





**NEUTRALIZADOS**



Ensayos de artistas que escriben

---

# NEUTRALIZADOS

---

PSJM (ed.)

Pablo España  
José Otero  
Avelino Sala  
PSJM

**em**patía  
ediciones

© 2009, PSJM  
© 2009, Pablo España  
© 2009, José Otero  
© 2009, Avelino Sala

Ilustración de portada, diseño y maquetación: La Caja de Brillo.

Empatía Ediciones, A.C.  
Madres de la Plaza de Mayo, 17, 3º D. 28017 Madrid.

ISBN: 13.978-84-613-3681-4  
Depósito Legal: GC-617-09

|                     |   |
|---------------------|---|
| <b>Introducción</b> | 9 |
|---------------------|---|

---

PSJM

|   |    |
|---|----|
| <b>Morder la mano.</b> Cinismo y malestar en el arte contemporáneo. | 17 |
|---|----|

---

Pablo España

|   |    |
|---|----|
| <b>¿Por qué todavía no se pueden pintar flores?</b> | 41 |
|---|----|

---

José Otero

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| <b>Saque de banda y bote neutral</b> | 67 |
|--------------------------------------|----|

---

Avelino Sala

|                        |    |
|------------------------|----|
| <b>Vivir simulando</b> | 87 |
|------------------------|----|

---

PSJM





Desde que en 1964 se publicara el ensayo de Donald Judd *Specific Objects*, que provocó uno de los debates teóricos más ricos de la historia del arte americano, y del que formaron parte, además del propio representante de lo que se dio en llamar arte minimal, el poderoso crítico Clement Greenberg y su colega formalista Michel Fried, toda una generación de artistas se afanó en llevar al medio escrito sus propuestas teóricas sobre la plástica. Robert Morris, Sol Le Witt, Robert Smithson, Dan Graham, Art & Lenguaje, Joseph Kosuth, o Joseph Beuys dedicaron tanto interés a la difusión literaria de sus teorías como a la obra visual, incluso algunos artistas conceptuales consideraron la comunicación escrita como única obra posible, desencadenando unos efectos para el devenir del arte contemporáneo que aún persisten. Esta generación teórica de artistas no es más que el corolario de algo que ya se venía labrando desde la ruptura modernista<sup>1</sup>. El giro de la plástica hacia

---

1. La lista de artistas que antes y también después de esta generación teórica han llevado sus fundamentos al papel se hace interminable: Leonardo, Delacroix, Courbet, Kandinski, William Morris, Van Gogh, Van Doesbourg, Malevitch, Jeff Wall, Liam Gillick,...

las experimentaciones con el medio en su especificidad como único fin, que desencadena en la abstracción y sobre todo el gesto del *ready-made*, conducen de manera irreversible a valorar los objetos estéticos por aquello que llegan a significar en el contexto que son ubicados. No tan sólo el contexto físico institucional sino, y de forma muy especial, en su contexto teórico. En 1976 Tom Wolf saca a la luz un texto ya clásico titulado esclarecedoramente *La palabra pintada* donde arremete contra el arte contemporáneo tachándolo de literario, queriendo decir con esto que las pinturas y esculturas del siglo XX se habían convertido en meras traducciones de las propuestas que la crítica imponía. Jacques Derrida nos avisa de que el arte ha de ser leído para ser disfrutado, lejos de dejarse llevar por lo sensible, por la vivencia subjetiva del que mira, el espectador ha de encontrar valores objetivos de interpretación y lectura. En la actualidad esta es una situación evidente que sustenta la base del porqué el gran público no entiende el arte que se produce en su época, adoptando una actitud desconfiada aunque respetuosa, casi religiosa, ante esos objetos sagrados cuyo significado sólo una minoría de sacerdotes iniciados pueden descifrar. El arte de nuestro tiempo se ha intelectualizado de tal forma que parece usurpar el lugar que la filosofía ostentó en otras épocas. En ningún caso queremos nosotros que se malinterprete esta reflexión introductoria. Si el arte de hoy es así, pues así sea. Existen razones fundadas para creer que el arte no puede ser definido en su esencia, más bien está sometido a la contingencia histórica, es decir toma la forma y se manifiesta en los medios que cada época le brinda. Por lo tanto si hacer arte hoy pasa por la reflexión teórica no seremos nosotros quienes nos opongamos a tal condición, es más, la producción de contenidos intelectuales en forma de imágenes se nos antoja en grado sumo más interesante que el trasnochado empeño romántico de construir un arte cimentado sobre lo sensitivo.

Movidos por estas inquietudes presentamos aquí textos que teorizan sobre la práctica artística partiendo de la propia praxis. Bajo el tema genérico “Neutralizados” compilamos cuatro ensayos realizados especialmente para este libro por artistas jóvenes españoles. Dos de los cuatro colaboradores son colectivos (PSJM y Democracia) que en el ámbito del arte contemporáneo realizan proyectos políticos multimedia de afinidad con la cultura de masas. Los otros dos presentan su obra en el circuito artístico de forma individual, en la misma tendencia que PSJM y Democracia se encuadra Avelino Sala, mientras que José Otero desarrolla su trabajo en el espacio pictórico.

Pablo España es un artista y profesor universitario que si bien muestra su obra plástica en colaboración con Iván López bajo el nombre del conocido colectivo español Democracia, firma sus textos de forma individual. Este libro comienza con el ensayo *Morder la mano. Cinismo y malestar en el arte contemporáneo* en el que Pablo España plantea ya una serie de inquietudes, aptitudes y reflexiones que se irán repitiendo en el resto de los escritos aunque, como el lector podrá apreciar, desde ópticas, estilos, esquemas y conclusiones divergentes.

La acusación de cinismo a la que se ven enfrentados los artistas que desarrollan un trabajo crítico en el sentido de que contribuyen “al *status quo* social bajo la apariencia de su cuestionamiento” es revisada a lo largo de una redacción que se sumerge en las oscuras aguas de la efectividad crítica del arte actual, deudora de planteamientos vanguardistas que ya no pueden responder a la realidad del tiempo en que vivimos. Se estudia aquí el carácter propagandístico del arte en su doble vertiente de difusor de ideas críticas por parte de los artistas y de la función como propaganda del sistema que la cultura llega a alcanzar cuando el poder establecido se sirve de ella para legitimar y apuntalar su dominio. Pablo España describe sin embargo un estado actual del arte que por un lado a

perdido su capacidad crítica para volcarse en la posibilidad de establecer una negociación con el *stablishment*, pero por otro, y debido a los fundamentales cambios tecnológico sufridos, ha ampliado su campo de acción al incorporar en su seno los medios y estrategias de la industria cultural. El autor fija entonces su aguda mirada en ejemplos de la cultura popular de índole desestabilizador, en concreto muestra su interés por representantes destacados del *punk*, el *hip-hop* o la música electrónica, y los relaciona con actitudes radicales dentro del ámbito de la plástica contemporánea. Para Pablo España, “la crítica debe mantener hoy una práctica completamente pública, comprometida con la acción comunicativa y sobre todo con el activismo comunicativo”, en un momento en que “las transformaciones y nuevas formas de presentación de las obras de arte, están dando lugar a la creación de un nuevo modo de ser espectador”.

De algún modo el relativo optimismo que este primer ensayo muestra ante la nueva realidad del arte y su público se ve contrarrestada por la ácida visión del más joven de los cuatro ensayistas. Según nos dice José Otero el panorama del arte actual está inmerso en un grado tal de aburrimiento que llega a ser insoportable. Con *¿Por qué todavía no se pueden pintar flores?* este pintor residente en Berlín arroja dardos muy bien dirigidos a un sistema del arte dominado por la desigualdad social dentro del propio gremio. Tras contextualizar al individuo contemporáneo en una sociedad que le exige ser dueño de su destino, José Otero pasa a reflexionar sobre el papel del *shock* vanguardista en el capitalismo tardío dibujando un paisaje cultural donde el *shock* se hace cotidiano y por lo tanto se neutraliza, donde “la realización de la revolución permanente corre a cargo del capitalismo” y el mismo sistema deviene vanguardista. Se propone también en este texto una verdadera democratización del arte comenzando por la regulación del mercado, los valores y los precios, y apostando por la creación de una gran

clase media de artistas que reemplace al actual e injusto *star system* del arte. “Cuantas más reglas, mayor libertad”, asesta José Otero en un desesperado esfuerzo por aportar soluciones en tiempos de ideas blandas.

Marc Augé denomina “no lugares” a esas tierras de nadie que son los aeropuertos, estaciones y carreteras donde se establece una relación contractual. Avelino Sala en *Saque de banda y bote neutral* añade a esta lista las ferias de arte, eventos que se repiten idénticamente donde quiera que se celebren. “Se repiten las obras, los artistas, las sonrisas y el abracismo de falsete”. Para Avelino Sala la cuestión es cómo el artista, expuesto a su “desnudez pública”, llegue a lograr un posicionamiento en ese anhelado hueco a la vez ético y estético, comercial y crítico. Establecerse y deambular por un mundo del arte arrasado por la superficialidad pero que al mismo tiempo representa uno de los pocos reductos libres, un “espacio utópico” que se debe proteger. Una resistencia heroica que Avelino Sala toma del Romanticismo, eso sí, renegando de los tópicos y mitos del genio creador, convertido ahora en genio del marketing, y subrayando una visión de lo romántico donde lo que cuenta es “la vida heroica de gente anónima”. Para este artista, conocido también por llevar a cabo proyectos editoriales y curatoriales generadores de redes para la discusión, la creación individual se ha visto desplazada a un segundo plano en un tiempo dominado por la producción colectiva de los discursos y proyectos, un tiempo en el que el individuo ha perdido el miedo a viajar y donde Internet juega un papel determinante. Avelino Sala desea un “arte como estado de encuentro. Un “hacer cosas juntos”, un “estar juntos”, que no deja de ser algo tan sencillo como, disfrutar de tus compañeros de viaje”. Resistencia colectiva e individual, esperanza y acción pírrica. No nos queda otra.

El ensayo *Vivir simulando* supone nuestra aportación literaria a este proyecto y con el cual cerramos el libro. Primeramente dedicamos estas

páginas finales a la revisión genealógica y clasificación del “realismo no representativo” que nace con el arte moderno, para luego analizar el concepto de realidad mismo en este capitalismo espectacular que confunde obsesivamente realidad con ficción. Lo que nosotros llamamos “realismo de intervención”, practicado como decimos por tres de los cuatro colaboradores, produce obras de arte culto mientras se apropia de los procedimientos del arte de masas, en un intento por ampliar el campo de exposición de sus trabajos. Sobrevuela este texto las diferentes aportaciones teóricas que nos dejó el siglo XX sobre el arte de masas. Una cultura de masas que se irá haciendo dueña de toda la realidad social hasta conformar el actual “capitalismo cultural”. Centramos pues nuestra mirada en la transformación de una economía basada en la producción material a una economía cimentada sobre la creación de producción inmaterial. El sistema del entretenimiento, las marcas y su publicidad, eje sobre el que pivota nuestro discurso plástico, se repasa y relaciona con el sueño vanguardista de fundir arte y vida para llegar a preguntarnos sobre la verdadera esencia del arte, si es que ésta existe. La “teoría institucional” pensada por George Dickie nos servirá para establecer límites y centrar el tiro sobre la contradicción estructural que debe asumir un arte “disuelto” en la realidad pero que necesita de la “distinción” para existir. Es entonces cuando la neutralización de los discursos se hace presente. Ante la asunción del poder asimilador tanto del sistema del arte como del sistema capitalista, tema motor de este libro, apostamos por buscar una brecha en los medios, por seguir adelante, por crear discursos críticos que puedan llegar a mejorar la realidad.

Quizá maniatados, pero gritando. Autocrítica reflexiva sobre la efectividad de nuestros actos, el libro que el lector tiene en sus manos le dejará sin duda un sabor agridulce, como agridulce se muestra también esta sociedad sustentada en el placer y el terror. Que lo disfruten.







---

# Morder la mano

*Cinismo y malestar en el arte contemporáneo*

---

Pablo España

La acusación de cinismo que se dirige al artista plástico o hacia determinadas prácticas del arte actual suele ser moneda de cambio entre la crítica de arte, es más, no solo entre lo que podríamos llamar la crítica autorizada cuando enjuicia una determinada poética sino también desde la parte del receptor y desde fuera del propio sistema cuando se intenta analizar su funcionamiento.

Y es muy posible que sean acusaciones fundamentadas, porque responderían a una situación de malestar entre los propios creadores. Un malestar difuso, inconcreto, pero que quizás se podría resumir en la convicción de que todo es un simulacro, de que el escaparate cultural está vacío cuando no lleno de saldos, de que las políticas culturales sirven únicamente a los intereses de los políticos que las promueven, de la imposibilidad de autogestionar la producción de sentido, de hacer frente al poder de la industria cultural desde una posición inestable, de inferioridad. Un malestar agravado por la necesidad de integrarse en un aparato productivo muy específico que perpetúa su precariedad si no quieren desaparecer o condenarse a la invisibilidad.

Pero cuando se formula la acusación de cinismo a un artista contemporáneo no parece que se tenga en cuenta ese malestar endémico que padece, sino que más bien se le recrimina en otros términos más abstractos, relacionados con el papel del artista en la sociedad y por lo general con la capacidad transformadora que se le debe de exigir al arte. Es decir, el cínico sería aquel que a través de una práctica artística está contribuyendo al *status quo* social bajo la apariencia de su cuestionamiento.

Los productores culturales ponen a la venta su propia subjetividad y salvo en los niveles más altos de la expresión artística, son norma las formas sutiles de autocensura, al menos en lo que respecta a la relación laboral que mantienen con sus fuentes principales de ingresos o con los espacios que pueden proporcionarles mayor visibilidad. Pero los efectos quizá más profundos y perjudiciales de la institucionalización y mercantilización del arte provienen de la asimilación de los ideales culturales, artísticos y éticos en los ciclos rápidamente cambiantes de la valorización y de la obsolescencia (ahora programada) dentro del sistema capitalista.

No obstante, la cuestión quizás sea plantear en qué términos está trabajando el artista actual con respecto a cuestiones teorizadas décadas atrás que difícilmente se corresponden con el tiempo que estamos viviendo, con respecto a las pretensiones emancipadoras y transformadoras del arte tal como fueron formuladas por las vanguardias, y con respecto a la distribución cultural “normalizada” que se hace desde distintos ámbitos del sistema artístico tanto comerciales como institucionales.

Cómo se sitúa el artista con respecto a su herencia vanguardista, no sólo la experimental sino también la política y como entiende su labor a la hora abordar su práctica particular en estos tiempos del triunfo omnímodo del reduccionismo economicista de la vida.

## La buena propaganda

[...] *“la buena propaganda” es lo que debería ser el arte; una provocación, un nuevo modo de ver y pensar sobre lo que pasa a nuestro alrededor.*

Luccy Lippard.

La alineación de los constructivistas rusos con el Estado bolchevique, desde una actitud de activismo, fue sin duda decisiva para que no pocos artistas de vanguardia terminaran acercándose a diferentes grupos de la izquierda europea, con las aspiraciones de favorecer un nuevo orden social, internacionalista e igualitario.

En uno de los párrafos más conocidos del Segundo Manifiesto surrealista, André Bretón, escribía: “...De la efervescencia desesperanzadora de aquellas representaciones vacías de significado nace y se nutre el deseo de superar la insuficiente, absurda distinción entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, el bien y el mal. Y como sea que del grado de resistencia que esta idea superior encuentre depende el avance más o menos seguro del espíritu hacia un mundo que, al fin, resulte habitable, es comprensible que el surrealismo no tema adoptar el dogma de la rebelión absoluta, de la insumisión total, del sabotaje a toda regla y que tenga sus esperanzas únicamente puestas en la violencia. El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revolver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud. Quién no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de envilecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revolver.” Pero todos sabemos que los surrealistas no llevaron a cabo masacre alguna, que lo máximo que llegaron a hacer en el campo de la acción directa fueron actos simbólicos del orden de insultar a un cura. No es de extrañar que Buñuel alabara entre las virtudes del

país que le acogió la facilidad de los mejicanos para zanjar sus conflictos a punta de pistola, viendo en esa actitud un comportamiento radicalmente surrealista. Aunque esa visión poética no resulto nunca suficiente a los propios surrealistas y muchos de ellos se afiliaron, con armas y bagajes, al partido comunista, buscando una realización revolucionaria más allá de la revolución psíquica que defendían con su discurso.

Cuando Rockefeller vio el retrato de Lenin que Diego Rivera había pintado en el mural para su edificio RCA en New York, lo tomó como un insulto personal y mandó cubrir el mural y más tarde ordenó que fuera destruido. Diego Rivera dijo que todos los pintores han sido propagandistas o no han sido pintores: “Giotto era un propagandista del espíritu de la caridad cristiana, el arma de los monjes franciscanos de su tiempo contra la opresión feudal. Brueghel era un propagandista de la lucha de la pequeña burguesía artesana holandesa contra la opresión feudal. Todos los artistas que han valido algo en arte han sido propagandistas de este tipo. La acusación familiar de que la propaganda es la ruina del arte encuentra su fuente en los prejuicios burgueses [...] Yo quiero usar mi arte como un arma”.

Podemos decir que quizás el arte de vanguardia sólo dispararía al azar desde sus manifiestos y sus realizaciones estéticas, pero tomaría muy seriamente algo que Benjamin teorizó cuando clamaba por una politización del arte que se opusiera a la “estetización de la realidad” que propugnaban los fascismos.

La labor de los artistas adscritos a los movimientos revolucionarios era la de generar proclamas, manifiestos, y propuestas literarias y artísticas que dotaban a estos de una determinada imaginaria. El arte tal como lo había explicado Rivera se aplicaba a su labor de propaganda. Pero lo que no nos decía es que la propaganda no siempre está al servicio de la emancipación y contra la dominación... en el otro lado ideológico ya hacía mucho tiempo que se había producido la adhesión de los futuristas

italianos al fascismo de Mussolini, atraídos por la ilusión de una nueva realidad ordenada por los avances científicos y técnicos puestos al servicio de una Humanidad que se glorificaba a través de la guerra.

Los futuristas consiguieron su guerra y sobre un mundo en ruinas Adorno se preguntaba si era posible la poesía después de Auschwitz.

### **Trabajar para el enemigo**

Uno de los aspectos más controvertidos en torno al expresionismo abstracto americano es su más que probada función propagandística. Ya que éste fue visto como un arte en el que sus abstracciones fácilmente se podían traducir como el triunfo de la libertad individual y creativa en las democracias liberales frente a los firmes cánones impuestos por un partido único que regían el realismo socialista de las democracias populares.

Las líneas ideológicas del arte soviético desde su instauración oficial en los albores del estalinismo, una vez convenientemente eliminadas las intenciones de la vanguardia constructivista, hasta la caída del muro de Berlín, se regían por cuatro principios la *Narodnost*, la accesibilidad al público popular y reflejo de sus preocupaciones, la *Klassovost* que es la expresión de los intereses de clase, el *Ideinost*, el enfoque en temas relacionados con cuestiones concretas cotidianas, y la *Partiinost* que no es sino la fidelidad a los puntos de vista del partido. La observancia de estos principios era obligatoria, de hecho cualquier obra sospechosa de no respetar cualquiera de estos puntos podía llevar al ostracismo más absoluto al artista que la hubiera realizado.

Si bien en el ámbito soviético estas reglas eran ley y su inobservancia era una falta, los ámbitos de legitimación artística de las democracias burguesas estaban funcionando con una misma voluntad de comisariado político, de este modo podemos leer, por ejemplo, las consideraciones de Clement Greenberg, gran timonel teórico del expresionismo abstracto, so-

bre lo que tendría que ser sancionado como arte. Así, Greenberg afirmaba que la verdadera calidad del arte sólo reside en su elaboración formal, que debe dedicarse a explorar la relación entre color, textura, composición y planitud, y por encima de todo que debe evitar es la literalidad y el mensaje político o social, dando forma a una autonomía total del arte con respecto al contexto en el que se producía.

De este modo el formalismo y el metalenguaje se elevaban por encima de cualquier otra consideración, habilitando una comunión trascendental con la obra de arte. Esta situación dio lugar a no pocos equívocos y paradojas, como pasó con Jackson Pollock, un autor de convicciones marxistas siendo promocionado por la CIA. Como defiende Frances Stonor Saunders la autora de “La CIA y la guerra fría cultural”, la CIA vio en el expresionismo abstracto un arte inofensivo y libre, comparado con el realismo soviético de cargado espíritu político, Pollock era la sofisticación intelectual y lo lanzaron en Europa. Sin ser consciente de cómo era utilizado Pollock contribuyó a la “Batalla por la conquista de las mente humanas”, tal como la misma CIA nombró a su “guerra fría cultural” desarrollada con el objetivo de apartar a la intelectualidad europea de su fascinación por el marxismo y el comunismo.

También resulta interesante analizar el itinerario creativo de Philip Guston, que pasó de practicar una pintura de marcado carácter social, influida por el muralismo, realizando su obra más representativa de ese periodo en el edificio de la Social Security de Washintong DC, a ser un abanderado del expresionismo abstracto para finalmente repudiarlo por su incomprensibilidad y dedicarse a una pintura de caricatura, de ilustración, impura, plagada de Klansmen, por la que fue ridiculizado en sus momentos iniciales.

