

Usos artísticos de la tarjeta postal. Algunos ejemplos

Artistic Uses of the Postcard. Some Examples

Usos artísticos do cartão postal. Alguns exemplos

Usos artísticos do cartão postal. Alguns exemplos

Utilisations artistiques de la carte postale. Quelques exemples

*Художественное использование открытки.
несколько примеров*



Julián Díaz Sánchez

Catedrático de Universidad

Universidad de Castilla-La Mancha

Departamento de Historia del Arte

julian.Diaz@uclm.es

Resumen

El trabajo analiza el uso que algunos artistas contemporáneos han hecho de las tarjetas postales en el conjunto de su producción artística. el argumento de partida es que la relación entre arte e industria cultural es uno de los principales del siglo XX, especialmente en su segunda mitad; pese a los temores de Clement Greenberg, la industria cultural no ha subsumido a las obras de arte. en los ejemplo analizados se subraya la idea de que los productos de la cultura de masas, aislados y en manos de los

artistas, se convierten en objetos teóricos y se ponen al servicio de miradas muy eficaces al contexto artístico.

Palabras clave: Arte contemporáneo y cultura de masas, tarjeta postal

Abstract

The work analyzes the utilization of certain contemporary artists on the postcards in the ensemble of artistic production. The point of départ is that the relationship between art and industry culture is one of the principals of the 20th century, particularly in the second moment; I misused Clement Greenberg's craintes, l'industrie culturelle n'a pas supplanté les œuvres d'art. Les exemples analysés soulignent l'idée que les produits de la culture de masse, isolés et entre les mains des artists, deviennent des objets théoriques et sont mis au service de regards très efficaces sur le contexte artistique.

Keywords: Contemporary art and mass culture, postcard

Resumo

O trabalho analisa a utilização de determinados artistas contemporâneos nos cartões postais no conjunto da produção artística. O ponto de partida é que a relação entre arte e cultura industrial é um dos princípios do século XX, particularmente no segundo momento; Usei mal os craintes de Clement Greenberg, l'industrie culturelle n'a pas supplanté les œuvres d'art. Os exemplos analisam a ideia de que os produtos da cultura de massa, isolados e entre os principais artistas, desviam-se de objetos teóricos e estão a serviço de considerações muito eficazes no contexto artístico.

Palavras chaves: Arte contemporânea e cultura de massa, cartão postal

Résumé

Le travail analyse l'utilisation que certains artistes contemporains ont faite des cartes postales dans l'ensemble de leur production artistique. Le point de départ est que la relation entre l'art et l'industrie culturelle est l'une des principales du XXe siècle, en particulier dans sa seconde moitié; malgré les craintes de Clement Greenberg, l'industrie culturelle n'a pas supplanté les œuvres d'art. Les exemples analysés soulignent l'idée que les produits de la culture de masse, isolés et entre les mains des artistes, deviennent des objets

théoriques et sont mis au service de regards très efficaces sur le contexte artistique.

Mots clés : *Art contemporain et culture de masse, carte postale*

Резюме

В данной статье анализируется использование открыток некоторыми современными художниками в своих произведениях. Исходный тезис заключается в том, что взаимоотношения искусства и культурной индустрии являются одними из важнейших в XX веке, особенно во второй его половине; несмотря на опасения Клемента Гринберга, культурная индустрия не поглотила произведения искусства. Проанализированные примеры подчёркивают идею о том, что продукты массовой культуры, будучи изолированными и находясь в руках художников, становятся теоретическими объектами и служат высокоэффективным взглядам на художественный контекст

