

# SIMULACROS DE VERDAD

ABSURDO E IRONÍA EN EL ARTE Y EL PENSAMIENTO DE LA POSMODERNIDAD

EUGENIO RIVAS HERENCIA

TESIS DOCTORAL 2012

DIRIECTORA: ASUNCIÓN LOZANO SALMERÓN

PROGRAMA DE DOCTORADO: LENGUAJES Y POÉTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

DEPARTAMENTO DE PINTURA

UNIVERSIDAD DE GRANADA



Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Eugenio Rivas Herencia  
D.L.: GR 84-2013  
ISBN: 978-84-9028-277-9



*A los que caminan sin cesar, caen, se levantan y siguen su trayecto sin rumbo.  
A Sísifo y a todos los que, como él, no esperan el fruto de su esfuerzo.*



## **AGRADECIMIENTOS. APROVECHO PARA SALUDAR.**

Si he aprendido algo desde que emprendí esta empresa es que cuando los demás comparten un momento emotivo, el cínico aprovecha para hacer chistes. No obstante, aprovecho esta primera parte, como es debido al terminar, para escribir mi agradecimiento. Aunque mi voluntad sería no reducirlo a tan breve espacio y aprender a expresarlo con cada uno de mis actos, en todo momento.

En primer lugar quiero reconocer la ilusión de mi tutora, Asunción Lozano Salmerón, y agradecer su interés e implicación en mi labor de pérdida y descubrimiento; así como la confianza depositada en mi trabajo y el ánimo que ha aportado en esta cruzada.

Una larga lista podría aumentar estas líneas hasta montones de hojas tan sólo enumerando a aquellos que de algún modo han aportado su grano en el desarrollo de la presente investigación; o bien, lo han apartado, retirándose a tiempo para permitirnos avanzar. Han sido muchos los que hasta ahora me han empujado cada vez que intentaba seguir el camino —sacándome fuera de él— y me han enseñado cuanto se puede aprender al perderse. A todos ellos, gracias.

Si lo eterno existiese entraría en pugna con la gratitud que siento hacia Domingo y Emilia; y, de un modo muy parecido, hacia Rafael, Mario y María. Uno nunca aprende solo.

Pero ante todo, gracias a Arancha.



## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

#### LAS PARADOJAS DEL SENTIDO

<b>I. UN PENSAMIENTO QUE SE MUEVE: EL PENSAMIENTO NÓMADA DE GILLES DELEUZE. PRESENTACIÓN Y ANTECEDENTES.</b>	23
<b>II. ABSURDO, IRONÍA Y SIMULACROS. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.</b>	27
<b>III. HUNDIRSE EN UN BOTE SALVAVIDAS. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.</b>	33
<b>IV. EL VÉRTIGO Y EL AZAR DE LA CONSTRUCCIÓN. METODOLOGÍA.</b>	45

### BLOQUE 1

#### SOBRE EL SENTIDO EN SÍ O SU AUSENCIA

<b>1. RE-CREACIÓN DEL MITO. EL MITO EN EL ARTE.</b>	51
<b>1.1. RE- CREACIÓN DEL MITO.</b>	53
<b>1.2. FUNCIÓN Y NECESIDAD DEL MITO.</b>	56
1.2.1. Comprender y ordenar el mundo y la vida.	56
1.2.2. Realidad como repetición del mito.	57
1.2.3. La urgencia del mito. Nuevos mitos para la sociedad posmoderna.	60
1.2.4. ¿A dónde vamos? Conocimiento, humanidad y conciencia planetaria.	62
<b>1.3. EL MITO EN EL ARTE.</b>	64
1.3.1. Joseph Beuys y el concepto de arte ampliado.	65
1.3.2. Coyote.	68



<b>2. LA COMPLEJIDAD DE LO COMPLEJO.</b>	71
<b>2.1. EL PENSAMIENTO COMPLEJO EN EDGAR MORIN.</b>	73
2.1.1. La incertidumbre de la indecibilidad en el arte.	76
2.1.2. Razón, racionalidad y racionalización.	78
2.1.3. La complejidad y la acción. Programa o estrategia.	79
2.1.4. La epistemología de la complejidad: Malentendidos.	81
<b>2.2. MUCHOS MUNDOS DE VERDAD.</b>	84
2.2.1. Problemas con la verdad.	87
2.2.2. Cuando hay arte.	88
2.2.3. Cuando hay verdad: versiones de mundos.	90
2.2.4. Sobre lo verdadero y lo falso.	92
<b>2.3. ARTE AL ACECHO: PARTICIPATORY ART.</b>	94
2.3.1. El arte hecho por el público.	98
<b>3. EL PODER RECREADOR DEL ARTE.</b>	107
<b>3.1. A REY MUERTO, REY PUESTO.</b>	109
3.1.1. Sobre lo nuevo. De lo nuevo a lo vivo.	112
3.1.2. El arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación artística.	117
<b>3.2. LA ICONOCLASTIA COMO DISPOSITIVO ARTÍSTICO: EL MOVIMIENTO RETERRITORIALIZADOR DE FISCHLI &amp; WEISS.</b>	122
3.2.1. Preguntar por preguntar.	125
3.2.2. De lo invisible en lo visible.	133
3.2.3. El irresistible atractivo de Oso y Rata.	141
<b>3.3. EL PODER DE LA LOCURA: CAI YUAN &amp; JUAN JUN XI.</b>	151

## BLOQUE 2

### ÉTICAS DEL SER ABSUDO

<b>4. SÍSIFO EN EL NUEVO MILENIO.</b>	163
<b>4.1. LA CREACIÓN ABSURDA.</b>	165
4.1.1. El creador absurdo y su obra.	171
<b>4.2. GILBER &amp; GEORGE. ESCULTURAS VIVIENTES.</b>	175
4.2.1. La vida como escultura: “We don’t want to be dead yet”.	177
4.2.1.1. El lado oscuro de la vida como escultura.	181
4.2.2. El poder de lo absurdo en la creación artística: “Nosotros no hacemos crítica”. Ah, ¿no?	185
4.2.3. Los artistas que amaban a su público. El lema absurdo de un Arte para todos.	190
4.2.4. Jack Freak Pictures. La aventura continúa.	195
<b>4.3. JEFF KOONS. LO PORNO Y EL KITSCH.</b>	199
4.3.1. Cinismo contra significación.	203
4.3.2. La comunicación con el público.	208
4.3.3. Ni porno, ni kitsch: la inexistencia de Jeff Koons.	212
<b>5. LA ÉTICA LÚDICA DE LA RAZÓN ESTÉTICA.</b>	221
<b>5.1. LA DEBILIDAD DE LA IRONÍA.</b>	223
5.1.1. De la pretensión de verdad al espacio lúdico.	227
5.1.2. La risa estética de Chantal Maillard.	230
5.1.3. Poesía del suceso.	234
<b>5.2. ESPACIOS DENTRO DE ESPACIOS. LA IRONÍA EN PIPILOTTI RIST.</b>	237
5.2.1. ¿Quién dijo medios? ¿Quién dijo masa?	239
5.2.2. Los colores saturados y el artificio de nuestro mundo.	244
5.2.3. Un espacio para la equivocación.	247
5.2.3.1. Equivocaciones de Pipilotti.	252
5.2.4. Cámaras de sangre: el cuerpo como prótesis de la cámara.	255
5.2.5. Vídeo: pintura en movimiento. El color de la fantasía.	258

<b>6. ECOLOGISMO ESTÉTICO.</b>	263
<b>6.1. HACER TRAMPA PARA PERDER.</b>	265
<b>6.2. HABITAR: NATURALEZA, ARTE, REALIDAD.</b>	269
6.2.1. Construir-habitar. Habitar construyendo la dignidad.	272
<b>6.3. HORA DE ANDAR. FRANCIS ALÿS.</b>	275
6.3.1. Cuando la fe mueve montañas.	285
6.3.1.1. Un arte inapropiado.	288
6.3.1.2. Máximo esfuerzo, mínimo resultado.	291
6.3.3. La revolución desde el individuo.	295

### BLOQUE 3

#### ¿CONOCIMIENTO O VERDAD?

<b>7. SOBRE LA VERACIDAD DE LA REAL.</b>	307
<b>7.1. NO LUGARES Y OTRAS FICCIONES DE NUESTRO TIEMPO.</b>	309
7.1.1. Alteridad en el hombre sobremoderno: la marca del exceso.	309
7.1.2. Los no lugares.	312
7.1.3. Subtítulos de verdad.	318
7.1.4. Un triple exceso: información, imágenes e individualidad.	320
7.1.5. Fin del espectáculo. Seducción contra evidencia.	322
<b>7.2. DOCUMENTOS DE FICCIÓN. EL ESCEPTICISMO ACTIVO DE JOAN FONTCUBERTA.</b>	324
7.2.1. La mentira compulsiva o la invención de la realidad.	327
7.2.2. Las paradojas de la seguridad: Securitas.	331
<b>8. DE LA SIMULACIÓN A LA SEDUCCIÓN.</b>	339
<b>8.1. ¿SEDUCTIO O SUBDUCTIO? (¿SEDUCCIÓN O TRANSPARENCIA?).</b>	341
8.1.1. Reproducción y metástasis.	346
8.1.2. Otras estrategias fatales. Hipertelia e hiperarte.	348
8.1.2.1. El paradójico caso de las «Fábricas-simulacro».	352

<b>8.2. ESTRATEGIAS DE SEDUCCIÓN EN LA OBRA DE MAURIZIO CATTELAN.</b>	356
8.2.1. La provocación de lo real.	360
8.2.2. El arte del dinero: el dinero como arte.	362
8.2.3. Un arte que se niega. El artista escapista.	368
8.2.4. La animalidad de lo humano.	370
8.2.5. Hacer posible lo imposible.	373
<b>9. LA TORRE DE LA CONFUSIÓN.</b>	377
<b>9.1. DEL ÁNIMO DE LOGOS A LA INCOMPENSIÓN.</b>	379
<b>9.2. LA IMPORTANCIA DE BABEL. VIVIENDO EN BABILONIA.</b>	384
<b>9.3. MUNTADAS. LA TRADUCCIÓN DE LA TRADUCCIÓN.</b>	387
9.3.1. Desplazamientos creativos de la interpretación.	391
¿Cómo perderse en la traducción? ... al traducir? ... traduciendo?	
9.3.2. Producción y consumo de significado. Los primeros proyectos.	395
9.3.3. On Translation: el poder de la traducción.	401

## CONCLUSIONES

### EN BUSCA DE LA DESAPARICIÓN

<b>10. SIMULACROS DE VERDAD. OBRA PERSONAL.</b>	409
<b>10.1. ASPIRACIÓN ESPIRITUAL.</b>	413
10.1.1. La mitificación de lo humano en la serie <i>Santos</i> .	413
10.1.2. <i>Santificación</i> .	417
<b>10.2. ENTRE EL PERFORMANCE Y LA VIDEOCREACIÓN. SIMULACROS.</b>	419
10.2.1. El absurdo en <i>Maravillosas ocupaciones</i> .	420
10.2.2. <i>Milagros que no son magia</i> : el juego de la ironía.	423
<b>10.3. EL LUGAR EN MOVIMIENTO: CROSSOVER PLACE.</b>	426
10.3.1. <i>Crossover Place 1</i> .	427
10.3.2. <i>Crossover Place 2 (Crossover Room)</i> .	430

<b>11. CONCLUSIONES.</b>	433
<b>11.1. ¿CON O CONTRA EL ARTE?</b>	437
<b>11.2. UN MAPA 1:1. CONCLUSIONES.</b>	439
11.2.1. Conclusiones al bloque I. El sentido absurdo.	440
11.2.2. Conclusiones al bloque II. La vida es fácil y el arte puede ser lo que tú quieras.	442
11.2.3. Conclusiones al bloque III. Desconocer la verdad.	445
11.2.4. Síntesis de las conclusiones.	448
<b>11.3. LA LÍNEA DE FUGA: TERCERA Y ÚLTIMA DESAPARICIÓN.</b>	452

## APENDICES

<b>APENDICE I</b>	457
3.2.3. Un espacio para la equivocación.	459
3.2.3.1. Equivocaciones de Pipilotti.	464
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	469
Libros.	471
Catálogos.	483
Artículos.	488
Películas.	492
Webs de interés.	494





“It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, acto 5, escena 5.





## **INTRODUCCIÓN**



“¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal? Es acerca de esto, necesariamente, que imaginemos tener algo que decir. Sólo escribimos en la extremidad de nuestro saber, en ese punto extremo que separa nuestro saber y nuestra ignorancia, y que hace pasar el uno dentro de la otra. Sólo así nos decidimos a escribir.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Madrid, Amorrortu, 2006. p. 18.



Entre tantos asuntos de indiscutible importancia que subyugan la actualidad hemos decidido dedicar especial esfuerzo al estudio e investigación de campos tan poco “serios” como son el absurdo y la ironía. Hemos tenido la osadía de dejarnos seducir por aquellos que renegaban del sentido y que ponían en marcha un gran esfuerzo *para nada*. En esta tesis se juega a construir y destruir muros de los que enseguida hablaremos, se juega a recopilar conocimiento para después rociar sus migajas a modo de minas que exploten por doquier. Y se hace estudiando las teorías y las prácticas que anteponen el absurdo a la lógica e intentando entender el campo del arte como área de pruebas de dichas especulaciones.

Si a la hora de restringir distancias temporales o históricas para nuestra empresa hemos recurrido a la denominación de “posmodernidad” no se trata tanto de una delimitación en el tiempo como de un modo de entender que nos pertenece o al que rendimos nuestros quehaceres. En relación a diversos asuntos consideraremos que nuestra era es posmoderna dado que el caos se hace fuerte y se eleva por encima de cualquier intento de ordenar la humanidad; a la vez que se vende la imagen de una organización completa y prácticamente definitiva a nivel global. Ya no existe verdad más que en la burla de su propio simulacro que le precede y anula.

*Simulacros de verdad* quiere ser una máquina de guerra puesta al servicio del discernimiento más pacífico (que no pasivo). Un aparato que sepa impulsar desde su humilde postura un modo de entendimiento y de actuación capaz de renunciar a los modelos que reinan en este mundo de excesivo sentido; modelos que trabajan en una producción igualmente desproporcionada.

Esta cruzada patrocina un pensamiento capaz de autodefinirse y plantear una nueva realidad repleta de verdades. Muchas verdades que se complementen o superpongan, siempre conscientes de que existe vida allá afuera; que, justo donde ellas terminan, otras se extienden constituyendo entre todas complejos universos de verdad.

Si la idea de simulacro se mantiene en primera posición después de toda esta odisea conceptual en miniatura es porque conserva su sentido originario: somos conscientes de que el grado de realidad no es más que el fruto de un consenso, nada

absoluto. Si un simulacro es una acción que se realiza sólo con la apariencia de lo que se expresa, pero sin serlo en realidad, nuestra tesis mantiene la apariencia de verdad aunque no lo sea, ni lo pretenda.<sup>3</sup> Igualmente un simulacro es un ensayo de una situación de peligro para poner a prueba las medidas de emergencia. Nuestra empresa no es tan diferente a esta acepción del término: al plantear cualquier tesis hemos de ser conscientes de que no se trata más que de un ensayo de las hipotéticas soluciones a adoptar ante el peligro que entraña la urgencia de nuestro entendimiento.

Aquí presentamos una tesis más, otro simulacro de verdad que se pone en marcha para mantener a salvo o, al menos, consolar nuestra necesidad de entender, de comprendernos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea, ese mundo del que formamos parte.

---

<sup>3</sup> En el diccionario María Moliner se define *simulacro* como “Acción que se realiza con sólo la apariencia de lo que expresa, pero sin serlo en realidad. Simulación de una situación de emergencia para ensayar las medidas previstas en tal caso.” Mientras en el Diccionario de la Real Academia Española encontramos estas definiciones: 1. m. Imagen hecha a semejanza de alguien o algo, especialmente sagrada. 2. m. Idea que forma la fantasía. 3. m. Ficción, imitación, falsificación. 4. m. *Mil.* Acción de guerra fingida. 5. m. desus. Modelo, dechado.

## **I. UN PENSAMIENTO QUE SE MUEVE: EL PENSAMIENTO NÓMADA DE GILLES DELEUZE. PRESENTACIÓN Y ANTECEDENTES.**

Zarpamos en la aventura de escribir sobre aquello que no sabemos o que difícilmente llegamos a comprender. Sobre lo desconocido construiremos la torre de nuestro entendimiento a sabiendas de que la durabilidad de esta supuesta construcción no está asegurada. Escribimos y lo hacemos como el que construye un puente sobre el vacío dando lugar a un nuevo espacio transitable, habitable, un territorio tomado por el pensamiento. La única salvedad es que el puente que pretendemos construir debe cumplir un especial requisito, la movilidad. Queremos un puente móvil, que no se preste a ilusiones de permanencia, el nuestro debería ser un recurso para el nomadismo (me viene la imagen de esas escalinatas fabricadas con madera y cuerda que utilizan los inmigrantes para saltar las murallas o rejas en las fronteras), al servicio de un pensamiento que lejos de afincarse y establecerse con rigidez, se deslice: lo que Deleuze denominara pensamiento nómada.

La filosofía de este francés defendía que Nietzsche “es el amanecer de una contra-cultura. [...] para él se trata de dejar pasar algo que no se deja y que jamás se dejará codificar. Transmitirlo a un nuevo cuerpo, inventar un cuerpo al que pueda transmitirse y en el que pueda circular: un cuerpo que sería el nuestro, el de la Tierra, el de la escritura...”<sup>4</sup>. Por qué no, añadiremos, el de toda creación, una creación sin códigos, el cuerpo de una creación incodificable.

Un pensamiento nómada será aquel que sepa moverse más allá de los códigos, más allá del entendimiento. Y para que el ejercicio de este pensamiento pueda darse es necesaria la creación de ese cuerpo o estructura donde lo real se extienda fuera de lo posible. Será éste un cuerpo desproporcionado que se derrame fuera de toda medida, alrededor de los códigos, fuera de toda convención. Basándose en Nietzsche, Deleuze nos propone un modo de comprensión que debe escapar, salirse de lo conocido, “desterritorializar”. Ese modo es el propio de nuestro estar-siendo arrojados en el

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, «Pensamiento nómada», texto extraído de DELEUZE, Guilles. *La isla desierta y otros textos*. (pp. 321-332) Valencia, Pre-textos, 2005. (versión pdf.), p. 1.



mundo, sin sentido; viviendo en el absurdo con aceptación y conciencia, sin abandonar la sonrisa irónica de Sísifo (tal y como retrata la versión que Camus hace del mito y que abordaremos en el capítulo cuarto).

Habla Deleuze del derecho al contrasentido reclamado por Nietzsche y que, podríamos decir, se hace presente en la creación contemporánea. Para Gilles Deleuze, un joven nietzscheano es, sobre todo, aquel al que, “poco importa si voluntaria o involuntariamente, produce enunciados singularmente nietzscheanos en el curso de una acción, de una pasión de una experiencia”.<sup>5</sup> Dejamos a un lado la voluntad y nos centramos en la producción de enunciados que reclaman el derecho al contrasentido, a lo absurdo. Por ello hemos querido dar una patada a la lógica pura que, tras infinitos intentos, nunca logrará imponerse. Ya sabemos que los códigos no poseen la capacidad de abarcar toda comprensión, por lo que acaban oprimiendo la opinión, censurando la expresión y, en definitiva, limitando el entendimiento.

Los medios de codificación que nos presenta Deleuze son tres: la ley, el contrato y la institución. Frente a ellos, Nietzsche defendía una descodificación absoluta, para transmitir un conocimiento imposible de reglamentar, en una acción capaz de perturbar la normalidad de la convención. Algo parecido es lo que, a fuerza de indeterminación y sobriedad, alcanzó Kafka en sus relatos que obligan a una relectura, siempre acompañada de una nueva interpretación del texto. Por tanto —deduce Deleuze—, una descodificación absoluta consistirá en *recusar las leyes, desmentir las relaciones contractuales y parodiar a las instituciones*.

Al fin y al cabo, el asunto se centra en escapar a todo orden convencional, creando al huir una estructura nueva, pero esta vez una estructura absurda en la que nuestro pensamiento pueda moverse sin definirse. Eso es lo que pretendemos con nuestro trabajo: una construcción para el entendimiento que en lugar de levantarse sobre firmes cimientos, se desliza con gracia en un baile, el de la comprensión, que nunca acaba. Una estructura que, como en el dibujo zen, sea trazo inacabado, permitiendo en sus huecos el fluir de las ideas que la conforman. La relación con el exterior, su relación con el afuera, es la característica principal de los aforismos nietzscheanos. Deleuze lo explica con un ejemplo pictórico: “Lejos de ser una delimitación de la superficie

---

<sup>5</sup> *Idem*. p. 1.

pictórica, el marco es casi todo lo contrario, es lo que le pone [al cuadro, a la obra] en relación inmediata con el exterior”.<sup>6</sup> Eso es lo que diferencia el pensamiento de Nietzsche y lo que nosotros hemos buscado, estar en contacto directo con el devenir, con la deriva de lo real; acomodándonos en el marco que establece esa relación de nuestro mundo con la absurdidad.

El pensamiento nómada es toda una apuesta por la intensidad que empuja en contra de la representación. “La intensidad no remite a significados, que serían como representaciones de cosas, ni a significantes, que serían como representaciones de palabras.”<sup>7</sup> La creación nómada será la que presente en un juego de intensidades la evidente mentira oculta en todo sistema de códigos. Los textos de la contra-cultura, al igual que sus otras manifestaciones, emanan risa “esquizofrénica o revolucionaria” y no la angustia de nuestro narcisismo privado o de los terrores de nuestra culpabilidad. En Nietzsche, Kafka o Beckett encontramos lo que Deleuze llama “comicidad de lo sobrehumano”, “el Payaso de Dios”.<sup>8</sup> Esa risa proviene de la alegría que provoca el desbaratamiento de los códigos. Es Dionisio quien nos dice con palabras de Deleuze: “Un aforismo es una materia pura hecha de risa y de alegría”,<sup>9</sup> y si no encontramos humor suficiente como para reír es que no hemos entendido nada.

Nos habla así de un pensamiento nómada que vive en movimiento siguiendo la llamada del exterior, que huye del significante. Sin embargo, “el nómada no es necesariamente alguien que se mueve: hay viajes inmóviles, viajes en intensidad, y hasta históricamente los nómadas no se mueven como emigrantes sino que son, al revés, los que no se mueven, los que se nomadizan para quedarse en el mismo sitio y escapar de los códigos”.<sup>10</sup> Podemos, entonces, entender que los nómadas son aquellos que saben reírse de lo serio, quienes utilizan la ironía como movimiento de su pensar, los que hacen humor a partir de los códigos desvelando en su acto los convencionalismos que conforman el ámbito de lo real. Saltemos de un lado a otro, libremente, en una danza del conocer sin orden, llena de júbilo y vida, sin ataduras ni censuras, el baile puro y absurdo de Sísifo con su piedra.

---

<sup>6</sup> *Idem.* p. 2.

<sup>7</sup> *Idem.* p. 3.

<sup>8</sup> Sobre esta idea nos referimos a algunas de las más representativas obras de los autores aludidos (reseñas completas en la bibliografía):

NIETZSCHE, Friedrich. *Así hablo Zaratustra; Humano, demasiado humano.*

KAFKA, Franz. *La metamorfosis; El proceso.*

BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot; El inabarcable; Malone muere; Molloy.*

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, «Pensamiento nomada». Op. Cit.p. 4.

<sup>10</sup> *Idem.* p. 5.

En el presente estudio hemos intentado desentrañar las pautas de ese pensamiento nómada, y lo hemos puesto en práctica con la mayor honestidad que nos estaba permitido. Para ello nos hemos centrado en bloques de contenido, nos hemos sumergido en diversos aspectos del pensamiento corroborando la práctica artística con las teorías planteadas desde la filosofía, la antropología o la sociología. Hemos seleccionado a pensadores y artistas para refutar nuestro planteamiento, para fabricar con su bagaje un muro contra el que apoyarnos y tras el que protegernos. De un modo similar a la imagen que con gran sabiduría nos describe Chantal Maillard:

“Me he situado “contra” el arte y otros conceptos institucionales como quien se apoya “contra” un muro que, al par que nos ampara, nos coarta. Muros, los de la metafísica, la ciencia, la moral, la política, la religión, las formas consensuadas de emocionarnos social y estéticamente, la filosofía o el arte, que hemos levantado para sostenernos, defendernos o protegernos pero que, cuando cobran solidez, nos impiden ver al otro lado, traspasar el ámbito conocido y aprender otras maneras de caminar, de estar y de relacionarnos con las cosas y, lo que es peor, nos hacen olvidar que alguna vez los hemos construido.”<sup>11</sup>

Advertidos por esta gran pensadora, intentaremos tener presente en todo momento que se trata de una construcción propia y no de una realidad imperturbable, absoluta. Nada más lejos de nuestro propósito que pensar en la posibilidad de un modo de ser inamovible. Nuestro muro, fabricado sobre los cimientos que constituyen las ruinas de los muros de otros a los que apreciamos (o no), no pretende durar para siempre, promete ser derribado e intentar caer con elegancia haciendo gala del movimiento que lo eleva. La mayor aspiración será caer para no cohibirnos; para, una vez erguidos con su ayuda, dejarnos ver más allá de él. Y si alguna vez las piedras que lo constituyeron pueden servir para fabricar un camino hacia lo desconocido nuestra empresa habrá llegado a su cumbre.

---

<sup>11</sup> MAILLARD, Chantal. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia, Pre-textos, 2009. pp. 9-10.

## II. ABSURDO, IRONÍA Y SIMULACROS. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.

### Hipótesis:

La presente investigación parte de una hipótesis que desconfía de la veracidad de lo real. Del mismo modo que alguna vez expresó Hume, mantiene la idea de que “todas las afirmaciones son falsas” añadiendo, a favor de la lógica y en contra de toda ella, “incluido ésta”.<sup>12</sup>

De modo que sin pretender ser más acertados que una realidad a la que suponemos, si no falsa, convencional, acordada, construida por nuestra necesidad; presumiremos que existen muchas verdades y no *La Verdad*. Muy similar es el planteamiento —traído a colación por Albert Camus— que ya sostenía en la Antigua Grecia el padre de la lógica formal, Aristóteles, al que no se le escapaba nada:

“A todas estas doctrinas les ocurre lo que ya repetimos una y otra vez, que no se destruyen a sí mismas. Y es que quien afirma que todas las cosas son verdaderas convierte en verdadero también el enunciado contrario al suyo propio, y, por tanto convierte el suyo propio en no verdadero (ya que el enunciado contrario dice que éste no es verdadero); por su parte, el “enunciado” que afirma que todas las cosas son falsas lo afirma también de sí mismo.”<sup>13</sup>

Empecemos entonces por autodestruirnos. Entre los objetivos principales de nuestra empresa resaltaremos el estudio del simulacro, el absurdo y la ironía en el pensamiento último del siglo XX y en el arte contemporáneo. Frutos de la situación posmoderna y cánceres de la representación; capaces, cada uno a su manera, de desmentir la realidad hasta prescindir de ella: precediéndola mediante el ejercicio del simulacro; a pesar de ella, estando por encima o por debajo, pero nunca a su mismo nivel, con la ironía; o sencillamente aceptándola como convención y sin más valor que su mismo acontecer en el caso del absurdo.

---

<sup>12</sup> HUME, David. *Investigación sobre el conocimiento humano*. Madrid, Mestas, 2007

<sup>13</sup> CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Alianza, Madrid, 2006. p. 31. Más adelante, en el cuarto capítulo volveremos sobre esta referencia de Camus al gran Aristóteles.