Aunque sin duda alguna, la paradoja que nos puede resultar más atractiva, por cercanía, es la que supuso la presentación del informalismo español de los 50 en Estados Unidos, si uno de los puntales de las teorías de

Greenberg era la autonomía total del arte, existía una premisa que habilitaba dicha autonomía y que no era otra sino la que rezaba que la autonomía del arte solo es posible en sociedades libres.

Si Pollock fue un producto de la CIA, el informalismo abstracto español lo fue del aparato cultural franquista, en la busca de una homologación cultural con las democracias occidentales. El debate sobre el arte en la España de Franco, según expone Jorge Luis Marzo en su ensayo “Arte Moderno y Franquismo”<sup>1</sup> se argumentó en torno a cinco puntos que habían guiado y debían guiar la producción nacional: su despolitización, los grandes (pero escasos) genios artísticos nacionales habrían sabido despuntar por encima de las convulsiones sociales de su tiempo, y también habrían marcado una manifiesta diferencia entre su condición de artistas y su compromiso ciudadano. De este modo, por poner un ejemplo, Goya no habría adoptado una postura política al retratar las tragedias de la guerra, sino que habría sido su respuesta como español ante la invasión francesa. Lo que permite esta despolitización de la figura del artista es que sean las instituciones estatales las encargadas de establecer un marco ideológico concreto al trabajo artístico. Y aunque durante el tardofranquismo también hubo otras prácticas con una iconografía que podía ser considerada explícitamente política, como la que podía hacer en su momento Canogar, con imágenes de individuos maniatados, era presentada en una exposición de la Dirección General de Bellas Artes con una declaración en la que el comisario puntualizaba que esas obras se referían a la violencia latente en el ser humano, sin hacer ninguna alusión concreta a cualquier conflicto específico y aún menos a la propia situación del país.

---

1. Marzo, Jorge Luis, *Arte moderno y franquismo*, premio Espais de Crítica, [http://www.soymenos.net/arte\\_franquismo.pdf](http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf)

Otro punto, sería el individualismo del arte español que no se dejaba seducir por teorías, corrientes y grupos. Picasso, podría formar parte del grupo surrealista, y habría podido ser engañado por los comunistas, pero tanto su personalidad como su genio eran muestras de su carácter puramente español. De hecho a través de Dalí, el régimen intentó tender puentes con el pintor malagueño, a lo que Picasso respondería sarcásticamente: “Dalí me tiende la mano pero yo sólo veo la falange”.

El tercer tema era que el arte español tiene carácter universal, ya que sus pretensiones espirituales responderían a la voluntad imperial y evangelizadora de la nación. La proyección de arte español es de carácter universal y debe de acompañar las tendencias que manifiestan esa voluntad.

El “auténtico” arte español es realista y su paleta adusta. Si bien el expresionismo abstracto niega esa tradición, tanto artistas como críticos españoles teorizarán la abstracción jugando con la clave de la realidad de la materia.

Por último la política de las artes se define por un perfil de gestión muy definido: el arte español es el directo resultado del continuado esfuerzo del poder por promoverlo, acogerlo y darle sentido nacional. Gracias al estado, el mundo admiraba a los grandes maestros españoles. Si en algún momento España no había alcanzado la altura artística de otros siglos se debía a que el papel del estado se había cuestionado.

La primera gran apuesta por el arte contemporáneo en la España franquista fue la I Bienal Hispanoamericana de arte de Madrid en 1951, donde se expusieron obras de la Escuela de Madrid, del Grupo Indaliano, del Grupo Lais, de Millares, Sempere, Guinovart, Tàpies y otros miembros de Dau al Set. Hubo exposiciones monográficas, entre otros, de Clarà, Colom, Sunyer, Dalí, Cecilio Guzmán de Rojas y un grupo de “precursores” (Beruete, Juan de Echevarría, Gimeno, Iturrino, Nonell, Pi de la Serra, Regoyos y Solana). Se otorgaron cerca de cuarenta recompensas,



correspondiendo los grandes premios en pintura a Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz y Cesáreo Bernaldo de Quirós, en escultura a Juan Rebull, y en grabado a Alberto Guido<sup>2</sup>. Es conocida la anécdota de Tàpies, en la inauguración de la exposición, “alguien, creo que era Alberto del Castillo, le dijo a Franco: ‘Excelencia, esta es la sala de los revolucionarios’. Y parece que el dictador dijo: ‘Mientras hagan las revoluciones así...’ Aquí Franco reaccionó igual que la CIA ante el expresionismo abstracto, viendo en él un arte inofensivo y lo suficientemente indeterminado como para que cualquier cosa o discurso cupiera en él.

1953 vio el triunfo de la diplomacia franquista con la firma del Pacto de Madrid entre Franco y Eisenhower, que suponía la plena integración del Régimen franquista en la comunidad internacional de la mano, nada menos, que de la primera potencia mundial.

Por supuesto, esta nueva relación, repercutió también en los intercambios culturales y los informalistas españoles fueron exhibidos en los EEUU. Y las reacciones ante la paradoja de realizar un arte homologable al expresionismo abstracto realizado en un país sin libertades no se hicieron esperar. Natalie Edgar<sup>3</sup> escribió en 1960 en *ArtNews*: “La pintura de la España de la posguerra no es un movimiento vanguardista en absoluto sino una aberración provinciana. No olvidemos que está restringida por las condiciones de la dictadura. Falta el ambiente de libertad necesario para el desarrollo de un genuino movimiento vanguardista [...] Todos estos esfuerzos de franca auto-expresión, que son en realidad una protesta contra la represión, fracasan porque se han de canalizar en formas culturalmente aceptables”. Y Margit Rowell<sup>4</sup>: “Se han cometido dos equivocaciones con

---

2. *Ibíd.*

3. *Ibíd.*

4. *Ibíd.*

respecto a la generación de Tàpies, Chillida, Millares y Saura. La primera: su expresión artística fue política sólo en tanto que la vieron como alternativa a la reaccionaria cultura nacionalista y tradicionalista promovida por el régimen. Intentaron probar que el arte y la cultura deben ser libres del control político y no deben perder su conexión con las más esenciales y profundos valores humanos [...] La segunda: la suposición que su iconografía incorpora una ideología explícita de revuelta política es falsa”.

Por dejar cerrado este tema, pasada la Transición, y con el PSOE en el poder las nuevas directrices artísticas se espejearon, curiosamente, sobre la base de buena parte del trabajo realizado por el régimen franquista durante los años 50 y 60: identificación de las jóvenes promesas, una política de promoción internacional y el apoyo, más virtual que directo, a la creación de una red artística comercial, además de la sanción oficial de determinados estilos artísticos que se correspondían con los intereses políticos de cada momento. Y que en ese momento no serían otros que la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán, los estilos artísticos que podrían servir para dar una imagen internacional con la que equipararnos culturalmente con democracias más consolidadas. Lo que tuvo como consecuencia que otro tipo de experiencias, políticas y críticas durante el franquismo fueran ignoradas provocando el rápido auge de figuras nacionales que se adaptaban a las estéticas imperantes. O como explicó el escultor Juan Muñoz cuando ejercía de crítico: “cuando todos estaban esperando llegó el chico con la moto y los adelantó”, el chico de la moto no era otro que Barceló.

Y aquí, siguiendo una genealogía de destacables actuaciones culturales de los gobiernos democráticos, no podemos olvidarnos de *The Real Royal Trip*, la exposición de arte español que tuvo lugar en el PS1 MOMA en 2003 y su correspondiente viaje de vuelta en el Museo Patio Herreriano de Valladolid, comisariada por Harald Szeemann y con los

auspicios del SEACEX, la sociedad para la promoción del arte español en el exterior, bajo mandato del Partido Popular, en un momento en el que la política española miraba al Atlántico y tomaba parte en una alianza de guerra constituida en las Azores.

### **Uno de los nuestros**

No es de extrañar entonces que partamos ahora de la asunción de un concepto que ya resulta más que evidente, hoy en día el arte contemporáneo es tratado como la propaganda de los regímenes donde se desarrolla, de la política cultural que lo exhibe, y en este mismo registro es donde aparentemente quedaría neutralizado cualquier discurso crítico eficaz desde el espacio del arte institucional. Cuanto más controvertido, más alaba las bondades de la libertad de expresión y pensamiento propias de las democracias liberales o de sus instituciones.

Pero esto es algo que ya sabían los situacionistas, la última vanguardia, cuando hablaban de desistir de hacer arte. No es de extrañar que las experiencias conceptuales fueran dirigidas precisamente contra el propio sistema del arte, el mercado, la institución, el objeto... la experiencia de interrumpir el discurso de la mercancía. Que funcionó hasta que el sistema generó los anticuerpos necesarios para asimilar esas investigaciones a su maquinaria... o hasta que por fin consiguieron ser sancionadas e introducidas en los manuales de Historia del Arte, pues siempre tendremos la duda de si los artistas conceptuales más extremados no tenían la secreta ambición de entrar al museo.

Los artistas actuales no han sabido o no han querido dejar de hacer arte. El artista actual se encuentra en una coyuntura muy específica, en la que las posturas anti-arte situacionistas, o los experimentos conceptuales de destruir el arte para reintegrarlo en la vida cotidiana ya no suponen un objetivo o una meta a alcanzar, ya que si bien no dejan

de ser senderos transitados se recorren con el aviso de sus contradicciones, del mismo modo la crítica de la institución se ha desplazado a un nuevo registro donde lo que cuenta es la posibilidad de *establecer una negociación*. Todo esto al tiempo en el que se han generalizado prácticas que buscan su disolución en otros ámbitos: las nuevas formas de arte público, arte urbano, acciones políticas y otras que por abreviar podríamos englobarlas en lo que se ha dado en llamar “arte relacional” o “arte del comportamiento”.

Frente a la rigidez de las instituciones el artista opta por buscar nuevos contextos o manipular los existentes. Nos encontramos ante un fenómeno nuevo, si los artistas modernos más radicales querían abolir el arte, muchos creadores actuales quieren seguir operando dentro del sistema del arte, pero liberándose de sus ataduras e imposiciones, negociando con la institución o el mercado las condiciones de su participación, incorporando el funcionamiento del sistema a los procesos de creación.

Cuando en 1997 el artista ruso Aleksander Brener pintó con spray verde un símbolo de dólar sobre la Cruz Blanca Suprematista de Malevich en el Stedelijk Museum y fue condenado a cinco meses de cárcel, no estaba llevado a cabo una recuperación del espíritu dadaísta de destrucción e irreverencia, es decir, no estaba haciendo exactamente lo mismo que Pierre Pinoncelli cuando con un martillo redujo a polvo uno de los urinarios de Duchamp, pues según el propio Brener declaró durante el juicio su pretensión no era vandalizar la obra sino establecer un diálogo con Malevich, aludiendo a las propias teorías del constructivismo sobre la interacción del arte con el espectador. El abogado de Brener basó su defensa en que la acción del artista no había dañado la obra de Malevich restándole valor, en todo caso con la intervención de Brener el cuadro de Malevich se habría revalorizado al incorporar otra intervención artística. Independientemente de que Brener diera con sus huesos en prisión, lo

que planteaba el letrado era cierto. Quizás no fuera cierto para un perito restaurador, que sólo apreciaría como el esmalte del spray se ha introducido en los craquelados de la pintura provocando daños irreparables, pero para cualquier persona interesada en la crítica cultural el diálogo que Brener quería mantener con Malevich se había abierto y además había mucho de lo que discutir.

Mientras el gesto de Pinoncelli lo que hace es insertarse en la tradición iconoclasta del dadaísmo que busca rechazar el arte sacralizado, totalmente asumida por la historia del arte más ortodoxa, el de Brener pone en juego una nueva situación: la de hablar de tú a tú. La de eliminar la oposición: no soy un *outsider*, soy uno de los vuestros. Un gesto cercano a las estrategias de sobreidentificación llevadas a cabo por el colectivo Neue Slovenische Kunst (NSK), que basándose en las teorías de Žižek (“La subversión no se realiza mediante la producción de distancia irónica acerca de los hechos sino tomando al sistema más en serio de lo que él se toma”) tiene como objetivo afirmar aquellos aspectos de lo existente de los que no se puede hablar abiertamente, pero que subyacen en el orden simbólico dominante.

El colectivo NSK está compuesto a su vez por los colectivos artísticos Irwin, Noordung, Novi Kolektivizen, el Departament of Pure and Applied Philosophy y el grupo musical Laibach. Uno de los trabajos más controvertidos de Novi Kolektivizen fue el del poster anunciador del Día de la Juventud de 1987, una celebración de la antigua Yugoslavia en la que se rendían honores a Tito. El poster resultó el ganador de un concurso abierto, pero a los pocos días de su impresión y difusión, alguien reconoció que la imagen no era sino una copia de un cartel de propaganda nazi en la que las esvásticas y los símbolos nacionalsocialistas habían sido cambiados por los propios del régimen oficial yugoslavo. Desde dentro, elegidos en libre competencia, revelaban el discurso común de los nacionalismos. NSK pro-

porcionó también el marco teórico e icónico de Laibach, banda pionera de la música electrónica e industrial, cuyos conciertos son concebidos como espectáculos de estética totalitaria que ponen al descubierto los mecanismos de dominación que se escenifican en un concierto de rock.

También hay que tener muy en cuenta que Laibach está desarrollando un proyecto de raíz artística en el *mainstream* de la música popular, una actitud que nos dirige a otra cuestión crucial en la práctica artística actual: si bien se acepta el sistema arte simultáneamente se experimentan nuevas formas de difusión y recepción alejadas del mismo, también es un momento de experimentación donde el arte se hibrida con múltiples disciplinas, desde la música, la moda o el diseño a la arquitectura o la sociología, habilitando nuevos espacios de intercambio y de legitimación.

Nunca antes como ahora el campo de lo artístico ha sido tan extenso. Su ampliación ha dado lugar a un espacio, sino de libertad, al menos de indefinición en el que los modos de hacer se han multiplicado, en el que las relaciones transversales entre distintas disciplinas y conocimientos han abierto nuevas áreas de investigación, y en el que bajo la denominación de lo artístico se ha habilitado la posibilidad de desarrollar nuevos modelos comunicativos.

## **Do it yourself**

Está dinámica del arte actual, la de su inserción en contextos de la industria cultural y los recursos del espectáculo, que algunos achacan superficialmente a la banalización y mercantilización del arte, podemos empezar a rastrearla a partir de mediados de los setenta, cuando saltó la clave de una manera de entender el arte que marca una nueva forma de participación y creación. No es otra que la filosofía del *Do It Yourself / Házlo tú mismo* del punk. Cuando por encima de consideraciones tales como el virtuosismo o la voz autorizada, se abrió el camino para que

cualquiera con algo que decir pudiera subirse a un escenario o publicar un fanzine, donde la actitud era esencial, se estaba dando un gran paso, si no se estaba dando una nueva herramienta para conseguir esa quimera de unir arte y vida cotidiana por la que apostaban los situacionistas al menos se estaba indicando como tomar el escenario. Las nuevas tecnologías, el *sampler*, Internet, han servido para democratizar y economizar la práctica artística y cultural, hoy es mucho más accesible editar en vídeo, montar un proyecto musical o de otro tipo y la red ha permitido una difusión en tiempo real de nuevas experiencias.

Así que si podemos acusar a los artistas actuales de cínicos con respecto a la herencia conceptual de interrumpir el discurso de la mercancía y su voluntad de realizar el arte diluyéndolo en la vida, al menos tenemos que reconocer que es hoy cuando es más accesible aquella premisa seminal del punk de invitar a la gente a tomar la palabra, que ya tenía mucho de otra consigna conceptual clásica: “todos somos artistas”. No deja de ser curioso como en determinadas formas de actuar, como la del grupo musical Slits, el primer grupo punk femenino, abandonando el escenario tras incitar al público que tocarse los instrumentos mientras ellas bajaban a bailar, o los fanzines que publicaban los acordes básicos para que cualquiera pudiera formar su propia banda, podemos reconocer estrategias del tan publicitado “arte relacional”.

El grupo pionero del hip hop, Public Enemy, no sólo cambió la historia de la música a nivel creativo, lo hizo con una clara conciencia de ser una “maquinaria propagandística” del Black Power y la Nación del Islam en una sociedad de monopolios comunicativos como la MTV. Los Public Enemy aparecían en uno de los libretos de sus discos pisando la bandera americana al mismo tiempo que eran una sensación pop.

El primer objetivo de Public Enemy era comercializar el Black Power, la vía era la música y la moda que se mueve alrededor de la industria

musical. Pensaban que si a sus potenciales seguidores les gustaban las modas, al menos podrían darles modas con las que aprendieran sobre sí mismos y sobre su Historia. Guerrilla de la comunicación a gran escala, la realización del punk, el sonido que John Savage definió como “la música de la gente descubriendo su propio poder”. Para poder fortalecer su proyecto, los Public Enemy crearon su propia línea de moda callejera *Rapstyle*, participaron en trabajos cinematográficos de Spike Lee ampliando los espacios “secuestrados” a los monopolios de la comunicación y pusieron en marcha la asociación REACH (Raperos Educating All Curriculum trough Hip hop) para involucrar a artistas del *rap* a participar en programas de conferencias y reuniones itinerantes por escuelas de educación secundaria para revertir parte de los beneficios que consiguen de su propia comunidad. Es muy fácil ver aquí una puesta en práctica de las teorías clásicas de propaganda política, un claro ejemplo de que el campo de lucha es la transformación de la opinión de la sociedad civil a través de herramientas fundamentalmente ideológicas.

Cuando Chuck D, el *frontman* de los Public Enemy declaraba que “Public Enemy somos agentes que trabajan por la preservación de la mente negra. Somos secuestradores de los medios de comunicación” o que “el rap es la CNN negra” era muy fácil detectar el rastro de las teorías de Antonio Gramsci acerca de la “contrahegemonía”. De hecho cuando Chuck D añadía que “el que controla la cultura controla al pueblo” no hacía sino resumir el punto de partida de Gramsci: el poder de las clases dominantes sobre el proletariado y todas las clases sometidas en el modo de producción capitalista no está dado simplemente por el control de los aparatos represivos del Estado, dicho poder está dado fundamentalmente por la “hegemonía” cultural que las clases dominantes logran ejercer sobre las clases sometidas, a través del control del sistema educativo y de los medios de comunicación.



Si la contrahegemonía suponía la creación de una fuerza capaz de transformar las conciencias subjetivas y promover una reforma intelectual y moral, planteando conflictos particulares en el seno de la sociedad civil, generando momentos discursivos que por muy marginales o puntuales que sean, mediante su acumulación pueden articular un discurso que desafíe fundamentos aparentemente indestructibles del sistema dominante, podemos decir que la *praxis* de Public Enemy no era otra sino ésta misma.

Estos son unos ejemplos indicativos de que los cambios sobrevenidos con las nuevas tecnologías y desarrollos sociales están dejando obsoletos conceptos dominantes que vienen de al menos 60 años atrás. Adorno fue el que marcó claramente una línea divisoria entre la cultura popular, masiva, alienada y manipulada y una cultura crítica sólo accesible para élites progresistas y concienciadas. Pero si bien la industria cultural era para Adorno una parte más del fascismo, tenemos que convenir que lo que ha sucedido en los últimos años, tras la difusión acelerada de la radio, la TV, la música, el vídeo o Internet, no es un fenómeno unidimensional. Como ha escrito José Manuel Costa, no previó que el desarrollo de la industria cultural tuviera otra cara como estamos comprobando: “(...)de un lado, la extensión de la cultura/entretenimiento a escala global según criterios puramente comerciales, de otro, la huida de buena parte de lo experimental e innovador hacia el ámbito de la nueva industria cultural”<sup>5</sup>.

La crítica a la industria cultural partía de una desconfianza radical en la ciudadanía, algo lógico si se piensa en alguien que había vivido la dictadura nazi y el apoyo irracional que despertaba entre la mayoría del pueblo alemán. Pero confinar el desarrollo del pensamiento crítico al ámbito de

---

5. Costa, Jose Manuel, *Arriba, abajo, de lado, tirado...* <http://blogs.publico.es/vialimita/63/arriba-abajo-de-lado-tirado/>

una élite cultural parece no tener sentido en un momento en el que la separación entre alta y baja cultura tiende a difuminarse cada vez más, no solo debido al amplio acceso que las masas tienen a productos culturales que tradicionalmente se han enmarcado dentro de la alta cultura, sino también por la intención de los productores culturales de buscar lenguajes de la cultura de masas apropiándose de estrategias de la sociedad del espectáculo y abandonando los rituales tradicionales de contemplación del objeto artístico para exhibirse como cualquier otra mercancía.

### **Territorio ocupado**

Lo generado en el mercado ya no puede ser apreciado o condenado de forma unívoca por su procedencia. Tendremos que valorarlo en su capacidad de generar significado crítico en un territorio, el del imaginario social, que está literalmente tomado.

Es importante evitar la trampa en la que la teoría crítica en particular pareció caer: el hacer una crítica tan totalizadora que no deja otra salida que no sea una estética excesivamente sofisticada, contemplativa y elitista. La crítica debe mantener hoy una práctica completamente pública, comprometida con la acción comunicativa y sobre todo con el activismo comunicativo.

