

An *Other* Pop

The artists in this gallery looked underneath the slick surfaces of consumer culture and Pop Art to expose the strange, alienating effect of the American Dream. A common object appears enormous, like Alex Hay's paper bag. The warmth of a movie theater gives way to a sinister showing in Roger Brown's painting. A body, as in Martha Rosler's collages, merges with household technologies. The works on display here can be understood in terms of their destabilizing effect on the viewer. They question the reciprocal relationship between consumption and identity: a relationship that was increasingly fraught in the consumerist boom of the post-World War II era. In 1966 curator Gene Swenson organized *The Other Tradition*, an exhibition in Philadelphia that included many of the artists in this gallery alongside historic Surrealists such as Salvador Dalí and Max Ernst. The works presented in *The Other Tradition*, Swenson proposed, "might be said to objectify experience, to turn feelings into things so that we can deal with them."

Otro pop

Los artistas en esta galería miraron más allá de la superficie brillante de la cultura de consumo y el arte pop para exponer el extraño y alienante efecto del llamado "sueño americano". Un objeto común aparece enorme, como la bolsa de papel de Alex Hay. La calidez de una sala de cine da paso a una siniestra proyección en el cuadro de Roger Brown. Un cuerpo, como en los collages de Martha Rosler, se fusiona con la tecnología doméstica. Las obras presentadas aquí pueden entenderse a partir de su efecto desestabilizador sobre los espectadores. Cuestionan la relación recíproca entre el consumo y la identidad: una relación que se volvió cada vez más tensa en el auge consumista posterior a la Segunda Guerra Mundial. En 1966, el curador Gene Swenson organizó la exposición *La Otra Tradición* en Filadelfia, que incluyó a muchos de los artistas en esta galería junto a figuras históricas del surrealismo, como Salvador Dalí y Max Ernst. Según Swenson, se puede decir que las obras de *La Otra Tradición*, "cosifican la experiencia, convierten los sentimientos en cosas para que podamos lidiar con ellos".

Body Ego

The works on view here are composed of forms and materials that evoke the sensual feelings of having and exploring a body of flesh and bones—from the erotic to the anxious. Many of the artists were featured in two 1967 exhibitions: *Eccentric Abstraction* in New York and *Funk* in Berkeley, California. *Eccentric Abstraction*, curated by Lucy Lippard, presented artists, including Bruce Nauman, Don Potts, Louise Bourgeois, and Eva Hesse, whose work was rigorously abstract yet retained a sensuous quality. The artists whose work was shown by the curator Peter Selz in *Funk*, among them Jeremy Anderson, Ken Price, and Franklin Williams, were more explicit in their references to guts, fingers, and anthropomorphic forms. The objects the *Funk* artists produced may seem innocuous at first glance, but the subtle protrusions and openings of works such as Ken Price's *S. L. Green* (1963) or Franklin Williams's *Untitled* (1966) evoke both the anxieties and the ecstasies of our physical being. Looking beyond these historic exhibitions, this gallery brings together artists from across the country who worked with unorthodox materials to create objects of embodied abstraction.

Cuerpo y ego

Las obras que se exponen aquí se componen de formas y materiales que evocan las sensaciones sensuales de tener y explorar un cuerpo de carne y hueso, desde lo erótico hasta lo ansioso. Muchos de los artistas participaron en dos exposiciones en 1967: *Abstracción Excéntrica* en Nueva York y *Funk* en Berkeley, California. *Abstracción Excéntrica*, curada por Lucy Lippard, presentó a artistas cuya obra era rigurosamente abstracta, pero retenían una cualidad sensual, como Bruce Nauman, Don Potts, Louise Bourgeois y Eva Hesse. Los artistas escogidos por el curador Peter Selz en *Funk*, entre ellos Jeremy Anderson, Ken Price y Franklin Williams, eran más explícitos en sus referencias a las vísceras, los dedos y las formas antropomórficas. Los objetos que produjeron los artistas de *Funk* pueden parecer inocuos a primera vista, pero las sutiles protuberancias y aberturas en obras como *S. L. Green* (1963) de Ken Price o *Sin título* (1966) de Franklin Williams evocan tanto las ansiedades como los éxtasis de nuestros seres físicos. Al mirar más allá de estas exposiciones históricas, esta galería presenta a artistas de todo el país que trabajaron con materiales poco convencionales para crear objetos de abstracción encarnada.

Social Surreal

Many artists in the 1960s presented everyday American life as being off kilter, uncanny, or unexpected—in other words, surreal. This was particularly true of photographers, who increasingly found that if they looked at the world from a certain angle the disorientation of modern life became evident. The artist and filmmaker Stan Vanderbeek even suggested “the Social Surreal” as the title for a 1967 Museum of Modern Art exhibition, ultimately called *New Documents*, of young photographers who took this new documentary approach.