Imaginemos el mapa de un lugar realizado a escala 1:1. La dimensión del papel sería idéntica al espacio representado y la calidad de sus detalles podría superar al original. ¿Qué sucede entonces con la idea de realidad? ¿Qué ocurre con el concepto de representación? La representación llega a preceder a lo real hasta el punto de prescindir de su existencia. De esto nos habla Baudrillard en su libro *Cultura y Simulacro*.<sup>14</sup>

Cuando dedicamos una conversación a dialogar sobre un tema concreto, pongamos el caso del automóvil (hablar de coches), por ejemplo, estamos de acuerdo en que la imagen que gobierna nuestro pensamiento durante el debate es la imagen que reconstruimos a partir de los innumerables anuncios publicitarios que abordan nuestras vidas por doquier. No necesitamos haber conducido jamás un vehículo de ningún tipo, ni siquiera sería preciso haber estado cerca de uno (aunque esto parece bastante difícil). Para hablar de coches bastaría con la idea construida a partir de los múltiples estereotipos que ya conocemos a través de la televisión, internet, las revistas o las gigantescas vallas publicitarias. ¿Es esto un mapa a escala 1:1 o realmente supera y suplanta toda expectativa de realidad en los referentes? A este proceder podría llamarse pensamiento hiperreal. La idea de *coche*, su imagen, resulta más presente que la realidad *coche*. Nos hayamos ante una verdadera precesión del simulacro respecto a lo real.<sup>15</sup>

Esta distancia abierta entre la realidad y su representación, entre lo real y lo simulado, funciona como eje motor de la presente investigación. La hipótesis inicial cuestiona el potencial del simulacro para mostrar evidencias que permanecen ocultas tras el velo de lo real. ¿Es posible utilizar el simulacro para penetrar en el mundo, para profundizar en la esencia de las cosas? Exactamente en esto se centra nuestra hipótesis; pues parece ser que, dadas las circunstancias, no existe otro modo de taladrar la estructura de esta gran convención que hemos acordado nuestra realidad. Puro pacto que oculta una seria vacuidad. Gran castillo de naipes incapaz de soportar su propio peso más que en el beato acto de sumisión ante su propio espejismo. ¿Será esto otra repetición de la historia de Babel?

---

<sup>14</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós, 2005.

<sup>15</sup> Y preferimos no adentrarnos en el asunto de las relaciones sociales-virtuales, puro cáncer de la sociedad de la comunicación, ya que dada la velocidad de su crecimiento y su extrema actualidad puede convertirse en un monstruo que nos devore sin piedad convirtiéndonos en un pequeño aperitivo.

Jean Baudrillard añade que “será el mapa el que preceda al territorio ... y el que lo engendre”.<sup>16</sup> Así podemos entender que sólo por medio del simulacro será posible la creación de nuevos territorios en el campo de lo real y esto sucede gracias al poder mortífero de las imágenes “asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo”,<sup>17</sup> encargadas de la muerte de la identidad divina. Cuando la divinidad queda reducida a los signos que dan fe de ella, todo queda atrapado en una estructura o circuito ininterrumpido sin referencia que hace flotar al Dios (a la idea de lo sobrenatural) fuera de lo real, pero no en lo irreal —insistimos—, sino en el simulacro.

El referente principal en la teorización del simulacro, Baudrillard, acuerda cuatro fases sucesivas dentro del proceso representativo de la imagen. En primer lugar una *buena apariencia* correspondería al reflejo de una realidad profunda; seguida, una *mala apariencia* que enmascara y desnaturaliza la realidad profunda; un tercer estado corresponde a la imagen que *juega a ser apariencia* enmascarando la ausencia de realidad profunda; y por último, la simulación que no tiene nada que ver con cualquier tipo de realidad, es ya su propio y puro *simulacro*.<sup>18</sup>

1. Buena apariencia.
2. Mala apariencia.
3. Juego de apariencia.
4. Simulacro puro.

En el paso de la tercera a la cuarta fase centramos nuestro esfuerzo para situar el simulacro donde sólo hay un juego de apariencias que nos confunde. Este proceso recuerda a la, tan deseada por Nietzsche, inversión del platonismo: el mundo de las ideas es relegado por la viveza del fantasma, la copia de la copia y la copia de ésta, y así sucesivamente hasta determinar un nuevo valor por el lado opuesto al de los modelos ideales de Platón.

De este modo “la fuerza está en la ausencia” y “de la ausencia nace el poder”.<sup>19</sup> Es ésta la herramienta primordial del arte, o más, el material del que puede crearse cualquier cosa. Si no es a partir de lo que no está, cómo hacer que exista algo nuevo.

---

<sup>16</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Op. Cit. p. 9.

<sup>17</sup> *Idem*. p. 17.

<sup>18</sup> *Idem*. p. 18.

<sup>19</sup> BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas (Venezuela), Monte Ávila Editores Latinoamérica, 1998. p. 16-17.

Por ello “la cuestión es probar lo real con lo imaginario, la verdad con el espectáculo, la ley con la trasgresión, el trabajo con la huelga, el sistema con la crisis y el capital con la revolución...”<sup>20</sup> del mismo modo que probar el arte con el antiarte, una tendencia que asuma la responsabilidad de destruir las imágenes para desvelar el vacío que se oculta tras ellas. Asistimos en nuestro tiempo a una iconoclastia invertida en el proceso de desvalorización de las imágenes, presenciamos el espectáculo más terrible de desaparición:

“El arte se ha vuelto iconoclasta, pero esta postura iconoclasta moderna ya no consiste en destruir las imágenes, como la de la historia; más bien consiste en fabricar imágenes, hasta fabricar una profusión de imágenes en las que no haya nada que ver. Son literalmente imágenes que no dejan rastros, no tienen consecuencias estéticas, propiamente hablando, pero detrás de cada una de ellas algo ha desaparecido. Este es el secreto, si es que hay uno, de la simulación.”<sup>21</sup>

El signo hace desaparecer la realidad al tiempo que oculta el proceso de desaparición, pues aún nos queda algo en el lugar de lo real. Es entonces cuando la ironía ocupa el lugar más alto de nuestra espiritualidad como muestra de la desilusión. Y recurrimos a la ironía, a la paradoja o al simulacro, porque son los únicos procesos que desvelan la estructura de nuestro mundo, revelan el carácter de acuerdo, de convención que tiene todo cuanto nos rodea. Sólo así se muestra lo ridículo de nuestra existencia, donde todo está desprovisto de sentido, mientras en un esfuerzo propio del mismo Sísifo, inventamos valores y motivos sin más fundamento que ocultar la evidencia.

Asistimos a la necesaria desaparición del arte o, tal vez, al espectáculo irónico del fantasma de un arte desaparecido. Baudrillard nos habla de un *arte transexual*, “la idea disfrazada de arte y el arte disfrazado de idea”.<sup>22</sup> Y a partir de aquí podemos adentrarnos en los procesos creativos de artistas que han aportado su grano o, mejor aún, lo contrario, han retirado el grano que les correspondía para acabar con el arte. Procesos involucrados en la desaparición, en la transfiguración del sentido, en la seducción de la realidad.

---

<sup>20</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Op. cit. p. 44.

<sup>21</sup> BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Op. cit. p. 21.

<sup>22</sup> *Idem*. p. 27.

Entonces nos queda preguntarnos si la tarea del ser humano ha de ser dirigir la empresa de la construcción de una nueva torre (al modo de Babel) o, en su lugar, cada uno ha de agarrar su ladrillo y arrancarlo del muro donde estaba colocado para desterritorializar —como dirían G. Deleuze y F. Guattari— y abandonar lo que hasta ahora habíamos tenido por real. Imaginémosnos arrancando una piedra del castillo de la cultura y colocando en su lugar una imagen de esa misma piedra... Tal vez esa piedra pueda ser un cimiento clave que desequilibre el edificio entero.

### **Objetivos:**

Existe una carta de Albert Einstein que fue publicada en el diario del New York Times. En su escrito este Nobel de las ciencias nos arengaba a realizar un esfuerzo: eludir los barrotes de la egocéntrica perspectiva de nuestra conciencia y ampliar las fronteras de nuestra capacidad de compasión para poder así abrazar el universo entero. Leamos un fragmento:

“El ser humano forma parte de un todo, que nosotros llamamos universo, limitado a la vez en el tiempo y el espacio. El ser humano se experimenta a sí mismo, sus pensamientos y sentimientos, como algo separado del resto —como una forma de ilusión óptica de su conciencia. Esta ilusión es como una prisión para nosotros, limitándonos a nuestros deseos personales y al afecto de unas pocas personas cercanas. Nuestra tarea debe ser liberarnos de esta prisión, ampliando nuestro círculo de compasión hasta abarcar todas las criaturas vivas y la naturaleza completa, en todo su esplendor. Nadie es capaz de conseguirlo completamente, pero esforzarnos en este sentido es ya una parte de la liberación y es la base de nuestra seguridad interior.”<sup>23</sup>

El ser humano se concibe independiente a pesar de que su interdependencia es evidente. Pertenece a un todo, somos tan sólo una minúscula parte de una entidad superior y, sin embargo, vivimos según la creencia en nuestra individualidad, enfrentada a cada una de las partes de este todo universal.

---

<sup>23</sup> Extracto de una carta de Albert Einstein publicada en el *New York Times*, 29 de Marzo, 1972, ref. en MARTÍN ASUERO, Andrés. *Con rumbo propio*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2009. p. 63.



Si nuestra noción de lo que entendemos por realidad está condicionada por una percepción personal que se delimita con los pensamientos y sentimientos individuales, nuestro principal objetivo será ampliar esos límites, en primer lugar tomando conciencia de ellos y más tarde atravesarlos con el fin de fundar nuevos territorios para nuestra comprensión. Territorios que alguna vez habrán de volver a extenderse sobre sus fronteras para ampliarse una vez más y así hasta entender que no existen barreras más que en el pensamiento y en la acción que éste censura.

Ya no se puede rescatar un nivel absoluto de realidad, del mismo modo que no puede escenificarse la ilusión. “La ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es.”<sup>24</sup> Lo real se ha hecho ilusión y la ilusión ha desaparecido como posibilidad. Sólo nos queda el azar y el vértigo que su continuo movimiento nos produce. Aceptar la absurdidad ha sido nuestro propósito, en lugar de tratar de encerrar a un caballo en una ratonera. Si lo real se nos escapa tal vez sea hora de aprender de su proceder.

Para resumir los objetivos establecidos en esta empresa de investigación hemos recurrido a una estrategia que estuviera a la altura de nuestras expectativas con el deseo de que cada paso sea una puesta en práctica de su teoría. El absurdo no está reñido con el sentido sino con la lógica, así que según la anti-lógica de un planteamiento que aspira al absurdo, presentamos *seis ideas imposibles pensadas antes de desayunar*. Todo un ejercicio gimnástico que practicado diariamente puede poner a prueba las fronteras de la posibilidad.<sup>25</sup> He aquí nuestros objetivos:

1. Escribir sobre lo que no se sabe: investigar lo desconocido.
2. Descubrir que no existe lo real, sino modos de entenderlo.
3. Asumir el absurdo como única ley (única posibilidad sensata) y la ironía como metodología.
4. Entender que la ficción es tan real como ficticia la realidad.
5. Dejar de defender lo indefendible (la verdad absoluta); creer en lo imposible y hacerlo realidad.
6. Negar todo el trabajo: tacharlo, destruirlo (sólo negando se puede afirmar, sobrevivir).

---

<sup>24</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Op. cit. p. 47.

<sup>25</sup> En la versión cinematográfica de *el país de las maravillas* dirigida por Tim Burton, Alicia es arengada por su padre a realizar esta actividad diariamente con el fin de sobrepasar los muros de lo posible.

### **III. HUNDIRSE EN UN BOTE SALVAVIDAS. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.**

Distinguiremos entre el interés propio y la relevancia científica de nuestra investigación. En primer lugar una inquietud personal, algo en nuestro interior, nos empuja irrevocablemente a preguntarnos por ciertos aspectos del mundo en el que vivimos; la constante colisión contra barreras y estructuras nos acorrala de tal modo que nos encontramos en un callejón sin salida donde se nos presentan dos opciones: la primera es asentir, creernos que este callejón es el mundo y alegrarnos ante la seguridad que nos ofrece nuestra cárcel; la segunda posibilidad es preguntar, dudar de la restricción de nuestro espacio, de su condición y poner a prueba la resistencia de su construcción para escapar de la mugrienta humedad de su hermetismo.

Indudablemente hemos optado por la variante más animada, la misma que casualmente hemos considerado más honesta. La única salida a la simpleza, la pérdida en la complejidad. Hemos decidido dudar y en ello estamos. Y si esta decisión y la empresa que con ella se levanta tiene como meta el desarrollo artístico es porque aún consideramos que desde el arte se puede influir en la vida; aunque sólo sea dudando, poniendo a prueba lo establecido, preguntando sin esperar mayor respuesta que la extensión de nuestro titubear. Es aquí donde nuestro interés personal se hace plural, donde nuestra investigación adquiere un interés o valor científico: en la extensión de un titubeo y la confirmación de la no certeza.

Hemos de remarcar la actualidad del asunto que entretejemos: la revisión de lo real y de la confianza depositada en los organismos de creación de convenciones. Todo ello a través del simulacro utilizado como estrategia desveladora de la estructura latente. La duda está de moda en una era de insatisfacción, de desajuste político, social y humano. Hay tiempos de certidumbre y de certeza, pero no son los que corren en el presente. Como consecuencia son numerosas las propuestas que en relación a nuestro estudio plantean tesis unas veces paralelas, otras cruzadas, que siempre acaban reforzando la misma hipótesis. De los pensadores seleccionados es determinante la candente novedad de sus teorías que ahondan sus raíces en la coyuntura misma de nuestro momento histórico. Hemos construido nuestras teorías sobre un pensamiento

que se renovaba a cada instante. Las ideas de Goodman fallecido en 1998, o las de Deleuze en actividad hasta su muerte en 1995, así como las postulaciones de Baudrillard quien nos dejaría en 2007, son revisadas y continuamente referidas en los manuales de cualquier materia humanística por la que nos inclinemos. Otros pensadores sobre cuyas reflexiones hemos gravitado continúan con su labor de razonamiento, especulación, contemplación y arrojo para acercar el mundo al entendimiento. Es el caso de Edgar Morin, Boris Groys, Chantal Maillard, Francisco Javier San Martín, Felix Duque, José Antonio Marina, Marc Augé o Félix de Azúa, entre tantos. Así mismo no hemos querido menospreciar las ideas de algunos anteriores, es el caso de Albert Camus, cuyas opiniones siguen sonando terriblemente a nuevo.

Desde la literatura —aunque con importantes relaciones a nuestro trabajo— tenemos la obligación de nombrar la investigación realizada por Jesús Montoya Juárez bajo el título *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. Una tesis dirigida por el profesor Ángel Esteban dentro del Departamento de Literatura Española de nuestra misma universidad, cuya publicación verá la luz en el reciente año 2008.

Entre tanto, las exposiciones y eventos artísticos más relevantes de los últimos años no han dejado de contar con la obra de muchos de los artistas que aquí hemos reunido para respaldar nuestras conjeturas. Los más señalados acontecimientos como son la Bienal de Venecia (Italia), la Documenta de Kassel (Alemania) o The Sculpture Project en Münster (Alemania), todos ellos en Europa; al igual que otras citas como las Bienales latinoamericanas de Lima (Perú), La Habana (Cuba), Sao Paulo (Brasil) etc. con cada vez más repercusión; han amplificado una y otra vez la voz de aquellos que dudaban de la veracidad de lo real, que cuestionaban la convencionalidad de nuestro mundo, que simulaban el juego de la normalidad, para denunciar su extrañeza. Sabemos que no están todos los que defienden similares tendencias, lo que exigiría una labor de recopilación tan amplia como inútil e irreal, al fin y al cabo. Nuestra decisión ha sido reunir a aquellos artistas cuyo trabajo funcionase a modo de contrafuerte al ser enfrentado a las ideas de cada pensador. Alguna vez nos ha sobrado con un solo nombre, mientras que otras hemos recurrido a un par de ejemplos o un conjunto de muestras. Pero si existe algún aspecto destacable que unifique a los artistas seleccionados es su común negación de lo real como estrategia de supervivencia. Una resistencia a creer en los aspectos convencionales de la vida y del arte. En esta línea

podemos reunir a Joseph Beuys, Peter Fischli y David Weiss, Cai Yuan & JJ Xi, Gilbert & George, Jeff Koons, Pipilotti Rist, Francis Alÿs, Joan Fontcuberta, Allan Kaprow, Maurizio Cattelan, Antoni Muntadas y tantos más. Pero, repetimos, no es ésta una clasificación sino la recopilación de pruebas de una situación de inconformidad con la convención que nuestro mundo acepta por realidad. Todos se suman ante la necesidad de mostrar que lo real (lo que concebimos como tal) no es más que un acuerdo, proponiendo la construcción de nuevos mundos, la ampliación los límites de lo posible, caminando con desenfado sobre lo que otros llaman imposible.



JEFF KOONS. *Lifeboat*. Bronce, tamaño real, 1985.

El poder del arte radica en su vulnerabilidad, su debilidad, permeabilidad o flexibilidad, en su capacidad para acercarse y dejarse impregnar por otras disciplinas, para defender una opinión o su contraria; su capacidad para referirse a cualquier campo. Digamos que el arte es ante todo un terreno humano. El carácter humanista del arte es inherente, su capacidad antropológica o sociológica, así como historicista; su facilidad para acercarse o adoptar métodos y estrategias de campos tan distantes como la biología, las matemáticas o la poesía, la interpretación, etc. lo sitúan en un estatus o perspectiva privilegiada. Con el arte podemos llegar a los entresijos más diversos de la humanidad, de su modo de habitar, de pensar, de creer, de relacionarse, etc. En este sentido el arte es un territorio experimental, un laboratorio donde se practica el entendimiento hacia nosotros mismos, donde cuestionamos y probamos los valores

sobre los que se levanta nuestro mundo, cómo lo entendemos y qué papel nos ha tocado representar.

Será a partir del arte desde donde nos lancemos utilizándolo a modo de trampolín para sumergirnos en las profundidades de lo humano, un mar en tempestad con el entendimiento como bote salvavidas que se ofrece a socorrernos. Pero tal vez el que encontremos —ya que nos movemos en el irónico territorio artístico— sea el bote de bronce que Jeff Koons nos lanza, y el peso de su ironía nos arrastre a las penumbras de lo desconocido en lugar de mantenernos en la superficie. Nada nos asusta cuando el naufragio es un hecho. ¿Y quién sabe si en la oscuridad de los fondos es posible encender una vela debajo del agua?

Para empezar sumergiremos la cabeza desde la orilla para vislumbrar lo que se avecina. Desde aquí intentaremos sintetizar el funcionamiento del laberinto construido. A continuación proporcionamos algunas pistas sin llegar a dismantelar la cartografía exacta del territorio explorado, para así mantener el deseo de adentrarse entre sus calles inundadas.

### **Bloques de contenido:**

Con el fin de facilitar la comprensión de nuestro estudio hemos dividido el conjunto en tres bloques que se componen a su vez por tres capítulos cada uno. Según estos tres conjuntos temáticos podremos ir avanzando en el desarrollo de la tesis que en adelante se despliega. Veamos con mayor detalle el contenido de nuestro estudio:

En el primer bloque titulado «Sobre el sentido en sí o su ausencia» se reúnen tres capítulos que desde diferentes perspectivas se van acercando al complejo entramado que se tiende entre el sentido, la lógica y el absurdo. Aquí defenderemos e intentaremos refutar la idea de que el ser humano es el responsable último de toda noción de sentido o de cualquier ausencia de esta convención tan valorada.

«Éticas del ser absurdo» será el nombre del segundo bloque que durante los tres sucesivos capítulos va a centrarse en la calidad ética de un ser posmoderno abocado al

absurdo. El carácter lúdico de la existencia va a conducirnos a nuevos modelos de pensamiento y actuación. Veremos cómo el arte sabe ser ético en un mundo absurdo.

Y para cerrar esta estructura de tres contrafuertes nos centraremos en la compleja disyunción que se nos plantea con la pregunta «¿Conocimiento o verdad?», así mismo, durante otros tres capítulos. Ante todo para extraer la conclusión de que “la verdad” no es más que una falacia provocada por las limitaciones del conocimiento. Es decir, tendemos a establecer como verdadera la parcela que comprende nuestro entendimiento, mientras que dejamos fuera de su confín todo aquello que no podemos aprehender.

### **Capítulos:**

Analizaremos más detenidamente el contenido de cada uno de los capítulos que componen este puzzle teórico. Más allá del asunto que engloba cada bloque de contenido, los capítulos constituyen grupos menores de significado que, a la vez que mantienen el pulso de la tesis general, poseen una entidad propia y singular. En cada uno de ellos se desarrolla una materia concreta que responde a un posicionamiento personal respecto a los autores referidos, pensadores y artistas plásticos. Resumiremos a continuación la idea o ideas principales de cada una de estas parcelas.

En el primer capítulo «Re-creación del mito. El mito en el arte», nos acercamos al mito como metáfora explicativa y no como huida en la necesidad de una verdad absoluta. Según nuestro planteamiento el mito no es un medicamento que cura la enfermedad, sino, más bien, una lente que nos ayuda a observarla de cerca, penetrando en sus capas más profundas. De modo que si el mito es un recurso que logra explicar aquello que escapa a la razón, el arte recurrirá al mito y a su proceder metafórico para entender el mundo. En la actualidad buena parte de las diversas manifestaciones artísticas dedican su esfuerzo a actualizar los mitos respecto a nuestro momento histórico y así dar sentido a lo que aún no lo tiene. Una gran responsabilidad que consiste en crear valores y transmitirlos. La comprensión humana se sitúa entonces en el punto de mira de muchas de las actuales apuestas creativas.

Con el rito, ligado al campo de lo mitológico, se confiere simbolismo al objeto, al lugar y al ser humano, en definitiva, a la realidad. Eso sí, como decíamos, los mitos han de ser actualizados para adaptarse a las nuevas estructuras sociales y culturales, a los nuevos modos de vivir y de entender. Acordamos que el sentido del arte no es crear objetos bellos (por supuesto), sino igual que el mito, funcionar como un método de conocimiento, mediante el que penetrar en el mundo y encontrar nuestro sitio. Y cualquier cualidad estética es tan sólo un subproducto de la casualidad en nuestra batalla con el entendimiento. Para ilustrar este planteamiento teórico nos acercaremos al concepto de *arte ampliado* propuesto por Joseph Beuys. En él se ejemplifica un arte que apuesta por el desarrollo de la creatividad: un “arte total” que nos servirá de gran ayuda en la ardua tarea de autodeterminarnos.

Tras analizar el potencial del mito y de abrirnos a la posibilidad de un mundo que no se ciña a la razón sin excusas, nos acercaremos a la visión compleja de Edgar Morin en el segundo capítulo, «La complejidad de lo complejo». Veremos cómo un pensamiento mutilado sólo puede conducir a acciones mutilantes. Si nuestro propósito se funda sobre la voluntad de renovación de los valores hemos de trabajar en la apertura de nuestra comprensión de cara a la complejidad. Una complejidad muchas veces inaprehensible que requiere aceptación de aquello que se escapa. Por ello embriagados de idealismo no debemos confundir la idea con aquello a lo que señala y que pretende traducir. Y es que no hay un límite real entre los ámbitos de conocimiento que nuestra comprensión establece, las fronteras entre unos ámbitos y otros no existe más que en la teoría, en el nivel de las ideas. Toda teoría o definición se levanta sobre un cimiento de convenciones que hemos establecido para entendernos, pero que dudosamente podría equipararse al grado de *verdad*.

Pues, en definitiva, no hay una, sino infinitas formas de trazar un mapa de lo real o describir la noción de *verdad*. Sea cual sea la institución de poder que la defienda, no es más que una más de tantas *verdades*, interpretaciones de lo real, que pueden ayudarnos a aclarar nuestra visión del mundo. Morin nos plantea la posibilidad de un conocimiento más rico aunque menos “cierto” (menos bañado por esa pretensión de certeza). La complejidad está abierta al desorden a lo cambiante por eso es estrategia y no se ciña a un programa definido, ordenado.

Más adelante, también en el segundo capítulo, penetraremos en las teorías de Nelson Goodman, quien defendiera con influyente capacidad que no existe un mundo, que no existe una verdad, sino que se trata de una multiplicidad de *mundos de verdad*. Una tendencia que apuesta por una diversidad de modos de hacer y de entender el ámbito de lo real, todos correctos y a veces en conflicto. Toda una apología de la paradoja universal.

A su vez destacaremos la importancia de la participación en el arte: un arte al acecho, hecho por y para el público, con ejemplos como John Cage, Yoko Ono, Jeremy Deller, Erwin Wurm, etc. Un arte en el que la creación de la compleja trama de mundos de verdad no sólo es tarea de unos pocos.

Seguidamente analizaremos la forma en que en la actualidad el poder del arte reside en su carácter contradictorio, paradójico. En el tercer capítulo que hemos titulado «El poder recreador del arte», examinamos las teorías de Boris Groys acerca de cómo una obra de arte puede dar cuerpo a una tesis y a su antítesis simultáneamente.<sup>26</sup> Por tanto en arte habrá que aceptar la paradoja intrínseca (auto-contradicción) y dar por acertada la interpretación que se niega a sí misma. ¿Posee el arte un valor y un poder independientemente del organismo institucional al que sirva? Sí, y veremos de qué manera pone en marcha sus propios mecanismos soberanos más allá de las constricciones sociales, políticas, culturales de cada momento.

Con la obra de los suizos Peter Fischli y David Weiss comprobaremos diversas estrategias de ese poder recreador del arte, el poder de la iconoclastia y la intrusión de lo cotidiano en el arte como mecanismo demoledor de las convenciones artísticas. La ingenuidad y la simpleza serán los disfraces utilizados por la ironía para atacar despiadadamente a los organismos de la lógica, sea cual sea el destino que ésta defienda o persiga.

Así mismo, nos acercaremos al trabajo de Cai Yuan & JJ Xi, una pareja de chinos afincados en la capital inglesa, empeñados en zarandear los cimientos de las convenciones más firmes; empleando para ello *el poder de la locura* como herramienta iconoclasta, como instrumento desvirtualizador de creencias y costumbres. Con sus

---

<sup>26</sup> Sobre estas ideas revisaremos los ensayos de Groys *Art Power*. Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2008; y *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia. Pre-textos. 2005.



excéntricas performances van a destapar el carácter convencional de la cultura, insistiendo en la fragilidad de dichos acuerdos que pueden ser transformados o sencillamente sustituidos en la evolución de nuestro mundo.

De aquí pasamos al segundo bloque que con el cuarto capítulo, «Sísifo en el nuevo milenio», nos adentra en la figura de Sísifo como modelo mitológico que ilustra lo que Albert Camus denomina el estado de absurdo existencial de la actualidad.<sup>27</sup> Hemos de aceptar el absurdo y disfrutar de la vida: Sísifo, el semidios que Camus traduce a nuestra era, es un superhombre consciente de los límites de la razón y que no por ello deja de sonreír.

El absurdo niega la verdad única, lo absoluto; a cambio trabaja por la rebelión, la libertad y la diversidad. Y lo más importante de todo, lo hace a sabiendas de que no existe un porqué ni un para qué, lo hace “para nada”. Siguiendo esta filosofía nos centraremos en la obra de la peculiar pareja de esculturas vivientes Gilbert & George, destacando su gesto humanista al tiempo que absurdo en una revisión de lo humano que analiza desde lo más bello a lo más repugnante. Un *Art for All* (arte para todos) muy similar al del entusiasta comunicador Jeff Koons, al que también ofreceremos un espacio, volcado con un público al que debe todo su esfuerzo y al que dedica cada obra como caricatura del exceso en una reclamación de la justa medida.