Ya dijo Debord, hace tanto tiempo que casi da pereza recordarlo, si bien por su acierto no podemos dejar de enunciarlo una y otra vez: el espectáculo es una cosmovisión que se ha objetivado, el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizadas por imágenes. El “capitalismo de ficción” ya no tiene tanto como objetivo la producción de bienes como la producción de realidad, el capitalismo de ficción no es consecuencia de las leyes de la economía como sería de suponer, sino que es una creación política para asegurar el control social, la lucha de clases se ha desplazado desde la

cuestión del control de los medios de producción hacia el terreno cultural e ideológico.

La difusión masiva de imágenes a través de los medios de información, la industria del entretenimiento y la maquinaria publicitaria, objetivan una visión del mundo, de las relaciones sociales, de las formas de vida... en suma, son instrumentos ideológicos cuya finalidad es la conservación del sistema económico, social y político dominante. El resultado no deja de ser que la ideología es más real que la propia realidad. Nuestra iconosfera está colonizada por un complejo aparato de seducción y retórica que si bien a nuestros ojos puede parecer casual, en realidad está perfectamente planificado. Las sociedades viven a través de lo imaginario, un imaginario que no tiene que ver tanto con la ficción gratuita, sino con la necesidad de simbolizar el mundo, el espacio y el tiempo para comprenderlos.

Si los conflictos particulares y específicos que surgen invariablemente entre grupos de intereses diferentes son el deseable principio constitutivo de la organización social ya que fuerzan la negociación entre el poder político y determinados grupos de la sociedad civil, interrumpir ese flujo ideológico dominante, “secuestrar” temporalmente espacios de comunicación, asegurar la discordia, defender la pervivencia de la diferencia, del conflicto, como manifestación de la diversidad enfrentada a la homogeneidad del poder, es una labor de resistencia donde pueden convivir la consabida estrategia del proselitismo clásico de la vanguardia aunque al servicio de renovadas causas junto con nuevas estrategias de auto-representación cultural, social y política como manifestación del disenso.

La obra de arte contemporánea ha pasado de ser un objeto a ser un objeto para el pensamiento. Los públicos de la cultura y el arte se han ampliado y asumen nuevas funciones. Ante todo, en lugar de una actitud

pasiva, la propia dinámica del arte contemporáneo ha ido propiciando de modo creciente su intervención activa, e incluso su creatividad, en la recepción de las propuestas artísticas. El desbordamiento de la idea de la *contemplación* es un eje de la *nueva* recepción estética, ya no se puede hablar del espectador en términos clásicos, ya que este se relaciona menos con la obra concreta, a la manera aurática, que con el desarrollo general de un determinado lenguaje y como se distribuye. Queda atrás el tranquilo contemplador kantiano que se dejaba estar en la obra. La creatividad de la recepción, la formación de nuevos públicos y nuevos sujetos estéticos, las transformaciones y nuevas formas de presentación de las obras de arte, están dando lugar a la creación de un nuevo modo de ser espectador.

Además, al mismo tiempo estamos asistiendo a una nueva forma de crear comunidades de intereses, en una sociedad globalizada e interconectada por encima de ámbitos nacionales que permite agrupaciones de individuos de muy distinta procedencia pero con preocupaciones similares por encima de los poderes políticos y corporativos. Cuando NSK constituyó *NSK-State in Time*, un estado cuyas fronteras no se encuentran en el espacio sino en el tiempo, no solo se trataba de una reacción a los “hechos nacionales” y los enfrentamientos armados derivados de la desaparición de Yugoslavia, también se hacía una declaración de intenciones a la hora de crear una comunidad supranacional conectada por otro tipo de lazos que nada tienen que ver con el territorio o la nacionalidad.

Un modelo significativamente parecido a los actuales movimientos civiles globales que luchan por sus derechos culturales a través de las reivindicaciones del *copyleft* o el conocimiento libre. Y es necesario entender que no estamos hablando justamente de una “opinión pública mundial” en términos habermasianos, por otro lado tan manipulable como podían ser la nacional o la local, sino más bien de la puesta en escena, de la visibilización, de múltiples minorías.

## En el mercado y contra el mercado

Recapacitando, el artista se encuentra con nuevos paradigmas que explican una contradicción estructural de muchas prácticas del arte actual: si se fuerza la pretensión de prescindir del sistema del arte, se corre el peligro de caer en la irrelevancia artística (y por lo tanto arriesgar la propia continuidad de una determinada práctica), por otro lado si se pretende mantener una mínima consideración de que se está operando en lo artístico hay que plegarse a los imperativos del Sistema Arte. Las políticas culturales suelen estar al tanto de las energías creativas sociales, pero cuando las reclaman es para ponerlas al servicio de sus propias prioridades. El problema entonces no son sólo los contenidos, sino dónde y en qué condiciones se producen y cómo se ponen en circulación.

“Si el mercado organiza lo posible, las condiciones, los ritmos, las finalidades”, tal como ha escrito Amador Fernández-Savater, “siendo Cada uno, empresario de sí mismo. Cada Yo, una marca en lucha con otras. ¿Cuál es aquí la eficacia de las herramientas clásicas de lucha (el sindicato, la huelga)? ¿Cómo hago sabotaje cuando el producto soy yo? ¿Cómo podría forzarse una negociación colectiva para conseguir mayores espacios de autonomía sobre la producción y la circulación? Porque no hay “afuera” posible para los trabajadores culturales: se lucha “en y contra” el mercado”<sup>6</sup>.

Mientras se resuelven esas cuestiones, a través del asociacionismo o de posturas éticas que se han de generalizar entre los productores culturales, tendremos que asumir la contradicción del trabajo con la institución, al mismo tiempo que se trata de introducir el contenido adecuado, el que produzca sentido. O se cae en la autocensura o se muerde la

---

6. Fernández-Savater, Amador, *El nuevo régimen cultural*. <http://www.publico.es/150925/nuevo/regimen/cultural>

mano que te da de comer, lo excitante es que en este mundo ya no valen manifiestos, hay que decidir caso por caso, buscar desvíos, practicar una forma justa de conveniencia, pensar detenidamente que es lo que requiere cada momento y cada contexto. Por eso se hace necesaria una praxis asistemática, híbrida pero no por indefinición sino por principio, capaz de estar en un sitio y en otro. El arte es síntoma de su tiempo y el nuestro no parece caracterizarse precisamente por la armonía sino más bien por lo todo lo contrario. A un mundo sin certezas corresponderá asimismo un arte indefinido.

Y en tanto reconozcamos la participación que nuestra práctica representa dentro de los sistemas de representación ya sean habilitados por la industria cultural o por una política cultural concreta, podremos, sin caer en victimismos, recuperar y ejercer capacidad crítica. Por otro lado siempre queda la decoración de interiores... y también la de exteriores, ahora que se han masificado las muestras y convocatorias de arte público.







---

# ¿Por qué todavía no se pueden pintar flores?

---

José Otero

Todos los que nos dedicamos al arte y quizás más aún el público profano, hemos llegado al consenso de que el periodo de las vanguardias supuso una brecha histórica tras la cual se abrió un nuevo episodio y una nueva forma de entender cualquier producción cultural. Como era de esperar, tal brecha se produce en el mismo lugar y tiempo en el que se desarrolla el apogeo de la modernidad, que ya venía gestándose desde el Renacimiento, y que impulsada por la maquinización de la Revolución Industrial ha dado forma a nuestro mundo. Viendo el tema retrospectivamente, no hay demasiadas sorpresas. La vanguardia artística es el correlato de la modernidad madura, así como el arte postmoderno es el producto lógico del desarrollo posterior de éste proceso. Las correspondencias son evidentes pero, como veremos, las relaciones entre vanguardia y sociedad serán en extremo paradójicas y contradictorias.

Explicado desde la metáfora de la muerte de Dios, el periodo moderno supuso el dismantelamiento de la autoridad de la tradición y de la pirámide de valores que justificaban la historia como un indiscutible *continuum* impuesto desde arriba y salvaguardado con paternal celo. Lo

trascendental era el fin último del orden establecido y del código de conducta y vida humanas. Al desaparecer el foco del Sentido, desapareció con Él la seguridad de un mundo que ahora se nos vuelve, primero extraño y después hostil, al tiempo que (incluso arropados bajo las certezas positivo- científicas) incomprendible. Los hombres modernos- a imagen de Prometeo- se rebelan ante el Creador proclamando su emancipación. Y la consiguen: Los ancianos espectros que intimidaban a nuestros tata- rabelos se nos aparecen ahora hechos de madera y trapo, figuras de lo que, a nuestros ojos, no son más que marionetas en una pomposa obra teatral aleccionadora, moralista y rancia que duraba todo el tiempo de la vida terrenal y que, sobretodo, nos preparaba para la siguiente, la que realmente contaba. La postergación de las volubles gratificaciones en la tierra era la clave que guiaba a las almas virtuosas a un ulterior estado definitivo de gracia permanente, al lado del Creador.

El hombre moderno, sin embargo, desea ser dueño de sí mismo. Para ello debe dismantlar la idea de una instancia superior del sentido admitiendo que no hay más que lo que tenemos. Así, se sitúa, por decisión propia, en una suerte de plataforma vacía, una *tabula rasa*, que sólo cobrará significación escénica en la medida que él sepa darle. Su situación inicial será pura contingencia, así como la de sus congéneres (antaño hermanos de la misma madre, Eva, y ahora simples ciudadanos anónimos desconocidos) que habrán de afanarse en buscar algún papel que interpretar durante el tiempo concreto, irrepetible y finito que nos otorga azarosamente la naturaleza.

La vanguardia no se creó *ex nihilo*, ni resume todos los movimientos de la modernidad, pero sí constituye un punto de inflexión fundamental en las artes. Ya vemos en los fuegos del romanticismo indicios de una voluntad de cambio respecto a los cánones clásicos e, incluso, en las academias se instala definitivamente la famosa *querelle* entre antiguos

y modernos, que a partir de ahora lucharán dentro de la institución por ejercer la máxima influencia política. Recordemos a Delacroix, con sus temas exóticos y anticonservadores, cómo se afanó gran parte de su vida en ser admitido dentro de la Academia Francesa y las buenas relaciones que mantuvo con el poder. Por otra parte, en nuestros días, la tópica imagen del artista incomprendido y bohemio, encerrado en su estudio, transmitiendo como un médium al lienzo o al papel las verdades que le susurran al oído las Musas, goza todavía de gran prestigio en el imaginario de conocedores y aficionados, siendo un arquetipo proveniente del romanticismo trascendental más ortodoxo, tan caro aún hoy a la industria cinematográfica de Hollywood.

El colapso de las costumbres burguesas tuvo lugar cuando el mundo dejó de identificarse con unos símbolos culturales que ya no se correspondían con la actualidad del momento ni con las ideas de un proyecto futuro. Los niños seguían siendo educados en Chopin y Goethe, mientras un planeta en crisis estaba a las puertas de una Primera Guerra Mundial totalmente mecanizada, con tensiones políticas no ya entre partidos o estados, sino entre visiones del mundo antagónicas. Justo aquí, la vanguardia artística procura dar cuenta de la situación abjurando de una tradición que ya no tiene nada que aportar al transcurso de los episodios que sucederán. La característica que definía al viejo mundo, la creación a partir de algo, ha quedado obsoleta porque ya no es posible reconocer en la realidad ningún modelo a imitar. La vanguardia está abocada a trabajar al “modus”<sup>1</sup>, creando hacia el futuro.

---

1. La palabra “moderno” (del latín, *modus*) se utilizó durante toda la historia anterior al siglo XIX con carácter peyorativo. Algo hecho de forma moderna tenía que ver menos con lo “nuevo” que con lo “no hecho según el modelo, no hecho bien”. Saltarse los cánones establecidos por una pretendida originalidad era tenido por una payasada sin gracia o por falta de habilidad. En un mundo que se rige bajo unos principios de identidad fuertes, no

Junto al cambio en la esfera de lo trascendental, el progreso acelera en extremo la concepción del tiempo. Desde la implantación de la Cristianidad en Europa, Occidente ha vivido bajo una concepción temporal lineal. A diferencia de los griegos, que entendían el tiempo de forma circular-esto es, como la repetición en un plazo infinito de todo lo acontecido- los cristianos observan la historia como el dibujo unidireccional de una flecha que apunta al momento del Juicio Final, en donde habremos de rendir cuentas antes de pasar al estadio eterno del Cielo o el Infierno. La historia tiene un sentido, pese a que la meta se sitúe por lo general -exceptuando visiones apocalípticas y terrores milenaristas- fuera del alcance mental de la mayoría de las personas. Así, el instante de la verdad cobra dimensiones casi utópicas, pero repercute socialmente como instancia aseguradora de la necesidad de la historia, una larga espera en donde los cambios son, de entrada, sospechosos. Para los hombres occidentales el tiempo es tremendamente elástico y, mientras no haya prueba de lo contrario, el fin del mundo no debe quedar muy cerca.

Al caer Dios, mantuvimos, inscrita en la memoria, la línea temporal de un solo sentido, pero se pudo alterar la velocidad tradicional por la que viajábamos en ella sin temor a encontrarnos a la vuelta de la esquina, de tan rápido viajar, con el final. El futuro ha pasado de ser una palabra abstracta e invariable a constituir un jugosísimo reto por gestionar. Sin un final preescrito, podemos ser sujetos activos de lo que nos espera, ahora que el tiempo es capaz de estirarse y encogerse tanto como nosotros queramos. Aquella característica propia del espíritu de la antigua burguesía,

---

cabe tratar de poner algo de más o de menos. Y es que la cuestión de la originalidad como valor positivo se ha sacado a la palestra de las artes hace poco más de un siglo, precisamente cuando ya no hay modelo que imitar y podemos dedicarnos a actuar completamente “al modo”.

la postergación de la gratificación, que desapareció con la modernidad, supuso un factor de cambio cualitativo para que los humanos pudiesen empezar a habitar en un nuevo espacio sin preconcepciones.

El camino hacia la autonomía total, individual y colectiva, que se abre frente a los individuos modernos deja desamparado y perdido a todo aquel que rechace pelear a muerte con el *hacerse cargo* de su destino. Antes, la posición social condicionaba a la persona a desarrollar un papel en la escena conjunta. El que se encontraba arriba, estaba obligado a ser el actor principal, que debía dar cuentas de su actuación ejemplar. El de abajo, sólo se resignaba a soportar una situación social injusta a cambio de un premio posterior de carácter eterno. Ahora todos y cada uno partimos desde el mismo sitio. Por un lado, la libertad que supone que los asientos a ocupar no estén numerados al nacer, nos abre posibilidades de desarrollo múltiples, pero por otro lado la sensación de vértigo que provoca el verse constantemente interpretando el papel de protagonista, responsable de sus actos, causa un hastío difícil de sobrellevar. Y a veces, preferimos delegar.

Por este agujerito que quedó por soldar en la nueva cosmovisión plenamente humana, se colaron toda clase de estados anímicos diversos: desde el existencialismo hasta el fascismo nacionalista, de la vuelta al orden al “sálvese quien pueda”, del nihilismo al positivismo tecnócrata, del “cualquier tiempo pasado fue mejor” a las fantasías de la ciencia ficción y el *new age*, de la melancolía al utopismo futurista.... Se hace absolutamente necesario, una vez que llevamos un cierto tiempo deambulando sin un norte por el páramo de la modernidad, encontrar un discurso completo que consiga sustituir la ausencia inmensa del Dios, que con su mano autoritaria, pero paternal, nos decía que sólo estábamos en tránsito, pues en algún momento tras la muerte empezaría la vida real. Pero lo cierto es que, de hecho, no hemos *construido con nuevos materiales* una limpia *tabula rasa* en donde se pueda inventar la vida desde cero, sin la ayuda de

una entidad superior, sino que hemos *heredado* un espacio jerarquizado socialmente, mutante y contaminado hecho de todos los miedos, lastres del pasado, grandes acciones y faltas de acción que se han arremolinado en un revoltillo caótico: intentonas y fracasos por conseguir suplir la falta de un sentido ontológico que reglase la vida. En este patio interior común, entre el basurero y el trastero, hay restos de casi todo, pero predominan todavía los cascotes de lo que se dio en llamar el proyecto moderno. Hacemos la vida bajo esos cascotes, incapaces de deshacernos de ellos o de reciclarlos, reformulando algo nuevo.

A día de hoy, en nuestra postmodernidad, cuando nadie quiere ya dedicarse a especular con un futuro común y todo proyecto ha quedado hecho escoria en el almacén de las utopías, sin acceso a un pasado que fue deliberadamente lapidado por nuestros abuelos, nos encontramos encerrados en el presente absoluto. Impera la máxima moderna de “vivir al día”, que lejos de ser una sana fórmula contra la preocupación, se ha convertido en un jovial credo, tan cacareado desde los *mass media*, que desautoriza cualquier idea que se instale en el tiempo y no se resuelva en el mismo instante en el que es pensada.

La incapacidad que tenemos de, por un lado, sacar provecho de la historia y por otra de planear nuestro futuro a medio y largo plazo, dispone nuestra experiencia del mundo en una suerte de pequeños saltos intermitentes. Da la sensación de que cada capítulo histórico se comporta exactamente igual que los *flashes* de la discoteca, y que la información que recibimos se revela en episodios furibundos de cortísima vida, lo cual es paradigmático en el formato de noticias al que nos tienen habituados la mayor parte de los medios de comunicación<sup>2</sup>. La noticia, la así

---

2. “La construcción de un presente en el cual la moda misma, desde la ropa hasta los cantantes, se ha inmovilizado, un presente que quiere olvidar el pasado y que ya no da la

llamada información, poco o nada tiene que ver con una voluntad real de conocimiento, esto es, con un análisis en calma del inicio, desarrollo y conclusión de un asunto engarzado con otros muchos. Es lo que Bauman denomina “tiempo puntillista”, hechos aislados que explotan y se extinguen inmediatamente, sin ninguna relación con un contexto más global que les de significación o los justifique. Como vemos, hasta el mismo sentido del tiempo se ha hecho de vanguardia. El presentismo sólo puede desarrollarse mediante estallidos momentáneos que no permiten por su brevedad ser analizados e ingresados en una lógica temporal que los pueda localizar, siguiendo así una dirección, susceptible de leerse e incorporarse al saber.

Las noticias importantes se presentan en los más prestigiosos canales de información como efectos de *shock* de novedades efímeras, en el mismo formato que emplea la industria del entretenimiento. El entretenimiento parece haberse afincado en nuestra sociedad como un eslabón más dentro de la división del trabajo, siendo otra obligación a realizar bajo un programa determinado, antes que un simple descanso de las labores profesionales. Existen radicales diferencias entre el concepto de ocio y el del mero tiempo libre, si es que no son lo contrario. El segundo, más general, no presupone plan concreto. Sin embargo, el ocio es una industria que toma como sujeto activo al consumidor, modelo de nuestro tiempo en las sociedades desarrolladas, y supedita a una segunda fila al que antiguamente era el motor principal del sistema, el productor. El fin del ocio no es la gestión de la libertad personal sino el consumo dirigido

---

impresión de creer en un porvenir, se obtiene mediante el incesante tránsito circular de la información, que vuelve a cada instante sobre una lista muy sucinta de las mismas sandeces que se anuncian apasionadamente como noticias importantes”, Guy Debord, *Comentarios a la Sociedad del Espectáculo*, Anagrama, 1999.

hacia una construida satisfacción de necesidades, que pocas diferencias tiene respecto a las necesidades que cubre el fruto del trabajo. El tiempo libre es para el ocio sistemático una suerte de limbo que hay que llenar con alguna actividad, no sea que nos asalte una sensación de vacío que nos ahogue en un mar de dudas existencialista.

El entretenimiento es trabajo<sup>3</sup>. Adopta sus formas y protocolos y produce inmensos réditos en nuestra sociedad capitalista. La cultura del entretenimiento, que podría llegar a definirse como la punta de lanza del sector terciario (la punta de lanza, pues, del total social) abarca un inmenso abanico de prácticas, desde los *hobbies* más clásicos como la marquetaría o la filatelia hasta los programas más sofisticados de *spa*, en los lujosos *resorts* de cinco estrellas<sup>4</sup>. El mundo del arte pertenece por completo a este ámbito.

Lejos están los días en donde los aguafiestas adornianos vetaban cualquier clase de gratificación, como estigma vergonzoso que personificaba el espíritu de aquel burgués que buscaba vida ordenada y arte voluptuoso<sup>5</sup>. Tal y como se plantea el arte dentro de la esfera del entretenimiento, lo que parece haber cambiado es el espectador. Esto supone una diferencia muy importante que queda lejos de la inversión de términos que planteaba el mojón de Frankfurt: el espectador se ha hecho voluptuoso, al igual que su arte. No pretendemos descubrir mediterráneos afirman-

---

3. La propia palabra entretenimiento ya resulta lo suficientemente elocuente. No se trata de diversión, festejo del tiempo libre, momento de goce o alegría de vivir, sino de un programa concreto diseñado para cubrir las “horas muertas” (las vacaciones, el fin de semana, la pausa tras el trabajo) que nos mantenga practicando alguna actividad sin demasiada importancia, *matando el tiempo*, hasta que se imponga de nuevo la labor principal.

