómica que pude observar en detalle». Le había parecido «terrorífica» y «fascinante» al mismo tiempo, una imagen «de una enorme belleza»⁵⁴. La bomba es un motivo que aparece de manera recurrente en la obra de Conner (fig. 15), sobre todo en la película de 1976, CROSSROADS (pp. 68-69), compuesta íntegramente por imágenes de la prueba explosiva submarina de Bikini, desclasificadas por el gobierno. A principios de los años sesenta, Conner decidió «huir del miedo a la muerte»⁵⁵. Ideó un plan

⁵⁰ Conner en Selwyn, «Marilyn and the Spaghetti Theory», p. 94.

⁵¹ Bruce Conner, entrevista realizada por Peter Boswell, 1 de septiembre de 1985, 1ª parte, Walker Art Center Archives, Mineápolis, p. 4.

⁵² Ibid., pp. 5-6.

⁵³ Ibid., pp. 6-7. Existen varios ejemplos que demuestran la disposición de Conner a destruir o abandonar sus propias obras, y el más notable es el de RELIQUARY (1964), una pieza que dejó en la puerta de una tienda de Haight Street en la que había trabajado en tiempos y que había cerrado. En las semanas posteriores, se dedicó a observar cómo se destruía: «Permaneció allí unas tres semanas y media o un mes, y luego desapareció». Bruce Conner, entrevista realizada por Joan Rothfuss, 14 de noviembre de 1997, p. 2.

⁵⁴ Bruce Conner, entrevista realizada por Lynn Hershman, editada por Conner, 1984, BCP, pp. 7-8.

⁵⁵ Carta de Bruce Conner a Michael McClure, sin fecha (probablemente de 1962), BCP.



15



16



17

- 15 BOMBHEAD, BAKER DAY: JULY 25, 1946, 2003. Impresión con inyección de tinta pigmentada, edición de 10; 55,3 x 48,3 cm. Impresión realizada por Magnolia Editions, Oakland. Cortesía Magnolia Editions
- 16 LOVE OAK, 1961, impreso en 2004. Impresión con inyección de tinta pigmentada, 33 x 47 cm. Impresión realizada por Magnolia Editions, Oakland. Cortesía Conner Family Trust
- 17 Bruce Conner balancea uno de sus *assemblages* en compañía de (de izquierda a derecha) Mathias Goeritz, Antonio Souza, la mujer de Souza, un desconocido y Jacobo Glantz, en la exposición que el artista inauguró en la galería Jacobo Glantz en Ciudad de México el 16 de febrero de 1962. Cortesía Conner Family Trust

para «marcharse a México, vivir modestamente y esconderse en las montañas cuando lanzaran la bomba»⁵⁶. Como gesto de despedida, pintó la palabra LOVE en la calle, delante del edificio donde vivía, en una parte de la calzada donde se había borrado la palabra SLOW, que advertía a los conductores de la proximidad de un parque de bomberos (fig. 16)⁵⁷.

El 9 de octubre de 1961, después de una breve estancia en Wichita, Bruce y Jean partieron en coche rumbo a México con un pequeño baúl y dos maletas cada uno por todo equipaje⁵⁸. Con ayuda de Lamantia y de su esposa, a quienes conocían de San Francisco, encontraron una casa en Ciudad de México, en el barrio de Juárez. Enseguida se darían cuenta de que la vida allí era más difícil de lo que habían imaginado. En 1962, Conner inauguró una exposición individual en la galería de Jacobo Glantz y otra en la de Antonio Souza, en Ciudad de México (fig. 17), y en la renombrada Ferus Gallery de Los Ángeles. Sin embargo, su arte se vendía menos que antes; en la galería Ferus solo consiguió que le compraran una pieza⁵⁹. En 1962, empezó a redactar una serie de contratos que documentaban la «venta» de intangibles como el TIEMPO, el SUEÑO o la PAZ a sus amigos (fig. 18). Además, en Ciudad de México le resultaba difícil hallar materiales para sus *assemblages*, pues allí la gente recogía enseguida los objetos abandonados en las calles.

A pesar de todos estos contratiempos, fue un año muy instructivo para Conner. Conoció a los artistas Pedro Friedeberg y Mathias Goeritz; salió a buscar hongos psilocibios en compañía del psicólogo de Harvard Timothy Leary (pp. 46-47); dirigió una excavación arqueológica improvisada con el conservador Walter Hopps; asistió a un desfile en honor del presidente

⁵⁶ Conner, entrevista con Karlstrom, 12 de agosto de 1974.

⁵⁷ Véase Greil Marcus, «Bruce Conner: The Gnostic Strain», *Artforum* 31, n.º 4, Diciembre de 1992, pp. 74-75.

⁵⁸ Carta de Nick Conner a Joan Conner, 10 de octubre de 1961, BCP.

⁵⁹ Conner, entrevista con Karlstrom, 12 de agosto de 1974.



CHILD
[HIJO]

1959

Cera, nailon, tela, metal, bramante y trona de madera
88 × 43,2 × 41,9 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Philip Johnson

estadounidense John F. Kennedy y su mujer, Jacqueline, con motivo de su visita al país; y creó dibujos y *assemblages* de una exuberancia formal y temática que revelaba sus limitaciones materiales. «Me resulta más difícil entender la violencia de EE. UU. aquí... Tengo la sensación de haber dejado allí el escenario de la opresión», le escribió a Seitz al poco tiempo de llegar⁶⁰. Años después, en una entrevista, explicaría que «México es un lugar maravilloso para huir de la muerte, porque ellos la celebran, con campanas y procesiones y todo lo demás»⁶¹.

Conner se inspiró en la profusión de espiritualidad que impregnaba incluso los rincones más prosaicos de la vida cotidiana en México: «Entré en un taller de reparación de coches y, en medio de todas aquellas herramientas llenas de grasa y de los demás objetos que colgaban en la pared, había un altar consagrado a la Virgen de Guadalupe. Una imagen de la Virgen. Justo al lado había una llave inglesa o una bombilla y unas flores de plástico, y un póster de una chica medio desnuda. Imágenes de familia, recuerdos»⁶². Conner creó algunas obras con objetos cotidianos: con un biombo (pp. 48-49), con su conga o con sus propios zapatos.

El 30 de septiembre de 1962, nació en México el hijo de Bruce y de Jean, Robert; en lugar de dormir en una cuna, dormía en un cajón pintado y decorado con un *collage*. «[El] gobierno de los EE. UU. dice que cualquier caja vieja con una manta o un colchón debajo puede servir para poner a tu bebé», le escribió a su hermano⁶³. Sin embargo, poco después de nacer de Robert regresaron a los Estados Unidos y se instalaron en Wichita durante una temporada (fig. 20).

...

Conner no tenía, según sus propias palabras, «ni un solo centavo»⁶⁴ cuando abandonó México a finales de 1962; pero el año siguiente sería un año cargado de acontecimientos: exposiciones individuales en el Wichita Art Museum, en el Festival of the Arts de la University of Chicago, en la Swetstoff Gallery de Boston y en la Batman Gallery de San Francisco. Además, en 1963 el San Francisco Art Institute le concedió el Nealie Sullivan Award por «su extraordinaria contribución al ámbito de la escultura contemporánea»⁶⁵. Organizó, asimismo, su propia exposición conceptual (fig. 21): «Cerca de City Hall, en Wichita, encontré unos vagones de tren estacionados sobre las vías. Uno de ellos llevaba una inscripción con la palabra ART seguida de una serie de números. Pegué con pegamento una pequeña fotografía del vagón en una tarjeta postal con la hora y la fecha de la BOXCAR SHOW. Me fui a Nueva York, de modo que no estaba en Wichita en la fecha prevista»⁶⁶.

⁶⁰ Carta de Bruce Conner a William Seitz, sin fecha (probablemente, diciembre de 1961), BCP.

⁶¹ Conner en Solnit, «Bruce Conner: The Assemblage Years», s. p.

⁶² Conner, se cita en Peter Boswell, «Theater of Light and Shadow», en *2000 BC: The Bruce Conner Story, Part II*, cat. exp., eds. Boswell, Bruce Jenkins y Joan Rothfuss, Mineápolis, Walker Art Center, 1999, p. 44.

⁶³ Carta de Bruce Conner a Nick Conner (probablemente en 1962), BCP.

⁶⁴ Conner, entrevista con Cummings, 16 de abril de 1973.

⁶⁵ Nota de prensa del San Francisco Art Institute (SFAI), 1963, SFAI archives, Anne Bremer Memorial Library, San Francisco.

⁶⁶ Conner, entrevista con Boswell, 21 de septiembre de 1984, p. 1.



UNTITLED
[SIN TÍTULO] (anverso y reverso) 1954-1961

Papeles cortados y pegados, cartulina, madera, clavos, pintura, grapas, metal, alquitrán, plumas y plástico, sobre masonita

162,2 × 126,1 × 10,5 cm

Colección Walker Art Center, Mineápolis. Fondo de adquisiciones T. B. Walker, 1992



PÁGINAS SIGUIENTES:

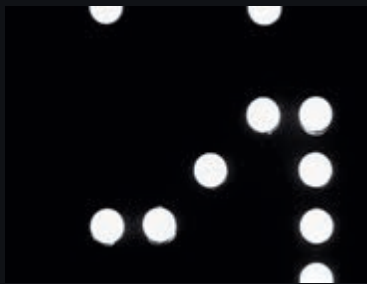
A MOVIE

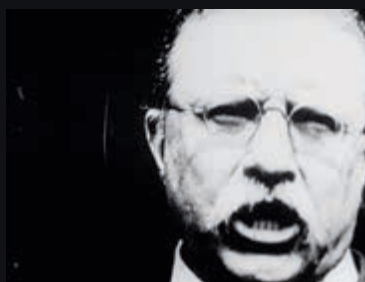
[UNA PELÍCULA]

1958

16mm, blanco y negro, sonido, 12 min.

Colección del San Francisco Museum of Modern Art (Adquisición realizada gracias al Accessions Committee Fund) y del Museum of Modern Art, Nueva York, con el generoso apoyo del New Art Trust









RATBASTARD 2

[RATA INMUNDA 2] (anverso y reverso) 1958

Madera, nailon, bramante, vela, canicas de cristal, pintura, cáscaras de nuez, reproducción fotográfica, medalla metálica, cuerda, pluma y lentejuelas

52,1 × 25,9 × 5,2 cm

Colección Walker Art Center, Mineápolis. Donación de Lannan Foundation, 1997



HOMAGE TO JEAN HARLOW
[HOMENAJE A JEAN HARLOW] 1963

Madera, recorte fotográfico de tamaño real, retales de fieltro, tela, flecos, papel impreso, papel pintado, bisutería, fragmento de sombrero de paja, lentejuelas, remaches de metal, alambre, celofán y flor artificial sobre masonita
156,9 × 45,7 × 7,6 cm
Cortesía Michael Black



SPIDER LADY HOUSE

[HOGAR DE LA SEÑORA ARAÑA]

1959

Madera, nailon, patín de hielo, trozos de muñeca, cuerda, bisutería, plumas, pelo, tapones de rosca, papel pintado y papel sobre madera contrachapada
121.3 × 121.9 × 20.3 cm

Oakland Museum of California. Donación de la Collectors Gallery y del National Endowment for the Arts

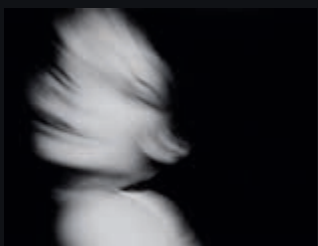
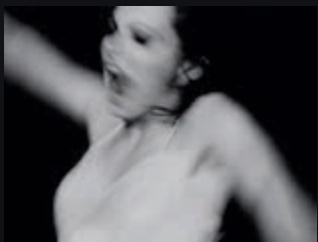
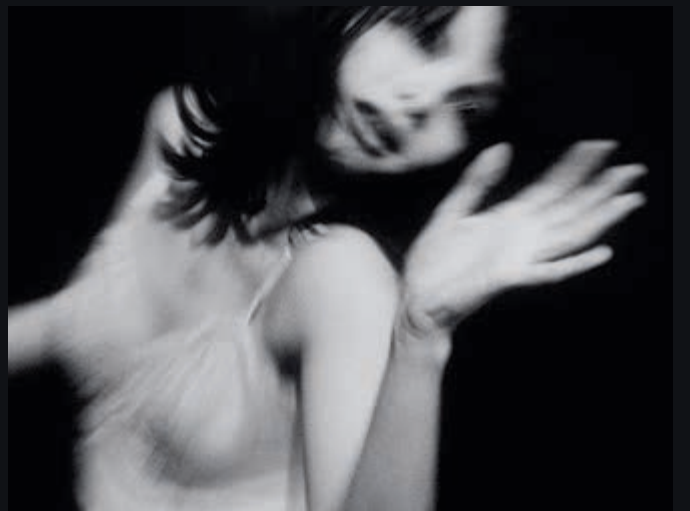
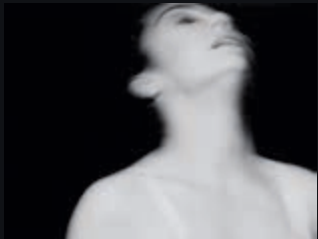
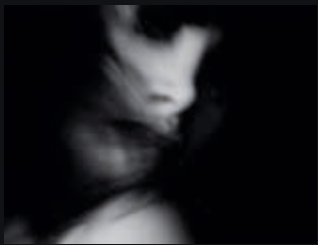
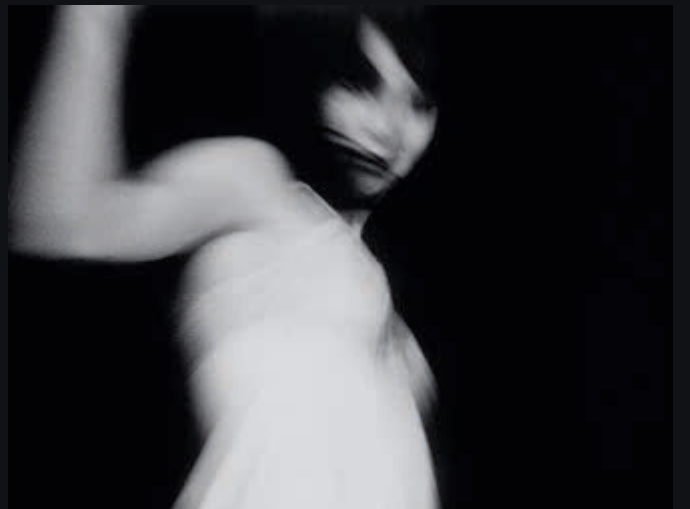
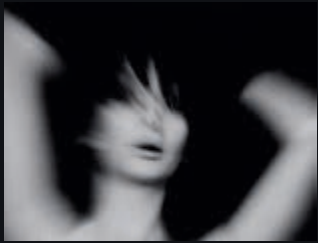
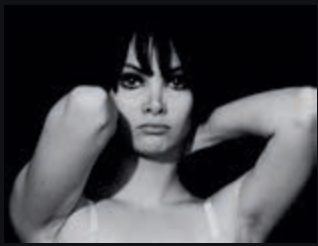
PÁGINAS SIGUIENTES:

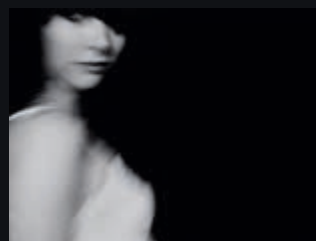
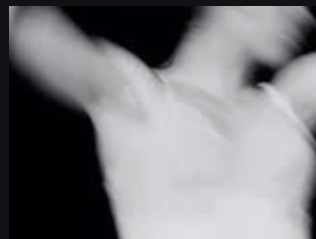
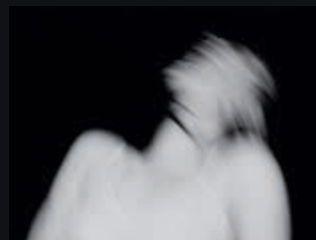
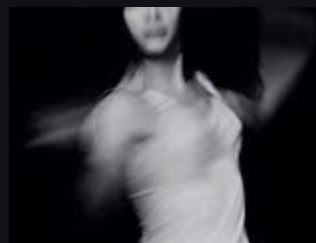
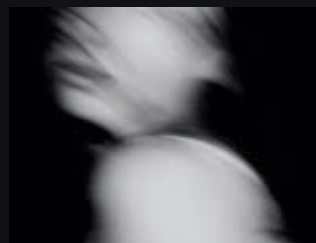
BREAKAWAY
[ESCAPADA]

1966

Película de 16 mm pasada a vídeo, blanco y negro, sonido, 5 min.

San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición realizada gracias al Accessions Committee Fund









LOOKING GLASS

[ESPEJO] (anverso y reverso) 1964

Brazos de maniquí, pez globo disecado, madera pintada, espejo, flecos, zapato, cajas con forma de corazón, papel impreso, pintura, nailon, tela, bisutería, cuentas, bramante, cuerda, altavoz de muñeca, pelo, flores artificiales, plumas, broche de ligero, espumillón, pinza de metal, clavos, tachuelas, grapas, pistola de juguete y caja metálica de preservativos sobre masonita

153,7 x 121,9 x 36,8 cm

San Francisco Museum of Modern Art. Donación del Modern Art Council



BLACK DAHLIA
[DALIA NEGRA]

1960 Papeles impresos cortados y pegados, pluma, tela, tubería de goma, clavos, tabaco, lentejuelas, cuerda, concha y pintura, recubierto por una media de nailon y montado sobre madera
 68 × 27,3 × 7 cm
 The Museum of Modern Art, Nueva York, adquisición



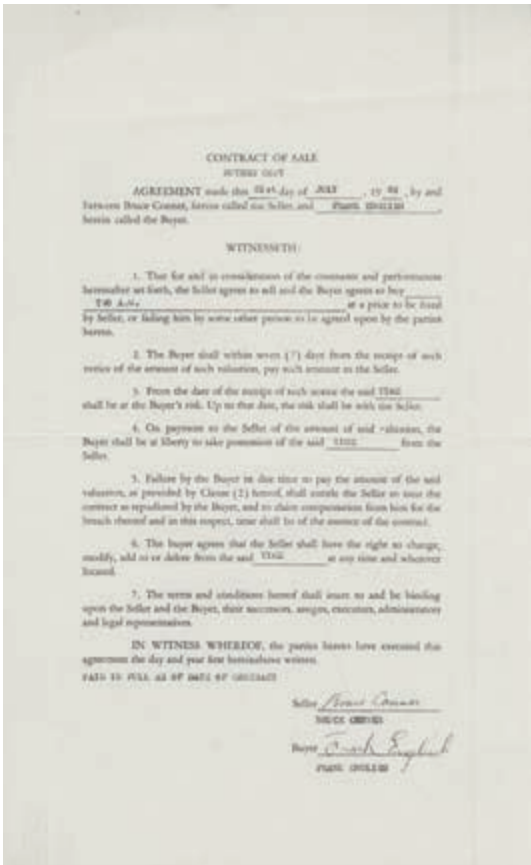
HOMAGE TO CHESSMAN
[HOMENAJE A CHESSMAN]

1960

Madera, cera, cuerda, auricular de intercomunicador, plomo, espejo, casquillo de bombilla, tirador de persiana, alambre, tubo de latón, brazo de muñeca y clavo

106,1 × 45,7 × 16,5 cm

San Francisco Museum of Modern Art. Donación de Irving Blum



18



19

- 18 TWO A.M., 31 de julio de 1962. Carta mecanografiada, firmada, 21,6 × 35,6 cm. Bruce Conner Papers, The Bancroft Library, University of California, Berkeley
- 19 LEGAL TENDER, de la carpeta S.M.S No. 2, 1968. Litografías en offset con banda de papel, edición de 2000; 31 láminas de doble cara, 7 × 15,9 cm c/u. Publicado por The Letter Edged in Black Press Inc. San Francisco Museum of Modern Art, donación de Robert y Susan Green

En la primavera de 1963, animados por Timothy Leary, los Conner abandonaron Wichita para trasladarse a Newton, Massachusetts, donde vivirían en casa del Dr. Richard Alpert, colega de Leary en la facultad de psicología de Harvard y de otros miembros de la International Federation for Internal Freedom. Descontento con la peculiar dinámica social de una comunidad que funcionaba a todos los efectos como una comuna, se marcharon a los tres meses y se instalaron en la cercana localidad de Brookline⁶⁷. Conner se quejaría más adelante de que se había quedado «atrapado» en Massachusetts porque no tenía dinero suficiente para enviar su obra a California⁶⁸. Aunque fue una época difícil, se las arregló, sin embargo, para seguir creando un arte de una belleza y de un rigor conceptual extraordinarios durante su estancia allí.

El dibujo se convirtió en el principal foco de atención en esta época, y Conner llevó a cabo una transición que le permitió superar las líneas vacilantes de los dibujos que había creado en México y alcanzar un estilo denso e integral que desarrolló en parte gracias al descubrimiento de los rotuladores Pentel. Se embarcó en una ambiciosa serie en la que los mandalas «sirven de principio rector, un elemento sereno e impasible que contrasta con el torrente de tinta que inunda el resto de la página» (pp. 62 y 65)⁶⁹. Como en la región de Boston no existía un grupo de artistas visuales que compartieran sus inquietudes, Conner se introdujo en la escena musical. Participó en la interpretación de obras de La Monte Young y de John Cage, y entabló amistad con algunos miembros de la Jim Kweskin Jug Band⁷⁰. Geoff Muldaur, uno de los fundadores de la banda, recuerda que Conner se sintió atraído por «el rechazo de las convenciones que

- 67 Jean Conner analiza esta experiencia en detalle en sus entrevistas con Robert Conway, pp. 23-25.
- 68 Conner, entrevista con Cummings, 16 de abril de 1973.
- 69 Hatch, *Looking for Bruce Conner*, p. 228.
- 70 Jean Conner en Gerald Matt, «Jean Conner in Conversation with Gerald Matt», en *Bruce Conner: The 70s*, cat. exp., ed. Gerald Matt y Barbara Steffen. Nuremberg: Moderne Kunst Nürnberg, 2011, p. 151.



20



21

caracterizaba a la escena folk de Cambridge». A veces, en los conciertos, se subía al escenario con su equipo de grabación⁷¹. Aunque carecía de formación musical, Conner tocaba la harmónica (Muldaur decía, irónicamente, que más que tocarla, «la aporreaba»)⁷² y compuso sus propias piezas conceptuales. Conner conservaría esa pasión por la música durante toda su vida; años después declararía que solía escuchar música entre cinco y seis horas al día⁷³.

Aunque se sentía partícipe de la desesperación que se adueñó de la nación a raíz del asesinato de John F. Kennedy el 22 de noviembre de 1963, le inquietaba en la misma medida la reacción de los medios de comunicación, que a su modo de ver habían ocultado la humanidad del presidente para transformarlo en un símbolo en el que la nación pudiera proyectar sus temores y sus ideales. Ese sentimiento de desencanto se acentuó el 29 de mayo de 1964, el día en que Kennedy habría cumplido cuarenta y siete años, cuando Conner descubrió que era el único que se había quedado en Brookline, la ciudad natal del presidente. La gente había acudido en tropel a la tumba de Kennedy en el Cementerio Nacional de Arlington y al lugar donde había sido asesinado en Dallas, pero en Brookline había muy pocos visitantes. Según Conner, «aquello confirmó mi idea de que nadie estaba dispuesto a celebrar su cumpleaños, por supuesto, sino su muerte... Como el público en una plaza de toros. Todo el mundo espera que el torero reciba una cornada o que el toro muera asesinado... y se lo pasan en grande

²⁰ Bruce Conner tocando DRUM (1962), rodeado de GUADALUPE (1962, en la pared), SUITCASE (1961-1963, en el suelo), y otros *assemblages*, en la portada del *Wichita Sunday Eagle and Beacon*, 17 de febrero de 1963. Cortesía Conner Family Trust

²¹ BOXCAR SHOW, 28 de abril de 1963. Impresión en gelatina de plata sobre una postal con una etiqueta impresa, 8,9 x 14 cm. Colección Steven Fama

⁷¹ Geoff Muldaur, conversación telefónica con la autora, 27 de agosto de 2015. Muldaur mantuvo la amistad con Conner y tocó en la fiesta que organizó para celebrar sus «50 años en el *show business*».

⁷² *Ibid.*

⁷³ Bruce Conner en Scott MacDonald, «I Don't Go to the Movies Anymore: An Interview with Bruce Conner», *Afterimage* 10, nos. 1-2 (Verano de 1982), p. 22. Según Patrick Gleeson, músico y colaborador de Conner, «No había nadie que supiera escucharme como él». Patrick Gleeson, conversación telefónica con la autora, 16 de octubre de 2013. Michelle Silva, editora cinematográfica de Conner en sus últimos años, recuerda que el artista «alardeaba a veces de su biblioteca de iTunes. Decía que "podría estar veintiocho días seguidos escuchando música sin repetir una sola canción"». Michelle Silva, entrevista realizada por Rudolf Frieeling y por la autora el 14 de mayo de 2014 en Los Ángeles.

celebrando el acontecimiento»⁷⁴. Esa imaginería de la violencia se acabaría plasmando en REPORT (pp. 60-61), una película sobre el asesinato de Kennedy en la que Conner empezó a trabajar en 1963 y a la que dedicaría varios años. Al final, produciría ocho versiones diferentes⁷⁵. Le costó mucho llevar el proyecto a cabo, pues estaba convencido de que, una vez terminado, caería en el mismo tipo de explotación que él mismo había condenado, y Kennedy estaría «tan muerto como habían conseguido que estuviera»⁷⁶. Para Brakhage, REPORT era «una obra maestra... una de las puertas más disparatadas que he tenido la bendición de poder abrir»⁷⁷.

Además, Conner desarrolló varios proyectos conceptuales en respuesta al asesinato. Todos ellos expresaban lo que se podría definir perfectamente como una crisis de identidad. Inmediatamente después de descubrir que «todo el mundo celebraba la muerte [de Kennedy]», creó BLUE PLATE/SPECIAL (1964, p. 51), una pintura basada en *La última cena* (1495-1498) de Leonardo da Vinci, que llevó a cabo siguiendo paso a paso las instrucciones de un juego de pintura por números (fig. 22) que había comprado en una tienda de manualidades cerca del lugar donde había nacido Kennedy (tan solo añadió unas gotas de pintura negra en la manga de la túnica del Apóstol Mateo). «Había renunciado a mi ego», explicaría más adelante en una entrevista. «Estaba inmerso en un proceso de ensayo y acción, como si mi ego no existiera»⁷⁸. En una carta que le escribió a McClure en 1965 declaraba: «Tengo una sensación de muerte derivada del “reconocimiento” que he recibido... [por] la beca de la Fundación Ford⁷⁹, las exposiciones, las reseñas, las entrevistas, los premios... Me siento etiquetado y clasificado, y me niego a crear algo que pueda dar lugar a un “reconocimiento”. Me avergüenza existir. Creo que es una imposición que la gente se empeña en afirmar que soy Bruce Conner. ¿No tengo derecho a no ser Bruce Conner?»⁸⁰. Las consecuencias del reconocimiento profesional le preocupaban desde hacía mucho tiempo. «La posición en la que me encuentro en este momento me da miedo en cierto sentido», le habría escrito en 1955 a Charles Alan. «Hasta ahora nunca había pensado que pudiera existir un público para mis pinturas. Ahora, ante la perspectiva de que mis pinturas se expongan en una galería y se vendan, me siento responsable ante la gente que las verá, y ante ti»⁸¹.

En respuesta a estas inquietudes, que sentía de una manera tan acusada entre 1963 y 1964, Conner se embarcó en una búsqueda de Bruce Conner. «La madre de Jean», decía Conner, «nos envió un recorte de un periódico de Lincoln, Nebraska, que anunciaba el nacimiento de un Bruce Conner. Esto tuvo “una enorme trascendencia” para mí, porque me encontraba al límite, psíquicamente, y me había involucrado activamente en las filosofías místicas, en la psicodelia, en la idea de la reencarnación, las personalidades múltiples y la transmigración de las almas. Me parecía evidente que estaba sucediendo algo». Siguiendo la máxima que afirma que «los artistas sienten la necesidad de conocerse a sí mismos», localizó a otros Bruce

⁷⁴ Bruce Conner, entrevista con Nancy Richards, 22 de abril de 1985, Boulder, Colorado, BCP, p. 2.

⁷⁵ Para un análisis fascinante de la película en relación con los «críticos del asesinato» (los que ponen en entredicho la versión oficial del asesinato de Kennedy), véase Art Simon, *Dangerous Knowledge: The JFK Assassination in Art and Film*, Filadelfia, Temple University Press, 1996, pp. 131-144.

⁷⁶ Bruce Conner en «Bruce Conner: A Discussion at the 1968 Flaherty Film Seminar», *Film Comment* 5, n.º 4 (Invierno de 1969), p. 18.

⁷⁷ Carta de Stan Brakhage a Bruce Conner, 29 de mayo de 1972, BCP.

⁷⁸ Bruce Conner, entrevistado por Robert Shimshak, 15 de junio de 1991, editada por Conner, BCP, p. 4. Conner insistió en que se enmarcara y se protegiera con un cristal el diagrama de referencia del juego y se expusiera encima de la pintura terminada.

⁷⁹ Conner fue uno de los doce cineastas que obtuvo una beca de la Ford Foundation para producir películas independientes –la primera y única beca de este tipo que concedió esta fundación– en 1964. Su actitud en relación con su éxito como cineasta era ambigua: «Me han concedido una beca cinematográfica por haber filmado únicamente dieciséis minutos de películas». De pronto, «dejé de ser un artista que había hecho un par de cortometrajes y me convertí en un cineasta que había hecho sus pinitos en el mundo del arte». Conner, entrevista con Cummings, 16 de abril de 1973.

⁸⁰ Carta de Bruce Conner a Michael McClure, 22 de octubre de 1965, BCP.

⁸¹ Carta de Bruce Conner a Charles Alan, 13 de agosto de 1955, Alan Gallery Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.



22

Conner con ayuda del listín telefónico y, durante un tiempo, consideró la posibilidad de organizar una convención de Bruce Conner en un Holiday Inn⁸². En lugar de hacerlo, envió una tarjeta de felicitación navideña a todos los Bruce Conner que encontró, acompañada de dos chapas, una decía «I AM BRUCE CONNER» [SOY BRUCE CONNER] y la otra «I AM NOT BRUCE CONNER» [NO SOY BRUCE CONNER]. En cada remite escribió la dirección de un Bruce Conner diferente (figs. 23 y 24).

Una obra estrechamente relacionada con BLUE PLATE/SPECIAL y con la convención de Bruce Conners que nunca llegó a realizarse es TOUCH/DO NOT TOUCH (1964, fig. 25), una instalación que estaba integrada por trece lienzos imprimados, con palabras escritas con letras de calco. En doce de los paneles, creados por el artista de Wichita, John Pearson, se podía leer «DO NOT TOUCH» [NO TOCAR], y en el decimotercero, creado por el propio Conner, «TOUCH» [TOCAR]. Este último fue el único que se expuso protegido por un cristal, de modo que se frustraba cualquier intento por ejecutar el imperativo en cuestión⁸³. La idea de llevar a cabo una obra explícitamente no táctil se le ocurrió cuando observó que su pintura forrada en piel DARK BROWN (1959) era la única obra expuesta en el San Francisco Museum of Art (el actual SFMOMA) que llevaba un cartel que indicaba «Do not touch» (no tocar)⁸⁴. Años después, Conner declararía que ese mismo mes «mientras trabajaba en esos trece lienzos, decidí que iba a dejar de crear *assemblages*»⁸⁵. El último sería el extravagante LOOKING GLASS (1964, pp. 36-37). Después «dejó de pegar pedazos del mundo para colocarlos en su sitio»⁸⁶.

En diciembre de 1964 Conner inauguró una exposición en la influyente Robert Fraser Gallery de Londres. Fraser, también conocido como «Groovy Bob», le presentó a los Rolling Stones y después les enseñó sus películas a los Beatles⁸⁷. «John Lennon se ha quedado noqueado después de ver LOOKING FOR MUSHROOMS», le contaba Fraser a Conner en 1967. «Si tuvieras la amabilidad de enviarnos cinco copias más de la película, te estaría muy agradecido [.] además de los otros tres Beatles, otro de tus fanáticos admiradores y yo te pagaríamos encantados» (fig. 26)⁸⁸. En la primavera de 1965 la exposición viajó desde Londres a la Galerie J de París, donde obtuvo un gran éxito comercial que sirvió para que se consolidara la presencia de Conner en las colecciones europeas⁸⁹.

22 Juego de pintura por números de *La última cena*, perteneciente a la misma edición que utilizó Bruce Conner en BLUE PLATE/SPECIAL (1964, p. 51). Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner

82 Bruce Conner, entrevista realizada por Peter Boswell, 1 de septiembre de 1985, 2ª parte, Walker Art Center Archives, Mineápolis, p. 10.

83 Conner presentó esta obra por primera vez en una exposición simbólica de tres días que tuvo lugar en la Batman Gallery (del 11 al 13 de agosto de 1964). «Tres días es lo que suelen durar muchos rituales tradicionales», observaba. Conner, entrevista de Rothfuss, 14 de noviembre de 1997, p. 28. Véase Gary Garrels, «*Soul Stirrer*: visiones y realidades en Bruce Conner», en este mismo volumen.

84 Es probable que la angustia de Conner se agravara al descubrir que McClure, a quien había regalado la obra porque le apasionaba todo lo táctil, la había vendido. Conner, entrevista de Karlstrom, 12 de agosto de 1974.

85 Conner, entrevista de Rothfuss, 14 de noviembre de 1997, p. 28. Conner, además, pensaba que existía una relación entre TOUCH/DO NOT TOUCH y *The Rose* (1958-1966) de Jay DeFeo, que se encontraba en su estudio, a una manzana de la Batman Gallery en dirección norte. Le parecía significativo que cuando uno contemplaba la pintura de DeFeo, miraba hacia poniente, hacia el oeste, mientras que la su instalación de la Batman Gallery estaba orientada hacia el este. «Considera que la sala de *The Rose* era como un templo. TOUCH/DO NOT TOUCH era un templo orientado hacia el este». Fax de Bruce Conner a Joan Rothfuss, 31 de enero de 1998, BCP. En otra ocasión, declaró que la pintura de DeFeo, similar a un mandala, era como una brújula: «No solo era un emblema centralizador para Jay. Se convirtió en un punto de referencia fundamental para mí y para muchas otras personas. Un punto de referencia que se podía utilizar para calibrar todo lo demás». La exposición de setenta y dos horas que se celebró en la Batman Gallery, «se concibió y se estructuró en cierta medida en relación con [el estudio de DeFeo situado en el] número 2322 de Fillmore». Bruce Conner, «*The Rose*: Eulogy as well as a proposal that the Rose be seen in a different light», 2004, BCP.

86 Bruce Conner, en Hans-Ulrich Obrist y Gunnar B. Kvaran, «Interview: Bruce Conner», *Domus*, nº 885, octubre de 2005, p. 23.

87 Para profundizar en la figura de Fraser, véase Harriet Vyner, *Groovy Bob: The Life and Times of Robert Fraser*, Londres, Faber and Faber, 2002, una obra en la que se recogen algunos recuerdos de Conner relacionados con el famoso galerista.

88 Carta de Robert Fraser a Bruce Conner, 24 de junio de 1967, BCP.

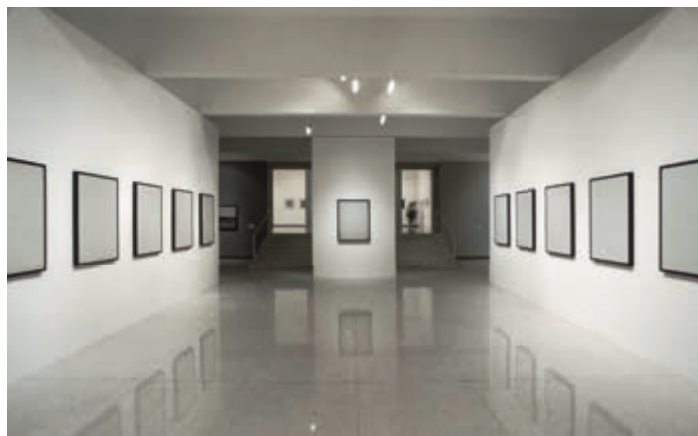
89 A pesar de su éxito en París, Conner tuvo algunos problemas para cobrar las obras que había vendido, una experiencia que empañaría para siempre la imagen que tenía de Francia. Conner, entrevista con Karlstrom y Guilbaut, 29 de marzo de 1974.



23



24



25

23 I AM BRUCE CONNER, 1964, reedición de 1967. Chapa de metal, 3,2 cm de diámetro. Cortesía Conner Family Trust

24 I AM NOT BRUCE CONNER, 1964, reedición de 1967. Chapa de metal, 3,2 cm de diámetro. Cortesía Conner Family Trust

25 TOUCH/DO NOT TOUCH (1964), vista parcial de la instalación en el Walker Art Center de Mineápolis, 1999

Además, esa misma primavera, Conner realizó una estancia de dos meses en el Tamarind Lithography Workshop de Los Ángeles. El artista insistía en firmar sus obras con la huella dactilar del pulgar, un acto especialmente subversivo en el campo de la litografía artística, pues a veces una huella es suficiente para descartar un grabado. Con THUMB PRINT (26 de abril de 1965), una obra que más tarde definiría como «el más importante» de los catorce grabados que había producido en el taller, llevaría su iconoclasia aún más lejos⁹⁰. También le propuso a June Wayne, la fundadora del Tamarind, crear una fototipia de su certificado de nacimiento, que contenía «el primer grabado de mi vida, el de la huella de mi pie»⁹¹. Para Conner, estos trabajos representaban «una extensión filosófica de mis inquietudes en relación con la identidad personal y las estructuras sociales, la explotación de las actitudes fetichistas en torno a la identidad, que es un instrumento de poder que permite controlar a los individuos»⁹². Aunque no se puede cuestionar la ironía implícita en esta serie de gestos, concebidos «para acabar con las ideas dominantes relacionadas con la propiedad artística y la filosofía del arte del coleccionista de sellos»⁹³, Conner insistía además en la seriedad de su intención. Como afirmaba uno de los conservadores que colaboró con él, «sus bromas no eran nada frívolas»⁹⁴.

⁹⁰ Bruce Conner, se cita en Mary Fuller, «You're Looking for Bruce Conner, the Artist, or What Is This Crap You're Trying to Put Over Here?», *Currant*, mayo-junio-julio de 1976, p. 11.

⁹¹ Conner, se cita en Fuller, «You're Looking for Bruce Conner», p. 9. Véase también Elizabeth Armstrong y Sheila McGuire, *First Impressions: Early Prints by Forty-Six Contemporary Artists*, Nueva York, Hudson Hills Press en colaboración con el Walker Art Center, Mineápolis, 1989, pp. 54-57; y Marjorie Devon, ed., *Tamarind: Forty Years*, Alburquerque, University of New Mexico Press, 2000, pp. 44-46.

⁹² Carta de Bruce Conner a Sheila McGuire y Elizabeth Armstrong, 15 de junio de 1988, BCP. Estas mismas inquietudes fueron las que le llevaron a crear PRINTS (1974, p. 63) en respuesta a la exigencia de la San Jose State University, que le pedían la huella dactilar para concederle un empleo. Véase Fuller, «You're Looking for Bruce Conner», pp. 58-59; Peter Selz, «The Artist as Dactylographer», en *Bruce Conner: Prints*, Palo Alto, California, Smith Andersen Gallery, 1974, s. p.

⁹³ Bruce Conner, se cita en «A Conversation with Bruce Conner and Robert Dean», 27 de abril de 1990, en *Bruce Conner: Assemblages, Paintings, Drawings, Engraving Collages, 1960-1990*, Santa Mónica, Michael Kohn Gallery, 1990, s. p.

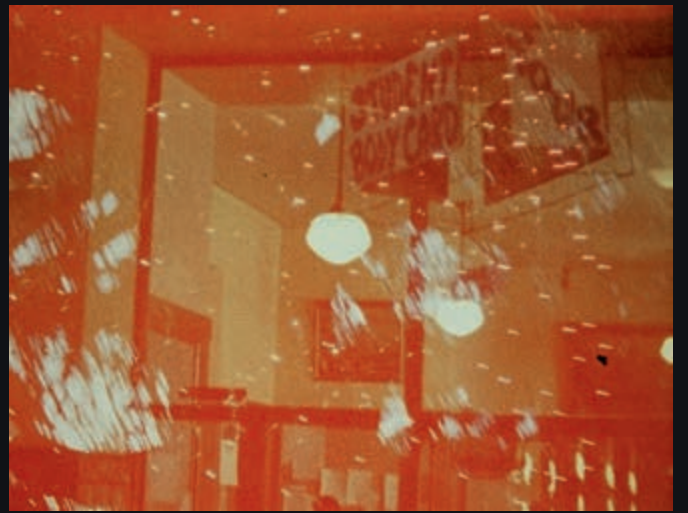
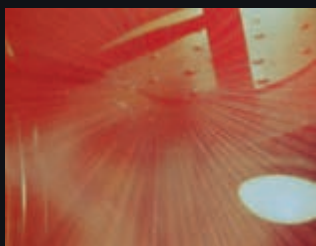
⁹⁴ Jack Rassmussen, entrevista realizada por Robert Conway para el Conner Family Trust, 5 de octubre de 2012, p. 7.



MUSHROOM CLOUD, 2313 E. KELLOGG ST. WICHITA, KS
[HONGO NUCLEAR, E. KELLOGG STREET, 2313, WICHITA, KANSAS] 1963 Tinta sobre papel
 51,8 × 45,1 cm
 Colección Jacqueline Humphries

PÁGINAS SIGUIENTES: **LOOKING FOR MUSHROOMS**
[BUSCANDO HONGOS] (versión larga) 1959-1967/1996 16 mm, color, sonido, 14:30 min.
 Colección del San Francisco Museum of Modern Art (Adquisición realizada gracias al Accessions Committee Fund) y del Museum of Modern Art, Nueva York, con el generoso apoyo del New Art Trust









PARTITION
[DIVISIÓN] (anverso y reverso) 1961-1963

Biombo de madera con nailon, flecos, bisutería, flores artificiales, tela, pintura, cuerda, fragmento de un sombrero de paja, metal, espejos, maraca, *collage* de papel, papel, plumas, papel de aluminio, cera y espumillón
 Tres paneles, cada uno: 181,9 × 73,7 cm
 Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Centre Pompidou, Paris



PILLOW
[ALMOHADA] (anverso y reverso) 1961-1964 Pintura y papeles impresos cortados y pegados sobre una almohada
 10,2 × 68,6 × 43,2 cm
 di Rosa Collection, Napa, California



BLUE PLATE/SPECIAL

[PLATO COMBINADO/OFERTA ESPECIAL] 1964

Óleo sobre cartón entelado de «pintura-por-números» y litografía en offset sobre papel

Dos paneles de 38,1 x 85,1 cm cada uno

Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner



26



27



28

Poco después de la inauguración de su primera exposición individual importante, que tuvo lugar en el Rose Art Museum de la Brandeis University de Waltham, Massachusetts, en el otoño de 1965 –donde presentó una versión de COSMIC RAY (1961) con tres proyectores⁹⁵–, los Conner regresaron a San Francisco y se instalaron en el barrio de Haight-Ashbury. Los McClure vivían a tan solo unas manzanas, y Bruce y Jean seguían manteniendo una estrecha amistad con Joan Brown, que tenía un hijo de la edad de Robert⁹⁶. En 1967, Conner participó en dos exposiciones notorias: *Funk*, una muestra colectiva organizada por Peter Selz para el University Art Museum de la University of California, Berkeley (con la cual Conner se mostró muy crítico), y una exposición individual en el Institute of Contemporary Art de Filadelfia⁹⁷.

Si la carta que le había escrito a McClure en 1965 revelaba que Conner atravesaba una crisis, a finales de 1967 parecía haber encontrado una solución: «[E]n 1967 renuncié por completo al *business* del arte»⁹⁸. «Estoy desencantado con el mundo del arte», le escribió a Charles Alan a principios de 1968, «pero no de una manera tan pasional como para que me resulte interesante seguir jugando»⁹⁹. En los meses previos a esta declaración, Conner había ensayado soluciones creativas que se encontraban más allá de las fronteras convencionales del mundo del arte. En 1967 realizó varias películas importantes –REPORT, THE WHITE ROSE y LOOKING FOR MUSHROOMS (1959-1967, pp. 46-47)– y trabajó en algunos proyectos conceptuales dirigidos contra el mundo del arte. «Bruce Conner Makes a Sandwich» [Bruce Conner se prepara un sándwich], un reportaje que se publicó en *Artforum* (fig. 29), era una brillante parodia de un serial de *Art News* presuntamente concebido para acercar al lector al estudio de diferentes artistas (uno de los más que más éxito tuvo fue «Pollock Paints a Picture» [Pollock pinta un cuadro], que había aparecido en el número de mayo de 1951)¹⁰⁰. Además, se le ocurrió la idea de

26 Carta de John Lennon a Bruce Conner (con un dibujo de Julian Lennon), 1967. Cortesía Conner Family Trust

27 «Primer grabado» de Bruce Conner sobre su certificado de nacimiento, 1933. Cortesía Conner Family Trust

28 Bruce, Jean y Robert Conner en una fotografía que se utilizó para anunciar *Family Show: Bob, Bruce, Jean Conner* en la Quay Gallery de San Francisco, 1972. Cortesía Conner Family Trust

95 Thomas H. Garver, *Bruce Conner: Sculpture, Assemblages, Drawings, Films*, cat. exp., Waltham, Massachusetts, Poses Institute of Fine Arts, Brandeis University, 1965.