Somos conscientes de que nuestra razón se sostiene sobre convenciones, construcciones pactadas sobre la experiencia colectiva. Así, en el capítulo cinco, «La ética lúdica de la razón estética», comprenderemos la razón lúdica propuesta por Chantal Maillard, la cual viene a decir que vivir estéticamente o practicar una razón estética consistirá en aprender lo real sensiblemente durante el acto de construirlo. En este proceso se traspasan las fronteras y límites de nuestro pensamiento y se amplía el territorio de lo real. Practicar la razón estética será —entre otras cosas— escribir sobre lo que no se sabe, escribir sobre valores y modos de entender lo que antes no se entendía. Inventar nuevos mundos posibles. En el desarrollo de esta empresa la ironía va a trabajar como ética y epistemología del hombre absurdo. Según Maillard los mitos son como espejos que deforman simbólicamente la realidad mediando entre el alma y la oscuridad.

---

<sup>27</sup> CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza, 2006.

Vivir estéticamente —en resumen— será construir, conocer, comprender lo real respetando las reglas del azar.

Con el estudio de la obra de Pipilotti Rist disfrutaremos de la ironía que la razón estética de Maillard nos describe. La equivocación se convierte aquí en una oportunidad naciente, en un nuevo comienzo. La pérdida, la caída, serán convertidas en trampolines que nos ayuden a seguir adelante con más fuerza. Y el error será el mejor acierto, mediante el que la libertad creativa se ponga de manifiesto. Dentro del estudio realizado sobre la artista nos hemos permitido el privilegio de reservar «Un espacio para la equivocación» en el epígrafe 5.2.3. (con ese mismo título) y que como “error” presentamos tachado.<sup>28</sup> Resumiremos que si jugar es vivir, pero sin trabas (con algunas reglas, pero nunca leyes absolutas e irremplazables), el juego estético se basa en el proceso de conocer sin los obstáculos de la razón. Toda una oportunidad para la fantasía.

En el sexto capítulo, dando fin al segundo bloque, dedicaremos nuestra atención al «Ecologismo estético» o *estética sostenible* —en términos de Francisco Javier San Martín. Con estas expresiones vamos a denominar una tendencia adoptada por los artistas como resistencia a la mercantilización más clara del arte. De modo que entendemos por ecologistas del arte a aquellos que se niegan a aceptar un arte de “usar y tirar” sujeto a las leyes de mercado. Hablamos de un arte que plantea cuestiones o soluciones, que está implicado en la creación de valores y quiere golpear directamente a la situación real a la que pertenece. Y lo hará siempre al servicio de la humanidad, nunca en pro del mandato del poder y el capital. Hablaremos de una práctica que no se limita a producir, sino que vive para actuar; que no se centra en la producción, sino en la acción.

Nos acercaremos a las teorías de Félix Duque para hablar de los modos de habitar construyendo del ser humano; y de cómo del baile-lucha entre hombre y natura nace un habitar poético. Un habitar creador donde la máxima apuesta será la creación de la dignidad compartida, la del sujeto y su mundo.

Como ejemplo de lo que hemos denominado ecologismo estético nos acercamos al “andar” de Francis Alÿs, a su proceder nómada mediante el que el artista se apropia

---

<sup>28</sup> El epígrafe mencionado aparece tachado por completo. En el «Apéndice I» se añade una copia del mismo texto sin tachar.

de la calle andándola, empleando o perdiendo el tiempo en el mero acto de transitar. Asimismo, presentaremos algunas anotaciones sobre este arte que va del apropiacionismo a lo inapropiado, siguiendo la ley invertida de “máximo esfuerzo, mínimo resultado”.

Llegados a este punto —ya en el tercer bloque—, dudamos entre *¿Conocimiento o verdad?* Así nos atreveremos a cuestionar nuestra fe en la realidad en el séptimo capítulo titulado «Sobre la veracidad de lo real». Profundizaremos en las nociones de *no-lugar* o *ficción* empleadas por Marc Augé como marcas del exceso que caracteriza al momento posmoderno o sobremoderno —así lo denomina este francés. La desproporción del espacio y su movilidad; la aceleración de un tiempo aferrado a la idea de progreso con una historia que se anticipa a los hechos; y una superabundancia de información que supera a la realidad, tres marcas del exceso de un mundo hiperreal.

En este mundo encontraremos el no-lugar, un espacio donde el tiempo se deforma, la acción se estereotipa y donde la cultura queda sometida a su cauce más delgado e insignificante. Si el lugar es el espacio hecho simbólico mediante el uso y la marca humana de la cultura, el no-lugar repele ese tipo de señas culturales imponiendo un uso impersonal y estereotipado de su espacio cuyos símbolos rezan al más riguroso pragmatismo del sistema. En este mundo la imagen (gracias a la promesa de instantaneidad y ubicuidad) acabará por sustituir a la experiencia real.

Dentro del mismo capítulo, en el epígrafe 7.2. haremos un breve repaso del escepticismo activo de Joan Fontcuberta. Veremos de qué manera la mentira compulsiva de este artista denuncia la credulidad de nuestra sociedad, la fe ciega que profesa ante los medios de información y comunicación, ante la ciencia y la educación, no tanto hacia la política, pero sí ante los noticiarios. Por medio de la fotografía y su supuesta pretensión de verdad, la perversión de Fontcuberta nos pretende situar en los límites de lo creíble para obligarnos a ser críticos y cuestionar lo que vemos. Como un buen prestidigitador nos hará dudar de los límites de lo posible, jugando con la ilusión y nuestro deseo de creer.

Una vez asentadas las bases de nuestra incredulidad, aceptado el absurdo como única explicación existencial y ayudándonos de la ironía para descubrir o crear nuevos mundos, llegamos al capítulo ocho, «De la simulación a la seducción». En él nos

sumergiremos en las teorías de Jean Baudrillard, aquel que desde más perspectivas disparó al simulacro. ¿Simular o disimular? ¿Seducción u obscenidad? El vértigo y el azar nos conducirán hacia otros modos de entendimiento regidos por la casualidad. La estrategia que Baudrillard nos propone consiste en proliferar hasta el infinito para escapar a la tediosa dialéctica del sentido. Será la seducción de las apariencias la única gran estrategia que escape al actual sistema de disuasión y simulación.

Veremos algunas tentativas propuestas de Allan Kaprow —aquel que acuñara el término *happening*— y nos centraremos en las estrategias de seducción que Maurizio Cattelan lleva a cabo en una práctica artística no exenta de polémica y conflictos morales que el artista siempre salva con gran humor. El escapismo y la negación sistemática de su trabajo irán acompañados de un magistral uso de la ironía y una descarada y aplastante autocrítica. Cattelan nos regala una caricatura de nuestro mundo y, en particular, del mundo del arte. Aquí la parodia cumple la función del mito y al alejarse de lo real consigue explicarlo de una manera más global.

Antes de terminar aportaremos nuestro esfuerzo para colaborar en la construcción de «La torre de la confusión», capítulo nueve, donde revisaremos la distancia entre nuestro ánimo de comprensión y los límites de lo que se ha denominado *logos*. En su libro *Cortocircuitos*, Félix de Azúa nos advierte de que el entendimiento no es más que un acto convencional que edificamos sobre prejuicios para satisfacer una necesidad.<sup>29</sup> Si la verdad no es fija, cómo lograremos aprehenderla.

El ejemplo de Babel nos servirá para explicar el fenómeno de la confusión compartida y de la continua traducción a la que “la verdad” está sometida. En esta línea la obra de Antoni Muntadas pone de manifiesto la traición de la traducción.<sup>30</sup> La serie de proyectos *On Translation* en la que se invita al público a “perderse en la traducción” es un ejemplo de una verdadera inversión del platonismo. Toda copia, traducción o interpretación, de la idea germinal de cada proyecto es considerada un nuevo original.

Por último, en el décimo capítulo previo a las conclusiones, hemos querido hacer una breve presentación de la obra plástica personal. Con ello pretendemos hacer más

---

<sup>29</sup> AZÚA, Félix de. *Cortocircuitos. Imágenes mudas*, Madrid, Abada, 2004.

<sup>30</sup> La última gran retrospectiva de este Premio Velázquez de Bellas Artes 2009 ha podido visitarse en el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) entre noviembre de 2011 y marzo de 2012.

claros los vínculos que enlazan la presente empresa investigadora con nuestro interés artístico enfocado al desarrollo de una obra lógica, o no, pero coherente con los paradigmas del propio entendimiento.

El paralelismo entre los temas abordados en este estudio y las preocupaciones a las que nos enfrentamos en la experimentación plástica pone a prueba el interés científico y artístico de ambas empresas que en este punto se apoyan una sobre la otra para servir de soporte para un nuevo nivel. En un castillo de naipes estas serían nuestras primeras cartas. De su buen equilibrio dependerá la estabilidad de la futura construcción. Pero nuestra mayor suerte es saber que, en cualquier caso, antes o después, nuestra torre acabará cayendo, dejando paso a un nuevo mundo de posibilidad.

#### **IV. EL VÉRTIGO Y EL AZAR DE LA CONSTRUCCIÓN. METODOLOGÍA.**

En cuanto a metodología hemos hecho acopio de valor y nos hemos aventurado a perdernos, a abandonar el sentido y profundizar en el absurdo, en su debilidad (flexibilidad, apertura, falta de límites, etc.). La disciplina de un gran esfuerzo ha sido puesta en marcha “para nada”, a lo Camus; conscientes de que una tesis no cambia la realidad que estudia y sobre la que teoriza, salvo si se cuida de dejar alguna puerta abierta, de no encerrar su mundo entre los rígidos barrotes de la razón. Nada más lejos de nuestro propósito que de-limitar lo real, ya sea en arte, ya a nivel epistemológico o metafísico. Por lo tanto, hemos decidido deslizarnos por la superficie inmanente del pensamiento de nuestro tiempo y atrevernos a inventar conexiones con las que vincular la práctica artística contemporánea; otras veces, al revés, las manifestaciones artísticas han creado la necesidad de una teoría que aquí hemos intentado satisfacer. Eso sí —repetiremos cuanto sea necesario—, sin cerrar puertas, sin amarrar, navegando sin aferrarnos a ningún puerto.

Hemos recurrido a teorías o prácticas artísticas como meros instrumentos epistemológicos con los que ilusoriamente cercar el plano ontológico. Siempre conscientes de la imposibilidad que entraña la pretenciosa aventura de atrapar lo real entre las restringidas redes del conocimiento. Aún así, guiados por una vocación empírica y naturalista hemos optado por la aplicación de un método comparativo con el fin de poner cara a cara las ideas con los hechos, las teorías establecidas desde el pensamiento con las manifestaciones propuestas desde el arte.

En todo caso hemos presumido una función ética en la deontología del arte. De manera que no puede explicarse la aparición de ninguno de los autores o artistas elegidos, si no es bajo el prisma que analiza su proceder respecto a valores éticos. Ante todo nos ha importado la función que desde la cultura hemos de asumir a la hora de elaborar y reelaborar las normas mediante las que nos relacionamos entre nosotros y con el mundo. Será en este aspecto en el que insistiremos como eslabón latente que va a engarzar la presente investigación.

Con esta insistencia en la duda, una duda siempre ética, autocrítica, no nos ha quedado otra opción que la de un relativismo general que bajo la voluntad de coherencia duda hasta de sí mismo. Y lo hace para autodestruirse en un acto de honestidad por respeto a sus propias suposiciones. Eso sí, autodestrucción a la que nuestro relativismo pretende asistir en primera fila, viajando en *bussines-class*, sin mirar atrás (para no convertirse en estatua de sal) y con una buena sonrisa (como el Sísifo de Camus).<sup>31</sup>

Las principales tareas desarrolladas para llevar a cabo nuestra investigación han seguido un orden lógico, a la vez que regido por el azar, bailando unas veces con un ritmo inductivo, otras al son de la deducción. Desde el comienzo nos hemos atrevido a lanzar hipótesis extraídas a partir de experiencias particulares, para luego derivar desde el principio supuesto unas nuevas consecuencias. Progresivamente hemos centrado nuestra inferencia desde lo particular hacia lo general y de nuevo hacia lo particular: en su momento comenzamos con la búsqueda de información contrastada sobre las primeras cavilaciones y conjeturas; seguidamente procedimos a la elaboración de los primeros textos y propuestas; para seguir con la ampliación de la bibliografía con ánimo de verificar y reforzar las hipótesis planteadas. Continuamos con la reconstrucción y ampliación de la propuesta inicial confrontando las suposiciones con extensa información específica (tanto a nivel teórico como en el ámbito artístico donde la teoría se enfrentaba a ejemplos concretos de las ideas que pretendían defenderse). Tuvimos que establecer límites sensatos a nuestra ambición y fue entonces cuando más coherencia adquirieron nuestros planteamientos, pues ante la imposibilidad de incluir el todo y la falta de argumentos necesarios y suficientes para determinar fronteras inamovibles, recurrimos al poder de la intuición. Lo que reforzó el carácter de nuestros métodos otorgándonos gran libertad.

Por último, una vez redelineadas las hipótesis definitivas y unos objetivos finales, se ha trabajado en matices de orden teórico contrastando y entrelazando la información de los diferentes bloques de contenido para constituir un conjunto equilibrado y coherente donde las referencias internas van a fortalecer la cohesión de los pilares erigidos en cada capítulo. Así mismo, debido a la imparable actividad artística y su carácter renovador, hemos actualizado la obra de muchos de los artistas, incorporando

---

<sup>31</sup> En el cuarto capítulo «Sísifo en el nuevo milenio» entraremos en detalle sobre ese héroe castigado por los dioses que mantiene su sonrisa. Nos referimos a la versión que Albert Camus redacta en su ensayo *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza, 2006.

nuevas fuentes y ejemplos, apostando por la importante actualidad del asunto en cuestión.

Los diferentes temas abordados se unen transversalmente, teniendo en cuenta que su desarrollo hace que se encajen tal cual piezas de una misma máquina. Igualmente la materia analizada en esta investigación genera su movimiento desde la interdisciplinariedad, abarcando mucho más que un campo de conocimiento único y puro. Esto en el arte resulta bastante usual, pues una práctica centrada únicamente en sí misma resultaría en un proceso paradójico y suicida, similar a un cáncer. Ya decíamos que el arte no existe por sí solo, aislado, sino que se desarrolla en relación a todos los campos relativos al conocimiento humano al que deontológicamente consideramos se debe.

Resumiremos nuestro proceder metodológico con una imagen: imaginemos un individuo subido a los hombros de dos compañeros. En cada capítulo hemos pretendido erguirnos apoyando un pie sobre el hombro de un pensamiento y el otro sobre un modo de desarrollar o entender el arte. Entonces, en equilibrio sobre unos cuerpos que se agarran de la mano para mantener la tensión de nuestra torre, podemos divisar un horizonte ampliado. Atraídos por el engrandecimiento del paisaje que nos proporcionaba la altura hemos buscado otros ayudantes, artistas y pensadores cuyo trabajo nos sirviera para construir una torre humana (algo a medias entre el ejercicio de los castellers un castillo de naipes) sobre el que elevarnos para ver aún más lejos. Alcanzada una altura vertiginosa, llega la hora de bajar o sencillamente dejarse caer.

En ningún momento hubo ánimo de permanencia, sólo queríamos vislumbrar un horizonte lo suficientemente lejano como para retornos a alcanzarlo. Y al final volver a la superficie y deslizarnos en todas direcciones. Si esta investigación ha consistido en la construcción de dicha torre, su culminación habrá de llevar a cabo la obra de su desparrame, y trazar mediante su acto las líneas de fuga pertinentes. En su ensayo «Poesía francesa del siglo XX», Paul Auster transcribe un extracto en el que Tristan Tzara nos desvela la receta o metodología para construir un poema dadaísta:

“Coja un periódico. Coja unas tijeras. Elija un artículo del largo que desea para el poema. Recorte el artículo. Luego corte con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y póngalas en una bolsa. Agite con suavidad.



Después extraiga los recortes de la bolsa uno a uno y cópielos rigurosamente en el orden que los sacó. El poema se parecerá a usted. Ya lo tiene; será usted un escritor infinitamente original, con una fascinante sensibilidad, que desafiará la comprensión de la gente vulgar”.<sup>32</sup>

¿Qué ocurriría si agitamos con fuerza? No hemos llegado a tan sublime estrategia (aunque ha sido fuerte la tentación), pero en el alma de nuestro proceso siempre ha habido una certidumbre: el azar puede abrir tantas puertas como cerrarlas. Es decir, si la suma de casualidades nos sitúa en una dirección, qué conjetura o sospecha nos llevaría a creer que podemos dominar nuestra suerte. Si nuestra investigación tiene una dirección, un sentido (lógico o absurdo) es fruto de lo casual; así que no hemos querido luchar contra nuestra suerte, sino, más bien, bailar con lo fortuito, aceptar lo imprevisto y celebrar lo accidental. Dando la bienvenida a lo que se aproximaba y despidiendo con alegría a lo que se alejaba apartándose de nuestro camino, para dejar paso a otra cosa.

Cualquiera que se atreva a desafiar la eficacia del proceso metodológico empleado descubrirá que es posible desplazarse en la superficie oscura de lo desconocido, que es posible bailar sobre las ciénagas como si fuesen prados, tal y como invitaba el nihilismo de Nietzsche. Ahora pongamos en marcha nuestro pensamiento “errante” —valgan las dos acepciones, *que vaga* y *que se equivoca*.

---

<sup>32</sup> AUSTER, Paul. *Experimentos con la verdad*. Barcelona, Anagrama, 2009. pp. 89-90.





## **1. RE-CREACIÓN DEL MITO. EL MITO EN EL ARTE.**



## 1.1. RE-CREACIÓN DEL MITO.

“Je ne passe jamais devant un fétiche de bois, un Bouddha doré, une idole mexicaine sans me dire: c’est peut-être le vrai dieu.”<sup>1</sup>

El mito ha coexistido con el hombre desde que éste siente la profunda necesidad de plantear cuestiones y contestar a ellas. A partir de la ruptura del ser humano con lo natural, se hace imprescindible el mito como herramienta para comprender y ordenar el mundo, explicar lo que se escapa a la razón.

El conocimiento humano se sirve de mito y razón para sobrevivir en un mundo cuya complejidad resulta difícil de comprender. Como dice George Steiner, refiriéndose al hombre occidental, “somos un animal construido para plantear preguntas y tratar de lograr respuestas cueste lo que cueste”<sup>2</sup> y cuando éstas escapen a nuestro raciocinio tendremos que cubrir su hueco desde otro ámbito, ¿desde cuál, sino, el de lo mitológico? No existe razón sin mito, ni mito sin razón. “La idea de una razón absoluta es una ilusión”<sup>3</sup> —nos advierte Gadamer—, de modo que al adoptar una imagen racional del mundo sólo hemos avanzado en su desencantamiento. Este proceso de desengaño comienza con los inicios del cristianismo que en proclamación del Nuevo Testamento como historia única y verdadera, realizaría una crítica radical de los mitos griegos y romanos, dejando el terreno preparado para los ideales apolíneos de la Ilustración, base de la reinante mentalidad actual.

Con la excesiva racionalización del mundo, llevada a su culmen en el siglo XX y lo poco que llevamos del XXI, hemos dejado nuestras almas desnudas a la intemperie, lo que conlleva un deterioro de la identidad personal y social. Según Rollo May, hoy día existe una urgencia respecto a la necesidad del mito. La ausencia de mitos puede

---

<sup>1</sup> BAUDELAIRE, Charles, cita recogida en ALÿS, Francis. *El profeta y la mosca*. Madrid, Turner, 2003. p. 128. (Nunca paso por delante de un fetiche de madera, un buda dorado, un ídolo mexicano sin decirme: quizá es el verdadero dios.)

<sup>2</sup> STEINER, George. *Nostalgia del absoluto*. Madrid, Ediciones Siruela, 2001. p. 130.

<sup>3</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Mito y razón*. Buenos Aires (Argentina), Ediciones Paidós Ibérica, 1997. Estas palabras de Gadamer son recogidas en el prólogo escrito por Joan-Carles Mèlich en 1996, como resumen de la relación entre *mito* y *logos*, naturaleza dual que se mantiene en equilibrio simbiótico. p. 10.

considerarse causa de muchos de los problemas de nuestra sociedad. Estamos exentos de la seguridad interior necesaria para vivir saludablemente nuestro tiempo. Ante la necesidad de mitos adecuados para la sociedad moderna May apuesta por el redescubrimiento y recreación personal del mito “como herramienta para la comprensión de nosotros mismos”, como modo para dotar de sentido a un mundo que no lo tiene.<sup>4</sup>

“Sin un mito que convierta a un niño en parte de la comunidad, un hogar que le proporcione calidez y protección, el chico no se podrá desarrollar en un sentido plenamente humano”,<sup>5</sup> y qué ocurre, si no esto, con las últimas generaciones que han dejado de lado todo lo mítico a cambio de la hiperrealidad y viven arrojadas en el mundo en busca de algo que les falta (pero no saben identificar) para sentirse completos. Es, por tanto, imprescindible desarrollar una conciencia planetaria que nos haga sentir parte de esa gran comunidad a la que pertenecemos y dentro de la que todos hemos de asentar nuestros valores. Según afirma May, fue demostrado hace décadas como un niño que no recibe cuidados maternos puede aislarse hasta morir “literalmente por falta de amor” y si seguimos por este camino ¿no es probable que nuestra sociedad sufra esa misma suerte? Tener una comunidad a la que pertenecer, familia, amigos, es una necesidad para la salud y supervivencia psicológica, espiritual y física.

«No me importa quién haga las leyes de una sociedad mientras yo pueda crear sus mitos», proclama también Rollo May, anotando la sabiduría que implica esta frase de autor desconocido. En los mitos comienzan la ética y las aspiraciones. El deseo inmanente desde los niveles más profundos de la motivación humana, “es una parte del área de la conciencia humana que incluye la esperanza, el anhelo, la imaginación, las creencias, todo lo cual tiene que ver con la dimensión innata de los sentimientos que dan vida a la motivación”.<sup>6</sup> En este terreno es donde existe una necesidad real de avanzar abandonando todo lo que pertenece al nivel de lo material y trabajando por nuevos valores que apuesten por un desarrollo intelectual, afectivo y moral, como defienden las teorías del pensador francés Edgar Morin (sobre las que nos extenderemos en el siguiente capítulo).

---

<sup>4</sup> MAY, Rollo. *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998. p. 11 y 12.

<sup>5</sup> *Idem*. p. 52.

<sup>6</sup> *Idem*. p. 59.

La humanidad se esfuerza en la construcción de una nueva torre, en este caso en forma de red de conexiones múltiples, ya sean económicas o de comunicación, pero ha olvidado perforar el concepto de realidad para la creación de unos cimientos suficientes trabados en la comprensión humana. “Ahí se encuentra justamente la misión espiritual de la educación: enseñar la comprensión entre las personas como condición y garantía de la solidaridad intelectual y moral de la humanidad.”<sup>7</sup> Y ahí es donde la práctica del arte tiene que llevar a cabo su tarea, en la elaboración de valores que den sentido a este mundo más allá de lo que puede ser explicado por la razón. El arte ha de crear nuevos mitos para evitar que el hombre se desprenda por completo de la dimensión del deseo, del terreno de la ilusión, donde puede darse un entendimiento profundo sin la censura del *logos*.

Para volver a unir realidad y mito, mito y razón, es necesario hacer una apuesta por la recuperación de la inocencia, por la vuelta a un tiempo original, un presente atemporal. Y confiar, nos anima Dorfles, en la posibilidad de no sólo reducir una lengua a otra, “sino que toda multiplicidad de significado se reduzca a una significación única” y, más aún, que “la creencia... de todo auditor sea igual a la del transmisor...”.<sup>8</sup> Esta utópica ilusión debe marcar el ritmo cardíaco del arte haciendo latir la humanidad inherente y evitando que se enfríe hasta morir en un mercado perfectamente económico en el que el hombre haya sido relegado al papel de mulo de carga, de máquina impotente, de autómata eficaz (¿feliz?).

---

<sup>7</sup> MORIN, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Barcelona, Ediciones Piados Ibérica, 2001. p.51. \*El número de página corresponde a la versión digital del mismo título.

<sup>8</sup> DORFLES, Gillo. *Estética del mito*. Caracas (Venezuela), Editorial Tiempo Nuevo, 1967. p. 59.



## 1.2. FUNCIÓN Y NECESIDAD DEL MITO.

“La necesidad de conocer ha hecho que todas las culturas tuvieran una visión del mundo y una explicación de la realidad. Del mito a la ciencia no hay más que un camino de depuración de las certezas.”<sup>9</sup>

### 1.2.1. Comprender y ordenar el mundo y la vida.

Cuando se decide resolver el mito de manera lógica según un fin o utilidad sólo se consigue reducirlo hasta que se desvanece. Sin embargo, lo interesante puede ser ampliar nuestro modo de pensar hasta asumirlo, pero, ¿está el hombre del siglo XXI en condición de avanzar en el sentido del mito? A priori parece que no.

Refiriéndose a nuestra sociedad, Marc Augé considera que estamos sometidos a ideales imposibles que nos reducen a múltiples intentos fallidos sin verdaderos logros. “Ante la imposibilidad de conseguir un cuerpo glorioso, insensible a la gravedad y a las restricciones espaciales, los individuos que pueden recurren a la ayuda de las tecnologías”;<sup>10</sup> cuando la verdadera necesidad de nuestra sociedad consiste en aceptar sus limitaciones y no en corregirlas con soluciones artificiosas a modo de prótesis que eluden la realidad sin comprenderla, ampliándola con la consecuente frustración. Es por ello que el hombre recurre a dioses y mitos para entender el mundo, para entenderse a sí mismo en el mundo.

Los mitos no son testimonios de acontecimientos pasados, sino de lo permanente, de lo que, aunque nunca ocurrió, es siempre. Los mitos son verdades eternas, atemporales. Otro ejemplo de Augé alude a la mediación de los dioses africanos

---

<sup>9</sup> MARINA, José Antonio. *Las arquitecturas del deseo. Una investigación sobre los placeres del espíritu*. Barcelona, Anagrama, 2007. P. 150.

<sup>10</sup> AUGÉ, Marc. *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2004. pp. 65 y 66.

que “no son mediadores entre los hombres y lo «sobrenatural»... La oposición natural / sobrenatural no pertenece a las lenguas africanas. Los dioses son el resultado de una hipótesis materialista sobre la naturaleza de lo real. Se conciben, ante todo, como mediadores entre los hombres”.<sup>11</sup> Esta intervención satisface la necesidad, entre otras cosas, de organizar el espacio y el tiempo para una comunidad, organizar a los individuos dentro del colectivo, “se trata por un lado de asegurarse o tomar *conciencia de una colectividad*, de la que el sujeto forma parte, de una u otra manera; por otro lado de *establecer vínculos* concretos, instituir dichos vínculos, definirlos, concretarlos y hacerlos públicos”.<sup>12</sup>

Según Marc Augé, «sentido» es sólo la conciencia compartida y recíproca del vínculo representado e instituido en el otro, que se crea, refuerza o recuerda a través del rito. Digamos que la conciencia de identidad relativa al otro, previamente establecida, constituye el sentido.

### **1.2.2. Realidad como repetición del mito.**

La realidad no es más que una repetición del mito. “Un objeto o un acto no es real más que en la medida en que *imita* o *repite* un arquetipo. Así la *realidad* se adquiere exclusivamente por *repetición* o *participación*; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está «desprovisto de sentido», es decir, carece de realidad.”<sup>13</sup> Estas palabras de Mircea Eliade pueden leerse igualmente en la dirección opuesta: la verdad absoluta resumida en el mito es atemporal y habla de los fundamentos del hombre, cualidades de su comportamiento, sus pasiones y las relaciones entre seres humanos analizadas desde un ámbito emocional. El ser humano construye una idea de sí mismo, asienta unas pautas y valores que va construyendo sobre su experiencia y, a partir de todo ello, elabora el mito como guía para la experiencia futura sobre la que de nuevo se llevará a cabo el mismo proceso, una y otra vez. De este modo en el arquetipo se van depositando verdades que atañen a la esencia de lo humano, valores ejemplificados en un tiempo y cultura concretos, pero que contienen valores atemporales y transculturales.