Images and videos capturing the strangeness of postwar American life became even more ubiquitous as television sets transmitted this novel visual language directly into American homes. Artists such as Lee Friedlander, Paul Thek, and Luis Jimenez were unnerved by television’s presence—the oddity of bringing this technology into a domestic space, an object that might confront you with images of Count Dracula one moment and the Vietnam War the next.

Surrealismo social

Muchos artistas de la década de 1960 presentaron la vida cotidiana estadounidense como algo desequilibrado, extraño o inesperado; en otras palabras, surrealista. Esto es particularmente cierto para los fotógrafos, quienes descubrieron que, si miraban al mundo desde cierto ángulo, la desorientación de la vida moderna se volvía evidente. El artista y cineasta Stan Vanderbeek incluso sugirió el título “Surrealismo social” para una exposición del Museum of Modern Art en 1967, la cual finalmente se llamó *Nuevos documentos*, sobre fotógrafos jóvenes que adoptaron este nuevo acercamiento documental.

Las imágenes y videos que captaban la extrañeza de la vida estadounidense de la posguerra se volvieron cada vez más presentes a medida que los sets de televisión transmitían este novedoso lenguaje visual. Artistas como Lee Friedlander, Paul Thek y Luis Jimenez estaban desconcertados ante la presencia de la televisión, por lo extraño que resultaba introducir esta tecnología en el espacio doméstico: un objeto que podía confrontarte con imágenes del Conde Drácula en un momento y con la guerra de Vietnam al siguiente.

Show of Force

In the 1960s television brought reports of political assassinations, the oppression of protests, and the escalation of the Vietnam War (1955–75) into the comfort of American living rooms. The works in this gallery illustrate the many ways in which the violence and oppression of the era were experienced, internalized, and expressed through art. Some artists drew on the visual and literary vocabulary of historic Surrealism, a movement that embraced and extolled revolutionary actions, to communicate the experience of racial or colonial oppression. Other artists manipulated the very material of mass media to excoriate the culture it portrayed—framing violence as a kind of rupture in the fabric of logic.

Demostración de fuerza

En la década de 1960, la televisión apareció y mediatizó el mundo por primera vez dentro de los hogares estadounidenses. Las personas vieron reportajes sobre asesinatos políticos, la represión de las protestas y la escalada de la guerra de Vietnam (1955–75) desde la comodidad de sus salas de estar. Las obras en esta galería ilustran las múltiples maneras en que la violencia y la opresión de la época fueron experimentadas, internalizadas y expresadas a través del arte. Algunos artistas partieron del vocabulario visual y literario del surrealismo histórico, un movimiento que abrazó y celebró las acciones revolucionarias para comunicar las experiencias de opresión racial y colonial. Otros artistas manipularon los materiales propios de los medios de comunicación para criticar la misma cultura que retrataban, enmarcando la violencia como una especie de ruptura en el tejido de la lógica.

Assembling

For the historic Surrealists, working with found objects—often gathered from the streets and flea markets of Paris—was a means of challenging the primacy of reason over emotion and crafting poetic associations intended to invoke the creative power of the subconscious mind. Artists working in the 1960s relied on similar techniques to create their assemblages and collages, but, by this time, these methods had evolved from their Surrealist roots to offer a means of opening up new associations with contemporary social or political conditions.

The Bay Area artists associated with Bruce Connor's Rat Bastard Protective Association (active 1957–60) challenged commercial tendencies with inflammatory work that made use of materials like discarded junk and storefront signage. In Southern California and Texas, the satirical and often vulgar sculptures of Edward Kienholz became widely influential. And in South Central Los Angeles, Noah Purifoy and Judson Powell organized the 1966 exhibition *66 Signs of Neon*, which included works made in the aftermath of the 1965 Watts Rebellion, illustrating the importance of assemblage as a means for community self-expression. One participant in the exhibition, John Outterbridge, proclaimed that the foundations of the works' meaning were “not merely material but the material and essence of the political climate.”

Ensamblaje

Para los surrealistas históricos, trabajar con objetos encontrados, a menudo recogidos de las calles y mercadillos de París, fue una manera de retar la primacía de la razón sobre las emociones y de crear asociaciones poéticas destinadas a invocar el poder creativo del subconsciente. Los artistas que trabajaban en la década de 1960 confiaron en técnicas similares para crear sus ensamblajes y collages, pero, para entonces, estos métodos habían evolucionado desde sus raíces surrealistas para ofrecer un medio de abrir nuevas asociaciones con las condiciones sociales o políticas contemporáneas.