4. El hotel Burj Al- Arab en Dubai, llega a ofertar ya hasta siete estrellas.

5. “El ciudadano medio desea un arte voluptuoso y una vida ascética, y sería mejor lo contrario”, “La experiencia artística sólo es autónoma cuando rechaza el paladeo y el goce”, Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, Taurus. 1980.



do que el mercado navega hace décadas por las aguas de la cultura del espectáculo. El legado de un artista como Andy Warhol, un apóstol del *show business* que recondujo aquella esfera de la sociedad en donde aún subsistía una ínfima posibilidad de emancipación hacia un nuevo rumbo más acorde al verdadero espíritu del capitalismo de vanguardia, ha impuesto el “lo que hay” frente al “lo que debería haber”, como una demostración apologética de las máximas mesiánicas del santón de Pittsburgh: antiintelectualismo, camuflaje, pensamiento acrítico, brillo fugaz, adaptabilidad camaleónica al medio, anulación de la historia, capacidad de reinención y, ante todo, superficie.

La estética principal que empleará la vanguardia para atacar las inercias de la sociedad tradicional será el *shock*. Visible tanto en la obra poética como en los ensayos de Baudelaire, la herramienta del *shock* sirve, como sabemos, para lanzar al sucio barro callejero la corona de laureles del Poeta. La, así llamada, aura que recubría el antiguo prestigio de la palabra se ha disuelto en el aire contaminado de la ciudad. El artista que describe y es Baudelaire debe, con dolor (pues el poeta francés es todavía un clásico<sup>6</sup>), contraponer la nueva realidad a las pretensiones de eternidad de la vetusta cultura mediante la violencia, presentándole así a los nuevos tiempos el fantasma de su propia imagen.

El *shock* cambia radicalmente el sentido de la historia que le precede con un giro inesperado. En principio, se trataba de un instante de agresión a la

---

6. “La protesta que Baudelaire eleva en nombre de la modernidad, ese ‘término medio’, ese modelo equilibrado entre dos tensiones contrarias, la eternidad de la obra maestra y el estremecimiento pasajero del descubrimiento, es a este respecto la protesta de un clásico que recuerda la necesidad de respetar, mitad por mitad, las intangibles leyes del gusto y de la lógica que rigen las artes. Compartirán tal protesta la mayor parte de los grandes nombres de la modernidad, a quienes las ideas de vanguardia y progreso les resultaban tan sospechosas como a él”, Jean Clair, *La responsabilidad del artista*, Visor, 1997.

sensibilidad que pusiese en guardia al espectador de las rutinas y protocolos que su propia mirada no era capaz de reconocer, un golpe que lo despertase y preparase para el advenimiento de una nueva estética, la moderna. El *shock* nos rompe las gafas para enseñarnos que precisamente miramos la realidad a través de sus lentes, que nuestra mirada es más cultural que natural.

Supone pues un corto momento de violencia puntual que debería borrar la página para dejar sitio al nuevo guión por escribir. La cultura del *shock*, que es como podríamos definir si no a la vanguardia, sí a su prole, se ha extendido en nuestros días hacia todas las esferas de la sociedad. Hoy por hoy, cuando los Titanic de las vanguardias hace tiempo que naufragaron en sus intentonas por alcanzar las orillas de la autonomía, pese a todo, llevamos más de medio siglo operando con unas categorías de choque desfasadas que ya no provocan reacción en la víctima - el malvado burgués- ya que nuestro mundo es, principalmente fuera del terreno del arte, un mundo de vanguardia. La estrategia del *shock* se ha convertido en un canon clásico universal que no cambia en absoluto, al contrario, refuerza un *status quo* que se alimenta precisamente de sorpresa continua, cambio sin rumbo, instantaneidad, espectáculo estupefaciente, sorpresa, subido jovialmente en un carrusel de novedades. El salto que la burguesía dio desde una posición ahorrativa y conservadora hacia otra consumista, hedonista y agnóstica deshabilitó el poder dialéctico transformador de cualquier estrategia basada en el choque. Los burgueses han cambiado el serio traje de levita y la pipa por las *Converse All Stars* y la cocaína, paseándose por la sala de arte con soltura, sin miedo, excitados, buscando diversión. Todos desean ser 'epatados'.

El capitalismo contemporáneo, que muestra descarado su falta de dirección concreta en un despliegue formal de auténtica vanguardia, está llevando a cabo una revolución global imparables que se guía mediante muchos de los preceptos puestos en práctica por los artistas de comien-

zos del s.XX. Ahora bien, cuando toda la realidad que nos rodea se ha transformado en una metástasis de *shocks*, sin un plan posterior, en una dinámica temporal devoradora que ha destruido aquella distancia fundamental para poder reinterpretar el pasado, dentro de una sociedad del escándalo fortuito y poco duradero, sin nadie a quien provocar, en donde todos están ya “de vuelta de todo” y “la verdad es sólo un momento de lo falso”, el *shock* se convierte en chiste. Repetimos el chiste con vicio hasta que pierde la gracia del momento revelador, el de la propia ruptura, pues todo trasunto sobra al apagarse la carcajada. Ya no nos rompe las gafas, no nos prepara para un nuevo estadio por venir; sólo nos hace unas cosquillas que nos parten de la risa, que nos hacen llorar.

Salvo casos muy desesperados de anacrónica fidelidad a las consignas de la antigua burguesía, el espectador medio ha dado el salto final en el proceso de dismantelamiento vanguardista. Él mismo es ya vanguardia, su más excelsa obra de arte. Aunque no comprenda nada<sup>7</sup>, el aficionado actual pasea por ferias, bienales y galerías como si lo hiciese por aquella casa de los fantasmas que hay en los parques de atracciones, un recorrido con excitantes sobresaltos- trucos antaño hechos de cartón piedra y hoy sponsorizados por la mejor tecnología- que le entretendrá y, si las obras son buenas, quizás le hagan pensar un poco.

Paseando por el museo de arte contemporáneo, entrando y saliendo de stands en ferias y asistiendo a los distintos actos que organizan las bienales nos sigue dando la sensación de que, efectivamente, hay legiones

---

7. Es curioso como prevalece la idea de que el arte contemporáneo es muy difícil de entender frente al más sencillo y aburrido museo clásico, donde cada figura tiene nombre y apellidos y sólo basta leer el folletín que nos dan a la entrada para comprender a la perfección lo que hay detrás, los “símbolos ocultos”. Paradójicamente, por poco que rasquemos detrás de los “misterios” del arte contemporáneo nos daremos cuenta de lo falso y desmedido de esta inversión.

de *shocks* que tratan de golpearnos, pero ya no nos hacen daño porque sabemos que eso es parte esencial del juego. En el parque recreativo, muy bobo será, pues, el que se asombre de que le asusten en la casa de los horrores, se enfade porque el payaso le tome el pelo, o se piense que no va a salir con vida de la montaña rusa. La diversión está garantizada y sólo será posible obtenerla en los lugares establecidos de confianza, en donde sepamos que las atracciones que nos ofrecen cumplen a rajatabla todas las medidas de seguridad reglamentarias al tiempo que nos prometan lo más extremo, sin censura, sin concesiones, nuevo, siempre nuevo, multidisciplinar, *post-* algo y *trans-* todo.

Pero, lo cierto es que, pese a todos sus esfuerzos, pese a todo el dinero invertido, pese a las pretensiones de frescura del mundo de la cultura, el arte pasa, a día de hoy, por uno de sus periodos de máximo aburrimiento y sopor. De nada que revolbamos un poco entre sus bambalinas, veremos como éste resulta un valor neutro, ya sea en la realidad de la acción directa (donde se concentran muchas de sus energías, que pronto se ven agotadas<sup>8</sup>) o en la conciencia de cambio en el ámbito de la representación. Paradójicamente, cuando parecía que nos habíamos librado del tedio rutinario del dictamen divino, de los protocolos formales y morales del antiguo mundo, que entendían las artes más como interpretación que como agente efectivo de modificación en la realidad, aparece una época de enteras libertades en donde las obras de arte resbalan sobre la superfi-

---

8. “Aceptar en su literalidad y fuera de contexto la tantísimas veces repetida sin crítica tesis once sobre Feuerbach es contribuir a crear un *-ismo* (...) Lo razonable, hoy en día, es volver a poner aquella tesis en su contexto y corregirla así: “La mayoría de los filósofos alemanes con los que estoy discutiendo (incluido Feuerbach) se han limitado a interpretar el mundo de diversas maneras: lo que yo propongo es mejorar esa *comprensión del mundo* y *llamar la atención* sobre la necesidad de cambiarlo” (Las últimas cursivas son mías), Francisco Fernández Buey, *Marx (sin ismos)*, El viejo topo, 2004.

cie social como si fuesen hielo, neutralizadas: una impotencia y falta de alicientes en relación con nuestra vida y la de los otros, que se evidencia ante cualquiera que decida investigar qué hay tras los ruidosos relámpagos y truenos del primer plano.

Aburrimiento en su sentido más simple (baste pasear por una feria, o uno de esos museos o galerías *white cube*, auténticos templos del bostezo) tanto como en su acepción más profunda, hastío, náusea: la decepcionante sensación que supone que ninguna forma de interpretar la realidad pueda llegar a ser creadora de mundo, formadora de deseo o, tan siquiera, verosímil. ¿Qué queda cuando ya no podemos fabricarnos una imagen de lo memorable? ¿Qué ocurre cuando las obras de arte sólo pueden reflejar el momento puntual de un estallido, sin relación con otros momentos similares que se encienden y apagan de forma casi instantánea, en el tío vivo de las modas efímeras<sup>9</sup>?

A mitad de este recorrido nos encontramos en una situación en la que deberíamos preguntarnos si aún podemos hablar con propiedad sobre qué vía sería la más pertinente para incidir en la necesidad de efectuar cambios en el entramado social desde las manifestaciones estéticas. Parece claro que aquella disputa entre los que quieren alterar las cosas *desde dentro* (de la institución) o *desde fuera* (empleando canales no habituales) ha quedado invalidada, ya que el propio sistema se empeña en representarse a sí mismo bajo las formas con las que es criticado. Toda la

---

9. “El dominio de la historia era lo memorable, la totalidad de los acontecimientos cuyas consecuencias se harían sentir durante largo tiempo. Era también, de modo indisociable, el conocimiento que había de durar y que ayudaría a comprender, al menos en parte, lo nuevo que iba a suceder: “Una adquisición para siempre”, dice Tucídides. De ahí que la historia fuera la medida de la verdadera novedad; y quien vende la novedad tiene todo el interés del mundo en hacer desaparecer el medio de medirla.” Guy Debord, *Comentarios a la Sociedad del Espectáculo*, Anagrama, 1999.

estética del *shock*, desde la más pirotécnica y superficial hasta la más fundamentada y sólida supone un *think tank* retórico que el mercado adapta para su mejor funcionamiento. Y véase cómo estas formas que provienen del repertorio de la vanguardia clásica, donde aún tenían una función concreta a desempeñar en relación a una promesa posterior, perviven en una época en donde sólo la inercia provoca movimiento. Esta inercia es espoleada sin pausa, procurando que cada minuto dure siempre menos de lo que debe para que no pueda ser rozado por el criterio de la necesidad. Justo cuando nos preguntamos por la razón de determinado asunto, éste se esfuma, como en la estética del videoclip, hasta que llega el siguiente, descontextualizado, sin padre ni madre, haciendo gala de esa aversión tan suya que tiene nuestro mundo a toda durabilidad.

Es indudable que las consecuencias del periodo de las vanguardias son absolutamente imborrables de nuestra historia. Pero también es cierto que lo que ha venido después, tanto dentro de las manifestaciones estéticas como dentro de la estructura del mercado, han sido *revivals* o movimientos por inercia de aquella época, algunos más o menos oportunistas, encandilados por el amor al folclore de la estética del *shock*. El *shock* se ha extendido por todas las esquinas de la sociedad, en donde hasta los dibujos animados y los *slogans* de marcas de zapatillas son subversivos. Tenemos encarada a una multitud de artistas que se sigue afanando en darle cuerpo a las radicalidades de los programas activistas propios de los años veinte y treinta del s. XX, una vez que han caído los metarrelatos de la modernidad, pero inmersos en un entorno de espectadores y promotores que no les ofrece ninguna respuesta que les de pie a planear constructivamente ideas de proyecto.

La realización de la revolución permanente corre hoy por hoy a cargo del capitalismo, que premia el comportamiento de vanguardia como premia todo lo que no permanece. El capitalismo se ha dado cuenta de que

los malabarismos de la postvanguardia sólo adornan con un brillo rutilante su propio triunfo, sin efecto alguno en la conciencia de cambio de la realidad. La cabal idea de que hay discursos que valen más que otros se desestima en la falsa e hipócrita noción de igualdad democrática que hemos heredado. “Cada cual tiene su opinión y todas son válidas” o “al menos aquí podemos chillar” oímos decir a menudo, como paradigmas de la libertad. Y es cierto que en el arte contemporáneo de los “países libres” gozamos del privilegio de una relativa libertad de palabra<sup>10</sup>, en donde los casos de censura forman parte del *entertainment* de la cultura del escándalo. Sólo en contados ejemplos se ningunea de veras la disensión, por lo general en ámbitos extra-artísticos, cuando los artistas y demás profesionales del ramo dejan los funambulismos del gran circo del arte, y apuntan con el dedo crítico a los agentes sociales que realmente “cortan el bacalao”, donde hay capital real, véase la banca o las empresas. Cuando así sucede, y alguien decide enfrentarse al dinero “serio” es automáticamente penalizado en la partida por haber saltado por fuera de los márgenes “estéticos”. Pero esa penalización ya no consiste siempre en una expulsión, sino más bien en una integración normalizadora que mete en los raíles de la institución un material en crudo que, por fuera, actuaba sin las regulaciones y los estándares que el mercado ahora otorga al disidente, no sea que la cosa se vaya de madre. A esto le llaman algunos “venderse”, y pobre del que no lo haga, porque jamás podrá alcanzar visibilidad. Un caso ejemplar es el *graffiti*, una disciplina estética de rebeldía que ha conquistado altas posiciones en el podio de los ganadores, sin perder su pretendida frescura iconoclasta.

---

10. “En los Estados Unidos, por ejemplo, ha sido posible, hasta hoy al menos, permitirse el lujo de una conciencia relativamente libre, por la sencilla razón de que esa conciencia no tiene efecto alguno”. Herbert Marcuse, *El final de la utopía*, Ediciones Ariel, 1968.

Neutralizados. Si la estética del *shock*, encarrilada en la dinámica del presentismo y la cultura- flash, anuladora de pasado y futuro, ha dejado de cumplir su función esclarecedora en el arte, formando parte esencial de la marcha ciega de un capitalismo que nos lleva en un viaje por inercia hacia un adelante incierto, los artistas nos preguntamos: ¿qué queda de aquella esperanza moderna de autonomía emancipadora, de la crítica dialéctica que oponiéndose a la cultura imperante era capaz de arrojar cierta luz que destapase las imposturas del capital? ¿Cómo podemos romperle las gafas al espectador para que se percate de su situación relativa, ahora que él mismo nos demanda que le tratemos a golpes para comulgar con un mundo que lo ha criado y se dirige a él mediante *shocks*? ¿Cómo es posible modificar un mercado que se obstina en premiar el radicalismo académico y rancio de unos movimientos hace años desintegrados, que sin embargo siguen dictando unas pautas gramaticales que ya no están a contrapelo con el sistema? ¿Qué puede hacerse si dicho mercado de vanguardia se organiza en torno a la élite económica desde las reglas neoliberales más ortodoxas, donde las distancias entre los polos del espectro económico son tan vastas?

El mercado del arte supone un sector reducido en comparación a las masas de millones de dinero que mueven otras esferas sociales, pero su importancia simbólica es determinante como índice del status intelectual de los países desarrollados, que miden sus logros por la calidad de su arte. Sin embargo, se trata de hacernos creer que ese elitismo del mercado del arte proviene de las “pocas plazas” que oferta, que son pocos los elegidos que pueden encontrar un hueco para vivir dignamente de forma profesional, y que dentro de estos elegidos, sólo un pequeño puñado puede llegar a convertirse en verdaderas estrellas, visionarios que marcarán el devenir de la historia, talentos sobrenaturales que reciben justamente medallas e inmensas fortunas.



Ya no nos preguntamos el por qué de la cuestión valor- precio de las obras. Simplemente se acepta como regla natural - lo que hay es lo que hay y eso es bueno- , y sólo los inoportunos o inocentes se escandalizan ante un nuevo record de ventas en las casas de subastas, blindadas ante toda fluctuación de la economía. Mientras se escriben estas líneas, sumidos- dicen- en una crisis global que las portadas de los periódicos consideran la más grande desde el Crack del 29, los precios de las obras de arte alcanzan máximos históricos. No sólo los “consagrados” y ya fallecidos revientan cada dos por tres el mercado (aparente signo de salud de la economía, que sólo reconoce sus logros en una dinámica permanente de estallidos), sino también artistas de menos de cincuenta años desbordan todas las previsiones vendiendo a precios millonarios nunca vistos hasta ahora. ¿Quién valida o autoriza tales precios, cuando miles de facultades de arte escupen generaciones de alumnos cuya máxima aspiración es llegar, en un sueño dorado, a trabajar en algo relativo, a lo que han estudiado?

Pensamos aquí, que el único criterio para poder dar testimonio de la pertinencia y necesidad de una producción artística es el paso del tiempo y el consenso, aunque ya se sabe que éste suele estar a malas con los réditos económicos inmediatos, pues supone una moratoria a toda decisión inminente, una espera que ata las manos del *broker* que busca romper records en el plazo más corto posible. Nuevamente otro artista refulge en el cielo, una estrella que brilla más que nunca superando toda expectativa hasta la llegada de un nuevo astro que lo relegue a un segundo plano. Todos quieren jugar a batir records pero nadie tiene el suficiente sentido común para preguntarse por qué esa persona está ahí, solicitando los informes y garantías que justifiquen tamaña relevancia. La crítica oficialista pedirá un “voto de confianza” porque ellos mismos jamás podrán garantizar extraeconómicamente, haciendo juicios de va-

lor, la inmensa inversión que el supuesto coleccionista está dispuesto a realizar.

Los expertos no saben nada, y no por falta de facultades o formación específica, sino porque el arte no es mensurable cualitativamente en un espacio de tiempo corto. La crítica autorizadora no debería confundirse con las predicciones del oráculo. Quien considere que una obra de arte debe estar arropada para su validez por un contexto social completo estará con Machado afirmando que la poesía debe ser “la palabra en el Tiempo”, y que marcarla con un precio, recién nacida, le ejerce una violencia incomparablemente mayor respecto a la que sufre, por ejemplo, aquí y ahora, la tasación económica del pan. El pan es mucho más importante que el arte, pero el arte se compone sustancialmente de ideas -difíciles de etiquetar con precios concretos- y los panes no. Es justificable medir con un precio artificial el valor de las obras de arte- no nos queda otra- siempre y cuando sepamos reconocer que todo juicio de gusto debe asentarse mucho más allá de las simples opiniones, apelando a la confirmación del tiempo y a la carrera de fondo profesional de los artistas, más que a los *boom* puntuales de los geniecillos de turno.

La tradicional y mediática representación del genio como el “milagro de la naturaleza” ayuda a separar y engrandecer el abismo económico que existe entre artistas, sustentando la creencia de que el elitismo es una parte fundamental de las esencias propias de la creación. Resulta menos glamoroso imaginar la posible realidad de un mercado que, infravalorando justamente la cuestión de la genialidad, supiese regular los desfases de precios que se manejan, que no responden a ninguna tasación ética de los valores estéticos de una obra y sí mucho al gusto por entronizar a una casta minoritaria de seres especiales. Se hace necesario un código deontológico que, de una vez por todas, aplique aquello de “cada hombre, un artista” pero en la práctica real del negocio, más

que en otra parte, justificando unos precios que vengan garantizados por criterios de calidad consensuados. Dicho consenso nunca podrá llegar de la mano de los grupos de poder que ceban a una crítica artística sin más argumento que la aceptación del credo poderoso y tautológico del “esto es así, porque es así”: La ley de la selva darwiniana del todos contra todos y el disparate neoliberal, en donde da igual lo que se oferte si hay alguien que lo compre.

Es posible medir precio y valor con justeza y justicia. Es necesario alzar la voz contra los excesos en los precios de nuestros compañeros estrellas y denunciar la precariedad en la que viven el resto de los que no están en la cima de los elegidos. Una denuncia que empiece basándose en argumentos de desmitificación (antigenio, *antishock*) podría suponer un paso social en avanzada dentro del negocio en estado neolítico que nos da, cuando la dicha es buena y a golpe de limosnita, de comer. Supondría por fin derribar una estructura estético- económica que armada con la falsa libertad vana de la multiplicidad de formas y discursos, propia de la democracia deformada que vivimos, nos aleja de un contexto profesional ético. Si esto no se pone a debate, seguiremos por siempre jugando a un juego de pijos.