---

<sup>11</sup> *Idem.* p. 77.

<sup>12</sup> *Idem.* p. 98.

<sup>13</sup> ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza Editorial, 1992. p. 39.

Decía Thomas Mann que “el mito es una verdad eterna en contraste con una verdad empírica” de manera que puede ser releído con el paso del tiempo y tiene la capacidad de explicar, o mejor, de ayudar al hombre a contestar sus dudas siempre renovadas. Este tipo de esquema ético puede representar un problema de la antigüedad clásica tanto como uno actual. “El mito es el fundamento de los valores de la ética” y por ello “cada uno de nosotros está obligado a hacer por sí solo lo que en épocas anteriores hacían la familia, la moral, la Iglesia y el Estado; es decir, formar los mitos según los cuales poder dar cierto sentido a la experiencia”.<sup>14</sup> Tenemos una gran responsabilidad en nuestras manos. Y hemos de realizarla en solitario. ¿Será esto posible?

Volviendo la mirada hacia las sociedades arcaicas podemos reflexionar sobre las necesidades del ser humano para adaptarse al ritmo de la existencia. Eliade, en el prólogo de su libro *El mito del eterno retorno*, profundiza en el cuestionamiento de los conceptos que fundamentan dichas sociedades primitivas en el desarrollo de las civilizaciones: “pese a conocer cierta forma de «historia», se esfuerzan por no tenerla en cuenta”. Estas sociedades llevan a cabo “una rebelión contra el tiempo concreto, histórico”. Existe, pues, “hostilidad a toda tentativa de «historia» autónoma, es decir, de historia sin regulación arquetípica”. Todo esto nos permite aproximarnos a una definición del «hombre histórico» como el “hombre que es en la medida en que se hace a sí mismo en el seno de la historia”.<sup>15</sup>

Hemos decidido asumir la responsabilidad de autodefinirnos y queremos hacerlo históricamente; además de ser fieles al objetivismo científico, queremos hacerlo sin la imprescindible ayuda de una perspectiva mítica. Pero resulta excesivamente complicado, a veces, imposible; y el hombre, arrojado a la existencia, busca amparo en manifestaciones sociales, culturales o religiosas que le puedan dar un aliento de esperanza y de sentido. Necesitamos modelos de comportamiento sobre los que asentar nuestros valores. “Para las sociedades tradicionales, todos los actos importantes de la vida han sido revelados *ab origine* por dioses o héroes. Los hombres no hacen sino repetir infinitamente esos gestos ejemplares y paradigmáticos.”<sup>16</sup> El rito confiere simbolismo al objeto, al lugar y, en definitiva, al hombre que se hace más real, *sagrado*, absolutamente real. Esto sucede, como adelantábamos anteriormente, mediante la

---

<sup>14</sup> MAY, Rollo. *La necesidad del mito*. Op. cit. p. 29 y 30.

<sup>15</sup> ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Op. cit. p. 9 y 10.

<sup>16</sup> *Idem*. p. 38.

repetición. Así, lo que no está dentro de la razón mitológica parece no tener cabida en un mundo en el que todo, *absolutamente* todo, tiene su porqué. Como aclara Eliade:

“Esta tendencia puede parecer paradójica, en el sentido de que el hombre de las culturas tradicionales no se reconoce como real sino en la medida en que deja de ser él mismo (...) y se contenta con imitar y repetir los actos del otro.”<sup>17</sup>

Sin embargo, la conciencia de una historia irreversible se ha instalado en nuestro existir y se está convirtiendo, si no lo era ya, en un peso insoportable del que, de algún modo, sentimos la necesidad de desprendernos. Son necesarios ritos para la regeneración del tiempo, para la regeneración de las personas, para la regeneración del ser en un presente atemporal que mantenga la dignidad. Pero ya no creemos que la existencia tenga un sentido meta-histórico; es ingenuo creer en héroes o mártires dispuestos a sacrificarse por el devenir del mundo. Aunque, desde la perspectiva de Eliade, éste es un problema que sólo incumbe a una minoría de élite cultural, mientras el resto de la humanidad se refugia todavía en el anti-historicismo y vive sumergida en un mundo mitológico. Resulta desconcertante como el conocimiento puede alejarnos de la protección que nos concede la creencia, pues la fe significa “la más alta libertad que el hombre pueda imaginar”, supone una total libertad creadora con poder de intervenir en el “estatuto ontológico mismo del universo”.<sup>18</sup> A fin de cuentas, hablamos del único medio para defender al ser humano del peso imponente de la historia.

---

<sup>17</sup> *Idem.* p. 39.

<sup>18</sup> *Idem.* p. 148.

### 1.2.3. La urgencia del mito. Nuevos mitos para la sociedad posmoderna.

“Nietzsche hubiese creído en un dios que supiese bailar.”<sup>19</sup>

Como decíamos antes, la labor del mito consiste, entre otras cosas, en organizar el espacio y el tiempo para una comunidad. Pero el inconveniente más difícil de salvar en la actualidad reside en la necesidad de determinar y abarcar la que queremos llamar nuestra comunidad desde los ámbitos espacial y temporal.

Tanto el espacio como el tiempo en que vivimos poseen un significado que nos permite entender el mundo, pero la saturación a la que ambos han sido sometidos y la estridencia con la que se manifiestan impide toda comprensión, interpretación y conocimiento del hombre y su entorno. Es entonces, el momento de cuestionar y replantear los vínculos que unen al ser humano universalmente. Augé establece una clara diferencia dentro del término «mundalización», el cual se refiere tanto a la globalización como a la conciencia planetaria. “La globalización es la del mercado económico liberal y las redes tecnológicas que permiten la comunicación instantánea. La conciencia planetaria, cada día más compartida, es a la vez tecnológica y social.”<sup>20</sup> A esta conciencia añadiría Morin los términos de solidaridad intelectual y moral de la humanidad. Pero dejando a un lado la globalización (tema que por su magnitud y omnipresencia parece considerarse incuestionable e irremediable y cuya disertación excedería la ambición del presente escrito), nos centramos en la conciencia planetaria como punto de partida desde el que se nos presenta la posibilidad de un vínculo simbólico capaz de identificar a todos y cada uno de los habitantes de la Tierra. Sin embargo es desgraciadamente inevitable pasar por alto cuantos intereses nos alejan de este deseado e hipotético acercamiento. Son diferentes las fuerzas que nos mantienen divididos y nos alejan cada vez más, reduciéndonos hasta la frustración cuando sentimos la imposibilidad de vínculos universales. Como dice Augé, el Sistema funciona como antídoto de la Historia y sustituye principios singulares por valores como “el presente, la evidencia y la globalidad”, lo que provoca que hoy nos encontremos en “una situación doblemente decepcionante, donde el presente se halla desposeído tanto de

---

<sup>19</sup> MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Laertes, Barcelona, 1998. p. 40.

<sup>20</sup> AUGÉ, Marc. *¿Por qué vivimos?* Op. cit. p. 124.

antecedentes como de perspectivas futuras”.<sup>21</sup> Un presente sin modelo ni objetivo, sin antecedentes ni esperanzas.

El mito de Proteo resume la personalidad cambiante del hombre occidental moderno en su estereotipo más exagerado, cada día copiado con más fidelidad en Oriente. Describe las tendencias camaleónicas que pueden interpretarse como superficialidad interesada y falta de integridad. Esta capacidad permite adaptarse a las condiciones exigidas por cada situación particular a cambio de una pérdida de identidad, haciéndonos sentir “la sensación de no haber vivido nunca como «nosotros mismos»” además de “una profunda soledad y una sensación de aislamiento”.<sup>22</sup>

El aspecto proteico del hombre moderno se basa en el cumplimiento de expectativas ajenas, exteriores, lo que puede equipararse al *superego* del psicoanálisis freudiano. Se trata de una renuncia al enfrentamiento con la realidad, renuncia también a la autodeterminación, a la revelación con lo exterior y a la afirmación de la identidad propia.

Es imprescindible recuperar la responsabilidad del existir sin el peso de la culpabilidad histórica: necesitamos nuevos mitos adecuados para nuestra sociedad. Tal vez sea Sísifo el mito que mejor ejemplifique nuestro planteamiento: si Proteo representa el cambio y la pérdida de identidad constante como método de supervivencia, Sísifo acepta lo real y aunque tampoco se enfrenta a ello para cambiarlo, se ríe del absurdo que reina sobre su mundo; aunque no se libera de su peso, lo empuja con serena facilidad, consciente de que mañana llevará a cabo la misma tarea sin dificultad. Él no teme a la muerte, pues nada tiene sentido, tampoco la busca, ni siquiera se la plantea: pero si llegara, también se reiría de ella. Sísifo, ante todo, es un ser ecuánime. Más adelante, en el capítulo cuatro, nos adentraremos de la mano de Albert Camus en este mito tan absurdamente representativo de nuestra época; tan representativo de nuestro ideal.

---

<sup>21</sup> *Idem.* p. 157.

<sup>22</sup> MAY, Rollo. *La necesidad del mito.* Op. cit. p. 97-99.

#### 1.2.4. ¿A dónde vamos? Conocimiento, humanidad y conciencia planetaria.

Los valores que rigen la ordenación de nuestro mundo se reducen a las imposiciones del sistema económico y se sitúan muy lejos del sentimiento humano, aunque paradójicamente hayan sido creados por personas. En cambio, sobre el mito se fundamentan los valores de la ética que está totalmente implicada en la cimentación de nuestra identidad. En *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Edgar Morin nos recuerda que “en el mundo mamífero, y sobre todo en el mundo humano, el desarrollo de la inteligencia es inseparable de la afectividad”, hasta llegarse a producir un bucle entre ambas. En esta situación “la afectividad puede asfixiar al conocimiento, pero también puede fortalecerlo”.<sup>23</sup> Hemos de mantener un grado positivo de afectividad para desarrollar un conocimiento complejo. Todo está relacionado con todo y cada cosa cobra sentido en relación a aquello con que comparte su existencia; todo tiene una existencia compleja.

Sólo podemos considerarnos ciertamente racionales cuando nos hacemos conscientes de la *racionalización* (o razonamiento cerrado) que hay en nuestra *racionalidad* (capacidad de la razón autocrítica) y cuando asumimos cuáles son nuestros mitos, en principio el mito de nuestra razón todopoderosa y el del progreso garantizado. Toda afirmación nace a partir de una duda, de modo que la capacidad de dudar es más original que la de afirmar y, de acuerdo con Gadamer, “sólo quien ve la dualidad de la alternativa, y esto quiere decir que ve otras posibilidades, puede preguntar”.<sup>24</sup>

Quizá ya está bien de afirmaciones y es hora de preguntar. El desarrollo —dice Morin— nos ha conducido a la crisis de la civilización, “concebido únicamente de manera técnico-económica, el desarrollo se encuentra en un punto insostenible incluyendo el desarrollo sostenible. Es necesaria una noción más rica y compleja del desarrollo, que sea no sólo material, sino también intelectual, afectivo y moral... En el siglo XX [el ser humano] no ha abandonado la Edad de Hierro planetaria: se ha hundido en ella”.<sup>25</sup> El futuro lleva la marca de la incertidumbre que hay que comprender y que nos traerá un mundo de posibilidad aún indescifrable.

---

<sup>23</sup> MORIN, Edgar. *Los siete saberes necesarios...* Op. cit. p.51.

<sup>24</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Mito y razón*. Op. cit. p. 87.

<sup>25</sup> MORIN, Edgar. *Los siete saberes necesarios...* Op. cit. p.83.

Hemos de desarrollar una comprensión compleja que huya de la limitación de una razón radical. Ahí reside la importancia de la mitología, pero también la dificultad para entender un mundo tan amplio e interrelacionado que resulta imposible de aprehender. En el siguiente capítulo vamos a detenernos en las teorías de dos grandes pensadores, como lo son Edgar Morin y Nelson Goodman, para advertir que el entendimiento puede metamorfosearse en su anhelo por asir lo real, así como lo real, lo verdadero posee un poder para expandirse fuera de las fronteras establecidas por nuestros malabares comprensivos.

Debemos poner miras más allá de lo material, confiar en lo inesperado y trabajar para lo imposible. Nuestro esfuerzo debe dirigirse hacia la enseñanza de la comprensión entre las personas para desarrollar unos valores sobre el conocimiento, la humanidad y la conciencia planetaria. Ya sabemos que arte y mito trabajan en el camino de la dignidad, máximo objetivo de nuestra inteligencia creadora —como dijera José Antonio Marina.<sup>26</sup>

Pero antes de continuar detengámonos para analizar un ejemplo del mito en el arte y su capacidad para re-crear valores.

---

<sup>26</sup> MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama, 2000.



### 1.3. EL MITO EN EL ARTE.

The true artist helps the world by revealing mystic truths.”<sup>27</sup>

En un pasaje determinado de *El palacio de la Luna*, Paul Auster realiza una breve, aunque no por ello menos acertada, reflexión acerca de sentido verdadero del arte que nos sitúa muy cerca del lugar que venimos bosquejando a lo largo del presente capítulo. De este modo cuenta:

“Descubrió que el verdadero sentido del arte no era crear objetos bellos. Era un método de conocimiento, una forma de penetrar en el mundo y encontrar el sitio que nos corresponde en él, y que cualquier cualidad estética que pudiera tener un cuadro determinado no era más que un subproducto casual del esfuerzo de librar esta batalla, de entrar en el corazón de las cosas.”<sup>28</sup>

¿Cuál es, si no ésta misma, la función que cumple el mito? El arte, igual que el mito, nos ayuda a conocer nuestro mundo, a conocernos en él. Según la misma tesis, pero avanzando en el camino opuesto, Walter F. Otto defiende que: “si los cultos y mitos no han surgido como prácticas con una finalidad determinadas o como fábulas irresponsables, sino como creaciones de índole tan monumental como ciertas pinturas o edificaciones, entonces habrá que juzgar el proceso de su creación como lo requieren los procesos creativos”.<sup>29</sup> Se trata del mismo proceso de autodeterminación, de conocimiento y creación de ciertas reglas necesarias para la vida. Ésta es precisamente la labor que acometemos de manera continua mediante todas las manifestaciones culturales, religiosas, sociales, políticas, etc., en las que cobra vital importancia la colectividad. Y ésta es la labor que Joseph Beuys desarrollaría durante su larga carrera, tomando al arte como medio para esculpir la sociedad.

---

<sup>27</sup> En la obra *Window or wall sign* del artista conceptual Bruce Nauman leemos la citada frase escrita en una espiral de neón. (El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas.) MARZONA, Daniel. *Arte conceptual*. Madrid, Taschen, 2005. pp. 82 y 83.

<sup>28</sup> AUSTER, Paul. *El palacio de la luna*. Barcelona, Anagrama, 2008. p. 178.

<sup>29</sup> OTTO, Walter F. *Dioniso. Mito y culto*. Madrid, Ediciones Siruela, 1997. p. 26.

### 1.3.1. Joseph Beuys y el concepto de arte ampliado.

En la línea trazada anteriormente encontramos el particular trabajo de Joseph Beuys, quien invirtió toda su energía en abrir los horizontes de la creatividad para configurar un concepto «ampliado» del arte. Beuys siempre mantuvo la teoría de que todas las personas son artistas, con lo que se refería a que todos poseemos facultades creativas que deben reconocerse y ser perfeccionadas. Su concepto antropológico del arte reclama al campo de la creatividad el deber de ocuparse de las necesidades de lo humano. “Creatividad es para él —dice Heiner Stachelhaus— ciencia de la libertad. Todo el saber humano proviene del arte, el concepto de ciencia se ha desarrollado partiendo de lo creativo.”<sup>30</sup>



Joseph Beuys explicando sus teorías de un arte ampliado.

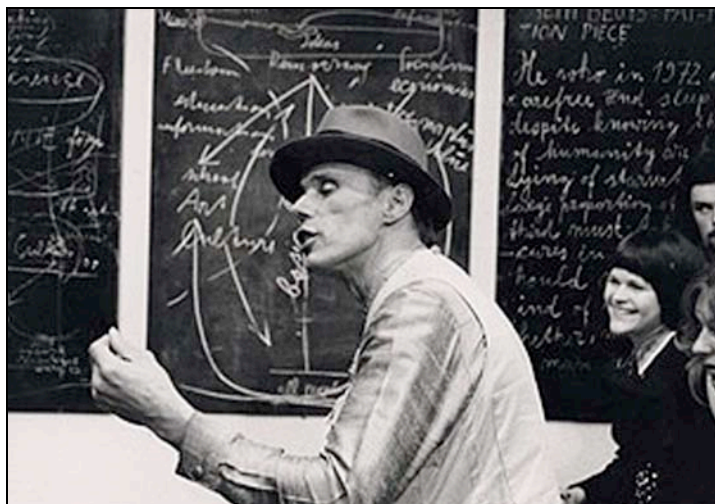
El artista defiende un concepto de lo plástico que comienza “en el hablar y en el pensar, que al hablar empieza a formular conceptos, que pueden y podrán dar forma al sentimiento y a la voluntad”,<sup>31</sup> pues ya en ese tiempo el arte parecía adquirir una dimensión tan amplia que conllevaba la separación de casi todos los hombres, de la dimensión humana. Dimensión que sólo podría ser recuperada desarrollando en común el concepto social del arte, actuando directamente sobre la realidad. Será la «obra de arte total» la que cumpla para Beuys todas estas expectativas articulando ética, política y arte en un mismo eje.

---

<sup>30</sup> STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*. Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990. p. 74.

<sup>31</sup> *Idem* p. 76.

De acuerdo con Beuys, si “todo conocimiento humano procede del arte”,<sup>32</sup> la creatividad debe situarse en el centro de la educación y, con especial interés, de la educación del conocimiento humano: aprender a conocer es un proceso de desarrollo de la creatividad. El pensamiento es también plástica para este escultor social, que asume el papel de profesor, chaman o salvador para la especie humana, cumpliendo el papel de mediador capaz de adaptarse para satisfacer las necesidades del hombre.



Joseph Beuys explicando sus teorías de un arte ampliado o escultura social.

“La gente quiere saber. Quieren conocer las respuestas a las preguntas fundamentales como si de leyes físicas se tratase. Sin embargo, resulta imposible reconocerse con las limitaciones de un modelo científico”,<sup>33</sup> por lo que hemos de descubrir otras formas de conocimiento. Y situar como ejes de este movimiento la conciencia de una realidad global y la solidaridad intelectual a nivel planetario. Es posible equiparar la práctica de la escultura social con el concepto, propuesto por Edgar Morin, de conciencia planetaria, fruto de un pensamiento complejo, entrelazado (del que nos ocuparemos a continuación).

Friedhelm Mennekes explica como el fieltro, tan usado por Beuys, y concretamente el proceso de su fabricación, es comparable a la dimensión social del ser humano: un tejido entremezclado de tal modo que jamás podrá volver a ser separado, al igual que el hombre forma parte de un todo a través de vínculos sociales de los que no puede desprenderse. Además, sólo en conjunto puede desarrollar todo su potencial, lograr la autodeterminación:

<sup>32</sup> BEUYS, Joseph, BODENMANN-RITTER, Clara. *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*. Madrid, Visor, 1995. p. 71.

<sup>33</sup> MENNEKES, Friedhelm. *Joseph Beuys: Pensar Cristo*. Barcelona, Empresa Editorial Herder, 1997. p.30.

“Al ser humano le cuesta mucho alcanzar con sus propias fuerzas esta autodeterminación. Le cuesta muchísimo. Preferiría que se la regalasen de nuevo. Pero no recibirá nada más. No recibirá nada, de ningún Dios, de ningún Cristo. En cambio, la fuerza se ofrece y quiere irrumpir, pero con la condición de que el ser humano se aclare consigo mismo.”<sup>34</sup>

Ahora, planteada la cuestión, cabe la duda ante la verdadera posibilidad de llevarla hacia delante que tienen el arte y nuestra sociedad. Es fácil pensar que asistimos al fin de la historia, aún más en tiempos de crisis como estos, como lo son todos (todas las sociedades lo han pensado); pero Beuys confiaba plenamente en el poder de regeneración de nuestro mundo. No podemos perder la confianza en la capacidad creativa de lo humano. “La creatividad es el verdadero capital de la humanidad”, reclama Carmen Bernárdez en sus textos sobre Beuys y hemos de usarla para comunicar al mundo material y espiritualmente. “Colaborar en el entramado social —continúa Bernárdez—, unir creatividades y fuerzas individuales para regenerar a la humanidad es para Beuys una tarea que se deriva también de sus ideas antroposóficas. Es además una labor creativa, de la misma manera que la colmena se había convertido para él en metáfora de la creatividad artística”.<sup>35</sup> De esta manera la noción de acción artística debe traspasar los límites formales y el entorno artístico repercutiendo directamente en lo real.

---

<sup>34</sup> *Idem.* p.42.

<sup>35</sup> BERNÁNDEZ, Carmen. *Joseph Beuys*. pp. 80-83.

### 1.3.2. Coyote.

A esta altura, y para volver a enlazar con la hipótesis principal de este trabajo, resultaría interesante analizar como puede entenderse una re-creación del mito en la obra de Joseph Beuys: En la acción *I like America and America likes me* (Me gusta América y yo le gusto a América), más conocida como *Coyote* y realizada en 1974, el artista-chamán aterriza en Nueva York y es trasladado en ambulancia. Sin ver nada y cubierto en fieltro, totalmente aislado para no tener contacto con ningún agente externo, llega hasta la galería René Block.

Allí un coyote salvaje le espera para compartir una convivencia de tres días. El animal, sagrado para los indios nativos de América del Norte, representa la experiencia más amplia de la libertad; privilegio del que se ha privado al hombre natural creando un sentimiento reprimido de culpabilidad en la sociedad norteamericana.



Joseph Beuys, 1974. *I like America and America likes me* (Me gusta América y yo le gusta a América) o *Coyote*. Galería René Block, Nueva York.

El coyote, como todos los animales, sirve de catalizador simbólico para reestablecer las conexiones perdidas del ser humano con el mundo natural y sirviendo como depurador de su experiencia. En su convivencia con el animal, Beuys indaga hasta el origen del trauma de esta cultura para, mediante la acción simbólica, reconciliar al

hombre consigo mismo y con la naturaleza. El modelo de pensamiento planteado va mucho más allá de todo raciocinio u organización lógica: son valores absolutos los que estructuran el concepto de este arte ampliado, de la escultura social y la antropología del arte. Mucho más cerca del ámbito mitológico que de un modelo meramente formal o científico, —para este artista— la creatividad y su verdadero objeto estético deben abogar por la transformación de lo humano, por la activación del pensamiento y una directa repercusión en lo real.

Como en el arte ampliado de Joseph Beuys, hemos de confiar en el poder simbólico y mitológico de la práctica del arte. Sólo por medio de caminos irracionales podremos reconciliarnos con lo racional cubriendo un campo que, de otro modo, sería impenetrable.

Cuando re-creamos el mito (en nuestro caso, a través del arte) traspasamos los límites de la razón y nos acercamos a un nivel más complejo y humano donde el entendimiento interactúa con los sentimientos para incorporarlos a la noción de “verdad”. Pero sigamos adelante en nuestra aventura del sentido o del sin sentido donde la lógica dejará paso al absurdo para complacer nuestras necesidades epistemológicas más profundas de explicar, comprender y, en definitiva, existir en un mundo complejo.



## **2. LA COMPLEJIDAD DE LO COMPLEJO.**





## 2.1. EL PENSAMIENTO COMPLEJO DE EDGAR MORIN.

“La causa profunda del error no está en el error de hecho (falsa percepción), ni en el error lógico (incoherencia), sino en el modo de organización de nuestro saber en sistemas de ideas (teorías, ideologías)...”<sup>1</sup>

Si no referimos a ámbitos como la Biofísica, los estudios antro-po-sociales o psico-mitológicos comprobamos las distintas perspectivas desde las que la humanidad puede acercarse al mundo a través del ejercicio del pensamiento. Edgar Morin establece puentes entre los diferentes campos, abordándolos transversalmente, para plantear una comprensión o entendimiento complejo. En todo su trabajo reina una preocupación de carácter ética que es incluida como elemento central en la observación de los procesos sociales.

Esta aventura o desafío intelectual de la complejidad que Morin propone consiste en pensar complejamente como metodología de acción cotidiana, sea cual sea el campo en el que desempeñemos nuestro quehacer —aclara Marcelo Packman en la introducción al trabajo de Morin: “Es complejo aquello que no puede resumirse en una palabra maestra, aquello que no puede retrotraerse a una ley, aquello que no puede reducirse a una idea simple. [...] *La complejidad es una palabra problema y no una palabra solución*”.<sup>2</sup> Lejos de controlar y dominar, el pensamiento complejo propone la ejercitación para tratar, dialogar, negociar con lo real. Y así huye de la simplificación y de la ceguera que ésta provoca. Sabe que el conocimiento completo, absoluto, es imposible, igual que sabe que todo está relacionado.

Esto ocurre de tal manera que el pensamiento complejo está animado por una tensión permanente entre la aspiración de un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento. La complejidad no es la clave del mundo, sino, más bien, un desafío a afrontar su

---

<sup>1</sup> MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona. Gedisa. 2004. p. 27.

<sup>2</sup> PACKMAN, Marcelo. En la introducción de MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Op. Cit. p. 21.

realidad múltiple. Así mismo, el pensamiento complejo no evita o suprime dicho desafío, no lo resuelve, sino que, mejor aún, ayuda a su revelación proponiendo niveles superiores para el reto de la comprensión.

La necesidad del pensamiento complejo, según Morin, reside en que “lo complejo posee rasgos de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre...” Y con el ánimo de ordenar, de entender, se ha mutilado la pluralidad de lo real para reducirla a lo inteligible. Lo mismo que nos ha ayudado a ver, nos ha vuelto ciegos. ¿Y cómo ha de moverse el que no puede ver o aquel que lo hace a duras penas? “Un pensamiento mutilante —afirma Morin— conduce, necesariamente, a acciones mutilantes.”<sup>3</sup> El que no piense con complejidad tampoco podrá actuar complejamente.

Este planteamiento general de Morin recuerda al concepto de rizoma desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari.<sup>4</sup> El pensamiento complejo tiene un noble aliado en el pensamiento nómada que Deleuze defendía dentro de la herencia posmoderna de Nietzsche. Diferentes perspectivas que se ponen de acuerdo para defender un sistema de pensamiento liberado de la rigidez platónica que tanto pesa en la historia de la humanidad.

“He querido situarme en un lugar en movimiento (no tanto el lugar-trono en el que siempre pretenden sentarse las doctrinas arrogantes), en un pensamiento complejo que conecte la teoría a la metodología, a la Epistemología, y aun a la Ontología”.<sup>5</sup>

La denuncia común de estas tendencias de pensamiento (ya sean clasificadas como filosóficas, antropológicas, o sencillamente humanistas), en definitiva, puede resumirse con palabras de Morin: “La patología de la idea está en el idealismo, en donde la idea oculta a la realidad que tienen por misión traducir, y se toma como única realidad”.<sup>6</sup> Así el dogmatismo petrifica la teoría. E igual ocurre con la razón, que se convierte en racionalización y se olvida de su perspectiva parcial, de que una parte de lo

---

<sup>3</sup> MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Op. Cit. p. 32.

<sup>4</sup> Sobre las teorías desarrolladas conjuntamente entre ambos filósofos destacamos DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma (introducción)*. Valencia, Pre-textos, 2005; *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos, 2000. Así mismo resultan indispensable la revisión de los ensayos principales de Deleuze como son *Lógica del sentido*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005; *Diferencia y repetición*. Madrid, Amorrortu editores España, 2006; «Pensamiento nómada». Texto extraído de *La isla desierta y otros textos*, (págs. 321/332), Barcelona, Pre-textos, 2005.