Los artistas del área de la Bahía de San Francisco vinculados a la Rat Bastard Protective Association de Bruce Connor (activos entre 1957–60) desafiaron las tendencias comerciales con obras provocadoras que utilizaban materiales como basura descartada y rótulos comerciales. Al sur de California y Texas, la influencia de las esculturas satíricas y a menudo vulgares de Edward Kienholz tuvieron una gran influencia. En el sur y centro de Los Ángeles, Noah Purifoy y Judson Powell organizaron la exposición *66 Rótulos de Neón* en 1966, que incluía obras realizadas tras los disturbios de Watts de 1965, ilustrando la importancia del ensamblaje como medio de expresión de la comunidad. Uno de los participantes de la exposición, John Outterbridge, proclamó que las bases del significado de las obras “no eran meramente materiales, sino la materia y la esencia del clima político”.

The Big Rip-Up

Before the women's liberation movement entered wider public consciousness in the early 1970s, women artists were creating an early feminist aesthetic and imagining new fields of possibility for themselves and their work. For historic Surrealists, the radical juxtapositions made possible by collage were appealing for their apparent capacity to communicate unconscious thoughts and desires. For the protofeminists of the 1960s, collage offered a way to highlight the myriad social, political, and psychological expectations imposed on women. This technique allowed them to combine abstraction with representational forms in order to convey the complexity of their personal experiences. Although the presence of sexual content meant their work was often sensationalized as "erotic art," such artists held an expansive set of concerns, from gender and sexuality to objectification and artifice. As the experimental filmmaker and photographer Barbara Hammer would later reflect: "I was swept up with the energies and dreams of a feminist revolution. We could make a new world where everyone was equal. We believed it, and we tried our best to live it."

La gran ruptura

Antes de que el movimiento de liberación de la mujer entrara en la conciencia pública a principios de la década de 1970, las mujeres artistas estaban creando una estética feminista temprana e imaginando nuevos campos de posibilidades para ellas mismas y su obra. Para los surrealistas históricos, las yuxtaposiciones radicales del collage resultaban atractivas por su capacidad aparente para comunicar deseos y pensamientos inconscientes. Para las protofeministas de la década de 1960, las técnicas del collage ofrecían una manera de resaltar las incontables expectativas sociales, políticas y psicológicas que recaían sobre las mujeres. Estas técnicas les permitían combinar la abstracción con formas representativas para transmitir la complejidad de sus experiencias personales. Aunque la presencia de contenido sexual implicaba que su obra fuera frecuentemente sensacionalizada como "arte erótico", las preocupaciones de estas artistas eran expansivas y abarcaban desde el género y la sexualidad hasta la cosificación y el artificio. Como reflexionaría más tarde la cineasta y fotógrafa experimental Barbara Hammer: "Me sentí arrastrada por las energías y los sueños de una revolución feminista. Podíamos crear un mundo nuevo en el que todos fuéramos iguales. Creíamos en ello, e hicimos todo lo posible por vivirlo".

Mojo Secrets

Organized religion was one of the many institutions that came under question in the 1960s. For many artists, the search for alternatives led to the exploration of expansive forms of spirituality, influenced by cultural roots, ancestral knowledge, and the occult. Many practitioners of historic Surrealism promoted esotericism and the magical sciences as tools for unlocking the subconscious mind and critiquing the dominant institutions—family, church, and state—of the period. The artists gathered here follow that line of thinking to various critical ends. Some, such as Jordan Belson and Ching Ho Cheng, sought spiritual knowledge by using meditation, psychedelic drugs, and divination as tools for elevating consciousness. Others, including Claes Oldenburg and Eduardo Carrillo, looked outward, questioning the dominance of religious institutions and reappropriating conventional iconography for new ends. Still others, such as Oscar Howe and Carlos Villa, evoked ritual practice in their work to assert claims to cultural identity and counter the destabilizing effects of colonization and Christianity upon Indigenous systems of belief.

Secretos místicos

La religión organizada fue una de las muchas instituciones cuestionadas durante la década de 1960. Para muchos artistas, la búsqueda de alternativas les llevó a explorar formas expansivas de espiritualidad, influenciadas por sus raíces culturales, conocimiento ancestral y el ocultismo. Muchos practicantes del surrealismo histórico promovieron el esoterismo y las ciencias mágicas como herramientas para desbloquear el subconsciente y criticar las instituciones dominantes de la época: la familia, la iglesia y el Estado. Los artistas aquí reunidos continúan esa línea de pensamiento con diversos fines críticos. Algunos, como Jordan Belson y Ching Ho Cheng, buscaron conocimiento espiritual utilizando la meditación, las drogas psicodélicas y la adivinación como herramientas para elevar su conciencia. Otros, como Claes Oldenburg y Eduardo Carrillo, miraron hacia afuera, cuestionando el poder de las instituciones religiosas y reappropriándose de la iconografía convencional para nuevos fines. Más allá, artistas como Oscar Howe y Carlos Villa, evocaron las prácticas rituales en su obra para reclamar su identidad cultural y contrarrestar los efectos desestabilizadores de la colonización y el cristianismo sobre los sistemas de creencias indígenas.