Слова: *художественное использование открытки. несколько примеров.*

El uso de las tarjetas postales por los artistas (del que aquí solo pueden mostrarse algunos ejemplos) es, en realidad, una muestra más de la complicada y fértil relación entre arte contemporáneo y cultura de masas. Se trata de un argumento central en el arte del siglo XX, especialmente en la segunda mitad, en el ámbito de lo que Hal Foster denominó neovanguardia¹, un periodo en el que, a la larga, parecen desmentirse las consideraciones de Clement Greenberg sobre un encuentro hostil, casi una batalla final, entre la vanguardia y el kitsch². Es muy posible que este uso de la cultura de masas (bastante antiguo, en realidad, como muestran las reflexiones de Thomas Crow³) tenga que ver con el hecho de que el escenario de las artes haya asumido el papel de contenido: “Duchamp y artistas más recientes, como Marcel Broodthaers, Daniel Buren y Michel Asher han puesto en primer plano el contexto como significado primordial de su obra”⁴. En cualquier caso, podría escribirse una historia del arte contemporáneo desde el punto de vista del uso de la industria cultural (la tarjeta postal es un producto de ella) por los artistas.

En este sentido, puede que no esté de más recordar una afirmación de Greenberg, de nuevo, esta vez a propósito del *collage* (un cruce, un asalto aparente a la alta cultura): “tampoco el papel de pared, el hule, el papel de periódico o

¹ FORSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001 (1999).

² GREENBERG, Clement, “Vanguardia y kitsch” (1939), *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002 (1961).

³ CROW, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002 (1996), especialmente pp. 11-45.

⁴ MCEVILLEY, Thomas, *De la ruptura al “cul de sac”. Arte en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 118.

la madera son más ‘reales’ o están más cerca de la naturaleza que las pinturas sobre lienzo”⁵. Así que con los usos de ciertos artistas, las tarjetas postales pierden su condición para convertirse en parte (sustancial, en muchos casos) de un discurso teórico, no añaden, podría decirse, industria cultural a la obra de arte.

Jacques Derrida trató el asunto de la tarjeta postal en un libro desconcertante en el que considera esta manifestación como una alegoría de la comunicación contemporánea y del conocimiento⁶. Lo que resulta es un ensayo fragmentado, abierto, susceptible de ser reordenado, como las imágenes del atlas *Mnemosyne*, de Aby Warburg, como ciertas novelas del siglo XX que admiten diferentes órdenes de lectura y, sobre todo, como las colecciones de objetos (artísticos o no) y como el archivo, un término nuclear, ya se sabe, en la obra de Derrida y en el arte contemporáneo. Afirma el filósofo francés que los textos de postales están llenos de sobreentendidos y ambigüedades. Es difícil deducir si importa más la imagen o la palabra en la postal (aunque estén irremediabilmente vinculadas), que se escribe siempre en clave; constituye un texto descubierto que cualquiera puede leer, semiprivado y semipúblico, pero sus códigos escapan a un lector ocasional que no sea el destinatario. Se trata, en este sentido, de un discurso cifrado.

El resultado de esta aparente novela por entregas es una prosa no jerarquizada, podría leerse como una forma de

⁵ GREENBERG, Clement, “Collage” (1959), *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002 (1961).

⁶ DERRIDA, Jacques, *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*, Madrid, Siglo XXI, 2002 (1980).

insumisión frente al logocentrismo, que tanto preocupó al filósofo. A lo largo del libro se encuentran incidencias (aparentemente) menores del viaje (esto es lo que narra, en primera instancia, el libro); “en el hotel, tonto de mí, pedí un cuarto en el primer piso [...] resultado, un ruido Infernal, una noche en vela”⁷, junto a reflexiones de mucho mayor alcance, como la relación entre Sócrates y Platón (motivo iconográfico de la postal que protagoniza el libro y argumento central del trabajo de Derrida), un pensamiento lleno de sugerencias; en todo caso, queda claro que el escenario de la tarjeta postal es muy adecuado para la indefinición de género que caracteriza los escritos del filósofo: “la mezcla es la carta, la epístola, que no es un género sino todos los géneros, la literatura misma”⁸.