<sup>5</sup> MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Op. Cit. p. 76.

<sup>6</sup> *Idem*. p. 34.

real es inaprensible racionalmente. Como diría Bachelard, no existe lo simple, sino lo simplificado.<sup>7</sup>

Cierta mezcla de orden y desorden determina la disposición lógica de la complejidad. La entropía (fenómeno de desorganización) y la negantropía (fenómeno de reorganización) se encuentran aquí inseparablemente unidas. El azar tiene obligada presencia en esta estructura de pensamiento; la incertidumbre también se encuentra inserta por defecto en todos los sistemas organizados. La aceptación de esta mezcla entre orden y desorden supone cierta ambigüedad tanto en los fenómenos como en los conceptos. Y aquí asentamos una de las tesis principales de nuestra investigación: Cualquier teoría, cualquier definición, se establece a partir de un acuerdo o convención al que las personas (pocas o muchas personas) han llegado para entenderse, pero que no es equiparable al grado de *verdad*. Morin lo expresa de un modo poético mediante una metáfora espacial: “Las fronteras del mapa no existen en el territorio, sino sobre el territorio, con alambres de púa y aduaneros”.<sup>8</sup>

La realidad, el mundo, no posee por sí misma los límites que nosotros nos empeñamos en establecerle. Fronteras que determinan el uso, pero que no son absolutas. El pensamiento nómada de Deleuze al que nos referíamos unas líneas más arriba —el mismo que encabezara la introducción— viene a decirnos lo mismo con otras palabras; las revisiones éticas de Chantal Maillard, que trataremos en el siguiente bloque (capítulo «5. La ética lúdica de la razón estética.»), no dicen más que lo mismo, empleando metáforas más matizadas; y los estudios de Félix Duque sobre el habitar arquitectónico del ser humano, que también tienen un hueco en nuestra investigación (epígrafe «6.2. Habitar: naturaleza, arte, realidad.»), vuelven a repetir las mismas cuestiones. Si nos centramos en el arte, un tanto de lo mismo: los artistas recuerdan sin descanso que no hay una, sino infinitas formas de trazar un mapa de lo real, que la noción de *Verdad*, sea cual sea la institución de poder que la defienda, no es más que una más de tantas *verdades*. Tal vez reside ahí la tendencia del “todo vale” que tanto ha confundido y confunde en el mundo del arte, tal vez por ello la contradicción sea posible en el arte, mientras es desterrada de tantos otros ámbitos.

---

<sup>7</sup> BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

<sup>8</sup> MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Op. Cit. p. 62.

Morin pretende, pues, la elaboración de una teoría abierta donde Física, Biología o Antropología no sean cosas distintas, separadas, sino extremidades de un mismo organismo plenamente intercomunicadas, una misma cosa. Será ésta la teoría de una naturaleza que tiende al desorden (entropía) y a la organización (negantropía) constituyendo sistemas cada vez más complejos.

El error ontológico recaía en la voluntad de cerrar, de petrificar, los conceptos según procesos científicos. Un sistema complejo de pensamiento, en cambio, pretende “abrir la posibilidad de un conocimiento a la vez más rico y menos cierto”.<sup>9</sup> Con ello se expandirá nuestra visión abriéndonos la posibilidad de establecer conexiones entre fenómenos que hasta ahora nos parecían distantes e incluso, muchas veces, contradictorios.

### **2.1.1. La incertidumbre de la indecibilidad en el arte.**

Hablaremos a continuación de la indecibilidad, aquello que es imposible descifrar en cualquier estructura lógica. Veamos la siguiente cita en la que Morin nos explica cómo el teorema de Gödel, un planteamiento matemático en principio, funciona en cualquier sistema teórico. Este teorema “demuestra que en un sistema formalizado, hay por lo menos una proposición que es indecible: esa indecibilidad abre una brecha en el sistema, que se vuelve, entonces, incierto”.<sup>10</sup>

En el caso del arte (si es que puede ser considerado un sistema teórico formalizado) sucede que la proposición indecible se encuentra en el corazón de su definición, de su concepto, de su planteamiento. Así, el arte se ve obligado a reconocer (aunque no siempre de buen gusto) la barrera infranqueable que nos separa de un conocimiento más racional. Es un sistema abierto ya que incorpora en su naturaleza el desconocimiento y la incertidumbre, ya sea conscientemente; o de un modo más ingenuo, bajo el nombre de musa, inspiración u otros nombres o pseudónimos que vienen a denominar el azar.

---

<sup>9</sup> *Idem.* p. 70.

<sup>10</sup> *Idem.* p. 72.

La apuesta por la transversalidad del conocimiento ha de aceptar la convivencia de la entropía y la negantropía. Algo bien arraigado en la cultura oriental, explicado con conceptos como el *Yin* y el *Yan* que reconocen lo incierto, lo ambiguo, lo contradictorio.<sup>11</sup> Si la ciencia clásica había rechazado el accidente, lo eventual, lo aleatorio, lo singular, Morin propone una reincorporación de todos los fenómenos azarosos. Pero esta vez con un cambio de paradigma. Se trata de “cambiar las bases de partida del racionamiento, las relaciones asociativas y repulsivas entre algunos conceptos iniciales, pero de los cuales depende toda la estructura del razonamiento, todos los desarrollos discursivos posibles”.<sup>12</sup> Se trata, en definitiva, de buscar la complejidad en cualquiera de los aspectos más livianos de la vida cotidiana, allí donde, por lo general, parece no encontrarse lo complejo.

Estamos de acuerdo con Morin en que una tendencia entrópica mueve al universo hacia el desorden máximo, pero que en su transcurso todo se organiza, se complejiza y se desarrolla. A pesar de su eterno enfrentamiento, el orden y el desorden cooperan de algún modo dotando de un equilibrio aparentemente estable al universo. En la complejidad las contradicciones no son evitadas y el carácter incierto de nuestro mundo es aceptado por encima de cualquier ley. Morin nos invita a reconocer los límites de nuestra lógica, de nuestras capacidades y de los sistemas de entendimiento a los que nos sometemos:

“Podemos decir que aquello que es complejo recupera, por una parte, al mundo empírico, la incertidumbre, la incapacidad de lograr la certeza, de formular una ley, de concebir un orden absoluto. Y recupera, por otra parte, algo relacionado con la lógica, es decir, con la incapacidad de evitar contradicciones.”<sup>13</sup>

No existe una manera unidimensional que nos permita comprender la realidad. La pobreza de toda visión unidimensional, especializada, parcial, se hace evidente cuando nuestra conciencia atiende a la multidimensionalidad.

---

<sup>11</sup> Como acercamiento a estas filosofías véase, por ejemplo, *Tao Te Ching* escrito por el maestro Lao Tse; o el famoso *Bhagavad Gita* de autor desconocido. Las referencias bibliográficas completas aparecen en la bibliografía.

<sup>12</sup> MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Op. Cit. p. 84.

<sup>13</sup> *Idem*. p. 99.

### 2.1.2. Razón, racionalidad y racionalización.

“La razón no está dada, no corre sobre rieles, puede autodestruirse mediante los procesos internos que constituyen la racionalización.”<sup>14</sup>

En el uso que hacemos de la razón es procedente distinguir dos tendencias generales: una, la racionalidad, es el juego, el diálogo permanente entre nuestra razón y el mundo, que da lugar a estructuras lógicas flexibles y en incesante renovación; la otra es la racionalización, la ingenua imposición de una estructura lógica rígida sobre el universo, obligándolo a someterse bajo unas pautas que no se adaptan a su naturaleza.

¿Qué ocurre cuando el mundo y nuestro sistema lógico dejan de coincidir? Entonces nos vemos obligados a admitir que nuestra razón, el modo en que la utilizamos, es insuficiente. Sin embargo, la racionalización es una patología del pensamiento que consiste en pretender encerrar la realidad dentro de un sistema coherente; descartando, olvidando, o poniendo al margen, todo aquello que contradice, o de algún modo, se resiste a ese sistema coherente.

Es difícil marcar la frontera entre dos maneras de usar la razón como la racionalidad y la racionalización. De un modo u otro, tendemos a evitar la contradicción, conscientes o no de ello, siempre que podamos, “vamos a minimizar o rechazar los argumentos contrarios. Vamos a tener una atención selectiva hacia aquello que favorece a nuestra idea...”<sup>15</sup> Y aquí recae el peligro de todo ejercicio de pensamiento: su voluntad de acertar, de estar en lo cierto. Así que son frágiles las barreras entre la racionalización, la racionalidad y (aunque suene alarmante) la paranoia. Como consecuencia, debemos prestar atención sin tregua y ser autocríticos con el ejercicio de nuestra propia razón, con el modo de practicar una lógica que siempre corre grandes riesgos al pretender aprehender una realidad que funciona según reglas diferentes. “Todo conocimiento conlleva el riesgo del error y de la ilusión [...] Reconocer el error y la ilusión es tanto más difícil porque el error y la ilusión no se reconocen como tales.”<sup>16</sup> Y en esta trampa caeremos una y otra vez por más que confiemos en el sistema racional al que nos

---

<sup>14</sup> *Idem.* p. 162.

<sup>15</sup> *Idem.* p. 102.

<sup>16</sup> MORIN; Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001. p. 25.

sometemos. En relación a estas ideas profundizaremos al final de nuestra tesis (capítulo «9. La torre de la confusión»), donde en particular analizaremos la obra del excéptico Antoni Muntadas quien pone en cuestión todo mecanismo de conocimiento y transferencia de ideas.

Morin nos advierte de dos grandes tendencias a las que tienden los delirios de la humanidad. Por un lado la incoherencia absoluta, el azar puro, el absurdo sin más; y por otro, la coherencia absoluta, el dogmatismo de un pensamiento ciego de sí mismo. Veamos si es posible liberarse de la una sin caer en las garras de la otra.

### **2.1.3. La complejidad y la acción. Programa o estrategia.**

“En el momento en que un individuo emprende una acción, cualesquiera que fuese, ésta comienza a escapar a sus intenciones.”<sup>17</sup>

Lejos de ser una receta para conocer lo inesperado, la complejidad nos mantiene alerta, nos hace prudentes, “ella nos muestra que no debemos encerrarnos en el contemporaneísmo, es decir, en la creencia de que lo que sucede ahora va a continuar indefinidamente”.<sup>18</sup> Todo lo importante que sucede, ha sucedido o va a suceder en la historia es totalmente inesperado. Es esto lo que nos enseña el pensamiento complejo: sacudir la pereza del espíritu que nos hace actuar como si nada inesperado fuese a suceder jamás. Es por ello que no se conforma con un programa, sino que sabe de la necesidad de una estrategia. Y nos recuerda que la realidad es cambiante y que lo nuevo puede surgir. Y, es más, pase lo que pase, va a surgir.

Resulta inevitable reescribir las palabras de Morin para comprender como la complejidad muestra el camino para una manera de actuar que no ampute, sino que crezca, que sea incluyente:

“Yo creo profundamente que cuanto menos mutilante sea un pensamiento, menos mutilará a los humanos. Hay que recordar las ruinas que las

---

<sup>17</sup> MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Op. Cit. p. 115.

<sup>18</sup> *Idem*. p. 117.



visiones simplificantes han producido, no solamente en el mundo intelectual, sino también en la vida. Suficientes sufrimientos aquejaron [y aquejan desgraciadamente hoy en día] a millones de seres como resultado de los efectos del pensamiento parcial y unidimensional.”<sup>19</sup>

Hemos analizado las ventajas y desventajas de dos formas opuestas de organizarse: la primera establece un programa ya que presupone un orden; la segunda plantea una estrategia que admite variaciones, pues asume el desorden. La estrategia integra lo inesperado para modificar o enriquecer su acción, mientras que el programa se detiene o falla si las circunstancias exteriores no son favorables. La ventaja del programa es su gran economía debido a un automatismo que no requiere reflexión. La estrategia, sin embargo, es dúctil, capaz de modificarse durante el proceso para seguir adelante, pero a cambio requiere un consumo elevado de recursos. La estrategia nos requiere estar atentos poniendo todas nuestras capacidades encima de la mesa para poder replantear nuestras maniobras sobre la marcha. El programa, sin embargo, funciona o falla.

Podemos contemplar como el factor *juego* es un factor de desorden, pero también de flexibilidad, como dice Morin. “El desorden constituye la respuesta inevitable, necesaria e incluso, a menudo fecunda, al carácter esclerotizado, esquemático, abstracto y simplificador del orden.”<sup>20</sup> De tal modo la estrategia se convierte en un recurso imprescindible cuando un plan no se adapta a las circunstancias. En el capítulo «8. De la simulación a la seducción» comprobaremos el poder fatal de la estrategia.<sup>21</sup> La perversión de ésta, nunca podrá ejecutarse en un plan.

Resulta de más (quizás no) aclarar que nuestra empresa es una apuesta por la estrategia, una campaña que elude el plan, lo esquiva, lo sorteja, aún consciente del gran gasto energético que esto conlleva, pero amigo de la complejidad, asegurando su eficacia a toda costa.

---

<sup>19</sup> *Idem.* p. 118.

<sup>20</sup> *Idem.* p. 130.

<sup>21</sup> En el capítulo citado estudiamos las teorías de Jean Baudrillard, su apuesta por las estrategias de simulación y seducción. A propósito citamos dos de sus textos de referencia obligatoria: *Cultura y simulacro* y *Las estrategias fatales*. Reseña completa en la bibliografía.

#### 2.1.4. La epistemología de la complejidad: Malentendidos.

“La misma idea de complejidad lleva en sí la imposibilidad de unificar, la imposibilidad del logro, una parte de incertidumbre, una parte de indecibilidad, y el reconocimiento del encuentro cara a cara, final, con lo indecible.”<sup>22</sup>

La complejidad no es perfecta, es incompleta, aunque tampoco cae en la relatividad absoluta ni en el escepticismo. En ella el azar es un factor indispensable, que nunca está solo y que no lo explica todo. Siempre es imprescindible que lo aleatorio se encuentre con una potencialidad organizadora: la realidad sólo funcionará con el juego entre ambos, con la progresión de su baile improvisado. La totalidad —en palabras de Adorno— es la no verdad.<sup>23</sup> Por ello la paradoja entre síntesis y desorden es la contradicción trágica que el pensamiento debe afrontar sin llegar jamás a terminar con ella, sin resolverla. Nos encontramos, por tanto, en la búsqueda de un meta-nivel en el que debemos ser capaces de aceptar y superar la contradicción sin negarla. Al igual que Morin, otros autores comparten la idea optimista de que nos encontramos en la prehistoria del espíritu humano. Esta apuesta esperanzadora nos abre un porvenir, siempre que no seamos tan crueles de poner fin a nuestro futuro, ya sea con guerras, destrozando el planeta, o quién sabe qué otra bárbara artimaña puesta en marcha por el ser humano.

Por ello la complejidad ha de ser asumida como un desafío y no como la respuesta a una situación determinada. En ella la simplicidad y la complejidad van a unirse. La simplificación no va a ser negada, sino incorporada, igual que la necesidad de selección, jerarquización, separación, reducción, la necesidad de comunicación y la articulación entre lo disociado, que van a ser aceptadas dentro del sistema complejo. El que nos propone Morin no es un pensamiento reductor, que sólo ve elementos, ni un pensamiento globalizador, que sólo ve el todo. Transcribimos una cita de Pascal que Morin incorpora en su *Introducción al pensamiento complejo*:

---

<sup>22</sup> MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Op. Cit. pp. 136-137.

<sup>23</sup> Referencia al filósofo alemán Theodor Adorno en *Idem*. p. 137.

“Tengo por imposible conocer las partes en tanto partes sin conocer el todo, pero tengo por no menos imposible la posibilidad de conocer al todo sin conocer *singularmente* a las partes.”<sup>24</sup>

Un círculo vicioso que estimula el desarrollo del pensamiento en un proceso enmarañado. Y este desorden sostenible no deja otro camino que el de la complejidad. Una complejidad que no apuesta por una esencia compleja del mundo y no simple, sino que la considera inconcebible. No se trata de revelar la esencia del mundo, sino de considerar a éste desde el pensamiento bajo la conciencia de su imposible aprehensión.

Ya decíamos que el ruido, la equivocación, el azar, sólo pueden ser fructíferos dentro de una potencialidad reorganizadora que los incorpore, recibéndolos en su estructura. Para Morin el orden, el desorden y la organización son interdependientes, y no se rigen por ninguna prioridad, de modo que la complejidad es la progresión de estos tres fenómenos.

De acuerdo con Foerster, Morin afirma que la información tal cual no existe en el universo. Somos los seres humanos quienes la extraemos de la naturaleza, quienes transformamos los elementos y los acontecimientos en signos y seleccionamos como información partes destacadas del todo según nuestro interés. Un interés que no tiene porqué y aunque renuncie al todo no debe interpretarse negativamente pues puede conducirnos a un orden inesperado a través del desorden:

“Mandelbrot decía que los grandes descubrimientos son el fruto de errores en la transferencia de conceptos de un campo a otro, llevados a cabo, agregaba él, por el investigador de talento. Hace falta talento para que el error se vuelva fecundo. Ello muestra también la relatividad del error y de la verdad.”<sup>25</sup>

Será el talento organizador aquel capaz de vislumbrar la “serendipia” donde otros se anclan en el error.<sup>26</sup> He aquí la capacidad de reorganizar lo inesperado y servirse del azar sin requerir una estructura rígida de certeza. La verdadera racionalidad no riñe con

---

<sup>24</sup> Cita de Pascal transcrita en MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Op. Cit. p. 144.

<sup>25</sup> MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Op. Cit. 161. Benoit Mandelbrot fallecido en 2010 sería un importante matemático de origen polaco especializado en geometría fractal.

<sup>26</sup> *Serendipia* es un término proveniente del inglés y aún no aceptado por la Real Academia de la Lengua Española, que viene a referirse a un descubrimiento o hallazgo casual e inesperado que se produce cuando se busca otra cosa distinta. Habilidad de un sujeto para reconocer que ha hecho un descubrimiento importante aunque no tenga relación con lo que buscaba. En términos más generales se podría denominar así también a la casualidad, coincidencia o accidente.

los mitos, sino que valora la complejidad de pensamiento que entraña su creación y su uso.

En cuanto a la toma de consciencia, sólo acabamos de empezar. Morin utiliza términos como “Pre-historia del espíritu humano” o “Edad de hierro planetaria” para designar el estadio en el que se encuentra la humanidad. Un nivel del que nadie sabe si lograremos salir para dar un paso adelante, hacia la llamada de la complejidad que nos impele. Una complejidad en la que todas las áreas de conocimiento se unen, donde cada realidad ocupa su espacio, donde todos y cada uno de los mundos de verdad que somos capaces de construir vendrá a formar parte del universo de nuestra comprensión.

Pero, qué exactamente son “mundos de verdad”. A continuación penetraremos en las teorías de Nelson Goodman, quien defendiera, con influyente capacidad, que no existe un mundo, que no existe una verdad, sino que se trata de una multiplicidad de “mundos de verdad”.

## 2.2. MUCHOS MUNDOS DE VERDAD.

En la introducción a su libro *Maneras de hacer mundos* (1978), Nelson Goodman reconocía que era difícil adherir una etiqueta filosófica a su trabajo, ya que se oponía “tanto al empirismo como al racionalismo, al materialismo y al idealismo como al dualismo, al esencialismo como al existencialismo, al mecanicismo y al vitalismo, al misticismo y al científicismo, por no mencionar otras ardientes teorías”.<sup>27</sup> Pero tres décadas más tarde no resulta tan difícil emparejar su posicionamiento con el de otros pensadores como Edgar Morin o Gilles Deleuze que se oponen, no tanto a que el entendimiento busque su lugar en diferentes direcciones, sino a que las eleve ardientemente a la categoría de dogmas absolutos con fuertes e imborrables etiquetas.

Desde nuestra humilde posición no podemos más que asentir ante las coincidencias que encontramos entre pensadores de tal relevancia. En cualquier caso, abocaremos por un pensamiento que no se deje encasillar. Y una vez más volveremos a apuntar a la cita ya referida en la que Aristóteles pone en entredicho cualquier doctrina.<sup>28</sup> El problema de todas estas doctrinas es que no se autodestruyen —denuncia el padre de la lógica formal. Pues bien, si una teoría dice que todo es verdadero o que, por el contrario, todo es falso, lo dice también de sí misma. Toda doctrina se ve obligada, según este entuerto lógico, a auto-destruirse. En ese camino Goodman prefiere acercarse a un relativismo radical de naturaleza próxima al irrealismo. Una tendencia que apueste por una diversidad de modos de hacer y de entender el mundo, todos correctos y a veces en conflicto, dando manga ancha a la contradicción.

Pero en qué sentido exacto podemos decir que hay muchos mundos, pregunta el mismo Goodman. Según él, existen mundos genuinos, que no mundos espurios, creados por el conocimiento con el papel remarcable de los símbolos. Hablamos de múltiples mundos reales y no de múltiples alternativas a un único mundo real. Son mundos de entendimiento donde el marco de referencia y las formas de descripción

---

<sup>27</sup> GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990. p. 14.

<sup>28</sup> Aristóteles citado por CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Alianza, Madrid, 2006. p. 31. La cita a la que nos referimos aparece al comienzo de el segundo epígrafe de la introducción de nuestra tesis «Absurdo, ironía y simulacros. Hipótesis y objetivos».

establecen unos parámetros que determinan el entendimiento. “Nuestro universo —señala Goodman— consiste en mayor grado en esas formas de descripción que en un único mundo o en varios mundos.”<sup>29</sup> Cada mundo consta de un sistema propio de comprensión que lo determina. Dejemos que sea el autor el que nos explique su idea de con mayor exactitud:

“En la medida en que seamos proclives a la idea de que existe una pluralidad de versiones correctas, que son irreducibles a una sola y que entran en mutuo contraste, no debemos buscar su unidad en un *algo*, ambivalente o neutral, que subyace a tales versiones cuanto en una organización global que las pueda abarcar a todas ellas. [...] Mi manera de abordarla se inclina, más bien, a un estudio analítico de los tipos y de las funciones de los símbolos y de los sistemas simbólicos. [...] Los universos que están hechos de mundos, así como los mundos mismos, pueden construirse de muchas maneras.”<sup>30</sup>

La teoría de Goodman defiende que podemos admitir palabras sin un mundo, pero no podemos concebir un mundo donde no existan palabras u otros símbolos. Respecto a nuestro planteamiento sobre la re-creación del mito podemos abordar la idea de que la construcción de mundos, tal como la conocemos —y de acuerdo con Goodman— parte constantemente de mundos preexistentes, de tal modo que hacer es siempre rehacer; hacer lo real será rehacer una versión previa adaptándola a nuestras nuevas necesidades. Y hacer simbólicamente, ya que los mundos de los que hablamos son creaciones simbólicas, realizadas por y para el entendimiento.

Gran parte de la tarea de construir mundos consiste en separar y, muchas veces al mismo tiempo, conjuntar. Recordemos la idea que Morin nos planteaba en la relación del todo y las partes: según Pascal era tan imposible entender el todo sin entender las partes singularmente, como entender las partes sin una comprensión global del todo.<sup>31</sup>

Es cierto que organizamos el mundo según convenciones que nos resultan muy útiles en la convivencia, a la hora de relacionarnos los unos con los otros y con el mundo. Pero dejando a un lado un análisis profundo de estas formas de organización, está claro que no pertenecen al mundo, sino que, en cambio, es el hombre quien las

---

<sup>29</sup> GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Op. Cit. p. 19.

<sup>30</sup> *Idem*. p. 22.

<sup>31</sup> Ver cita de Pascal en el epígrafe anterior traída a colación de la mano de Morin.

construye y las coloca a su alrededor, para al final acabar ciñéndose a ellas como si fuesen inamovibles. El modo en que ordenamos la realidad, los procesos que utilizamos para organizar, componer o descomponer, son mecanismos que participan de la creación de mundos. Esto es algo que nunca debemos olvidar.

Y en la construcción de nuestro mundo participamos de manera no objetiva de tal forma que “...encontramos aquello que estamos dispuestos a encontrar (lo que buscamos o aquello que afrenta fuertemente a nuestras expectativas)”. Al mismo tiempo, pase lo que pase, “seremos ciegos a aquellas otras cosas que ni ayudan ni obstaculizan nuestros propósitos”.<sup>32</sup> Es más, entre las percepciones o recuerdos, tendemos a rechazar o despreciar todo lo que no se ajusta al modelo de mundo que queremos construir.

Vivir es construir un mundo propio mientras lo comprendemos o, en todo caso, construirlo para comprenderlo, construirlo según nuestra voluntad de entendimiento, según sus pautas o principios, según nuestros deseos e ilusiones. Con tal fin componemos y descomponemos, ponderamos, ordenamos, suprimimos y complementamos, deformamos, etc. Y lo hacemos a partir de nuestra percepción de la realidad, más o menos consciente, según la propia experiencia.

---

<sup>32</sup> GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Op. Cit. p. 34.

### 2.2.1. Problemas con la verdad.

Goodman nos cuestiona sobre los objetivos y límites que empleamos cuando hacemos mundos, nos inquiere para descubrir los criterios de éxito a los que nos vemos sujetos. Para él la verdad no puede definirse o comprobarse por un acuerdo con «el mundo», ya que resulta imposible equiparar las verdades de mundos distintos. Parece que llegados a este punto el irrealismo relativista se planta con rotundidad como si no quisiera avanzar más, al menos en el camino de la razón tradicional. Ahora hemos de abandonar el territorio delimitado y desde el exterior analizarlo para descubrir cómo está construido.

En este momento la verdad queda en suspenso y deja de tener una importancia central. Ya no es el punto de partida ni el fin único determinado opuesto a lo no-verdadero. Los mundos se hacen tanto por lo que se dice literalmente como, metafóricamente, por lo que se ejemplifica, se expresa y por lo que se muestra.

“Cualquier hacedor de mundos podría quedar [...] paralizado por una obstinada y errada política de «la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad». Toda la verdad sería demasiado, sería algo excesivamente amplio, mutable y anegado de trivialidades. Sólo la verdad sería demasiado poco, pues algunas versiones correctas no son verdad —pues son o falsas o no son ni verdaderas ni falsas— y esa validez o corrección puede ser más importante incluso para aquellas versiones que son verdaderas.”<sup>33</sup>

La relatividad de la realidad según los planteamientos que Goodman defiende en su ensayo *Maneras de hacer mundos* se ve revelada por el hecho de que cada persona da por sentado que su mundo es real y posee los recursos, más o menos válidos, para refutar su postura respecto a otras versiones. Bajo este planteamiento, hacer mundos es conocer. No se trata de cambiar lo que no es verdad por lo que sí lo es, sino, más bien, de incrementar la agudeza de nuestra intuición, desarrollar nuestra capacidad de discernimiento y provocar un aumento de la amplitud comprensiva.

La diferencia esencial entre entendimiento y creencia puede explicarnos el planteamiento general de Goodman. Si el primero avanza con el cambio, al rehacerse, la

---

<sup>33</sup> *Idem.* p. 40.



segunda queda anclada y se auto-refiere continuamente resistiéndose al cambio con lo que establece límites a la comprensión y al conocimiento. “Comprensión y creación van de la mano” —indica Goodman, en tanto que comprender *algo* (lo real, una verdad) es crear las estructuras y parámetros para reconocerlo.