La élite de artistas reconocidos responde a las demandas de un coleccionismo de élite, y la consideración del creador como persona de capacidad sensible anormal ayuda a la pervivencia de esa idiosincrasia, y viceversa. La dura crítica que se ha realizado desde muchos sectores de la teoría del arte a las fuentes puras de la inspiración, a los tentáculos del romanticismo barato infiltrados en la espectacularidad yanqui y a las revelaciones mesiánicas de una vanguardia trasnochada, no han podido terminar con esta sobrevaloración de la excelencia del talento, precisamente porque le interesa a la economía vigente. Qué poca magia, qué falta de glamour poner al mismo nivel a un artista con otro pro-

fesional cualquiera, por mucho que se haya educado parejamente en un sistema igual, como puede ser el universitario, y posea una licenciatura superior, tal que un abogado, un historiador, un dentista o un ingeniero. Ni más ni menos.

El talento, las dotes, las capacidades de cualquier profesional son tan relativas como permita el contexto en donde éste realice su trabajo, por tanto no existen diferencias reales tan radicales entre artistas, en términos de valor, de la misma manera que no pensamos habitualmente (al menos por estos lares) entre dentistas estrellas o dentistas del montón. Es obvio que cuentan las soluciones y mañas de cada cual, pero se estima en exceso la concepción originaria frente al criterio para poner en relación ideas ya existentes. Los artistas re-crean, más que crean. Así, habría que regular la tasación del arte teniendo en cuenta que sobrevaloramos lo estrictamente personal, el sello propio, la vida interior, el gesto auténtico, la mirada visionaria, la pureza del estilo, la huella inconfundible y demás memeces que esconden interesadamente cómo la cuestión, el núcleo duro del arte tiene más que ver con la reformulación que con la creación desde la nada. Y, sin embargo, ahí están las divas contemporáneas, que se lucran sabiendo tocar con precisión formulera los puntos clave de demanda espectacular oportunista, sin ofrecer más que un discurso autojustificante con unos standares formales de calidad medios y una presentación impecable inflada con grandes inyecciones de dinero; exposiciones subvencionadas de gran efecto mediático y hermosos catálogos de diseño adornados con los textos autorizadores de la crítica mercenaria.

No se trata en absoluto de abjurar del mercado del arte (siempre hubo mercado, incluso como parte sustancial del juego creativo, al menos desde el Renacimiento, y se nos escapa aquí el concebir otro método de remuneración aparte del dinero) sino de ser más rigurosos a la hora de

juzgar a quién se encumbra y a quién no, pero sobretodo, de considerar el hecho de que posiblemente sería más justo no encumbrar a nadie, eliminando el pico de la pirámide social del arte. Quedarnos todos más o menos por los medios, sacándonos de encima las categorías del éxito y el triunfo asociadas naturalmente a la vida del lujo, que parece ser la cuna original del arte, su único escenario. Podemos reformular un mercado o institución (una esfera de la sociedad regulada y necesaria) para que todos con la suficiente calidad tengan plaza, en donde el talento en relación al precio fuese determinado con mayor exactitud guiándonos por reglas que no se creen para reventarlas, sino para respetarlas, y, en el caso de su mal funcionamiento, cambiarlas por otras nuevas. Necesitamos más reglas para poder construir un arte con sentido en esta *tabula rasa*, no blanca sino caótica y sucia, que tanto beneficio produce a los que mantienen el control, aprovechándose del relativismo extremo y la supuesta irracionalidad que rodea a todo lo artístico. Cuantas más reglas haya, mayor libertad.

¿Se pueden crear proyectos que mejoren lo que hay, sin ser cómplice de las actuales estructuras de poder? ¿Se puede crear un arte crítico que le siga el paso a los tiempos “en positivo”- con estructura de diálogo y no de la reprimenda, típica de la mala conciencia burguesa, de la cultura de la queja- que no obligue a las servidumbres babosas de los bufones de la Corte y a bucear por las misteriosas leyes del capital?

Para que podamos escapar de esta casa de los horrores deprimente, aburrida, en la que se han convertido las artes, debemos atacar con fuerza la cuestión del privilegio, tanto dentro del mercado elitista como dentro de la propia actitud de los artistas, que adoptan roles que los separan del común de los profesionales de nuestra sociedad, por morde no se sabe qué cosa especial. Un arte democrático no pasa por la aceptación de todo lo que hay, del “respeto” a todas las propuestas, por

inadecuadas y majaderas que sean, sino por una estructura de mercado que inutilice el encanto del Gran Éxito, el “estar montado” como meta final, la fama mundial, los negocios multimillonarios en reservados VIP, los “contactos secretos”, las alfombras rojas, el show del escándalo, el entretenimiento antepuesto al uso del tiempo libre, los desplantes magistrales de las divas inspiradas, etc. en conexión con los grandes capitales a los que estas manifestaciones alimentan. El esnobismo infla con aire viciado de épocas pasadas la sensación de que asistimos a eventos de importancia trascendental, que sólo unos pocos productores pueden ofrecer a unos pocos consumidores elegidos.

La democracia en el arte pasa porque dejemos de pensar que chupamos el flácido rabo de los poderosos, y acabemos con el servilismo de mercado con unas cuantas sencillas fórmulas económicas que regulen los desmanes sin cabeza de las cotizaciones de las estrellitas de turno, y le den más oportunidades al gran montón de supervivientes a los que no alcanza la visibilidad necesaria (ni el dinero) porque sus discursos no han aprendido a adaptarse a las banalidades del oportunismo espectacular. A nadie se le puede engañar diciendo que no hay sitio para todos, cuando leemos los ingresos de una *star system*, ya sea artista, comisario o galerista. La creación de una gran clase media de artistas y consumidores de arte que estén al mismo nivel neutralizará los servilismos por los que han reptado las artes hasta ahora. La postmodernidad se jacta de haber destruido las jerarquías de discurso, pero no tolera que se le meta mano a las jerarquías de la Corte, potenciando un impulso igualitario de base económica y no de criterios, entre todos los miembros que participamos. Mientras se opine que es fundamental mantener viva la discusión de la prostitución como parte intrínseca del juego, (Tópicos: “Yo nunca pondré el culo” dicen los apocalípticos, muertos de hambre. “Esto siempre ha sido así” dicen los integrados,

atiborrándose a langosta) antes que aceptar la realidad de un simple contrato económico *de igual a igual*, (como el que va a comprar pan, como el que visita al médico...), los artistas seguirán -mas o menos a gusto, según los temperamentos- con los pantalones bajados ante los repartebolos y personas de influencia, chocándoles con el látigo crítico, cuando a éstos últimos, como hemos visto, los golpes sólo les reafirman en su vicio masoquista.

Si el consumo, la oferta y la demanda, se han erigido como la única forma de ser visible dentro de una estructura de mercado, los artistas deberían quizás proponer obras de arte que girasen en torno a la creación de modelos de deseo, antes que producir una pseudocrítica que sólo engrasa los resortes del sistema. Estos modelos de deseo deberían ser propuestas a medio y largo plazo que tuviesen en cuenta la mirada retrospectiva, esto es, hacer hoy para *mirar e interpretar* mañana. Como el espejo retrovisor de los coches, una buena obra de arte contemporáneo tiene que avanzar pero siempre dando cuenta de lo pasado – mejor de un pasado reciente, barrido por la moda presentista, que de un oscuro pasado mítico- , evitando encandilarse nostálgicamente con edades de oro perdidas, y rechazando la aceleración por la aceleración, sin meta, tan propia de la postvanguardia. El artista debe ofrecer una imagen proyectual de la que él mismo sea su primer consumidor, dando un ejemplo que genere mirada, que cree mundo, que provoque la reacción sin aspavientos y, desde el componente representativo y reflexivo del arte, acoplarse a las muescas de la realidad, haciéndolas girar con preguntas y respuestas instaladas en un espacio distinto del que ocupa el *fashion* de las tendencias fugaces. Un *feedback* con un espectador cansado y aburrido de ser insultado debe llevar la crítica al punto en donde ésta supone, más que un escupitajo en la cara, la autoridad (aquí, el criterio, más que la imposición de autor) flexible y discursiva de una propuesta que se niegue en rotundo al “todo

vale” imperante, manejando argumentos que defiendan la pertinencia: clarificar por qué esto sí y por qué esto no.

Sólo cuando rechazemos, apoyándonos en algunas pocas reglas prácticas de mercado, la fórmula falsamente democrática que sitúa a los valores en el mismo rasero, mientras los precios se hallan entre sí, de manera interesada, respectivamente en los Antípodas, sobrevendrá un arte de poca magia y glamour, pero mucho más divertido, ético y necesario.







---

# Saque de banda y bote neutral

---

Avelino Sala

*Me doblaré como un junco al viento.*

Proverbio chino

*La invencibilidad está en uno mismo, la vulnerabilidad en el adversario.*

El arte de la guerra. Sun Tzu

*La creación limita la visión, la observación la aumenta.*

Oscar Wilde

La creación artística en la sociedad actual (siempre desde la perspectiva del artista) reclama un bote neutral (en términos futbolísticos), un ejercicio de recapacitación, una parada técnica, tenemos que enterarnos de qué está ocurriendo, para seguir atacando todos a una, sin que se nos vaya el partido: saca de banda, remata, centro y golazo por la escuadra.

Durante siglos el artista fue un personaje de la corte bajo la tutela del rey como señor feudal o político. Siempre cercano a sus criterios y siempre servil, pudo convertirse -en una imagen que se nos antoja acomoda-

da, debía ser como sus señores desearan-, en un mero retratista, paisajista, acomodado y burgués. En la era actual este rol de corte es sustituido por el “artista rebelde”, aquel que critica la sociedad actual posmoderna desde su propio seno.

El *espacio utópico* actual se nos antoja engañoso, enfrascados en intentar hacernos diferentes individualmente, habiendo superado la etapa postindustrial, y en pleno hiperrealismo *baudrillardiano*, no está nada claro qué lugar tiene el artista, cuál es su función y, mucho menos, sabemos cuál es su utilidad o su capacidad resolutive.

### **Mind the Gap**

Cartografiamos lugares de batallas, quizá perdidas de antemano, espacios por donde sacar la cabeza. Son intersticios y grietas que nos trae algo de esa materia intangible llamada “esperanza”. Me incluyo en esa entrada en un ejercicio de resistencia paradójica, muchas veces de negación del propio discurso, de construcción de un imaginario que se debate y deambula por el espacio -acaso el último- de libertad. Donde producir materiales, donde aún se pueden contar las cosas con las palabras que uno quiere, sin censura, tapujos, ni verdades solapadas u opiniones suavizadas. Acaso el intersticio que crea el Arte sea uno de los últimos reductos libres, junto con la escritura, uno de esos tesoros que deben defenderse con uñas y dientes, sin permitir que la prostitución, el trapicheo y la compra-venta perviertan unos principios que rayan el tan querido *espacio utópico*. La frase *Mind the Gap* alude tanto a una llamada de atención o advertencia, como a una suerte de misterio: informa de algo que evidentemente, fuera de su contexto original en el metro londinense, no vemos.

*Mind the Gap* se traduce literalmente por “Cuidado con el hueco”, la frase se empezó a utilizar en 1969 como una necesidad para paliar los accidentes. La grabación digital que en aquella época era un gran avance

tecnológico, supuso la absoluta instauración de la frase como icono de un calado cultural jamás intencionado.

La advertencia foucaultiana sobre la era moderna está basada en el gran encierro, en el cual los inadaptados, locos y demás marginales se distribuyen por todo tipo de cárceles. Es la policía mental de George Orwell, muy adecuada en este caso, advirtiendo que más vale tener cuidado porque el agujero es inmenso. La sociedad actual mantiene una fractura continua basada en la imposibilidad de ser lo que uno siempre ha querido, centrando lo real en una suerte de seria bajada a los infiernos de lo común, descubriendo entre los sueños y las realidades, o quizás cada vez en esa exagerada distancia entre occidente y el resto. Valga como ejemplo la pieza *Shibboleth* de Doris Salcedo en la Sala de Turbinas de la Tate Modern, en la que literalmente la artista rasga, quiebra o agrieta el suelo del espacio. También cabe recordad aquella acción de Santiago Sierra cuando quemó en la reinauguración de una galería todas las paredes y el suelo en *Galería quemada con gasolina* (1997, México) o la línea de 30 cm. tatuada sobre la espalda de una persona remunerada en 1998.

Slavoj Zizek apuntó recientemente en una entrevista en un medio nacional que él no da soluciones a nada, tan solo plantea los problemas. Ese *quizás* es la labor del artista: plantear problemas, crear huecos, advertir de los agujeros, las trampas en el camino. Nos encontramos en la encrucijada, en el momento clave, tan solo hay que saber donde están los intersticios.

## **Air Guitar**

Hay que trabajar, pero no a cualquier precio. Tenemos que hacer las cosas con cierto grado de autoridad. “Es una cuestión de inteligencia, honradez, humanidad, valor y severidad”, dice Sun Tzu en el memorable libro *El arte de la guerra*. En este pequeño aforismo podemos resumir la

conjunción de valores en los que un supuesto tratado de buenas prácticas artísticas debería basarse.

Un ejercicio de libertad debe definirse no sólo por el *qué hacer*, sino el *cómo hacerlo*. En este mundo del arte que habitamos todos, a veces estamos hartos de artistas autorreferenciales, de críticas genéricas fáciles, de reinterpretaciones de la propia obra, de la chapuza ultratecnológica, del amaneramiento desfasado, de la obsesión nominal o de la estética del bricolaje, la cacharrería y el mecano. Si nos hallamos en un momento en el que la futilidad del arte ‘digital’ está de moda, bajo el miedo de la premisa de MacLuhan donde el medio es el mensaje, nos encontramos con ejércitos de advenedizos produciendo verdaderos bodrios sin un criterio técnico, estético ni discursivo.

Pero ajenos a técnicas y medios, entendemos que hay aún esperanza, artistas que utilizan cualquier ámbito, desde lo digital, la pintura, el arte textual o la red... Son capaces de articular un trabajo coherente en formas o conceptos... Encuentran un equilibrio entre el formato final, respetando la idea de que cualquier formato vale, buscando una validez tan importante como la calidad de su contenido. Pero, ¿hay un equilibrio entre lo estético y el discurso? A partir de ahí, para lograr un posicionamiento político, social, etc, hay que encontrar hueco en el difícil mundo del arte. Estos ejercicios aquí descritos han de alejarse de la práctica del *Air Guitar*, donde el juego banal, como un brindis al sol, en el que uno realmente simula que toca la guitarra y sin embargo jamás tocará una nota.

Hablar de esos lugares por definir es mi intención en este pequeño texto, espacios para una heroica resistencia, desde la propia institución Arte, considerada como una verdadera corte actual y desde una idea de ética y estética coherente. El individuo creativo o el grupo creativo recorre espacios de acercamiento al gran público con una necesidad cada vez mayor, para encontrar un arte más alejado de la galería tipo cubo blanco y más cercana a la calle, a

la gente, volviendo la mirada a prácticas artísticas vinculadas al llamado *arte relacional* actual inspirado en la obra de Nicolas Bourriaud, compañía que bebe de otras tradiciones históricas, que precisamente no niegan.

Temas como la profesionalización del arte y la condición paradójica del artista son ideas a desarrollar, preguntas a plantear, yo no pretendo encontrar soluciones. Las respuestas son como los perros sin amo. Todo el mundo tiene una respuesta para desarrollar, en su justa medida, unas inquietudes que desde la perspectiva del artista son diferentes. La distancia entre el artista y el gran público es tan evidente que cubre un espacio de desconocimiento, de conceptos erróneos, de incomunicación e ignorancia tan preocupantes como salvables en la práctica.

### **Exhibicionismo estético**

En el *Diccionario de los ismos* de Juan Eduardo Cirlot, el término *exhibicionismo* se define como “el principio de expresión, raíz del arte, [que] presupone lo que para la psicología se concibe como exhibicionismo”. Esto es así por cuanto al hablar de *expresión* decimos implícitamente “expresión pública”. Ahora bien, en realidad lo exhibicionista se produce cuando la publicación expresiva se refiere a lo íntimo. Un ejemplo magnífico del efecto dramático que logra instantáneamente un tal exhibicionismo se halla en el discurso del Marmeladoff, personaje secundario de Dostoievski en *Crimen y castigo*. Paradójicamente, se da el caso de que, cuando lo íntimo se convierte en una enfermedad, en una llaga incurable, exige su delación exterior, convirtiéndose por medio del anti intimismo en una nueva forma de épica subjetiva, en la que la grandeza reside en el dolor únicamente”<sup>1</sup>.

Ese dolor que ya forma parte de la épica es el que asumimos: la negación a lo íntimo donde exponer es exponerse. Mostrar las intimidades de cada uno

---

1. Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de los Ismos*, Siruela, 2006.

sabiendo que lo creativo está vinculado a lo personal, incluso en intentos por generar trabajos asépticos en cuanto a emociones. Realmente, nos estamos enseñando a nosotros mismos porque lo subjetivo aflora, y cada proyecto expositivo, es, en esencia, enseñar en público una parte de uno mismo, con el temor al rechazo, la risa, el asco, o algo aún peor, la indiferencia.

La experiencia del artista pasa por estos ejercicios de *desnudez pública*. El exhibicionismo es estético, pero también es ideológico. El trauma de la desnudez del artista no nos deja indiferentes. Todos hemos pasado por ello, somos, lo sabemos, frágiles y todos tememos, en cierta medida, el fracaso. Hemos asistido en los últimos años a diferentes momentos de clímax, como el escándalo marketingiano de Damien Hirst), con el sexo glamouroso de Jeff Koons, la operación estética continua de Orlan), el gamberrismo irreverente en plan Martin Kippenberger o la mierda más que enlatada de Piero Manzini.

El espacio del arte actual se nutre constantemente de actores que plantean estéticas que a veces se escudan en lo banal, apoyados en una mirada más que cercana a las revistas de tendencias: el universo de lo *cool* puede con todo.

Se ha perdido la mirada comprometida, la fuerza de trabajar creyendo en algo que no sea lo superficial. La mirada inocente del niño da paso a la pervertida del viejo que ya no cree en nada, por que sencillamente, nada importa. Nos encontramos, más que nunca, mirando animales en el zoo: “El visitante que acude al zoo sin compañía está completamente solo cuando mira a todos y cada uno de los animales. En cuanto a las masas, pertenecen a una especie que ha quedado por quedar aislada. La cultura del capitalismo no puede reparar hoy esa pérdida histórica a la que los zoos constituyen un monumento”<sup>2</sup>.

---

2. Berger, John, *Mirar*, Editorial Gustavo Gili, 2006.



El artista ha de someterse a un ámbito del arte vomitivo tipo McCarthy y de la náusea Cindy Sherman. Ahí donde no importa apenas nada más que el mercado, donde hay que batirse el cobre con galeristas ignorantes (Cattelan) y pseudocomisarios de moda que jamás han escrito más de cinco paginas seguidas y mucho menos una tesis sobre algo.

Parece que la sociedad contemporánea se deja llevar por la rueda de la vida en la que uno produce, consume, se entretiene con el ocio adherido al consumo. Se hipoteca y vuelve a trabajar para poder mantenerse en la rueda. Somos hámsteres. No es cuestión de tener mal gusto o ponerse apocalíptico<sup>3</sup>, pero nuestras sociedades son así, en épocas de sobreinformación estamos más desinformados que nunca. Habría que acudir a una suerte de economía de las imágenes, nos deshumanizamos en cada telediario, nos adocenamos y sentimos como idiotas. La televisión es cada vez más putrefacta, sólo nos bombardea con mierda *reality show* al estilo *Gran Hermano* o melodramas lacrimógenos insufribles donde la realidad supera a la ficción, integrando en el contexto del espectáculo televisivo, una nueva forma de realidad-ficción-televisiva.

Y, sin embargo, mientras las cadenas de la sociedad contemporánea alcanzan unas velocidades de vértigo, la cadena lógica de producción artística no llega casi nunca a culminar. La producción, difusión, venta en la galería, la remuneración y las obras de arte, casi siempre vuelven al estudio (si es que aún existe alguno), a la oficina o al almacén.

Desde la gloriosa época de la *Factory* warholiana donde siempre ocurrían cosas, ha pasado mucho tiempo, ahora las cosas pasan en las ferias

---

3. “El mal gusto sufre igual suerte que la que Croce consideraba como típica del arte: Todo el mundo sabe perfectamente lo que es, y nadie teme individualizarlo y predicarlo, pero nadie es capaz de definirlo”, Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, DeBolsillo, 2004.

de arte, en los pasillos de moqueta donde hay tanto que ver que nunca encuentras nada.

### **Eso lo hace mi hijo mucho mejor**

Dalí le exigía a la escultura que se estuviera quieta. Sin embargo las obras no paran de moverse, es curioso cómo en la época actual esa idea del no- lugar de Marc Auge, donde se incluyen aeropuertos, estaciones y demás, habría que incorporar también las ferias de arte. Miami, Basilea, Nueva York y esa lista interminable, nos dan la idea de una especie de mimesis de la vida ferial. Se repiten las obras, los artistas, las sonrisas y uno de los últimos ismos, el *abracismo*. No importa donde estés porque en realidad siempre estás en el mismo sitio, en ningún lugar y en todos a la vez. Es la vertiginosidad con la que se mueve un mercado que realmente parece inexistente, pero que mueve cifras millonarias. Donde los *loobies* campan a sus anchas y se reparten pingues beneficios. Una vez más, el favoritismo, el amiguismo y el carácter mafioso vuelve a triunfar.