96 El vecindario de Haight-Ashbury no tardaría en cambiar a peor, y en 1967 la familia Conner se mudó al 902 de Corbett Avenue, justo debajo del barrio de Twin Peaks, para trasladarse después definitivamente al 45 de Sussex Street, en Glen Park, en 1974. Jean Conner, entrevistas con Robert Conway, pp. 39-47.

97 Peter Selz, *Funk*, cat. exp., Berkeley, California, University Art Museum, 1967; Joan C. Siegfried, *Bruce Conner: Sculpture, Assemblages, Collages, Drawings, Films*, cat. exp., Filadelfia, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1967.

98 Fuller, «You're Looking for Bruce Conner», p. 12. Rothfuss especula con la posibilidad de que Conner no estuviera al tanto de que le habían incluido en varias exposiciones en esta época. Rothfuss, «Escape Artist», p. 167, nota 27.

99 Carta de Bruce Conner a Charles Alan, 8 de enero de 1968, BCP.

100 Véase John Yau, «In Conversation: Bruce Conner with John Yau», *Brooklyn Rail*, 1 de noviembre de 2004, <http://www.brooklynrail.org/2004/11/art/bruce-conner-in-conversation>.



29 Thomas H. Garver, «Bruce Conner Makes a Sandwich», *Artforum* 6, n° 1, septiembre de 1967

29

organizar una exposición titulada DENNIS HOPPER ONE MAN SHOW, y le propuso al marchante de Los Ángeles Nicholas Wilder que expusiera una serie de *collages* de papel basados en grabados del siglo XIX (un proyecto en el que llevaba años trabajando en privado) y la presentara con el nombre de Hopper. La idea era que Hopper, amigo de Conner y artista por su propia cuenta, entrara en la galería y revelara la falsedad de la atribución. Wilder rechazó el proyecto, pero más adelante Conner llevaría a cabo la DENNIS HOPPER ONE MAN SHOW con una serie de fotograbados de sus *collages*, que publicó Crown Point Press (1971-1973) en tres volúmenes y que expuso en la James Willis Gallery de San Francisco en 1973.

La crítica más incisiva de Conner al orden establecido fue la campaña que inició en 1967 para conseguir un puesto en la Junta de Supervisores Municipales de San Francisco (figs. 30-32). En la declaración de su candidatura consignó que «no tenía» ocupación y en el apartado en que debía enumerar sus méritos copió una cita de las Escrituras: «La lámpara del cuerpo es el ojo; por eso, si tu ojo está sano, todo tu cuerpo estará lleno de luz; pero si tu ojo está enfermo, todo tu cuerpo estará en tinieblas»¹⁰¹. (El padre de Conner, con el que mantenía una relación bastante conflictiva, se había presentado como candidato a la Wichita City Commission ese mismo año, y uno no puede evitar preguntarse hasta qué punto fue una coincidencia que el artista tomara esa decisión).

En 1967, Conner se unió además a la North American Ibis Alchemical Company, que organizaba espectáculos de luces en el Avalon Ballroom de San Francisco para acompañar a

¹⁰¹ Lucas 11:34. La declaración se puede encontrar en Bruce Conner Papers, Bancroft Library, University of California, Berkeley. Véase también Gary Garrels, «*Soul Stirrer*: visiones y realidades en Bruce Conner», en este mismo volumen. Más de tres décadas después, los distintivos de seguridad que utilizó Conner en 2000 BC: *The Bruce Conner Story, Part II* en el de Young Museum mostraban su posición de manera similar, anunciando «nada» y «arte americano nada».



30



31



32

30 En primer plano: SUPERCONNER, tarima para la campaña, 1967. Pegatinas autoadhesivas en offset; madera y metal, 17,8 × 66 × 62,2 cm. Colección Susan Inglett. Al fondo: BRUCE CONNER SUPERVISOR, cartel de la campaña, 1967. Vista de la instalación, Specific Object, Nueva York, 2010

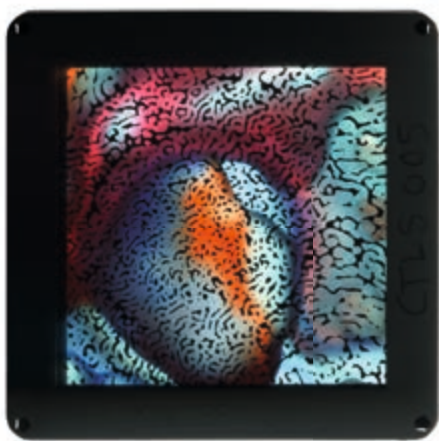
31 Ray Johnson, *Untitled*, ca. 1984. Tinta sobre fotolitografía en offset, 28,9 × 18,7 cm. Colección del Walker Art Center, Mineápolis, donación de Bruce Conner, 2001

32 James Broughton, «Tomfool for President: A Campaign Song for Bruce Conner» (1969), *Canyon Cinemanews* 77, nº 2, 1977

los conciertos producidos por The Family Dog (figs. 33 y 34). «Teniendo en cuenta que mis películas eran extensiones de la música, o música relacionada con la imagen», declaraba, emocionado por la inmediatez del medio, «el método ideal consistía en improvisar y crear sobre la marcha una obra de consumo inmediato en lugar de poner en práctica esa interminable táctica de trabajar durante meses y meses, y después intentar obligar a la gente a entrar en una pequeña sala para contemplar ese tipo de cosas»¹⁰². También le entusiasmaba el espíritu comunal que había arraigado en el grupo, a pesar de su efímera existencia, y comparaba la experiencia con trabajar en «un grupo de jazz, improvisando con la música, la gente y el entorno»¹⁰³. El último espectáculo de este colectivo tuvo lugar en noviembre de 1967 en el San Francisco Museum of Art, en el marco de una *performance* titulada *Two Tape Elegies for John Muir and Walt Disney* de Patrick Gleeson. Gleeson, que en esa época era profesor de lengua, se convertiría en un pionero de la música con sintetizadores y más adelante compondría bandas sonoras para varias películas de Conner, como *CROSSROADS*, *TAKE THE 5:10 TO DREAMLAND* (1977) y *LUKE* (1967/2004, p. 125).

¹⁰² Conner, se cita en Boswell, «Theater of Light and Shadow», p. 70.

¹⁰³ Bruce Conner en Chuck Hudina, «Bruce Conner: Visitor in the World, Part 2» (entrevista), *Release Print* 9, nº 4, abril de 1986, p. 3.



33



34

33 Diapositiva pintada a mano que utilizaba en sus performances la North American Ibis Alchemical Company, 1967. Cortesía Conner Family Trust

34 Victor Moscoso, *Miller Blues Band, Doors, North American Ibis Alchemical Co.; Avalon Ballroom, June 1-4, 1967, 1967*. Litografía en offset, 50,8 x 35,6 cm. San Francisco Museum of Modern Art, donación de Jim Chanin

Conner, que ya había sido unos de los principales exponentes de lo que se acabó conociendo como el arte Beat en los años cincuenta, se encontraba en la vanguardia de la cultura visual en la época hippie (por mucho que detestara las etiquetas de «beat» y de «hippie»). Asesoró a Dennis Hopper en relación con la estética de *Easy Rider* (1969)¹⁰⁴, pintó una cría de elefante para la película de Peter Sellers *The Party* (El guateque, 1968), y adaptó la imagen de esta pintura para diseñar un cartel para su campaña de supervisor municipal¹⁰⁵. Conner, que era un bailarín nato, aparece en una frenética escena de baile en *The Cool Ones* (1967), una película coreografiada por su amiga Toni Basil, con la que ya había colaborado en *BREAKAWAY* (1966, pp. 34-35).

Sus dibujos, cuya tipografía y ornamentación recuerdan en ocasiones a las de los carteles psicodélicos, se difundieron más allá de las paredes de las galerías de arte. La obra 23 KENWOOD AVENUE (1963, p. 65) se reprodujo en la guarda de *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of Dead* (1964) de Richard Alpert, Timothy Leary y Ralph Metzner. Varias reproducciones a todo color de sus dibujos se incluyeron en una serie de cuatro portadas que se publicó en el número de agosto de 1967 del *San Francisco Oracle* (fig. 35), y en 1970 se utilizaron también para la cubierta y la contracubierta de un número de *Canyon Cinemanews* (fig. 36), el boletín informativo de una cooperativa de distribución cinematográfica con la que Conner mantuvo una estrecha (y controvertida) relación¹⁰⁶. Además, diseñó un póster para el San Francisco Dancers' Workshop de Anna Halprin (1974, fig. 37), una imagen que proyectó ese mismo año sobre las paredes de la rotunda del San Francisco Museum of Art en el transcurso de una *performance* que se organizó para

¹⁰⁴ Para la relación de Conner con el «Nuevo Hollywood», véase Johanna Gosse, «Cinema at the Crossroads: Bruce Conner's Atomic Sublime, 1958-2008» (Tesis doctoral, Bryn Mawr College, 2014), pp. 109-114.

¹⁰⁵ Al final, en la película se utilizó otro elefante.

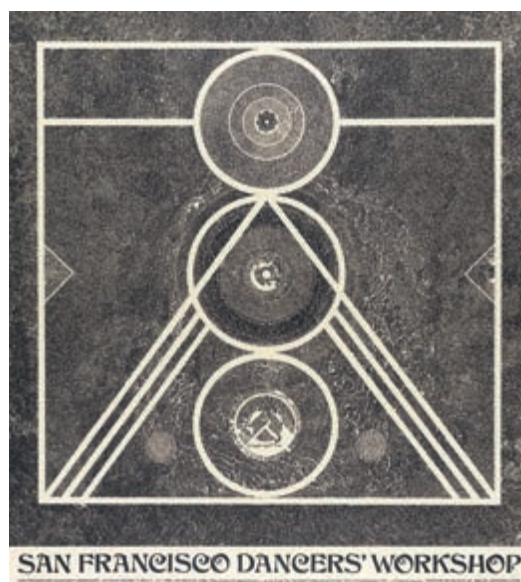
¹⁰⁶ Conner también diseñó el logotipo de la organización. Para Canyon Cinema, véase Scott MacDonald, *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*, Berkeley, University of California Press, 2008.



35



36



37

35 *The San Francisco Oracle*, agosto de 1967; portada diseñada por Bruce Conner. Colección Steven Fama. Este diseño, basado en *MANDALA* (1966), en *UNTITLED* (31 de agosto de 1966) y en otros dibujos, apareció en cuatro portadas de este número, en distintos colores

36 *Canyon Cinemanews* 70, n° 4 (1970); dibujo de portada de Bruce Conner. Colección Steven Fama

37 Cartel del San Francisco Dancers' Workshop, 1974. Serigrafía, edición de 1000; 94,6 x 85,7 cm. San Francisco Museum of Modern Art, donación del Dancers' Workshop

celebrar el vigésimo aniversario de la compañía. En 1976, creó siete murales para Different Fur, el estudio de grabación de Gleeson (fig. 38)¹⁰⁷. Los murales estaban integrados por grupos de impresiones pertenecientes a una amplia serie de litografías en *offset* que había producido con fines comerciales entre 1970 y 1971. Estas litografías recogían composiciones de dibujos de los años sesenta, muchos de los cuales se habían empezado a borrar con el paso del tiempo (figs. 39-40). Conner, además, pensaba que podría ganar dinero vendiendo los grabados, una perspectiva que le obligó a salir de su retiro¹⁰⁸.

A mediados de los años setenta, empezó a trabajar en una nueva serie de dibujos con tinta densa salpicada de puntitos blancos que recuerdan a las estrellas en el cielo nocturno (p. 66). En esta época también creó los fotogramas de la serie *ANGEL* (1973-1975, p. 72) en colaboración con su viejo amigo el fotógrafo Edmund Shea¹⁰⁹. «Los *ANGELS*», decía Conner, «surgieron en un momento en que no me sentía a gusto con los dibujos, las películas o lo que quiera que estuviera haciendo en ese momento». «Tenía una imagen muy confusa de mi propia identidad, y no estaba seguro de saber cómo lidiar con aquello. Solo me sentía capaz

¹⁰⁷ Conner había asistido a las clases de Halprin en los años sesenta. Conner, entrevista con Karlstom, 12 de agosto de 1974.

¹⁰⁸ Fuller, «You're Looking for Bruce Conner», p. 12.

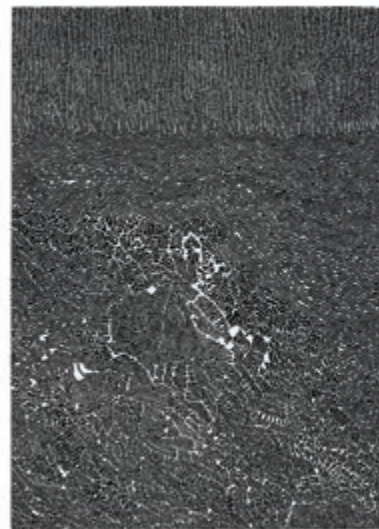
¹⁰⁹ Además de colaborar con él en los *ANGELS*, Shea tomó numerosas fotografías de Conner a lo largo de los años, entre ellas una del artista vestido con un uniforme militar que sería el cuerpo de la obra *BOMBHEAD* (1989, p. 71).



38



39



40

38 Mural con litografías en offset creadas a partir de BOOK TWO (9 de febrero de 1970, p. 62), en el Different Fur Studios de San Francisco, 1976. Fotografía de Edmund Shea

39 UNTITLED, 26 de diciembre de 1969. Rotulador sobre papel, 57,8 × 42,2 cm. Nasher Museum of Art, Duke University, Durham, Carolina del Norte, donación prometida por Kristine Stiles. Bruce Conner no siempre mantendría el mismo criterio en relación con la conservación de esta obra. En 1980, cuando le entregó el dibujo a Kristine Stiles como regalo de boda y le pidió que lo colgara en un lugar donde pudiera recibir directamente la luz del sol para que se destiñera con el paso del tiempo, le confirió una dimensión performativa. Diez años antes había documentado la composición de esta obra en una edición de litografías en offset (fig. 40).

40 #124, 1970-1971. Litografía en offset, edición de 80; 58,4 × 41,9 cm. Cortesía Conner Family Trust

de comprender una noción esencial: que tenía un cuerpo del que nunca podría escapar»¹¹⁰.

La original idea que se le ocurrió a Conner fue utilizar fotogramas para crear sombras de imágenes de tamaño natural que llevaría consigo por el mundo, una propuesta que recuerda a los RATBASTARD portátiles de finales de los años cincuenta. Descubrió que los fotogramas funcionaban por sí solos, y con el tiempo crearía veintinueve piezas de distintos tamaños y composición. Según el poeta Bill Berkson estas imágenes fantasmagóricas son «autorretratos en un momento de crisis»¹¹¹.

En 1975 empezó a experimentar de manera continuada con las manchas de tinta (p. 73) que con el tiempo acabarían sustituyendo a los densos mandalas y a los campos de estrellas para convertirse en su técnica de dibujo fundamental¹¹². A finales de los años setenta el estilo integral que había desarrollado hasta entonces había entrado en un punto muerto, como demuestra LAST DRAWING (1976-1980), una obra cuyo título, aunque apócrifo, resulta revelador. Una nueva fuente de frustración serían las negociaciones con el SFMOMA para organizar una retrospectiva de su obra que nunca se llegaría a realizar¹¹³. En este contexto, se

¹¹⁰ Conner, entrevista con Rothfuss, 14 de noviembre de 1997, p. 31.

¹¹¹ Bill Berkson, «Bruce Conner at San Francisco MOMA», *Art in America* 80, nº 11, noviembre de 1992, p. 149.

¹¹² Conner crearía con el tiempo más de quinientos dibujos con manchas de tinta, de todos los tamaños y estilos.

¹¹³ Uno de los conflictos más importantes fue el que surgió cuando Conner le dio a elegir al director del museo, Henry Hopkins, entre renunciar a cobrar la entrada de la exposición o compartir los beneficios con el artista. Carta de Bruce Conner a Henry Hopkins, 27 de julio de 1977, BCP. Otra de las cosas que le preocupaban a Conner era que no le permitieran modificar sus obras. Véase «In Conversation: Bruce Conner with John Yau».



41



42



43

41 TONI BASIL IN FRONT OF MABUHAY GARDENS, 3 de abril de 1978, de la serie 26 PUNK PHOTOS, 1978, impresión de 1985, impresión en gelatina de plata, 25,1 x 33,3 cm

42 MONGOLOID, 1978 (fotograma). 16 mm, blanco y negro, sonido, 3,30 min. Cortesía Conner Family Trust

43 *Search & Destroy*, nº 5 (1978), con una fotografía de Bruce Conner de un concierto de Devo en los Mabuhay Gardens en la contraportada

puede decir que Toni Basil eligió el momento más oportuno para llevarle a ver una actuación del grupo Devo en los Mabuhay Gardens, un espacio descrito por Greil Marcus como «un agónico cabaret filipino rodeado de garitos de striptease», que había empezado a programar conciertos de bandas punk un año antes (fig. 41)¹¹⁴.

Esa noche Conner conoció a V. Vale, que le pidió que colaborara con el fanzine punk que acababa de lanzar, *Search and Destroy*. Conner decidió tomar fotografías durante un año entero: «Hacer un reportaje de lo que pasara en ese lapso de tiempo, de los cambios que tuvieran lugar: una geografía de los Mabuhay Gardens» (fig. 43 y p. 70)¹¹⁵. Decía que recorrer aquella turbulenta escena era algo similar a trabajar como «fotógrafo de guerra»¹¹⁶, y disfrutaba enormemente del espíritu subversivo imperante: «Me atraía el fenómeno de la escena punk porque encontré una energía parecida a la del San Francisco de los años cincuenta, la energía de aquellos artistas y personajes de diversa procedencia a los que se dio en llamar la Generación Beat»¹¹⁷. Existe cierta continuidad entre las fotografías de los Mabuhay y sus *assemblages* de la época Beat. «Las medias rasgadas de una punki», observa Solnit, «los carteles destrozados, superpuestos en un poste de teléfonos... son una de las razones que explican la atracción que sentía por aquel ambiente. El punk era una estética de la corrosión, la repulsión y el pesimismo, con un trasfondo de idealismo iracundo, que Conner había anticipado algunas décadas antes»¹¹⁸.

Conner se sumergió de lleno en aquella escena tumultuosa. Decía que se había «equipado con rodilleras, botas de faena», y había desarrollado «el instinto necesario para sobrevivir a los golpetazos y a los empujones de la muchedumbre», pero a pesar de estas precauciones, acabó

¹¹⁴ Greil Marcus, «Conner: Punk», en *Bruce Conner: Mabuhay Gardens*, cat. exp., Dusseldorf, NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, 2006, p. 14.

¹¹⁵ Conner, se cita en Marcus, «Conner: Punk».

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁷ Conner en Obrist y Kvaran, «Interview: Bruce Conner», p. 18.

¹¹⁸ Rebecca Solnit, «Intrepid Chameleon», *Artweek*, 15 de marzo de 1986, p. 11.



44

44 Invitación para una fiesta que organizó Bruce Conner en el Deaf Club de San Francisco en 1979. Bruce Conner Papers, The Bancroft Library, University of California, Berkeley

con una pierna escayolada al menos en una ocasión¹¹⁹. Conner siguió frecuentando los clubes punk incluso después de terminar el proyecto que le habían encargado para *Search and Destroy*. En junio de 1979 organizó una fiesta en el Deaf Club del Mission District de San Francisco en la que invitaba a los asistentes a celebrar que la Creative Arts Awards Commission de la Brandeis University le había concedido un premio cinematográfico y a «gastarse los mil dólares del premio» (fig. 44). En un reportaje que se publicó en la revista punk *Damage* unos meses después, se decía que el artista y su entrevistador «se habían tomado unas cervezas después del café, mientras escuchaban el nuevo disco de Plugz» en la mesa de la cocina de la casita donde vivía Conner en el respetable barrio de Glen Park, en San Francisco¹²⁰. «La creación artística ya no forma parte de mi vida», explicaba en esa entrevista¹²¹. Conner solo había creado una pieza en el año 1979, un ladrillo envuelto en una venda elástica. En la entrevista afirmaba que había «cometido el error de adquirir en su momento un suministro vitalicio de conciencia ampliada. Y empecé a desarrollar una especie de conciencias infantiles, diminutas», que habían dado lugar a «todo tipo de proyectos “creativos”». «La única manera de acabar con eso», añadía, «es hacerme alcohólico. Se pueden destruir una enorme cantidad de neuronas si bebes alcohol, ingieres drogas potentes y te castigas físicamente»¹²².

119 Bruce Conner, se cita en el comunicado de prensa de la exposición *Bruce Conner: Mabuhay Gardens*, 1978, que se celebró en la Smith Andersen Gallery, Palo Alto, California, 19 de febrero-22 de marzo de 1986.

120 Bruce Conner en Mia Culpa, «Bruce Conner» (entrevista), 1ª parte, *Damage* 1, n.º 2, agosto-septiembre de 1979, p. 8.

121 *Ibid.*, p. 10.

122 *Ibid.*, p. 8.

123 Henry S. Rosenthal, conversación telefónica con la autora, 15 de junio de 2015.

En los años noventa, Conner volvería la vista atrás para analizar esta época de excesos y crearía una serie de *collages* con fotocopias, un homenaje a los punks de la época del Mabuhay que años después habían muerto de sobredosis. Parece ser que fue la muerte de Frankie Fix, uno de los fundadores de la banda Crime, en agosto de 1996, lo que le animó a trabajar en estos *collages*. Según su compañero de grupo Henry S. Rosenthal (también conocido como Hank Rank), Fix «se creía una superestrella», y suplía sus carencias musicales con su estilo y su talento para el espectáculo¹²³. Puede que a Conner le atrajera esta obsesión por la apariencia, pues estaba profundamente interesado en la cuestión de la identidad y su formación.

El texto continúa en la página 80

PÁGINAS SIGUIENTES:

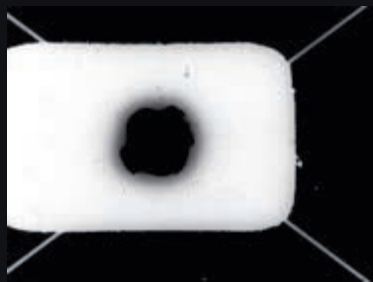
REPORT [INFORME] 1963-1967

16 mm, blanco y negro, sonido, 13 min.

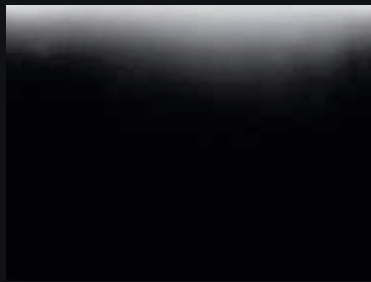
Cortesía Conner Family Trust



AGENCY IDENT. No



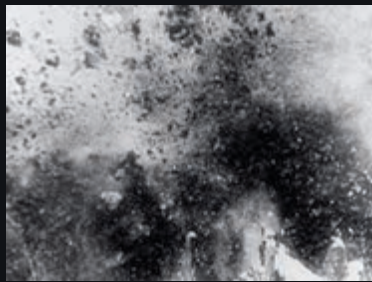
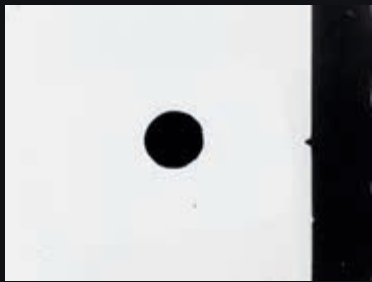
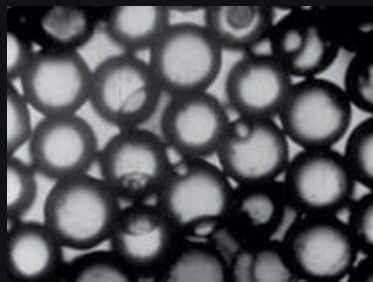
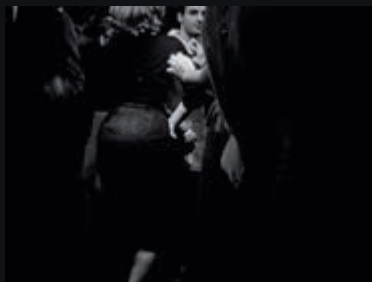
PICTURE



FINISH

AWT
051-40







BOOK TWO
[LIBRO DOS] 9 de febrero de 1970 Rotulador sobre papel doblado como un acordeón
Abierto: 22.4 x 235.6 cm
Colección Martin M. Hale, Jr.



PRINTS
[HUELLAS] 1974

Caja de acero con llave, sobres de papel con texto mecanografiado, fotocopias, impresiones con gelatina de plata, llaves, bolsas de plástico, carpetas de plástico, carpetas de papel y huellas dactilares con tinta
 Dimensiones variables

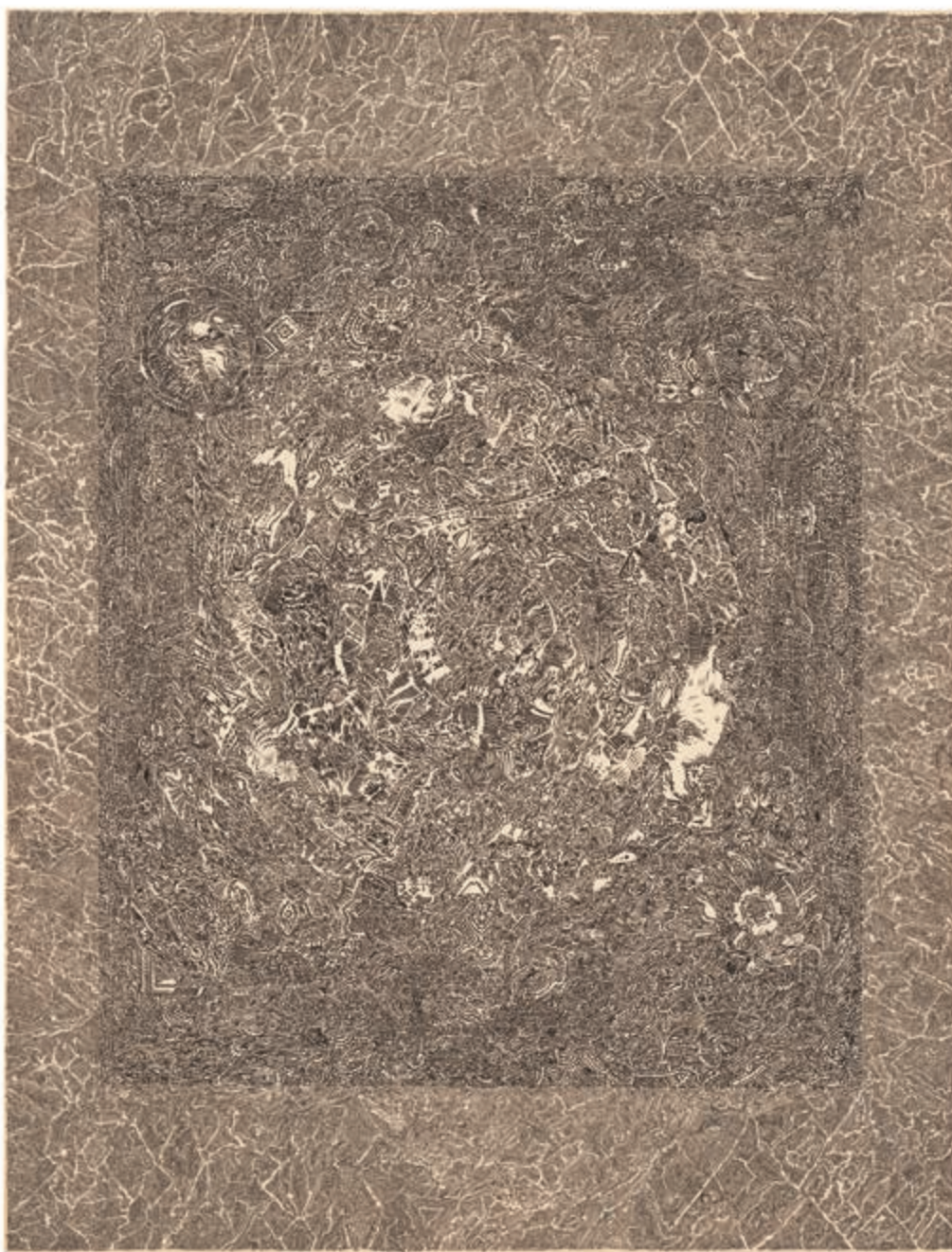
Publicado por Smith Andersen Editions, Palo Alto, California, ed. de 20
 Cortesía Senior & Shopmaker Gallery, Nueva York

**UNFINISHED DRAWING****[DIBUJO INACABADO]** 1981-1983

Tinta sobre papel

24,1 × 26,4 cm

San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición realizada gracias al Mary Heath Keesling Fund



23 KENWOOD AVENUE
[AVENIDA KENWOOD, 23]

1963

Tinta sobre papel

66 × 50,8 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición y donación parcial de Achim Moeller en memoria de Paul Cummings



UNTITLED DRAWING
[DIBUJO SIN TÍTULO] 6 de octubre de 1974 Tinta sobre papel
55,7 × 52,1 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy



UNTITLED

[SIN TÍTULO] 1 de septiembre de 1973

Tinta sobre papel

76,2 × 56,8 cm

Colección Amy Gold y Brett Gorvy

PÁGINAS SIGUIENTES:

CROSSROADS

[ENCRUCIJADA] 1976

35 mm pasada a vídeo, blanco y negro, sonido, 37 min.

Colección del San Francisco Museum of Modern Art (Adquisición realizada gracias al Accessions Committee Fund) y del Museum of Modern Art, Nueva York, con el generoso apoyo del New Art Trust

BIKINI ATOLL







F WORD: AUDIENCE PARTICIPATION [F WORD: PARTICIPACIÓN DEL PÚBLICO], mayo de 1978

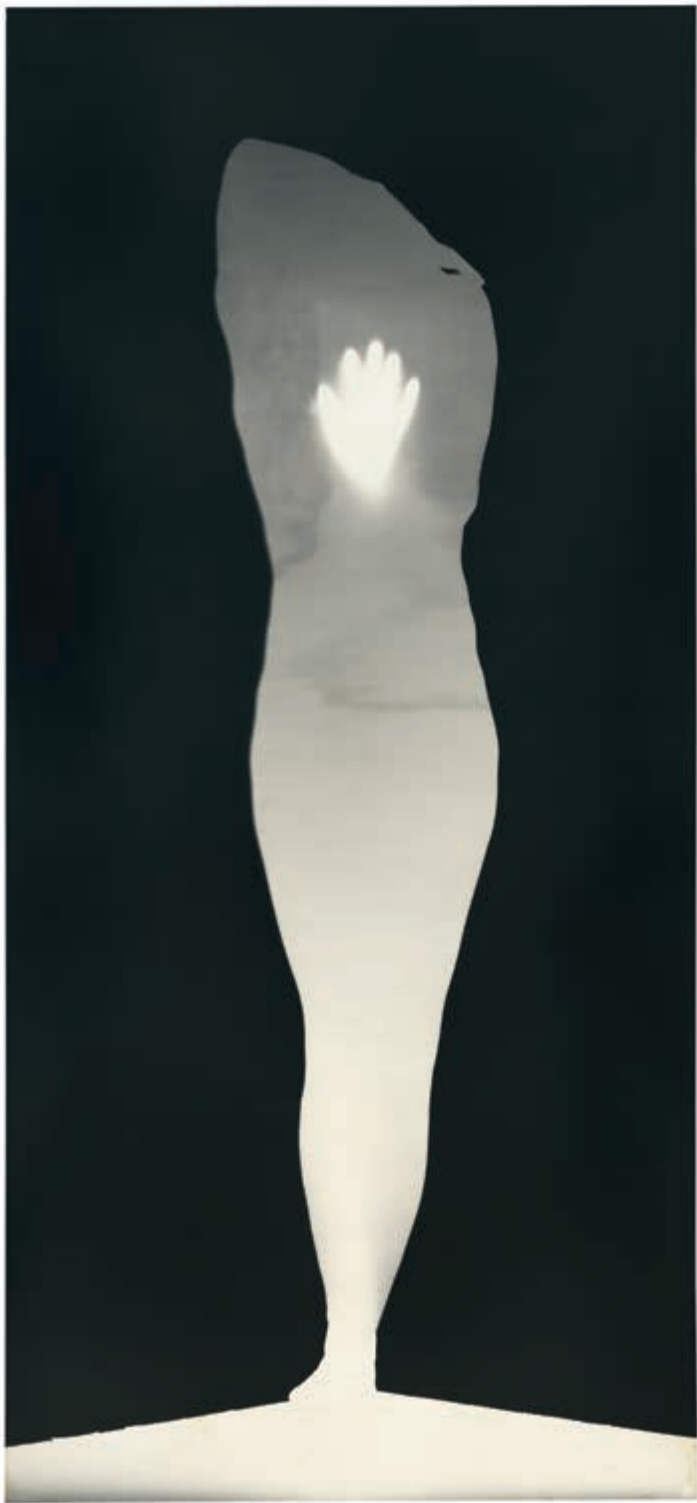


F WORD, 16 de junio de 1978

27 PUNK PHOTOS 1978/2004 27 impresiones en gelatina de plata, ed. de 3.
 Dimensiones varias: 35,6 × 27,9 cm o 27,9 × 35,6 cm
 University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, adquisición del museo:
 legado de Thérèse Bonney, curso de 1916, por intercambio.



BOMBHEAD
[CABEZA DE BOMBA] 1989 Collage de litografía en offset y fotocopia
24,8 × 19,5 cm
Cortesía Conner Family Trust



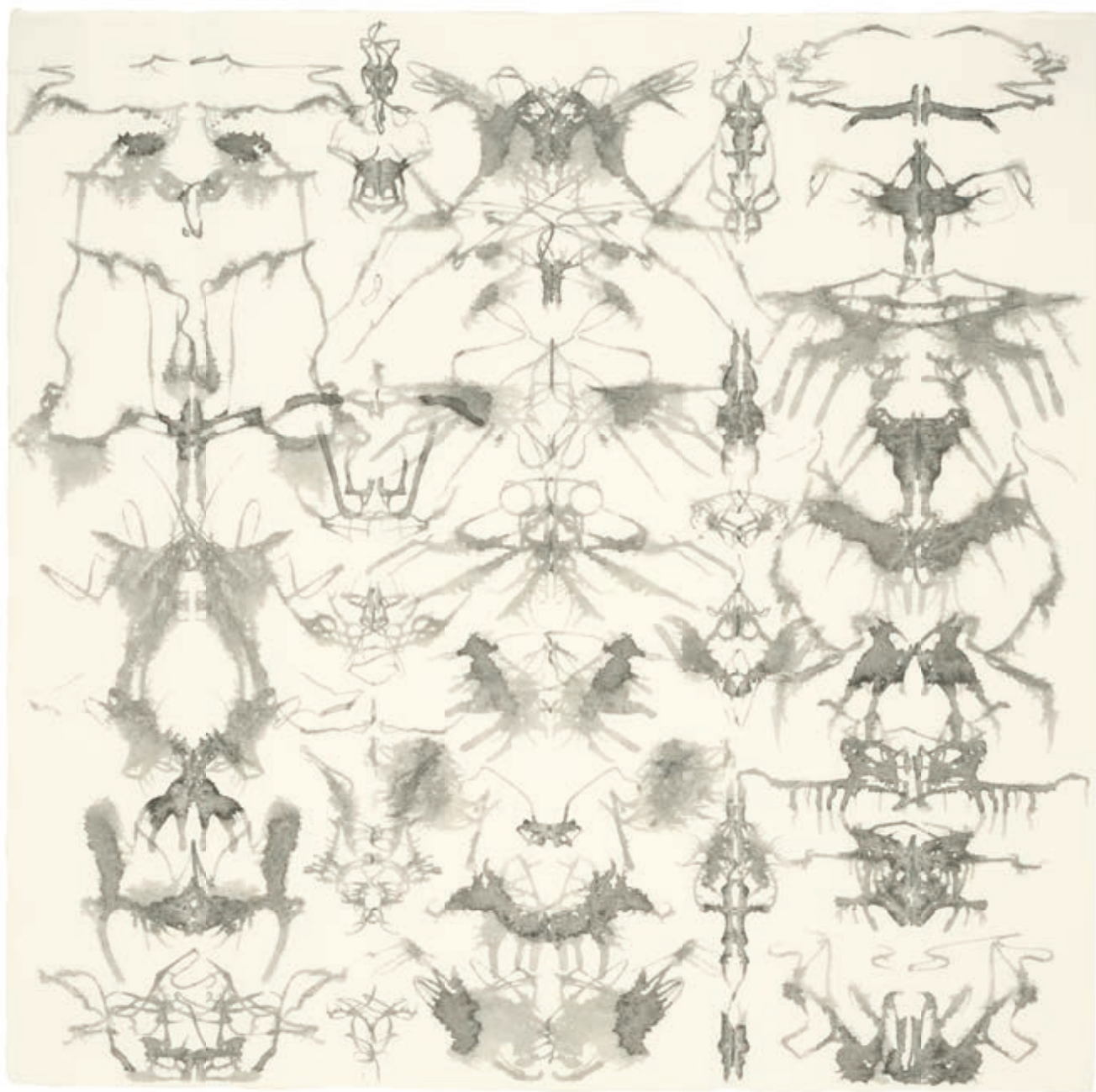
SOUND OF ONE HAND ANGEL
[EL SONIDO DEL ÁNGEL MANCO] 1974

Bruce Conner y Edmund Shea
Impresión de fotograma con gelatina de plata
222,9 × 104,8 cm
San Francisco Museum of Modern Art
Adquisición San Francisco Museum of Modern Art



STARFINGER ANGEL
[ÁNGEL DE DEDOS ESTRELLA] 1975

Bruce Conner y Edmund Shea
Impresión en gelatina de plata
215,9 × 99,1 cm
Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle. Centre Pompidou, Paris

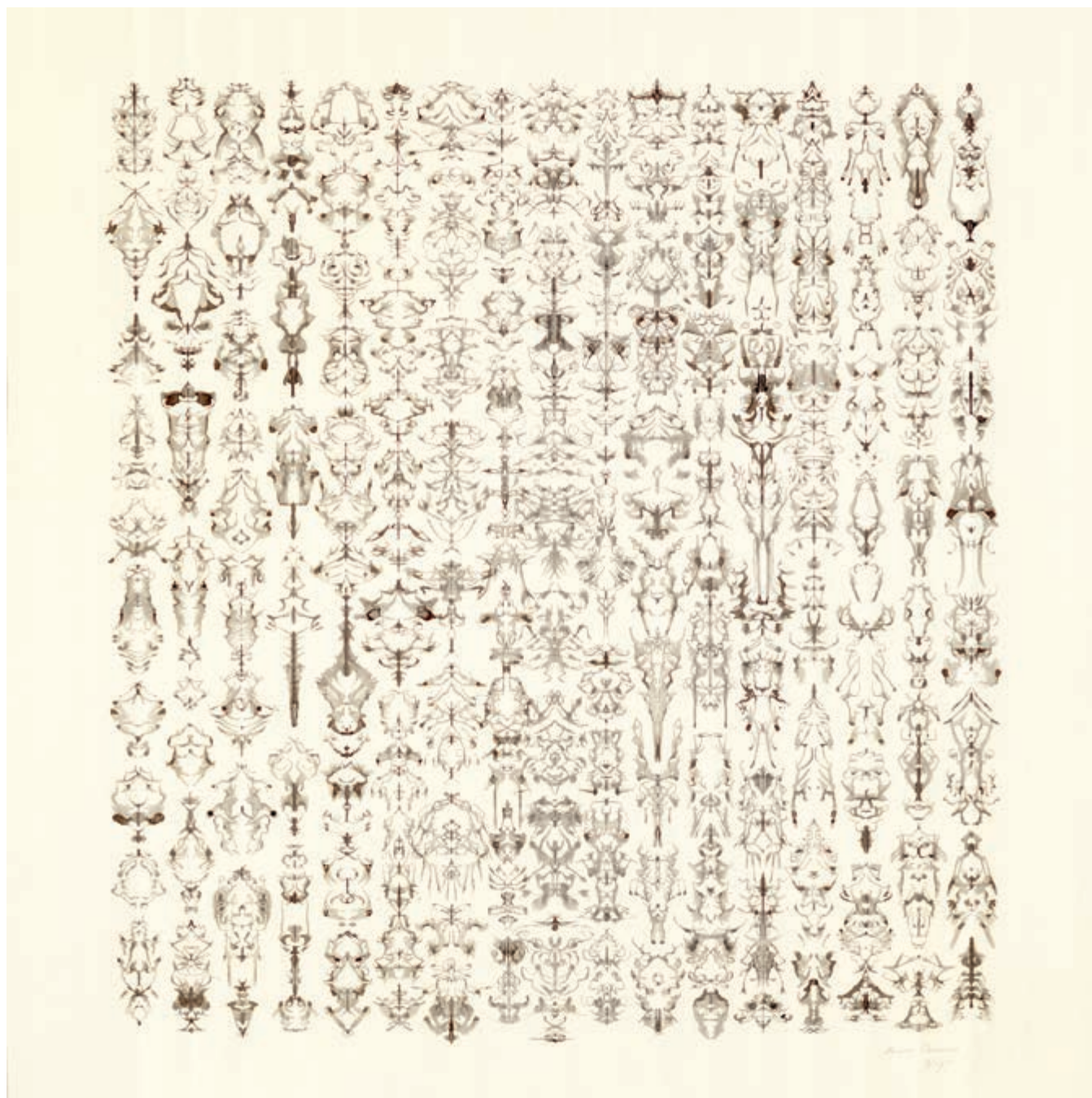


INKBLOT DRAWING
[DIBUJO CON MANCHAS DE TINTA]

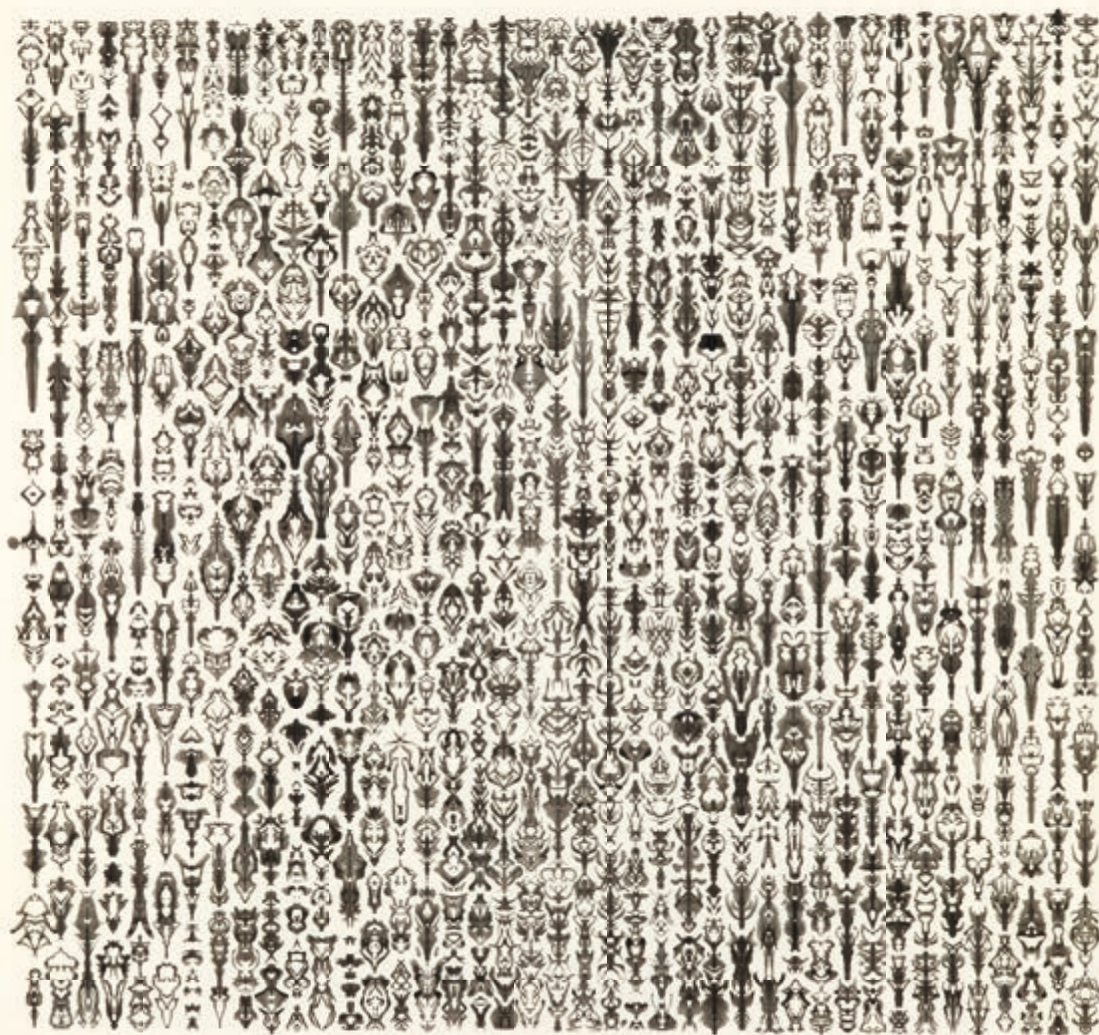
1975

Tinta sobre papel
28,6 x 28,6 cm

San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición realizada gracias al Mortimer Fleishhacker, Jr., Memorial Fund