### 2.2.2. Cuando hay arte.

“Las obras de arte no son especímenes escogidos de una pieza de tela o de un barril, sino más bien muestras extraídas del mar. Ejemplifican formas, sentimientos, afinidades y contrastes, de manera metafórica o literal, que hemos de encontrar en el mundo o que hemos de inscribir en él.”<sup>34</sup>

Estamos de acuerdo con Goodman en la importancia central del simbolismo en el arte, teoría que el filósofo estadounidense defendería hasta el final de su vida.<sup>35</sup> Para él —igual que para nosotros— no es posible un arte sin símbolos: “Una obra de arte, por muy libre que esté de representación y de expresión, sigue siendo un símbolo, aunque aquello que simbolice no sean cosas, personas o sentimientos, sino ciertas formas de color, textura o de forma que esa obra manifiesta”.<sup>36</sup> Es posible un arte que prescinda de representación, de expresión o de ejemplificación, pero no parece posible un arte que prescinda por completo de las tres. Y en ese caso podrá afirmarse que se produce un fenómeno simbólico. Similar es la teoría que el profesor José García Leal defiende en su *Filosofía del arte*.<sup>37</sup>

Pero ante todo, la voluntad de Goodman se centra en “...resolver el problema de cuándo tenemos y cuándo no una obra de arte”. Para ello plantea la sustitución de la pregunta ¿qué es arte?, por la cuestión ¿cuándo hay arte? Lo que cuestiona, con este nuevo interrogante, es la permanencia del símbolo. La obra como objeto-signo cargada de un determinado significado simbólico puede en algún momento desprenderse de su función: bien anulándose como arte, bien asumiendo una nueva función simbólica. “Un objeto puede considerarse un símbolo en un momento y circunstancias determinadas y

---

<sup>34</sup> *Idem.* p. 175.

<sup>35</sup> Ver GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona, Paidós, 2010.

<sup>36</sup> GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Op. Cit. p. 96.

<sup>37</sup> GARCÍA LEAL, José. *Filosofía del arte*. Madrid, Síntesis, 2002.

no en otras [...], así también un objeto puede ser una obra de arte en algunos momentos y no en otros.”<sup>38</sup>

Pero no cualquier símbolo es artístico. El funcionamiento simbólico de un objeto artístico debe cumplir unas características determinadas. Goodman escribe cinco síntomas o claves que se encuentran o pueden darse en un objeto simbólico en un momento determinado.

1. Densidad sintáctica.
2. Densidad semántica.
3. Plenitud relativa.
4. Ejemplificación.
5. Referencia múltiple y compleja.

Aunque la presencia o ausencia de una o varias de estas características tampoco va a determinar la esteticidad del objeto, su calidad como obra de arte, digamos que son cualidades del símbolo que lo acercan, por uno u otro camino, al terreno de lo artístico, incrementando su carácter estético.

Si bien, es cierto que la tesis simbolista de este filósofo estadounidense amenaza a cada instante con volverse contra sí misma, estamos de acuerdo con él en que el arte, como la vida, es pasajero, cambiante. El poder simbólico de un objeto puede señalar significados diferentes en circunstancias distintas, al igual que en otros momentos puede simplemente desaparecer. Por eso estamos de acuerdo con la idea de un simbolismo temporal que no sólo se ciñe a unas cualidades determinadas del símbolo, sino que acepta e incluye su carácter transitorio.

---

<sup>38</sup> GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Op. Cit. p. 98.

### 2.2.3. Cuando hay verdad: versiones de mundos.

Mientras que cualquier fundamentalismo defiende que la realidad existe tal cual y que los hechos son encontrados, nosotros apostamos por la idea de que no existe un único mundo real, sino que creamos hechos sobre los que asentamos nuestras creencias. La madurez de un pensamiento podrá valorarse no por su independencia total respecto a cualquier realidad, sino por ser más o menos consciente de su capacidad de crear realidades a partir de dichos y hechos, por su capacidad de hacer y re-hacer mundos.

Eso sí, este tipo de construcción no se formaliza por casualidad: “Construimos, pues, mundos haciendo versiones de mundos, pero si nos ponemos a juntar símbolos al azar no hay muchas más probabilidades de que lleguemos a construir un mundo que de que un carpintero construya una silla encolando sus piezas también al azar”.<sup>39</sup> Hablamos de procesos de entendimiento que requieren estructuras renovadas y renovables. Estructuras que el ser humano pone en pie o derriba respetando lo que entiende por corrección o verdad.

Pero esta teoría se revuelve sobre sí misma para desconfiar de la existencia de cualquier mundo posible. Si bien, se acepta la multiplicidad de versiones correctas del mundo, nada implica que existan muchos mundos, ni siquiera un mundo. Veamos la cita de Woody Allen que Goodman trae a colación:

“Por último, no puede haber duda alguna que la principal característica de la «realidad» es que anda escasa de esencia. No que no tenga esencia, sino sólo que anda necesitada de ella. (La realidad de la que estoy hablando es la misma que descubrió Hobbes, pero un poco más pequeña).”<sup>40</sup>

Esta irónica reflexión del cineasta es interpretada por Goodman como una arenga al abandono de un pensamiento obsesionado con el pensar, una invitación a descartar la esencialidad de la esencia y un alegato en contra de la importancia material de la materia. Al fin y al cabo, es como si todo sucediese en el pensamiento, en la teoría, pero, ¿qué ocurre fuera de ahí?

---

<sup>39</sup> *Idem.* p. 131.

<sup>40</sup> ALLEN, Woody. «My Philosophy» en *Getting Even*. 1996. Cap.4, sec. I. en GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Op. Cit. p. 134.

Exista un mundo o muchos mundos, lo relevante bajo el supuesto que analizamos es la persistencia de las versiones y su poder de referencia. Podemos comprobar como “los hechos son como pequeñas teorías, y las teorías verdaderas son como grandes hechos”. Y de una versión a otra se construyen los mundos de entendimiento en los que nos movemos y de los que nos servimos para estar vivos *con sentido*.

Una de las tesis principales del *Maneras de hacer mundos* defiende que el arte no debe tomarse menos en serio que la ciencia como fuente de descubrimiento y de conocimiento, como fuerza creativa que promociona el entendimiento humano. La filosofía del arte, por tanto, debe integrarse dentro de la metafísica y de la epistemología. Gracias a su poder metafórico, el arte hace que los términos tengan pluriempleo y logren ampliar los significados de lo real (exista o no un mundo donde los símbolos empleados encuentren referencia).

Aunque tanto la ciencia como el arte siguen procedimientos similares muchas veces en sus búsquedas o a la hora de constituir sus resultados, “los recursos del artista —sus muchos modos de referencia, literales o no literales, lingüísticos y no lingüísticos, denotativos y no denotativos, y todos ellos en diversos medios— parecen a primera vista más variados e impresionantes que los de un científico”.<sup>41</sup>

Aceptamos que la verdad queda desmitificada cuando encontramos que existen diversas versiones alternativas imposibles de reconciliar. Por fuerza, hemos de acudir a otros criterios para hacer avanzar nuestras expectativas epistemológicas incluyendo concepciones que no tienen siquiera enunciado o que no describen ni representan nada. La verdad, llegados a este punto, se vuelve inaplicable o insuficiente, se ve obligada a comparar sus criterios y a contrastarlos. Tal vez por ello, poco a poco, va siendo sustituida por otros sistemas menos remilgados y más eficaces a la hora de percibir, comprender o, en definitiva, hacer mundos. En nuestro tiempo, ¿a quién le interesa la verdad?

---

<sup>41</sup> GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Op. Cit. p. 146.

#### 2.2.4. Sobre lo verdadero y lo falso.

Goodman mantiene que la diferenciación entre verdadero y falso (entre versión correcta y versión errada del mundo) parece quedarse corta si tenemos en cuenta la cantidad y calidad de factores en juego, en lo que venimos denominando “construcción de mundos”. Habrá, entonces, que establecer unas normas de validez sobre dicha distinción, unas pautas de interpretación que superen el estadio básico entre verdad y mentira para abarcar un nivel superior apropiado para el estadio epistemológico al que nos enfrentamos.

Presentamos a continuación los principios fundamentales que este mismo autor establece para determinar la noción de verdad: En primer lugar, las verdades nunca entran en conflicto entre sí; así mismo, todas las versiones verdaderas son verdad en un único mundo real; y por último, todos los desacuerdos que se presentan entre verdades distintas se reducen a las diferencias que existen entre los marcos de referencia o entre las convenciones que se han adoptado. Pero también es necesario y conveniente desconfiar de tales principios. Todo se reduce a una problemática referente al sistema de referencia empleado por cada mundo, tanto como a las convenciones sobre las que se eleva.

“En resumen, si hacemos abstracción de todos aquellos rasgos a los que cabe atribuir la responsabilidad del desacuerdo entre diferentes verdades sólo nos restarán versiones distintas, pero carentes de cosas, hechos o mundo. Como Heráclito y Hegel podrían haber dicho, parece que los mundos necesitan el conflicto para existir.”<sup>42</sup>

Las versiones contradictorias son igualmente aceptables y rechazables, ya que su diferencia es puramente convencional. Cuando entran en conflicto varias verdades nos damos cuenta de que la noción de verdad no es suficiente para elegir una versión o enunciado, ya que incluso no existiendo contradicción, muchas verdades son triviales, irrelevantes, difíciles de interpretar o sencillamente redundantes. Igualmente pueden ser demasiado amplias o demasiado reducidas, complejas o aburridas.

---

<sup>42</sup> *Idem.* pp. 161-162.

En los círculos de conocimiento la verdad está sobrestimada. Y en cualquier caso se guarda la apariencia de que se defiende lo verdadero por encima de otra cosa. Pero en la práctica cotidiana la experiencia se parece más a lo que Goodman escribe: “Allí donde la verdad es o demasiado remilgada, demasiado desigual o no casa fácilmente con otros principios acudimos a la mentira más dócil e iluminadora que tengamos a mano”.<sup>43</sup> Y de este modo la vida continúa y todo sigue funcionando, incluso mejor que cuando nos empeñamos en el camino empinado de la verdad más racional.

Cuando navegamos con la verdad, la coherencia, la utilidad, la credibilidad, deben mantenerse a flote. Es imprescindible una coherencia interna y externa, es decir, ser fiel a lo que se dice y a cómo se dice; fiel a nosotros mismos y a los demás. No se debe perder de vista la relación con el contenido, pero tampoco con el sistema de convención dentro del que se ejerce cada verdad. Ya sabemos que la verdad con mayúsculas, absoluta, no existe. Para continuar tendremos que contestar a la siguiente pregunta: ¿cuál es nuestro marco de verdad? Un marco en el que el creador realiza su obra en un acto de comprensión y se la muestra al público para que la acepte, la rechace, o se quede bloqueado ante la duda irresoluble que se plantea.

En el siguiente epígrafe hemos planteado un acercamiento al arte de participación, una tendencia generada por aquellos que quieren poner a prueba sus mundos, que quieren compartirlos y confrontarlos con los mundos de otros. Un arte de participación en el que la temporalidad es un factor intrínseco, tanto como el requisito de un público activo que quiera degustar como verdad propia el símbolo que se le presenta. Hablamos de un arte complejo incapaz de conformarse con una sola versión unívoca de la verdad, un arte que requiere, no sólo la opinión, sino la colaboración activa de las demás personas, cada uno con su propia versión del mundo.

---

<sup>43</sup> *Idem.* p. 165.

### 2.3. ARTE AL ACECHO: PARTICIPATORY ART.

Participar, procedente del latín, significa “tomar parte” —señalaba Rudolf Frieling en su introducción al catálogo de la exposición *The Art of Participation: 1950 to Now*, realizada en el Museo de Arte Moderno de San Francisco (SFMOMA), 2008. El proyecto concebido por Frieling revisa lo que Umberto Eco había llamado “obras abiertas”, donde la audiencia (unas veces voluntaria y otras de manera inconsciente) asiste al acontecimiento artístico como elemento indispensable.<sup>44</sup>

Una de las principales características del arte contemporáneo —como dice Boris Groys en su ensayo «A Genealogy of Participatory Art» dentro de la citada edición— es la tendencia hacia una práctica colaboracionista y participativa.<sup>45</sup> Lo que se viene desarrollando en un arte de eventos, proyectos, intervenciones políticas y análisis sociales que invitan al público a *tomar parte*. La separación del arte de su audiencia, que ya ocurría en la era romántica, empuja a los artistas a formar colectivos para secularizar y popularizar el arte.

Groys establece una comparación entre el valor religioso y económico del arte. Éste último no es más que el resultado de una valoración estética que otros han realizado. En cambio, el valor religioso pone en contacto al público con el concepto representado. En la actualidad, el artista reclama esa relación (no de carácter religioso, sino en contacto con el concepto) intentando sacar al público de su pasividad para involucrarse conjuntamente en temas que son relevantes para todos. Por ello el lenguaje artístico debe ser comprensible para el espectador, de otro modo no se sentirá partícipe. El lenguaje religioso es sustituido, entonces, por el de la política y lo social que arrojan movimientos e ideologías, pero los temas no sólo pretenden fines sociopolíticos, sino que cuestionan las estructuras colectivas y los significados sobre los que apoyamos los valores, así como el producto del ejercicio artístico.

---

<sup>44</sup> VV AA. *The Art of Participation: 1950 to Now*. San Francisco (California), SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art) / Thames & Hudson, 2008. p. 10.

<sup>45</sup> *Idem*. p. 19.

Según Richard Wagner los artistas debían abandonar la inclinación por temas o posiciones subjetivas y arbitrarias; y a cambio usar sus talentos para expresar el deseo artístico de la gente (*Kunstwollen*).<sup>46</sup> Es su deber reconocer a la gente como entidad generadora de todo gran invento, mientras que la subjetividad sólo sirve para desarrollar y derivar a partir de ello. El artista debe reconocerse en el público, en la gente. Para Wagner —dice Groys— el aislamiento y la profesionalización de las actividades creativas (canto, baile, escritura, artes plásticas) representaba una especie de robo perpetrado por las clases pudientes sobre el resto de la gente. En este orden, lo individual debería morir en beneficio de una sociedad participativa o, en términos de Wagner, comunista. El artista performer que apuesta por la participación es como un héroe que se sacrifica los demás y pierde la individualidad en su público.

Claro que, sin un desarrollo individual, cómo sería posible la existencia de ese héroe que mezclado entre la masa fuera incapaz de identificarse a sí mismo y promover la participación de sus otros. Dejemos esta cuestión latente por un instante para atender a las palabras de Lao Tse:

“El cielo es eterno y la tierra permanente.  
La razón por la que son eternos y permanentes  
es porque no viven para sí mismos.  
Por eso viven largamente.  
Del mismo modo el sabio, situándose detrás,  
se coloca delante.  
Desprendiéndose de su yo,  
su yo se conserva.  
¿No es acaso porque renuncia a su individualidad  
por lo que su individualidad se realiza?”<sup>47</sup>

En el arte participativo el artista, como un sabio, deja que el público se coloque delante, que sea protagonista, y así logra que la obra se consume. Desde principios del siglo XX el pensamiento de Wagner parecía hacerse realidad en Europa. Escándalos públicos fueron la respuesta provocada por futuristas italianos, dadaístas afincados en Zúrich y más tarde por surrealistas con André Breton a la cabeza y gobernados por el

---

<sup>46</sup> Richard Wagner «The Art-work of the future» Ref. en GROYS, Boris. «A Genealogy of Participatory Art», en VV AA. *The Art of Participation: 1950 to Now*. Op. cit. p. 19.

<sup>47</sup> Poema VII del «Tao Ching» en TSE, Lao. *Tao Te Ching*. Barcelona, RBA, 2007. p. 51.



subconsciente. El comunismo ruso también hizo, a su manera, lo posible por involucrar a las masas en la práctica artística. Pero la crítica acuso a todas estas experiencias de repetitivas —afirma Groys— y poco a poco fueron perdiendo poder de sorpresa y provocación. Quizá la originalidad de los individuos se disolvía en la multitud. Pero el aliento intercalado de esta tendencia se extendería hasta nuestro tiempo. Así afirma el mismo autor: “During the 1960’s artists’ collectives as well as happenings, performances, and similar events were famously reborn on a worldwide scale. Among their number, to name but a few examples, were Fluxus, Guy Debord’s Situationist International, and Andy Warhol Factory”.<sup>48</sup> Igualmente en la actualidad encontramos numerosos ejemplos de artistas (a los que nos dedicaremos a continuación) inclinados ante su público, creadores que sujetan la autoría a la participación.

Ciertas características generales pueden entresacarse para unificar movimientos y tendencias tan dispares. En todos los casos se favorece la colaboración entre diferentes artistas y una mezcla de todos los medios de expresión artística. El artista abandona su aislamiento en pro de una más elevada y privilegiada relación con la audiencia. El arte se convierte en evento, entretenimiento, negocio, propaganda, provocación. Y todo, en una atmósfera más humorística o carnavalesca que trágica —señala Groys. Un espacio definido por un arte que quiere acabar con el arte, un anti-arte que escapa a su reclusión para buscar una conexión directa con la vida.

En 2007 una exposición retrospectiva de la obra efímera de Allan Kaprow sería organizada para mostrarse en museos de Europa y estados Unidos. Fue completada, dice Frieling con un serie de *reenactements*. En esta ocasión, como en tantas otras, se plantea la posibilidad de re-hacer una obra, de volver a poner en acción un hecho, de ensayar su eficacia, de realizar su simulacro. La re-actuación, su obligada necesidad desde la concepción de la obra, fue una regla primordial para Fluxus; lo que denominaron musicalidad. El artista compositor construye una partitura que cualquiera, siguiendo las pautas indicadas, podría ejecutar, interpretar.

Por otro lado los re-enactements de Francis Alÿs —como veremos más adelante, en el capítulo seis— son copias de sus propias creaciones hechas exclusivamente para

---

<sup>48</sup> GROYS, Boris. «A Genealogy of Participatory Art», en VV AA. *The Art of Participation: 1950 to Now*. Op. cit. p. 27. (Durante la década de los 60 colectivos de artistas, así como happenings, performances y otros eventos similares renacieron con gran fama a escala mundial. Entre ellos, por citar sólo algunos ejemplos, estaban Fluxus, La Internacional Situacionista de Guy Debord, y la Factory de Andy Warhol).

ser copiadas o recopilan la profusión de copias de un original perdido. Como en el caso de las series *The Liar* o *Fabiola*, en las que la reproducción multiplicada no deja lugar al original.

“La tensión entre el original y la copia —la atención al simulacro— remite a otras tensiones irresueltas. Roca y superposición de discursos que expresan la promiscuidad cultural de una [pos]modernidad convulsa.”<sup>49</sup>



*Fabiola*, vista de la instalación en diferentes emplazamientos: National Portrait Gallery, Londres; Los Angeles Museum of Art, Los Ángeles.

¿Qué quiere decir Alÿs con su incesante hacer para ser copiado, con su acumulación de copias sin original? Cuestiona la originalidad, renuncia a ella y al mismo tiempo la pone en práctica de un modo ejemplar. Su obra es un simulacro de arte que se filtra en la realidad, también en la del arte, para denunciarla, para descubrir sus mecanismos y reflotar sus problemas.

Lo importante de un arte interactivo es que no esté limitado a una serie de opciones predefinidas, sino que sepa responder a su público de un modo

<sup>49</sup> BOUNTINX, Gustavo. «También la ilusión es poder» en ALÿS, Francis. *When Faith Moves Mountains / Cuando la fe mueve montañas*. Op. cit. p. 59.

independientemente, negociando con él, coordinando su ejercicio, comprometiéndose, investigando, organizando, entrevistando, etc., en un acto de pura simbiosis. Además de esto, indica Frieling, hoy debemos aumentar esta lista y generar, cambiar, contribuir, activar, dialogar, traducir, apropiarnos (o ser inapropiados) y tantas cosas más. Todo para realzar el acto participativo, para que arte y vida hablen el mismo lenguaje. Como defiende Liam Gillick: “My work is like the light in the fridge, it only works when there are people there to open the fridge door. Without people, it’s not art —it’s something else— stuff in a room”.<sup>50</sup>

El arte ya no necesita un espectador que desarrolle una experiencia estética, demanda la participación de su público para activarse o accionarse, para funcionar: el público es parte de la obra.

### **2.3.1. El arte hecho por el público.**

A continuación enunciaremos algunos ejemplos de ese arte que Frieling denominara de participación. Veremos algunas de las estrategias planteadas por los artistas o los anti-artistas para involucrar al espectador en la obra; unas veces impeliendo a su conciencia, otras directamente a su actuación física; pero siempre cediéndole una parte importante de su responsabilidad. La responsabilidad de participar en la creación de un mundo compartido.

En 1952 John Cage desarrollaría la acción 4’ 33”, una composición musical con la duración que su título indica, la cual posee la peculiar característica de prescindir por completo de instrumentación. Una partitura en blanco y el pianista David Tudor, también profesor del Black Mountain College, sentado frente al piano resaltaban la importancia del sonido ambiente y el ruido provocado por la audiencia: un silencio ensordecedor que evidencia la no existencia del silencio absoluto. Cage lo define como la abstención de sonido intencional. Como anota Melissa Pellico— podemos advertir una notable influencia, además del Surrealismo, el arte Dadá y la composición avant-garde, de la filosofía del Este y el budismo Zen. “Indeterminacy, chance, and nonlinear progresión

---

<sup>50</sup> En Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetic», *October* 110 (Fall 2004): 61. Ref. en VV AA. *The Art of Participation: 1950 to Now*. Op. cit. p. 36. (Mi trabajo es como la luz del frigorífico, sólo funciona cuando hay gente para abrir la puerta. Sin gente no es arte —es otra cosa— material en una habitación.)

became integral to the structure of this music.”<sup>51</sup> Con esta fórmula Cage convierte la música en, algo más que un método de comunicación, un proceso de descubrimiento.

La performance, llevada a cabo por David Tudor sería premiada por la *Benefit Artsits Welfare Fundation* en el concierto de *Woodstock* en Nueva York ese mismo año. Dos décadas después *4' 33''* sería documentada en vídeo por Nam June Paik en *A Tribute to John Cage*, donde vemos al segundo sentado frente a un piano en Harvard Square (Boston) mientras los viandantes lo observan. La acción sería repetida una vez más en Berlín con motivo de la caída del muro y desde entonces versionada por numerosos artistas, músicos y orquestas. El silencio puede decir lo que las palabras no alcanzan.<sup>52</sup>



El pianista David Tudor interpretando la obra *4' 33''* de John Cage.

En relación con el silencio de Cage encontramos el vacío de Joseph Beuys en su obra *Intuición* realizada entre 1968 y 1985, con la producción de aproximadamente doce mil cajas de madera en cuyo interior el artista escribía el título de la obra. Las cajas eran entregadas al público para que cada individuo las llenara siguiendo la única y sutil regla que su título indicaba (*intuición*). El trabajo fue realizado a modo de protesta contra el improcedente despido de Beuys de su puesto como profesor en la Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf (Alemania). Una propuesta a favor de un arte fuera del

<sup>51</sup> Melissa Pellico en VV AA. *The Art of Participation: 1950 to Now*. Op. cit. p. 82. (La indeterminación, la casualidad y una progresión no lineal se volvían fundamentales en la estructura de la música.)

<sup>52</sup> Es inevitable traer a colación algunas de las publicaciones más interesantes sobre la obra de Cage cuyas referencias completas añadimos en la bibliografía: *Escritos al oído; Essay. Obra musical; La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental; Paisajes imaginarios, conciertos y musicircus / Imaginary Landscapes, Concerts & Musicicus*. Así mismo, en relación al arte musical iniciado por Cage, no debemos olvidar a artistas que continúan en la misma dirección como Christian Marclay. Ver MARCLAY, Christian. *Christian Marclay*. Londres, Phaidon, 2005.

contexto institucional. Nunca con más exactitud: la acción fue realizada en el exterior, justo frente a la academia en cuestión.



Joseph Beuys, *Intuición*, 1968-1985.

Por el mismo tiempo George Brech destacó como creador de eventos en los que a partir de unas mínimas pautas el público tenía que actuar según la interpretación propia de las escuetas reglas. Pero sería Allan Kaprow (alumno de John Cage en la *New School for Social Research* de Nueva York y a cuyo trabajo nos acercaremos en el octavo capítulo) quien acuñaría el término *Happening* para designar un tipo de trabajos que se movían entre el evento y la performance (un arte que ocurría en el instante, renunciando a un plan, en pleno ejercicio estratégico). El arte se construía con silencio o vacío y acontecía de manera efímera. Las reglas se habían invertido.



Yoko Ono, *Cut Piece*, acción repetida en 1964, 1965 y 2003.

En 1964 (Kioto) Yoko Ono realizaba por primera vez su trabajo *Cut Piece*, repetido en Nueva York un año más tarde y mucho después en París, 2003. La artista

invitaba al público a recortar un trozo de su ropa y llevarla consigo. El acto de entrega funciona como expresión de amabilidad y paz: inspirada en una alegoría budista donde Buda se sacrifica pasando a un estado de conciencia suprema.



IZQUIERDA. Chris Burden, *Shoot*, Santa Ana (California), 1971. DERECHA. Marina Abramovich, *Rhythm 0*, Nápoles, 1974.

En la misma línea de entrega, pero con más riesgo, encontramos la obra *Shoot* de Chris Burden, realizada el 19 de noviembre de 1971 en F Space de Santa Ana, California. En ella Burden es disparado en el brazo por un amigo. O la menos conocida *Back to You*, 1974. Esta vez el artista ofrece su cuerpo al público solicitando en un cartel que le claven alfileres. Ese mismo año Marina Abramovich realiza la performance *Rhythm 0*, ofreciendo al público la posibilidad de utilizar sobre la artista una serie de objetos dispuestos en una mesa. Entre todos ellos, el más peligroso y polémico elemento era una pistola cargada. La acción sería finalizada cuando uno de los asistentes apuntaba con el arma directamente a la cabeza de Abramovich. Llevada a cabo en Nápoles (Italia), esta entrega habla también de la condición humana, pero esta vez frente a la alienación de lo natural que implica el mundo de los objetos. Los utensilios —podemos entender— acaban transformando el comportamiento del hombre.

Los ejemplos de arte participativo son innumerables; en la segunda mitad del siglo XX artistas como Joseph Beuys, Antoni Muntadas (al que dedicaremos un apartado especial en el capítulo nueve), Félix González-Torres, y muchísimos otros harán del público y el entendimiento con el espectador un componente fundamental de su obra. El gran creador de eventos Rirkrit Tiravanija es un exponente destacado de esta tendencia donde la experiencia pública es el territorio explorado.<sup>53</sup>

Una nueva vuelta de tuerca al acto de participación viene a darse con la llegada del siglo XXI, en el éxtasis de la posmodernidad o, como otros la han denominado, sobremodernidad. En este sentido nos sirve de ilustración la batalla organizada por Jeremy Deller en una coproducción con Artangel, Londres, 2001. La performance, realizada en Orgreave (Inglaterra), recrea una lucha que tuvo lugar el 18 de junio de 1984 en el mismo lugar. El encuentro entre una huelga de mineros y la policía antidisturbios sería *recreada* (simulada) el 17 de junio de 2001 (justo un día antes de su decimoséptimo aniversario). Deller revisita el trauma que supuso la disputa alistando un gran número de voluntarios del lugar, que relacionados con alguna de las partes se mostraban entusiasmados de revivir la batalla: el simulacro de un acontecimiento donde se mezclan los representantes de ambos bandos con el público del evento, cámaras, etc. El documental resultante, dirigido por Mike Figgis, sería retransmitido por la BBC el año siguiente.



Jeremy Deller. *The Battle of Orgreave*, 2001.

<sup>53</sup> En la página web del MOMA puede encontrarse información sobre la última propuesta del creador de eventos Tiravanija. La cocina y el acto de comer son propuestos como experiencia artística. Ver: [www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/](http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/)

El público es incitado a tomar partido, invitación que acepta con tremenda implicación. En este caso, el pueblo siente la necesidad de saldar las cuentas con su realidad, con su pasado reciente, con su historia, rescribiendo con su experiencia una nueva versión de lo real, en la que ha tomado partido activamente. La posibilidad que la era de la imagen nos facilita para repetir, reduce la realidad al estatus de copia (una de cuantas queramos reproducir). De este modo si la experiencia no es satisfactoria podremos volver sobre ella y practicar un nuevo intento; en cualquier caso, si la valoración fue positiva podremos igualmente repetir el hecho para explotar los recursos hasta agotarlos en su extremo. La realidad se ha convertido en un objeto de consumo más y se sujeta, pues, a la ley de usar y tirar.