En todo caso, la relación entre la imagen y el texto en la tarjeta postal es difícilmente descifrable, el texto de Derrida habla de la imagen de la postal y, precisamente, de esa dificultad. Pero, como confiesa en autor en el prólogo, no sabe quién escribe, ni conoce la identidad del destinatario, ni qué es lo que se envía, así que, en ese sentido, el libro se nos presenta como un “dispositivo de lectura y escritura casi infinito”⁹.

Antes de las tarjetas postales

El bellissimo *Díptico con 42 vistas de ciudades españolas* (1833-1839), de Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), puede

⁷ Derrida, op. cit, p. 136.

⁸ Ibídem, p. 53.

⁹ MARINAS, José Miguel (2019), “Emisor y receptor de la tarjeta postal”, José Miguel Marinas, José Luis Villacañas y Rubén Carmine Fasolino (eds.), *Espectros de Derrida. Sobre Derrida y el psicoanálisis*, Madrid, Guillermo Escolar, ed., 2019, p. 9.

entenderse como antecedente directo de la tarjeta postal, por su formato (17,8 x 12,5 cm. aproximadamente, no mucho más grande que una tarjeta, pinturas sobre hojalata muy manejables), porque los paisajes representados, en su mayoría de las ciudades de Sevilla y Toledo, recogen, en algunos casos, vistas pintadas anteriormente, lugares normalizados, de algún modo, en pinturas anteriores como las de David Robert, incluso, puntos de vista ya experimentados que, probablemente, serían sugeridos por el mecenas de que encargó la obra, el diplomático inglés George William Frederick Villiers¹⁰.

Colocadas sobre unas hojas en las que los huecos se han rellenado con motivos góticos que acentúan la visión romántica de todo el conjunto, reforzada por los arcos apuntados de las hojas de madera, la exposición recuerda, inevitablemente, los expositores de venta de tarjetas postales como el que utilizó Perejaume en su obra *Postaler*, de la que se hablará más adelante, en 1984.

Parece que el conjunto se concibió para que Villiers pudiera tener, literalmente, un recuerdo de España, país que conocía bien y que, al parecer, apreciaba intensamente. No se trata tanto de establecer un precedente para la tarjeta postal (probablemente lo es, entre otros muchos), como de subrayar que la función de estos delicados paisajes se parece mucho a la que, cuando se democratice el viaje turístico, tendrá la tarjeta postal, una suerte de paisaje portátil que conlleva un uso masivo del género. Es la

¹⁰ BARÓN, Javier, *Genaro Pérez Villamil. Díptico con vistas de ciudades españolas*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014. Un exhaustivo y minucioso trabajo que detalla la peripecia del díptico desde sus orígenes hasta su exposición actual en el Museo del Prado de Madrid.

condición tópica de los paisajes, su puesta a prueba, la que la que los convierte en motivo de la tarjeta postal.

Los paisajes de Pérez Villaamil se anticipan escasamente a la invención de la fotografía, aunque coinciden con el tiempo en que surge un nuevo observador; Jonathan Crary ha explicado como entre 1820 y 1840, en Occidente, se derrumba un modelo visual que tiene como referencia la cámara oscura, para dar lugar a un proceso que acabará por imponer un nuevo modelo de espectador, desplazado el anterior “por condiciones radicalmente diferentes sobre la naturaleza del observador y los factores constituyentes de la visión”¹¹ ¿Qué modelo? Uno que disuelve la distinción entre espacio interior y exterior que era uno de los fundamentos de la cámara oscura, desaparición bien evidente en las reflexiones ópticas de Goethe, que narra un experiencia personal e intransferible, “para Goethe, como para Schopenhauer poco después, la visión es siempre un complejo irreductible de elementos que pertenecen al cuerpo del observador y de datos que provienen de un mundo externo”¹². Tiene que ver con el inicio del trabajo sobre los colores del segundo: “Toda intuición es intelectual”¹³. Objetos como el taumatropo, el fenaquistiscopio, el estereoscopio o el zootropo inciden en la idea de espectáculo y confirman un tipo de observador que mira de manera individual y se sitúa, por eso, a un paso de la cultura de masas, el cine (que se contempla a oscuras

¹¹ CRARY, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008, 1990, p. 49.