Tendremos que retirarnos a las trincheras metafóricas o acaso a los cuarteles de invierno, emigrar hacia dentro en la introspección, alejarnos de la costa, porque no somos *cool*, por que ya no molamos, hemos perdido el mojo, la chispa de la Coca cola, la alegría de vivir.

Ser *cool* en estos tiempos no es algo tan superficial o sencillo, aunque parezca una contradicción. Es la idea de que lo que está de moda forma parte de la economía del capitalismo consumista y por lo tanto tiene importancia en muchos sectores: “en estos últimos años en Norteamérica ha habido mucha confusión en torno a este asunto. En un artículo que publicó en el *New Yorker* titulado *En busca de lo cool*, Malcolm Gladwell enumeraba las tres normas básicas asociadas al concepto. En primer lugar lo *cool* no corre, vuela. Es decir, en cuanto creemos que lo hemos

descubierto, se nos escapa. En segundo lugar, lo *cool* no sale de debajo de las piedras. Una empresa puede estar al tanto cuando sale una moda nueva, pero no puede iniciarla por sí misma. Si añadimos a estas dos normas, la última, hay que ser *cool* para saber distinguir lo *cool*, resulta que todo el concepto se convierte en un bucle cerrado, un círculo hermético donde no sólo es imposible crear o atrapar su esencia, sino que ni siquiera se sabe lo que es<sup>4</sup>. El mercado y el ámbito del Arte contemporáneo está lleno de pretendida gente *cool*, con ideología reaccionaria y tintes izquierdistas, que pretenden machacar un sistema que les tiene absolutamente fagocitados, absorbidos y, en cierta manera, con conocimiento de causa (algunos) y otros (los más idiotas) sin ella, pero que no dejan de producir objetos para la contemplación estética, ya sea museística, galerística y en muchos otros casos, para los afanes archivistitos de unos cuantos millonarios coleccionistas.

Si es cierto que tenemos que dinamitar desde dentro el sistema, deberemos hacerlo mejor, la rebeldía se convierte en un momento dado en acomodo, acaso tengamos que enfrentarnos a nosotros mismos, vernos en el espejo, para saber si seremos capaces de hacer algo, ¿no será mejor mirar hacia la justicia social en lugar de pretender arreglar cosas reproduciéndolas en espacios museísticos? ¿Son esas propuestas hiperreales o simples simulacros? Cobran algún sentido o sencillamente se quedan en intentos frívolos de denunciar situaciones ajenas, en muchos casos, a los propios autores. La línea que diferencia estas cuestiones es muy delgada, pero es una cuestión asumible, porque creo que todos acabamos empanzados en esas arenas movedizas.

---

4. Heat, Joseph, Potter, Andrew, *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Taurus, 2005.

## El día logrado

La concepción romántica del artista del supuesto genio deviene en la época actual en el artista visual-pragmático que, en casos extremos se confunde con el gran genio del marketing, es el caso de Damian Hirst. Cómo en una vuelta de tuerca sobre su propio “escandaloso comportamiento” se salta el paso de la galería para irse a Sotheby’s a subastar directamente su propia obra. Normal para un multimillonario que puede hacer lo que le dé la gana, literalmente. Pero no nos engañemos, esto no va a cambiar absolutamente nada, la estructura Arte puede dormir tranquila. Es gracioso que en ciertos diarios nacionales se planteen si esta actitud puede dar un giro al mercado del Arte cuando nada va a pasar. El estatus que tiene Hirst, lo tienen otros diez artistas en el mundo, es bien sencillo, esos diez artistas podrán hacer sus propias subastas y el resto, no.

## Lost Boys

La concepción romántica del artista ha variado en nuestros días, como muestra la idea de entender de otra forma el arte, desde el punto de vista del espectador (recepción) y desde la perspectiva del artista (productor). El romanticismo aparece en el XVIII y sus valores principales eran el arte y la pasión. Es la primera vanguardia artística del siglo XIX que se establece como primera vanguardia artística y se cuestiona ya entonces el carácter y la idea de artista. Un personaje genial, revolucionario, rupturista, inspirado, hasta llegar a la concepción propuesta por Kant, dando verdaderas pautas de la idea de artista o genio por naturaleza.

En la *Critica del Juicio*, Kant habla de una diferencia entre el artista y artesano que produce arte y las bellas artes que producen genialidades. Interpreta al genio como una fuerza de la naturaleza y sus características principales son la originalidad y la ejemplaridad porque sus trabajos son

objeto de copia o imitación<sup>5</sup>. En la actualidad estos parámetros ya no tienen ningún sentido, la idea de genialidad y de inspiración se nos antoja anacrónica, ya que sin trabajo no hay inspiración (Picasso). El artista actual no sólo genera su propia obra en la idea del estudio tradicional. Más que manufacturar, el artista actual trabaja en red, se vincula a empresas, técnicos y otras personas que solucionan muchas de las piezas. Si hablamos de ejemplaridad, sí que nos acercamos más a la época actual en la que, aparte de que el apropiacionismo sea una de las prácticas artísticas más generalizadas, sin ceñirme al realizado partiendo de objetos de la vida real, sino que podemos ampliarlo al cine, a la música, etc. También es claro que se intuye una cada vez más evidente relectura de las vanguardias y de los artistas de referencia, sin dejar de influir en generaciones y generaciones de artistas. Hay muchísimos casos, aunque creo que es obligatorio mencionar gente como Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Bill Viola, Bruce Nauman, Mathew Barney...

Lo que aún no está claro es cómo las generaciones que vienen nos las arreglaremos para conseguir vivir profesionalmente de este trabajo, para mucho no entendido como tal y para otros, ni siquiera comprendido. Es indignante ver cómo en muchos proyectos expositivos todo el mundo cobra salvo el artista, quien ve además que tiene que solucionar la papeleta para encontrar dinero para la producción de la obra. En este sentido, en España en los últimos años ha habido cierto cambio en estas problemáticas y los centros oficiales comienzan a hacer contratos, a reservar unas partidas para honorarios por ideas y proyectos, comprendiendo que el artista también paga las facturas y tiene que comer y viajar, no vive sólo del aire o de las palmadas en la espalda.

---

5. Cereceda, Miguel, *Problemas del arte contemporáneo*. Curso de Filosofía del arte en 15 lecciones, Ad Hoc ensayo, Cendeac, 2006.

Aun así y en el ámbito galerístico la cosa no es tan fácil, las galerías entran ya en la dinámica de la negociación, cada uno que espabile y busque el trato que pueda o sepa. La galería en relación a su capacidad de venta y poder económico se compromete a producir una parte o nada del trabajo y a asegurar ciertas ventas o no, eso ya depende de diversos factores que todos entendemos.

Lo cierto es que por el momento los artistas de una generación relativamente joven aun nos concentramos en las becas y premios que, en definitiva, te van solucionando la inmediatez, pero que evidentemente no son seguras.

## **Desde la Espera**

Es evidente que no nos queda otra que resistir. En 2006 comencé a trabajar en un proyecto visual aún abierto, basado en varias piezas, desde la escultura al vídeo.

Centrado en la idea de la Espera como resistencia vital, es un ejercicio de demostración de que las cosas pueden hacerse y se logran insistiendo, esperando. La formalización de esa obra era sencilla, llevo toda mi vida practicando el *surf* y como todos sabemos es un deporte que se basa en esperar que lleguen las olas, un paradigma metafórico de la vida donde llegue la ola perfecta. Algo que no sabemos realmente si alguna vez va a ocurrir. Fernando Castro Flórez apuntaba sobre este proyecto “...en el texto del proyecto La espera, habla de que de uno de los componentes determinantes dentro de la práctica de este deporte es la búsqueda de la ola fantástica, de aquella que marcará tu vida: “Esa ola es –advierte Avelino Sala- una metáfora poética de lo que claramente es una utopía, y esta búsqueda sin fin, para mi es el reflejo de algo que podemos trasladar a la actividad vital de cada día, esa ola perfecta, que en realidad puede que nunca llegue”. Sin duda esta precisa definición nos emplaza en una especie de nihilismo activo, en un pesimismo de la fuerza que apuesta

por un esperar a pesar de todo. Sólo aquel que ha encontrado ya rastros de lo que espera puede mantenerse en ese tiempo dilatado, únicamente los que han forjado un carácter a prueba de decepciones soportan que lo sublime sea que ocurra “algo” y no más bien la nada”<sup>6</sup>.

Y es que la carrera del artista en los tiempos que corren no es mas que un “esperar a pesar de todo”. Acaso esperar un Godot que jamás llega, insistir en la espera, en la obra, transformar lo negativo en energía para seguir trabajando, dejando claro que uno es capaz de resistir, de trabajar, de llegar a algún lugar que poco importa, porque realmente lo que importa es el camino, no el fin. “El verdadero destino de un gran artista es un destino de trabajo. Llega un momento en su vida en que el trabajo domina y conduce al destino. Las desdichas y las dudas tal vez lo atormenten mucho tiempo. El artista puede doblegarse ante los golpes de la suerte. Puede perder años en una preparación oscura. Pero la voluntad de trabajo no se extingue una vez que ha encontrado su hogar verdadero. Empieza entonces el destino de trabajo. El trabajo ardiente y creador atraviesa la vida del artista y le da virtudes de línea recta. Todo converge hacia la meta en una obra que crece. Cada día, ese extraño tejido e paciencia y entusiasmo se cierra más en la vida de trabajo que hace de un artista un maestro”<sup>7</sup>.

Ciertamente las ideas de resistencia son ejercicios vitales normales, es decir, cualquiera ha de sobrellevar su propia vida con una actitud similar, pero es cierto que la decisión de dedicarse a esto implica más compromiso que otras actividades en la vida, no es lo mismo dedicarse a dar clase que a intentar vivir de la propia obra. Todas las posturas son respetables, la vida después nos muestra que las cosas no son como empiezan sino como acaban.

---

6. Castro Flórez, Fernando, catálogo *La Espera, Avelino Sala*, Universidad de Navarra, 2005.

7. Bachelard, Gaston, *El derecho de soñar*, FCE, 1997.

Gaston Bachelard se pregunta en *El derecho de soñar* una frase memorable: ¿en qué espacio viven nuestros sueños? Habitan en la capacidad de decisión y logro, en la intención de tomar decisiones y creer que esos sueños se pueden realizar, la propia naturaleza de las cosas nos acerca a creer que todo puede lograrse, sólo es cuestión de proponérselo.

## Relaciones peligrosas

Más que hablar de un arte político, término excesivamente genérico que puede englobar demasiadas cosas, sería conveniente hablar de un tipo de trabajo que se engloba en un contexto relacional, de la memoria y de lo social.

Baudrillard en su famoso texto *The Hyper-realism of Simulation* trata cómo la realidad ha sido sustituida y diluida en la sobresaturación de información y dominio de los medios de comunicación: “la realidad se funde en hiperrealismo, es la meticulosa duplicación de lo real, preferiblemente a través de otro medio de reproducción como por ejemplo la fotografía”<sup>8</sup>. Si de medio a medio la realidad se volatiza y lo que queda es una suerte de alegoría, la representación conforma el imaginario de la realidad actual por encima de lo representado. El arte político nada en espacios intermedios, es difícil la denuncia cuando las voces están mediatizadas, que la denuncia sea real y efectiva. Tampoco debemos olvidar que el alcance visible que el arte contemporáneo puede tener en un nivel mediático es bastante limitado. El arte que trabaja con conceptos relacionales, es decir, el arte que se enfoca en las interacciones-relaciones humanas, entre los diferentes estratos sociales y el contexto, “el arte como estado de encuentro”<sup>9</sup>.

Es esta idea de arte como *estado de encuentro* la que creo ha de sustituir a definiciones de otro tipo, las propuestas plásticas y estéticas ya no se ciñen a

---

8. Baudrillard, Jean, *The Hyper-realism of Simulation*. Art in Theory, 1900-1990, An anthology of changing ideas, Blackwell publishers, 1992, p. 1049.

9. Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Les presses du reel, 2002.



pequeñas definiciones de las cosas, si no que se abren de manera rizomática y conforman “cosas”, comunidades, eventos que de manera constante se van desarrollando. Estas acciones no tienen porqué ceñirse sólo al ámbito de lo plástico, se pueden concretar en acciones, eventos, conferencias, charlas, una comida, algo. Un “hacer cosas juntos”, un “estar juntos”, que no deja de ser algo tan sencillo como disfrutar de tus compañeros de viaje.

## **Lo grupal**

Independientemente de que la historia nos muestra que hay grupos de artistas que en ciertos momentos temporales trabajan y generan obra juntos, el aspecto grupal cobra en nuestros días una importancia inusitada en comparación con la historia cercana: la red se hace un espacio de trabajo habitual, normal e imprescindible.

La tendencia a trabajar en red, el generar proyectos en grupo, conformar pequeñas o grandes comunidades de artistas para generar proyectos y acciones puntuales es un hecho consumado. Y es que el carácter individualista del artista ha pasado a mejor vida, y ahora, casi nadie trabaja ya por sí solo.

El trabajo de los artistas que además se enfoca en un acercamiento a la calle, a lo social, intentando acabar con ese hueco que existe entre la producción artística y el público, cobra importancia en este sentido. Proyectos de arte público generados por los propios artistas, con presupuestos mínimos, ediciones de revistas con un carácter independiente, con la única idea de dar visibilidad a los proyectos y acercarlos gratuitamente al público, creaciones de espacios web o blogs donde la democratización de la opinión se multiplica, también facilita estas nuevas prácticas artísticas que ahora mismo planteamos, utilizamos y en las que nos vemos inmersos.

Internet juega un papel clave en este ámbito, las nuevas comunidades virtuales generan facilidad para el trabajo en red, en espacios físicos muy alejados, facilitando el trabajo de una manera que hace diez años sería

impensable. Porque tal y como están las cosas, no tiene sentido hacer objetos, cachivaches, juguetes<sup>10</sup>.

### **Observando desde arriba**

Bien es cierto que el cambio en la mentalidad en nuestras sociedades ha facilitado la posibilidad del viaje. Uno de los marcos positivos de la globalización es la apertura de fronteras y el acercamiento de las distancias, evidentemente no un acercamiento físico, pero sí un acercamiento a nivel económico, de facilidades, de opciones. Los artistas han perdido el respeto al viaje, entendido como la aventura de irse a otro lugar a vivir, temporadas, años e incluso toda una vida. En esencia, se han acortado las distancias, uno puede estar desayunando en Madrid y cenando esa misma noche en cualquier parte del mundo, lo que para muchos son problemas de ese proceso llamado globalización, son para otros un milagro. La actividad creativa ha de beber de multitud de fuentes, pero una de ellas es la de conocer otras culturas, el viaje, la experiencia, el camino otra vez. Encontrar las ruinas de unas civilizaciones, no tan lejanas, buscar en la memoria, en el conocimiento, encontrar vestigios, reliquias, indagar por las ruinas, buscar huellas, recrear dioramas.

### **La ruina, el diorama, el vestigio.**

Como si se tratara de un cuento deshilachado o de una maqueta vieja, los discursos enrevesados conforman una historia particular de la vida que

---

10. “Resulta necio devanarse los sesos sobre la fabricación de objetos, material ilustrativo, juguetes o libros, destinados a los niños. Desde la Ilustración, esta viene siendo una de las especulaciones más mohosas de los pedagogos. Su fatuo apasionamiento por la psicología les impide advertir que la Tierra está repleta de los más incomparables objetos que se ofrecen a la atención de las actividades infantiles”, Benjamin, Walter, *Dirección única*, Alfaguara, 2005.

es a la larga la propia. Con un carácter benjaminiano, el discurso propio se va conformando con pequeñas miradas rizomáticas que nos dan un nuevo discurso. La ruina se conforma como un diorama de lo que pasó, pero sobre la ruina no queda más que reconstruir. Acaso esos vestigios de lo que hubo sean nada más que eso, vestigios de lo que pasó y nada ya ha de volver. El enemigo siempre ha estado dentro.

¿Hacia dónde se dirigen nuestras miradas? Obviando cosas en las que creo, no es el momento de entrar a debatir, porque esas no son las cuestiones, perdiéndose en yermas búsquedas, ni extenuantes maquinaciones. Acaso haya llegado el momento de ver un poco más allá, de intentar visitar espacios, tanto físicos como metafóricos en los que, con certeza, haya que reconstruir las ruinas.

Buscamos la épica porque nos alimenta, nos hace vivir, entender que hay que mantener unos héroes para dejarnos ver que aún hay esperanza en esta vida. Puede que la perspectiva de lo romántico nos lleve a caminos extraños donde perdure la esperanza. Hablo de la vida heroica de gente anónima que cada día, sobrepuesta a circunstancias adversas, de lo heroico del día a día, de la idea de reinventar los héroes, que no son otros que nosotros mismos, cada persona que hace cada día un gesto mínimo, vital, emocionante, necesario. El aura no está en los edificios, sino en la gente que marca hechos simbólicos. Si el aura es una “trama singular de espacio y tiempo” será preciso hablar de una nueva teoría aurática, algo que podríamos definir como el *carisma*.

### **Lo hostil. Del Arte como lugar de desencuentro.**

El arte nos conduce a lugares extraños y hostiles que solamente conforman, más que cercanías, desencuentros, lugares donde sabemos que hemos sido convertidos en huéspedes. Esa constitución del extranjero, del extraño, alguien de quien nada sabemos sino cuando habla, señala

que el mundo del arte nos acoge de una manera similar a una despedida, un *festum* que tiene fecha de caducidad. En la recepción de la obra de arte, la hospitalidad no es simplemente dormir y descansar: “Convertidos en huéspedes, somos conscientes de esta dualidad donde la hospitalidad es un conflicto. Si aquel que recibe al extranjero (hospes) se reconoce también como hostil (hostis), entonces la propia vivencia de la resistencia se transforma en una metafórica lectura. La vinculación de la resistencia y la vigilancia ha propiciado un nuevo espacio donde permanecer a la espera. Un lugar identificado con hoteles, moteles, hospederías, asilos y hospitales (hotel, motel, hostelry, hospital). Son lugares que refugian y espacios donde se expulsa. Cuando somos anfitriones, tratamos de albergar una esperanza. Si somos huéspedes, nos sentimos de alguna forma dispuestos a devolver lo recibido. En la antigua Grecia se acostumbraba a dar una moneda al visitante que había estado en casa. La mitad se la llevaba el huésped, la otra mitad era para el anfitrión. Si en alguna ocasión alguien venía con esa moneda, o sí éramos nosotros los que la ofrecíamos y coincidía, ése ya no era un extraño y se le invitaba a disfrutar de la hospitalidad. A esa moneda partida donde la hostilidad se convertía en hospitalidad, los griegos la llamaban símbolo”<sup>11</sup>.

Sin embargo seguimos ahí, esperando, vigilantes, ante la hostilidad, con la ansiedad de reconocernos en nosotros mismos y en los otros, aprendiendo a mirar y a ser observados, exponiéndonos, en este juego que no deja de ser la vida, acaso encontrar lo que Fredric Jameson llamaba el “momento utópico” sea la búsqueda<sup>12</sup>, lo que nos mantiene en guardia, sin desfallecer, por que el futuro será nuestro, o no será. Y lo

---

11. Corazón, Ardura, José Luis, *La Hostilidad en Avelino Sala*, [www.sublimeart.net](http://www.sublimeart.net), 2008.

12. Žizek, Slavoj, *En defensa de la Intolerancia*, Sequitur, Madrid, 2007.

que queda en definitiva no son los logros, lo que queda es el camino, el ir haciendo, encontrando, buscando, viviendo, compartiendo, pero eso sí, con mucho cuidado, no nos vayamos a quedar en fuera de juego.



*Que los movimientos aleatorios de los compradores,  
casi en trance, de los supermercados poseen mayor dinamismo  
que cualquier coreografía de danza moderna.*

Allan Kaprow<sup>1</sup>

La relación del arte occidental con la realidad gozó de buena salud durante su historia premoderna, una relación amorosa donde la discusión quedaba excluida y no parecía haber ningún conflicto en cuanto a las artes figurativas y su cometido. La mimesis de la naturaleza domina todo este periodo si exceptuamos la no tan oscura laguna que supone la Edad Media. En este sentido, toda escultura o pintura era realista, pero esta categoría toma forma de movimiento a mediados del XIX con Courbet, cuando el requisito de pertenencia al arte realista estriba en la representación de la sociedad, proclamando un arte socialista. A poco tardar el impresionismo inicia un arte moderno que habría de tener en

---

1. Kaprow, Allan, (1971), *La educación del des-artista*, Árdora, Segovia, 2007, pág. 14.

la abstracción su punta de lanza contra el realismo académico. Pero asombrosamente muchos de los exponentes más radicales de la abstracción reduccionista consideraban también que su arte era realista. “Del cubismo al suprematismo en arte, al nuevo realismo de la pintura en tanto que creación absoluta”. Tal es el título de un escrito de Malevitch fechado en 1915<sup>2</sup>. “En 1920 el constructivista ruso Naum Gabo, publicó su *Manifiesto realista*; a comienzos de los años 1960, el grupo Nuevo Realismo en Francia ofreció un comfortable acomodo entre sus filas a Yves Klein, conocido por sus lienzos monocromos. Estos artistas concebían el término realismo como un arte que se oponía a la imitación de la realidad con el fin de establecer una nueva realidad con pleno derecho”<sup>3</sup>. Esa creación absoluta que reclamaba Malevitch para la pintura suponía la negativa a representar la realidad, en su lugar se trataría de crear realidad misma, de añadir otros objetos reales a los ya existentes<sup>4</sup>. Con todo, la adscripción al realismo de movimientos de las primeras vanguardias conduciría a soluciones más radicales de intervención en la realidad, la modificación de lo existente como medio de significación y lucha política.