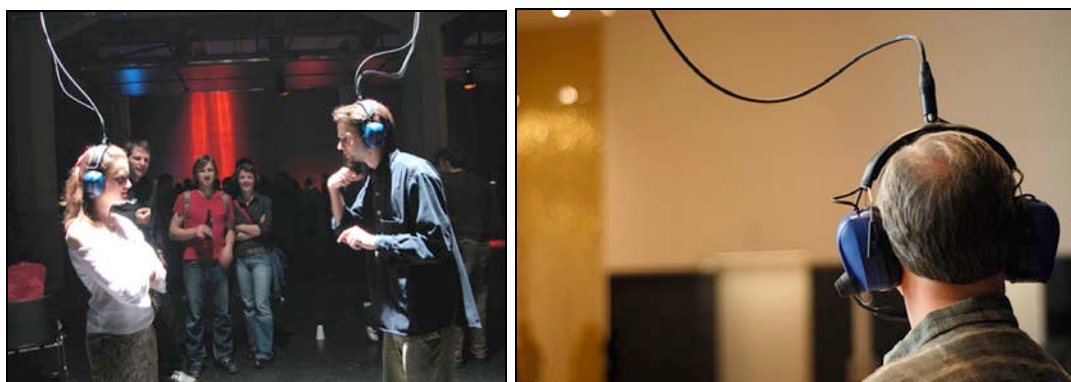
Erwin Wurm, *Esculturas de un minuto*.

Citaremos también, aunque con un matiz diferente, el trabajo *Esculturas de un minuto* de Erwin Wurm, donde se ofrecen objetos cotidianos sobre una plataforma o pedestal blanco. La obra sólo se realiza con la intervención del público al utilizar,



siguiendo las instrucciones de Wurm, los objetos ofrecidos (un frigorífico, botellas de plástico, pelotas de tenis, un cepillo de dietes, etc.). Los innumerables resultados dan lugar a lo que el artista denomina *Esculturas de un minuto* y bajo este título se recogen numerosas opciones realizadas en diferentes espacios expositivos. Wurm invita al público a realizar el performance como una experiencia personal, como un método para acercarse a la realidad absurdamente, fuera de la normalidad que establecen los códigos. “Art deals with the difficulty of coping with life— be it by means of philosophy or a nutritional diet.”<sup>54</sup> Avanzando por el camino que abrieran Marcel Duchamp o Piero Manzoni, su trabajo habla abiertamente de la vida cotidiana, una preocupación también heredada de Fluxus, cuyos artistas —dice Rudolf Frieling— manifestaban una similar actitud anti-arte y un juguetón enfoque del lenguaje poético.

Para terminar una lista que podría alargarse eternamente, enunciaremos el ejemplo de Matthias Gommel. En su obra *Delayed*, 2002, presenta la instalación de un circuito cerrado de sonido que recuerda a los primeros experimentos de vídeo realizados por Dan Graham. Gommel propone la experiencia de una comunicación retardada. El público sufre la dificultad de entenderse a través de un circuito cerrado en el que dos personas están conectadas por un sistema de micrófonos y auriculares. Pero la distancia temporal (un efecto de retardo) entre emisor y receptor invalidan todo intento.



Matthias Gommel. *Delayed*.

La interactividad y comunicación entre hombre y máquina y el impacto de los procesos digitales en el espacio físico son investigados y cuestionados por este artista alemán que retoma la desconfianza hacia el desarrollo de la comunicación. Estar en contacto por medio de elementos artificiales demuestra una vez más no proporcionar un

---

<sup>54</sup> VV AA. *The Art of Participation: 1950 to Now*. Op. cit. p. 165. (El arte aborda la dificultad de copiar la vida— hacerlo gracias a la filosofía o a una dieta nutricional.)

contacto real: la distancia entre ambos modos de entenderse es debatida en los experimentos que Gommel propone al público. El trabajo de Antoni Muntadas que, como anotábamos, estudiaremos más adelante— viene a refutar las ideas que Gommel nos lanza.

Las dificultades de entendimiento no pueden ser compensadas con el empacho de la comunicación; lejos de esta meta, la multiplicación tanto de información como de canales de comunicación entabla nuevas preguntas sobre la capacidad de entendimiento. La traducción de uno a otro canal de transmisión de esa información, la selección del material recibido y a enviar, el tiempo que transcurre durante el proceso de comunicación, su retardo o aceleración, etc., son algunos de los aspectos que llevan al arte a cuestionarse su poder para comunicar. Si la realidad cambia sobre sí misma cómo puede transmitirse cualquier información: la distorsión propia del medio se contagia al contenido re-creando un mundo de desproporción en el que lo real no lo es tanto.

Y esto, mientras continúa la incesante creación de nuevos mundos de verdad que vienen a acompañar o a sustituir a sus precedentes. Una trama compleja donde el entendimiento humano, y su práctica artística comprueban repetidas veces que la lógica y el absurdo no siempre han de ser opuestos. Es más, en el siguiente capítulo, atendiendo a las teorías de Boris Groys, acabaremos por entender como en la actualidad dicha contradicción puede constituir la inagotable fuente de poder del arte.



### **3. EL PODER RE-CREADOR DEL ARTE.**



### 3.1. A REY MUERTO, REY PUESTO.

“There are nothing but differences as far as the eye can see.”<sup>1</sup>

En el campo del arte contemporáneo existe tanto la pluralidad como la contradicción. Cada tesis —según Boris Groys— es planteada para ser confrontada con su antítesis. El arte contemporáneo se convierte, de este modo, en un exceso de gusto, un exceso de democracia plural y equitativa, donde cualquier planteamiento resulta posible e igualmente valioso. Estos excesos estabilizan y desestabilizan, al mismo tiempo, la balanza democrática de gusto y poder. Paradoja que determina la totalidad de nuestras manifestaciones artísticas.

Esta atrevida tesis de Groys podría igualmente ser puesta en contradicción con una antítesis más radical aún. Pero, ¿no es esto lo que ya desde el principio veníamos intuyendo a partir de los consejos aristotélicos? Recordemos la referencia de Camus al más lógico Aristóteles, cita que ya transcribíamos en el segundo epígrafe de la introducción:

«A todas estas doctrinas les ocurre lo que ya repetimos una y otra vez, que no se destruyen a sí mismas. Y es que quien afirma que todas las cosas son verdaderas convierte en verdadero también el enunciado contrario al suyo propio, y, por tanto convierte el suyo propio en no verdadero (ya que el enunciado contrario dice que éste no es verdadero); por su parte, el “enunciado” que afirma que todas las cosas son falsas lo afirma también de sí mismo».<sup>2</sup>

Ahora la cuestión avanza un estadio más allá: cada tesis acepta su antítesis como igualmente válida. Esta contradicción que se viene imponiendo desde hace más de medio siglo, toma forma a través de la obra de arte (como objeto paradójico que es) que puede dar cuerpo a una tesis y a su antítesis simultáneamente. Así, la única interpretación adecuada de una paradoja es una interpretación paradójica. Esto implica la gran dificultad de tratar con arte contemporáneo que consiste en aceptar la

---

<sup>1</sup> GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2008. p. 1. (No hay más que diferencias tan lejos como el ojo puede ver.)

<sup>2</sup> CAMUS, ALBERT. *El mito de Sísifo*. Alianza, Madrid, 2006. p. 31.

contradicción (auto-contradicción); valorar como acertada y verdadera la interpretación que se contradice a sí misma.

Para Groys, ser una paradoja-objeto es el requerimiento normativo implícito aplicado a cualquier obra de arte contemporáneo. Una obra será tanto más buena cuanto más paradójica, hasta alcanzar el mayor grado con la auto-contradicción (*self-contradiction*). Así contribuirá a establecer y mantener el perfecto equilibrio del poder mediante tesis y antítesis.

Mientras tanto, el discurso dominante identifica el *arte* con el *mercado del arte* que permanece bloqueado para cualquier manifestación producida y/o distribuida por mecanismos diferentes a los del mercado mismo. Entonces, ¿qué nos queda?, ¿qué podemos hacer si esto es así? Partamos de que la mayoría de artistas y teóricos están de acuerdo en que el artista opera en el territorio de la ideología. El potencial afirmativo y crítico del arte se muestra a sí mismo, de cualquier modo, mucho más poderoso y productivo en el contexto socio-político que en el contexto del mercado. La obra de arte como paradoja advierte del porvenir, rompiendo las estructuras planteadas, y funciona como la promesa de una visión ideológica. Pero, al mismo tiempo, puede interpretarse como una parodia, una crítica o denigración de la visión que lo mueve. Y esto es lo más interesante: el territorio de la paradoja pone de manifiesto las reglas sumergidas del juego, nos invita a cuestionarlas e incluso a replantearlas. En definitiva, cuando el arte lleva a cabo un ideal, ya sea político, religioso o técnico acaba con él, lo niega al hacerlo profano. Al representar el ideal, lo imposible, lo hace real, concreto, posible, y lo destituye de su estatus absoluto e inalcanzable. Pero, curiosamente, después de que se pierda la fe en la visión prometida, el arte permanece.

La suerte del arte, su capacidad para permanecer, como podemos intuir, se basa en que no posee un territorio propio que deba ser defendido. Entonces se pregunta Groys “Does art hold any power of its own, or it is only able to decorate external powers —whether these are powers of oppression or liberation?”.<sup>3</sup> A lo que él mismo responde rápida y decididamente con una afirmación que defiende la autonomía del arte y su autónomo poder de resistencia.

---

<sup>3</sup> GROYS, Boris. *Art Power*. Op. cit. p. 13. (¿Posee el arte algún poder por sí mismo, o sólo le está permitido decorar poderes externos —ya sean estos poderes de opresión o de liberación?)

El funcionamiento del sistema artístico se basa en una serie de juicios de valor (*value judgments*), un criterio de elección, reglas de inclusión y exclusión y el gusto. Pero, de acuerdo con Groys, todos ellos reflejan las convenciones sociales dominantes y las estructuras de poder.

Podríamos decir que hoy en día el arte actúa en la grieta entre la igualdad de las formas (que refiere a valores estéticos) y su objetiva desigualdad (refente a valores éticos). “The good artwork is precisely that work which affirms the formal equality of the all images under the conditions of their factual inequality”.<sup>4</sup> En la actualidad el arte ya no busca una verdad que represente valores absolutos, sino que presenta ejemplos de la variedad potencialmente infinita de imágenes, desafiando los procesos de construcción de los valores de uso. Y al criticar las jerarquías de valores sociales, políticos, culturales o económicos, el arte afirma la igualdad estética como garantía de su propia autonomía.

Cada elemento (obra-de-arte) funciona como referencia a la multiplicidad más que como entidad singular. El valor propio recae en su capacidad de señalar a la pluralidad. ¿Qué es y qué no es arte? ¿Es preciso determinar un límite que lo defina? O tal vez sería posible que cada cual eligiera por sí mismo lo que desea entender y apreciar como arte sin la necesidad de remitirse a un intermediario que determine unos criterios de criba para lo que puede o no puede entenderse como tal. Estas preguntas son algunas de las que, en su libro *Art Power*, Groys tiende en el aire para meter el dedo en las llagas de un arte lleno de estigmas. Lejos de esperar respuestas, nos contentamos con sus interrogantes que a continuación examinamos más detenidamente.

---

<sup>4</sup> *Idem.* p. 16. (La buena obra de arte es precisamente aquella que afirma la igualdad formal de todas las imágenes bajo las condiciones de su objetiva desigualdad.)



### 3.1.1. Sobre lo nuevo. De lo nuevo a lo vivo.

La inercia posmoderna comenzaba con la ilusión de un nuevo mundo donde paradójicamente desapareciera *lo nuevo*. Ahora, parecemos felices de habernos desligado de la historia, de la idea de progreso, de un futuro utópico. Al evadir el fenómeno de lo nuevo, hemos superado la nostalgia por la pérdida de historia y nos hemos liberado de cumplir con sus expectativas. El arte se puede permitir, entonces, salir del museo, ser popular, estar vivo y presente fuera del círculo del arte establecido. Esta dinámica está ligada a la voluntad de acercar el arte a la vida. Pero para cumplir el deseo de un arte vivo tenemos que responder a la pregunta que Groyes nos plantea: “When and under what conditions does art appear to be most alive?”.<sup>5</sup>

En los textos de los artistas y los críticos modernos, el museo es descrito repetidas veces como el cementerio del arte y los comisarios como los enterradores. Así que, siguiendo la misma lógica, la muerte del museo y de la historia del arte, respaldada por éste, debe interpretarse como la resurrección del arte verdadero.

Pero, ¿por qué el arte debería preferir estar vivo a estar muerto?, además, ¿qué significa para el arte estar vivo o parecer que lo estuviese? Estos planteamientos de Groyes nos conducen a la conclusión de que una obra nueva no puede repetir las formas de lo antiguo, de lo tradicional, del arte ya coleccionado; sino que hoy en día “to be really new, an artwork cannot even repeat the old differences between art objects and ordinary things”.<sup>6</sup> Un paso adelante y una dificultad mayor para una práctica que tiene la obligación de renovar las estrategias empleadas cada vez.

Repitiendo las mismas diferencias sólo se dará lugar a obras diferentes, pero no a obras nuevas. Esto es lo que museos y colecciones se encargan de recordarnos. Así el arte se ve obligado a parecerse a lo cotidiano para no repetir las formas consensuadas por las instituciones artísticas. Y sin reservas el museo permite la posibilidad de introducir lo sublime en lo banal. Todo este mecanismo alimenta la paradoja que Groyes remarca con ironía:

---

<sup>5</sup> *Idem.* p. 24. (¿Cuándo y bajo qué condiciones parece el arte estar más vivo?)

<sup>6</sup> *Idem.* p. 30. (para ser realmente nuevo, una obra de arte no puede repetir las viejas diferencias entre objetos artísticos y cosas ordinarias.)

“Once in a while, though, one would like to be able to contemplate and enjoy something normal, something ordinary, something banal as well. In our culture, this wish can be gratified only in the museum. In life, on the other hand, only the extraordinary is presented to us as a possible object of our admiration.”<sup>7</sup>

Comprobemos este fenómeno tomando como ejemplo la serie de obras de los artistas Peter Fischli y David Weiss que, entre otros asuntos, ponen de manifiesto la invisible diferencia entre lo “real” y lo “simulado”. Un poco más adelante profundizaremos en su trabajo. Estos objetos que parecen “cosas normales” requieren necesariamente la contextualización y protección del museo para no ser confundidos con cosas normales. En el “cubo blanco” el espectador es informado por el texto que acompaña a la obra, o bien por el guía, de que se trata de simulaciones, copias hechas en poliuretano, y no de objetos reales. Al mismo tiempo la prohibición de tocar los objetos expuestos en dicho entorno le impide comprobarlo por sí mismo.



Peter Fischli & David Weiss. *In the Studio II*. Poliuretano y pintura. 23 x 90 x 75 cm. 2008.

¿Qué sucedería si la simulación no está en el objeto real, sino en la explicación que de éste se da? Es decir, si los artistas colocaran en el museo un objeto cotidiano sin la mínima intervención y junto a él dipusieran una cartela informativa con datos falsos,

---

<sup>7</sup> *Idem*. p. 33. (Por un momento, pensemos que uno quisiera poder contemplar y disfrutar de algo normal, algo ordinario, algo igualmente banal. En nuestra cultura, este deseo puede ser satisfecho sólo en el museo. En la vida, por otro lado, sólo lo extraordinario se nos presenta como objeto posible de nuestra admiración.)

insinuando que la obra está hecha de un material imposible (imaginemos una simple naranja acompañada de una ficha técnica en la que se nos insta a creer que el fruto ha sido fabricado con —nos permitimos la excentricidad— sudor de cerdo solidificado). ¿Nos hallaríamos ante un engaño o podríamos seguir considerando que se trata de un proceso artístico? Esa es otra cuestión, pero lo que, sin duda, queda manifiesto es que la diferencia formal (o su inexistencia) entre copia y simulación no es significativa; la importancia de esta relación sobrepasa el nivel de las formas. La copia o la repetición son mecanismos puestos en marcha por tendencias apropiacionistas que juegan con el valor de una realidad original y única para multiplicarla en su infinidad de variables, reinterpretando un original para producir otro original.

Como aclara Groys, con su elegancia deductora, la diferencia entre un comisario y un artista reside en que el primero coloca obras de arte en el espacio de la exhibición, mientras que el segundo tiene el distinguido privilegio de exponer objetos que no han sido aún elevados al estatus de arte y que sólo mediante dicho gesto pasan de un nivel a otro. Así lo explica: “Duchamp, in exhibiting the urinal, is not a curator but an artist, because as a result of his decision to present the urinal in the framework of an exhibition, this urinal has become a work of art”.<sup>8</sup> Oportunidad que, básicamente, es denegada al comisario, el cual debe exhibir, pero no posee la facultad “mágica” de transformar en arte lo que antes no lo era con el mero acto de exponerlo. Ese poder, según las convenciones culturales actuales, pertenece exclusivamente a los artistas. Pero podemos preguntarnos qué puede hacer un artista cuando la decisión de qué se muestra o no en una exposición está en manos del comisario.

De cualquier modo, lo que originariamente era iconoclastia se ha convertido en *iconofilia*. Si en un principio se entendía que los objetos eran profanados al ser expuestos en un museo, lejos del contexto cultural en el que y para el que habían sido contruidos; ahora el poder legitimador del museo, de la institución *iconofílica*, resulta el mejor medio (si no el único en muchos casos) para su consagración.

Detengámonos un momento para analizar el término *curator* (comisario). El término inglés *curator* proviene etimológicamente de *cure* (curar), de modo que *curating* es *curing* (comisariar es curar). En español sucede algo similar ya que comisario es aquel

---

<sup>8</sup> *Idem.* p. 43. (Duchamp, al exhibir el urinal, no es un comisario, sino un artista, porque como resultado de su decisión de presentar el orinal en el contexto de una exposición, este urinal se ha convertido en obra de arte.)

que vigila por la seguridad y el orden, la máxima autoridad policial de un distrito o zona. Aunque también existe el símil médico; si buscamos en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española encontraremos, entre otras, la siguiente definición: “En algunos hospitales, empleado que tomaba razón de los enfermos que entraban en ellos a curarse y de los que salían ya curados”.<sup>9</sup> Ya vemos que las obras necesitan ayuda, ser curadas o vigiladas, y en cualquier caso que alguien lleve el registro de las que entran y salen del museo pasando a formar parte de la institución artística. Por sí mismas, sin esa ayuda externa, son incapaces de defenderse, de salir adelante, de hacerse visibles. Y, de hecho, —según Groys— es el deseo de visualización el que constituye y conduce al arte: toda una lógica de la visibilidad.

Pero volvamos de nuevo a donde nos habíamos quedado: estamos de acuerdo en que la iconoclastia se encuentra al servicio de la *iconofilia*. Dentro de ese mismo razonamiento aceptaremos que el martirio simbólico de las imágenes sólo refuerza nuestra creencia en ellas. Leamos la deducción de Groys:

“... most modern art was created through iconoclasm. As a matter of fact, the avant-garde staged a martyrdom. The avant-garde put traditional painting through all sorts of torture, which recall first and foremost the torture to which the saints were subjected as depicted in paintings in the Middle Ages”.<sup>10</sup>

Han sido muchos los caminos que ha elegido la iconoclastia emprendida con las vanguardias. Tal y como afirma Groys, el arte moderno se ha beneficiado significativamente de la adopción de la iconoclastia como modo de producción. En la misma dirección, las grandes exposiciones comisariadas por especialistas refuerzan esta dinámica al utilizar las obras de arte como ilustraciones, como documentos de la búsqueda o la representación de una realidad social, sin recapacitar detenidamente sobre su valor autónomo.

Al reducir las obras de arte a referentes socio-culturales se las priva de su potencial artístico. En un mismo acto, el de mostrar un trabajo en una gran exposición, se dota al objeto con una distinción artística, elevada, proporcionándole un aura; y a la

---

<sup>9</sup> [www.rae.es/comisario](http://www.rae.es/comisario)

<sup>10</sup> GROYS, Boris. *Art Power*. Op. Cit. p. 48. (... la mayor parte del arte moderno fue creada por la iconoclastia. De hecho, las vanguardias protagonizaron un martirio. Las vanguardias sometieron a la pintura tradicional a todo tipo de torturas, que ante todo recuerdan a las torturas a las que los santos fueron sometidos como se muestra en los cuadros de la Edad Media.)

vez se le reduce a objeto de archivo con la consecuente pérdida de valor artístico, de aura.



ARRIBA. Caravaggio. *Martirio de San Mateo*. *La incredulidad de Sto Tomás*. Siglo XVI.  
ABAJO. Obras de Hermann Nitsch, Lucio Fontana y Piero Manzoni.

El gesto iconoclasta del museo consiste precisamente —como aclara Groys— en transformar ídolos “vivos” en ilustraciones “muertas” de la historia del arte. Por un lado las imágenes en un museo son estetizadas y transformadas en arte; por otro, son degradadas al nivel de ilustraciones para su historia y así privadas de su estatus cultural y artístico. Un doble abuso al que las imágenes son sometidas en el arte por el “poder” iconoclasta del museo y del comisario.

### 3.1.2. El arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación artística.

Al tiempo que los individuos se iban viendo cada vez más sujetos a las condiciones del poder político, sometidos a la escala de prioridades que cada estado implantase, en las últimas décadas el mundo del arte ha ido sustituyendo su interés por las obras de arte por un exceso de documentación artística. Este cambio es sintomático de la tendencia posmoderna que relega lo real a un segundo plano oculto tras la multiplicidad de sus representaciones. Una tendencia al control de los objetos cuantificables, ya sean reales o virtuales, pero susceptibles de ser archivados.

La documentación artística no es el mecanismo para hacer presente un evento artístico, ni la promesa de una obra venidera, sino que, por el contrario, es la única forma de referencia posible para una actividad artística que no podría ser *representada* de ninguna otra manera. A pesar de haber defendido la presentación como metodología creativa, el arte continúa requiriendo una representación de dicho acto creativo para así poder archivar, comparar y, en definitiva, controlar lo presentado, porque como escribe Groys: “Life itself as pure activity, as pure duration, is thus fundamentally inaccessible to traditional arts, which remain oriented toward products or results in one form or another”.<sup>11</sup> El producto o resultado es controlable, el acto productivo no.

La documentación, la representación reproducible y clasificable de la realidad, del hecho artístico en este caso, reemplaza al hecho en sí como acto real. El aura es sustituida por la reproducción, por la *mala copia*, mucho más cercana, accesible y asequible. Esta documentación adquiere forma de instalación en el espacio expositivo y da lugar a una nueva forma artística la cual está formada no sólo por imágenes, textos y otros elementos, sino también por el espacio mismo que desempeña un papel decisivo. Este espacio no es abstracto o neutro —remarca Groys—, sino que es él mismo una obra de arte y al mismo tiempo un espacio vivo. La disposición de los elementos *documentales* actúa respecto a un espacio y un tiempo determinados que dotan de vida a la instalación, aunque sólo en ese contexto espacio-temporal. Un contexto en el que y durante el que el objeto documental adquiere un nivel superior, el de obra de arte.

---

<sup>11</sup> *Idem.* p. 55. (La vida misma como actividad pura, como duración pura, es fundamentalmente inaccesible para las artes tradicionales, que siguen orientadas hacia productos o resultados de una forma u otra.)

Analizaremos brevemente el concepto de *aura* según los planteamientos de Walter Benjamin. Si la era moderna se caracterizaba por la pérdida del aura, una lectura profunda de los textos de Benjamin —recomienda Groys— aclararía que el aura se origina solamente por virtud de la moderna tecnología de reproducción. Lo que viene a decir que emerge en el mismo momento en el que es perdida. Y emerge por la misma razón por la cual se disipó.<sup>12</sup>

Benjamin establece la posibilidad de una *reproducción perfecta* que hace imposible distinguir entre original y copia de ningún modo material, visual o empírico. La única diferencia que nunca podrá eliminarse es invisible: se trata del aura. Groys nos ayuda a comprender los planteamientos de Benjamin:

“Aura is, for Benjamin, the relationship of the artwork to the site in which it is found —the relationship to its external context. The soul of the artwork is not in its body; rather, the body of the artwork is found in its aura, in its soul.”<sup>13</sup>

Podemos repetir que lo importante en una obra de arte es el modo en que funciona respecto a un espacio y un tiempo exactos. Por lo que reproducir algo —según Groys— es moverlo de su sitio, desterritorializarlo: la reproducción transpone la obra en una red de circulación topológicamente indeterminada.

Para Benjamin la reproducción técnica no es la causa que motiva la pérdida de aura. La aparición de un nuevo gusto será la culpable: “the taste of the modern consumer who prefers the copy or the reproduction to the original”. Una copia o reproducción que poco importa si es fiel al tamaño y proporción del original, a su soporte formal o conceptual, a las relaciones simbólicas que establece. Pero una copia que, a pesar de sus evidentes defectos, tiene una valorada virtud: su cercanía, su fácil acceso, su docilidad. La copia y la reproducción arrebatan al original el privilegio del público. Un asunto del que artistas como Jeff Koons son más que conscientes, como veremos más adelante (epígrafe 4.3.).

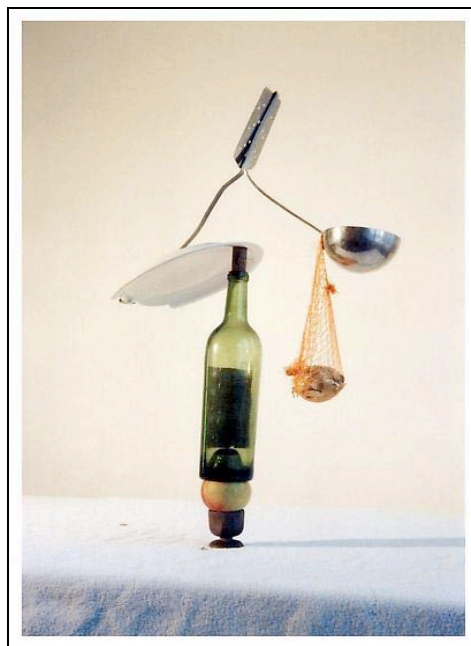
---

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.» en *Illuminations*. Londres, Fontana, 1992. pp. 214-215 / 217.

<sup>13</sup> GROYS, Boris. *Art Power*. Op. Cit. p. 62. (El aura es, para Benjamin, la relación de la obra de arte con el sitio en el que es encontrada —la relación con su contexto externo. El alma de la obra no está en su cuerpo; sino que, el cuerpo de la obra se encuentra en su aura, en su alma.)

Pero debemos diferenciar entre dos *modus operandi* que se desarrollan en direcciones distintas. Si hacemos una interpretación propia de una obra, obtenemos un nuevo original, en cambio, si forzamos a la obra a venir hasta nosotros, entonces tenemos una copia. Esta dimensión de “violencia” distingue a la copia del original, esa violencia mediante la que el aura es destruida. En palabras de Boris Groys, “the deterritorialization of the original, its removal from its site by means of bringing it closer represents, by contrast, an invisible and thus all the more devastating employment of violence, because it leaves behind no material trace”.<sup>14</sup> Un gesto devastador que no deja rastro, pero que inunda el mundo de imitaciones, duplicados, calcos, plagios, remedos, cándidas falsificaciones, etc. en estanterías repletas que poco espacio dejan para la originalidad.

Sin embargo este movimiento no se detiene tan pronto: la nueva interpretación de la distinción entre original y copia abre la posibilidad, no sólo, de hacer una copia de un original, sino también, de hacer un original de una copia. Digamos que existe la posibilidad de reterritorializar (*to reterritorialize*) la copia. El original da lugar a una copia “desterritorializada” que puede volver a “reterritorializarse” en una nueva creación.