¹² *Ibidem*, p. 101.

¹³ SCHOPENHAUER, Arthur, *Sobre la visión y los colores*, Madrid, Trotta, 2013 (1854), p. 47.

y, por eso, de modo individual), la fotografía o... la tarjeta postal.

Postales antes de las postales, las pinturas mencionadas tienen en común con las tarjetas la representación de la ciudad en partes, imágenes destinadas a un *Mnemosyne* imaginario, pero también con la clara función de idealizar la ciudad, el carácter de fantasmagoría que Walter Benjamin atribuye a las imágenes, queda muy clara en estas. La postal es un modo de conocimiento urbano¹⁴ que puede anticiparse a la visión definitiva del paisaje, al que inevitablemente, idealiza; “Sestri [...] es como en las postales”¹⁵, escribiría Passolini en una bella crónica de viaje.

Pintar postales

Guía postal de Lugo (1929) es un curioso cuadro en el que Maruja Mallo (1902-1995) representa tarjetas postales de lugares emblemáticos de la ciudad de Lugo. Más allá de la parodia del *collage*, Mallo propone unas imágenes de imágenes, una actitud cercana a los usos del surrealismo, pero, sobre todo, niega la posibilidad de una visión panorámica: Lugo (o cualquier otra ciudad) es un conjunto de postales, o de fotogramas, en un modo de composición que no se aleja del futurismo, pero la pintura de Mallo es también como esas postales que reúnen diferentes vistas de una ciudad.

¹⁴ SARDÁ FERRAN, Jordi, *Sólo imágenes. La tarjeta postal como vehículo de conocimiento urbano*, Madrid, Fundación Arquía, 2022.

¹⁵ PASSOLINI, Pier Paolo, *La larga carretera de arena*, Madrid, Gallo Nero, 2024 (1959), p. 35.

No parece exagerado pensar en la ciudad de ciudades que representa *Cinelandia* (1923)¹⁶, la ciudad virtual del cine en la rara novela de Ramón Gómez de la Serna (aunque todas las suyas lo sean), es una ciudad fragmentada e inabarcable porque es una ciudad inventada, aunque pueda enlazar con las conocidas reflexiones de Walter Benjamin: “importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje”¹⁷, o con la, no menos cinematográfica de Alfred Döblin¹⁸. La única manera de imaginar la ciudad, parece ser el fragmento, ya que la ciudad se nos aparece como inabarcable. Aunque también deba hablarse de la pérdida de unidad de acción del relato. En 1930, Thomas Hart Benton (1889-1975), uno de los maestros de Jackson Pollock, reflejará en *Actividades en la ciudad*, algunas escenas diversas y simultáneas que define la urbe, un combate de boxeo, escenas de danza, una pareja que se besa en un banco, personas que parecen cerrar tratos difícilmente confesables y, por supuesto, unos individuos que leen un periódico. La tarjeta postal certifica la imposibilidad de contemplar la ciudad en su conjunto y afirma que solo puede verse en partes.

Si la obra de Pérez Villaamil presupone un observador que lo será de la tarjeta postal a finales del siglo XIX, las pinturas de postales de Malcolm Morley inciden en el tema, crucial, de la conversión de la postal en alta cultura, en pintura.

¹⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Cinelandia* (1923), *Obras II*, Madrid, Biblioteca Castro, 2013, pp. 287-443.

¹⁷ BENJAMIN, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 15.

¹⁸ DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, Barcelona, Ediciones B, 1987.