SAMPLER
[MUESTRARIO] 20 de febrero de 1991 Tinta sobre papel
55,9 × 55,6 cm
UBS Art Collection



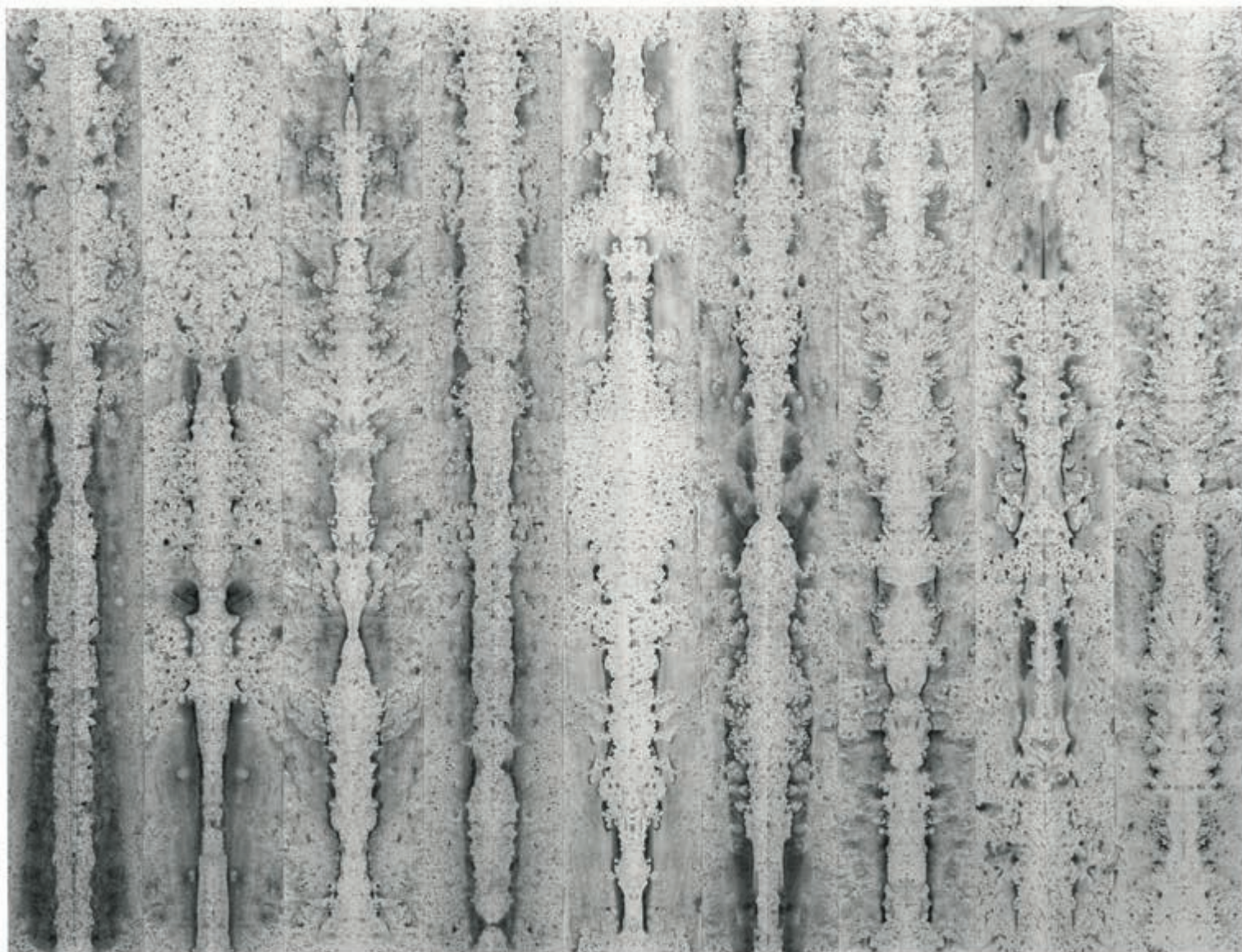
DOG BARKING/RABBIT HIDING

[EL PERRO LADRA/EL CONEJO SE ESCONDE] 1 de octubre de 1991

Tinta sobre papel

59,1 × 73,7 cm

Saint Louis Art Museum. Friends Fund 35:1992

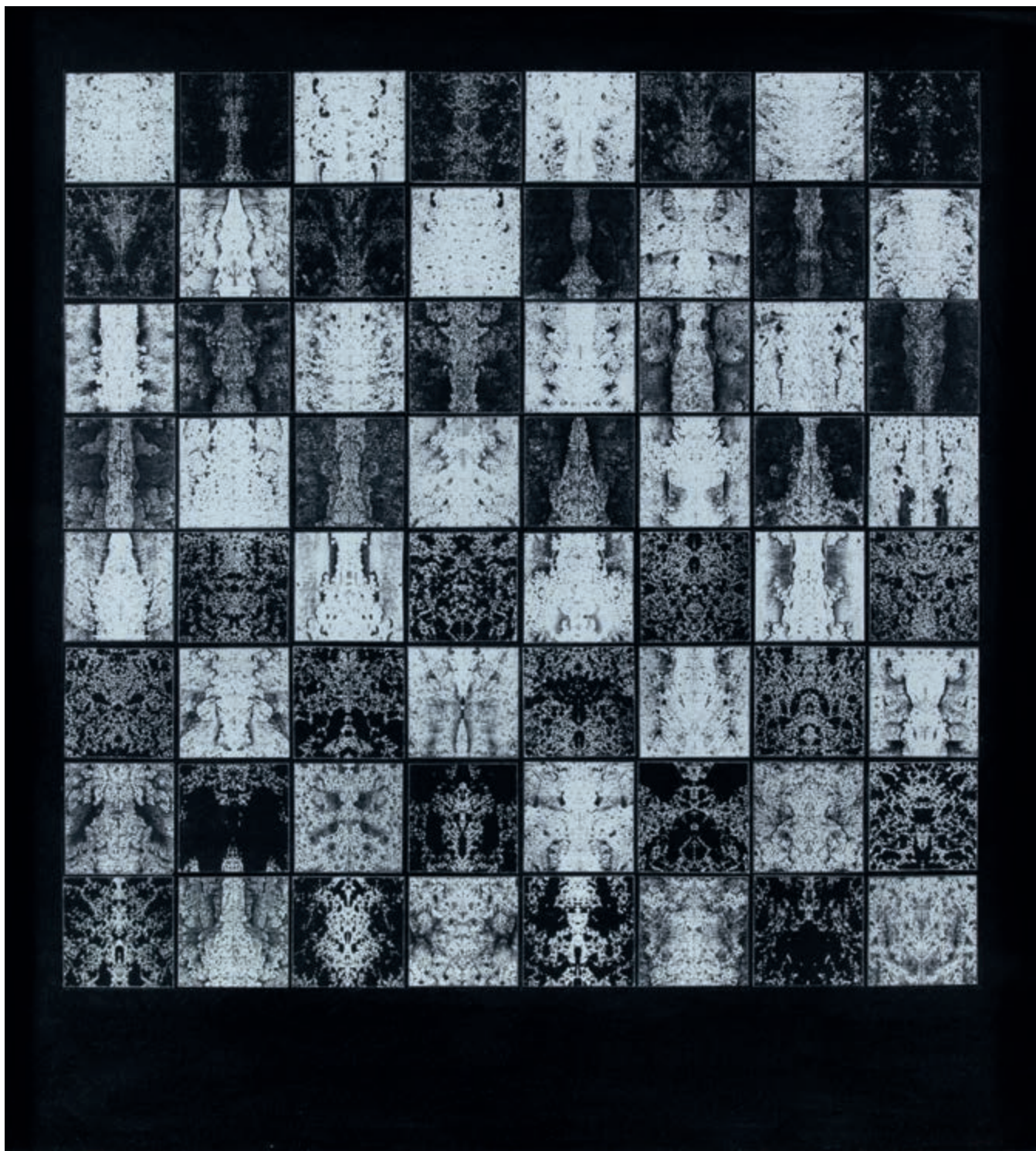


BURNING BRIGHT
[ARDIENTE RESPLANDOR]

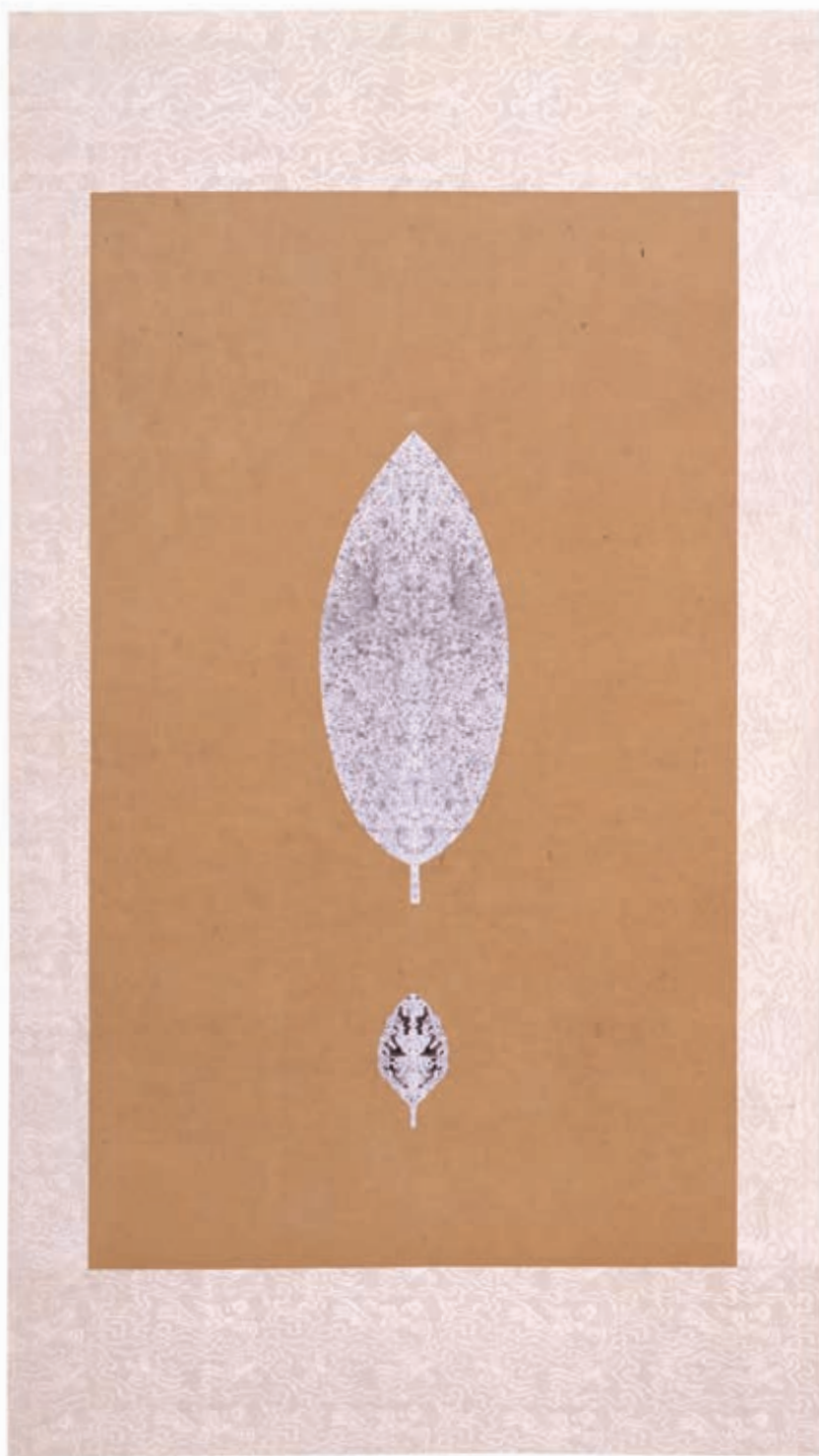
1996

Tinta sobre papel montado sobre tabla
70,2 × 91,4 cm

San Francisco Museum of Modern Art. Accessions Committee Fund: donación del Gerson y Barbara Bakar
Philanthropic Fund, Collectors' Forum, Diane y Scott Helffond, Patricia y Raoul Kennedy, Byron R. Meyer, Phyllis y
Stuart G. Moldaw, Madeleine H. Russell, Chara Schreyer, Elle Stephens, Norah y Norman Stone, y Phyllis C. Wattis

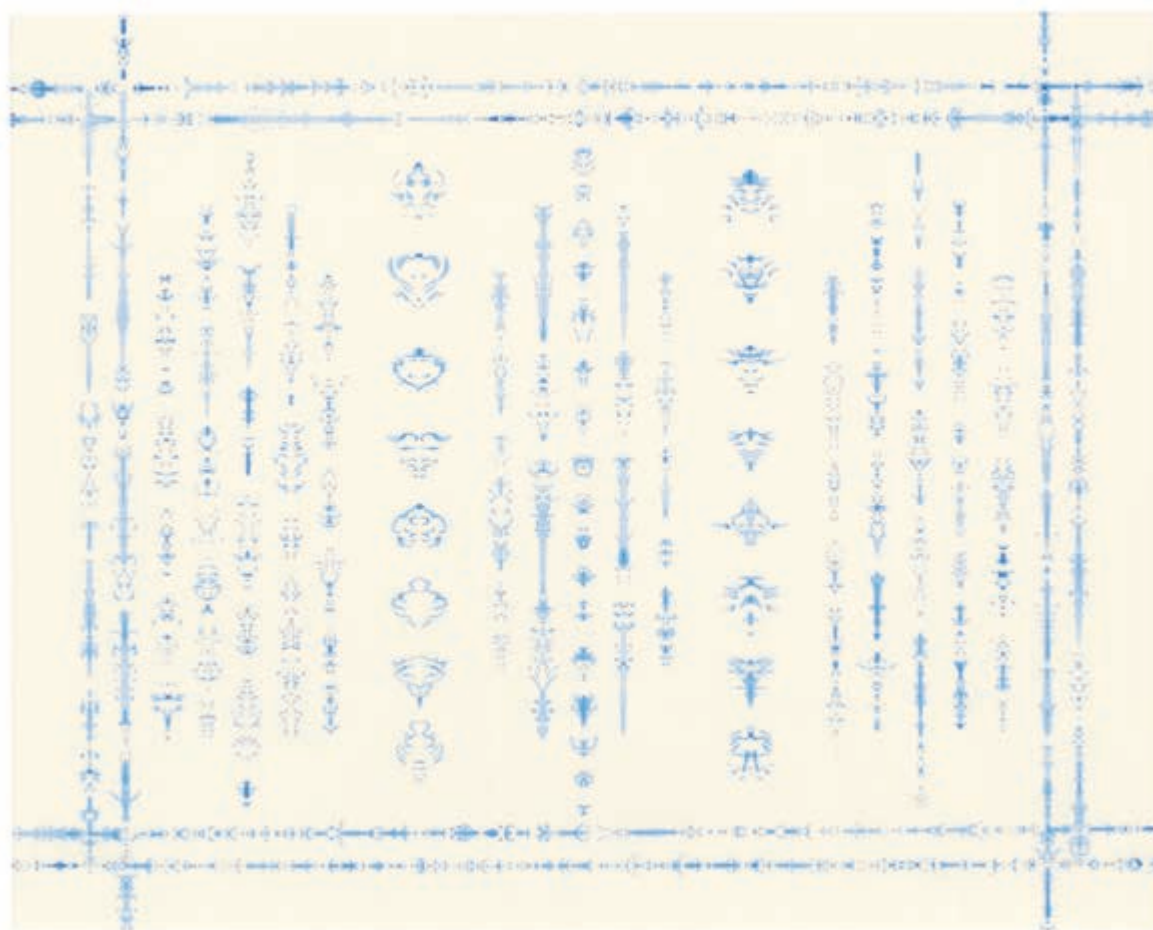


CHESSBOARD
[TABLERO DE AJEDREZ] 12 de abril de 1996 Tinta sobre papel y pintura acrílica sobre tabla
 58,7 × 53,7 cm
 Colección Arthur G. Rosen



TWO LEAVES
[DOS HOJAS] 11 de septiembre de 2001

Anonymous
Tinta sobre papel montado sobre rollo de seda y papel
78,1 × 44,1 cm
Cortesía Conner Family Trust, San Francisco, y Kohn Gallery, Los Ángeles



INKBLOT DRAWING
[DIBUJO CON MANCHAS DE TINTA] 5 de mayo de 2005

Emily Feather
 Tinta sobre papel
 27,9 × 36,8 cm
 Colección de Roderic Steinkamp. Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York

La serie «punks muertos» –sobre todo la obra RICKY WILLIAMS DEAD PUNK: NOVEMBER 21, 1992 (1997), en la que incluyó tubos médicos y un brazalete del hospital– hace referencia además a la actitud del propio artista ante la muerte. En 1984 le diagnosticaron colangitis esclerosante, una grave enfermedad congénita del hígado que le provocaba fatiga crónica y que le obligó a seguir un estricto régimen de sueño y trabajo. «Los sueños ocupan un lugar más importante en mi vida ahora que la enfermedad hepática que padezco me ha recompensado con la obligación de guardar entre nueve y once horas de sueño cada día, sin excepción», le confesó en cierta ocasión al poeta John Yau¹²⁴.

...

Pero la reducción de la producción artística de Conner a mediados de los ochenta no debe atribuirse únicamente a su enfermedad. En esta época, el artista se entregó de lleno a la producción de un largometraje documental sobre el legendario cuarteto de góspel los Soul Stirrers. Aficionado a la música góspel desde tiempos inmemoriales, Conner y su esposa Jean frecuentaban con asiduidad el Noah's Ark Gospel Chateau de Richmond, California, al nordeste de San Francisco. Allí conoció al reverendo Paul Foster Sr., miembro original de los Soul Stirrers, que, en palabras del propio Conner, era «uno de mis héroes»¹²⁵. Aunque en un principio la intención de Conner era ayudar a Foster a organizar un concierto de reencuentro, la idea maduró rápidamente y se convirtió en un proyecto cinematográfico (fig. 45).

En una reseña del concierto, que tuvo lugar en el Noah's Ark el 19 de febrero de 1984, el *San Francisco Chronicle* informaba de que había sido «una noche sublime y especial en Richmond... filmada por el cineasta experimental Bruce Conner en su primer trabajo documental»¹²⁶. Conner reclutó a Henry Rosenthal como productor. Rosenthal recuerda que Conner, que también contrató a operadores de cámara y fotógrafos profesionales, parecía abrumado por la magnitud y la complejidad del rodaje: «No tenía el temperamento necesario para dirigir algo así»¹²⁷. Sin embargo, parece ser que Conner estaba decidido a seguir adelante, pues le concedió una prioridad aún mayor a la producción.

Entre 1983 y 1987, después de decidir que iba a intercalar la historia de los Soul Stirrers con la evolución del movimiento en favor de los derechos civiles, reunió docenas de horas de metraje original y de archivo. En julio de 1984 le explicaba a un coleccionista que había decidido «destinar todo el dinero que pueda conseguir gracias al intercambio de mis obras al proyecto de la película: THE SOUL STIRRERS: BY AND BY»¹²⁸. A finales de 1986, le escribió a su amigo el pintor Sam Francis: «Es necesario que termine mi película sobre los Soul

¹²⁴ Bruce Conner en John Yau, «Dream Time in Totemland: A Faxed Conversation between Bruce Conner and John Yau», *Fence* 1, nº 2, Otoño-invierno de 1998, p. 84.

¹²⁵ Bruce Conner en Chuck Hudina, «Visitor in the World: Bruce Conner Interviewed», *Release Print* 9, nº 1, marzo de 1986, p. 6. Véase también Jean Conner, entrevista de Conway, pp. 14-16.

¹²⁶ Joel Selvin, «A Sublimely Special Night in Richmond», *San Francisco Chronicle*, 22 de febrero de 1984.

¹²⁷ Henry S. Rosenthal, conversación con el autor, Rudolf Frieling y Gary Garrels, 18 de mayo de 2015, San Francisco.

¹²⁸ Carta de Bruce Conner a Lydia Titcomb, 21 de julio de 1984, BCP.

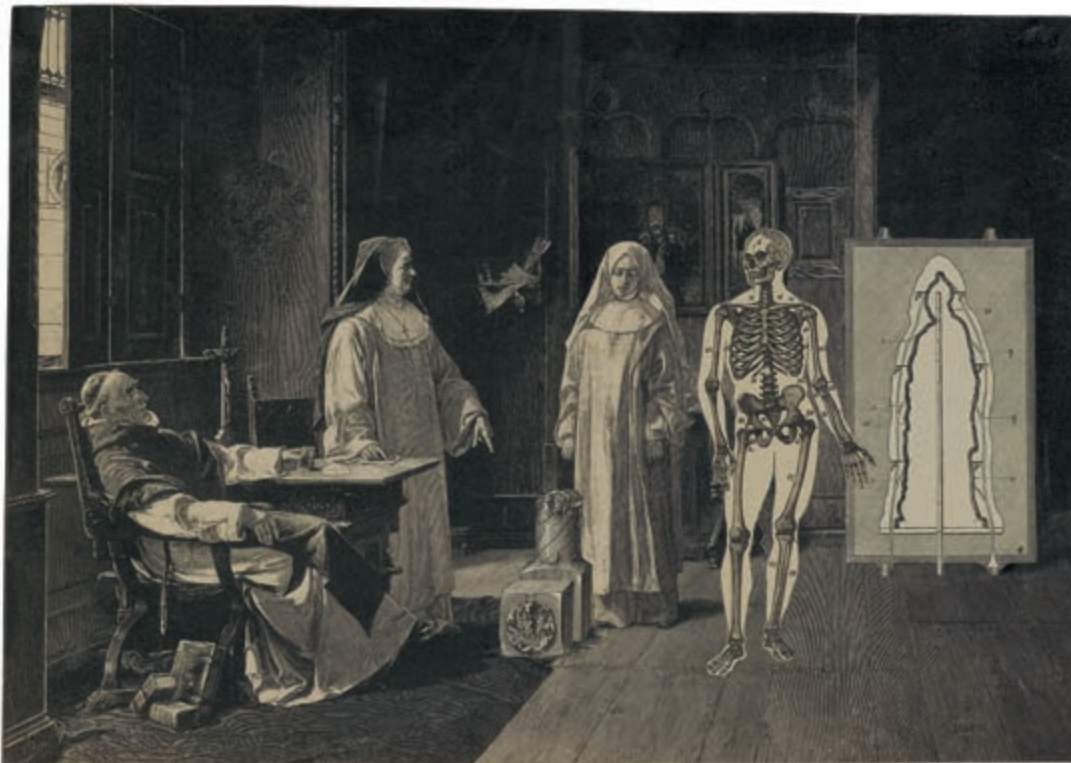


FRANKIE FIX DEAD PUNK: 8/1/96; MARK D'AGOSTINO
[PUNK MUERTO FRANKIE FIX: 8/1/96; MARK D'AGOSTINO] 1996

Fotocopias, páginas de revista, pintura acrílica, témpera, plástico, cinta adhesiva, fichas del juego Scrabble, tira de película, cuerda, hilo, cordón, tachuelas, chinchetas, clavos, asa metálica y etiqueta de equipaje con recordatorio de funeral en papel, sobre madera

121,9 × 101,6 cm

Colección particular, Suiza. Cortesía Kohn Gallery, Los Ángeles



UNTITLED [DHOMS III.1]
[SIN TÍTULO (DHOMS III.1)] ca. 1960 *Collage de ilustraciones encontradas*
 22,7 × 32,2 cm
 Colección Ringier, Suiza



UNTITLED [DHOMS III.2]
[SIN TÍTULO (DHOMS III.2)] ca. 1960-1965 *Collage de ilustraciones encontradas*
 16,5 × 26,7 cm
 Colección Amy Gold y Brett Gorvy



45

45 Bruce Conner en su estudio, mayo de 1985. Fotografía de Terry Loran. Cortesía Conner Family Trust

Stirrers. Son importantes para mí»¹²⁹. Pero parece ser que Conner encontró algunos obstáculos insalvables a la hora de conseguir los derechos musicales, un requisito previo para realizar lo que había concebido como su primera película comercial. Por otra parte, su método de trabajo no encajaba con la magnitud del proyecto: según le explicó a Rosenthal, editaba la película a un ritmo de un minuto al mes. Aunque retomaría el proyecto de *THE SOUL STIRRERS* muchas veces a lo largo de los años, al final nunca llegó a terminar la película¹³⁰.

...

En las décadas posteriores al diagnóstico de la enfermedad, Conner produjo numerosos *collages* con grabados y dibujos con manchas de tinta, una hazaña tanto más increíble a la luz de sus limitaciones físicas. Quizá le ayudó el hecho de que se trata de dos técnicas que se caracterizan por las restricciones. «Fijo los límites del juego», afirmaba Conner, a propósito de los *collages*. «No reduzco ni amplío las imágenes». Sin embargo, los elementos con los que trabajaba representaban «un entretenimiento constante para mí, pues los movía y los transformaba en una cosa o en otra»¹³¹. El proceso de creación de los dibujos con manchas de tinta también se caracterizaba por una libertad que se mantenía dentro de unos límites: «La situación y la organización de las manchas de tinta se determina de antemano. Utilizo una regla para marcar la página y un instrumento para rayar el papel. A veces comienzo con una idea preconcebida, pero puede suceder que varíe nada más iniciarse el proceso... se dobla el papel y se produce el milagro»¹³².

En los ochenta, Conner se había convertido en una especie de gurú en el mundo del cine experimental, aunque nunca renunció a su inconformismo, y en 1981 llegó incluso a declararse candidato a «cineasta excéntrico del año» por su oposición frontal al arte subvencionado con dinero público (fig. 46)¹³³. En 1985 recibió el el Premio de Honor de la San Francisco Arts Commission por sus excepcionales logros en el ámbito del cine, y en 1988 el Maya Deren Award for Independent Film and Video Artists que concede el American Film Institute. Por

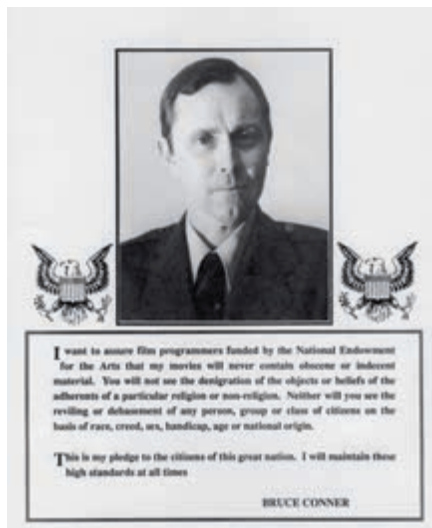
129 Carta de Bruce Conner a Sam Francis, 27 de diciembre de 1986, Paula Kirkeby/Smith Andersen Gallery Collection of Bruce Conner, 1964-2001, Bancroft Library, University of California, Berkeley.

130 En 2006, estrenó un segmento completo, *HIS EYE IS ON THE SPARROW*, que en un principio iba a ser un fragmento de una película más larga.

131 Conner en Kohn, «An Interview with Bruce Conner», s. p.

132 Bruce Conner en Jack Rasmussen, «Interview: Bruce Conner, Jack Rasmussen», en *After Bruce Conner: Anonymous, Anonymouse, and Emily Feather*, cat. exp., ed. Rasmussen, Washington, D. C., American University Museum, Katzen Arts Center, 2005, p. 7.

133 Bruce Conner en Mitch Tuchman, «Independents: Bruce Conner Interviewed by Mitch Tuchman», *Film Comment* 17, nº 5, septiembre-octubre de 1981, p. 76. Más de una década y media después, en plena guerra cultural de los años noventa, publicó un editorial en el que anunciaba su voluntad de «dar un paso atrás para asistir al inevitable proceso de desaparición del NEA». «Ha llegado el momento de arrebatarnos el arte a los políticos y devolvérselo a los artistas y a la gente que lo ama», declaraba Conner. Bruce Conner, «NEA Feels the Cutting Edge», *San Francisco Examiner*, 20 de julio de 1997, B9.



46



47



48

⁴⁶ Promesa de Bruce Conner al National Endowment for the Arts, 1989; impreso en el *Canyon Cinema Catalog 8 2000* (2000). Cortesía Conner Family Trust

⁴⁷ Bruce Conner aceptando un doctorado en Bellas Artes del San Francisco Art Institute, 18 de mayo de 1986. Fotografía de Edmund Shea. Cortesía Conner Family Trust

⁴⁸ *Lenny Pickett with the Borneo Horns* (1987); portada del álbum diseñada por Bruce Conner. Cortesía Conner Family Trust

último, en 1986 se reconoció su aportación al arte de la región de la Bahía de San Francisco con un doctorado honoris causa del San Francisco Art Institute, una institución en la que había impartido clases de manera intermitente en los años sesenta y setenta (fig. 47)¹³⁴.

Mientras trabajaba en su película sobre los Soul Stirrers, Conner empezó a colaborar con el Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Ángeles con la idea de organizar una importante retrospectiva de su obra. A principios de 1986, tres años después de que empezaran las conversaciones, el artista expresaba su frustración en relación con el lento progreso de los preparativos en una carta dirigida a uno de los conservadores del MOCA:

En la carta que le envié el 29 de septiembre de 1985, adjuntaba un artículo que describía la naturaleza y el pronóstico de la enfermedad llamada colangitis esclerosante. En este artículo se explica que son muy pocos los pacientes que sobreviven unos años al diagnóstico. Dado que tengo que convivir con esta enfermedad y que es posible que me cause la muerte, le explicaba que «mi participación en la retrospectiva se verá ahora condicionada por la agilidad del diálogo y de las decisiones» y que no puedo «mostrarme paciente si el proceso sigue el mismo curso que ha seguido hasta ahora»... Por esta razón, lamento sinceramente no poder participar en una gran retrospectiva o visión general de mi obra organizada por el MOCA¹³⁵.

Conner trasladó su propuesta expositiva al University Art Museum de Berkeley, y el director de esta institución la recibió con entusiasmo. Sin embargo, al igual que en las ocasiones anteriores, la relación no tardó en deteriorarse. La exposición, que en principio iba a llamarse

¹³⁴ Había declarado su intención de llamar a una de sus asignaturas «Tiempo perdido», y la definió como «una actividad improductiva sin aplicación práctica», pero el director del SFAI, Fred Martin, se opuso, y decidió llamarla «Seminario de licenciatura». Conner, entrevista de Richards, 22 de abril de 1985. La artista Natasha Nicholson, que afirma haber asistido a una clase llamada «Solo para mujeres», en 1967, recuerda que Conner era un profesor brillante que animaba a sus alumnos a reflexionar sobre los motivos de la creación artística. Nicholson, conversación telefónica con la autora, 2 de julio de 2015.

¹³⁵ Carta de Bruce Conner a Kerry Brougher, 23 de febrero de 1986, Paula Kirkeby/Smith Andersen Gallery Collection of Bruce Conner, Bancroft Library, University of California, Berkeley.



49

⁴⁹ Bruce Conner en la inauguración de *2000 BC: The Bruce Conner Story, Part II*, Walker Art Center, Mineápolis, 8 de octubre de 1999

Light out of Darkness: The Art of Bruce Conner, no llegó a prosperar. «No voy a volver a aplazar la exposición, ni a despachar con ningún otro comisario, y no pienso hablar de ninguna otra exposición con ningún otro museo en el futuro», le escribió en el otoño de 1987 a Peter Boswell, el conservador con quien había intentado preparar la exposición del MOCA ¹³⁶.

En 1990 Conner volvió a entablar conversaciones con vistas a organizar una retrospectiva de su obra, esta vez en el Walker Art Center de Mineápolis, el museo donde trabajaba Boswell en aquel entonces ¹³⁷. La planificación de la exposición se prolongó prácticamente durante toda la década y se toparon con las mismas dificultades que habían dado al traste con las tentativas anteriores; pero quizá debido en parte a que Conner tenía la sensación de que era su última oportunidad para supervisar personalmente un proyecto de tales características, la muestra se inauguró en el Walker en octubre de 1999, con el título *2000 BC: The Bruce Conner Story, Part II* (fig. 49) ¹³⁸. Como se desprende del subtítulo, Conner había concebido la exposición como un episodio de un proyecto más amplio, una retrospectiva completa dividida en siete partes. Según Conner, *Part II* era «una selección de obras en numerosos medios con un tema, una idea, una imagen, una forma, un contexto, una teoría, etc., en común». El resto de las partes incluirían «una completa visión de conjunto de la totalidad de la obra escultórica» y «una visión de conjunto de los *collages* y los *assemblages* (sin omisiones)» ¹³⁹.

Parece ser que los preparativos de *2000 BC*, la culminación de años de trabajo, un ejercicio exhaustivo de atención a los detalles, tuvieron graves repercusiones para la salud de Conner. Poco después de la inauguración, cuando le informaron de que había sido nominado para una

¹³⁶ Carta de Bruce Conner a Peter Boswell, 23 de noviembre de 1987, BCP.

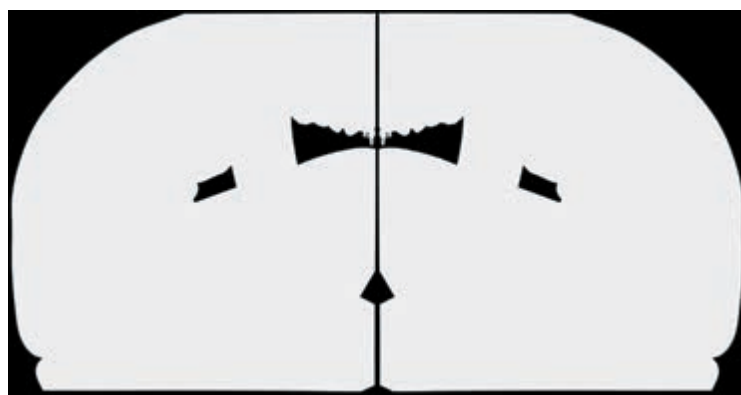
¹³⁷ El Walker Art Center retomó el proyecto a instancias de Boswell, que conocía a Conner desde principios de los ochenta, cuando no era más que un estudiante de la Stanford University que estaba preparando una tesis sobre el movimiento del *assemblage* en California.

¹³⁸ Con motivo de la exposición se publicó un catálogo: Peter Boswell, Bruce Jenkins y Joan Rothfuss, eds., *2000 BC: The Bruce Conner Story, Part II*, cat. exp., Mineápolis, Walker Art Center, 1999.

¹³⁹ Bruce Conner, «The Bruce Conner Story: A Seven Part Series», propuesta inédita, Walker Art Center Archives, Mineápolis.



50



51

50 Anonymouse, UNTITLED, 26 de julio de 1999. Tinta sobre papel, 58,7 × 73,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, donación de The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection

51 Diogenes Lucero, TWIN, 2003. Impresión con inyección de tinta pigmentada, edición de 10; 35,6 × 68,6 cm. Impresión realizada por Magnolia Editions, Oakland. Cortesía Magnolia Editions

cátedra honoraria de la University of Georgia en Athens, respondió con cordialidad: «Les agradezco su interés, pero preferiría renunciar, ahora que me acabo de apuntar a Anonymous Artits. Uno de los doce pasos necesarios para lograr la curación es la total abstinencia del posado artístico»¹⁴⁰. Jean recuerda que «tenía la sensación de que no podía crear más obras porque... pensaba que cualquier cosa hiciera debería tener la calidad suficiente para exhibirse en una galería... Le dije, “¡No tienes por qué firmarlas ni venderlas! ¡Hazlas y luego las guardas en un cajón!” Y fue así cómo decidió seguir adelante con los dibujos con manchas de tinta. Terminó “Emily Feather” y después empezó a firmar como “Anon” o “Anonymous” o “Unsigned”. Produjo una enorme cantidad de obras después de eso»¹⁴¹. Por tanto, no era Bruce Conner, sino Anonymous quien «estaba escuchando la radio el 11-S cuando dos aviones se estrellaron contra el World Trade Center» y, en respuesta, creó «un dibujo con manchas de tinta sobre un rollo de papel y seda en el que representaba la caída de dos hojas» (p. 78)¹⁴². «Anonymous está en todas partes, y es quien ha creado las mejores obras en todos los países, en todos los siglos», decía. «Los artistas más importantes siempre han sido anónimos»¹⁴³. En la última década de su vida, las obras con manchas de tinta de Conner las crearon Anon, Anonymous, Anonymouse (fig. 50), Emily Feather (p. 79) y Justin Kase, personajes que ampliaron las posibilidades de esta técnica y la hicieron avanzar en direcciones nuevas e inesperadas. «Le contaba a la gente que todas las noches, cuando mi esposa y yo nos retirábamos, escuchábamos unos ruiditos en el silencio de la madrugada. A la mañana siguiente, los duendes habían dejado algunos dibujos con manchas de tinta para que les

¹⁴⁰ Carta de Bruce Conner a Andy Nasisse, 26 de octubre de 1999, Paula Kirkeby/Smith Andersen Gallery Collection of Bruce Conner, Bancroft Library, University of California, Berkeley.

¹⁴¹ Jean Conner en Matt, «Jean Conner in Conversation with Gerald Matt», pp. 156-157.

¹⁴² Conner en Rasmussen, «Interview: Bruce Conner, Jack Rasmussen», p. 6.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 5.



52

52 THREE SCREEN RAY, 2006 (pp. 92-93); vista de la instalación de *Long Play: Bruce Conner and the Singles Collection*, San Francisco Museum of Modern Art, 2010

echara un vistazo», decía, de manera que dejaba abierta la posibilidad de que hubieran sido otros artistas los que habían creado algunas de estas obras¹⁴⁴. Realizó varios *collages* con grabados anónimos, así como los grabados de Diogenes Lucero (fig. 51) y BOMBHEAD (fig. 15), obras basadas en motivos que Conner ya había utilizado con anterioridad.

Conner declararía más tarde que había decidido «no firmar ninguna obra nueva con mi nombre después de jubilarme en 1999, a los sesenta y cinco años», y añadía: «sí que he firmado piezas que se pueden considerar extensiones de otras que había creado antes, obras con una disposición diferente o con las imágenes transformadas»¹⁴⁵. Este planteamiento le permitió alumbrar obras nuevas y firmarlas con su propio nombre a pesar de haberse jubilado. Uno de esos proyectos fue TAKE TWO: D.H.O.M.S., VOLUME ONE (2001), que contiene versiones reelaboradas de trabajos procedentes de DENNIS HOPPER ONE MAN SHOW, VOLUME ONE (1971), que él consideraba defectuosas¹⁴⁶. Además, produjo una serie de cinco tapices inspirados en *collages* alegóricos de finales de los ochenta, y las películas LUKE (1967/2004), THREE SCREEN RAY (2006, fig. 52 y pp. 92-93) y EASTER MORNING (2008), todas ellas «extensiones» de obras anteriores. En muchos de estos proyectos tuvo que recurrir a las tecnologías digitales que antes había rechazado, lo cual revela que deseaba volver a experimentar con técnicas que ya conocía. Todo esto lo logró a pesar del grave deterioro de su salud, que cada vez limitaba más sus horas de producción.

...

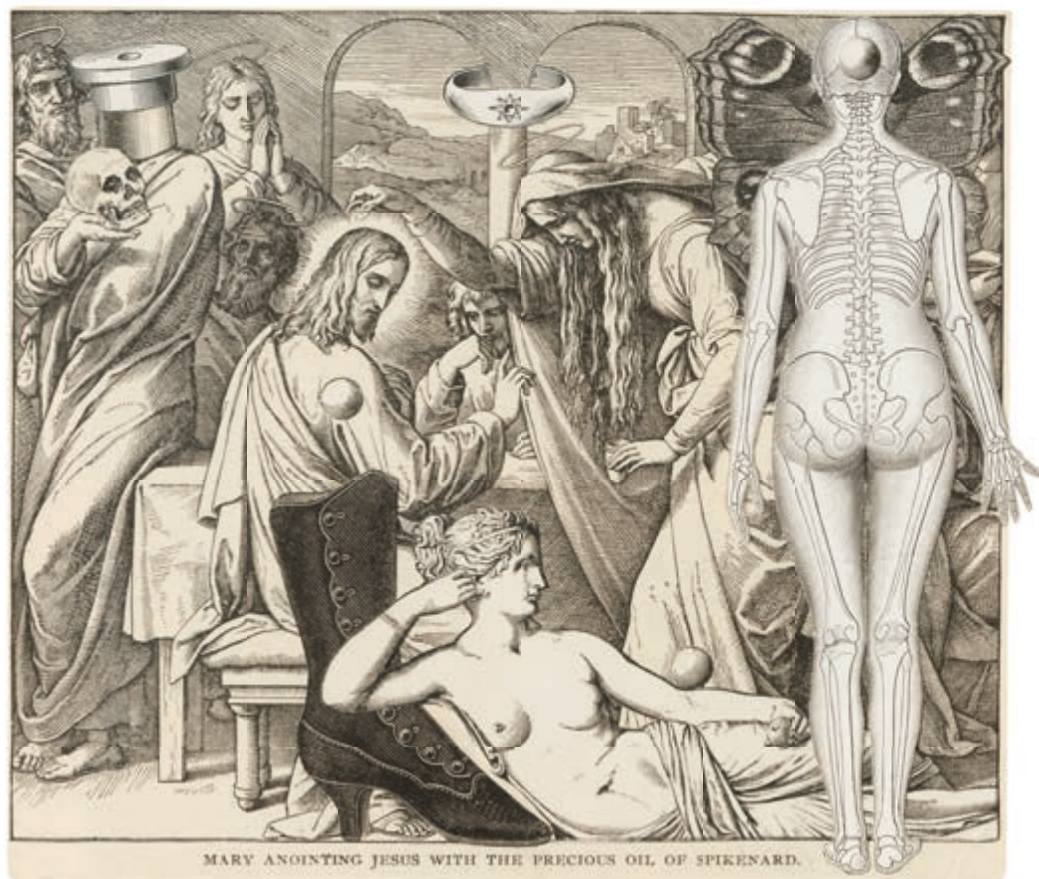
En 2004, varias semanas después de celebrar sus cincuenta años en el *show business* con Joan Jeanrenaud, Geoff Muldaur, Peter Selz, Rebecca Solnit, Terry Riley, George Herms (que hizo las veces de «sargento de armas») y otros amigos, Conner recibió una carta inesperada del historiador del arte Leo Steinberg¹⁴⁷:

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Conner en Rasmussen, «Interview: Bruce Conner, Jack Rasmussen», p. 31.

¹⁴⁶ I. C. Editions publicó TAKE TWO en Nueva York.

¹⁴⁷ Precisamente, fue Steinberg quien desarrolló la noción de «plano pictórico horizontal», la obra de arte como una superficie horizontal en la que se reúnen objetos e información. Steinberg citaba como ejemplo las «pinturas combinadas» que había creado Robert Rauschenberg en los años cincuenta, pero su análisis se podría aplicar perfectamente a los *collages* y los *assemblages* de Conner. Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Nueva York, Oxford University Press, 1972, pp. 82-91.