Peter Bürger, acierta al diferenciar entre un *arte moderno*, dedicado en pleno al arte por el arte y un *arte de vanguardia*, defensor de la integra-

---

2. Malevitch, Kasimir, (1915), *El nuevo realismo plástico*, Comunicación, Madrid, 1970.

3. Palmas, James, *Realismo*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2000, pág. 6.

4. Es bien sabida la doble actitud del minimalismo como movimiento que conserva grandes rasgos del modernismo mientras por otro da paso junto al Pop al arte postmoderno. De igual importancia que su deuda con la abstracción geométrica del suprematismo, la comprensión del *ready-made* por parte de los minimalistas, inscribirá los objetos específicos ofrecidos por Judd y compañía en esta tradición para llenar las galerías y museos de obras producidas industrialmente, volúmenes indiscernibles en muchos casos de los objetos industriales que en la década de los 60 se van haciendo cada vez más presentes en la vida cotidiana.



ción del arte en la vida y la realidad social. En su *Teoría de la vanguardia* establece la diferencia entre el arte moderno (arte por el arte) y el arte de vanguardia (arte integrado en la vida) en que si el primero es el producto de una reacción a la academia y su sistema tradicional de representación, el segundo, el arte de vanguardia encarnado en movimientos como Dada y constructivismo, sólo se entiende como reacción crítica a la institución arte. Es decir, en la tradición vanguardista se contempla como condición esencial la autocrítica inmanente<sup>5</sup>.

La incorporación de fragmentos de realidad en el *collage* cubista deja las puertas abiertas al *ready-made* de Marcel Duchamp, paradigma de ese realismo vanguardista en el que la realidad deja de ser representada para ser presentada. El proceso creativo y su producción se limitan a la selección y compra de un objeto producido industrialmente para luego ubicarlo en el contexto protegido del arte y crear así nuevos significados. Volveremos más adelante sobre las dificultades que plantea ensayar una definición de la obra de arte tras la estrategia del dadaísta Duchamp. Recordemos ahora la obra-vida de otro dadaísta que recorría el camino inverso al *ready-made*, es decir, no en la dirección realidad-arte sino en la de arte-realidad, interviniendo fuera del museo o galería. El sobrino de Oscar Wilde, Arthur Cravan, que fue un gran poeta dadaísta (soltaba versos como puñetazos), retó en 1916 al campeón del mundo de boxeo en desigual combate inaugurando el accionismo<sup>6</sup>. Su patética derrota en la plaza de toros la Monumental de Barcelona constataría las posiciones nihilistas del movimiento al que pertenecía. En su acción última y terminal, Arthur Cravan llevó al extremo su

---

5. Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

6. Algunos años antes los futuristas italianos guiados por Marinetti ya habían practicado la acción pública buscando el impacto publicitario de sus proclamas.

vida-arte y se aventuró en una pequeña embarcación en busca de una isla que suponemos jamás llegó a encontrar. Fue la última vez que se le vio.

El arte en su encuentro con la incipiente sociedad industrial del siglo XIX, enfrentado a la máquina, especialmente a la cámara fotográfica y su fidedigna capacidad de representación, había localizado su ámbito de reacción en la negativa a seguir siendo un medio de representación para volcarse en el estudio de sus formas internas. Una vez consumada la crítica a la academia la separación señalada por Bürger toma forma con el desmarque de aquellos que plantean una crítica a la propia institución recientemente creada y vuelven la mirada a la realidad, libres ya de la atadura de la representación<sup>7</sup>.

En los ejemplos de Malevitch, Duchamp y Cravan distinguimos tres estrategias de realismo moderno no representativo: la creación de realidad, la presentación de realidad y la intervención en la realidad. La

---

7. Ciertamente muchos movimientos de vanguardia volverían a la representación, el caso más claro lo constituye la pintura surrealista figurativa. Pero también el dadaísmo y el constructivismo con la práctica de la fotografía y el fotomontaje recurren a modos representativos con el fin de activar a las masas. En todo caso la representación académica debe verse como una interpretación, una representación sesgada por la acción del artista. Sin embargo la captura de la máquina fotográfica se acercaría más al tipo de proceso que conlleva el *ready-made*: la selección de un fragmento de realidad y su escrupulosa traslación a otro contexto. Rosalind Krauss señala que el proceso creativo y productivo de Marcel Duchamp simulaba la fabricación de obras de arte por medio de dispositivos mecánicos, carente de toda huella de la personalidad del artista. El joven Duchamp se había quedado fuertemente conmovido tras ver la obra de teatro *Impresiones de África* de Raymond Roussel donde grupos de personas habían mecanizado la rutina de la producción artística. (Krauss, Rosalind, *Paisajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid, 2002, págs. 81 y 82). Podría arguirse sin embargo que la aparente falta de impronta personal en el proceso del *ready-made* no pasaría feliz por un estudio psicológico de los resortes inconscientes que determinan la selección de un objeto. Y también la supuesta objetividad de la toma fotográfica, fundada en concepciones positivistas dominantes en la época, se vería alterada por las diferentes opciones de punto de vista, encuadre y luz que debe tomar la persona que hace la foto. La objetividad de las vanguardias siempre ha encontrado la molesta presencia de un arte hecho por personas.

primera se corresponde con el arte que Bürger denomina modernismo o esteticismo, mientras las dos últimas tienen que ver con el vanguardismo. Si bien es cierto que la creación de realidad y la intervención en la realidad podrían conformar una sola categoría, la actitud ante el espectador y por ende ante el cuerpo social, que cultivan los artistas en cada modelo será decisiva para aclarar su diferenciación.

El constructivismo se parte en dos siguiendo el esquema de Bürger. “Hacia 1920 el fuego cruzado de las diferentes ideologías estéticas ensombrecía la atmósfera de Moscú. Naum Gabo, un escultor ruso frontalmente contrario al acercamiento de Tatlin “al espacio real y los materiales reales”, entabló una campaña contra el productivismo, que era como se llamaba a la posición de Tatlin. [...] aunque Gabo tituló su declaración *El manifiesto realista* [...] Su concepto de “lo real” apuntaba claramente a la revelación de una realidad trascendente antes que a una manifestación de la realidad efectiva. [...] llevó a designar sus objetos, lo mismo que sus teorías estéticas, como “constructivistas”, aunque a principios de los años veinte el término *constructivismo* era el título con el que los cofrades y partidarios de Tatlin describían su propio programa, no el de Gabo”<sup>8</sup>. Los constructivistas de laboratorio como Rotchenko y Stepanova, junto con El Lissitzky, el propio Tatlin y otros, llevaron a la práctica las ideas productivistas de teóricos como Boris Arvatov, Nicholai Tarabukin o Segei Tretiakov. Tarabukín publica un libro cuyo título *Del caballete a la máquina* no deja lugar a dudas de “la posición que habían acabado adoptando estos artistas a medida que su pensamiento se transformaba al compás de la incipiente industrialización de la Unión Soviética: el programa del productivismo y el nuevo método de representación/producción que lo acompañaba, la *factografía*. [...]

---

8. Krauss, Rosalind, *Paisajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid, 2002, pág. 65.

Un arte de estilo periodístico, descriptivo y objetivo”<sup>9</sup>. Sergei Tetriakov, que había sido colaborador de Einsestein y junto con él sentó las bases del *Teatro de la atracciones*, y los integrantes del grupo *Lef* y la revista del mismo nombre, entre los que se encontraba también Mayakovski, habían tomado como punto de partida las ideas del teórico del Proletkult, Aleksandr Bogdanov: “la creación de todo tipo (tecnológica, socioeconómica, cotidiana, científica, artística) representa una variedad de diferentes formas de trabajo, que similarmente consiste en la organización (o desorganización) de la actividad humana ... No puede haber ninguna división estricta entre creación y trabajo”<sup>10</sup>. Tretiakov dejó plasmado en las páginas de *Lef* el programa teórico de todas las disciplinas factográficas, la literatura de los hechos (en oposición a la ficción novelesca), la fotografía, el teatro, el cine, y la acción factográfica. Un arte al servicio de la sociedad hecho por la sociedad misma como colectivo. “¡Arte para todos! Este slogan debería significar el más alto grado de habilidad y adaptación en todas las actividades prácticas de uno (ya sea que uno esté hablando, lijando madera o afilando, convenciendo al público, dirigiendo un ejército, andando por la calle, o cosiendo un vestido. La satisfacción de transformar la materia prima en alguna forma útil socialmente, combinado con la destreza y la intensiva búsqueda de la forma más conveniente: esto es lo que “arte para todos” debería llegar a ser. Todas las personas deberían ser un artista, el maestro absoluto de lo que quiera que esté haciendo en ese momento”<sup>11</sup>. Parece que la famosa pro-

---

9. H. D. Buchloh, Benjamin, *Formalismo e historicidad*, Akal, Madrid, 2004, pág. 118.

10. Citado por David Fore en el número especial “Soviet Factography” de *October 118*, MIT Press, Massachusetts, 2006, págs. 11 y 12.

11. Tretiakov, Segei, *Art in the Revolution and the Revolution in Art*, publicado originalmente en el periódico del Proletkult *Gorn*, en 1923. La cita está tomada de “Soviet Factography”, *October 118*, MIT Press, Massachusetts, 2006, pág. 17.

clama de Beuys “todo hombre es un artista” ya había sido pronunciada y teorizada mucho tiempo antes de que él la voceara. Nada sorprendente por otro lado si tenemos en cuenta que las segundas vanguardias que comienzan a finales de los años cincuenta recuperan los planteamientos de las primeras pero ahora en el ambiente de una incipiente postmodernidad conocedora del fracaso revolucionario de los movimientos de comienzos de siglo XX<sup>12</sup>.

### **La imagen de la realidad**

En 1960 el líder del grupo de los *Nuevos Realistas*, Yves Klein edita y distribuye en los quioscos de París, un periódico repleto de informaciones periodísticas simuladas en cuya foto de portada aparece él mismo dando un salto al vacío. Con “Dimanche”, publicación de un solo día maquetada exactamente igual que la edición dominical del “Journal du Dimanche”, Klein interviene en un nuevo aspecto de la realidad: los medios de comunicación y la realidad creada por ellos. La postmodernidad hace su entrada en la historia con la intensificación y amplificación de los medios de comunicación de masas que paradójicamente las primeras vanguardias habían contribuido a desarrollar en el ámbito de la seducción, comunicación y llamada a la acción de las masas y que posteriormente serían reinterpretados tanto por los aparatos propagandísticos socialistas como por la publicidad, diseño e información capitalistas. El mundo real se estaba cubriendo de imágenes que constituían también realidad.

Durante el año académico 1957-58 Guy Debord asistió a un curso de Sociología en Nanterre impartido por Henry Lefebvre, con quién desarrolla-

---

12. Y también, como vimos en la nota 7, el significado de la conocida frase “ Quiero ser una máquina”, aireada por Andy Warhol , ya se encontraba en la postura adoptada por Duchamp.

ría una amistad que el último calificaría de “comuni3n” y que acabaría en ruptura. La presentaci3n del curso corría a cargo de Jean Baudrillard quien impact3 visiblemente en el pensamiento de Debord<sup>13</sup>. El concepto de *simulacro* de Baudrillard remite a una realidad mediática que se representa a sí misma hasta la p3rdida del referente, m3s bien donde el referente es el propio signo tomado como realidad. Una “Disneylandia con las dimensiones de todo un universo” en la que el individuo vive confortablemente alienado<sup>14</sup>. Podría decirse en contra que la ilusi3n de lo real, ese estar viviendo una existencia inventada, es condici3n humana, al estar nuestra especie traspasada por el signo. El lenguaje, cuya unidad m3nima de significado es el signo, establece nuestra frontera con el resto de especies animales, nosotros tenemos la patente natural del pensamiento abstracto. El signo representa algo que no est3. Te refieres a “la silla” sustituyendo su presencia por un sonido y una grafía establecidos convencionalmente y a partir de la combinaci3n, contexto y tono de estos signos vamos edificando una existencia cuyos ladrillos son la representaci3n de lo que no est3. Vivimos sobre la nada del lenguaje, en el vacío de lo inventado.

No obstante la novedad y vigencia de la teoría del *simulacro* o la del *espectáculo* que desarroll3 Debord provienen de una visi3n renovada del concepto de *alienaci3n* cuya existencia Marx achacara a la explotaci3n capitalista del trabajo. Debord, “un prototipo del personaje maldito, de formaci3n heterodoxa y autodidacta, que había heredado el programa anti-esteticista de las vanguardias hist3ricas: la radical intenci3n de superar el arte mediante su realizaci3n en la vida”, se encuentra con una sociedad de la abundancia y

---

13 Home, Stewart, *El asalto a la cultura, Corrientes ut3picas desde el Letrismo a Class War*, Virus, Barcelona, 2002, p3g.79.

14 Baudrillard, Jean, (1978), “La precesi3n de los simulacros” en *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 2001, p3g. 28.

dirige su enfoque “hacia un modo de alienación de los trabajadores que ya no se centra en la explotación dentro del trabajo (tiempo que efectivamente tiende a disminuir), sino que coloniza el ocio aparentemente liberado de la producción industrial y se pone como objetivo la expropiación *del tiempo total de vida de los hombres*”<sup>15</sup>. El proletariado se ha convertido en una masa de consumidores pasivos y satisfechos que muy lejos de oponer resistencia asisten como espectadores a su propia enajenación durante ese “seudoocio” conquistado por las luchas sindicales. Consumiendo experiencias irreales y material de desecho en forma de cultura basura. El arte de masas<sup>16</sup>.

Curiosamente estas teorías son propuestas en el mismo momento en que el postmodernismo entra en escena. Una de la características principales de la cultura postmoderna pasa por ser el derribo de barreras entre alta y baja cultura<sup>17</sup>. No nos extenderemos aquí en el debate llevado a cabo a través del siglo XX sobre las bondades y peligros de la cultura y el arte de masas por teóricos como Adorno<sup>18</sup> o el crítico Greenberg<sup>19</sup> por un lado, que encuentran en toda manifestación artística producida para el consumo masivo un veneno peligroso del que se debe

---

15. Pardo, José Luis, (1999), Introducción a *La sociedad del espectáculo* de Guy De-bord, Pretextos, Valencia, 2000, pág. 12.

16. La noción de “industria cultural” es acuñada por Adorno y Horkeimer en *Dialéctica de la Ilustración*, donde se estudia y critica extensamente la pasividad y alienación producida por ésta.

17. Jameson, Frederic, (1984), *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991. Scott Lash extiende esta disolución de barreras entre esferas a todo el grueso de lo social y sus instituciones como condición esencial de la postmodernidad, en oposición al proceso de modernización en el cual los diferentes campos (jurídico, comercial, político, etc) conquistan una autonomía indispensable para la organización moderna de la vida. (Lash, Scott, (1990), *Sociología del postmodernismo*, Amorrortu, Buenos Aires, 1997.)

18. Adorno, Theodor, *The culture Industry*, Routledge, New York, 2007.

19. Greenberg, Clement, “Vanguardia y Kitsch” en *La pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, Madrid, 2006.

apartar el arte moderno y así, alejado de toda referencia al mundo real y social, aportar este arte autónomo la única y auténtica negación de lo establecido, y Benjamin<sup>20</sup> al otro extremo, depositando las esperanzas de emancipación de las masas en los nuevos medios de su época como eran la fotografía y el cine. Nos quedaremos con la síntesis que Umberto Eco propone en *Apocalípticos e integrados*. Debe existir un tiempo para cada cosa y no sólo consumir arte elevado, que, aparte de ser harto imposible en la sociedad actual, propiciaría una saturación de reflexión y pensamiento profundo nada aconsejable para una mente sana. Ni tampoco abandonarse únicamente al consumo de cultura de masas sin llegar a experimentar nunca el grado de reflexión y pensamiento crítico al que puede conducir el disfrute del arte vanguardista<sup>21</sup>. Por otro lado, en cuanto a la calidad de las obras del arte de masas, debemos posicionarnos utilizando la metáfora de Noël Carroll<sup>22</sup>. Existen champagnes de alta calidad y otros baratos, de igual modo que existen cervezas de alta calidad y otras carentes de tal condición. Una cerveza de buena calidad es mejor que un champagne de baja calidad. Algunas de las obras de arte creadas por la sociedad espectacular pueden mostrar mucha más creatividad y profundidad que todo aquél arte que sigue fórmulas desgastadas o aquél que directamente es víctima de una mala formalización o reflejo de conceptos pueriles.

“El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen”<sup>23</sup>. La deuda que contrae el pensamiento situacionista de Debord con el “fetichismo de la mercancía” de Marx se

---

20. Benjamin, Walter, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.

21. Eco, Umberto, (1965), *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, Barcelona, 2003.

22. Carroll, Noël, *Una filosofía del arte de masas*, Antonio Machado libros, Madrid 2002.

23. Debord, Guy, (1967), *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, Valencia, 2000, pág. 50.



hace notoria. Marx se había fijado en que las mercancías, que aparecen a primera vista como objetos evidentes y triviales, son, si los analizamos, “objetos muy intrincados, llenos de sutilezas metafísicas y de resabios teológicos”. Buscando el origen de este carácter misterioso que reviste la forma del trabajo una vez ha pasado a su forma mercancía, Marx dictamina que “el carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por lo tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores. Este *quid pro quo* es lo que convierte a los productos de trabajo en mercancía, en objetos físicamente metafísicos o en objetos sociales”<sup>24</sup>.

Esa autonomía que dota a los productos de personalidad es otorgada hoy, no tanto por el propio proceso de cambio, como por su publicidad. “Lo que la publicidad añade a los objetos, sin la cual “no serían nada”, es el “calor”<sup>25</sup>. Lo que en el lenguaje de la mercadotecnia se denomina *valor de marca*, ese valor intangible que tiene el producto de consumo, que determina directamente su compra, y que hoy en día supone el capital máspreciado de cualquier fabricante. “Si esta empresa tuviera que dividirse, yo me quedaría encantado con las marcas, los nombres registrados, y los demás podrían llevarse los ladrillos y el cemento. Les aseguro que las cosas me irían mejor a mi”<sup>26</sup>. Esta declaración de John Stuart, expresidente

---

24. Marx, Karl, *El Capital, I*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1999, págs. 36 y 37.

25. Baudrillard, Jean, (1968), *El sistema de los objetos*, Siglo veintiuno, México, D.F., 2004, pág. 193.

26. Bassat, Luis, *El libro rojo de las marcas*, Espasa, Madrid, 1999, pág. 204.

de Quaker Oats, deja constancia de que hoy la economía se sustenta sobre los valores inmateriales más que sobre los materiales. Marx intuyó este fenómeno, sin embargo su división de las estructuras económicas como base y superestructura, enteramente pertinente a mediados del XIX, se topará con visibles dificultades en su adaptación a la sociedad postmoderna. Raymond Williams, revisa las categorías marxianas consciente de que la cultura, en todas sus expresiones, tanto la elevada como la producida por la industria cultural, y en especial esta última, generan ahora más beneficios económicos y la economía depende más de su consumo que de la infraestructura o base que soportaba la sociedad en tiempos de la modernidad<sup>27</sup>. Es así que teóricos de inclinación marxista de la postmodernidad como Williams optan, como también antes que ellos lo hiciera la Escuela de Frankfurt, por desarrollar una crítica de la cultura, de la superestructura, ahora convertida en base.

Para los autores anteriormente citados la sociedad del escaparate genera individuos pasivos y alienados. Alejándose de esta concepción fatalista, Gilles Lipovetsky adopta una postura más optimista, aunque también crítica. Al estudiar la sociedad del hiperconsumo, Lipovetsky dibuja un perfil del individuo que no está sumido en la pasividad y la alienación, por el contrario habla de un individuo libre, pero frágil y vulnerable, dejado a su suerte en un presente inestable y con perspectivas de un futuro incierto<sup>28</sup>. También recientemente, Zygmunt Bauman ha descrito al individuo contemporáneo como *desregularizado*, obligado a ser libre, donde, antes que un derecho, el poder de *elección* supone un deber para todo aquél que no quiera quedarse fuera de juego en la vida de consumo, condición imprescindible actualmente para una correcta

---

27. Williams, Raymond, (1973), *Culture and materialism*, Verso, London, 2005.

28. Lipovetsky, Gilles, *Los tiempos hipermodernos*, Anagrama, Barcelona, 2006.

adaptación social. Más aún, Bauman asegura que en una sociedad donde el *marketing* lo impregna todo imponiendo su lógica mercantil “nadie puede convertirse en sujeto sin antes convertirse en producto, y nadie puede preservar su carácter de sujeto si no se ocupa de resucitar, revivir y realimentar a perpetuidad en sí mismo las cualidades y habilidades que se exigen en todo producto de consumo. La “subjetividad” del “sujeto”, o sea su carácter de tal y todo aquello que esa subjetividad le permite lograr, está abocada plenamente a la interminable tarea de ser y seguir siendo un artículo vendible”<sup>29</sup>.