Malcolm Morley (1931- 2018), alrededor de 1971, trasladaría las postales de Nueva York a grandes lienzos. Morley fue testigo y víctima de los bombardeos alemanes sobre Londres en la Segunda Guerra Mundial, después de uno de ellos vio cómo se había destrozado un modelo a escala del navío Nelson. Viajero incansable, Morley, que de adolescente trabajó como grumete en un remolcador y después se hizo marino mercante, dirigió su mirada en esas postales a la que fue su ciudad de referencia y residencia, Nueva York, donde vivió desde 1958. En realidad son imágenes banales que, a mayor escala, se alejan de cualquier tipo de realismo fotográfico y se presentan como una gestión de la cultura de masas que es engullida por el gran arte, no son pinturas fotorrealistas, sino que Morley las convierte en pintura, el proceso contrario al que desarrollaba Roy Lichtenstein con sus dibujos, a los que sometía a un proceso de “enfriamiento”, Morley, al contrario, pese a sus veleidades apropiacionistas, transforma las postales en pintura cálida, las somete a un procedimiento de abstracción relativa sin que dejen de ser postales, en el contexto de la posmodernidad, practica una “buena ‘mala pintura’”¹⁹.

Los artistas no trasladan de modo automático la cultura de masas a los cuadros, en todo caso, la convierten en alto arte (podría ser que el término tuviera más vigencia de la que solemos darle). Parece haber un acuerdo en el talante postmoderno de Morley²⁰. Tras conocer a Barnett Newmann, trabajando Morley de camarero en un

¹⁹ HUGHES, Robert, “Malcolm Morley” (1984), *A toda crítica*, Anagrama, Barcelona, 1992 (1990), p. 347,

²⁰ MONTOLÍO, Celia, “Las ficciones de un nómada”, *Lápiz*, 116, 1995

restaurante, se hicieron amigos, la respuesta de Morley al expresionismo abstracto será un modo de fotorrealismo (copia imágenes extraídas de los medios de comunicación, como los artistas pop, las acaba minuciosamente).

Desde 1971, con *Postales de Nueva York*, Morley lleva al lienzo las postales en lo que él entiende como un regreso a la pintura euclidiana²¹, el sello tiene un parecido vago con Mme. Cezanne por lo que, en el cuadro, se convierte en una referencia erudita, y las etiquetas “por avión”, están separados, son *papiers collés*. Al año siguiente, en 1972, Malcolm Morley realiza una versión diferente, más grande, para el Withney Museum, dándole un carácter de pinto-escultura, pintada por las dos caras, sin sello ni dirección y en la parte de la firma, saludos de Malcolm Morley para John Cahmberlain, la pintura ha abandonado el muro, está en el suelo y es, en realidad, como una gran tarjeta postal; “la hice con una lupa y tenía la impresión de ser un pigmeo”, los problemas de escala, de nuevo.

Tiene en común el peso autobiográfico y emocional de su pintura, aunque Morley alude a otro tipo de viaje, como veremos, la postal banal, tópica, se asume en el cuadro como algo diferente, se enaltece y aquí tiene sentido recordar las reflexiones de Tom Crow sobre la relación, nada lineal, entre el arte y la cultura de masas, aunque, al fin, las postales de Morley tengan también algo de autobiográfico, y algo de viaje imaginario, al representar las postales de la ciudad donde vive, pese a que Morley, en alguna ocasión, ha planteado la posibilidad de pintar cuadros de aventuras,

²¹LEBENSZTEJN, Jean Claude, *Malcolm Morley. Itinéraires*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginebra, 2002.

como sus acuarelas, que “son notas de viajes (recordándonos a Conrad, a Melville o Stevenson, además de a Delacroix o Matisse) y forman un conjunto absolutamente extraordinario”²².