MARY ANOINTING JESUS WITH THE PRECIOUS OIL OF SPIKENARD
[MARÍA UNGE A JESÚS CON UN UNGÜENTO DE NARDO DE GRAN VALOR]

5 de septiembre de 1987

Collage de ilustraciones encontradas

13,3 × 17,3 cm

University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Adquisición del museo: legado de Thérèse Bonney, curso de 1916, por intercambio



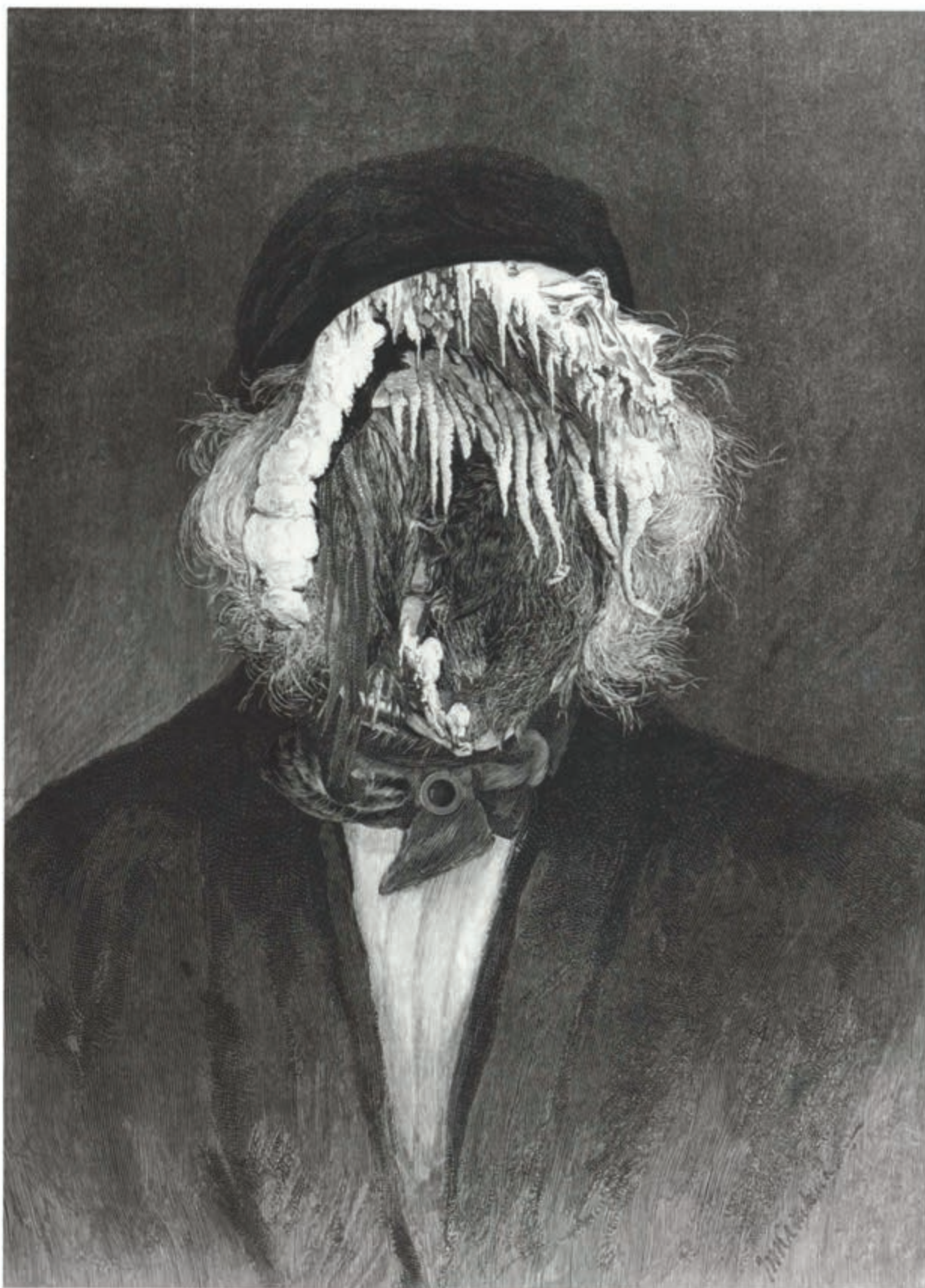
BLINDMAN'S BLUFF
[LA GALLINA CIEGA]

13 de septiembre de 1987

Collage de ilustraciones encontradas

16,8 × 15,2 cm

University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Adquisición realizada gracias al Norma H. Schlesinger, Andrew and Paul Spiegel Fund

**THE ARTIST****[EL ARTISTA]** 21 de marzo de 1990*Collage de ilustraciones encontradas*

33,3 × 24,1 cm

Colección Joel Wachs



53



54

53-54 VALSE TRISTE, 1978 (fotogramas). 16 mm, sepia, sonido, 5 min. Cortesía Conner Family Trust

No es necesario que responda a esta carta. No es más que una muestra de buena voluntad de un desconocido, un neoyorquino de ochenta y cuatro años con buena memoria que desea compartir con usted un recuerdo que le incumbe directamente. Hace unos cuarenta y cinco años, Alfred Barr, del Museum of Modern Art, me pidió que pronunciara tres conferencias sobre el arte contemporáneo en el Museo. En una de ellas, que dicté el 17 de febrero de 1960, propuse una definición de trabajo de mi objeto de estudio. «El arte contemporáneo», decía, «es un arte del que aún no se ha publicado nada»... Después, para demostrar cómo se podía articular una respuesta novedosa, personal, elegí a dos artistas que en ese momento exponían en Nueva York por primera vez: el jovencísimo Frank Stella, que participaba en la exposición *Sixteen Americans* del Modern y usted, que estaba exponiendo en la [Charles] Alan Gallery... En los años posteriores, estuve pendiente de su evolución como artista, me enteré de que se había dedicado al cine, y, por fin, en 1967, descubrí con regocijo el reportaje «Bruce Conner Makes a Sandwich» que publicó *Artforum*. Sentí una punzada de orgullo por haber sabido reconocer una personalidad de una profunda integridad y una inteligencia genuina.

Steinberg terminaba su carta en los siguientes términos: «Esto es todo lo que quería confesar para desahogarme y poner las cosas en orden. Espero que sea usted una persona feliz»¹⁴⁸.

Conner respondió: «Me ha gustado... la idea de que el arte contemporáneo es un arte que se experimenta de forma directa y singular, sin atender a ningún comentario crítico previo. Siempre he querido que la gente juzgue mi obra de esa manera cuando se acerca a ella por primera vez. El asombro y la emoción del fenómeno no se pueden duplicar. No ha sido fácil intentar exhibir mi obra al margen de las indicaciones que las galerías y los museos se empeñan en introducir entre en el observador y la experiencia de presenciar algo por primera vez». Conner le enviaba además una cinta VHS con *TAKE THE 5:10 TO DREAMLAND* (1977) y *VALSE TRISTE* (1978, figs. 53-54). Esta última es su película más autobiográfica. «Con la esperanza de que las pueda ver por primera vez, sin preámbulos», concluía Conner, que fallecería el 7 de julio de 2008¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Carta de Leo Steinberg a Bruce Conner, 27 de diciembre de 2004, BCP.

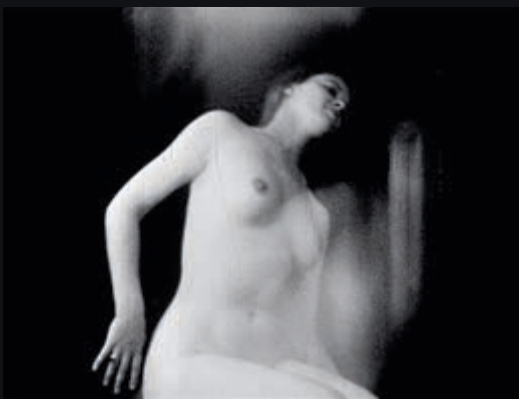
¹⁴⁹ Carta de Bruce Conner a Leo Steinberg, 7 de enero de 2005, BCP. Conner recordaba el *Valse Triste* de Sibelius porque era la banda sonora del serial radiofónico que escuchaba en su infancia, *I Love a Mystery*. «Se suponía que tenía que irme a la cama a las diez. Tenía que salir a hurtadillas de la cama para escuchar el comienzo, el sonido de un tren a lo lejos. Le enseñé [VALSE TRISTE] a mi hijo Robert y dijo: "Ay, me recuerda a mí en esa película". Por supuesto, yo pensaba que se refería a mí». Bruce Conner, se cita en Anthony Reveaux, *Bruce Conner*, Filmmakers Filming, n° 13, St. Paul, Minnesota, Film in the Cities, 1981, p. 12. Conner le contó a su amigo Steven Fama que la escena de la «Autopista 4» que aparece en la película se había rodado cerca de la granja de sus abuelos. Steven Fama, «Childhood Experiences of Bruce Conner: A Compilation, or Looking for Trilobites in the Kansan Permian Strata and Other Stories from the Childhood of Bruce Conner», sexta versión revisada y corregida, 7 de mayo de 1997, ensayo inédito, archivos de la exposición *2000 BC*, Walker Art Center Archives, Minneapolis, p. 15.

PÁGINAS SIGUIENTES:

THREE SCREEN RAY [RAYO EN TRES PANTALLAS] 2006

Proyección de video en tres canales, blanco y negro, sonido, 5:14 min.

San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición realizada gracias al Accessions Committee Fund







INCOMPARABLE: EL MOMENTO DEL ASSEMBLAGE EN LA OBRA DE BRUCE CONNER, 1958-1964

Por una serie de complejos motivos, Bruce Conner trató de evitar durante toda su vida que le clasificaran como un representante o un partidario de cualquier movimiento artístico. Su estrategia más habitual consistía en decir que San Francisco, la ciudad donde vivió y trabajó durante cincuenta años, se encontraba relativamente aislada del mundo del arte. Hasta cierto punto, la estrategia le funcionó: su obra se sitúa muy a menudo en un contexto artístico local o regional. Lo cierto, sin embargo, es que el admirable historial de exposiciones que logró forjarse en sus comienzos más allá de la Costa Oeste contradice esta caracterización. Durante los primeros cinco años de su carrera, algunos importantes museos y galerías de Londres, Nueva York, París y Roma incluyeron sus *assemblages* y *collages* en exposiciones individuales y colectivas, y, como consecuencia de ello, su obra ocupó un lugar central en el debate internacional que surgió en torno a la aparición de la escultura neodadaísta con objetos encontrados, el Junk Art, el Nouveau Réalisme e incluso el Pop Art.

El cosmopolitismo de Conner fue precoz. Su contacto con el arte moderno comenzó en el instituto de enseñanza secundaria de Wichita, Kansas, donde sus profesores de arte le dieron a conocer la obra de Marc Chagall, Salvador Dalí, Joan Miró, Pablo Picasso, y de artistas contemporáneos como Robert Motherwell y William Baziotes¹. Además, trabajó durante una breve temporada como vigilante en el Wichita Art Museum², y contaba con un círculo de amigos literatos y artistas que leían con avidez libros como *The Dada Painters and Poets* (1951) de Motherwell, ensayos como «Poe and Dada» (*Possibilities*, 1947) del original autor dadaísta Richard Huelsenbeck o «The American Action Painters» (*Art News*, 1952) de Harold Rosenberg. El objetivo del joven Conner, como el de los estudiantes de arte más ambiciosos y espabilados, era mudarse a Nueva York. Viajó por primera vez a esta ciudad en el verano de 1953 con su amigo, el joven poeta Michael McClure, con la misión de «[adquirir] un conocimiento secreto, profundo, del expresionismo abstracto y del arte moderno en general»³. Con el atrevimiento característico de la juventud, Conner y McClure decidieron

¹ Carta de Bruce Conner a Charles Alan, 1957, Alan Gallery Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.

² Véase Kristine McKenna, «Bruce Conner in the Cultural Breach», *Los Angeles Times*, 10 de junio de 1990.

³ Bruce Conner en «A Conversation with Bruce Conner and Robert Dean», 27 de abril de 1990, en *Bruce Conner: Assemblages, Paintings, Drawings, Engraving Collages, 1960-1990*, cat. exp., Santa Mónica, Michael Kohn Gallery, 1990, s. p.

buscar el número de Motherwell en el listín telefónico y consiguieron colarse en la casa y en el estudio del artista. Conner regresó a Nueva York dos años después, en junio de 1955. Esta vez, llevaba consigo pinturas y *collages*, y también diapositivas de otras obras, y su intención era encontrar una galería que le representara. Contra todo pronóstico, logró impresionar lo suficiente al galerista del Upper East Side, Charles Alan, para que le comprara tres obras y le incluyera en su nómina de artistas en 1956, cuando Conner solo tenía veintidós años. Aunque Alan no organizaría una exposición individual de su obra hasta 1960, tenía en el inventario de su galería pinturas, dibujos, *collages* y, posteriormente, *assemblages* del artista, y exhibió algunas de sus obras en dos exposiciones colectivas en 1956 y en 1958.

⁴ Carta de Bruce Conner a Charles Alan, sin fecha (ca. 1960), Alan Gallery Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.

La Alan Gallery exponía obras de un ecléctico grupo de artistas europeos y americanos, entre los que se encontraban los pintores figurativos David Hockney, Jacob Lawrence y Nathan Oliveira; los dadaístas Marcel Duchamp, Francis Picabia y Kurt Schwitters; y varios jóvenes artistas europeos situados en la periferia del neodadaísmo, como el italiano Enrico Baj y el británico John Latham. Alan también representaba a no menos de media docena de artistas que trabajaban con el *collage* o realizaban esculturas con objetos encontrados. Las pinturas, los *collages* y los *assemblages* de Conner encajaban a la perfección en el amplio contexto de la estética continental de Alan. En las pinturas que le enseñó al galerista en el verano de 1955, Conner combinaba una abstracción animada, dimensional y expresiva, comparable a la de algunos pintores europeos de la *matière*, como Alberto Burri o Jean Dubuffet, con el espíritu de un arte figurativo existencial que recordaba a la obra de Oliveira, su paisano de San Francisco, pero también similar a los retratos de Alberto Giacometti. En la segunda mitad de la década, las pinturas de Conner adquirieron un carácter cada vez más escultórico, pues empezó a grabar, a rascar, a perforar o a manipular con distintos procedimientos la gruesa superficie pictórica de sus obras para crear efectos más viscerales, pero también más dimensionales. Adornadas a veces con fragmentos cuadrados de lienzo, cartón o con trozos de cables, las obras que creó Conner en esta época se encuentran a medio camino entre la pintura y el *collage*.

La necesidad acuñar un lenguaje artístico que no se pudiera definir por medio de una única categoría artística culminó en 1958, cuando la pintura, el *collage* y la escultura se combinaron en la obra que se considera el primer *assemblage* de Conner, RATBASTARD (1958, fig. 1), una escultura pendular formada por una media de nailon que había rellenado, entre otras cosas, con una de sus propias pinturas rajada en el centro. Con este primer objeto verdaderamente tridimensional, Conner parecía haber perdido el interés por la sencillez de los óleos sobre lienzo. «Prefiero las hamburguesas con mostaza al expresionismo abstracto», le escribió a Alan⁴. A pesar de renunciar a esta técnica en favor del *assemblage* escultórico, la superficie



1

1 RATBASTARD, 1958 (detalle)

pictórica se mantuvo presente en sus obras tridimensionales hasta bien entrados los años sesenta. RATBASTARD no es más que el primero de una serie de objetos ensamblados contruidos con una mezcla de materiales en la que, si la analizamos de cerca, descubrimos pinturas abstractas. Conner, además, acostumbraba a pintar sus *assemblages*. En obras como SPIDER LADY NEST (1959), gotas y pinceladas de pintura blanca, negra o marrón cubren las fotografías, se derraman por los marcos de madera, y manchan como si fueran sombras trozos de nailon estirados. En el panel izquierdo de PARTITION (1961-1963, pp. 48-49), un enorme *assemblage* elaborado con un biombo de pie, encontramos (entre flecos, medias y flores de papel), una sección bastante extensa pintada de color azul fuerte⁵, y la superficie de uno de los lados de PILLOW (1961-1964, p. 50) –que, más que un *assemblage* es una serie de *collages* montados sobre un objeto tridimensional– está totalmente cubierta por pequeños motivos abstractos que flotan sobre grandes áreas de pintura roja y azul. Este precoz rechazo de la especificidad del medio en favor de una creación artística de carácter más híbrido animó a Conner a desarrollar un lenguaje complejo y sofisticado de *assemblage* escultórico con objetos encontrados; además, le proporcionó una estrategia para evitar que le clasificaran como pintor o como escultor, o incluso como creador de *assemblages*.

En aquella época, como ahora, que un joven artista de Kansas tuviera un representante en Nueva York sin haber expuesto antes era un fenómeno extraño y digno de atención⁶, pero a pesar de este éxito temprano, Conner no quiso establecerse en esa ciudad. En lugar de ello, él y su mujer, la artista Jean Conner, se decantaron por San Francisco, la ciudad donde ya se habían instalado varios de sus amigos íntimos de Wichita. En San Francisco, en el año 1958, como recordaría años después, «no existía esa preocupación por los títulos necesarios para ser admitido en los círculos artísticos y en la sociedad en general, ni por lo que era y lo que no era arte, etc.» «Nadie compraba obras de arte», declaraba rotundamente. «No era un producto»⁷.

⁵ El color guarda un parecido evidente con el International Klein Blue (IKB) que Klein patentó en 1960. Conner pudo ver la primera exposición de Klein en los EE. UU., que tuvo lugar en 1961 en la Leo Castelli Gallery de Nueva York, donde el artista francés expuso sus pinturas monocromas con IKB. Conner también conocía el Nouveau Réalisme, fundado por Klein, entre otros artistas. En los años sesenta, los *assemblages* de Conner se incluirían en varias exposiciones importantes del Nouveau Réalisme en Europa.

⁶ Sorprendentemente, Conner también contactó ese año con Dorothy Miller, conservadora adjunta del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, que le visitó en Wichita. Miller organizó una serie de exposiciones colectivas de artistas jóvenes que tuvieron una influencia enorme, y si bien no incluyó a Conner en ninguna de estas muestras del MoMA, sí que garabateó en un papel dónde iba a pasar el joven artista los próximos años («Neb, Lincoln, hasta Enero del 56, después beca en Bklyn. Mus. Sch.»), y añadió el comentario: «Pintor de 21 años. Bueno. Mantener el contacto». Object file, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, Nueva York.

⁷ Bruce Conner en Hans Ulrich Obrist y Gunnar B. Kvaran, «Interview: Bruce Conner», *Domus*, no. 885, octubre de 2005, pp. 21, 22.

A lo largo de los años, en numerosas entrevistas, Conner describiría con orgullo esta falta de reconocimiento comercial, y atribuiría a esta circunstancia el mérito de estimular la libertad creativa de los artistas, liberados de la preocupación de tener que vender su obra. Es indudable que esta situación era real, pero no es menos cierto que, a pesar de ello, Conner gozó de un reconocimiento excepcional de manera casi inmediata. Su prestigio nacional creció de manera vertiginosa en los cinco años que transcurrieron entre su primera visita a Nueva York y su primera exposición individual en esa misma ciudad, a pesar de haberse trasladado a San Francisco. En 1959, al poco tiempo de llegar a California, Conner recibió la atención de algunas publicaciones de alcance nacional cuando presentó en una exposición colectiva en el de Young Museum su obra CHILD (1959, p. 24), una figura de cera del color de la piel abrasada, atada con medias de nailon a una trona⁸. La mala reputación que se ganó esta obra elevó a Conner –«el temerario creador de esta composición con cera negra, madera y medias de seda»– a la categoría de «estrella» del mundo del arte⁹. En 1961, sus obras ya se habían incorporado a la colección del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York y a la del San Francisco Museum of Art (el actual San Francisco Museum of Modern Art) y había conseguido vender varias piezas a los coleccionistas particulares más prominentes del país. El poeta y crítico Kenneth Rexroth se hacía eco de esta circunstancia, y observaba con cierta sorpresa que había visto una obra de Conner en la colección de Joseph Pulitzer Jr. en San Luis, colgada «al lado de obras de Pissarro y de Gris»¹⁰. El crítico neoyorquino Hilton Kramer también señalaba que el joven Conner había suscitado una gran atención; ya en 1960, el año en que Conner inauguró su primera exposición individual en Nueva York, Kramer le relacionaba con dos figuras fundamentales del arte contemporáneo más innovador, Jasper Johns y Robert Rauschenberg, y afirmaba que los tres eran unos «publicistas visuales» empeñados en dejar su impronta en los círculos artísticos del momento¹¹.

La primera exposición individual de Conner en Nueva York se inauguró en la Alan Gallery en enero de 1960. Integrada por treinta y tres «*collages* y construcciones»¹² fechados entre 1957 y 1959, la muestra no incluía pinturas, pero sí obras bidimensionales con objetos encontrados, como WELSH RABBIT (1958), y *assemblages* tridimensionales, entre los que se encontraban RATBASTARD, SPIDER LADY (1959) y LADY BRAIN (1960). La exposición suscitó una atención considerable para un joven artista de la Costa Oeste, y se presentó en el momento más oportuno. Las galerías de Nueva York estaban atestadas de arte encontrado, pues a principios del año 1960 se habían inaugurado exposiciones de Arman, César, John Chamberlain, Yves Klein, Rauschenberg y Jean Tinguely. En junio, la Martha Jackson Gallery organizó *New Forms-New Media*, una ambiciosa exposición en dos partes en la que se exhibieron obras de una amplia nómina internacional de artistas jóvenes que se dedicaban a la creación de esculturas con objetos encontrados, entre otros George Brecht, Lee Bontecou y

⁸ El MoMA intentó adquirir esta obra, una terrible crítica a la pena capital, pero al comité de adquisiciones del museo le pareció demasiado controvertida. Más adelante, se incorporaría a la colección del museo a través de una donación del fideicomisario de la institución e intrépido coleccionista Philip Johnson. Véase Roger Griffith y Megan Randall, «The Life, Death, and Resurrection of Bruce Conner's Child», en *Bruce Conner: It's All True*, cat. exp., San Francisco (California), San Francisco Museum of Modern Art, 2016.

⁹ A. J. Bloomfield, «Farther Out Than Any Other Gallery», *San Francisco News-Call Bulletin*, 12 de noviembre de 1960.

¹⁰ Kenneth Rexroth, «Shockers by a Midwest and Elegance from an English Ballet», *San Francisco Examiner*, 13 de noviembre de 1960.

¹¹ Hilton Kramer, «Month in Review», *Arts* 33, nº 5, febrero de 1959, p. 49.

¹² Véase *Bruce Conner*, folleto de la exposición, Nueva York, Alan Gallery, 1960.

Chamberlain, así como Conner, que expuso SPIDER LADY. La muestra, que también incluía obras de precursores de este fenómeno como Burri, Joseph Cornell, Dubuffet y Schwitters, fue un antecedente directo de la influyente exposición de William Seitz *The Art of Assemblage*, que se inauguró en el MoMA dieciséis meses después. En una reseña de esta muestra de la galería de Martha Jackson, el crítico John Canaday afirmaba que SPIDER LADY era «un mejunje-*collage*» con «un liguero, que necesita urgentemente tratamiento psicoanalítico». A pesar de esta mordaz observación, al final de su reseña Canaday señalaba que Conner era una de las «cabras traviesas» de esa exposición atestada de «ovejas parásitas»¹³.

En las reseñas de la muestra individual que Conner inauguró en la Alan Gallery a principios de año el escepticismo en relación con la teatralidad de los temas y del lenguaje artístico se combinaba de nuevo con el aprecio por la imaginación y la sofisticación formal de su obra. El artista y crítico Sidney Tillim era el que se mostraba más crítico. Decía que la exposición de Conner era «un muestrario del culto a la fealdad», y consideraba que la osadía de Conner no era más que arrogancia. Cuestionaba la sinceridad de objetos cargados de connotaciones sexuales y decididamente fetichistas como LADY BRAIN o SPIDER LADY, y terminaba su reseña con la frase final de un viejo chiste: «¡Hijo mío, tú no te estás confesando: tú me estás vacilando!»¹⁴. Lawrence Campbell declaraba que estaba cansado de lo que consideraba que no era más que una repetición rancia de los vanguardismos del pasado.

A su entender, Conner había «adoptado la técnica de los dadaístas y de Rauschenberg», y se quejaba de que «esta exposición representa la transformación inmediata del arte de vanguardia en expresión académica»¹⁵. Uno de los pocos críticos que hacían referencia a la dimensión estética y a la mezcla de géneros de los *assemblages* de Conner fue Kramer, que supo detectar las referencias a la pintura en los híbridos entre imagen bidimensional y relieve de Conner, y consideraba que su obra era una «curiosa alianza entre el sabor del arte no figurativo y el arte objetual»¹⁶. Sin tener en cuenta estos comentarios incisivos, Dore Ashton, historiadora del arte y ferviente defensora del expresionismo abstracto, fue la única crítica de Nueva York que elogió inequívocamente los logros de Conner. Aunque reconocía su «adhesión a la tradición dadaísta», detectaba algunos elementos innovadores en aquella infusión de temas insistentemente contemporáneos, y por ello afirmaba que la inspiración histórica «no impide que su propia personalidad haya quedado plasmada en todos los objetos que ha reunido, desde los más divertidos a los más siniestros»¹⁷. Desmarcándose de los que criticaban la falta de innovación formal de Conner, Ashton argumentaba que los sutiles efectos compositivos del artista, el sesgo satírico y la audaz falta de respeto hacia la religión y la patria le situaban «por delante de cualquier otro artista joven que se haya adentrado en este género»¹⁸.

¹³ John Canaday, «Art: A Wild, but Curious, End-of-Season Treat», *New York Times*, 7 de junio de 1960.

¹⁴ Sidney Tillim, «In the Galleries: Bruce Connor [sic]», *Arts* 34, nº 6, marzo de 1960, p. 59.

¹⁵ Lawrence Campbell, «Bruce Conner», *Art News* 59, nº 1, marzo de 1960, p. 62.

¹⁶ Kramer, «Month in Review», p. 50. Kramer, que más tarde se convertiría en el crítico de arte de cabecera del *New York Times*, sería objeto de una campaña de envío de cartas organizada por Conner, que el artista concibió como una obra de arte.

¹⁷ Dore Ashton, «Art», *Arts and Architecture* 77, nº 3, marzo de 1960, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*



2

2 THE LAST SUPPER (1960), instalada junto a pinturas de Alberto Burri en la exposición *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1961. Archivo fotográfico, The Museum of Modern Art Archives, Nueva York

Para todos los artistas que trabajaban con objetos encontrados, Conner incluido, 1960 fue un año clave. Antes de que se empezara a utilizar el término genérico «*assemblage*», este tipo de obras se calificaban como «neodadaístas» o «Junk Art» [arte basura]. El término «neodadaísta», que unas veces se empleaba en sentido irónico y otras con la intención de situar esta nueva tendencia en el contexto de la historia del arte, hacía referencia a obras que parecían inspirarse en los *ready-made* de Duchamp o en los objetos surrealistas. En un principio fue el término predilecto para describir las obras de Johns y de Rauschenberg, pero se amplió enseguida para dar cabida a las obras que no solo empleaban objetos cotidianos, sino que también los representaban, como las serigrafías de Andy Warhol. Menos utilizada en los círculos artísticos que «neodadaísmo» pero más fácil de entender para la prensa popular¹⁹, la expresión «Junk culture» (o también «Junk art») la acuñó el crítico y conservador británico Lawrence Alloway²⁰. Se suponía que era un término descriptivo y crítico al mismo tiempo, y se empleaba para caracterizar a las obras de arte que incorporaban basura, tanto en la forma como en el contenido, en lugar de transformarla. En un célebre artículo que se publicó en marzo de 1961 con ilustraciones de obras de Conner y de Arman, de Latham, de Brecht y de Jim Dine, Alloway definía la cultura Junk como un arte urbano «basado en la obsolescencia, en el material de desecho de las ciudades, en objetos que se pueden encontrar en los cajones, en los armarios, en los desvanes, en los cubos de basura, en las alcantarillas, en los descampados y en los vertederos»²¹.

A las expresiones «neodadaísmo» y «Junk Art» se les unió un tercer término que surgió al otro lado del Atlántico. En 1960, el crítico francés Pierre Restany reunió bajo una misma categoría a un heterogéneo grupo de artistas jóvenes europeos cuyo rasgo común era que trabajaban con objetos encontrados, y definió su obra como «Nouveau Réalisme». El término, que en los Estados Unidos se anglicanizó y se transformó en «New Realism» [Nuevo realismo], se utilizó como sinónimo de «neodadaísmo» y de «Junk Art» hasta finales de 1961, cuando estos tres

¹⁹ Véase Art Buchwald, «Where Junk Is Art and Art Is Junk», *Detroit Free Press*, 30 de enero de 1961. Desde París, este popular humorista independiente aclaraba que se refería a «la basura: lo que tira la gente, no la porquería que fuman algunos artistas» [en alusión a la heroína, que en inglés también se designa con la palabra *junk* (N. del T.)]. Además, sostenía que la galerista Iris Clert le había confesado que todos sus artistas «estaban locos», pero «hoy en día, la chaladura vende».

²⁰ Alloway también inventó el término «Pop» a mediados de los cincuenta, un término que utilizaba para describir las obras multidisciplinarias del Independent Group, el círculo de artistas, arquitectos e historiadores del arte que se reunían en el Institute of Contemporary Arts de Londres, que él mismo dirigió entre 1954 y 1957.

²¹ Lawrence Alloway, «Junk Culture», *Architectural Design* 31, n.º 3, marzo de 1961, p. 122.

descriptores quedaron englobados bajo la rúbrica más general que propuso Seitz en la exposición del MoMA *The Art of Assemblage*. Esta muestra, en la que se presentaron más de 250 objetos creados por una selección internacional de artistas, fue la primera exposición institucional que ofrecía un estudio histórico exhaustivo del uso de los objetos encontrados en el arte del siglo XX. Era la primera vez que se empleaba el término «*assemblage*» como una rúbrica general que incluía a cualquier expresión artística con objetos encontrados²², y se trataba de una definición amplia, lo suficientemente flexible para abarcar en su totalidad a la historia del arte moderno europeo, y a las obras en dos y tres dimensiones que habían creado algunos de los artistas americanos y europeos más prestigiosos del momento. Seitz propuso una definición de *assemblage* universal e imponente: un método de creación artística que incorporaba toda suerte de objetos, entre ellos el papel, los tejidos, los fragmentos de metal e incluso cuchillos y tenedores, sillas y mesas, pedazos de muñecas y maniqués, y guardabarros de automóviles, y que operaba a través de dos estrategias paralelas de acumulación y yuxtaposición que permitían destapar la naturaleza simbólica de los objetos que conformaban el mundo y, en un sentido más amplio, dejar al descubierto la propia naturaleza de la realidad²³. La exposición incluía obras de maestros modernos como Duchamp, Max Ernst, Kazimir Malévich, Picasso y Schwitters, y también de artistas consolidados que se encontraban en la mitad de su carrera, como Burri, Cornell, Willem de Kooning, Dubuffet y Motherwell. Los artistas europeos y americanos más jóvenes formaban una gran cohorte que incluía a Bontecou, César, Chamberlain, Johns, Rauschenberg y Tinguely, entre muchos otros. Se expusieron, además, algunas piezas de cuatro artistas de la Costa Oeste –Conner, George Herms, Jess y Edward Kienholz–, y de un desconocido artista autodidacta de Papúa Nueva Guinea. Seitz no organizó la exposición basándose en criterios geográficos, generacionales, ni de afinidad, porque la intención –y el acierto– de *The Art of Assemblage* fue racionalizar una serie de categorías artísticas de una enorme diversidad y reducirlas a un único movimiento moderno internacional. El imprimátur del Museum of Modern Art le confería a la tesis que se proponía en esta muestra una aura de autoridad que contribuyó a que el término «*assemblage*» se afanzara en el léxico de la historia del arte, y situó a los artistas allí representados en un contexto del que a algunos de ellos –Conner incluido– les resultaría difícil desmarcarse.

Conner viajó a Nueva York para asistir a la inauguración de *The Art of Assemblage*, pero como es sabido no acudió a la recepción de gala. Optó por escenificar una acción con la ayuda del artista postal Ray Johnson, y colocó uno de sus *assemblages* (que había sido seleccionado para la exposición pero que resultó dañado durante su traslado a Nueva York) justo en el camino que tenían que recorrer los invitados para acceder a la muestra, obligándoles a sortearlo para entrar en la sala²⁴. Según Kevin Hatch, la intención de Conner era «poner de relieve el abismo que existía entre... el carácter efímero y lúdico de la escena artística de la

²² El término lo utilizó por primera vez Jean Dubuffet en 1954 para describir a un grupo de pequeñas esculturas que moldeó con esponja y otros materiales encontrados. Algunos de estos originales *assemblages* se incluyeron en la exposición del MoMA.

²³ Comunicado de prensa nº 110, 4 de octubre de 1961, The Museum of Modern Art, Nueva York.

²⁴ Véase Rachel Federman, «Bruce Conner: cincuenta años en el *show business*. Una cronología narrativa», en este mismo volumen.



3

3 Arman, *Home Sweet Home II*, 1960. Acumulación de máscaras de gas en una caja de madera, 130 × 150 × 25 cm. Glenstone Museum, Potomac, Maryland

Bahía de San Francisco, y la solemnidad de las actitudes y los protocolos de los círculos artísticos de la Costa Este»²⁵. Pero, además, se puso de manifiesto que Conner era un artista que cultivaba la *performance* de duración, un tipo de representación que empezó a poner en práctica en sus años de estudiante y que seguiría realizando hasta el final de su vida. Este impulso de organizar acciones a la vez que creaba sus *assemblages* –poniendo, en ocasiones, unos al servicio de los otros– era precisamente el tipo de forma híbrida de arte encontrado que la exposición del MoMA ignoraba y que, en consecuencia, contribuyó a anular. Es evidente que la acción que escenificó Conner en la inauguración de la exposición pretendía denunciar esta situación.

²⁵ Kevin Hatch, *Looking for Bruce Conner*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2012, p. 33.

²⁶ Véase, por ejemplo, Kramer, «Month in Review», p. 50.

En los artículos que se escribieron acerca de *The Art of Assemblage* en la prensa nacional e internacional se reseñaban de manera rutinaria las obras Conner, de Johns y de Rauschenberg. Se destacaba la influencia del dadaísmo y del surrealismo, un término al que los defensores acérrimos del arte no figurativo le añadían el calificativo de «literario»²⁶. Seitz había optado por no situar la obra de Conner cerca de los otros dos «neodadaístas»; la escultura *THE LAST SUPPER* (1960) se expuso al lado de las pinturas de plástico negro derretido de Burri (véase fig. 2), y el enorme *assemblage* *THE TEMPTATION OF ST. BARNEY GOOGLE* (1959), se podía contemplar junto a los *assemblages* de pared de Niki de Saint Phalle y del artista noruego Rolf Nesch. En el catálogo, la imagen de *THE LAST SUPPER* aparecía en una sección titulada «El realismo y la poesía del *assemblage*», donde se hablaba, brevemente, de la aparición del Nouveau Réalisme.

La decisión que tomó Seitz de situar la obra de Conner en el contexto de los artistas europeos demuestra que en esta etapa de su carrera se consideraba que sus *assemblages*



4

4 Niki de Saint Phalle, *Shooting Painting American Embassy*, 1961. Pintura, yeso, madera, bolsas de plástico, zapatos, cordón de cáñamo, asiento de metal, hacha, lata de metal, pistola de juguete, malla de alambre, pellets y otros objetos sobre madera 244,8 × 65,7 × 21,9 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, donación de la Niki Charitable Art Foundation

se podían relacionar con las formas de escultura encontrada que se estaban creando en Europa en ese momento. En el tiempo que transcurrió entre la inauguración de *The Art of Assemblage*, a finales de 1961, y 1965, el año que Conner renunció a la creación de *assemblages*, su obra se situó con frecuencia en el mismo contexto que la de los Nouveaux Réalistes. Más o menos contemporáneo de Conner, el movimiento del Nouveau Réalisme incluía a escultores como Arman, César, Daniel Spoerri y Tinguely; a los denominados artistas/poetas *décollage/affichistes* Jacques de la Villeglé, François Dufrêne y Raymond Hains; al *afficheur* romano Mimmo Rotella; a Saint Phalle y a Martial Raysse; y, por último, a Yves Klein. La primera exposición conjunta de estos artistas, organizada por Restany en la Galerie J de París en 1961, se titulaba *À 40° au-dessus de Dada*²⁷. Como se desprende del nombre de la exposición, los Nouveaux Réalistes se inspiraban en el uso que le habían dado los dadaístas y los surrealistas a los objetos encontrados, pero habían puesto al día este planteamiento incorporando objetos de producción industrial a sus esculturas, relieves y pinturas.

27 Seitz viajó a París para ver *À 40° au-dessus de Dada*. Restany recordaba que durante su estancia, los dos habían «descubierto que estaban de acuerdo» en que el *assemblage* era un medio de alcance internacional. Pierre Restany, «Chelsea 1960», en *Paris-New York: 1908-1968*, ed. Pontus Hultén, París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Modern, 1977, p. 148 (traducción de la autora). Al final, Seitz incluyó en *The Art of Assemblage* obras de Arman, César, Dufrêne, Hains, Saint Phalle, Raysse y Tinguely, y también de Baj. En el catálogo, citaba la definición del grupo que había ofrecido Restany, y señalaba que se trataba de unos artistas que presentaban «en su totalidad, un aspecto de lo real, plasmado en su integridad objetiva», pero en la exposición no reconocía que el Nouveau Réalisme fuera un movimiento independiente; los artistas que lo representaban estaban incluidos en la categoría más general de la historia continua del *assemblage* artístico en el siglo xx, y sus obras se encontraban repartidas por toda la muestra. Véase William C. Seitz, *The Art of Assemblage*, cat. exp., Nueva York, Museum of Modern Art, 1961, pp. 82-84.

Renunciando a la fascinación dadaísta por los encuentros casuales, preferían la yuxtaposición calculada a la fortuita, y recurrían a estrategias de multiplicación y repetición o creaban situaciones para construir composiciones que representaban una crítica a la cultura contemporánea. La colección de máscaras de gas de Arman, cuidadosamente ordenadas en una caja de metacrilato y tituladas, irónicamente, *Home Sweet Home II* (1960, fig. 3), o las pinturas tiroteadas de Saint Phalle (1961-1963, fig. 4), que parecía que sangraban pigmentos, compartían la misma sensación de preocupación por los problemas de actualidad con algunas obras que creó Conner en esta misma época, como CHILD, que se puede interpretar que representa a un niño sentado en una silla eléctrica, y BLACK DAHLIA (1960, p. 38), un *assemblage* que retrata a la víctima de un infame asesinato sexual. Este tipo de temas, oscuros e incisivos pero matizados por el humor sarcástico y la tristeza existencial, parecen encajar con los de obras como las abstracciones abrasadas de Burri o las pinturas profanadas de Saint Phalle. Como reconocían tanto Seitz como Restany, estaba claro que los *assemblages* de Conner sintonizaban mejor con el arte europeo de la posguerra de principios de los sesenta que con el que surgió en los círculos artísticos de Nueva York en vísperas de la explosión del Pop Art, más alegre, en general.

Aunque Restany no incluyó *assemblages* de Conner en *À 40° au-dessus de Dada*, sí lo haría en las posteriores exposiciones y análisis del movimiento que él mismo había creado²⁸.

Reconocía que existían algunas diferencias entre los creadores de *assemblages* americanos y europeos –sobre todo en el caso de los que estaban a punto de ser etiquetados como artistas pop–, pero también pensaba que todos tenían en común la crítica a la producción industrial desenfrenada, a la ubicuidad de la publicidad, y a la vida urbana, un rasgo que, en su opinión, los convertía en defensores de cierto tipo de «folclore urbano»²⁹. Restany se apoyaba en estos puntos de conexión para presentar el Nouveau Réalisme como un puente que había permitido salvar el abismo que existía entre París y Nueva York, una brecha provocada por lo que él caracterizaba como una «guerra fría» entre «economías artísticas». Los Nouveaux Réalistes, proclamaba Restany retrospectivamente, habían sido «los artesanos de la convergencia cultural»³⁰, y señalaba que tanto Chamberlain, como Conner, Johns, Rauschenberg o Richard Stankiewicz habían mantenido un diálogo con los artistas del movimiento de París desde su aparición³¹. Durante su visita a Nueva York a principios de 1960, Tinguely suscribiría la opinión de Restany. Le parecía emocionante que en aquel momento se expusiera tal cantidad de obras de arte encontrado, pues pensaba que existía una relación entre la obra de los artistas americanos y la nueva sensibilidad que se estaba desarrollando al mismo tiempo en Europa. «Este descubrimiento de la grandeza americana... es una experiencia que compartimos todos los artistas europeos jóvenes a principios de los años sesenta»³², le escribió a Restany emocionado en aquel entonces.

²⁸ Conner participó en algunas de las exposiciones colectivas más importantes del Nouveau Réalisme que se celebraron en varias instituciones a lo largo de la Europa occidental. En Italia, la Bienal de San Marino de 1963, que se centraba en las «tendencias europeas en particular», incluyó *assemblages* de Conner en una sección titulada «Nouveau Réalisme», y entre 1964 y 1965, el Gemeentemuseum de La Haya organizó una significativa exposición colectiva llamada *New Realism*, en la que también se presentaron obras de Conner. Desde Holanda, la exposición viajó al Museo del Siglo xx de Viena, con el nombre *Pop*, etc., y después a la Akademie der Künste de Berlín, donde se inauguró con el título *New Realism and Pop Art*. En todas estas ediciones de la exposición, los *assemblages* de Conner se expusieron en la sección «La realidad como objeto encontrado», que incluía obras de los Nouveaux Réalistes europeos y también de Cornell, Duchamp y Man Ray. Véase Henry Meyric Hughes, «Pierre Restany, l'AICA et l'aventure est-européenne» en *Le demi-siècle de Pierre Restany*, ed. Richard Leeman, París, Éditions de Cendres, INHA, 2009.

²⁹ Pierre Restany, *60/90: Trente ans de Nouveau Réalisme*, París, La Différence, 1990, pp. 11-12.

³⁰ *Ibid.*, pp. 18-19.

³¹ En 1964, todos estos artistas, con la excepción de Conner, ya habían presentado exposiciones individuales en las galerías más importantes de la vanguardia parisina: Johns expuso en la Galerie Rive Droite en 1959, y repitió en 1961 en ese mismo espacio; Stankiewicz, en la Galerie Neufville en 1960 y en la de Daniel Cordier en 1964; Rauschenberg, en la galería de Daniel Cordier en 1961 y en la Galerie Ileana Sonnabend en 1963; y Chamberlain también expuso en esta misma galería en 1964.

³² Carta de Jean Tinguely a Pierre Restany, se cita en Restany, *60/90*, p. 21.

Aunque Conner concedió muchas entrevistas a lo largo de su vida, casi nunca expresaba su opinión en relación con la obra de artistas que no pertenecieran al círculo de amigos íntimos con los que coincidió en San Francisco a finales de los años cincuenta³³. Receloso de que le definieran por el uso de un material o por la adscripción a un estilo o una tendencia en concreto, Conner jamás recordaba que en un momento de su carrera se había producido una convergencia entre su obra y la de los Nouveaux Réalistes. Sin embargo, no creo que le hubiera desagradado la definición que ofrecía Restany del Nouveau Réalisme, un movimiento que a su entender era un «folclore urbano», pues él mismo declaró en cierta ocasión que sus *assemblages* eran «una forma de arte folclórico»³⁴. Además, estaba muy interesado en los *assemblages* que se creaban fuera del contexto del arte, y en 1960, cuando Seitz viajó a San Francisco, no solo le llevó a conocer los estudios de algunos artistas, sino que también le enseñó los escaparates de varias tiendas³⁵. De hecho, da la sensación de que algunas obras de Conner se basan en formas encontradas de *assemblage*. Las esculturas colgantes, que parecen bolsas o sacos, como RATBASTARD o BLACK DAHLIA, recuerdan a los amuletos que se suelen utilizar para hechizar o atraer en los rituales esotéricos; y las obras que creó en México, donde vivió durante una breve temporada entre 1961 y 1962, estaban inspiradas en los altares improvisados que se pueden encontrar en los hogares y los lugares públicos de todo el país. En LA VIRGEN (1962) llegó incluso a incorporar un «milagro», un amuleto religioso que se emplea como ofrenda votiva en los altares, en una superficie en la que también incluyó cuentas que recuerdan a las de los rosarios.