### La etiqueta institucional

La mercancía es imagen y todo es mercancía. Todo es imagen. ¿O deberíamos decir todo es arte? ¿Se han cumplido de forma fatalmente inesperada los ideales utópicos de las vanguardias heroicas? ¿Es toda experiencia personal una simulación, creada y formalizada estéticamente? La definición de arte constituye una aporía en la reflexión filosófica. Umberto Eco anunciaba, anticipándose a Danto, la imposibilidad de afrontar una definición universal dentro del campo de la estética, señalando los efectos definitivos de la contingencia histórica<sup>30</sup>. Tras analizar conceptualmente la crisis que introdujo el *ready-made*, o lo que es lo

---

29. Bauman, Zygmunt, *Vida de consumo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007, págs. 25 y 26. Vicente Verdú hace una reflexión similar pero fijando su óptica en las marcas: “Francia, China, España son marcas donde habitamos, pero incluso cada uno de nosotros, en cuanto a individuo, constituimos una marca en el mercado profesional, en los círculos sociales, entre los parientes”. (Verdú, Vicente, *El estilo del Mundo, La vida en el capitalismo de ficción*, Anagrama, 2003, pág. 129). Podíamos decir que, en una sociedad donde los objetos adquieren personalidad y las personas se reifican, en el sujeto consumista confluyen características tanto de las marcas como de los productos, conformando una especie de individuo producto-marca.

30. Eco, Umberto, (1955-1963), *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002.

mismo, qué hace que un urinario indiscernible de otros miles de urinarios se muestre como obra de arte, Arthur C. Danto, que aborda este tema a partir de su contemporánea caja de Brillo warholiana abandera la muerte de la definición de arte, pero se aventura a lanzar ésta que sigue al montón de las teorías desechables. Para Danto una obra de arte es un objeto que habla de algo, que significa<sup>31</sup>. Los problemas que acarrea esta contribución semiótica son muchos y el propio autor se enfrenta a varios de ellos en sus escritos. Nosotros argüimos que, si como efectivamente la tradición semiótica estructuralista nos enseñó, todo objeto connota significados, no encontramos la forma de justificar una categoría diferente para el objeto artístico fundamentada en esta afirmación traspasada por el signo. Con todo, el pensamiento de Danto sirve de punto de partida para construir la llamada teoría institucional del arte, que sí parece aportar una categoría de obra de arte fiable. Introducida por George Dickie a mediados de la década de los setenta es asumida también por sociólogos como Howard S. Becker y está ciertamente relacionada con la teoría de los campos de Pierre Bourdieu. “Una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte”. Dickie hace un disparo certero, pero su obsesión por el artefacto, le lleva finalmente a no reconocer el estatus artístico de las obras orales y, por así decir, inmateriales de Rober Barry [Todo lo que sé / pero en lo que no estoy / pensando en este momento / 1:36 p. m., 15 de junio de 1969]. Timothy Binkley afina más al defender la obra de Barry señalando que “para “crear” una obra de arte solamente es necesario especificar qué es obra de arte” y que las obras conceptuales como las de Barry “están hechas (creadas, realizadas o lo que sea) por gente considerada artista, son

---

31. Danto, Arthur C. (1981), *La transfiguración del lugar común*, Paidós, Barcelona, 2002.

tratadas por los críticos como arte, se habla de ellas en libros y revistas que tienen que ver con el arte, son exhibidas en galerías de arte o vinculadas con ellas de otros modos, etcétera. El arte conceptual, como todo arte, está situado dentro de una tradición cultural a partir de la cual se ha desarrollado. [...] Los mismos críticos que escriben sobre Picasso y Manet escriben sobre Duchamp y Barry”<sup>32</sup>. La condición necesaria y suficiente para que algo sea considerado arte, radica en el consenso sobre de la artísticidad del objeto de todos los agentes que actúan en el mundo del arte. El contexto espacial, temporal y social en el que se presenta un objeto determina su así su naturaleza.

Se impone hacer un par de aclaraciones en cuanto a nuestra aceptación de la teoría institucional como teoría válida. La investigación conceptual de la categoría “obra de arte” tiene como objeto dictaminar lo que *es* arte y no lo que *debería ser*, por lo tanto no vamos a decir aquí que el arte contemporáneo etiquetado institucionalmente, que excluye de esta categoría un sinfín de disciplinas cuyas obras no son consideradas como tal por el mero hecho de no jugar en el campo del arte contemporáneo, sea el arte que deseamos. Únicamente nos parece la mejor definición de lo que actualmente *es* arte. Por otro lado, tampoco la categorización de la “obra de arte” supone hacer un juicio de valor sobre trabajos concretos. Si está dentro de la institución, entonces *es* arte, otra cosa bien distinta es que sea bueno. La expresión coloquial “eso no es arte” atribuida a una pieza de mala calidad es una secuela del significado de “arte” como un trabajo bien hecho, acepción del término que actualmente no corresponde con un gran número de trabajos artísticos considerados como tal y en los que la factura amateur o la deliberada falta de precisión efectuada por el artista

---

32. Binkley, Timothy citado por Dickie, George, (1997), en *El círculo del arte*, Paidós, Barcelona, 2005, pág. 88.

se hayan presentes. Si está institucionalizado el objeto será considerado “obra de arte”, luego, siguiendo unas determinadas premisas cuyo estudio y clasificación se escapan al cometido del presente texto, uno puede pasar a valorar su calidad.

Tomemos prestadas las palabras del profesor Joan Gibbons para reparar en una campaña publicitaria fuertemente aclamada que aprovechó espacios poco convencionales y donde vemos prácticas propias de la vanguardia aplicadas a la publicidad de arte. La campaña, que duró ocho meses a partir de agosto de 2000, fue creada para britart.com por la relativamente joven y premiada agencia Mother. La estrategia detrás de esta campaña era la de producir el material publicitario que reflejara la filosofía de popularización de britart.com, que, con sus divisas “ el arte para muchos, no para pocos”, trata de hacer del disfrute y la compra de arte “un acontecimiento diario más que un acontecimiento extraordinario”. La campaña tomó forma en pequeños carteles (más bien cartelas) pegados a mobiliario urbano, pavimentos, paredes e incluso árboles. Sin embargo, más que imitar la prosa publicitaria, los creativos simularon el aspecto de las etiquetas que acompañan a las obras de arte en una exposición y trataron el lugar como una obra de arte. Por ejemplo, el cartel que iba colocado sobre una caja de unión eléctrica rezaba “Caja de Unión, 1971, acero, pintura, escritura, electricidad, 100 x 120 x 50 cm.”; en el texto sobre el pavimento se puede leer “Pavimento, 1962, losas de hormigón, cemento, huellas de zapato, excremento de perro, chicle, 8.000 x 15.050 x10 cm.”. Aquí, volvemos al territorio no sólo de la publicidad ambiental, sino también de los artistas textuales conceptuales como Lawrence Weiner, que también planteó cuestiones sobre la naturaleza del arte mismo”. [...] “Para publicitar su punto de venta este minorista, decidido a comunicar la accesibilidad económica del arte contemporáneo, demandaba una campaña que pudiera “cambiar la percepción de un a priori mercado elitista y mistificado”. Con

la producción de una serie de carteles que etiquetan objetos de la calle a la manera en que se hace en una galería, Mother simultáneamente parodia las prácticas del arte elevado e ironiza con el hecho de que casi todo puede ser designado arte. Además, la relegación del mensaje promocional a una línea de texto relativamente diminuta “el arte que usted puede comprar” y el divertido punto rojo de “vendido” que adorna el logo, ayuda a leer estos carteles más como un trabajo de arte conceptual que como uno de publicidad, inicialmente al menos. Al adoptar estrategias “intervencionistas” para anunciar arte, la campaña de *britart.com* enturbió las fronteras entre dos regímenes de un modo que es sintomático de la creciente fluidez de la cultura contemporánea. Realmente, el hecho de que esta campaña publicitaria se muestre irreverente tanto hacia el estatus de arte tradicional como al del contemporáneo puede ser visto como un signo de distensión y de demistificación del arte<sup>33</sup>.

Teoría institucional, arte de masas, intervención en la realidad, conceptos que venimos barajando y que se encuentran todos en la pieza de Mother. Sin embargo, para la teoría institucional esta campaña no podría ser considerada una obra de arte al no estar legitimada por consenso en el mundo del arte. No bastaría con que los creativos de Mother diseñaran otra cartela<sup>34</sup> para la campaña misma, sino que su tiempo de intervención pública y posterior documentación compartan el mismo campo que la crítica y el mercado, ambos legitimadores. Este no es el

---

33. Gibbons, Joan, *Art & Advertising*, Tauris, London, 2005, pág. 49.

34. El cuestionamiento de todo lo que rodea al arte, lo especifica y distingue, aparece en los primeros años 70 como voluntad de esa vertiente del arte conceptual llamada “crítica institucional” (Hans Hake, Marcel Broodthaers, Daniel Buren). Con el caso concreto de la cartela disponemos de un fabuloso ejemplo en España, Josechu Dávila exhibió una pieza en 2005 en la Galería Salvador Díaz, que consistía únicamente en una cartela convenientemente enmarcada. (PSJM, *1.480 palabras sobre la obra de Josechu Dávila*, en [sublimeart.net](http://sublimeart.net)).

caso de Mother, cuya genial intervención posiblemente haya sido premiada en los festivales de publicidad, y, aunque el propio Gibbons legitima la pieza al incluirla en su libro sobre arte y publicidad, la campaña necesitaría ser presentada como proyecto dentro del circuito habitual de exposiciones con su consiguiente repercusión en la prensa especializada. Se trata de la distinción y la autonomía de esferas, los campos propios de la sociedad modernizada.

La pasada Bienal de Berlín, que bajo el título *When things cast no shadow* presentaba exposiciones en varios espacios, nos proporcionó también una experiencia sorprendente ligada a este discurso argumental. Berlín, ciudad amante de frondosos descampados, acogió la muestra de arte público ocupando el Skulpturenpark, que lejos de ser un parque de esculturas bien diferenciado en el entramado urbano como haría adivinar su nombre, albergaba piezas desperdigadas en diferentes claros de tierra comida por la fértil vegetación alemana. La visita a estas intervenciones pronto dio paso al constante y divertido juego: “¿es arte o no es arte?”. La ausencia de cartelas complicaba la tarea aún más a un público guiado por el mapa que distribuía la Bienal, y que se convertía en primer documento garante de legitimación. Una parada de bus, una autoconstrucción chabolera, una valla de publicidad intervenida o sonido que sale de escombros son obras que difícilmente aparecen discernibles de la realidad, y es ahí donde el arte realista de intervención se expresa en sus contradicciones. Como señala Martí Perán, “una contradicción que ha de soportarse inevitablemente para intentar alcanzar una eficacia en el ámbito real y, simultáneamente, una eficacia como arte”<sup>35</sup>. Las prácticas artísticas actuales

---

35. Perán, Martín, “Space Invaders (o el arte entre la disolución y la distinción)” en *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Juan Antonio Ramirez (eds.), Cátedra, Madrid, 2004, pág. 160.



dirigidas a lo público y relacional, manejan por un lado la inmediatez característica del arte de masas mientras genera mensajes del arte elevado, constituyendo la paradójica fórmula de un arte-popular-elevado.

Una contradicción estructural donde la dimensión tiempo es crucial. Este tipo de arte que se confunde con la realidad viene a desarrollarse en dos tiempos distintos, “la disolución se realiza en el interior del *tiempo real*, mientras que la reconstrucción del distintivo artístico se produce en el tiempo interior de un *tiempo institucional*”<sup>36</sup>. Se debe mensurar la efectividad en estos dos tiempos distintos que corresponden a dos espacios sociales distintos, a *campos* autónomos regidos por sus propias leyes. Los conceptos de *campo* y de *distinción* que estamos barajando provienen de Pierre Bourdieu<sup>37</sup>. Aplicando su teoría no habría que establecer una diferenciación entre el arte de masas y el arte elevado más allá del papel que determinados productos desempeñan como elementos para una distinción de clase, ya que “el gusto no descansa en condiciones objetivas del objeto sino en la capacidad distintiva que su consumo otorga a una determinada condición social. La idea de distinción que propone Bourdieu es la que abre de par en par la posibilidad de pensar que en el interior de la experiencia del arte puedan coexistir una percepción “distintiva”, que consuma la propuesta artística como tal, y otra relación con el proyecto artístico que, en esta ocasión, simplemente actúa como usuario del dispositivo en cuestión, “disolviendo” en la práctica cualquier atisbo de especificidad artística”<sup>38</sup>.

36. *Ibid.*, pág. 161.

37. Bourdieu, Pierre, (1979), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998.

38. Perán, Martín, “Space Invaders (o el arte entre la disolución y la distinción)” en *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Juan Antonio Ramirez (eds.), Cátedra, Madrid, 2004, pág. 65.

Mantenerse en esa contradicción estructural, asumirla y convertirla en algo válido, es lo que le queda al realismo de intervención, relacional, público y crítico. Un arte disuelto que pretende ser realidad pero sabe que debe significarse como arte para existir dentro de la estructura social. Porque la no distinción significaría inevitablemente el no-arte, cuando toda práctica cotidiana es artística, cuando en cada comportamiento de cada persona hay un performance y las firmas de los documentos oficiales o las formas de comer y trabajar son manifestaciones creativas entonces no hay nada que venerar, nada que vender. Quizá este comprender el arte como algo cotidiano, en vez de excepcional y exclusivo, combinaría bien con una forma de pensar la política como impregnada en la vida social, como práctica participativa habitual del ciudadano y no como una cita señalada para cumplir el trámite electoral de la democracia representativa. Con todo, la situación parece ser otra, la sociedad capitalista industrializada e informacional necesita mantener sus etiquetas y sus mercados bien delimitados aun cuando asuma también la diversidad, hibridación de esferas y debilitamiento de barreras que definen esta fase hiperconsumista del capitalismo. La única alternativa para existir es la distinción. Pero cuando el arte disuelto se distingue, entrando en la institución “reencuentra una situación de poder institucional que, al mismo tiempo, conlleva la neutralización de su eficacia real”<sup>39</sup>. La esfera del arte, de índole representacional, se percibe socialmente como no-real, con lo que, si bien por un lado proporciona una libertad de acciones comunicativas imposibles de escenificar en otros campos, finalmente su carácter abiertamente representativo neutraliza el discurso, lo reserva custodiado en la caja blanca del museo o en las páginas de las poco accesibles revistas especializadas. Tanto más si es político, porque la institución, como el mercado, lo asimila aparentemente sin problemas.

---

39. *Ibid.*, pág. 160.

## Neutralizados

París, 16 de septiembre de 1792, tiempos de Revolución burguesa. Como resolución del acalorado debate ideológico entre los partidarios de conservar la obras de arte heredadas de los tiempos del poder aristocrático y aquellos otros decididos a quemarlos en la hoguera (como efectivamente ocurrió en algunas delegaciones), finalmente la Asamblea aprueba un decreto que ordena ubicar las obras en un museo. “Se eligió una comisión de museos para establecer en un ala del Palacio del Louvre un museo nacional. Al emplazar la obras sospechosas en un museo, la Asamblea consideraba que quedarían neutralizadas. Una vez colocados en el museo, los monumentos reales perderían su poder sacro. Dejarían de ser símbolos de algo que está más allá de su forma para convertirse en mero arte. Fuera del crisol de la Revolución había surgido una institución que “hacia” arte, que transformaba las obras de arte dedicadas a una finalidad concreta y a un lugar determinado, en obras de Arte esencialmente carentes de finalidad e independientes del lugar. O, para decirlo en los términos de Kant, eran una “conformidad a fin sin fin específico”, con la característica de que, aun cuando fueran el producto de un artista, estaban desprovistas de cualquier fin particular –excepto el de ser Arte”<sup>40</sup>.

Como consecuencia de la Ilustración y el proceso de modernización se inventa el Arte. Se inventa el Arte al tiempo que la clase social en el poder tras la Revolución basa sus valores en la igualdad, la libertad y la fraternidad, pero también en el poder del mercado propulsado por el empuje de una concepción técnica, científica e industrial de la sociedad. Nace entonces el capitalismo y su dominio. Nuestra categoría de Arte es un invento capitalista. La misma institución nace hermanada a

---

40. Shiner, Larry, *La invención del arte*, Paidós, Barcelona, 2004, pág. 251.

la preeminencia de los mandatos del mercado, sus agentes y sus leyes. Siendo esto así ¿Cómo no habría de asimilar el sistema los productos de su propio linaje?

El principio fundamental del proceso de modernización “es que el universo de las ideas tradicionales se caracteriza por una única «doxa» indiscutida, mientras que en las sociedades modernas hay una lucha entre los principios de «heterodoxia» y «ortodoxia»”<sup>41</sup>. La síntesis o equilibrio entre la heterodoxia y la ortodoxia, la puesta en contacto de dos polos opuestos genera la energía que necesita el motor social, económico y político. El sistema capitalista nace con la modernización y parece necesitar también de su antítesis para fortalecerse en una síntesis rejuvenecida. Todos los intentos revolucionarios, políticos y artísticos, han sido asimilados y neutralizados, desde el anti-arte Dada, pasando por la anti-comercialidad del documento conceptual hasta el espíritu revolucionario. “El hedonismo de masas, el ocio, la multiplicidad de posibilidades suscitada por los bienes y servicios de la abundancia contribuyeron a reforzar aún más la reivindicación de la autonomía personal, hasta el punto de anexionar el mismo espíritu revolucionario. Mayo del 68 sólo es en apariencia antinómico con el neocapitalismo de las necesidades, de hecho fue este último el que permitió la explosión polimorfa de los deseos de independencia, el que permitió la emergencia de una utopía hedonista, de una revolución cultural que exigía el “tout, tout de suite” (todo, ya)”<sup>42</sup>. Al igual que la vieja proclama de aunar arte y vida reclama-

---

41. Lash, Scott, *Sociología del Postmodernismo*, Amorrortu, Buenos Aires, 1997. Aquí Lash sigue categorías y relaciones dibujadas por Weber y continuadas por Bourdieu.

42. Gilles Lipovetsky en [www.alfonselmagnanim.com/DEBATS/81/quadern05.htm](http://www.alfonselmagnanim.com/DEBATS/81/quadern05.htm). Sobre cómo la rebeldía contracultural, lejos de frenar a su oponente, concluye en un incremento del consumo “alternativo”, ver: Joseph Heath y Andrew Potter, *Rebelarse vende*, Taurus, Madrid, 2005.

da por las primeras vanguardias ha llegado de algún modo a ser colmada con la estetificación difusa del sistema de consumo, las demandas de los revolucionarios sesentayochistas se han visto plenamente cumplidas en un capitalismo al que todo le vale, tanto la negación como la afirmación, la revolución o el terrorismo, todo es susceptible de ser incorporado al espectáculo, renovándole, haciéndole más fuerte, como esos monstruos de la ciencia ficción que crecen y engordan cuando se les dispara, cuanto más letal es la munición que se les asesta más terriblemente monstruosos se vuelven. O quizá, este capitalismo avanzado sea uno de esos monstruos que, como el Frankenstein nacido de mil partes, posee un tierno corazón y una irrefrenable furia destructiva.

Como sea que fuere hacer arte crítico, político, realismo de intervención o relacional, conlleva la aceptación de estar jugando dentro de un sistema capitalista sin escapatoria, pero que es susceptible de alteraciones y mejoras. Un sistema que vive de la síntesis en unos casos y en otros no oculta para nada sus contradicciones. Que necesita de la crisis, de la lucha de contrarios para generar energía, para seguir en camino. Y es que la lógica del sistema se muestra también caprichosa para aquellos que tienen el poder. Los medios de comunicación de masas son un poderoso instrumento de dominación y manipulación ideológica pero también sirven como conductor de imágenes que pueden alterar la situación social y ayudar en la génesis de movimientos contestatarios. La guerra de Vietnam fue el primer conflicto televisado, hecho importante porque la difusión de las atrocidades de la contienda propició un ambiente social que desembocaría en las manifestaciones pacifistas norteamericanas. También en España en 2004 la tecnología de las telecomunicaciones actuó como catalizador contestatario. La telefonía móvil, cuyo grueso de mercado está controlado por poderes conservadores, facilitó la rápida concentración, por medio del famoso SMS “pásalo”, de aquellos ciudadanos que se

negaban a aceptar los argumentos oficiales ofrecidos por el gobierno de Aznar en cuanto a la autoría del trágico 11M. Una manifestación espontánea ante la sede del Partido Popular gracias a MoviStar.

Los medios pueden convertirse en involuntarios aliados. Ya que nuestro único medio es el circuito artístico y su limitada audiencia, debemos dar empuje a todos los intentos de ampliar el espectro del público y aprovechar las posibilidades disponibles de la institución-arte como canal privilegiado de comunicación crítica. Las críticas serán asimiladas, sí, pero algo variará en el engranaje socio-cultural. Porque el sistema no permanece inamovible y monolítico, sino que muta y se regenera. Y si existe alguna posibilidad, por mínima que ésta sea, de cambiar algo a mejor, entonces, sin dudar, seguiremos intentándolo.