La postal como objeto teórico

El uso artístico más conocido de una tarjeta postal es el que hizo Marcel Duchamp para componer su *LHOOQ*; es conocido que, en 1919, el artista compró una postal que reproducía *La Gioconda* (ca. 1503-1519) de Leonardo da Vinci, añadió un bigote y una perilla, la convirtió en una obra de arte y deslizó así reflexiones muy interesantes sobre la autoría y el género, volveremos sobre ese uso de reproducciones de obras de arte a propósito de los museos de Marcel Broodthaers. Hay una conversión anterior, de 1913, una reproducción de un paisaje invernal a la que tituló *Pharmacie* “tras haber añadido dos breves toques, uno rojo y el otro amarillo en el horizonte”²³. No debería disociarse de otra acción, aparentemente sencilla; en mayo de 1936, Duchamp envió a Meret Oppenheim una tarjeta postal en la que se veía un gran barco (asociable a las pinturas de barcos de Morley), al dorso, un interesante comentario (digno de figurar en las *Notas* del artista): “he aquí —escribió en el dorso— un modelo fabricado para una eventual exposición en el fondo del mar”. Ni siquiera cumplía la función más elemental de las postales, certificar que se está en un lugar concreto, quizá estaba en ese *ready*

²² JUNCOSA, Enrique, “El vuelo de Ícaro (o un piloto entre los ángeles)”, *Malcolm Morley*, Madrid, Fundación La Caixa, 1995, p. 31.

²³ DUCHAMP, Marcel, “A propósito de los ‘Ready mades’” (1961), *Escritos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012, ed. de José Jiménez.

made en potencia que era el barco, ya que se despedía con un lacónico “arrive demain”.

A veces, las postales remiten a viajes simulados, falsos, imposibles, como el *Viaje alrededor de mi habitación*, de Xavier de Maistre²⁴, o como el *Voyage en Mer du Nord*, de Marcel Broodthaers (1924-1976), película que se concibió, como los viajes de Julio Verne, como el libro citado, sin salir del propio domicilio, y para la que el artista partió de un cuadro anónimo, probablemente del siglo XIX y de un pintor de domingo, eso pensaba, al menos Broodthaers. La película, concebida como un libro (y acompañada de un análisis de la obra) e integrada por imágenes fijas, presenta detalles del cuadro (incluso la trama de la tela, que no se ve) e imágenes de un velero que tiene de fondo una gran ciudad, una postal, literalmente.

La postal tiene un papel fundamental en los interesantes museos imaginarios de Broodthaers, instalaciones en las que pueden encontrarse la mayoría de las cosas que hay en un museo, cartelas direcciones, todo... excepto las obras de arte, pero sí, postales que reproducen obras de arte, a veces reproducidas en diapositivas que se proyectan sobre cajas para embalar cuadros, obras de referencia como *Mlle. Rivière* (1805) de Ingres²⁵. En Broodthaers, la reproducción del cuadro tiene que ver con un asunto que le preocupó siempre, el de la autoría, toda su obra es una reflexión sobre la relación entre la imagen y la palabra, de ahí sus referencias constantes a Mallarmé, los vínculos entre la

²⁴ MAISTRE, Xavier de, *Viaje alrededor de mi habitación*, Funambulista, Madrid, 2007 (1795).

²⁵ DAVID, Catherine, Marcel Broodthaers, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, p. 156.

imagen y el contexto, aquí el uso de las postales que reproducen obras de arte es muy elocuente, como lo es el uso de objetos como el tipo de espejo que aparece en *El matrimonio Arnolfini*, de Jan Van Eyck, como las postales, sirve a Broodthaers para reflexionar sobre la condición y la circulación de las imágenes.

Ulises Carrión (1941-1989) llena de (alto) contenido la banalidad aparente de las postales. En 1977 solicitó respuestas a la cuestión de cuál es el significado de las artes, solicitaba que se le remitiera una tarjeta postal con la respuesta; el resultado se parece a un warburgiano libro de teoría del arte que admite muy diversos órdenes de lectura, Horacio Zabala contestó que “el arte es una prisión”²⁶, John Baldessari afirmaba que “el arte es aprender a dibujar”²⁷. Su práctica del *mail-art* convierte la carta y la tarjeta postal en objetos teóricos.