A finales de 1962, Restany colaboró como asesor con la Sidney Janis Gallery de Nueva York para preparar *The New Realists*, una exposición destinada a ampliar el grupo europeo para dar cabida a los artistas americanos. En la muestra se exhibieron obras de los Nouveaux Réalistes Arman, Hains, Klein, Raysse, Rotella, Spoerri y Tinguely, y de otros artistas europeos cercanos a la órbita del grupo, como Baj y Christo, pero la idea era trazar un rumbo nuevo. Se rechazaron las obras que Janis identificaba como «poéticas» o «expresionistas», y también con «las importantes derivas del *collage* y del *assemblage*»³⁶, y, por tanto, no se incluyeron piezas de Rauschenberg, de Johns ni de Conner. Sí se mostraron, sin embargo, trabajos de Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg y Warhol, artistas que, a finales del año 1962, se habían convertido en los principales abanderados del recién bautizado Pop Art³⁷. Janis pensaba que algunos artistas europeos, como Arman y Spoerri, mantenían cierta afinidad con el Pop Art en virtud de su interés por los objetos de producción industrial; pero Restany no estaba de acuerdo. Le parecía que los «interlocutores naturales» del Nouveau Réalisme eran Chamberlain, Conner, Johns, Kienholz y Rauschenberg. Cuestionaba los motivos que habían aducido para dejar fuera a esos artistas, e insistía en particular en lo que definía como «ciertas ausencias californianas»³⁸. En la introducción que escribió para el catálogo, Janis defendía su

³³ Curiosamente, sí decía que había visto por primera vez las pinturas combinadas de Rauschenberg en 1960, y observaba que de esa manera confirmó que estaban haciendo cosas muy diferentes. Véase Bruce Conner, entrevista realizada por Paul Karlstrom y Serge Guilbaut, 29 de marzo de 1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.

³⁴ Conner, se cita en Richard Cándida Smith, *The Modern Moves West: California Artists and Democratic Culture in the Twentieth Century*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2009, p. 141.

³⁵ Véase Federman, «Bruce Conner: cincuenta años en el show business. Una cronología narrativa» en este volumen. Conner también le explicó a un entrevistador de *Rolling Stone* que «en realidad, me habría gustado organizar mi primera exposición en una gasolinera, u otro lugar parecido, pero no encontré ninguna gasolinera chula». Conner, se cita en Thomas Albright, «Meet Bruce Conner, Film-Maker», *Rolling Stone*, 9 de marzo de 1968, p. 18.

³⁶ Sidney Janis, «On the Theme of the Exhibition», en *The New Realists*, cat. exp., Nueva York, Sidney Janis Gallery, 1962, s. p.

³⁷ La Sidney Janis Gallery seguiría representando a una gran cantidad de artistas Pop de Nueva York, como Dine, Oldenburg, George Segal y Tom Wesselmann, entre otros.

³⁸ Restany, *60/90*, pp. 45-46. En otra crónica retrospectiva de la exposición, Restany insinuaba que Janis tenía cierta inclinación por los artistas de Nueva York, y se quejaba de que la supresión de Conner y de Kienholz había «favorecido el desequilibrio» de la muestra. Restany, *Les Nouveaux Réalistes: Un manifeste de la nouvelle peinture*, Paris, Éditions Planète, 1968, p. 186.

decisión de excluir a Conner y señalaba que la obra de este artista, al igual que la de César, Marisol, Louise Nevelson y Stankiewicz, mantenía una relación demasiado estrecha con el «*collage* y el *assemblage*» para presentarla junto a la de artistas como Warhol. A pesar de su interés común en los objetos encontrados, en esta exposición Janis trazó una línea que diferenciaba a los artistas que trabajaban con los *assemblages* de los artistas pop. Con el tiempo, Restany acabaría admitiendo a esta distinción. Quince años después, consideraría que *The Art of Assemblage*, más que una introducción al *assemblage*, había sido una síntesis definitiva que había servido para despejar el camino para la aparición del Pop Art, un movimiento que caracterizaba como «una visión del mundo americana»³⁹, por oposición al Nouveau Réalisme, que era «una respuesta genuinamente europea a la misma situación mundial»⁴⁰.

Cuando surgió en 1962, el Pop Art se veía como una iteración del neodadaísmo, y la obra de Conner, al igual que la de Johns y la de Rauschenberg, se incluyó dentro de la misma categoría, sobre todo en Europa, donde los críticos consideraban que todo el arte americano estaba relacionado de alguna manera con la cultura popular americana⁴¹. Conner, sin embargo, buscaba algo muy diferente de la exuberante celebración de la producción industrial del pop. Como observaba el crítico de la Costa Oeste Philip Leider, uno de los editores que habían fundado la revista *Artforum*, los *assemblages* de Conner se centraban en los objetos desechados, no en los relucientes objetos recién salidos de la tienda⁴². Además, aunque era cierto que el carácter explícitamente sexual de los temas que representaba –modelos de revista, *strippers* y actrices jóvenes–, y el uso frecuente de materiales como la lencería y la ropa interior favorecía cierto tipo de cosificación, o incluso de consumismo, su interés crítico por los grandes temas metafísicos, como la aniquilación del mundo y la explotación humana, contrastaban con el despreocupado interés del Pop Art por lo cotidiano, de la misma manera que sus objetos manchados y destrozados contrastaban con los productos impecables y relucientes que representaban los artistas pop. En los años que transcurrieron entre 1962 y 1964, los *assemblages* artesanales de Conner empezaron a adquirir un aspecto cada vez más nostálgico y anticuado en el contexto de una Nueva York enloquecida con el Pop Art. Conner ya había empezado a darse cuenta de que el campo del *assemblage* estaba empezando a abarrotarse, pero fue precisamente en ese momento cuando creció el interés por sus *assemblages*, sobre todo en Europa⁴³.

A finales de 1964, unos pocos meses después de que se clausurara en la Alan Gallery una retrospectiva de los *assemblages*, los dibujos y las películas que había creado en los últimos diez años, Conner inauguró una exposición individual de *assemblages* en la Robert Fraser Gallery, la galería de moda en el Londres de la época. Fraser, un sibarita de alcurnia que había vivido algún tiempo en Los Ángeles y en Nueva York antes de abrir su galería en 1962,

³⁹ Restany, 60/90, p. 34.

⁴⁰ Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, p. 189.

⁴¹ Puede que esto se debiera a la obra filmica de Conner. El cine es un medio de masas, y teniendo en cuenta que Conner utilizaba metraje encontrado acompañado de bandas sonoras que incluían canciones de los Beatles o de Ray Charles, la conexión era bastante obvia. En un artículo que publicó en el *New York Times* en 1964, Brian O'Doherty afirmaba que COSMIC RAY (1961) era «una obra maestra del Pop Art», y, varias décadas después, Kevin Hatch estaba de acuerdo en definir las películas de Conner como Pop Art. Véase O'Doherty, «Conner and His Films: The Artist as Director, Performer, and –Occasionally– as Artist», *New York Times*, 26 de abril de 1964; y Hatch, *Looking for Bruce Conner*, p. 117.

⁴² Philip Leider, «Bruce Conner: A New Sensibility», *Artforum* 1, n° 6 (Noviembre-diciembre de 1962), p. 18.

⁴³ Entre 1964 y 1965, Conner expuso en la Galerie George Lester de Roma, la Robert Fraser Gallery de Londres y la Galerie J de París.

representaba a un ecléctico grupo de artistas que incluía a figuras del Pop Art británico como Peter Blake, Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi; a la abstraccionista óptica Bridget Riley y a artistas pop americanos como Dine, Ed Ruscha y Warhol⁴⁴. La exposición de Conner tuvo una acogida bastante tibia en la prensa especializada de Londres, y los críticos subrayaron aquellos rasgos que consideraban específicamente americanos, aunque los relacionaban con una tradición anterior al Pop. «Una vez más la obra del Sr. Conner promueve la reacción del expresionismo abstracto en contra de la centralización europea de la imagen», escribió el crítico de *Times*⁴⁵. La mayoría de las reseñas señalaban que el arte de Conner estaba influido sobre todo por el dadaísmo, y también por la obra de Rauschenberg, que había adquirido cierta notoriedad en Europa después de conseguir el León de Oro en la Bienal de Venecia ese mismo verano. En una reseña que apareció en *Domus*, la influyente revista de arte de Milán, se destacaba la influencia del surrealismo, del dadaísmo y del constructivismo, aunque se decía que estaba recubierta de cierta «elegancia de playboy» que solo podía proceder de «un “*assembler*” americano joven y triunfador»⁴⁶. La exposición atrajo la atención de importantes figuras de la cultura londinense, entre ellos algunos miembros de los Beatles y los Rolling Stones, pero Fraser no consiguió vender ni una sola obra de Conner. La muestra viajó intacta a París, a la Galerie J, la cuna del Nouveau Réalisme, la galería de Jeannine de Goldschmidt-Rothschild, compañera de Restany. El contexto de los Nouveaux Réalistes sería más fructífero que el ambiente pop de la exposición de Londres, y, según reveló Conner en una entrevista en 1974, la exposición de París fue su mayor éxito de ventas hasta esa fecha. De acuerdo con el artista, Goldschmidt-Rothschild vendió trece obras a diferentes coleccionistas europeos de prestigio, y gracias a esta exposición la obra de Conner se dio a conocer a un público cultural más amplio en la Europa occidental⁴⁷.

Se podría decir que con las exposiciones de la Robert Fraser Gallery y de la Galerie J, con su público *cool* y entregado, la fama internacional de Conner llegó a su cima. Resulta significativo que cuando regresó a los Estados Unidos decidiera «dejar de pegar fragmentos del mundo»⁴⁸ y abandonara el *assemblage*. La decisión de Conner se puede interpretar en parte como una consecuencia de su aversión por el creciente reconocimiento que estaba recibiendo por parte de lo que a lo largo de su vida definiría con desprecio como «el *business* del arte»⁴⁹. El malestar provocado por el éxito de sus esculturas se agravó, además, ante la preocupación de acabar encasillado para siempre como creador de *assemblages*. En 1965, le escribía a Michael McClure que tenía «una sensación de muerte derivada del “reconocimiento” que he recibido... Me siento etiquetado y clasificado»⁵⁰. Es evidente que este miedo a la clasificación influyó en su decisión de dejar de crear *assemblages*; sin embargo, existe otra razón que hasta ahora no se ha examinado en los estudios sobre su obra, y es la conciencia de que el discurso del arte contemporáneo se estaba alejando del *assemblage* y de

⁴⁴ Al haber trabajado en su juventud como marchante de arte en Los Ángeles, Fraser demostraba un interés excepcional en aquella época por los artistas de la Costa Oeste, y organizaba periódicamente exposiciones colectivas de artistas californianos como Wallace Berman, Conner, Lynn Foulkes, Jess, Ken Price y Ruscha.

⁴⁵ «Art of Bits and Pieces», *The Times*, Londres, 16 de diciembre de 1964, p. 7.

⁴⁶ J. Rykwert, «Mostre a Londra», *Domus*, nº 423, febrero de 1965, p. 278.

⁴⁷ El galerista de Londres Anthony Meier recuerda que el crítico y conservador afincado en Colonia Kasper König conoció la obra de Conner en la Galerie J. Entrevista con el autor, 15 de octubre de 2014, Londres.

⁴⁸ Conner en «A Conversation with Bruce Conner and Robert Dean», s. p.

⁴⁹ Durante sus primeras incursiones en el mercado del arte neoyorquino en la Alan Gallery en 1956 y en 1958, Conner se había negado a firmar sus *assemblages*, una decisión que había dificultado su venta. «Pensaba que firmar mi obra era una forma de publicidad, como un luminoso de Coca-Cola que se enciende y se apaga», explicaba. Bruce Conner en Michael Kohn, «An Interview with Bruce Conner», en *Bruce Conner: Inkblot Drawings and Engraving Collages*, Los Ángeles, Kohn Turner Gallery, 1997, s. p.

⁵⁰ Carta de Bruce Conner a Michael McClure, 22 de octubre de 1965, Bruce Conner Papers, The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

los objetos encontrados –y él quería seguir esa tendencia. En una entrevista que apareció en *Rolling Stone* en 1968, Conner observaba que «durante mucho tiempo he tenido el campo para mí solo; podía avanzar en cualquier dirección. Después, todo el mundo empezó a reclamar el territorio»⁵¹. Apenas cuatro años después de afianzar su posición en la historia del arte de la posguerra, el *assemblage* había tenido una exposición excesiva y se había pasado de moda –en todas partes menos, quizá, en la Costa Oeste⁵².

«Puede que esté encaminándome hacia el vacío», le escribió Conner a McClure en 1964, a propósito de su obra. «Más luz y más espacio y más sonido: menos cosas muertas»⁵³. De hecho, fue en ese momento cuando Conner le dio a su obra un giro más conceptual. En 1964 creó la instalación con trece lienzos TOUCH/DO NOT TOUCH, en 1967 se presentó a supervisor municipal, una decisión que se planteó como una performance artística, y ese mismo año empezó a colaborar con un colectivo de artistas y técnicos en el Avalon Ballroom de San Francisco, creando unos espectáculos de luz que servían de acompañamiento visual a los conciertos de rock que se celebraban en esa sala. Esta etapa de los espectáculos de luz multidisciplinares se ha interpretado como un momento de distanciamiento de la creación artística, pero también se puede considerar que fue una maniobra táctica para alejarse del arte de orientación objetual en favor de un tipo de creación artística basada en el tiempo. En aquel entonces Conner declaraba que su interés por los espectáculos de luces procedía de su deseo de crear un híbrido entre el arte visual y la experiencia filmica⁵⁴. «Estoy trabajando en espectáculos públicos con material visual», le escribió a Charles Alan con cierto orgullo, quizá, «películas, manifestaciones, imágenes de la televisión grabadas en vídeo, pintando elefantes, exponiendo en museos, espectáculos de luz, etc.»⁵⁵. Los dibujos que realizó en esa época pueden ser igualmente considerados como un experimento que combinaba los medios artísticos visuales con las técnicas temporales. Hay quien ha afirmado que los dibujos que creó una vez que abandonó el *assemblage* le alejaron del discurso artístico contemporáneo⁵⁶, pero sus procedimientos, más aún que los resultados, indican que además de estar al corriente de lo que estaba sucediendo en los círculos artísticos de Nueva York y de otros lugares en ese preciso instante, deseaba experimentar con el nuevo lenguaje y con sus técnicas. Conner podía trabajar en un dibujo con rotulador durante diez horas al día⁵⁷, y este tipo de *performances* de duración no solo permite relacionar este proceso con sus anteriores trabajos performativos, sino también con la práctica pictórica obsesiva de artistas como Yayoi Kusama y los dibujos centrados en la propia actividad con los que experimentaron Barry Le Va, Robert Morris o Richard Serra⁵⁸.

«En cierto modo, siempre he tenido la sensación de que lo que hacía se encontraba al margen de la escena artística, en cualquier caso», decía Conner, repasando su carrera, en la entrevista

⁵¹ Conner, se cita en Albright, «Meet Bruce Conner, Film-Maker», p. 18.

⁵² Con la ayuda y la complicidad de la revista *Artforum*, que se publicó en San Francisco entre 1962 y 1965 y después se trasladó a Los Ángeles hasta 1967, el *assemblage* empezó a convertirse en una especie de Escuela de la Costa Oeste, en el momento en que empezaba a perder fuerza en el centro de atención del Este. Véase «California Sculpture Today», número especial de *Artforum* 2, nº 2 (Agosto de 1963), así como exposiciones como *Assemblage in California: Work from the Late 50's and Early 60's*, organizada por John Coplans para la Art Gallery, University of California, Irvine, en 1968.

⁵³ Conner, se cita en Hatch, *Looking for Bruce Conner*, p. 108.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 175-176.

⁵⁵ Carta de Bruce Conner a Charles Alan, 5 de junio de 1967, Alan Gallery Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.

⁵⁶ Véase, por ejemplo, Hatch, *Looking for Bruce Conner*, p. 196.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 226.

⁵⁸ Hatch establece esta relación entre los dibujos de duración de Conner y el arte procesual de estos artistas, pero observa que en general sus dibujos se consideraban «objetos exóticos extranjeros, una especie de curiosidades que procedían de un remoto rincón del mundo natural». Hatch, *Looking for Bruce Conner*, pp. 226-227, 244.

que se publicó en *Rolling Stone* en 1968. «Para que la sociedad lo entienda, tienes que llamarlo arte»⁵⁹. Ese mismo año, después de más de una década de representación, Conner dejó la Alan Gallery y ordenó que le enviaran a San Francisco todas las obras que la galería conservaba aún en su inventario. Con este gesto, como ha observado la historiadora del arte Anastasia Aukeman, parecía que Conner estaba «guardando leña» [*woodshedding*], una expresión que utilizan los músicos de jazz para describir a un artista que deja de actuar en directo durante una temporada, cuando tiene la sensación de que su música se ha vuelto previsible⁶⁰. Conner, sin embargo, nunca tuvo la intención de desaparecer por completo, lo único que quería era cambiar de contexto. Durante el resto de su vida, siguió exponiendo su obra con regularidad en la región de San Francisco, y sus películas no dejaron de distribuirse. Inauguraba exposiciones individuales esporádicamente en diferentes galerías de Los Ángeles y Nueva York, y en 1999, el Walker Art Center de Mineápolis organizó una retrospectiva de su obra –*assemblages* incluidos– que luego viajaría a Fort Worth, a San Francisco y a Los Ángeles. No se encontró ningún espacio donde celebrar la exposición en Nueva York ni en Europa.

La escritora Rebecca Solnit sostiene que si Conner hubiera seguido exponiendo en Nueva York, «es posible que en los manuales universitarios de historia del arte se hablara ahora de Johns, de Rauschenberg y de Conner»⁶¹. Al abandonar deliberadamente el *assemblage*, un medio que le había permitido formar parte durante una temporada de un puñado de tendencias que definieron el arte contemporáneo en Nueva York y en toda Europa en la primera mitad de los sesenta, Conner se arriesgó a caer en el olvido a cambio de lo que él entendía por libertad artística. Volviendo la vista atrás, se puede interpretar que el giro hacia las formas de arte performativas e híbridas se produjo cuando tomó conciencia de que se estaba produciendo un cambio en el discurso del arte contemporáneo, pero también se puede considerar que formaba parte de la larga lucha que mantuvo durante toda su vida para evitar que le encasillaran en una técnica, una tendencia, un medio o –lo que resulta más significativo– una recepción determinada de su obra. «He llegado a la conclusión de [que] la idea de que una persona es una persona, una personalidad única e inmutable, es una ficción», confesaba Conner en una entrevista en 1997. «Las personas se tornan en muchas personas diferentes cuando cambian las circunstancias, cuando cambia el entorno, cuando cambian los que les rodean»⁶². Esta conciencia de la fluidez de los contextos que rodeaban a su obra le sirvió de inspiración desde las primeras etapas de su carrera artística para combatir cualquier tipo de clasificación, viniera acompañada o no de reconocimiento. A Conner no le bastaba con ser el primero entre iguales, un objetivo que había alcanzado en los primeros días de su carrera. Desde el principio, su meta fue convertirse en un artista inigualable.

⁵⁹ Albright, «Meet Bruce Conner, Film-Maker», p. 18.

⁶⁰ Véase Anastasia Aukeman, *Welcome to Painterland: Bruce Conner and the Rat Bastard Protective Association*, Oakland, University of California Press, 2016.

⁶¹ Rebecca Solnit, *Secret Exhibition: Six California Artists of the Cold War Era*, San Francisco, City Lights Books, 1990, p. 60.

⁶² Conner en Kohn, «An Interview with Bruce Conner», s. p.



CH-CH-CH-CHANGES: LOS CAMBIOS DE BRUCE CONNER

Un cambio de opinión, un estado de ánimo, un arrebato de ira, pueden suponer el fin de una obra de arte y hacer que se descarte, que se destruya, que acabe en la basura: algo relativamente habitual en el proceso creativo, en el que el ensayo y el error, los bocetos, los borradores, los prototipos, las primeras versiones y las correcciones son normales. No siempre que se intenta dar forma a una idea se acierta a la primera. Bruce Conner tiraba el arte a la basura, pero también creaba obras de arte con objetos que otras personas habían desechado; además de tener cierta tendencia a los gestos de destrucción grandilocuentes, producía, interpretaba, archivaba y regalaba obras en muchas versiones diferentes. Las cosas eran definitivas hasta que dejaban de serlo. Las obras eran provisionales, como su propia identidad. Su amigo Stan Brakhage contaba que en cierta ocasión Conner le saludó de la siguiente manera: «Hola, ¿cómo estás? Soy Stan Brakhage»¹.

Conner intentaba evitar por todos los medios que le encasillaran en un único «papel» o en una posición artística determinada. Una de sus estrategias consistía en no defender ninguna posición y en limitarse a cambiar de identidad reiteradamente a través de acciones que reflejaban el carácter serial y variable de su arte². En los años sesenta, cuando le pidieron que asistiera a una fiesta en una galería, se presentó allí con unas chapas en las que se podía leer «SOY BRUCE CONNER», y las repartió entre todos los invitados que pudo. En una conferencia que dictó en 1979, hablaba de sí mismo en tercera persona, y decía:

En 1963, cuando Bruce Conner se enteró de que existían otros Bruce Conner en los EE.UU., se embarcó en un viaje «en busca de mi identidad», y se puso a estudiar las guías telefónicas de las ciudades más importantes de los EE. UU. para encontrar a «Bruce Conner». Se le ocurrió la idea de organizar una convención de Bruce Conner a la que invitaría a todos los Bruce Conner del mundo. En la puerta del hotel, colocaría un enorme cartel: «BIENVENIDO, BRUCE CONNER». Habría cena y un programa de actividades. Cada persona llevaría una tarjeta de identificación para saber quién era.

¹ Bruce Conner, se cita en Stan Brakhage, «Bruce Conner», manuscrito de una conferencia pronunciada en el Art Institute of Chicago, Bruce Conner Papers, The Bancroft Library, University of California, Berkeley (en lo sucesivo, BCP).

² Para un análisis más detenido de las numerosas tentativas de evitar las trampas de la biografía y del ego, véase Joan Rothfuss, «Escape Artist», en *2000 BC: The Bruce Conner Story Part II*, cat. exp., eds. Peter Boswell, Bruce Jenkins y Rothfuss, Minneapolis, Walker Art Center, 1999, pp. 159-183.

En todas las tarjetas se podría leer: «Hola, me llamo Bruce Conner». Y, por supuesto, el principal orador sería Bruce Conner. Bruce Conner haría de presentador y el público sería Bruce Conner³.

Para el proyecto de esta convención, diseñó una nueva chapa que decía «NO SOY BRUCE CONNER», que servía de complemento de la anterior, la que llevaba escrito «SOY BRUCE CONNER» (p. 44, figs. 23 y 24). Irónicamente, la iconoclasia y la lucha contra su imagen artística dieron lugar a nuevas referencias a Bruce Conner, aún más emblemáticas.

El anonimato, o la representación a través de una persona totalmente distinta, le atribuían forma y significado a la idea de colaboración y de reconocimiento público de Conner, de manera que las obras o los gestos hablaban por sí mismos. Ya en 1958 había declarado que él era una «fábrica»⁴, y por eso parecía lógico que con el tiempo acabara representando a otros artistas: Anónimo, Anonymouse, Emily Feather, Justin Kase, Diogenes Lucero, y demás. «Son mis socios», decía. «No son personajes ficticios. Existen de verdad»⁵. A primera vista, estos juegos con la identidad representaban una crítica a la condición del artista –que se transformaba en un fetiche, se podía comercializar, controlar– y a las reglas y las estructuras del mundo del arte. Sin embargo, al crear una constante sensación de inestabilidad, las intervenciones de Conner en el ámbito de los hechos y los registros (la sustitución del nombre por la huella dactilar, las firmas duplicadas, los cambios de nombres) no eran meras acciones conceptuales o gestuales, sino recursos teatrales que utilizaba en el entorno total de su vida artística, y revelaban una necesidad profundamente arraigada de desafiar a la autoridad y a las posiciones de poder, de cambiar de bando, de esquivar la presión de las expectativas. La acción más radical de este «artista de la fuga», como le definió Joan Rothfuss en 1999⁶, fue el anuncio de una exposición «del difunto Bruce Conner» en la Spatsa Gallery de San Francisco en 1959. Milagrosamente, su muerte fue provisional, pero la declaró con autoridad, y, más que interpretarse como una fuga debe entenderse como una lucha anárquica contra el poder. Esta adhesión a la inestabilidad también afectó profundamente a la relación que mantenía con sus amigos, colegas, coleccionistas y con el público en general.

ARTE AUTORIZADO

El portador de esta tarjeta está autorizado a alterar cualquier collage o assemblage creado por Bruce Conner y expuesto para el consumo público⁷.

Con la aparición del arte conceptual, la autorización del artista en relación con sus obras adquirió una importancia cada vez mayor. La crítica a las estructuras autoritarias, una

³ Bruce Conner, transcripción de una conferencia dictada en el American Culture Center de Tokio, el 2 de octubre de 1979, BCP.

⁴ Bruce Conner, entrevista realizada por Paul Cummings, 16 de abril de 1973, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C. Véase también el pasaje más largo de esta entrevista que se reproduce más adelante en este mismo ensayo.

⁵ Bruce Conner en «In Conversation: Bruce Conner with John Yau», *Brooklyn Rail*, 1 de noviembre de 2004.

⁶ Rothfuss tituló el ensayo sobre Conner que incluyó en el catálogo de la exposición del Walker Art Center «Artista de la fuga» (véase nota 2).

⁷ Bruce Conner, reverso de una tarjeta que llevaba impreso el mensaje «Please Touch» [Toque, por favor] en el anverso.

práctica que más adelante se definiría como «crítica institucional», era la estrategia pertinente para muchos artistas que saltaron a la fama en los años sesenta. Aunque nunca encajó en la categoría del arte conceptual, Conner recurría con frecuencia a esquemas profundamente conceptuales, y en reiteradas ocasiones se enfrentó en solitario a las instituciones más importantes. Autorizar a otras personas a alterar una obra «expuesta para el consumo público», como reza la cita que acabamos de reproducir, o modificarla uno mismo, constituía un desafío esencial a la representación material del arte en las instituciones privadas y públicas. A partir de estas premisas, Conner dedujo una conclusión lógica y radical: dado que en un museo «solo se permiten obras *autorizadas*»⁸, él era la máxima autoridad en relación con las obras de Bruce Conner en todo momento, no solo en el de su creación.

El carácter desestabilizador de esta postura se pone de manifiesto en una carta que le envió Conner a Henry Hopkins, el entonces director del San Francisco Museum of Art (el actual San Francisco Museum of Modern Art):

La noción de cambio es esencial en muchas de estas obras [*assemblages*] anteriores a 1964. Aceptar que esta noción confiere a la obra parte de su valor expositivo y prohibir, al mismo tiempo, la intervención del artista en el propósito estético fundamental es una paradoja que me cuesta trabajo racionalizar. Si usted acepta las obras en su estado actual y comunica a otras personas que esa apariencia es la expresión de las inquietudes estéticas del artista, entonces, ¿por qué está dispuesto aceptar todos los cambios y alteraciones que pueden sufrir después de pasar por las manos de almacenistas y de vándalos, de soportar los efectos de una manipulación negligente, de la ley de la gravedad, de la humedad, del fuego, del taller de conservación, etc., y se niega a aceptar la intervención del propio artista?... Las leyes de las propias obras se seguirán aplicando de todos modos. Debería usted esperar a que intervenga de verdad para comprobar que no existe ninguna «autoridad» que pueda negar esas leyes⁹.

Afirmar que la autoridad del artista prevalece sobre la propiedad es una propuesta difícil de aceptar en una sociedad estrictamente capitalista, y los museos, sencillamente, no podían admitir que esta noción de cambio tan radical formaba parte de la intención del artista. O, quizá, preferían no adentrarse en ese terreno tan resbaladizo, por mucho que Conner se ofreciera a mantenerse involucrado y a orientarles –su propia «garantía de servicio integral»–, como le propuso en una carta a Kirk Varnedoe, que en aquel entonces era conservador del Museum of Modern Art de Nueva York. En esa misma carta, Conner hacía referencia a la accidentada historia del *assemblage* dañado CHILD (1959, p. 24) y decía que «la escultura tiene ahora un aspecto mucho mejor que hace 25 años»¹⁰. Los cambios, a su modo de ver, podían tener efectos

⁸ Véase Rachel Federman, «Bruce Conner: cincuenta años en el *show business*. Una cronología narrativa», en este mismo volumen.

⁹ Carta de Bruce Conner a Henry T. Hopkins, 27 de julio de 1977, SFMOMA Archives.

¹⁰ «La idea de cambio y mi participación constante en el cambio formaban parte de mi filosofía en las películas, las esculturas, los *assemblages*, etc., que creé a finales de los años cincuenta y a lo largo de los sesenta. En todas estas obras ofrecía una garantía de servicio integral, por la cual me comprometía a seguir adelante con el proceso creativo». Carta de Bruce Conner a Kirk Varnedoe, 12 de mayo de 2001, BCP.



1

1 Bruce Conner en su estudio de San Francisco, 1959. Fotografía de Jerry Burchard. Cortesía Conner Family Trust

distintos, positivos o negativos, pero los museos, como es natural, actuaban sobre la premisa de que eran los propietarios de un objeto histórico que tenía que permanecer inmutable en nombre de la continuidad y de la fidelidad histórica¹¹. En el caso de las obras de cine y de vídeo, sin embargo, el estudio del artista mantiene por lo general el derecho a controlar cualquier cambio de formato y a sustituir las copias de exposición que obran en poder de la colección del museo, lo cual se traduce ni más ni menos que en una «garantía de servicio integral». Uno no puede evitar preguntarse por qué los individuos le prestaban atención cuando les rogaba encarecidamente que reflexionaran detenidamente sobre la idea de inclusión que planteaba, mientras que las instituciones hacían oídos sordos.

Pero las batallas que mantuvo Conner en favor de la libertad y en contra de las instituciones no eran más que una de sus facetas. A pesar de la legendaria lucha que entabló para intentar controlar sus propias obras, se comportaba de una manera extremadamente generosa con otros entusiastas del mundo del arte. Regalaba muchas de sus obras o las intercambiaba con otros coleccionistas, amigos y colaboradores que compartían su misma pasión¹². Pero eran regalos con condiciones.

Conner desafiaba constantemente la métrica y las condiciones económicas del arte con su régimen personal de reglas autoritarias, unas normas que a veces podían llegar a provocar incluso la destrucción de la obra. A fin de cuentas, en los años cincuenta y sesenta, a raíz de la experiencia de la bomba atómica, se había impuesto en el mundo un sentimiento de fatalidad y de apocalipsis. En una carta que le envió a su amigo Michael McClure en 1965, Conner proponía demoler una de sus obras como estrategia estética para una exposición que estaba a punto de inaugurar en el Rose Art Museum de la Brandeis University, cerca de Boston: «Voy a exponer BOMB (el *assemblage*), y cada día le voy a quitar una de las partes que la

¹¹ Un planteamiento contemporáneo sería, por ejemplo, el de Tino Sehgal, que cuando vendía una de sus obras performativas a una institución, estipulaba que solo el artista o un representante autorizado podían dar instrucciones a los participantes. Además, la «autorización» es una noción fundamental para la venta de «situaciones» inmateriales, que es como Sehgal definía su práctica artística. Otro ejemplo sería el del artista de la Bahía de San Francisco, Barry McGee, que creó un enorme mosaico compuesto por pequeños marcos –*Untitled* (2009)–, que pertenece a la colección del SFMOMA y que se instala de una manera diferente cada vez que se presenta, según la interpretación que lleva a cabo el artista del espacio en el que se va a exponer.

¹² La práctica de Marcel Duchamp de regalar *ready-mades* a sus amigos guarda cierta similitud con la costumbre de Conner de enviar por correo pequeñas obras sin firmar, con frecuencia de manera anónima, a determinadas personas, como Ray Johnson, un activista del arte postal: «En aquella época, mi relación con la obra consistía en que la gente que se implicara lo suficiente en la obra para tocar estos *collages* y *assemblages*, tenía que implicarse emocional o conceptualmente hasta el punto de convertirse en una especie de participantes». Bruce Conner, se cita en Kevin Hatch, *Looking for Bruce Conner*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2012, p. 100. Para su práctica del arte postal, véase Anastasia Aukerman, «The Rat Bastard Protective Association: Bruce Conner and His San Francisco Cohort, 1958-1968», tesis doctoral, City University of New York, 2013, p. 115. Véase también *Welcome to Painterland: Bruce Conner and the Rat Bastard Protective Association*, Oakland, University of California Press, 2016, de la misma autora.

componen y la voy a tirar a la basura hasta que esté totalmente desmontada y acabe otra vez en la basura»¹³. No se conserva ningún documento que demuestre que la obra se llegó a desmantelar en el transcurso de la exposición; sin embargo, Conner acabó deshaciéndose de esta pieza por motivos desconocidos, y nunca sabremos si lo hizo porque pensaba que el mundo no iba a aceptar los cambios y los procesos de entropía necesarios para que se mantuviera «con vida»¹⁴.

La mayoría de los museos siguen limitando el proceso creativo a la esfera de la producción que precede a la adquisición¹⁵. Sin embargo, después de que un museo incorpore una obra a su colección siempre se producen cambios. Hoy en día, no se trata únicamente de objetos que sufren cambios con el paso del tiempo por su condición material –las fotografías que se desvanecen, por ejemplo–, sino también de la participación y la interacción del público, una idea inherente a la noción de obra de arte que Conner promovía activamente. Sus obras siempre abordaron cuestiones que han tenido una importancia fundamental para el arte contemporáneo desde los años sesenta: ¿Quién es el propietario de una obra y quién debe tomar las decisiones que le afectan? ¿Hasta dónde llega la responsabilidad de la propiedad? Cuando una obra lleva implícito un proceso continuo, ¿cómo se puede mantener la continuidad de la obra? Y ¿cómo y dónde pueden los cambios, las revisiones y las remezclas convertirse en un proceso de creación continua en el que no solo se encuentra involucrado el artista sino también el público? Según Conner, esto último solo puede suceder cuando el coleccionista, el museo, el espectador y el público en general se implican apasionadamente: cuando se convierten en intérpretes que actúan en un teatro de acontecimientos estéticos y, en el caso de Conner, de catástrofes ocasionales.

OTRA CONFIGURACIÓN

En una de las primeras fotografías que se conservan de Conner en su estudio, se le puede ver trabajando en un *assemblage* suspendido, añadiendo piezas por delante y por detrás (fig. 1). El estudio está repleto de objetos amontonados, colocados al azar o desechados; no es fácil determinarlo. Solo el tiempo dirá que configuraciones se materializarán para convertirse en «obras» y cuales quedarán desmontadas. En el centro de este proceso activo de construcción y deconstrucción vemos al propio artista, una imagen que no se encuentra demasiado alejada del estereotipo del programador informático que trabaja en un garaje de Silicon Valley¹⁶.

Tomada en 1959, la foto es uno de los primeros indicios de la teatralidad de Conner. Para él, el estudio, o el museo o la galería, eran una especie de teatro, con sus partituras, sus guiones y

¹³ Carta de Bruce Conner a Michael McClure, 11 de marzo de 1965, BCP.

¹⁴ El comisario de la exposición, Thomas Garver, no recuerda que se produjera ningún cambio. Garver, correo electrónico enviado al autor, 6 de agosto de 2015. El *assemblage* como espacio para la intervención pública fue una de las consecuencias a las que tuvieron que enfrentarse el artista y los museos. Garver recuerda que la obra NO BABY (s. f.), que ahora le pertenece, «originalmente tenía varias fotos pornográficas de los años treinta en blanco y negro entre los pliegues del tejido de nailon. Al parecer, desaparecieron cuando la pieza se encontraba en la Alan Gallery y un par de fontaneros realizaron algunas reparaciones en el almacén y decidieron quedárselas».

¹⁵ Para un análisis más detenido del cambio que se ha producido en los museos, que en la actualidad aceptan con frecuencia en sus colecciones obras colaborativas, participativas y basadas en instrucciones, véase mi ensayo «The Museum as Producer», en *San Francisco Museum of Modern Art: Seventy-Five Years of Looking Forward*, ed. Corey Keller, Sarah Roberts y Janet Bishop, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2009.

¹⁶ En 1963, Nam June Paik trasladaría una fusión similar de laboratorio/estudio y exposición a las salas de la Galerie Parnass, donde instaló trece televisores repartidos por la sala en *Exposition of Music-Electronic Television*, Galerie Parnass, Wuppertal, Alemania. Las ideas, los *collages* y los procedimientos de Paik, y los del colectivo Fluxus en general, se encuentran próximos en espíritu a las primeras obras de Conner, pues también eran esculturas que se podían activar.

sus acciones temporales, como se percibe con claridad en la siguiente anécdota de un diálogo que mantuvo con su galerista Charles Alan:

Recuerdo que en 1963 me presenté en la Alan Gallery. Llevaba una caja de cartón que contenía ocho o nueve objetos. «Esto es una obra nueva», le expliqué a Alan. «¿Qué se hace con ella?», me contestó. «Nada. La obra es la caja». «¿Quieres decir que se exhibe la caja?» «Puedes hacerlo, si quieres. O puedes sacar todas las cosas que hay dentro y repartirlas por la sala, o guardártelas en el bolsillo e irte a casa, o al cine, o colocarlas en una estantería. Pero debes recordar que van todas juntas»¹⁷.

Los objetos se podían formalizar y transformarse en una «escultura» o activarse como si fueran una serie de accesorios que representaran una acción individual; iban «todos juntos», bien como un *assemblage* temporal o como los miembros de una compañía en un teatro, que crean temporalmente imágenes congeladas o retablos. Y por último, por supuesto, se podían guardar de nuevo en la caja, como las fichas de un ajedrez sin el tablero, con sus escaques y sus reglas¹⁸. Desde esta perspectiva, no es ninguna coincidencia que algunos de los primeros *assemblages* de Conner tuvieran correas para poder transportarlos: «Me paseé con mi obra CHILD sobre los hombros por el ayuntamiento de San Francisco para protestar contra las palizas brutales e innecesarias que la policía había propinado a los estudiantes el día anterior, cuando el Comité de Actividades Antiamericanas estaba allí reunido»¹⁹. Esta idea de la participación y de las acciones performativas indican que Conner entendía el arte como una forma de activismo: el propósito final era hacer reaccionar a los demás y provocar una respuesta activa. La pasividad no era una opción.

Conner y su compañía de objetos no eran los únicos que actuaban, sino que además el artista involucraba a los coleccionistas para que actuaran en respuesta a los procesos de los objetos²⁰. Cuando su obra HOMAGE TO JOAN BROWN (ca. 1962) empezó a deshacerse lentamente, Conner propuso colocar una pantalla de metacrilato a varios metros delante de ella para que los objetos pudieran caer libremente y se pudiera documentar su posición. «Tarde o temprano se iba a desarmar», decía. «Así que decidí que aquello era un *event* de por sí... Pero él [el coleccionista Morton Neumann] dijo, “No, no pienso hacerlo. Quiero que vuelva a ser como era al principio”. Así que no tengo ni idea de lo que sucedió después»²¹. Conner se negó a participar si el propietario no aceptaba la autoridad del artista, y, literalmente, renunció a la obra: «En 1964 había decidido que no quería seguir pegando pedazos del mundo. Por eso ataba las piezas, las prendía o juntaba dos objetos sin seguir un modelo determinado de antemano. Valoro la música, el baile, la pintura y los *collages* que permiten una participación creativa»²². Aunque Conner se refería en concreto a las obras que había creado en los años cincuenta y sesenta, se trata de una idea mucho más profunda que afecta a la totalidad de su trabajo y que reaparece de una manera

¹⁷ Bruce Conner, entrevista realizada por Paul Karlstrom en 1974, se cita en Hatch, *Looking for Bruce Conner*, p. 238.

¹⁸ Otros contemporáneos de Conner, como Robert Morris, también habían empezado a trabajar en instalaciones procesuales y en series de instrucciones. Morris, por ejemplo, estipuló que el conjunto de materiales y formas de *Scatter Piece* (1968-1969) se podía exponer de cualquier manera, incluso apilándolo en el almacén, y aun así sería una forma válida.

¹⁹ Véase Federman, «Bruce Conner: cincuenta años en el *show business*. Una cronología narrativa», en este mismo volumen.

²⁰ Thomas Garver cree que una pieza que él mismo «añadió» a LOOKING GLASS (1964, pp. 36-37), ya no forma parte de la obra. Garver, correo electrónico enviado al autor, 5 de agosto de 2015.

²¹ Bruce Conner se cita en una entrevista con Will Shank y Rosa Lowinger para un libro inédito sobre conservación, sin fecha (invierno de 2001-2002), SFMOMA Archives.

²² Bruce Conner en Lynn Hershman, «Bruce Conner Casts a Jaundiced Eye at the Art World» (entrevista), 1984, BCP.

más directa en la última década de su vida. Pero esto no era lo que se podría llamar «inclusión del público» en la terminología actual; era todo lo contrario. Conner prefería una participación indeterminada, más próxima a la propuesta de Cage; un campo abierto de acontecimientos que serviría para poner de relieve el contexto y sus reglas implícitas o explícitas. «Cuando los museos y los profesores se apoderaron de la idea de la “participación del público”, se convirtió más bien en una actividad de guardería... Tenías que interactuar siguiendo unas instrucciones»²³. Conner no se daba cuenta de que, irónicamente, él también les explicaba a los coleccionistas de sus primeras obras cómo tenían que «interactuar» con ellas. Las instrucciones se encontraban dentro del dominio del artista, no pertenecían al propietario, ya fuera un coleccionista particular o una institución pública con sus propias reglas de gobierno, sus normas de conservación y demás. Cuando una obra es en esencia un conjunto de partes sin relación, como afirmaba el propio Conner, se pueden añadir o quitar cosas con facilidad, sin destruir el marco estético o conceptual. Lo que él exigía, sin embargo, era algo semejante a un acto creativo, un homenaje al artista a través de un acto de inclusión sensible: era necesario que el público respondiera al artista, y lo ideal era que le sorprendiera. Pero era el artista el que controlaba la autoría, y tenía la potestad de aceptar o rechazar los cambios: mi arte, con mis reglas.

UN ACTIVISTA EN LA ENTROPÍA

Para Conner, la creación de una obra era además una consecuencia de la entropía o de la destrucción intencionada, o una combinación de ambas cosas²⁴. Lo que había comenzado como una sencilla respuesta artística a la ausencia total de mercado²⁵ evolucionó gradualmente hasta convertirse en un planteamiento coherente y sistemático. El deterioro de los materiales y la acumulación de polvo con el paso del tiempo se transformaron en componentes claves de la práctica de Conner, de tal manera que quitarle el polvo a un *assemblage* se consideraba un acto de «conservación» inapropiado. La naturaleza vulnerable de los materiales precarios y delicados que utilizaba –las medias de nailon son el ejemplo más elocuente– no solo implicaba un deterioro gradual, sino también la idea de que la destrucción programada conscientemente era inherente a la obra. Cuando se enteró de que dos de sus *assemblages* habían llegado dañados a la Charles Alan Gallery de Nueva York, Conner declaró: «Sabía que SUPERHUMAN DEVOTION se acabaría rompiendo... El otro (DEATHSONG), se agrietó antes de enviarlo» (figs. 2-3)²⁶. En 1980, cuando la historiadora del arte Kristine Stiles aún estaba estudiando el doctorado y trabajaba como ayudante de Conner, el artista le regaló por su boda una obra sin título que había dibujado con un rotulador sensible a la luz. Le pidió que la colgara en un lugar expuesto a la luz del sol y le dijo que duraría lo mismo que su matrimonio, un matrimonio que él no aprobaba. En su esfuerzo por conservar el dibujo, Stiles

²³ Bruce Conner en Hans Ulrich Obrist y Gunnar B. Kvaran, «Entrevista: Bruce Conner», *Domus*, n° 885, octubre de 2005.

²⁴ Dos obras de Conner acabaron convirtiéndose en «cargas de profundidad», una en las aguas de la Costa Este (SUPERHUMAN DEVOTION) y la otra en la Costa Oeste (BOMB); véase Aukerman, «The Rat Bastard Protective Association», p. 141, y Rachel Federman, «Bruce Conner: cincuenta años en el *show business*. Una cronología narrativa», en este mismo volumen.

²⁵ «En muchas ocasiones, los materiales que utilizábamos no eran permanentes, porque no pensábamos que estas obras fueran mercancías. Nadie las iba a comprar... Estaba trabajando en una pintura de 30 x 30 centímetros y estaba toda pringosa. Me había hartado de ella. Me había hartado de casi todas mis pinturas. Cogí un cuchillo y la rajé. Parecía una criatura herida. Decidí maltratarla. La atravesé con alambres y le até trapos alrededor. Enrollé todo aquello en una media de nailon. Había una foto de un cadáver en una tabla (una foto sacada de la revista *Life*) detrás de la media de nailon. Le puse un asa, para poder llevarla adonde quisiera. Se convirtió en un objeto, en una víctima, pero también era una expresión de la frustración y la angustia de la época. Le puse el asa para que no pareciera tan seria. La llamé RATBASTARD». Bruce Conner, entrevista realizada por Peter Boswell, 15 de junio de 1983, revisada por Conner, 19 de octubre de 1997, Walker Art Center Archives, Mineápolis.

²⁶ Carta de Bruce Conner a Charles Alan, s. f. (ca. 1963), Alan Gallery Records, Smithsonian Archives of American Art, Washington, D. C.



2



3

2-3 SUPERHUMAN DEVOTION, 1959, desaparecida; fotografiada en dos estados. Izquierda: en el estudio del artista; derecha: en la portada del libro de Philip Lamantia *Destroyed Works* (San Francisco: Auerhahn, 1962)

no siguió sus instrucciones. Cuando Conner vio el dibujo a principios de los noventa, sin embargo, le dijo: «Yo tenía razón. Si me hubieras hecho caso, el dibujo se habría borrado por completo cuando tu matrimonio terminara»²⁷.

²⁷ Kristine Stiles, correo electrónico enviado al autor, 28 de octubre de 2015.

²⁸ Carta de Bruce Conner a Steven Fama, 2 de diciembre de 2007.

Cuando los objetos se deterioran, portan una actuación temporal, pero lo hacen de una manera imprevisible en última instancia. La forma definitiva de una obra, por tanto, suele venir determinada por los acontecimientos externos, más que por la satisfacción estética del artista. En 2007, Conner inauguró una exposición en la Gallery Paule Anglim de San Francisco donde presentó la pintura de Anonymous, *HOMAGE TO JAY DEFEO* (1991). La obra no se vendió, y el artista se la prestó a un amigo junto con un escrito en el que figuraban las siguientes instrucciones:

Hemos acordado que lo más conveniente es colgar la pintura en la valla que hay al final del jardín trasero, pues es demasiado grande para colgarla en cualquier pared interior. Te limitarás a asumir la prudente responsabilidad de asegurarte de que la pintura no sufre ningún daño o pérdida inapropiados, salvo aquellos provocados por los efectos de la intemperie, del sol, del calor, del frío, de la lluvia y del resto de los elementos del clima de San Francisco, además de las diversas y comprensibles incursiones de las plantas y los animales. Quedas eximido de cualquier responsabilidad en relación con esta pintura mientras se mantenga vigente este préstamo que yo te concedo. Anónimo está de acuerdo conmigo en que se lleve a cabo este préstamo²⁸.

El coleccionista de esta obra, amigo y fiel colaborador de Conner, no ha intervenido en todo este tiempo, y en la actualidad la pintura se ha desintegrado, prácticamente (figs. 4-5).



4



5

4-5 Anonymous, HOMAGE TO JAY DEFEQ, 1991.
fotografiada en 2011 y 2016

La pérdida definitiva de una obra era un suceso natural en la «fábrica» de Conner, y la muerte se podía incluso provocar activamente. Eso era lo que ocurría cuando el artista recurría conscientemente a formatos anticuados, como la película de 8 mm, un material que ya se había «perdido» y había sido sustituido por otros formatos de cine casero más novedosos y efectivos, en los años sesenta, cuando empezó a usarlo precisamente por su inminente obsolescencia.

²⁹ Bruce Conner, entrevista realizada por Paul Cummings, 16 de abril de 1973, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.

LA FÁBRICA DE PELÍCULAS DE CONNER

En 1958 me involucré a fondo en toda clase de transformaciones químicas. Además de alterar mi entorno de muchas maneras diferentes, me dediqué al cine, a la danza y a la música. Empecé a colaborar con Terry Riley en algunos conciertos. Organizábamos desfiles en North Beach. Creaba pinturas, dibujos, assemblages y collages. Hacía esculturas y películas. Era una fábrica, y trabajaba en mi propio entorno total²⁹.

El interés de Conner por las experiencias multisensoriales le llevó a incorporar sonidos a sus exposiciones, y a transformarlas en acontecimientos. La primera versión de LOOKING GLASS (1964, pp. 36-37) incluía una grabación de una voz que decía «I like you» [me gustas] y «Let's have a party» [Vámonos de fiesta], que se activaba cuando el observador tiraba de una cuerda (un elemento interactivo que aún no se ha restaurado). En un principio, Conner pensaba incluir en el *assemblage* TICK-TOCK JELLY CLOCK COSMOTRON (1961) un aparato de grabación que reproduciría los comentarios que pronunciara el público delante de la obra. Cuando Conner se dio cuenta de las dificultades técnicas que esto implicaba, grabó algunos sonidos que se reproducían de manera continua. Conner presentó MUSIC (1960),



6 Latas de películas en el estudio de Bruce Conner, 2016

6

un *assemblage* cuyo título permite al observador asociar el *collage* visual con una partitura musical, en una sala de conciertos de Boston³⁰, y más adelante ideó una situación expositiva secuencial para la obra, de tal manera que podía exhibirse «sin actuar» –cuando estuviera tapada con una cortina negra– o «actuando», cuando estuviera descubierta. Imaginó toda una serie de acontecimientos que podrían relacionarse con esta «*performance*» con la cortina levantada, y se preguntaba si un museo estaría dispuesto a autorizar todos estos actos teatralizados en sus espacios sagrados, y si se conformaría con explicar a los espectadores que lo único que tenían que hacer era recorrer la cortina, algo que, por supuesto, no permitirían jamás.

En 1958, el mismo año que anunció que estaba trabajando en su propio «entorno total», Conner amplió su práctica artística para dar cabida al medio temporal del cine. Montó A MOVIE (pp. 28-29), una película con metraje encontrado, y pensó en distintas maneras de presentarla. En lugar de proyectarla en una sala de cine, en un principio había planeado exhibirla como una retroproyección en el contexto de una exposición, pero tuvo que desterrar la idea por motivos económicos: «También me habría gustado reproducir la película en un pequeño cubo de unos 3 × 3 × 3 metros en el que uno pudiera ponerse de pie. Y quería que las luces cambiaran, e incluir grabaciones, programas de radio y sonidos de la televisión que incidirían de forma auditiva en el espectador en momentos inesperados. De este modo, la película se podría ver en un contexto diferente cada vez que se reprodujera»³¹.

En 1973, Conner recordaba el impacto que había ejercido en su forma de pensar la película de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad* (1961):

Tiempo, espacio, ruptura, pasado, futuro, fragmentos y partes de conceptos y fotogramas. Todo resumido en una única idea. Pensamiento. Conciencia absoluta de todo aquello en lo que estás involucrado. Expectativas de futuro y recuerdos del pasado. Construir encima de todo eso. Las cosas, por su propia cuenta, empiezan a forzar la entrada, encima. Ninguna de las artes es independiente

³⁰ «Se representó en la Universidad de Boston al final de un programa [Programs for New Music]. Se colocó en un atril y se descubrió. Los músicos abandonaron el edificio y no regresaron. Abri las ventanas y las puertas y me fui. El público fue abandonando la sala poco a poco. Veinte minutos después, solo quedaba una persona. Se quedó sentada. Apareció el conserje. Se le informó de que la música aún no había terminado. Unos diez minutos después, este último miembro del público decidió irse, y no estaba seguro de si mi intención era dejar MUSIC en el atril. Decidió llevársela. Una semana después me comunicó que la tenía en su poder. Un mes después me la devolvió». Bruce Conner, cuestionario de conservación, 21 de mayo de 1983, SFMOMA Archives.

³¹ Bruce Conner, en Noel Daniel, ed., *Broken Screen: Expanding the Image, Breaking the Narrative*, 26 Conversations with Doug Aitken, Nueva York, D.A.P./Distributed Art Publishers, 2005, p. 93.

del todo... En el momento en que está terminado, ha incorporado ese tiempo y después va a seguir cambiando. Las cosas en las que he trabajado, esperaba que cambiaran o incluso forzaba el cambio. Capas de pintura que sé que se van a resquebrajar³².

³² Conner, entrevista realizada por Cummings, 16 de abril de 1973.

³³ Véase <http://www.benvanmeter.net>

³⁴ Carta de Bruce Conner a Scott MacDonald, s. f., BCP.

³⁵ Ibid.

La imagen de una «conciencia total» se pondría de manifiesto en los espectáculos de luz en los que colaboró en 1967, producidos por The Family Dog para el Avalon Ballroom de San Francisco. Ben Van Meter, colaborador de Conner en la North American Ibis Alchemical Company, recuerda que cuando terminaban sus frenéticas improvisaciones (que comparaba con las de un conjunto de jazz), «destruíamos lo que había en la pantalla y volvíamos a empezar desde cero en la siguiente actuación»³³.

Estas complejas experiencias de interacción con el tiempo y el espacio quedaron reflejadas en la costumbre que tenía Conner de editar y crear constantemente diferentes versiones de las películas que proyectaba (fig. 6). Creó ocho versiones diferentes de REPORT (1963-1967, pp. 60-61) con el mismo número de fotogramas. En un principio, MARILYN TIMES FIVE (1968-1973) constaba de tres ciclos, pero luego agregó un cuarto. La historia completa de las versiones, las copias y los cambios de velocidad y de sonido es demasiado extensa para analizarla en detalle, pero el siguiente ejemplo revela la complejidad del proceso.

Según Conner:

LOOKING FOR MUSHROOMS se exhibió en una versión larga en varias proyecciones en 1961. En 1962, antes de marcharme a México, se exhibió una versión acabada, una película muda en 16 mm. La película se actualizó con imágenes rodadas en México y se exhibió en 1963 y en 1964. Luego se comprimió y quedó reducida a un rollo de 30 m y 16 mm, y después se pasó a 8 mm (15 m) para proyectarla en un cartucho en Technicolor en un proyector de 8 mm que reproducía la película una y otra vez, ininterrumpidamente, empalmada de cabo a rabo para quedar sin principio ni fin, y esta versión se exhibió... en el Rose Art Museum de la Universidad de Brandeis en 1965³⁴.

En 1967 Conner le añadió una banda sonora a esta versión en bucle: la canción de los Beatles *Tomorrow Never Knows*, compuesta en su mayoría por John Lennon. En la actualidad existen tres versiones de LOOKING FOR MUSHROOMS (1959-1967/1996, pp. 46-47): esta versión corta, una más larga (con música de Terry Riley) y la versión muda de la que hablaba Conner, aunque esta última se ha retirado de la circulación.

Conner revisaba todos sus *collages* fílmicos, y reconocía que «el tiempo no afecta al hecho de que cada versión se considerara la versión definitiva en el momento en que se terminó»³⁵. Es inevitable preguntarse por qué sentía esa necesidad constante de montar

una y otra vez los empalmes de sus películas. Como decía el propio Conner a propósito de REPORT, seguía obsesionado por el tema en cuestión, y cada vez que la obra se presentaba en público existía la posibilidad de que se sintiera insatisfecho. De hecho, no era raro que retirara por completo de la circulación algunas películas durante mucho tiempo. En respuesta a sus propios mecanismos interiores y a la imagen pública de sus películas, la costumbre de introducir cambios temporales o materiales se convirtió en un motivo recurrente.

A Conner también le preocupaba la manera en que la configuración material de una obra (las características de la película y del proyector) podía afectar a su representación. En la parte trasera de una caja de cartón con la bobina de 8 mm de LUKE (1967) que el artista le regaló a Vivian Kurz, escribió: «Me gusta proyectarla a 5 FPS (en un proyector Bolex) y poner el principio de la cara 1 del disco de Miles Davis *Sketches of Spain*. El primer sonido debe coincidir con el primer fotograma de la película. Si no puede ser, proyéctalo a cualquier velocidad en un proyector de 8 mm (un proyector antiguo), hacia delante o hacia atrás. La película se rodó en Stockton, California, cuando hicieron *La leyenda del indomable*».

En los diez últimos años de su vida, una vez que Conner decidió dejar de producir obras «nuevas» después de la «no retrospectiva» del Walker Art Center, se dedicó a revisar por última vez las obras cinematográficas que había creado hasta entonces, con la paciente colaboración de su editora Michelle Silva. En LUKE (2004, figs. 7-8), remasterizó la película homónima de 1967, y modificó una vez más la velocidad, la duración y la banda sonora, entre otras cosas³⁶. COSMIC RAY (1961) ya había sufrido unos cuantos cambios de formato en los años sesenta, pues lo que era en un principio una proyección única se había convertido (cuatro años después) en tres películas independientes –mudas y en 8 mm– proyectadas sin sincronizar en tres pantallas distintas (COSMIC RAY #1, #2, #3), de manera que se pudieran reconfigurar una y otra vez³⁷. Conner llevó a cabo una revisión digital de esta idea –un cambio trascendental, teniendo en cuenta que en 2001 todavía se declaraba totalmente contrario a filmar en vídeo– que dio lugar, en primera instancia, a una versión muda en tres canales, sin sincronizar, que tituló EVE-RAY-FOREVER (1965/2006), y después a una versión sincronizada definitiva con la canción de Ray Charles *What'd I Say* como banda sonora, titulada THREE SCREEN RAY (2006, pp. 92-93). Esta última versión es la síntesis de su obra filmica, pues en ella examina en detalle todas las posibilidades de edición no lineal de la tecnología digital. Una vez transferida al formato de la presentación del museo –como había hecho Conner con frecuencia en el pasado, aunque la mayor parte de las veces no había dispuesto de la capacidad técnica o económica para ello– esta obra, más que ninguna otra, sirvió para dar a conocer la obra de Conner a un amplio público en un ambiente no cinematográfico³⁸.

³⁶ «Tomamos ese material y Patrick [Gleeson] empezó a componer y a interpretar la música para la película. Decidió que cinco fotogramas por segundo era una velocidad demasiado rápida. Así que hicimos algunas trampas con el equipo digital y la redujimos a tres fotogramas por segundo. Ahora dura veintidós minutos, y tiene sonido estéreo, las ventajas de la tecnología digital. Así es como se verá. No se utilizará una película». «In Conversation: Bruce Conner with John Yau», *Brooklyn Rail*, 1 de noviembre de 2004.

³⁷ «Aunque *Cosmic Ray* lleva música de Charles, funciona igual de bien con una grabación de Ravi Shankar, si bien se convierte en una obra completamente distinta, y las posibilidades son infinitas. A veces, el procedimiento acaba por completo con la película –“sencillamente, se queda sin resolver”–, y Conner ha creado varias películas más o menos privadas, en las que, en ocasiones, pasa la película “hasta que se rompe” o se las regala a las personas que aparecen en ella como si fueran “retratos”». Thomas Albright, «Meet Bruce Conner, Filmmaker», *Rolling Stone*, 9 de marzo de 1968.

³⁸ SFMOMA adquirió la instalación en 2009 y organizó la primera presentación del museo en 2010, con el título *Long Play: Bruce Conner and the Singles Collection*.



7



8

7-8 LUKE, 1967/2004 (fotogramas), film/digital 8 mm, color, sonido, 22 min. Cortesía del Conner Family Trust

PERFORMING CINE

La obra fílmica de Conner, desde el *collage* disyuntivo con fragmentos encontrados de A MOVIE a los complejos *collages* paralelos de THREE SCREEN RAY, es un ataque constante a la ilusión de continuidad. Conner se impuso la obligación de recordar al público los efectos que tenía para ellos ver una película en un momento y en un lugar específico: «Volver a situar a la sala en el lugar que le corresponde y situaros a VOSOTROS en esa sala»³⁹. El cine como medio y como experiencia es una actividad performativa. Conner era consciente de ello y le horrorizaban los proyectores –o los proyeccionistas– malos. Cada acción debía realizarse de acuerdo con sus especificaciones, pero además tenía que hacerse bien.

¿Qué sucede, sin embargo, cuando la copia de una película le pertenece a un coleccionista particular? La manera de percibirla cambia radicalmente, pues el proceso de visionado se convierte en una experiencia personal. En una carta que le escribió a Charles Alan⁴⁰, Conner comparaba el acto de sostener la copia de una película en la mano con el de desenrollar un pergamino chino. Para él, esta acción exigía una atención tan detenida como la que se le suele

³⁹ Bruce Conner, se cita en Warren Bass, «The Past Restructured: Bruce Conner and Others», *Journal of the University Film Association* 33, nº 2, Primavera de 1981, p. 16.

⁴⁰ Carta de Bruce Conner a Charles Alan, primavera de 1957, BCP.

prestar a la pintura, e insistía en que había que fijarse en los fotogramas y dejar que la «película casera» avanzara fotograma a fotograma en ambas direcciones. En muchos de sus trabajos cinematográficos tomó la decisión consciente de recuperar el formato de la película casera convencional, la película de 8 mm (un formato «prescindible», como señalaría Brakhage en 1973), reduciendo su tamaño y su impacto a una pantalla pequeña, y proyectándola ante un público reducido, para intentar salvar la brecha que existe entre una proyección y el acto de desenrollar un pergamino. La manipulación manual de la película es similar por tanto al tiempo que uno pasa absorto en una biblioteca, en un archivo, estudiando. El coleccionista particular –o, por extensión, el conservador o el profesional del museo– tienen un acceso exclusivo, no cinematográfico, a los fotogramas de la película, que podríamos definir como «el reverso» de la interacción del público en una proyección. Pueden observar una secuencia de fotogramas hacia delante y hacia atrás, o contemplar selectivamente un único fotograma, escudriñando detalles que se pierden en la proyección, que no se perciben a simple vista.

Las obras basadas en medios temporales dependen en esencia de una configuración técnica. Siempre actúan y, por eso, lo hacen de manera diferente, al menos hasta cierto punto. Autorizar los cambios de formato para preservar la integridad de las imágenes en movimiento a lo largo del tiempo es una situación habitual en la mayoría de los museos, y las consecuencias son evidentes para todos los medios. Las reglas ya no son tan estrictas, y las intervenciones de los artistas en las obras de las colecciones han generado un intenso debate y a menudo se consienten, siempre que sirvan para mantener la obra «viva» o en sintonía con su espíritu original y, de esta manera, favorecer un discurso histórico, tanto mediático como artístico. En la actualidad, las obras de Conner no solo conservan su relevancia por la inestabilidad de su estatus, sino porque además analizan la relación de sus propias leyes internas (cuando se amplían y cambian fisiológicamente) y externas (las leyes del cambio indeterminado y participativo a lo largo del tiempo) con la gente y con los contextos. Dentro de esta última categoría podemos incluir al público del teatro de arte contemporáneo, que escenifica acciones participativas, y acciones en tiempo real, dentro del museo. Las *performances* escultóricas que se representan en las salas de los museos –por ejemplo, las obras que ha realizado Kevin Beasley con micrófonos conectados en directo (fig. 9)– indican que el legado de Conner está más vivo que nunca.

...

¿Qué otra cosa puedo poner a la vista, sino una serie de actos, artes y destrezas destinados a engañar a mi público con ilusiones ingeniosas? Asumiré el papel que yo mismo quiero ser. Me comportaré como se espera que me comporte. También me comportaré de una manera distinta, porque mi público, y yo mismo,



9

⁹ Kevin Beasley, *Strange Fruit*, (1 par), 2015. Zapatillas Nike AirJordan 1, resina, espuma de poliuretano, calcetines de tubo, cordones, cuerdas, altavoces, micrófonos hipercardioides y de contacto, amplificadores, cables de conexión y procesadores de efectos; dimensiones variables. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, comisionado por el Young Collectors Council, con la contribución de fondos adicionales de Josh Elkes, Younghee Kim-Wait y Julia y Jamal Nusseibeh, 2014

*también esperamos eso de mí... No creo que pueda liberarme de los ritos y los rituales, porque las veces que he creído haberlo logrado en el pasado, no se han revelado como una liberación, sino como un nuevo cambio de modelo. Yo represento una serie de eventos, y luego informo a los demás... Creo que mi actividad se reduce a estos informes... Lo que me gustaría es dedicarme a bailar todo el rato. No me gusta estampar mi firma ni ir al banco*⁴¹.

⁴¹ Carta de Bruce Conner a R. Homer, 23 de septiembre de 1966, la cursiva es añadida; SFMOMA Archives.

A pesar de los efectos físicos que le impuso la enfermedad a partir de los años ochenta, Conner nunca perdió la capacidad de bailar, un rasgo que recuerdan vívidamente muchos de sus amigos y compañeros. Conner quería tener presencia en la escena pública. Y aunque podía llegar a ser muy escrupuloso en las transacciones financieras, no se puede decir que fuera un banquero, sino más bien un activista de las economías alternativas, de los intercambios, de las acciones participativas y de las obsesiones personales. Ejercer distintas identidades, informar, bailar y dejar que las obras se convirtieran en acciones de cambio: todo era temporal. La propia muerte era temporal, hasta que dejó de serlo. Conner murió en 2008 después de pasar la última década de su vida revisando por última vez sus obras anteriores, y alterándolas. Sin embargo, la performance de BRUCE CONNER no ha terminado. Nosotros –los conservadores, los críticos, el público– contribuimos a mantener activo un proceso ininterrumpido de cambios, de *ch-ch-ch-changes*. Puede que un día de estos aparezca en YouTube un vídeo de COSMIC RAY mezclado con esta canción de David Bowie. Sería una experiencia totalmente diferente, ahora que ninguno de estos dos artistas puede autorizarla, pero seguro que el auténtico y difunto Bruce Conner no perdería la esperanza de que, por lo menos, fuera una representación que quedara «en su carácter».

SOUL STIRRER: VISIONES Y REALIDADES EN BRUCE CONNER

Bruce Conner, un hombre de una integridad artística incondicional, era partidario de la paradoja, de la complicación y de la complejidad. Con su penetrante capacidad de observación, estudiaba los objetos al pie de la letra, y se fijaba en la manera exacta en que las cosas se presentaban ante su vista. Sin embargo, estaba obsesionado con las realidades que se encuentran fuera del alcance de los sentidos humanos¹. Las connotaciones religiosas y el misticismo recorren toda su obra, desde sus inicios hasta sus últimas creaciones, y revelan un deseo constante de expresar la verdad allí donde pudiera encontrarla: «Mi impresión era que lo que existía realmente no era lo que la gente llamaba “realidad”. Eso era irreal. Por tanto, si quería encontrar cosas verdaderamente reales y lidiar con ellas, tenía que hacerlo por mi propia cuenta y utilizar todas las herramientas que tenía a mi disposición»².

Desde una edad muy temprana, Conner desarrolló una profunda curiosidad y un marcado sentimiento de extrañeza. Recordaba que un día, cuando aún era un niño, su padre estaba en el jardín, en la puerta de casa, y llegó un vecino y empezaron a charlar: «Hola, Joe». «Hola, Nick». «¿Cómo te va?» «Muy bien». «Hace bueno, ¿verdad?» «Sí, es verdad». «¿Crees que va a llover?» «Puede ser». «¿Qué tal tu mujer?» «Fenomenal». «Bueno, me tengo que ir». «Bueno, nos vemos». «Nos vemos». Conner comentó que «me quedé maravillado...todo me parecía muy *sospechoso*. Pensaba: ¡Los niños no hablamos así! ¡Seguro que nos ocultan algo! Este tipo de conversaciones tienen que estar *en clave*»³. Conner llegó a la conclusión de que «las palabras eran armas. Aprendí a desconfiar de las palabras. Decidí apostar por la visión»⁴.

He aquí otra experiencia infantil que resulta especialmente gráfica y reveladora:

Tendría unos once años. Estaba en mi habitación, a última hora de la tarde. La luz del sol se filtraba a través de la ventana. Estaba tumbado en el suelo, mirando la luz que se reflejaba en el suelo a través

(N. del T.) El título de este ensayo hace referencia al grupo de góspel The Soul Stirrers —«los que conmueven el alma»— que protagonizó el documental inacabado de Conner THE SOUL STIRRERS: BY AND BY.

¹ Véase el relato que ofrece Conner de un precoz encuentro con las manchas de tinta en Jack Rasmussen, «Interview: Bruce Conner, Jack Rasmussen», en *After Bruce Conner: Anonymous, Anonymouse and Emily Feather*, cat. exp., ed. Rasmussen, Washington, D. C., Katzen Arts Center, American University Museum, 2005, p. 29.

² Bruce Conner, entrevista realizada por Peter Boswell el 19 de mayo de 1986, se cita en Boswell, «Bruce Conner: Theater of Light and Shadow», en *2000 BC: The Bruce Conner Story Part II*, cat. exp., ed. Boswell, Bruce Jenkins y Joan Rothfuss, Mineápolis, Walker Art Center, 1999, p. 39.

³ Bruce Conner, se cita en Greil Marcus, «Bruce Conner: The Gnostic Strain», *Artforum* 31, n.º 4, diciembre de 1992, p. 75.

⁴ Ibid.



1

1 CRUCIFIXION, 1957. Óleo sobre lienzo, 182,9 × 121,9 cm.
Colección Batman Gallery del Dr. Michael Agron

de la alfombra. Entré en un estado de conciencia que después me sentía incapaz de describir. Había cambiado. Había cambiado físicamente, había cambiado conceptualmente, y había tardado cientos de años en hacerlo. Había cambiado y me había hecho mayor, había vivido todo tipo de experiencias, en mundos que se encontraban en dimensiones totalmente diferentes. Y entonces tomé conciencia de que estaba en la habitación. Estoy aquí, en una habitación, y soy inmensamente viejo. ¿Cómo voy a levantarme?

Me he desintegrado, prácticamente. Soy un anciano. Se me están rompiendo los huesos. No me puedo mover. Y, entonces, lentamente, me doy cuenta de que la alfombra está ahí. Me miro las manos y no son viejas. Sabía que era un anciano, un viejo, pero no tenía ese aspecto. No entendía lo que había sucedido y quería hablar con alguien de ello. Pero no podía. No había palabras para describir la experiencia. Lo único que se me ocurría decir era que había sido como un sueño. No era un sueño, era muy real. No era ciencia ficción. Había tantas cosas que eran secretos desconocidos, cosas que la sociedad adulta sí sabía, cosas que no querían que los niños supiéramos. Pensé que ésta era una de ellas⁵.

En su juventud, el cristianismo estaba muy presente y ejercía una influencia enorme. Años después, Conner recordaría que Kansas era una ciudad que estaba «en pleno cinturón bíblico... no había religiones alternativas ni estilos de vida alternativos»⁶. Aunque no estaba demasiado interesado en la religión, sus padres iban a misa como si fueran al «club de campo»⁷, y su amigo el poeta Michael McClure recordaba haber visto a «Bruce entrar en una de esas carpas evangélicas para obtener la salvación. En Wichita, Kansas, los días de fiesta levantaban a veces ese tipo de carpas en medio de la calle. Y él entraba y salía salvado; se reía, disfrutaba; se lo tomaba en serio y se partía de la risa al mismo tiempo»⁸.

A lo largo de toda su vida, Conner siempre se mostró escéptico en relación con el papel de la religión:

⁵ Bruce Conner, entrevista realizada por Peter Boswell, 20 de julio de 1983, revisada por Conner, 31 de enero de 1997, publicada en *2000 BC: The Bruce Conner Story Part II*, p. 23. Conner relataría de nuevo este mismo episodio en una conferencia que dictó en 1990, se cita en Joan Rothfuss, «Escape Artist», en *2000 BC*, p. 161. Rothfuss observa que Conner no recordó este suceso hasta 1958, cuando probó el peyote y se dio cuenta de que se encontraba «en un territorio muy familiar. Ya había estado antes allí».

⁶ Bruce Conner en Michael Kohn, «An Interview with Bruce Conner», en *Bruce Conner: Inkblot Drawings and Engraving Collages*, Los Ángeles, Kohn Turner Gallery, 1997, s. p.

⁷ Jean Conner, transcripción de las entrevistas realizadas por Robert Conway para el Conner Family Trust entre el 15 de julio de 2013 y el 5 de junio de 2015, San Francisco, p. 13.

⁸ Michael McClure, entrevista realizada por Paul Karlstrom para el Conner Family Trust, sesión 1, 13 de octubre de 2011.



2



3

2 THE LAST SUPPER, 1960, desaparecida.
Fotografiada por Bruce Conner y Ernie Burden en el
Western Addition, San Francisco, 1960. Cortesía del
Conner Family Trust.

3 RELIQUARY, 1964, desaparecida.
Cortesía del Conner Family Trust

Toda religión instituida tiene sus contradicciones, su misterio, su truco. ¿De verdad es tan diferente lo que hace un mago profesional de lo que hace un cura que levanta la hostia y dice: «Este es el cuerpo y la sangre de Cristo... COMED Y BEBED DE ELLOS?»... Se puede interpretar en ambos sentidos: o los dos hacen milagros, o los dos son prestidigitadores. Podemos considerar que todo es una ilusión, pero aun así las ilusiones son reales. Cualquier aspecto de esta cuestión se puede considerar realidad o ilusión. La ilusión es el juego que al que jugamos los artistas (y también al de la prestidigitación). En mi opinión, esta confrontación con el misterio se produce constantemente. El misterio, el poder, y la idea de trascender nuestra realidad corpórea. Si no puedes ir más allá de tus propias limitaciones físicas, entonces resulta atractivo superarlas a través de un proceso mental, de la espiritualidad o del misticismo. El misticismo está por todas partes⁹.

⁹ Ibid., p. 19.

¹⁰ Bruce Conner, entrevista realizada por Paul Karlstrom y Serge Guilbaut, 29 de marzo de 1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.

¹¹ Michael McClure, entrevista realizada por Paul Karlstrom para el Conner Family Trust, sesión 2, 14 de abril de 2012, p. 15.

En el otoño de 1957, recién casados, Bruce y Jean Conner se fueron a vivir a San Francisco, un entorno que el artista pensaba que sería mucho más favorable que el de Nueva York, pues había numerosos artistas y escritores interesados en «las filosofías orientales, que atraían a la gente que sentía curiosidad por el ocultismo o por ciertos tipos de filosofías o de energías psíquicas que en otros lugares no habían tenido tanto éxito»¹⁰. Además, en esta ciudad también existía cierta tendencia al consumo de drogas como el peyote y la mescalina, sustancias capaces de alterar los estados de conciencia. Como ha aclarado McClure en relación con el uso de las drogas psicodélicas en San Francisco en esta época, «no las consumíamos para colocarnos y pasarlo bien; queríamos adquirir una nueva perspectiva de un nuevo aspecto del universo, como cuando estás en un barco y miras por un ojo de buey distinto para ver una imagen diferente»¹¹.

Los temas y los títulos cristianos aparecen de manera recurrente en la obra que produjo Conner desde mediados de los años cincuenta hasta mediados de los sesenta. En algunos de

sus primeros dibujos y grabados, por ejemplo en BRUNETTO LATINO (1956), y en la serie sobre Gerión que creó en este mismo periodo, buscó inspiración en el *Infierno* de Dante¹². Una de las pinturas más ambiciosas de sus comienzos se titula CRUCIFIXION (1957, fig. 1). En 1960 compuso un *assemblage* con cera negra con el mismo título y en algunas otras obras que realizó con esta misma técnica –RESURRECTION (1960), THE LAST SUPPER (1960 [desaparecida], fig. 2) y RELIQUARY (1964 [desaparecida], fig. 3)– también encontramos referencias religiosas específicamente cristianas. Ha aquí lo que decía Conner de estas obras:

La religión mantiene un diálogo que consiste en relacionar la vida con la muerte y con las fuerzas que controlan el mundo, que controlan tu vida y que te controlan a ti. Son misterios para todo el mundo. En CRUCIFIXION me propuse representar una especie de cadáver humano colgado de un madero –que es lo que han intentado muchas de las obras tradicionales sobre la crucifixión. Es una imagen universal –prácticamente, al menos en la sociedad occidental. Y RESURRECTION es una escultura que representa una imagen que se descompone y crece al mismo tiempo. El proceso que llevan a cabo las plantas, la vida y todo lo demás. Todo surge de la tierra y vuelve a la tierra. No sé hasta qué punto todo esto es religioso, pero es lo que se puede observar en el mundo¹³.

En sus *assemblages*, Conner reflexiona a fondo sobre el inconsciente. Son obras inquietantes y espirituales al mismo tiempo. Repulsivas, atroces, por momentos, pero también tiernas y misteriosas, seductoras, pues incitan al espectador a que se acerca para mirirlas más de cerca, y se deje maravillar por su complejidad y por la riqueza de sus diferentes estratos. SPIDER LADY HOUSE (1959, p. 33), por ejemplo, se puede interpretar en su totalidad como la representación de una vulva. El perímetro está enmarcado en un ribete irregular de piel sintética de color marrón. Lo que podría ser la carne está compuesto por pedacitos moteados de papel de pintar de color amarillento. En la parte inferior, encontramos un adorable ramo de flores que alude a la dulzura del deseo; justo encima, cuelga un patín de hielo cuya cuchilla podría representar una *vagina dentata*. Más arriba, dentro de otro marco más pequeño, acecha la cabeza de una muñeca, apenas visible, oculta detrás de una maraña de medias de nailon viejas, gastadas, una especie de parto interrumpido. La lujuria y la inocencia se encuentran indisolublemente unidas. Los *assemblages* que creó en estos años son desafiantes y vulnerables al mismo tiempo. Son actos de transformación y de trascendencia que van más allá de lo que se percibe a primera vista.

Los *assemblages* de Conner adoptaron un carácter diferente una vez que Jean y él se fueron a vivir a Ciudad de México en 1961. Se volvieron más planos, pictóricos y coloridos; y también más líricos y espirituales. Como observa Peter Boswell, «en sus obras mexicanas encontramos indicios que demuestran que se produjo un giro gradual hacia la visión

¹² Brunetto Latino es un personaje del Canto XV, y una de las figuras más importantes tanto en la vida de Dante como en esta obra. Gerión es un personaje de la mitología griega que aparece en el Canto XVII. Para un análisis más detenido de estos personajes en la obra de Conner, véase Conner en Boswell, «Bruce Conner: Theater of Light and Shadow», p. 67.

¹³ Conner, entrevistado por Boswell, 20 de julio de 1983.

privada... proliferan las cruces, los círculos, las pirámides y los laberintos, formas que simbolizan una búsqueda espiritual más abstracta y evocan una amalgama ecuménica de la tradición cristiana, tántrica, gnóstica y nativa americana»¹⁴. En México, Conner conoció al psicólogo de Harvard Timothy Leary, uno de los primeros que experimentó con el LSD y con otras drogas psicodélicas. Juntos, salieron a buscar hongos psilocibios. El conservador y crítico Michael Duncan, señala que en los *assemblages* que creó en México, aunque son el reflejo de un periodo de introspección, «se aprecia una intensidad añadida que debe atribuirse la experimentación con el peyote y con los hongos psicodélicos que llevó a cabo Conner»¹⁵. Jean Conner recuerda otro tipo de experiencias; visitaban iglesias con frecuencia: «Después de un largo paseo, era una maravilla sentarse en una iglesia silenciosa. Había muchos relicarios interesantes que ver»¹⁶.

De hecho, muchos de los *assemblages* que creó Conner en México entre 1961 y 1963 se pueden comparar con relicarios, y en los títulos de algunos de ellos encontramos referencias cristianas –ANNUNCIATION, DRAWING WITH THORNS, CROSS, GUADALUPE, GOD’S EYE MEXICO, RESURRECTION– o imaginería explícitamente cristiana, como sucede en SENORITA¹⁷. Para crear PARTITION (pp. 48-49), la obra más grande, densa y compleja de su etapa mexicana, utilizó como soporte un biombo para dividir espacios. Esta pieza, que adopta la forma de un retablo tradicional, está compuesta por tres grandes paneles de tamaño natural unidos con bisagras. Conner trabajó a conciencia cada panel por delante y por detrás. Les añadió múltiples *collages* superpuestos y empleó una extraordinaria variedad de materiales. La parte superior del panel central incluye imágenes de Cristo tanto por delante como por detrás: en la parte frontal hay un *collage* compuesto por grabados antiguos de una Crucifixión y de una Resurrección en la que se representa a Cristo con los brazos extendidos, pero es una imagen tenue que solo se adivina si examina de cerca. En la parte trasera, las imágenes de Cristo son más grandes, pronunciadas y destacadas: arriba, Cristo llama a sus discípulos con gestos después de abandonar el sepulcro, y abajo encontramos una atrevida y colorida imagen del Sagrado Corazón de Jesús que se revela a través de una enorme apertura¹⁸. Las dos caras del panel de la derecha las ocupa una figura femenina, seductora y deslumbrante, pero profundamente abstracta, en la que se subraya con joyas la presencia del sexo. El panel de la izquierda parece más cosmológico en su tratamiento y en la variedad de materiales. En esta etapa tan fructífera, Conner también produjo numerosos dibujos, con títulos en los que abundan las referencias bíblicas –como CROSS, GOLGOTHA y BURNING BUSH–, aunque también incorpora otras referencias espirituales. En CROSS, por ejemplo, según observa el historiador del arte Kevin Hatch, tanto «el crucifijo católico como el ojo de Dios de los huichol del noroeste de México se esconden detrás de la forma central»¹⁹.

¹⁴ Boswell, «Bruce Conner: Theater of Light and Shadow», p. 42.

¹⁵ Michael Duncan, «Keeping Up with Conner», *Art in America* 88, nº 6, junio de 2000, pp. 104-111, 134.

¹⁶ Jean Conner, entrevistas de Conway, p. 13.

¹⁷ Para un detenido análisis iconográfico y formal de SENORITA, véase Kevin Hatch, *Looking for Bruce Conner*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2012, pp. 86-89.

¹⁸ La devoción católica por el Sagrado Corazón de Jesús se basa en el amor de Cristo y en su compasión por la humanidad.

¹⁹ Hatch, *Looking for Bruce Conner*, p. 220.

En la primavera de 1963, atendiendo a una invitación de Leary, los Conner se fueron a vivir a la comuna que este psicólogo había fundado con su colega Richard Alpert en Newton, Massachusetts. Allí, Conner creó su primer dibujo con un mandala, el más complejo y grande de la serie, que tituló 23 KENWOOD AVENUE (1963, p. 65), las señas de la comuna²⁰. Después de la sensación de desarraigo que había experimentado durante su etapa en México, y de las dificultades que había encontrado para integrarse en la región de Boston, puede que el dibujo del mandala fuera un ejercicio destinado a recuperar el equilibrio y la concentración. Más adelante diría que el motivo del mandala estaba «relacionado con la concentración o con el acto de enfocar la atención, con la conciencia»²¹. Este motivo ocuparía un lugar central en su obra durante varios años. En el transcurso de su estancia en Boston, Conner trabó amistad con Paula Kirkeby, que después se convertiría en su representante a través de la galería que tenía en Palo Alto, California. Uno de los pilares en los que se basaba su relación era su interés común por la espiritualidad.

La atracción que sentía Conner por la muerte, la reencarnación, la espiritualidad y la religión adoptó múltiples formas a lo largo de este periodo. En 1963 le propusieron que solicitara una beca cinematográfica a la Ford Foundation, y en un principio se negó a hacerlo. Decía que se vería obligado a explicar en qué consistía «mi visión del arte y de la vida, y lo que tenía previsto hacer en el futuro. En qué emplearé la limosna que me concedan. Empecé a establecer comparaciones entre este tipo de actividad y los rituales religiosos. La confesión, las campanadas y la penitencia en la calle»²². Pero acabó cediendo. «La religión», escribió en la solicitud, «se basa en la fe que le profesan dos o más personas a la Revelación de un individuo. La Fe crea una organización de común acuerdo. La ciencia también parece basarse en la fe. Yo voto por la revelación personal»²³.

Después de pasar tan solo tres meses en la comuna, los Conner se mudaron a Brookline, a las afueras de Boston. Vivían a unas pocas manzanas de la casa donde había nacido John F. Kennedy. Conner empezó a obsesionarse con Kennedy y con su asesinato, que había tenido lugar en noviembre de 1963: «Estaba totalmente absorto e involucrado en el simbolismo y la explotación mediática de su muerte y de su personalidad»²⁴. En la primavera del siguiente año, el 29 de mayo, el día en que había nacido Kennedy, Conner acudió en peregrinación a casa del presidente. En la tumba donde estaba enterrado en Arlington, Virginia, se había congregado una gran multitud, y también delante del almacén de libros de Dallas, el edificio desde donde le habían disparado. Pero Conner era el único que se había desplazado hasta su casa. Llegó a la conclusión de que a nadie le interesaba el nacimiento de Kennedy, solo su muerte. Muy poco tiempo después, Conner pasó por delante de una tienda de manualidades cercana y compró un juego de pintura por números

²⁰ Para un análisis extenso sobre los orígenes, la composición y el significado de este dibujo, véase Hatch, *Looking for Bruce Conner*, pp. 224-226.

²¹ Bruce Conner, entrevista realizada por Paul Cummings, 16 de abril de 1973, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C.

²² *Ibid.*

²³ Solicitud de Beca de la Ford Foundation, 1963, Bruce Conner Papers, The Bancroft Library, University of California, Berkeley (en lo sucesivo se cita como BCP).

²⁴ Bruce Conner, entrevista realizada por Peter Boswell, 1 de septiembre de 1985, 2ª, Walker Art Center Archives, Mineápolis, p. 11.

que representaba el famoso fresco de Leonardo da Vinci *La última cena* (1495-1498). Conner utilizó únicamente los materiales que venían en la caja y siguió las instrucciones del juego al pie de la letra –al menos hasta cierto punto, como atestigua una llamativa mancha de pintura que se puede apreciar–, y la tituló BLUE PLATE/SPECIAL (1964, p. 51). La obra es una especie de homenaje póstumo a Kennedy, aunque también se podría considerar que se trata de una melancólica reflexión sobre su potencial muerte artística. Al trabajar con una imagen y unos materiales dados, según Conner, «estaba inmerso en un proceso de ensayo y acción, como si mi ego no existiera. Y comparaba esto con la muerte y con el nacimiento, y con otros acontecimientos que estaban sucediendo al mismo tiempo. Por supuesto, es imposible librarse del ego. Esta acción representaba la conciencia de lo que podría ser la ausencia de ego»²⁵.

Un año después, le invitaron a presentar una conferencia y proyectar una película en el Worcester Art Museum de Massachusetts. En lugar de acudir en persona, envió a un sustituto, un joven estudiante llamado Henry Moss con quien había trabado amistad, para que le representara sin que nadie lo supiera²⁶. Según Joan Rothfuss, «Moss tenía instrucciones de proyectar las películas, leer un “discurso” (unos versículos sobre la luz del Nuevo Testamento; Moss leyó directamente de una Biblia que el propio Conner había subrayado con rotulador), y terminar la sesión con una nueva proyección de la película, esta vez hacia atrás»²⁷. El texto, casi con total seguridad, fue el que utilizó en 1967 cuando presentó su candidatura a la Junta de Supervisores de San Francisco:

La lámpara del cuerpo es el ojo; por eso, si tu ojo está sano, todo tu cuerpo estará lleno de luz; pero si tu ojo está enfermo, todo tu cuerpo estará en tinieblas. Cuida, pues, que tu luz no tenga parte de tinieblas, porque si todo tu cuerpo es luminoso, sin parte alguna tenebrosa, todo él resplandecerá como cuando la lámpara ilumina con vivo resplandor... pues nada hay oculto que no haya de descubrirse, y nada escondido que no llegue a saberse²⁸.

«¿No te has transformado en luz pura en algún momento de tu vida?», preguntaba Conner en una entrevista posterior. «A algunas personas les sucede cuando toman hongos. O cuando meditan. A veces ocurre de manera espontánea, como me pasó a mí los once años»²⁹.

Ese verano, en el marco de una exposición en la Batman Gallery de San Francisco, Conner presentó una serie de trece lienzos: doce creados por el artista de Wichita John Pearson, en los que se podía leer la frase «DO NOT TOUCH» [No tocar], y uno con una inscripción realizada por el propio Conner con el mensaje «TOUCH» [Tocar]³⁰. Este último fue el único que se protegió con un cristal, un auténtico desafío, en realidad, pues era imposible

²⁵ Para un análisis sustancioso y exhaustivo de los antecedentes de esta obra, véase Bruce Conner, entrevista realizada por Robert Shinshak, 15 de junio de 1991, editada por Conner, BCP.

²⁶ Rothfuss, «Escape Artist», p. 170. Rothfuss también afirma que Andy Warhol hizo lo mismo tres años después, y utilizó un suplente en varias apariciones en público.

²⁷ Ibid.

²⁸ Lucas 11:34-36 y 12:2. Conner utilizó este texto en el panfleto de sus Declaraciones de Candidatura; véase Boswell, «Bruce Conner: Theater of Light and Shadow», p. 74, y Rothfuss, «Escape Artist», p. 168. En la época en que Conner se presentó a supervisor, tenía en su escritorio «su propio concordato mecanografiado inspirado en el Nuevo Testamento, con pasajes como “los lirios del campo, cómo crecen”». Véase Thomas Albright, «Meet Bruce Conner, Film-Maker», *Rolling Stone*, 9 de marzo de 1968, p. 19.

²⁹ Conner, entrevistado por Boswell, 1 de septiembre de 1985, 2ª parte, p. 13.

³⁰ Para la génesis de esta obra, véase Rachel Federman, «Bruce Conner: Cincuenta años en el show business. Una cronología narrativa», en este mismo volumen; así como Bruce Conner, entrevista realizada por Paul Karlstrom, 12 de agosto de 1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.; y Rothfuss, «Escape Artist», p. 180, que también incluye una aguda valoración de la exposición en general.

tocarlo. Se dispusieron dos series enfrentadas de seis paneles, y se situó el panel que decía TOUCH al final, entre las dos, emulando la configuración de las estaciones de un viacrucis. Esta obra es una referencia directa al *Noli me tangere* («no me toques») la versión latina de las palabras que le dirigió Jesucristo a María Magdalena cuando le reconoció después de la resurrección. Se puede interpretar que el único panel creado por Conner representa la presencia del artista, que sustituye a Cristo, rodeado por los doce apóstoles en *La Última Cena*. Conner pasó tres días en la galería, el tiempo que duró la exposición, el mismo tiempo que transcurrió desde la sepultura hasta la resurrección de Cristo. «Dormía en el cuarto interior», decía. «Al tercer día se apartó la lápida y salí caminando»³¹.