En el ámbito de los artistas que se sirven de las imágenes de masas, las obras incisivas y de una gran potencia teórica -y práctica de Martha Rossler (1943) incluye, en ocasiones, el uso de postales. Son conocidas sus novelas de postales son novelas por entregas escritas en postales, *Una carrera recién descubierta* (1976) narra, en primera persona, la historia de la esposa de un ejecutivo que trabaja en una empresa de ascensores y su transición, del trabajo doméstico no remunerado a la producción artística, el relato resulta ser una certera descripción del sistema del arte y la posición de las mujeres en él.

²⁶ CARRIÓN, Ulises, *El arte correo y el gran monstruo*, México, Tumbona eds., 2013, p, 33.

²⁷ Ibidem.

The bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados (1976) es una serie de fotografías con texto que, de algún modo, funcionan como contra-postales, lejos de la visión rutilante de la ciudad, Rosler explora, literalmente, sus miserias, la artista ha explicado que tiene como referencia a Walker Evans y a la FSA, pero no es difícil asociar estas fotos con las de Eugène Atget y recordar la visión desmitificadora que daba Robert Frank en su libro *Los americanos*²⁸. No hay personas en las fotos, solo rincones desoladores, con basura, botellas vacías, ruinas y al dorso, palabras que tiene que ver con esa condición. Palabras como “ebrio”, “borracho”, “alcohólico”, “botella”, “comatoso”, “inconsciente”. Se representa de este modo a una parte de las personas que frecuentan la emblemática calle, o viven en ella, pero no aparecen en las fotografías. Enlaza todo esto la teoría de Marta Rosler de la ciudad, lejos de la visión mítica a que invita la tarjeta postal; la ciudad, escribe la artista, es “un conjunto de procesos y conceptos rectores [...] un conjunto de relaciones en un escenario geopolítico”²⁹, así, propone que se analice la ciudad como el espacio en el que se mueven las personas sin hogar (argumento central, ya lo hemos visto, de *The bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados*), la ciudad posmoderna, la del trabajo en casa, la de la deslocalización, ha convertido la calle “en un espacio imaginario”³⁰

La tarjeta postal, como concepto, ocupa un lugar central en la obra reflexiva y diversa de Perejaume (1957), la obra más

²⁸ FRANK, Robert, *Los americanos*, Madrid, La Fábrica, 2015.

²⁹ ROSLER, Martha, “Extractos de ‘Fragmentos de un punto de vista metropolitano’” (1990), Catherine de ZEGHER, *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*, Barcelona, MACBA, 1999, p. 173.

³⁰ *Ibidem*.

conocida en este sentido es *Postaler*, el artista carga un expositor de postales que han sido sustituidas por espejos, lo pasea por una gran variedad de entornos y documenta todo ello, a la noción de representación de Robeert Smithson en sus acciones con espejos, Perejaume añade la de museo exposición, museo y antimuseo en la medida en que los espejos, al contrario que las postales, no retienen la representación salvo, claro, si se les fotografía. En sus acciones, se sitúa más allá de la representación, del espectáculo; “hemos convertido al mundo en una postal repetida, la única con luz en la superficie del olvido, y ahora necesitamos [...] retrovisores que diferencien y constaten cada momento de esta postal inabarcable que vivimos por delante y escribimos por detrás”³¹.

Coda

Como el papel en los *collages*, como los materiales ajenos a la pintura tradicional en las llamadas pinturas matéricas, las tarjetas postales en manos de los artistas se convierten en objetos teóricos que desvelan la función última de la industria cultural.

³¹ PEREJAUME, “Texto para el *postaler*. Un paisaje es una postal hecha escultura”, Tonia RAQUEJO, *Land Art*, Madrid, Nerea, 1998, p. 94.