Conner concibió TOUCH/DO NOT TOUCH cuando descubrió, ese mismo año, que habían colocado al lado de su pintura DARK BROWN (1959), expuesta en la colección del San Francisco Museum of Art (el actual San Francisco Museum of Modern Art), un cartel que decía: «Do not touch» [No tocar]. Después de examinar las demás obras del museo, comprobó que su pintura era la única que tenía un cartel similar. Conner la había pintado para regalársela a McClure, y le había añadido un marco de piel sintética marrón precisamente porque sabía que a su amigo le encantaba tocar las obras de arte, y además había previsto que la gente tocara la superficie pictórica: «Tarde o temprano, cuando la arañaran o la tocaran, se podrían ver algunas partes ocultas de la pintura. Debajo de la pintura marrón había otros colores que quedarían al descubierto»³². Conner estaba convencido de que la obra quedaba desvirtuada si se despojaba de su aspecto participativo, pero cuando le pidió al personal del museo que retirara el cartel, se negaron a hacerlo³³. Este episodio afectó profundamente a la compleja y ambigua relación que mantenía con los objetos artísticos y con las estructuras institucionales que los rodean. «Los círculos artísticos deciden que algunas obras son las más logradas y se prohíbe al público que se acerque a ellas. Como los místicos destructores de la Iglesia, que profesan que ellos son los únicos iluminados. Han montado un negocio de curas, que son los únicos que pueden llevar el negocio de la revelación y vender dispensas»³⁴. Y añadía:

En cierto sentido, uno de los motivos a los que me refiero es el de la relación general del espíritu de la persona (el artista) con el objeto en sí. Se convirtió en la forma de los objetos que estaba creando. Representar a esos niveles la relación social de la historia artística de los museos, mi propio distanciamiento del objeto en sí, la transformación del objeto en algo que escapa a mi control. Pero el objeto hace que mi nombre se dé a conocer. Y llega a un punto en el que su existencia se transforma en una personalidad. Si se vuelve histórico, su existencia se convierte en un arma para mí como persona, como artista... Quiero decir que se puede utilizar para destruirme como artista, como artista vivo³⁵.

³¹ Conner, entrevistado por Boswell, 1 de septiembre de 1985, 2ª parte, p. 16.

³² Conner, entrevistado por Boswell, 20 de julio de 1983, p. 13.

³³ Véase Rothfuss, «Escape Artist», p. 180.

³⁴ Conner, entrevistado por Boswell, 1 de septiembre de 1985, 2ª parte, p. 15.

³⁵ Conner, entrevistado por Karlstrom, 12 de agosto de 1974.



4

4 Collage de fotocopias de ocho collages para formar un retablo, creado para el anuncio de una exposición de fotocopias de Conner en Café ?, San Francisco, 1994. Cortesía del Conner Family Trust

A principios de los setenta, Conner se acercó por primera vez a la fotografía, y entre 1973 y 1975 produjo una serie de fotogramas titulada ANGELS (p. 72) en colaboración con el fotógrafo Edmund Shea. Conner situaba su cuerpo «entre una gran lámina de papel fotosensible y una fuente de luz», según describía el proceso el conservador Peter Boswell:

El área en la que el cuerpo de Conner impedía que la luz llegara al papel, se veía en blanco, mientras que las áreas en las que la luz alcanzaba el papel sin interrupción aparecían en negro... Su imagen parece una evanescencia resplandeciente –más espiritual que carnal–, de ahí el título de la serie. Pero estas figuras no solo tienen connotaciones angelicales; también recuerdan inequívocamente a Cristo... Hemos visto que Conner ha utilizado la imagen de Cristo en numerosas ocasiones a lo largo de su carrera. Al principio, solía concentrarse en el Martirio... En este caso, sin embargo, se trata más bien de la Resurrección de Cristo, del espíritu de Cristo³⁶.

36 Boswell, «Bruce Conner: Theater of Light and Shadow», p. 72, 74.

37 Conner en Kohn, «An Interview with Bruce Conner», s. p.

El propio Conner ofrecía una explicación que dificulta aún más la interpretación de estas obras, pues señalaba que «todo implica un diálogo, a menos que se trate de una revelación pura, individual. Los ángeles no tienen defectos. No tienen diferentes personalidades ni una variedad de contextos diferentes. La gente es imperfecta, y presenta una imagen interior y otra exterior. Esto a veces se denomina duplicidad»³⁷.

Al mismo tiempo que trabajaba en sus ANGELS, Conner inició una extensa serie de dibujos, y definió algunos de ellos como dibujos STAR. El artista inundaba la totalidad de la página con una capa uniforme de tinta negra, pero se tomaba la molestia de dejar cientos o incluso miles de aberturas diminutas que permitían ver el fondo blanco del papel. En su análisis de

estos dibujos, Boswell observa que «en muchas culturas, se piensa que las estrellas son dioses o los espíritus de los antepasados desaparecidos», y Hatch sostiene que muchos de los dibujos de Conner, entre otros los que representan el «cielo nocturno estrellado» y, sobre todo, los dibujos con mandalas «nos conducen a un plano de misterio espiritual»³⁸.

En la década posterior, Conner recurriría de nuevo a la imagen de Cristo y a los ángeles. Entre 1987 y 1991 creó una serie de ocho *collages* con grabados (pp. 88-89) que representan escenas de la vida de Cristo, aunque se apartan radicalmente de la narración que recoge la Biblia. En estas enigmáticas situaciones abundan las alusiones a motivos del clasicismo griego y romano, del Renacimiento y del arte europeo posterior, ilustraciones del siglo XIX, símbolos ocultistas y representaciones científicas³⁹. Pocos años después realizó un *collage* digital con estas ocho imágenes, una compleja composición que definía como un retablo (fig. 4). Conner no llegaría a desarrollar del todo esta idea; solo se conserva una copia impresa en papel. Volvería a revisar estos *collages* para crear una serie de tapices, una de las últimas obras que terminó antes de morir en 2008. Después de escanear en un ordenador imágenes de los *collages*, dedicaba mucho tiempo a reconfigurarlas minuciosamente para elaborar unos tapices con una presencia visual más nítida.

Conner seguiría creando dibujos hasta el final de su carrera. Se concentró principalmente en una extensa serie con manchas de tinta, una técnica con la que había empezado a experimentar en 1975 (p. 73). Trabajaba con una forma distinta cada vez, y podía llenar una lámina de docenas, incluso de cientos de diminutos dibujos simétricos que obtenía después de doblar el papel en cada dibujo. «A veces comienzo con una idea preconcebida», decía Conner para describir esta técnica, «pero puede suceder que varíe nada más iniciarse el proceso. Utilizo una plumilla de cuervo de punta fina para hacer el dibujo. Se dobla el papel y se produce el milagro»⁴⁰. La variedad de estos dibujos es impresionante. Conner observaba que algunos podían «relacionarse con la naturaleza, las plantas, las flores y los pétalos»⁴¹. Otras «pueden hacer referencia a los caracteres de la escritura china o japonesa, letras, símbolos, diagramas, diseños cuneiformes e imágenes egipcias»⁴². Algunos parecen extrañas criaturas o insectos. Al igual que sucedía con los dibujos de mandalas, la cuestión de la simetría y el enfrentamiento entre el orden y el azar tienen una importancia fundamental. Conner hablaba con claridad y elocuencia de la importancia de la simetría: «Las imágenes simétricas se encuentran en la naturaleza: los reflejos en la superficie del agua, la simetría de los patrones, la simetría de los objetos naturales, los cristales, los copos de nieve: la simetría animal y la simetría humana. Puedes suponer que existe una experiencia compartida cuando ves formas simétricas en el pasado y en otras culturas.

³⁸ Hatch, *Looking for Bruce Conner*, p. 244.

³⁹ Conner ideó un argumento para cada una de estas situaciones, según Jean Conner. Para una interpretación detallada de uno de estos *collages*, MARY ANOINTING JESUS WITH THE PRECIOUS OIL OF SPIKENARD (5 de septiembre de 1987, p. 88), véase Hatch, *Looking for Bruce Conner*, pp. 273-275.

⁴⁰ Conner en Rasmussen, «Interview: Bruce Conner, Jack Rasmussen», p. 7.

⁴¹ *Ibid.*, p. 6.

⁴² *Ibid.*

A veces la simetría se convierte en una forma que posee importancia mística en las religiones o que representa un símbolo de poder en la sociedad. Este misterio de la simetría parece un misterio universal. Quizá sea una característica de nuestra conciencia, mirarnos a nosotros mismos»⁴³.

Aunque la mayoría de los dibujos con manchas de tinta se ejecutaron como una multitud de imágenes individuales con una marcada composición lineal, en los más suntuosos y etéreos, formados en algunos casos por un *collage* de tiras de papel, las manchas de tinta siguen un patrón general⁴⁴. Estos dibujos recuerdan a los campos de estrellas, en los que el contraste y la tensión entre la luz y la oscuridad constituyen el principal elemento compositivo y se logra una visión de emanación mística.

Algunos críticos han observado que existe cierta similitud entre estos dibujos y la Sábana Santa de Turín, el sudario en el que se cree que los devotos envolvieron el cuerpo de Cristo después de bajarle de la cruz, y donde se supone que su figura dejó un rastro espectral⁴⁵.

Uno de los *collages* con manchas de tinta más grandes y complejos es BURNING BRIGHT (1996, p. 76), una obra que, según Hatch, «toma la iluminación como motivo principal» y debe su título al poema de William Blake «El tigre» (incluido en sus *Canciones de la experiencia*, 1794)⁴⁶. Blake fue una de las primeras influencias importantes para Conner, y este poema en particular, uno de los más famosos del autor, era una referencia recurrente para él. La primera estrofa dice:

¡Tigre! ¡Tigre! Ardiente resplandor
en las selvas de la noche,
¿qué inmortal mano o qué ojo
pudo idear tu terrible simetría?

Como afirma Hatch, la «impresión de la luz, que parece un “ardiente resplandor” que atravesara la hoja del dibujo, se ha creado, paradójicamente, mediante la prodigiosa manipulación de tinta blanca opaca»⁴⁷.

Además, en esta época, Conner tuvo que enfrentarse a numerosas dificultades para llevar a cabo su película más ambiciosa, THE SOUL STIRRERS: BY AND BY, sobre el grupo de góspel los Soul Stirrers. Nunca llegó a terminarla⁴⁸. Según McClure, Conner «siempre había estado interesado en la música negra... gracias a él, conocí a Lead Belly, y fue la primera vez que escuché blues auténtico»⁴⁹. Conner conoció la música de los Soul Stirrers

⁴³ Conner en Kohn, «An Interview with Bruce Conner», s. p.

⁴⁴ Conner creó la mayoría de sus manchas de tinta en su casa con la precisión y la atención que le caracterizaban, sin equivocarse en ninguna pincelada ni en la aplicación de la pintura. Las imágenes oscuras eran más caóticas y espontáneas, y las creó en el garaje de su casa, con salpicaduras de tinta.

⁴⁵ Véase Boswell, «Bruce Conner: Theater of Light and Shadow», p. 74; y Hatch, *Looking for Bruce Conner*, p. 280.

⁴⁶ Hatch, *Looking for Bruce Conner*, p. 283.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Véase Henry S. Rosenthal, «Notes on THE SOUL STIRRERS: BY AND BY», en: *Bruce Conner: It's All True*, cat. exp., San Francisco (California): San Francisco Museum of Modern Art, 2016

⁴⁹ McClure, entrevistado por Karlstrom, 14 de abril de 2012, p. 10.

cuando todavía vivía en Kansas, donde también solía asistir a encuentros de góspel⁵⁰. Cuando se trasladaron a San Francisco, la primera casa donde Jean y él vivieron estaba cerca de Western Addition, uno de los barrios negros más famosos de la ciudad, y renovó su interés por la música góspel; empezaron a asistir a encuentros de góspel. «Nos hacían sentir como en casa», recuerda Jean Conner. «Éramos unos extraños, por supuesto, y un poco ingenuos. El pastor era muy exaltado. Hablaba en lenguas desconocidas. La gente saltaba, gritaba, daba palmas... ¡Era todo muy alegre!»⁵¹. Quizá estos encuentros reavivaron el recuerdo de las carpas evangélicas de Kansas. Cuando hablaba de su interés por la música góspel, Conner recordaba la experiencia de incorporeidad y transformación que había tenido en su niñez. «Me da la sensación de que en los contextos religiosos se puede hablar de experiencias que de lo contrario no existirían». Y explicaba que, «lo que me interesaba eran... algunas de las cosas que suceden en estas canciones de góspel: frases tradicionales como “Un día cambié. Fue un miércoles, fue un martes o fue un jueves”. La gente se levanta y mueve las manos. Fue cuando se encontraron con el Espíritu Santo. “Me miré las manos, y mis manos eran nuevas. Me miré los pies, y mis pies también lo eran”»⁵².

Para Conner el arte era una búsqueda espiritual. Era una manera de acercarse a unas realidades que no podían ser aprehender normalmente, un alivio ante las limitaciones de la sociedad, una forma de redimirse de las crueldades que acosan a la existencia humana. No le interesaba demasiado el arte como instrumento de comercio, como una vía para alcanzar la fama, la inmortalidad. Recelaba del mercado y desconfiaba de las instituciones, que intentaban separar arte de la vida real. Pensaba que el arte era un medio que permitía despertar los sentidos y estudiar a fondo el potencial de la existencia humana. Al final de una de sus últimas entrevistas, Conner declaraba:

Me interesa el momento del asombro, ese momento en que no entiendo del todo mi experiencia en un contexto adulto. Nacemos con millones de neuronas, muchas más de las que tendremos el resto de nuestra vida, y con una conciencia sensorial. Nos enfrentamos a este medio totalmente desconocido del mundo. El mundo empieza a organizarse en categorías y la sensación de asombro empieza a desaparecer enseguida. Me gusta recrear ese momento, el momento en el que te enfrentas a algo y te sorprende. Es un placer, un misterio, quizá un misterio insoluble. Los misterios insolubles me resultan mucho más atractivos⁵³.

Una de las últimas obras que Conner terminó antes de morir fue una película que tituló *EASTER MORNING* (2008); el acompañamiento musical es una composición de Terry Riley, una partitura para instrumentos chinos antiguos que palpita suavemente. La

⁵⁰ Boswell, «Bruce Conner: Theater of Light and Shadow», p. 82; Jean Conner, entrevistas de Conway, p. 14.

⁵¹ Jean Conner, entrevistas de Conway, p. 14.

⁵² Conner, entrevista de Boswell, 20 de julio de 1983, p. 30.

⁵³ Conner en Kohn, «An Interview with Bruce Conner», s. p.

película comienza con un vibrante *collage* de detalles fragmentados: flores y plantas, hojas de palma, de césped y de helecho. La llama de una vela se eleva. Comienza un viaje a través de luminosos campos de luz y color que acaban desapareciendo en la oscuridad, salpicados en todo momento de orbes de luz y color, y más imágenes de hojas y flores. Aparecen exuberantes orquídeas de colores brillantes, en primer plano, cargadas de reminiscencias sexuales femeninas. Casi al final, aparece flotando el vibrante dibujo de un mandala que da paso a una ventana inundada de luz, un ojo, una mujer desnuda, una cruz en lo alto de un tejado. Por último, una mujer desnuda, joven y hermosa, que parece tranquila, autosuficiente e inocente, se acomoda en una silla bajo la luz dorada que se vierte en el interior a través de la ventana, pero de pronto se levanta y desaparece. Termina la película, una síntesis deslumbrante –o incluso un resumen final– del arte, el espíritu y la vida de Conner.



Stuart Comer

TENSIÓN SUPERFICIAL: BRUCE CONNER EN LA ERA DIGITAL

Bruce Conner era plenamente consciente de la variabilidad de la vida y de los materiales que la conforman. Fascinado por la entropía, estaba convencido de que la mortalidad implícita en sus objetos y *assemblages* podía contribuir a superar el anquilosamiento de las instituciones y la imposición de versiones oficiales de la historia. Reordenando los residuos de la vida de la posguerra con la misma diligencia con la que reconfiguraría su personalidad a través de una serie de seudónimos y juegos de identidad, creó una obra que evoca subjetividades, espacios y superficies de una naturaleza marcadamente proteica que, sin embargo, a menudo pueden resultar siniestros.

Si sus objetos se distinguen por la acumulación de espacios oscuros y materiales dañados, y por reflejar la violencia inminente y el pujante consumismo de la era atómica, en sus películas también insiste una y otra vez en la muerte y en la decadencia, aunque quizá se podría considerar que pone un énfasis aún mayor en «la muerte real de personas reales», desde los accidentes de tráfico, los naufragios y los asesinatos de *A MOVIE* (1958, pp. 28-29) a la aniquilación nuclear que provoca a su paso la terrible masa nebulosa de *CROSSROADS* (1976, pp. 68-69)¹.

El febril sueño catastrófico de Conner parece inseparable del aparato cinematográfico que le ayudó a trasladar al mundo unas imágenes que en la actualidad se han convertido en auténticos iconos. Su destreza para quebrar la sincronía entre el tiempo de la experiencia material humana y el tiempo de su representación, a través de la edición, la repetición y la manipulación de la duración, guarda una estrecha relación con la lógica de la propia cinta de película y el tiempo analógico del proyector.

¹ Morgan Fisher, conferencia inaugural del simposio «Anticipating the Past: Artists: Archive: Film», Tate Modern, Londres, 2006.

Para Conner, el celuloide es una especie de piel o de membrana, y su función no se diferencia demasiado de las pantallas y las medias hechas jirones de sus *assemblages*. La luz que se filtra a través de estos rollos de imágenes encontradas y pirateadas para dar vida a este imaginario apocalíptico pertenece a la misma época que la luminosidad abrasadora de los rayos X y la energía atómica. Irónicamente, sin embargo, el propio sistema material del cine fotoquímico ha pasado a convertirse, prácticamente, en una víctima del progreso tecnológico.

¿Qué sucede en la era digital con la materialidad nuclear, corpórea y a menudo abyecta del cine de Conner? ¿Qué pasa cuando la brecha que existe entre estas imágenes de muerte, los acontecimientos que registran y el observador que las contempla décadas después se complica aún más debido a su transmutación digital? ¿Qué formas o fragmentos de esa materialidad cinematográfica pueden perdurar en la obra de Conner, en particular después de la minuciosa restauración digital y la reconstrucción de *A MOVIE*, *BREAKAWAY* (1966, pp. 34-35), *REPORT* (1963-1967, pp. 60-61), *LOOKING FOR MUSHROOMS* (1959-1967/1996, pp. 46-47) y *CROSSROADS* que han llevado a cabo Ross Lipman y Michelle Silva?²

La obra de Conner demuestra que no se puede establecer una dicotomía clara entre lo analógico y lo digital. De la misma manera que este artista trastocó las estructuras narrativas convencionales en películas como *A MOVIE*, con sus célebres sucesiones de inversiones temporales y repeticiones, su decisión de editar una vez más sus obras para transformarlas en instalaciones con proyecciones en múltiples pantallas y la posterior digitalización de sus películas proponen un estado de fluidez entre formas mediáticas en el que la imagen fotoquímica contamina a su réplica digital, y activa las relaciones materiales e incluso inmateriales que existen entre ambos medios. A la luz de la transición hacia los nuevos formatos digitales que efectuó en sus últimos años y de la materialización de su ansia por los espacios de proyección envolventes, ¿puede su obra servirnos de guía para orientarnos en una era en la que la materia física se encuentra aún más integrada en una matriz de imágenes previamente confeccionadas, a menudo comerciales?

En un reciente artículo sobre la supervivencia del cine en la era digital, la artista Tacita Dean citaba a Christopher Nolan, que sostiene que «hay algo profundo en el conocimiento de que la luz que se refleja en la arena del desierto y permite distinguir los cristales de sal en el negativo de *Lawrence de Arabia* de David Lean es, a través del vínculo de la química y el revelado, exactamente la misma luz capturada en la copia que podéis ver. Es una relación que vale exclusivamente para la película y la manera de reproducirla, una conexión ininterrumpida con un momento y un lugar concretos que solo se romperá... si la obra se digitaliza»³.

² Para conocer en mayor detalle este proyecto de restauración, véase Ross Lipman, «Conservation at a Crossroads: Ross Lipman on the Restoration of a Film by Bruce Conner», *Artforum* 52 n° 2, octubre de 2013, 2013, pp. 272-279.

³ Tacita Dean, «The Last Picture Show», *Artforum* 54, n° 2, octubre de 2015, p. 296.

Pero en películas como *A MOVIE* y *CROSSROADS*, el acto de apropiación y reedición de Conner destruye la propia idea de continuidad indicial. En lugar de rodar estas dos películas emblemáticas con una cámara o un micrófono, inauguró una era marcada por la redefinición de los medios, en los albores de la era televisiva. La ruptura y la fragmentación constantes de «una conexión ininterrumpida con un momento y un lugar concretos» es uno de los principales motores de sus películas.

⁴ Ed Atkins en Giampaolo Bianconi, «Ed Atkins: Artist Profile», *Rhizome*, 12 de enero de 2013, <http://rhizome.org/editorial/2013/jan/21/artist-profil>.

Se podría decir que la obra de Conner anticipa la creciente inestabilidad de la relación entre la superficie física y la superficie virtual del mundo, así como la sensibilidad de algunos artistas emergentes actuales, como el británico Ed Atkins, que observa que «ante la ausencia de un cuerpo, de un medio o un cuerpo tangibles, se describe otro tipo de materialidad... [una] falta de resolución física, o más bien la presencia fantasmal de situaciones físicas diferentes... la Alta Definición –cualquiera que sea la resolución que se pueda alcanzar en la actualidad (4K, 48 fotogramas por segundo)– da testimonio de este movimiento compensatorio de la verdad material que se aleja del cuerpo del medio... para acercarse a la imagen»⁴.

COSMIC RAY (1961) es una de las primeras películas en las que Conner combinó metraje y secuencias encontradas con imágenes rodadas por él mismo. Es, además, una de las primeras películas cuya forma amplió de manera radical, pues en 1965 la presentó en una proyección en tres pantallas en el Rose Art Museum de la Brandeis University de Waltham, Massachusetts, empleando cartuchos Technicolor de 8 mm en blanco y negro, y en 2006 la transformó en una instalación de vídeo con tres canales que tituló *THREE SCREEN RAY* (pp. 92-93). Creada al final de su vida –aunque tomara como punto de partida un experimento anterior–, *THREE SCREEN RAY* pone de relieve que Conner nunca cesó de cuestionar las convenciones y las posibilidades del cine en toda su mutabilidad, y la intensidad con la que aprovechaba tanto el espacio del archivo como el de la experiencia directa, real. Reunidas en esta encrucijada, un espacio híbrido y envolvente en el que ámbito del cine y el del museo se encuentran en la confluencia de la materia y la luz, esta obra tardía, junto con su última obra, la trascendental *EASTER MORNING* (2008), convierten la práctica de Conner en un campo de pruebas que permite un intercambio crítico entre la vida, la historia y la imagen, al tiempo que la materialidad de las tres experimenta un cambio profundo.

LISTADO DE OBRAS EXPUESTAS

- Obra reproducida en el catálogo

Anonymous

THE LATE MR. ____ IN HIS STUDIO
[El difunto Sr. ____ en su estudio]

1999
Collage de ilustraciones encontradas
14,3 × 19,4 cm
Cortesía Conner Family Trust

THE LATE MR. ____ IN HIS STUDIO, VERSION A
[El difunto Sr. ____ en su estudio, versión A]

2000
Collage de fotocopias
21,6 × 23,5 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

• TWO LEAVES

[Dos hojas]
11 de septiembre de 2001
Tinta sobre papel montado sobre rollo de seda y papel
78,1 × 44,1 cm
Cortesía Conner Family Trust, San Francisco, y Kohn Gallery, Los Angeles
p. 78

Anonymouse

RIPPLES

[Ondas]
22 de agosto de 1999
Tinta sobre papel
58,7 × 73,7 cm
Colección Peter Acheson

Bruce Conner

UNTITLED

[Sin título]
1954-1956
Óleo y pan de oro sobre masonita
40,6 × 25, 4 cm
Colección Frank English

• UNTITLED

[Sin título]
1954-1961
Papeles cortados y pegados, cartulina, madera, clavos, pintura, grapas, metal, alquitrán, plumas y plástico sobre masonita
162,2 × 126,1 × 10,5 cm
Colección Walker Art Center, Mineápolis. Fondo de adquisiciones T. B. Walker, 1992
pp. 26 y 27

SPIDER

[Araña]
1955
Óleo y carboncillo sobre masonita
53,3 × 45,7 cm
Colección Familia Balkanski

• UNTITLED

[Sin título]
1 de junio de 1955
Óleo sobre masonita con marco de madera del artista
62,2 × 61 cm
Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner
p. 16

GERYON

[Gerión]
23 de septiembre de 1955
Tinta y gouache sobre papel
21,6 × 17,2 cm
Colección particular

BRUNETTO LATINO

1956
Tinta sobre papel
20,3 cm × 17,2 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Donación de Robert y Lynne Dean en memoria de Larry Secrist

UNTITLED

[Sin título]
10 de mayo de 1957
Óleo y pan de oro sobre masonita
57,2 × 48,3 cm
Colección Guillaume Malle

• A MOVIE

[Una película]
1958
16 mm, blanco y negro, sonido, 12 min.
Colección del San Francisco Museum of Modern Art (Adquisición realizada gracias al Accessions Committee Fund) y del Museum of Modern Art, Nueva York, con el generoso apoyo del New Art Trust
pp. 28 y 29

RATBASTARD

[Rata inmunda]
1958
Madera, lienzo, nailon, tela, papeles impresos, periódico, cable, pintura al óleo, clavos y cadenilla
41,9 × 23,5 × 7 cm
Colección Walker Art Center, Mineápolis. Donación de Lannan Foundation, 1997

• RATBASTARD 2

[Rata inmunda 2]
1958
Madera, nailon, bramante, vela, canicas de cristal, pintura, cáscaras de nuez, reproducción fotográfica, medalla metálica, cuerda, pluma y lentejuelas
52,1 × 25,9 × 5,2 cm
Colección Walker Art Center, Mineápolis. Donación de Lannan Foundation, 1997
pp. 30 y 31

ARACHNE

[Aracne]
1959
Nailon, cartón, aluminio, pintura, cables eléctricos, tubo de vacío, metacrilato, cabeza de muñeca, tela, papel de aluminio, esterilla de bambú, naipe, papel de periódico, bramante, pelota, envoltorio de caramelo, plástico, virutas de madera, grapas, clavos, tachuela, alambre, brocha, cuentas y mosquitera de ventana sobre madera contrachapada
167 × 123,8 × 10,8 cm
Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.; Legado de Edith S. y Arthur J. Levin

• CHILD

[Hijo]
1959
Cera, nailon, tela, metal, bramante y trona de madera
88 × 43,2 × 41,9 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Philip Johnson
p. 24

DARK BROWN

[Marrón oscuro]
1959
Óleo, goma laca, tela, bisutería y pintura de aluminio sobre lienzo con pelo
115,9 × 115,3 × 5,1 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Donación de Harold Zellerbach

RAT PURSE

[Bolso de rata]
1959
Nailon, cera, pan de oro, caja de cartón, papel impreso, tubos de goma, jeringa, plumas, lentejuelas, tela, clavos, lata de metal, pelo, tabaco, cuerda y bramante
94 × 16,5 × 14 cm
Tomeo Family Trust, Santa Barbara, California

• SPIDER LADY HOUSE

[Hogar de la señora araña]
1959
Madera, nailon, patín de hielo, trozos de muñeca, cuerda, bisutería, plumas, pelo, tapones de rosca, papel pintado y papel sobre madera contrachapada
121,3 × 121,9 × 20,3 cm
Oakland Museum of California. Donación de la Collectors Gallery y del National Endowment for the Arts
p. 33

SPIDER LADY NEST

[Nido de la señora araña]
1959
Caja de madera con pintura de aluminio, pintura en aerosol, persiana, nailon, hilo, tela, pelo, sello de aduanas con una cuerda, perla de bisutería, bola de algodón, plumas, borlas y cartón
78,6 × 72,4 × 17,8 cm
Yale University Art Gallery, New Haven. Colección de Richard Brown Baker, B.A. en 1935

AFTER PEYOTE
[Después del peyote]
1959-1960
Nailon, portada de libro, cristal, bisutería, piezas de un reloj de pulsera, plástico, tiras de película, papel, plumas, rizador de pestañas, goma, metal, malla, cuerda y bramante
104,8 cm × 19,8 cm × 8,9 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Donación de Nell Sinton

UNTITLED (BEDROOM COLLAGE)
[Sin título (collage de dormitorio)]
1959-1960
Tela bordada con cuentas, encaje, nailon, espejo, cuentas, frasco de perfume, impresión con gelatina de plata, cera y cuerda sobre tabla
63,5 × 54,6 × 20,3 cm
Colección Norah y Norman Stone, San Francisco

LOOKING FOR MUSHROOMS
[Buscando hongos]
1959-1967
16 mm, color, sonido, 3 min.
Colección del San Francisco Museum of Modern Art (Adquisición realizada gracias al Accessions Committee Fund) y del Museum of Modern Art, Nueva York, con el generoso apoyo del New Art Trust

• **LOOKING FOR MUSHROOMS**
[Buscando hongos]
1959-1967/1996
16 mm, color, sonido, 14:30 min.
Colección del San Francisco Museum of Modern Art (Adquisición realizada gracias al Accessions Committee Fund) y del Museum of Modern Art, Nueva York, con el generoso apoyo del New Art Trust
pp. 46 y 47

• **BLACK DAHLIA**
[Dalia negra]
1960
Papeles impresos cortados y pegados, pluma, tela, tubería de goma, clavos, tabaco, lentejuelas, cuerda, concha y pintura, recubierta por una media de nailon y montada sobre madera
68 × 27,3 × 7 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York, adquisición
p. 38

CRUCIFIXION
[Crufixión]
1960
Madera, cera, nailon, sogá, cuerda, clavos, grapas y pintura
215,9 × 119,4 × 69,9 cm
di Rosa Collection, Napa, California

DIVER
[Buzo]
1960
Collage de ilustraciones encontradas en un marco de madera del artista
11,4 × 5,7 cm
Colección G. B. Carson

HEART/WORM/MIRROR
[Corazón/Gusano/Espejo]
1960
Cera, espejo, lata de metal, anillos de metal, cuerda y papel metálico sobre masonita
48,3 cm × 45,1 cm × 11,4 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Donación de la colección de Virginia y Bagley Wright

• **HOMAGE TO CHESSMAN**
[Homenaje a Chessman]
1960
Madera, cera, cuerda, auricular de intercomunicador, plomo, espejo, casquillo de bombilla, tirador de persiana, alambre, tubo de latón, brazo de muñeca y clavo
106,1 cm × 45,7 cm × 16,5 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Donación de Irving Blum
p. 39

LADY BRAIN
[Cerebro de dama]
1960
Tela, sogá, cuentas, lata, flecos, nailon, cartón, periódico, conchas de caurí, chinchetas y radio
142,2 × 30,5 × 25,4 cm
Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts, Stanford University.
Donación de la Robert and Ruth Halperin Foundation

MEDUSA
1960
Cera, tubos de goma pintados, madera, cuerda, cartón, cabello sintético, cuentas y nailon
25,4 × 27,9 × 56,8 cm
Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación de la Howard and Jean Lipman Foundation, Inc.

MUSIC
[Música]
1960
Tinta, pintura, cera, papeles recortados y pegados, sellos postales, cuerda, hilo, etiquetas de papel, tiras de película, cinta adhesiva, metal y venda adhesiva sobre papel pautado montado sobre tabla pintada con cubierta de terciopelo
54,9 cm × 29,2 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Donación de Mary Heath Keesling

RESURRECTION
[Resurrección]
1960
Madera, cera, nailon, maletín, cartón de huevos, tubos de goma, cuerda, tarro de cristal y tela
91,4 × 61 × 58,4 cm
Museum of Contemporary Art, San Diego. Donación del Sr. y Sra. Edwin Janss Jr.

SEASHELL
[Caracola marina]
1960
Grafito sobre papel
66 × 50,8 cm
Colección Irving Stenn

ST. VALENTINE'S DAY MASSACRE/HOMAGE TO ERROL FLYNN
[La masacre del día de San Valentín/Homenaje a Errol Flynn]
1960
Plumas, nailon, espejos, papeles impresos recortados y pegados, tela y tachuela de metal sobre masonita
48,3 cm × 36,8 cm × 8,9 cm
San Francisco Museum of Modern Art; Donación del Dr. y la Sra. W. William Gardner

THE BRIDE
[La novia]
1960
Madera, nailon, cuerda, cera, pintura, velas, bisutería, canicas, blonda de papel, clavos y grapas
92,7 × 43,2 × 58,4 cm
Colección Walker Art Center, Mineápolis. Braunstein/Quay Gallery y Fondo de adquisiciones T. B. Walker, 1987

UNTITLED
[Sin título]
6 de agosto de 1960
Tela, encaje, papel, papel metálico, cuchara, cuerda, lana, bramante, pintura y clavos sobre tabla
26,7 × 17,2 × 4,5 cm
Colección Familia Balkanski

• **UNTITLED (DHOMS III.1)**
[Sin título (DHOMS III.1)]
ca. 1960
Collage de ilustraciones encontradas
22,7 × 32,2 cm
Colección Ringier, Suiza
p. 82

UNTITLED (DHOMS III.4)
[Sin título (DHOMS III.4)]
ca. 1960
Collage de ilustraciones encontradas
13,5 × 15,1 cm
Colección Ringier, Suiza

UNTITLED (DHOMS II.2)
[Sin título (DHOMS II.2)]
ca. 1960-1965
Collage de ilustraciones encontradas
18,4 × 15,2 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

UNTITLED (DHOMS II.3)
[Sin título (DHOMS II.3)]
ca. 1960-1965
Collage de ilustraciones encontradas
24,8 × 17,8 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

UNTITLED (DHOMS II.4)
[Sin título (DHOMS II.4)]
ca. 1960-1965
Collage de ilustraciones encontradas
15,2 × 15,9 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

UNTITLED [DHOMS II.5]
[Sin título (DHOMS II.5)]
ca. 1960-1965
Collage de ilustraciones encontradas
16,5 × 14 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

• **UNTITLED [DHOMS III.2]**
[Sin título (DHOMS III.2)]
ca. 1960-1965
Collage de ilustraciones encontradas
16,5 × 26,7 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy
p. 82

UNTITLED [DHOMS III.3]
[Sin título (DHOMS III.3)]
ca. 1960-1965
Collage de ilustraciones encontradas
14,6 × 16,5 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

UNTITLED [DHOMS III.5]
[Sin título (DHOMS III.5)]
ca. 1960-1965
Collage de ilustraciones encontradas
15,9 × 21 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

COSMIC RAY
[Rayo cósmico]
1961
Tiras de película de 16 mm insertadas entre dos láminas de metacrilato de 0,63 cm
129,5 × 167,3 × 1,3 cm
Colección Walker Art Center, Mineápolis. Donación del artista, 2001

CRIMINAL ACT [DHOMS II.1]
[Acto criminal (DHOMS II.1)]
1961
Collage de ilustraciones encontradas
14,1 × 11 cm
Cortesía Miyake Fine Art, Tokio

CROSS
[Cruz]
1961
Grafito sobre papel
33 × 25,4 cm
Cortesía Conner Family Trust, San Francisco, y Paula Cooper Gallery, Nueva York

HASHISH [DHOMS I.6]
[Hachís (DHOMS I.6)]
1961
Collage de ilustraciones encontradas
12,1 × 14 cm
Colección Robin Wright

HOMAGE TO MAE WEST
[Homenaje a Mae West]
1961
Pantalla de lámpara, nailon, asiento de silla de rejilla, tocado con plumas, cartón, bisutería, borla, bramante, cuerda, tela, papel pintado, papel impreso y pintura sobre tabla
55,9 × 88,9 × 24,1 cm
Colección particular, cortesía Mayor Gallery, Londres

• **LOVE OAK**
[Roble del amor]
1961, impreso en 2004
Impresión con inyección de tinta pigmentada, ed. de 10
Impresión realizada por Magnolia Editions, Oakland
33 × 47 cm
p. 23

THE FACTORY
[La fábrica]
1961
Collage de ilustraciones encontradas
15,9 × 19,1 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

UNTITLED
[Sin título]
1961
Tinta sobre papel
63,5 × 49,5 cm
Colección Alexandra Munroe

SKETCH FOR RELIEF SCULPTURE, CALLE NAPOLES 77-4, MEXICO CITY, MEXICO
[Boceto para relieve escultórico, calle Nápoles 77-4, Ciudad de México, México]
29 de noviembre de 1961
Grafito sobre papel
24,3 × 25,4 cm
Cortesía Conner Family Trust, San Francisco, y Paula Cooper Gallery, Nueva York

TYPEWRITER DRAWING
[Dibujo mecanografiado]
ca. 1961
Tinta sobre papel pautado
29,9 × 23,5 cm
Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner

SHOES
[Zapatos]
1961-1962
Zapatos con cuentas, flecos, piel de serpiente, pelo, tela, pan de oro y pintura
Talla del calzado: 44
Colección Beth Rudin DeWoody

• **PARTITION**
[División]
1961-1963
Biombo de madera con nailon, flecos, bisutería, flores artificiales, tela, pintura, cuerda, fragmento de un sombrero de paja, metal, espejos, maraca, *collage* de papel, papel, plumas, papel de aluminio, cera y espumillón
Tres paneles de 181,9 × 73,7 cm cada uno
Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Centre Pompidou, París
pp. 48 y 49

• **PILLOW**
[Almohada]
1961-1964
Pintura y paneles impresos cortados y pegados sobre una almohada
10,2 × 68,6 × 43,2 cm
di Rosa Collection, Napa, California
p. 50

CROSS
[Cruz]
1962
Madera, nailon, tela, impresión con gelatina de plata, cartón, cuerda, espino, clavos, remaches de metal, bolsa de agua, cerámica, pluma y vela
94 × 49,5 × 35,6 cm
Orange County Museum of Art, Newport Beach, California.
Donación del LAM Contemporary Collectors Council con el apoyo del National Endowment for the Arts

DRAWING WITH THORNS
[Dibujo con espinas]
1962
Tinta sobre papel montado sobre tabla con cuerda y rama de espino
22,2 × 15,2 cm
Colección Sir John Richardson

DRUM
[Tambor]
1962
Tambor con tinta, pintura, encaje, bramante, lana, cuerda, cuentas, bisutería y tela
76,2 × 29,2 × 29,2 cm
Colección Beth Rudin DeWoody

EAGLES NEST (LE BOUQUET DU NID DE L'AIGLE)
[Nido de águilas (Le bouquet du nid de l'aigle)]
1962
Tela, pintura acrílica, celofán, cuerda, papel impreso, paja, hoja de maíz, pétalos de flor y tinta sobre masonita en un marco encontrado del artista
62,2 cm × 56,5 cm × 3,8 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Colección Albert M. Bender. Adquisición realizada gracias a la donación de Albert M. Bender

GUADALUPE
1962
Tela, papel impreso, plástico, pelo, collares de cuentas, cinturón con tachuelas, papel, cuerda, bramante, estampitas, clavos, cera y pintura sobre masonita
68,6 × 50,8 × 12,7 cm
Colección Familia Balkanski

MEXICO CITY [DHOMS I.5]
[Ciudad de México (DHOMS I.5)]
1962
Collage de ilustraciones encontradas
11,1 × 9,2 cm
Colección Pamela y Arthur Sanders

MEXICO COLLAGE
[Collage de México]
1962
Malla, papel, pintura, sellos de tinta, flecos, cascabel y bisutería sobre masonita
58,4 × 81,3 × 12,7 cm
di Rosa Collection, Napa, California

LARGE MUSIC PAGE #2
[Gran página musical #2]
1962
Tinta sobre papel pautado
32,7 × 47 cm
Cortesía The Jay DeFeo Trust

UNTITLED
[Sin título]
1962
Tinta sobre papel
30,5 × 22,5 cm
Cortesía Conner Family Trust

HOLY MUSHROOM
[Hongo sagrado]
21 de mayo de 1962
Tinta sobre papel
65,1 × 50,5 cm
Cortesía Conner Family Trust, San Francisco, y Kohn Gallery, Los Ángeles

MUSHROOM
[Hongo]
2 de septiembre de 1962
Grafito sobre papel
52,1 × 37,6 cm
Private collection

BURNING BUSH (C)
[Zarza ardiente (C)]
3 de septiembre de 1962
Tinta sobre papel
65,1 cm × 50,5 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición realizada gracias al Accessions Committee Fund

UNTITLED
[Sin título]
3 de septiembre de 1962
Tinta sobre papel
65,1 × 50,5 cm
The Art of Emprise, Emprise Bank, Wichita, Kansas

• **23 KENWOOD AVENUE**
[Avenida Kenwood, 23]
1963
Tinta sobre papel
66 × 50,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición y donación parcial de Achim Moeller en memoria de Paul Cummings
p. 65

HAND [DHOMS I.4]
[Mano (DHOMS I.4)]
1963
Collage de ilustraciones encontradas
14,6 × 11,1 cm
Colección Frances Beatty y Allen Adler

• **HOMAGE TO JEAN HARLOW**
[Homenaje a Jean Harlow]
1963
Madera, recorte fotográfico de tamaño real, retales de fieltro, tela, flecos, papel impreso, papel pintado, bisutería, fragmento de sombrero de paja, lentejuelas, remaches de metal, alambre, celofán y flor artificial sobre masonita
156,9 × 45,7 × 7,7 cm
Cortesía Michael Black
p. 32

• **MUSHROOM CLOUD, 2313 E. KELLOGG ST. WICHITA, KS**
[Hongo nuclear, E. Kellogg Street, 2313, Wichita, Kansas]
1963
Tinta sobre papel
51,8 × 45,1 cm
Colección Jacqueline Humphries
p. 45

SON OF THE SHEIK
[El hijo del Caíd]
1963
Media de nailon, nailon, encaje, bisutería, hierba seca, plástico, semillas, cuerda, bramante, madera, pintura y pelo sobre masonita
167,6 × 55,9 × 23,5 cm
Colección Walker Art Center, Mineápolis. Donación de Lannan Foundation, 1997

UNTITLED (MUSIC)
[Sin título (Música)]
1963
Tinta sobre papel pautado
33 × 23,5 cm
Colección Gordon VeneKlasen

SWEET SIXTEEN CANDY BARRS
[Chocolatinas para la fiesta de cumpleaños de una quinceañera]
13 de febrero de 1963
Madera, carton, metal, pintura, plástico, tela, papel impreso, cuerda y bramante con maracas
67,3 × 43,2 × 12,7 cm
Colección Henry y Ana Pincus

UNTITLED
[Sin título]
31 de agosto de 1963
Rotulador sobre papel
60,6 × 50,8 cm
Colección particular, Suiza. Cortesía Kohn Gallery de Los Ángeles

UNTITLED
[Sin título]
5 de noviembre de 1963
Tinta sobre papel
66,5 × 50,8 cm
Cortesía Conner Family Trust

GOLGOTHA
[Gólgota]
6 de noviembre de 1963
Tinta sobre papel
66,4 × 50,8 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

• **REPORT**
[Informe]
1963-1967
16 mm, blanco y negro, sonido, 13 min.
Cortesía Conner Family Trust
pp. 60 y 61

• **BLUE PLATE/SPECIAL**
[Plato combinado/Oferta especial]
1964
Óleo sobre cartón entelado de «pintura-por-números» y litografía en offset sobre papel
Dos paneles de 38,1 × 85,1 cm cada uno
Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner
p. 51

HEADING FOR THE LAST ROUNDUP
[Hacia el último rodeo]
1964
Papel, cartón, papel de aluminio, metal, cristal, cabello, flores artificiales, pluma, cuerda, clavos, grapas y tubo de goma sobre masonita
32,4 × 18,4 cm
Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner

HUNCHBACK
[Jorobado]
1964
Rotulador y tinta sobre papel
59,7 × 45,1 cm
Colección Helen y Charles Schwab

• **I AM BRUCE CONNER**
[Yo soy Bruce Conner]
1964, reedición de 1967
Chapa de metal
Diámetro: 3,2 cm
Cortesía Conner Family Trust
p. 44

• **I AM NOT BRUCE CONNER**

[Yo no soy Bruce Conner]

1964, reedición de 1967

Chapa de metal

Diámetro: 3,2 cm

Cortesía Conner Family Trust

p. 44

UNTITLED (LANDSCAPE) [DHOMS II.7]

[Sin título (Paisaje) (DHOMS II.7)]

1964

Collage de ilustraciones encontradas

10,2 × 14,6 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de la Judith

Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection

(adquisición y donación parcial de la Colección de Eileen y

Michael Cohen)

• **LOOKING GLASS**

[Espejo]

1964

Brazos de maniquí, pez globo disecado, madera pintada, espejo,

flecos, zapato, cajas con forma de corazón, papel impreso,

pintura, nailon, tela, bisutería, cuentas, bramante, cuerda, altavoz

de muñeca, pelo, flores artificiales, plumas, broche de ligero,

espumillón, pinza de metal, clavos, tachuelas, grapas, pistola de

juguete y caja metálica de preservativos sobre masonita

153,7 × 121,9 × 36,8 cm

San Francisco Museum of Modern Art. Donación del Modern Art

Council

pp. 36 y 37

TOUCH/DO NOT TOUCH

[Tocar/No tocar]

1964

Trece lienzos con letra de calco, uno de ellos cubierto con

metacrilato

101,6 × 76,2 cm cada uno

Oakland Museum of California. Donación de Mr. William

Nicholas Conner, Sr.

TRIPTYCH

[Tríptico]

1964

Rotulador sobre papel

Tres dibujos de 37,8 × 11,7 cm cada uno

Colección particular

UNTITLED [DHOMS I.7]

[Sin título (DHOMS I.7)]

1964

Collage de ilustraciones encontradas

9,8 × 17,2 cm

Colección Shawn y Brook Byers

UNTITLED (LANDSCAPE) [DHOMS II.9]

[Sin título (Paisaje) (DHOMS II.9)]

1964

Collage de ilustraciones encontradas

15,2 × 20,3 cm

Colección Harry W. y Mary Margaret Anderson

MONUMENT [DHOMS I.1]

[Monumento (DHOMS I.1)]

1965

Collage de ilustraciones encontradas

30,5 × 22,9 cm

Colección Beth Rudin DeWoody

MONUMENT [DHOMS I.8]

[Monumento (DHOMS I.8)]

1965

Collage de ilustraciones encontradas

21,6 × 15,2 cm

Colección Amy Gold y Brett Gorvy

TRIPTYCH III

[Tríptico III]

1965

Rotulador sobre papel

Tres dibujos de 38,1 × 12,1 cm cada uno

Yale University Art Gallery, New Haven. Colección de Richard

Brown Baker, B.A. en 1935

UNTITLED

[Sin título]

1965

Tinta sobre papel

6,7 × 15,6 cm

Cortesía Conner Family Trust

UNTITLED

[Sin título]

1965

Tinta sobre papel

6,7 × 15,6 cm

Cortesía Conner Family Trust

UNTITLED, from MANDALA SERIES

[Sin título, de la serie Mandala]

1965

Rotulador sobre papel

25,4 × 25,4 cm

Colección Irving Stenn

UNTITLED, from MANDALA SERIES

[Sin título, de la serie Mandala]

1965

Rotulador sobre papel

25,6 × 25,6 cm

The Morgan Library & Museum, Nueva York

HANDPRINT

[Huella de la mano]

16 de febrero de 1965

Sangre del artista sobre papel

27,9 × 21,6 cm

Colección Steven Fama

UNTITLED

[Sin título]

12 de marzo de 1965

Rotulador sobre papel

51,1 × 51,1 cm

Colección Gordon VeneKlasen

THUMB PRINT

[Huella del pulgar]

26 de abril de 1965

Litografía, ed. de 2 con 14 pruebas

Imprimido por Kenneth Tyler

Publicado por Tamarind Lithography Workshop, Los Ángeles

105,1 × 76,2 cm

San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición realizada

gracias al Accessions Committee Fund

Cartel del Festival de Cine de Nueva York

1965

Fotolitografía en offset con huella dactilar del pulgar y sellos de

tinta con la firma del artista

88,9 × 76,2 cm

Colección Steven Fama

ROOM [DHOMS I.3]

[Habitación (DHOMS I.3)]

1966

Collage de ilustraciones encontradas

12,1 × 15,6 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de la Judith

Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection

• **BREAKAWAY**

[Escapada]

1966

Película de 16 mm pasada a video, blanco y negro, sonido, 5 min.

San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición realizada

gracias al Accessions Committee Fund

pp. 34 y 35

DISCOVERY [DHOMS III.7]

[Descubrimiento (DHOMS III.7)]

1966

Collage de ilustraciones encontradas

29,5 × 22,7 cm

Ann Charters Papers, Archives and Special Collections, University

of Connecticut

ISOLATION [DHOMS III.8]

[Aislamiento (DHOMS III.8)]

1966

Collage de ilustraciones encontradas

24,5 × 34,5 cm

Colección Amy Gold y Brett Gorvy

MANDALA

1966

Rotulador sobre papel montado sobre rollo de seda y papel

127 × 63,5 cm

Colección Joseph y Lannis Raffael

MANDALA

1966

Rotulador sobre papel

64,8 × 64,8 cm

Colección Manfred Simchowitz

UNTITLED D-5

[Sin título D-5]

1966

Rotulador sobre papel

96,5 × 64,8 cm

Cortesía Conner Family Trust

BOOK PAGES
[Páginas de libro]
1967
Rotulador sobre papel
21,6 cm × 27,8 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición realizada gracias al Mortimer Fleishhacker, Jr. Memorial Fund

BRUCE CONNER SUPERVISOR
[Bruce Conner Supervisor]
1967
Serigrafía
Diseño de Dagny Janss
66 cm × 51 cm
San Francisco Museum of Modern Art; donación de Michael Kohn

SUPERCONNER
1967
Chapa de metal
Diámetro: 3,2 cm
Colección Steven Fama

UNTITLED, 34 CARL STREET, SAN FRANCISCO
[Sin título, Carl Street, 34, San Francisco]
15 de enero de 1967
Tinta sobre papel
52,1 × 67,3 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

- LEGAL TENDER, from the portfolio S.M.S. No. 2**
[Moneda de curso legal, perteneciente al portfolio S.M.S número 2]
1968
Litografías en offset con banda de papel
31 láminas de doble cara, 7 × 15,9 cm cada una
Publicado por The Letter Edged in Black Press Inc., Nueva York
San Francisco Museum of Modern Art. Donación de Robert y Susan Green
p. 40

- UNTITLED**
[Sin título]
26 de diciembre de 1969
Rotulador sobre papel
57,8 × 42,2 cm
Nasher Museum of Art, Duke University, Durham, Carolina del Norte. Donación prometida por Kristine Stiles
p. 57

UNTITLED
[Sin título]
1970
Libro con cinco dibujos con rotulador
Cerrado: 20,3 × 18,1 cm
Cortesía Conner Family Trust

APPLAUSE COPYRIGHT© 1966 BY BRUCE CONNER. ALL RIGHTS RESERVED
Aplauso Copyright© 1966 de Bruce Conner. Todos los derechos reservados
Segunda edición, 1970
Litografía en offset
17,9 × 53 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Fondo John B. Turner

- BOOK TWO**
[Libro dos]
9 de febrero de 1970
Rotulador sobre papel doblado como un acordeón
Abierto 22,4 × 235,6 cm
Colección Martin M. Hale, Jr.
p. 62

DENNIS HOPPER ONE MAN SHOW, Volume I, Volume II, Volume III
[Exposición individual de Dennis Hopper, Volumen I, Volumen II, Volumen III]
1971-1973
Veintiséis grabados en tres volúmenes encuadrados
Volumen I (cerrado): 47 × 39,4 cm; volumen II (cerrado): 50,8 × 43,8 cm; volumen III (cerrado): 61 × 48,9 cm
Publicado por Crown Point Press
The Museum of Modern Art, Nueva York; Riva Castleman Endowment Fund

- UNTITLED**
[Sin título]
1 de septiembre de 1973
Tinta sobre papel
76,2 × 56,8 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy
p. 67

UNTITLED
[Sin título]
8 de noviembre de 1973
Tinta sobre papel
31,8 × 26,7 cm
San Jose Museum of Art. Donación de Ruth y Tod Braunstein

- Cartel del San Francisco Dancers' Workshop**
1974
Serigrafía
94,6 × 85,7 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Donación del Dancers' Workshop
p. 56

- PRINTS**
[Huellas]
1974
Caja de acero con llave, sobres de papel con texto mecanografiado, fotocopias, impresiones con gelatina de plata, llaves, bolsas de plástico, carpetas de plástico, carpetas de papel y huellas dactilares con tinta, ed. de 20
Dimensiones variables
Publicado por Smith Andersen Editions, Palo Alto, California
Cortesía Senior & Shopmaker Gallery, Nueva York
p. 73

UNTITLED DRAWING
[Dibujo sin título]
17 de julio de 1974
Tinta sobre papel
30,5 × 25,1 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

UNTITLED DRAWING #2
[Dibujo sin título #2]
31 de julio de 1974
Tinta sobre papel
55,9 × 51,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de la Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection

- UNTITLED DRAWING**
[Dibujo sin título]
6 de octubre de 1974
Tinta sobre papel
55,7 × 52,1 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy
p. 66

UNTITLED DRAWING
[Dibujo sin título]
27 de octubre de 1974
Tinta sobre papel
55,9 × 51,4 cm
Colección Tim Savinar y Patricia Unterman

DREAMTIME IN TOTEMLAND
[El tiempo del ensueño en la tierra de los totems]
1975
Tinta sobre papel
56,5 × 51,8 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

- INKBLOT DRAWING**
[Dibujo con manchas de tinta]
1975
Tinta sobre papel
28,6 cm × 28,6 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición realizada gracias al Mortimer Fleishhacker, Jr. Memorial Fund
p. 73

INKBLOT DRAWING
[Dibujo con manchas de tinta]
13 de junio de 1975
Tinta sobre papel
45,7 × 43,2 cm
Cortesía Conner Family Trust, San Francisco, y Kohn Gallery, Los Ángeles

STARS
[Estrellas]
Julio de 1975
Tinta sobre papel
56,5 × 47,3 cm
Los Angeles County Museum of Art. Fondos de expurgo de dibujos y grabados

INKBLOT DRAWING
[Dibujo con manchas de tinta]
24 de agosto de 1975
Tinta sobre papel
28,3 × 24,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de la Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection

	GEORGE MELIES AND THE CAVERN OF THE KING OF GNOMES [George Melies y la caverna del rey de los gnomos] 14 de septiembre de 1975 Tinta sobre papel 56,5 × 51,8 cm Yale University Art Gallery, New Haven. Donación de Sally y Wynn Kramarsky	ROZ SPEAKS: NEGATIVE TREND 29 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm	WILL SHATTER'S BASS GUITAR THROWN DOWN: NEGATIVE TREND [El bajo de Will Shater tirado en el suelo: Negative Trend] 23 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm
	• CROSSROADS [Encrucijada] 1976 Película de 35 mm pasada a vídeo, blanco y negro, sonido, 37 min. Colección del San Francisco Museum of Modern Art (Adquisición realizada gracias al Accessions Committee Fund) y del Museum of Modern Art, Nueva York, con el generoso apoyo del New Art Trust pp. 68 y 69	WILL SHATTER: NEGATIVE TREND 29 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm	WOMEN'S ROOM AT THE MABUHAY [El baño de las mujeres en el Mabuhay] 3 de abril de 1978 25,1 × 33,3 cm
	UNTITLED (A) [Sin título (A)] 12 de enero de 1976 Tinta sobre papel 56,2 × 37,8 cm Colección Amy Gold y Brett Gorvy	ROZ MAKES A GIANT STEP FOR MANKIND: NEGATIVE TREND [Roz da un gran salto para la humanidad: Negative Trend] 23 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm	MABUHAY LAMPPOST [Farola del Mabuhay] 27 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm
	LAST DRAWING [Último dibujo] 1976-1980 Tinta sobre papel 46 cm × 61 cm San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición realizada gracias al Ruth and Moses Lasky Fund	RICKY WILLIAMS: SLEEPERS 20 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm	ROZ LEAVES THE CHAIRS IN DISARRAY: NEGATIVE TREND [Roz deja las sillas desordenadas: Negative Trend] 3 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm
	26 PUNK PHOTOS 1978/1985 26 impresiones en gelatina de plata, ed. de 3 University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Adquisición del museo: legado de Thérèse Bonney, curso de 1916, por intercambio	BILLY: UXA 20 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm	• TONI BASIL IN FRONT OF MABUHAY GARDENS [Toni Basil delante del Mabuhay Gardens] 3 de abril de 1978 25,1 × 33,3 cm p. 58
	RICKY WILLIAMS: SLEEPERS 20 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm	DE DETROIT: UXA 10 de julio de 1978 33,3 × 25,1 cm	SLEEPERS 20 de enero de 1978 25,1 × 33,3 cm
	FRANKIE: CRIME 21 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm	DE DETROIT: UXA 20 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm	MABUHAY DRESSING ROOM [Camerinos del Mabuhay] 6 de enero de 1978 25,1 × 33,3 cm
	THE MUTANTS 7 de marzo de 1978 25,1 × 33,3 cm	DE DETROIT: UXA 10 de julio de 1978 33,3 × 25,1 cm	27 PUNK PHOTOS 1978/2004 27 impresiones en gelatina de plata, ed. de 3 University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Adquisición del museo: legado de Thérèse Bonney, curso de 1916, por intercambio
	FRANKIE FIX: CRIME 21 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm	THE MUTANTS (left to right): SUE, BRENDAN, FREDDY, AND SALLY [The Mutants (de izquierda a derecha): Sue, Brendan, Freddy y Sally] 16 de febrero de 1978 33,3 × 23,8 cm	DEVO 6 de enero de 1978 35,6 × 27,9 cm
	DE DETROIT: UXA 10 de julio de 1978 25,1 × 33,3 cm	DIRK DIRKSEN RUNS THE MABUHAY WITH AN IRON HAND [Dirk Dirksen dirige el Mabuhay con mano de hierro] Mayo de 1978 33,3 × 25,1 cm	THERESA SODER: THE SITUATIONS Noviembre de 1978 35,6 × 27,9 cm
	JOHNNY STRIKE AND FRANKIE FIX SMOKING: CRIME [Johnny Strike y Frankie Fix fumando: Crime] 21 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm	TRIXIE ANXIOUSLY AWAITS CRIME [Trixie espera a Crime con ansiedad] 20 de enero de 1978 33,3 × 25,1 cm	THE SITUATIONS Noviembre de 1978 35,6 × 27,9 cm
		RICKY WILLIAMS AND DE DETROIT [Ricky Williams y De Detroit] 10 de julio de 1978 33,3 × 25,1 cm	ROZ: NEGATIVE TREND 3 de enero de 1978 56,4 × 26,2 cm
			PAIN AND PLEASURE: THE AVENGERS [Dolor y placer: The Avengers] 28 de enero de 1978 27,9 × 35,6 cm

- F WORD

16 de junio de 1978

27,9 × 35,6 cm

p. 70
- DIM WANKER: F WORD

Mayo de 1978

35,6 × 27,9 cm
- OINTMENT

19 de marzo de 1978

35,6 × 27,9 cm
- NEGATIVE TREND: AUDIENCE OF ONE

[Negative Trend: Una sola persona como público]

16 de febrero de 1978

27,9 × 35,6 cm
- THE HAND: SUICIDE

[La mano: Suicide]

3 de enero de 1978

27,9 × 35,6 cm
- MAN GESTURES AT JOHN DENNY: WEIRDOS

[Un hombre le hace un gesto a John Denny: Weirdos]

16 de junio de 1978

27,9 × 35,6 cm
- JOHN DENNY: WEIRDOS

16 de junio de 1978

35,6 × 27,9 cm
- DEVO: AIRBORNE

[Devo: en el aire]

6 de enero de 1978

35,6 × 27,9 cm
- D.O.A.

Octubre de 1978

35,6 × 27,9 cm
- F WORD: AUDIENCE PARTICIPATION

[F Word: participación del público]

Mayo de 1978

27,9 × 35,6 cm

p. 70
- FRITZ HAS HIS PORTRAIT TAKEN: MUTANTS

[A Fritz le hacen un retrato: Mutants]

3 de enero de 1978

27,9, × 35,6 cm
- GINGER WITH ADMIRER

[Ginger con una admiradora]

Noviembre de 1978

35,6 × 27,9 cm
- CHERI THE PENGUIN

[Cheri la pingüina]

28 de enero de 1978

35,6 × 27,9 cm
- MABUHAY ALLEY

[Callejón del Mabuhay]

10 de marzo de 1978

26 × 48,9 cm

- FAMILY-TYPE ENTERTAINMENT

[Entretimiento de tipo familiar]

Diciembre de 1978

27,9 × 35,6 cm
- AMY

30 de abril de 1978

35,6 × 27,9 cm
- CLAUDIA AND RUBY

[Claudia y Ruby]

19 de marzo de 1978

35,6 × 27,9 cm
- SLEEPERS

20 de enero de 1978

27,9 × 35,6 cm
- GLITTER BAND BURN OUT

[La Glitter Band quemada]

7 de marzo de 1978

27,9 × 35,6 cm
- FRANKIE FIX: DICE

[Frankie Fix: dados]

20 de enero de 1978

35,6 × 27,9 cm
- TRIXIE: CLOSING TIME AT MABUHAY

[Trixie: Hora de cerrar en el Mabuhay]

21 de enero de 1978

27,9 × 35,6 cm
- CHANGING SKIN

[Muda de piel]

16 de junio de 1978

56,4 × 26 cm
- ACE BANDAGE WRAPPED BRICK

[Ladrillo envuelto en venda elástica Ace]

1979

Ladrillo envuelto en venda Ace

10,5 × 5,4 × 20,1 cm

Cortesía Kohn Gallery, Los Ángeles
- AMERICA IS WAITING

[América está esperando]

1981

16 mm, blanco y negro, sonido, 3:30 min.

Cortesía Conner Family Trust
- MEA CULPA

1981

16 mm, blanco y negro, sonido, 5 min.

Cortesía Conner Family Trust
- UNTITLED #3

[Sin título #3]

20 de agosto de 1981

Collage de ilustraciones encontradas

16,5 × 11,4 cm

Colección Miranda Carson y G.B. Carson

- UNTITLED

[Sin título]

9 de septiembre de 1981 (#2)

Collage de ilustraciones encontradas con grafito

16,5 × 11,4 cm

Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner
- EYES ENCHAINED

[Ojos encadenados]

27 de septiembre de 1981

Collage de ilustraciones encontradas

16,5 × 11,4 cm

Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner
- BALLET

12 de noviembre de 1981

Tinta sobre papel

55,9 × 75,9 cm

Colección Harry W. y Mary Margaret Anderson
- UNFINISHED DRAWING

[Dibujo inacabado]

1981-1983

Tinta sobre papel

24,1 cm × 26,4 cm

San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición realizada gracias al Mary Heath Keesling Fund

p. 64
- UNTITLED

[Sin título]

9 de octubre de 1982

Collage de ilustraciones encontradas

17 × 11,4 cm

Cortesía Conner Family Trust
- UNTITLED

[Sin título]

5 de noviembre de 1982

Collage de ilustraciones encontradas con grafito

16,5 × 11,4 cm

Colección Amy Gold y Brett Gorvy
- MAKING LIGHT OF DIOGENES

[Quitándole importancia a Diógenes]

1986

Collage de ilustraciones encontradas

24,1 × 19,1 cm

Colección Martin M. Hale Jr.
- DUET

[Dueto]

15 de febrero de 1986

Collage de ilustraciones encontradas

16,5 × 11,4 cm

Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner
- FOUR SQUARE

[Las cuatro esquinas]

15 de febrero de 1986

Collage de ilustraciones encontradas

18,1 × 23,5 cm

Colección Amy Gold y Brett Gorvy

- THE MINOTAUR AT BAY**
[El Minotauro a raya]
1987
Collage de ilustraciones encontradas
17 × 14,9 cm
Colección Familia Balkanski
- UNTITLED**
[Sin título]
13 de febrero de 1987
Tinta sobre papel
23,8 × 21 cm
Colección Olivier y Desiree Berggruen
- ILL**
[Enfermo]
Junio de 1987
Collage de fotocopias sobre cartón
147,3 × 99,7 cm
Cortesía Conner Family Trust y Anglim Gilbert Gallery, San Francisco
- **MARY ANOINTING JESUS WITH THE PRECIOUS OIL OF SPIKENARD**
[María unge a Jesús con un ungüento de nardo de gran valor]
5 de septiembre de 1987
Collage de ilustraciones encontradas
13,3 × 17,3 cm
University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Adquisición del museo: legado de Thérèse Bonney, curso de 1916, por intercambio
p. 88
- **BLINDMAN'S BLUFF**
[La gallina ciega]
13 de septiembre de 1987
Collage de ilustraciones encontradas
16,8 × 15,2 cm
University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Adquisición realizada gracias al Norma H. Schlesinger, Andrew and Paul Spiegel Fund
p. 89
- CHRIST CASTING OUT THE LEGION OF DEVILS**
[Cristo expulsa a la legión de demonios]
21 de septiembre de 1987
Collage de ilustraciones encontradas con grafito
12,9 × 15,4 cm
University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Adquisición realizada gracias al Jan Boyce Fund for Contemporary Art
- UNTITLED**
[Sin título]
17 de diciembre de 1987
Collage de ilustraciones encontradas y fotocopias
36,2 × 29,9 cm
Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner
- **BOMBHEAD**
[Cabeza de bomba]
1989
Collage de litografía en offset y fotocopia
24,8 × 19,5 cm
Cortesía Conner Family Trust
p. 71

- PORTRAIT**
[Retrato]
1990
Collage de ilustraciones encontradas
16,5 × 12,7 cm
Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner
- THE SCRIBE**
[El escriba]
3 de febrero de 1990
Collage de ilustraciones encontradas
17,5 × 15,2 cm
Colección Linda Cathcart
- DRAWING ROOM**
[Habitación de dibujo]
2 de marzo de 1990
Collage de ilustraciones encontradas
12,7 × 17,8 cm
Collection of Jennifer Simchowit
- ISABELLA**
19 de marzo de 1990
Collage de ilustraciones encontradas con grafito
20 × 18,7 cm
Los Angeles County Museum of Art. Donación de Michael Kohn y Caroline Styne, en honor de Michael Govan
- **THE ARTIST**
[El artista]
21 de marzo de 1990
Collage de ilustraciones encontradas
33,3 × 24,1 cm
Colección Joel Wachs
p. 90
- PSYCHEDELICATESSEN OWNER**
[Propietario de psiquedelicatessen]
31 de marzo de 1990
Collage de ilustraciones encontradas
20,3 × 14,9 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy
- FACADE**
[Fachada]
15 de abril de 1990
Collage de ilustraciones encontradas
19,4 × 22,2 cm
Colección Blair Moll
- THE KISS OF BETRAYAL**
[El beso de la traición]
27 de abril de 1990
Collage de ilustraciones encontradas con grafito
17,9 × 15,9 cm
University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Adquisición del museo; legado de Thérèse Bonney, curso de 1916, por intercambio

- SAD**
[Triste]
4 de mayo de 1990
Collage de ilustraciones encontradas
21,6 × 14 cm
University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Adquisición del museo: legado de Thérèse Bonney, curso de 1916, por intercambio
- JULY 4, 1990**
[4 de julio de 1990]
19 de mayo de 1990
Un profético *collage* de papel
36,8 × 30,5 cm
Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner
- INKBLOT DRAWING**
[Dibujo con manchas de tinta]
7 de agosto de 1990
Tinta sobre papel
56,5 × 76,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido con fondos cedidos por Sally y Wynn Kramarsky
- INKBLOT DRAWING**
[Dibujo con manchas de tinta]
12 de septiembre de 1990
Tinta sobre papel
57,2 × 74,9 cm
Colección Familia Balkanski
- DRAWING FOR ADVENTURES PORTFOLIO**
[Dibujo para el portfolio ADVENTURES]
1991
Grabado en relieve con tinta aplicada a mano
31,4 × 20,8 cm
Cortesía Senior & Shopmaker Gallery, Nueva York
- **SAMPLER**
[Muestrario]
20 de febrero de 1991
Tinta sobre papel
55,9 × 55,6 cm
UBS Art Collection
p. 74
- DOUBLE ANGEL**
[Ángel doble]
2 de abril de 1991
Collage de fotocopias ilustradas y fotocopias con grafito
17,6 × 21,4 cm
Colección Arthur G. Rosen
- **DOG BARKING/RABBIT HIDING**
[El perro ladra/ El conejo se esconde]
1 de octubre de 1991
Tinta sobre papel
59,1 × 73,7 cm
Saint Louis Art Museum. Friends Fund 35:1992
p. 75

UNTITLED
[Sin título]
16 de diciembre de 1991
Tinta sobre papel
30,8 × 29,5 cm
Cortesía Conner Family Trust, San Francisco, y Paula Cooper Gallery, Nueva York

INKBLOT DRAWING
[Dibujo con manchas de tinta]
19 de diciembre de 1991
Tinta sobre papel
54,6 × 54,6 cm
University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Adquisición del museo: legado de Phoebe Apperson Hearst, por intercambio

INKBLOT DRAWING
[Dibujo con manchas de tinta]
23 de diciembre de 1991
Tinta sobre papel
15,4 × 14,1 cm
Cortesía Conner Family Trust

UNTITLED
[Sin título]
18 de abril de 1992
Tinta sobre papel
58,4 × 65,7 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Adquisición realizada gracias al Accessions Committee Fund

494 INKBLOTS
[494 manchas de tinta]
20 de noviembre de 1992
Tinta sobre papel
44,9 × 73,5 cm
Colección Jeff Leifer

UNTITLED
[Sin título]
17 de enero de 1993
Tinta sobre papel
58,4 × 58,1 cm
Colección Susan Inglett

INKBLOT DRAWING
[Dibujo con manchas de tinta]
31 de enero de 1993
Tinta y papel montado sobre cartón
58,4 × 39,4 cm
Los Angeles County Museum of Art. Adquirido con fondos aportados por Joan Palevsky

UNTITLED
[Sin título]
27 de marzo de 1993
Tinta sobre papel y fotocopias montado sobre cartón
74,9 × 56,2 cm
Colección Robert Harshorn Shimshak y Marion Brenner

INKBLOT DRAWING
[Dibujo con manchas de tinta]
2 de enero de 1995
Tinta sobre papel
13,2 × 12,2 cm
Maxine and Stuart Frankel Foundation for Art, Bloomfield Hills, Michigan

AT THE EDGE OF THE WORLD
[En el fin de mundo]
23 de abril de 1995
Collage de ilustraciones encontradas y fotocopias
15,9 × 23,7 cm
Colección Ann Birks

UNTITLED
[Sin título]
24 de abril de 1995
Tinta sobre papel
24,5 × 24 cm
Colección Harry W. y Mary Margaret Anderson

INKBLOT DRAWING
[Dibujo con manchas de tinta]
21 de julio de 1995
Tinta sobre papel
17,9 × 21 cm
Cortesía Conner Family Trust, San Francisco, y Kohn Gallery, Los Ángeles

• **BURNING BRIGHT**
[Ardiente resplandor]
1996
Tinta sobre papel montado sobre tabla
70,2 cm × 91,4 cm
San Francisco Museum of Modern Art. Accessions Committee Fund: donación del Gerson y Barbara Bakar Philanthropic Fund, Collectors' Forum, Diane y Scott Heldfond, Patricia y Raoul Kennedy, Byron R. Meyer, Phyllis y Stuart G. Moldaw, Madeleine H. Russell, Chara Schreyer, Elle Stephens, Norah y Norman Stone, y Phyllis C. Wattis
p. 76

• **FRANKIE FIX DEAD PUNK: 8/1/96; MARK D'AGOSTINO**
[Punk muerto Frankie Fix: 8/1/96; Mark D'Agostino]
1996
Fotocopias, páginas de revista, pintura acrílica, témpera, plástico, cinta adhesiva, fichas del juego Scrabble, tira de película, cuerda, hilo, cordón, tachuelas, chinchetas, clavos, asa metálica y etiqueta de equipaje con recordatorio de funeral en papel, sobre madera
121,9 × 101,6 cm
Colección particular, Suiza. Cortesía Kohn Gallery, Los Ángeles
p. 81

• **CHESSBOARD**
[Tablero de ajedrez]
12 de abril de 1996
Tinta sobre papel y pintura acrílica sobre tabla
58,7 × 53,7 cm
Colección Arthur G. Rosen
p. 77

MIRROR
[Espejo]
27 de junio de 1996
Tinta sobre papel montado sobre tabla en un marco de espejos del artista
40,6 × 29,9 cm
Colección Michael Kohn y Caroline Styne, Los Ángeles

A VISION (FOR W. B.)
[Una visión (para W. B.)]
25 de septiembre de 1996
Collage de ilustraciones encontradas con grafito
29,2 × 23,2 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

UNTITLED
[Sin título]
9 de noviembre de 1996/2002
Collage de ilustraciones encontradas
19,4 × 12,1 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy

FRANKIE FIX
1997
Collage de fotocopias sobre tabla
76,8 × 41,6 cm
Colección Martin M. Hale Jr.

RICKY WILLIAMS DEAD PUNK: NOVEMBER 21, 1992
[Punk muerto Ricky Williams: 21 de noviembre de 1992]
1997
Fotocopias, impresión con gelatina de plata, plástico, tachuelas, grapas, gasa para vendar, esparadrapo, brazalete de hospital y tubos médicos sobre tabla
105,4 × 41,9 cm
Colección Familia Balkanski

UNTITLED
[Sin título]
25 de febrero de 1997
Tinta sobre papel montado sobre rollo de seda y papel
87 × 44,8 cm
Maxine and Stuart Frankel Foundation for Art, Bloomfield Hills, Michigan

MAGNETIC DUST
[Polvo magnético]
7 de abril de 1997
Tinta sobre papel montado sobre tabla en un marco de espejos del artista
67,3 × 88,9 cm
Colección Johnson Fain Architects, Los Ángeles

WILL SHATTER'S GUITAR THROWN DOWN
[La guitarra de Will Shater tirada en el suelo]
21 de junio de 1997
Collage de fotocopias sobre cartón
76,2 × 57,8 cm
Cortesía Conner Family Trust y Anglim Gilbert Gallery, San Francisco

SLEEPERS
23 de junio de 1997
Collage de fotocopias sobre cartón
43,8 × 76,2 cm
Colección particular, Francia

- **INKBLOT DRAWING**
[Dibujo con manchas de tinta]
5 de mayo de 2005
Tinta sobre papel
27,9 × 36,8 cm
Colección Roderic Steinkamp. Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York
p. 79

- Dennis Hopper
Bruce Conner con Toni Basil, Teri Garr y Ann Marshall
1964
Impresión con gelatina de plata
33,6 × 23,2 cm
The Art of Emprise, Emprise Bank, Wichita, Kansas

- Bruce Conner's Physical Services**
1964
Impresión con gelatina de plata
23,5 × 33,7 cm
The Art of Emprise, Emprise Bank, Wichita, Kansas

- Edmund Shea
• **Bruce Conner y Dennis Hopper en la James Willis Gallery, San Francisco**
1973
Impresión con gelatina de plata
25,4 × 20,3 cm
Colección James Johnson y Barbara Odevseff
p. 110

- **Bruce Conner en el San Francisco Art Institute doctorándose en Bellas Artes**
18 de mayo de 1986
Impresión con gelatina de plata
20,3 × 25,4 cm
Cortesía Conner Family Trust
p. 84

DOCUMENTACIÓN

- Anuncio de la exposición: Obras del difunto Bruce Conner, en la Spatsa Gallery, San Francisco**
1959
Litografía en offset
Colección Steven Fama
- **Philip Lamantia, *Destroyed Works* (San Francisco: Auerhahn, 1962), con SUPERHUMAN DEVOTION (1959) en la portada**
1962
Libro
San Francisco Museum of Modern Art Library
p. 118
 - **Anuncio de BOXCAR SHOW**
1963
Impresión con gelatina de plata sobre postal con etiqueta impresa
8,9 × 14 cm
Colección Steven Fama
p. 41
- PLEASE TOUCH**
[Toque, por favor]
ca. 1963
litografía en offset
5,1 × 8,9 cm
University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Donación de Naify Family
- «Anuncio clasificado» en *Joglers* (Providence, Rhode Island) 1, nº 1 (Primavera de 1964)**
1964
Colección Steven Fama
- Andrew Hoyem, *The Music Room* (San Francisco: Dave Haselwood Books, 1965), con HALLUCINOGRAM de Conner en la portada**
1965
Impresión en relieve realizada a partir de un fotograbado
Cerrado: 5,4 × 11,8 cm
Cada uno de los dos ejemplares, respectivamente:
Colección Andrew Hoyem y Colección Steven Fama
- Tarjeta promocional de la campaña de Conner para supervisor**
1967
Litografía en offset
7,6 × 8,9 cm
Colección Steven Fama
- Discurso de campaña en el Straight Theater, San Francisco**
1967
Facsímil
29 × 22,1 cm
Bruce Conner papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- **Diseño de la portada del «San Francisco Oracle», número 9 (agosto 1967)**
1967
Litografía en offset sobre papel de periódico
Colección Steven Fama
p. 56

- Tarjeta de visita**
1967
Colección Rachel Homer
- **Thomas H. Garver, «Bruce Conner se prepara un sándwich», *Artforum* 6, nº 1 (septiembre de 1967)**
1967
Abierto: 25,4 × 52,7 cm
p. 53
 - ***Search and Destroy*, nos. 5, 6, and 9, con fotografías de Bruce Conner**
1978
Papel de periódico
Medidas aproximadas, cerrado: 29,7 × 22,7 cm
San Francisco Museum of Modern Art Research Library
p. 58
 - **Diseño para la portada de un disco de Lenny Pickett with the Borneo Horns**
1987
38,1 × 38,1 cm
Cortesía Conner Family Trust
p. 84
 - **HOMAGE TO JAY DEFEO (1991)** por Anonymous, instalado siguiendo las directrices de Conner en la casa de Mary y Steven Fama, San Francisco
Fotografiado en 2011 por Brian Lucas
Fotografiado en 2016 por Ben Blackwell
Cortesía Steven Fama
p. 119
 - **Certificado de nacimiento**
18 de noviembre de 1993
22,9 × 30,5 cm
Cortesía Conner Family Trust
p. 27
 - **Promesa al National Endowment for the Arts, reproducida en el *Canyon Cinema Catalog*, 8**
2000
Anuncio impreso
27,9 × 21,6 cm
Cortesía Conner Family Trust
p. 84
- Carta de Bruce Conner autorizando a colgar la obra HOMAGE TO JAY DEFEO (1991) a la intemperie**
2007
Carta mecanografiada con firma
28 × 22 cm
Colección Steven Fama

MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Ministro
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor
SS.MM. los Reyes de España

Presidente
Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente
Carlos Solchaga Catalán

Vocales
Alberto Nadal
Fernando Benzo Sainz
José Canal
Luis Lafuente
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Santiago Vila i Vicente
Bingen Zupiria Gorostidi
Román Rodríguez González
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
César Alierta Izuel
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla
Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso

Secretaria de Patronato
Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR
María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Subdirector Gerente
Michaux Miranda

GABINETE DIRECCIÓN
Asesora de Dirección
Carmen Castañón

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES
Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES
Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones
Paula Ramírez

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES
Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS
Directora del Área de Actividades Públicas
Mela Dávila

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Bábara Muñoz de Solano

Jefa de Educación
Victoria Rodríguez

Director del Centro de Estudios
Carlos Prieto

SUBDIRECCIÓN GENERAL GERENCIA
Subdirectora Adjunta a Gerencia
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefe del Área Económico-Comercial
María Gloria Ramiro

Jefe del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio
Rosa Rodrigo Sanz

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefe de Informática
Óscar Cedenilla

Este libro se publica con motivo de la exposición *Bruce Conner. Es todo cierto*, organizada por el San Francisco Museum of Modern Art en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para su presentación en Madrid.

The Museum of Modern Art, Nueva York,
3 de julio-2 de octubre de 2016

San Francisco Museum of Modern Art,
29 de octubre de 2016-22 de enero de 2017

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid,
21 de febrero -22 de mayo de 2017

EXPOSICIÓN

Comisariado

Stuart Comer
Rudolf Frieling
Gary Garrels
Laura Hoptman
Con la colaboración de Rachel Federman

Jefa de área de exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinación

Beatriz Jordana

Asistente de coordinación

María Mato

Gestión

Natalia Guaza
María Inés Álvarez

Registro

Iliana Naranjo
Clara Berástegui
David Ruiz

Restauración

Juan Antonio Sánchez
Beatriz Alonso
Carla Enrique
Pilar García
Gema Grueso
Mikel Rotaache

Diseño de montaje

OIKO arquitectos

Montaje

Horche

Audiovisuales

Creamos technology

PUBLICACIÓN

Este libro, editado por el departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, es una adaptación del catálogo: Rudolf Frieling y Gary Garrels (eds.) *Bruce Conner: It's All True*, San Francisco, CA, San Francisco Museum of Modern Art / University of California Press, 2016.

San Francisco Museum of Modern Art

Jefa de Publicaciones

Kari Dahlgren

Editora

Jennifer Knox White

Adjunto a Publicaciones

Christopher Lura

Revisoras

Elizabeth Franzen, Jennifer MacNair Stitt

Lectoras de pruebas

Judy Bloch, Anne Ray

Diseñador

James Williams

Diseño de producción

Jody Hanson

Separatas de color por Echelon

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Coordinación

Mafalda Rodríguez
Ángel Serrano

Maquetación

Myriam López Consalvi

Traducciones

Jaime Blasco

Gestión de la producción

Julio López

Imprenta, fotomecánica y encuadernación

Artes Gráficas Palermo

ISBN: 978-84-8026-547-8

NIPO: 036-16-024-9

DL: M-1756-2017

Catálogo general de publicaciones oficiales

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta

<http://www.mcu.es/publicaciones>

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017

© Textos de Stuart Comer y Laura Hoptman

© 2016 The Museum of Modern Art, Nueva York

Textos de Rachel Federman, Rudolf Frieling y

Gary Garrels © 2016 San Francisco Museum of

Modern Art

Portada: Bruce Conner, fotografiado en (izquierda, de arriba abajo) los años 1950, ca. 1972, 1986 y el 11 de mayo de 1995; (centro, de arriba abajo) ca. 2000, 1979, ca. 1972 y 1979; y (derecha, de arriba abajo) 1985, 1962, 1936 y 1986

Contraportada: Bruce Conner, fotografiado ca. 2000

Página 4: LAST DRAWING [Último dibujo], 1976-1980 (detalle)

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Copyright (por número de página)

Todas las obras de Bruce Conner, Anonymous, Anonymouse, BOMBHEAD, Emily Feather, y Diogenes Lucero son © Conner Family Trust, San Francisco / Bruce Conner, VEGAP, Madrid, 2017, a excepción de los fotogramas de películas, que son © Conner Family Trust, San Francisco.

54 (fig. 31): © The Ray Johnson Estate, cortesía Richard L. Foreign & Co.

55 (fig. 34): © Family Dog, 1967 / © Rhino Entertainment 2008, utilizada bajo licencia.

102 (fig. 3): © 2017 Arman Studio. Obra registrada en el Arman Studio Achives New York con el n.º: APA#8002.60.022.

103 (fig. 4): © The Niki Charitable Art Foundation, VEGAP, Madrid, 2017.

125 (fig. 9): © Kevin Beasley

Fotografía (por número de página)

PORTADA: Columna de la izquierda, de arriba abajo: Cortesía Conner Family Trust; © Edmund Shea Trust, cortesía Conner Family Trust; © Dominic Angerame, cortesía Conner Family Trust; © Kim Stringfellow, cortesía Conner Family Trust.

Columna del centro, de arriba abajo: Cortesía The Bancroft Library, University of California, Berkeley; © Edmund Shea Trust, cortesía Conner Family Trust; © Edmund Shea Trust, cortesía Conner Family Trust; © Richard Alden Peterson, cortesía beta pictoris gallery / Maus Contemporary, cortesía The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

Columna de la derecha, de arriba abajo: © The Jerry Burchard Estate, cortesía Conner Family Trust; Cortesía The Bancroft Library, University of California, Berkeley; Cortesía Conner Family Trust; Cortesía Conner Family Trust.

CONTRAPORTADA: Cortesía The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

IMÁGENES DE OBRAS E ILUSTRATIVAS:

37, 53 (fig. 29), 56 (fig. 37), 58 (fig. 43), 64, 73, 118 (fig. 3): Cortesía San Francisco Museum of Modern Art. Foto: Don Ross. 26-27, 30-31, 44 (fig. 25), 85 (fig. 49), 97 (detalle): Cortesía Walker Art Center, Mineápolis.

11 (figs. 1), 18 (fig. 9), 20 (fig. 14), 23 (figs. 16 y 17), 28-29, 34-35, 41 (fig. 20), 46-47, 52 (fig. 28), 58 (fig. 42), 60-61, 68-69, 72 (izqda.), 91 (figs. 53 y 54), 92-93, 118 (fig. 2), 123 (fig. 7, 8), 128 (fig. 1), 129 (fig. 3), 135 (fig. 4): Cortesía Conner Family Trust.

11 (fig. 3): Don Ross, cortesía Conner Family Trust.

90: Cortesía Kohn Gallery, Los Ángeles.

78: Cortesía Conner Family Trust y Kohn Gallery, Los Ángeles.

11 (fig. 2), 41 (fig. 21), 56 (figs. 35 y 36), 119 (fig. 5): © Ben Blackwell.

13 (fig. 4): Kirk Eck, cortesía Wichita Art Museum.

13 (fig. 5), 32, 45, 62, 67, 77, 82 (abajo): Jason Mandella.

13 (fig. 6), 14 (fig. 7), 16, 43 (fig. 22), 52 (figs. 26 y 27), 54 (fig. 32), 84 (figs. 46, 48): Johnna Arnold.

14 (fig. 8), 18 (fig. 10), 40 (fig. 18), 59 (fig. 44): Cortesía

The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

44 (figs. 23 y 24), 54 (fig. 33): Elizabeth McCoy, Oakland, cortesía Conner Family Trust.

18 (fig. 11), 58 (fig. 41): Wilfred J. Jones, cortesía Anglim Gilbert Gallery, San Francisco.

71: Cortesía Conner Family Trust. Foto: Wilfred J. Jones.

18 (fig. 12): Ernie Burden, cortesía Conner Family Trust.

20 (fig. 13), 24, 38, 65, 86 (fig. 50) 100, 103: © 2016

The Museum of Modern Art, Nueva York.

74, 81: Cortesía Kohn Gallery, Los Ángeles. Foto: Karl Puchlik.

8 (detalle), 33: Ben Blackwell, cortesía Oakland Museum of California.

36, 39, 76, 126 (detalle): Cortesía San Francisco Museum of Modern Art. Foto: Ben Blackwell.

63: Cortesía Senior & Shopmaker Gallery, Nueva York. Foto: Tayler Haughey.

23 (figs. 15), 86 (fig. 51), 88, 89: Cortesía Magnolia Editions, Oakland.

40 (fig. 19): Imaging Department © President and Fellows of Harvard College, cortesía Harvard Art Museums / Fogg Museum.

57 (fig. 40): Cortesía Kohn Gallery, Los Ángeles.

50, 51, 66: © Stefan Kirkeby Photography.

48-49, 94 (detalle): Foto (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais, París - © Bertrand Prévost.

54 (fig. 30): Cortesía Susan Inglett Gallery, Nueva York; foto: David Platzker.

57 (fig. 38), 84 (fig. 47), 110: © Edmund Shea Trust, cortesía Conner Family Trust.

57 (fig. 39): Cortesía Nasher Museum of Art at Duke University, Durham, North Carolina; foto: Peter Paul Geoffrion.

72 (dcha.): Foto (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais, París - © Philippe Migeat

79: Steven Probert, cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York.

82 (arriba): Cortesía Colección Ringier, Suiza.

83 (fig. 45): © Terry Lorant, cortesía Conner Family Trust.

75: Saint Louis Art Museum. Friends Fund 35:1992 © Estate of Bruce Conner. Imagen cortesía Saint Louis Art Museum. Fotografía de Jean Paul Torno.

70: University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.

87: Ian Reeves, San Francisco Museum of Modern Art.

102: Cortesía Arman Studio Archives, Nueva York.

114: © The Jerry Burchard Estate, cortesía Conner Family Trust.

119 (fig. 4): © Brian Lucas.

120: Noya Frieling.

129 (fig. 2): Bruce Conner y Ernie Burden, cortesía Conner Family Trust.

140: Timoleon Wilkins, cortesía Conner Family Trust.

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea agradecer, en primer lugar, a los comisarios de la muestra Rudolf Frieling, Gary Garrels, Stuart Comer y Laura Hoptman, así como a Rachel Federman por su colaboración, y a todas aquellas personas e instituciones que con su apoyo han hecho posible esta exposición. Asimismo a Jean Conner, Robert Conway y Michelle Silva del Conner Family Trust por su inestimable implicación y generosa contribución en este proyecto.