Peter Fischli & David Weiss. *Equilibries*. 1984-85.

---

<sup>14</sup> *Idem*. p. 63. (La desterritorialización del original, la sustitución de su sitio con la intención de acercarlo representa, por el contrario, un invisible y, por tanto, más devastador empleo de violencia, porque no deja tras de sí restos materiales.)



No sólo existe la posibilidad de perderse a partir de un mapa, sino también, y tal vez ésta sea la más interesante, cabe la posibilidad de crear un mapa de la pérdida, una ruta inventada que no cumple la promesa de un plano o plan, que no se ciñe a una convenida objetividad; sino que se pronuncia en voz alta, en mayúsculas (como un nombre propio) manifestándose como realidad única e irrepetible con suprema subjetividad.

En el conflicto del aura se partía de la idea de una perfecta reproducción, pero esa copia exacta, matemática, parece no existir. Más bien nos encontramos con lo que antes apuntábamos, una multiplicidad de copias, muchas veces nada pretenciosas que se conforman con recordar a duras penas las capas más superficiales del objeto reproducido. Más que de una repetición parece que nos hallemos ante una especie de burla del objeto remedado. Pero esta parodia resulta tan artística como la realidad a la que apunta, la documentación gana presencia mediante la instalación en el espacio museístico ya que supone el aquí y el ahora del evento artístico. Así, todos los elementos documentales emplazados en una instalación artística se convierten en originales. La distinción entre original y copia, como queda demostrado, es tipológica y situacional.

Groys insiste en que “if the reproduction makes copies out of original, installation makes original out of copies”.<sup>15</sup> Si la modernidad —como decíamos— se caracterizaba por la “pérdida del aura”, la posmodernidad activa un complejo juego desplazando la obra de su sitio y reemplazándola en un nuevo lugar, un juego de desterritorialización y reterritorialización, de pérdida y restauración del aura.

La originalidad, como advertía Bejamin, no representa un valor eterno, sino que se ha convertido en algo variable que depende del contexto cultural, de sus valores y convenciones, del lugar y del momento exacto en que una serie de elementos determinados son puestos en funcionamiento, “puestos en obra”. Ser un original y poseer un aura significa estar vivo, lo que implica una duración y un espacio definidos. De acuerdo con Groys, concluiremos que la documentación y la instalación consiguen convertir lo artificial en algo vivo y lo repetitivo en algo único.

---

<sup>15</sup> *Idem.* p. 64. (Si la reproducción crea copias a partir del original, la instalación crea un original a partir de las copias.)

A continuación nos adentraremos en la obra de Peter Fischli y David Weiss —como prometíamos más arriba— acercándonos a ejemplos variados de una iconoclastia artística cargada de poder. Y para completar el capítulo realizaremos un breve repaso a la obra de otra polémica pareja, los chinos Cai Yuan & Jian Jun Xi quienes con su serie de performances se apropian y juegan con los iconos y estereotipos extraídos del arte o de los tópicos británicos (país en el que viven y trabajan) y occidentales en general, a la vez que los subvierten o directamente los aniquilan. Un paradójico ejercicio de iconoclastia iconofílica.

### 3.2. LA ICONOCLASTIA COMO DISPOSITIVO ARTÍSTICO: EL MOVIMIENTO RETERRITORIZADOR DE FISCHLI & WEISS.

“The desecration of ancient idols is performed only in the name of another, more recent gods. Iconoclasm’s purpose is to prove that the old gods have lost their power and are subsequently no longer able to defend their earthly temples and images.”<sup>16</sup>

Como vemos, la iconoclastia funciona como proceso de renovación histórica destruyendo viejos valores para establecer otros nuevos más poderosos. El asunto más peliagudo de este proceso reside en la dudosa bondad (el grado ético) del poder al que, en cada caso, sirve la paradójica *iconoclastia iconofílica*. En principio, no es más que la sustitución de lo que se ha hecho viejo y ha perdido su poder, por la supremacía de un nuevo mecanismo poderoso; la celebración de la victoria de aquello que tanto tiempo había estado subordinado a una fuerza que ahora se debilita. Una regeneración continua que en la actualidad, una vez agotada la epifanía del espíritu, se rinde ante los iconos del materialismo.

En el recorrido de Peter Fischli y David Weiss veremos un procedimiento nihilista tan provocativo como desenfadado, destructor, irónico, animal y a la vez humano. El secreto, si se quiere llamar así, de la obra de estos suizos reside en su capacidad para aceptar lo plenamente contradictorio como marco estructural de su trabajo; capacidad de aceptar la auto-contradicción (a la que nos referíamos al principio de este capítulo) en el corazón de su movimiento creador y valorar como “acertado y verdadero” un arte que se contradice a sí mismo.

Peter Fischli, nacido en 1952, y David Weiss, 1946, ambos de Zúrich, donde actualmente viven y trabajan, comenzaron su carrera artística al final de los años setenta. En 1981 saltaban a escena pública con su proyecto expositivo *Plötzlich diese Übersicht*

---

<sup>16</sup> *Idem.* p. 68. (La desacralización de los antiguos ídolos es llevada a cabo en el nombre de otros, más recientes dioses. El propósito de la iconoclastia es probar que los viejos dioses han perdido su poder y consecuentemente no les es posible defender sus templos e imágenes terrenales.)

(Suddenly This Overview) en la Galería Stähli de la capital suiza. Unas doscientas esculturas construidas en arcilla sin cocer constituían la instalación en una intención de acumular varios eventos importantes o insignificantes para ilustrar la historia reciente del hombre y del mundo. Cada escultura representaba un escena imaginaria basada en eventos históricos, de la Biblia, o actuales, del mundo del entretenimiento, los deportes, la música o escenas inspiradas en sus propias vidas cuya suma constituía una muy subjetiva enciclopedia ingeniosa y auténtica. Pero con este proyecto, disfrazado de ingenua subjetividad, comienza un largo proceso interrogativo que marcará el recorrido filosófico, a la vez que estético, de estos artistas.



IZQUIERDA. Los artistas junto a la obra *Plötzlich diese Übersicht* (Suddenly This Overview), 1981. DERECHA. *Im Teppichladen / At the Carpet Shop Wurstserie* (Sausage Series), C-print 51 x 70 cm. 1979.

Obras como *Wurstserie* (Sausage Series), 1979 o *Plötzlich diese Übersicht* (Suddenly This Overview), 1981, servirían a los artistas para superar el conflicto entre el posminimalismo y la posmodernidad, volviendo a la escultura como una “forma vertical” —afirma Rober Fleck: “These works reflect upon the act of creating ephemeral sculptures and symbolic objects from the materials of everyday life”.<sup>17</sup> Con estas primeras colaboraciones redescubren el expansivo potencial narrativo de la escultura figurativa, un género que había desaparecido del arte durante décadas y el cual —como Fleck advierte— ellos serían los primeros en rescatar. Una técnica inadecuada y extremadamente frágil empleada en la construcción de los objetos escultóricos que dota a la instalación de un carácter humorístico casi patético.

Es cierto que los primeros trabajos desprenden un humor desesperado y evocan situaciones puramente cómicas, pero, sin embargo, sus propuestas no convierten la

<sup>17</sup> FLECK, Robert. «Adventures Close to Home: Peter Fischli and David Weiss» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 50. (Estos trabajos reflexionan sobre el acto de crear esculturas efímeras y objetos simbólicos a partir de materiales de la vida diaria.)

comedia en un fin en sí mismo. Los artistas no tratan de conducir al espectador hacia una risa fácil usando un humor espectacular. Aunque el humor es omnipresente, se trata de un humor reflexivo, casi filosófico, que sólo es perceptible en un segundo vistazo, bajo una mirada más crítica que propensa al entretenimiento.

Muchas veces el espectador se detiene ante los trabajos de esta pareja con una sonrisa, pero sin saber exactamente por qué. Tal vez, se deba al modo mediante el que, para formular sus preguntas, yuxtaponen diferentes temas en una especie de “humorous constellation” (constelación humorística). Como defiende Fleck, “they have always constructed their work in the form of joint projects, organized without taking personal viewpoints into account”.<sup>18</sup> Del mismo modo, su colaboración les ha permitido realizar un trabajo siempre impredecible, múltiple, formalmente rico y repleto de nuevos temas, preguntas e imágenes. Para ellos no es tan importante el desarrollo de su obra en común a lo largo del tiempo y de su carrera artística como lo es cada proyecto en el que están trabajando, en el momento de su realización y presentación al público. Veamos algunas de las estrategias iconoclastas llevadas a cabo por Peter Fischli y David Weiss. En primer lugar examinaremos el poder destructor de la pregunta sin respuesta; luego nos acercaremos a un modo de hacer peculiar consistente en señalar lo que se ve para denunciar lo que se oculta; y por último nos deleitaremos con las actividades de los animales-persona.

---

<sup>18</sup> FLECK, Robert. «Adventures Close to Home: Peter Fischli and David Weiss» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 79. (Ellos han construido siempre sus trabajos en forma de proyectos conjuntos, organizados sin incorporar puntos de vista personales.)

### 3.2.1. Preguntar por preguntar.

“...is there meaning behind beauty; why do we exist; does the world really look like this; is it as absurd as that; as banal?”<sup>19</sup>

No son pocas las ocasiones en las que Fischli y Weiss aprovechan la mínima oportunidad para lanzar una interrogación que, la mayor parte de las veces, queda sin respuesta. Este acto de preguntar sin esperar contestación se repite durante su trayectoria escondido tras formas diversas en las que cada proyecto u obra es construido. Preguntar por preguntar, sin ningún interés por la respuesta, a sabiendas de que es probable que no exista respuesta suficientemente buena para satisfacer las dudas planteadas; una actividad que denota una intención “destructora”. Frente a la fuerte necesidad de conocimiento y de sentido vemos cómo no pocas veces los recursos lógicos y comprensivos se ven obligados a asumir sus limitaciones. Fischli y Weiss se divierten al obligar a la razón a dar un paso atrás cuando no es capaz de satisfacer nuestra ansiosa curiosidad.

Su estrategia es “preguntar por preguntar”, como lo hacen los niños, sin limitar sus interrogaciones a ningún sistema preestablecido, ya aprendido. Desde su barco lanzan anzuelos a la arena de la orilla sólo para demostrar que allí se acaba el mar y que los peces, al menos los que hasta ahora conocemos, no salen del agua para pasear. No suelen diferenciar entre lo que es importante y lo que no, entre grandes y pequeñas preguntas. Y es ahí donde su estrategia crece y se llena de poder.

En su presentación para la Bienal de Venecia del año 2003 una gran instalación presentaba continuas preguntas que se iban intercalando en varios idiomas. Así explican ellos mismos: “With these snaking, handwritten lines, which slowly emerge and then die away again, we take another approach to questions: they don’t demand response. What we wanted was to create a climate for asking questions”.<sup>20</sup> Una arenga a favor de la duda, en pro del no estar seguro, casi una apología de la ingenuidad muy alejada del

---

<sup>19</sup> FLECK, Robert. «Adventures Close to Home: Peter Fischli and David Weiss» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 84. (... ¿Hay significado tras la belleza?; ¿por qué existimos?; ¿es ésta realmente la apariencia del mundo?; ¿es tan absurdo como esto?; ¿tan banal?)

<sup>20</sup> Entrevista con Beate Söntgen en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 16. (...con las serpenteantes líneas escritas a mano, que lentamente emergían y desaparecían, le dimos otro enfoque a las preguntas: no requerían respuesta. Lo que pretendíamos era crear un ambiente para plantear cuestiones.)

racionalismo presuntuoso que reina en la sociedad contemporánea. ¿Por qué afirmar cuando se puede sencillamente preguntar sin más?



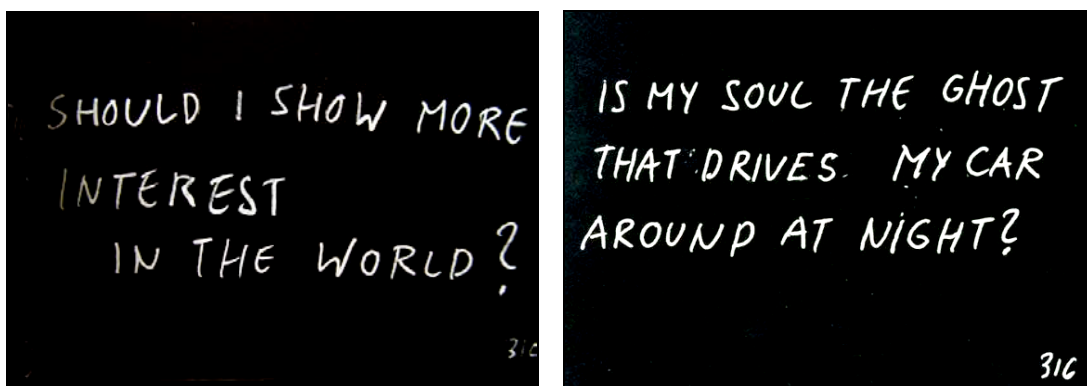
*Die grosse Fragenprojektion (The Big Projection with Questions) Venecia 2003.*

El mismo Fischli nos recuerda un planteamiento que Boris Groys establecía para distinguir entre dos tipos de preguntas: “What is the diameter of the earth?” (¿Cuál es el diámetro de la tierra?) y “Why isn’t the Earth a cube?” (¿Por qué la tierra no es un cubo?). La primera busca una respuesta dentro de la lógica del pensamiento convencional y puede ser contestada con un dato que la ciencia ha logrado conseguir. La segunda rompe los esquemas de nuestro conocimiento y propone otro mundo de posibilidad, otro modo de entendimiento. Al mismo tiempo, nos obliga a pensar en la persona que plantea dicha pregunta, nos invita a cuestionar al interrogador y a examinar su condición, lo que abre un territorio mucho mayor: un estado de cuestionamiento imparable donde las preguntas, en lugar de responderse, nos dirigen a otras nuevas que emergen súbitamente.

Lo más sorprendente es cómo esta propuesta se salta a la torera cualquier lógica, cualquier evidencia construida, y se dedica a preguntar sin orden ni prioridad. Las materias se mezclan como si nunca hubiese existido delimitación entre ellas, las cosas importantes y las irrelevantes tampoco ocupan más o menos espacio, ni disfrutan de privilegio alguno. Una tábula rasa iguala a todo concepto en un baño de inocencia que recuerda a la candidez de la infancia. Pero Peter Fischli y David Weiss no son niños, y su perspicacia sería subestimada si se les calificara de ingenuos; más bien, se podría

afirmar que su picaresca crítica se encubre disfrazada de bondad y simpleza para seducir al observador.

En su trabajo *Will Happiness Find Me?* —Weiss aclara— las preguntas surgían como si se tratase de un hombre que deja pasar todo tipo de pensamientos por su cabeza justo antes de caer dormido. Un procedimiento existencial natural que surge sin control impulsado por el mecanismo imparable de nuestro sistema racionalizador. La obra resultaría premiada en 2003 con el León de Oro en la 50ª Bienal de Venecia. En este caso más de cuatrocientas preguntas escritas a mano en cuatro idiomas eran proyectadas rítmicamente. La ironía y el humor ponían en juego una revisión de los conceptos más trascendentales con preguntas a medias entre el absurdo más radical y la metafísica más racional.



*Findet mich das Glück? (Will Happiness Find Me?) 2003.*

“It provided a comprehensive environment and a literal universe of questions, which revisited the original idea of Conceptual Art: directly addressing the viewer by means of an immediate confrontation of pure language and visual experience.”<sup>21</sup>

Pero, a la vez, esta obra trae a colación la filosofía de a pie, el pensamiento rutinario universal, con preguntas cotidianas como “Does everything shown on television affect me?” (¿Me afecta todo lo que se muestra en televisión?). Tal vez por su cercana naturaleza la publicación que acompañaba a este proyecto, un pequeño libro negro con la escritura en blanco, se acabaría convirtiendo en un “steady seller” en los museos.

---

<sup>21</sup> FLECK, Robert. «Adventures Close to Home: Peter Fischli and David Weiss» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. pp. 45-46. (Proporcionaba un entorno exhaustivo y un literal universo de cuestiones, las cuales revisitan la idea original de Arte Conceptual: dirigiéndose directamente al espectador a través de una confrontación inmediata de puro lenguaje y experiencia visual.)



Pero este proyecto cuenta con un claro antecedente realizado unos años antes, esta vez para el pabellón suizo en la Bienal de Venecia de 1995. El exceso caracterizaba a este trabajo en cuanto a su cantidad y la normalidad definía su solución formal y conceptual. Continúa Weiss:

“We make an offer to ours viewers, and they can decide if they want to accept it or not. We also overwhelm people a bit. The videos in the Swiss Pavilion at the Venice Biennale in 1995 lasted for ninety-six hours (eight hours on each of the twelve monitors). It would hardly be possible to see everything, but you could choose whether you wanted to step in briefly or spend a few hours there. We like to flood our viewers with impressions, with information. This approach has proven itself somehow. And the parts that you miss become a space you can fill with your own imagination.”<sup>22</sup>

Como añade Fischli, sería algo parecido a unos grandes almacenes donde pudieras emplear una semana visitando cada departamento. Esta saturación de información hace que el tiempo cobre un valor diferente. El tiempo que empleamos en hacer algo se llena de sentido y nos hace estar más despiertos, más conscientes de nuestra propia existencia. Estamos de acuerdo con Fischli en cuanto a que existe cierto placer subversivo en ocuparse uno mismo en cualquier actividad durante una cantidad de tiempo disparatada. Y a partir de esta idea se extendía la propuesta referida.

Rober Fleck cuenta como en el verano de 1995 el gran espacio del pabellón suizo en la Bienal de Venecia estaba ocupado por una extraña instalación. Los visitantes eran atrapados por un laberinto de películas sin principio ni fin, que les impedían retirarse aun cuando empezaban a sentirse cansados. A primera vista resultaba evidente que no era posible ver todos los vídeos en una sola visita a la exposición. Sin embargo —aclara Fleck—, tampoco esto parecía imprescindible para apreciar el trabajo en su conjunto.

---

<sup>22</sup> Entrevista con Beate Söntgen en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 18. (Nosotros hacemos una oferta a nuestros espectadores, y ellos pueden decidir si quieren aceptarla o no. También agobiamos un poco a la gente. Los vídeos en el Pabellón suizo de la Bienal de Venecia en 1995 duraban noventa y seis horas [ocho horas en cada uno de los doce monitores]. Sería difícilmente posible verlo todo, pero tú podías elegir si querías participar brevemente o permanecer unas pocas horas allí. Nos gusta inundar a nuestros espectadores con impresiones, con información. De algún modo, esta propuesta se ha refutado a sí misma. Y las partes que olvidas dejan un espacio que puedes llenar con tu propia imaginación.)

La idea de *outing* (escapada) es central en este proyecto, tanto por la importancia de esta noción durante su concepción, como por la invitación que supone para cualquier visitante que es tentado a experimentar por sí mismo lo que en la interminable serie de vídeos se le muestra. La mayoría de las escenas visualizadas presentaban escenas cotidianas a tiempo real, mostrando paisajes naturales, animales y otros motivos comunes de un modo objetivo, casi pasivo, que huye de la interpretación de aquello que muestra. Otra lectura de la pieza podría interpretar como esta alegoría de la vida tiente al espectador para que elija entre arte y realidad, entre el tiempo real y el tiempo del arte; y lo hace situando la realidad en el espacio del arte. Durante un año Fischli y Weiss dejaron de trabajar para simplemente observar las actividades que otros realizaban. Y de esa obsevación nacería su trabajo con un total de más de noventa horas de vídeo.

“Nothing happens there! Or close to nothing. It’s so cheap to make these videos. [...] If you see some kind of small or large animal or a farmer working, you can just sit there and watch him work.”<sup>23</sup>

En sus filmaciones nada ha sido acelerado o ralentizado, tampoco existe una edición que potencie o huya de la narratividad, ni existe algún otro recurso cinematográfico. Sólo un lenguaje pictórico puede advertirse en una apuesta por la mayor simplicidad posible. Una falta de dramatismo que nos recuerda la estética de las postales o de los documentales. “The films showed what the world looks like when you record it without cinematic effects” —escribe Fleck. La propuesta plantea otro modo de emplear el tiempo. Un proyecto que constituye una de las obras maestras de Fischli y Weiss, así como un hito en la historia del vídeo-arte.

“Thinking back to this work, one is strongly impressed by the fact that it anticipated much of what has now become key to video art: dissolving the monitor into the exhibition space through the physical experience of the installation; structuring the space with flat video images; creating a flow of impressions between multiple screens; introducing a new temporal relationship between looking at art and the work itself, and achieving a staggering independence from film and television aesthetics in terms of the pictorial material.”<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> WEISS, David. «Real Time Travel: Rirkrit Tiravanija talks with Peter Fischli and David Weiss (extract), 1996» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 128. ( ¡Nada ocurre allí! O cerca de nada. Es tan barato realizar estos vídeos. [...] Si ves algún tipo de pequeño o gran animal o a un granjero trabajando, te puedes sentar allí y verlo trabajar.)

<sup>24</sup> FLECK, Robert. «Adventures Close to Home: Peter Fischli and David Weiss» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 43. (Recordando este trabajo, uno se impresiona fuertemente por el

Como dice Fleck, Fischli y Weiss no tratan de crear un arte que refleje las expectativas y las ideas de las masas. Lo importante en sus trabajos es el análisis de la falta de ambición en la estética amateur. Una estética que remite al modo en el que ellos mismos ya trabajaban a finales de los setenta y principios de los ochenta.

Pero, entonces, profundizando en la ética de estos trabajos, qué papel juega la sinceridad para Fischli y Weiss —pregunta Beate Söntgen—, si en su obra la decepción tiene un carácter revelador. Allí, el engaño o la burla sirven para despertarnos del letargo en el que nos sume la normalidad. Las esculturas talladas en poliuretano juegan un papel fundamental en esta dirección; de acuerdo con Weiss, el espectador de repente reconoce que lo que está viendo no está realmente ante él, pero está completamente seguro de que puede verlo. Estas copias realistas, falsificaciones de los objetos que no están presentes, crean un conflicto perceptivo.

El mismo Weiss duda: “I don’t know if that’s sincerity or not, it’s deception —a sober illusion of conventionality”. Una apariencia de normalidad que es desvelada por las ligeras desviaciones de las “malas copias”. Digamos que sólo a través de los defectos, por su carácter incompleto, podemos distinguir los objetos tallados de sus originales. Es justo ahí, en esa diferencia donde surge una grieta entre la realidad y la representación de su reflejo. “Strangely enough —anota Fischli—, this space in between can be exactly the point where you’re best able to access the work.”<sup>25</sup> Una tendencia, denominada *Inexpresionismo* por el comisario y crítico Germano Celant, que consiste en rescatar la escultura fundiéndola con el objeto anónimo postindustrial. Hablamos de una tendencia adoptada por muchos artistas de la época como Jeff Koons (al que atenderemos en el siguiente capítulo), Haim Steinbach o Martin Kippenberger, entre otros.

De hecho, en el caso de Fischli y Weiss, el objeto posmoderno no es convertido en escultura, sino que la escultura lo imita triunfando sobre él con suprema facilidad. Y lo que le hace vencer es su libertad respecto al uso. La escultura se mantiene lejos del

---

hecho de que anticipaba mucho de lo que ahora se ha convertido en clave para el vídeoarte: la disolución del monitor en el espacio expositivo a través de la experiencia física de la instalación; la estructuración del espacio con imágenes planas de vídeo; la creación de un fluido de impresiones entre múltiples pantallas; la introducción de una nueva relación temporal entre ver arte y la obra misma, y el logro de una asombrosa independencia respecto a la estética del cine y la televisión en cuanto al material pictórico.)

<sup>25</sup> Entrevista con Beate Söntgen en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 22. (Por extraño que parezca, este espacio entre medias puede ser exactamente el punto donde resulta más fácil acceder al trabajo.)

valor utilitario de los objetos, ya sea por su imperfección, ya por el inapropiado material utilizado para su factura.



*Wurstserie (Sausage Series)*, 1979

“What makes the work of Fischli and Weiss particularly unusual is that it touches on all the central discourses of art during the last twenty years: the postmodernist breakdown of teleological evidence about the future of art; the reintroduction of figuration and representation that had been banished by modernism; the unspectacular use of very different media, and the self-reflective position of the artist.”<sup>26</sup>

Si falsificar dinero u oro podría entenderse como algo razonable, ya que se trata de objetos valiosos; existe algo liberador en el acto de falsificar algo que carece de valía. Al emplear mucho tiempo en algo inservible el ser humano se deshace de la opresión de la cultura, de los parámetros de la lógica y de los límites de las convenciones.

Todos los objetos copiados por estos artistas pertenecen al mundo utilitario y funcional, pero se han vuelto completamente inútiles. No pueden ser utilizados para el fin que se les supone. Están ahí exclusivamente para ser mirados, libres de toda utilidad, advirtiéndonos de la posibilidad de existir sin sentido. “You can’t answer the questions

---

<sup>26</sup> FLECK, Robert. «Adventures Close to Home: Peter Fischli and David Weiss» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 88. (Lo que hace al trabajo de Fischli y Weiss particularmente inusual es que toca todas los discursos centrales en el arte durante los últimos veinte años; la reintroducción de la figuración y de la representación que había sido desterrada por el modernismo; el sencillo uso de muchos medios diferentes, y una posición autoreflexiva del artista.)

posed by the work; you completely lose the ‘overview’ if you continue to think about it.”<sup>27</sup>

Su único servicio es reafirmar su existencia absurda, “*para nada*”. Los objetos tallados de Fischli y Weiss son una venganza contra la imposición del sentido, una revancha contra la lógica convencional.

“For me the main focus with the objects is that you ‘see something’ that you also know isn’t there. Of course, it is there, but the chair isn’t a chair, the table isn’t a table. Or it’s not there in the sense of what we usually know about these objects. You can’t use them, because their functions are lost.”<sup>28</sup>



ARRIBA. *Carved Objects*, poliuretano y pintura, 2008. ABAJO DE IZQUIERDA A DERECHA. *Quiet Afternoon*, 1983. *The Way Things Go*, 1987.



<sup>27</sup> Entrevista con Beate Söntgen en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 23. (No puedes contestar a las preguntas establecidas por el trabajo; pierdes completamente la perspectiva si continúas pensando sobre ello.)

<sup>28</sup> WEISS, David. «Real Time Travel: Rirkrit Tiravanija talks with Peter Fischli and David Weiss (extract), 1996» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 139. (Para mí el objetivo principal de los objetos es que “ves algo” que sabes que no está allí. Por supuesto, está allí, pero la silla no es una silla, la mesa no es una mesa. O no está allí en el sentido que normalmente conocemos a estos objetos. No puedes usarlos, porque su función se ha perdido.)

Igualmente, en *Quiet Afternoon*, 1983, o en *The Way Things Go* (El curso de las cosas), 1987, las sillas tampoco son usadas según el fin para el que han sido construidas; nadie va a sentarse en ellas. La función de los objetos en este último trabajo está bastante alejada de su función cotidiana, de tal modo que todo se *reduce* a una reacción en cadena. Como dice Fischli: “Here, again, objects are freed from their principal, intended purpose” (Aquí, de nuevo, los objetos son liberados de su principal propósito). Así que si te identificas con estos objetos la obra te invade con su efecto liberador. En la primera de estas obras, *Quiet Afternoon*, los artistas ya delegaban todo el poder de decisión al equilibrio. Siguiendo esta metodología no habría manera de hacerlo “mejor” o “peor”, sino sólo hacerlo “correctamente”. Una cesión de la razón al azar, una reverencia al absurdo que da la espalda a la lógica. En definitiva, podemos entender estos trabajos como una apología de la vida en su aspecto más libre, menos cercada por el pensamiento.

### 3.2.2. De lo invisible en lo visible.

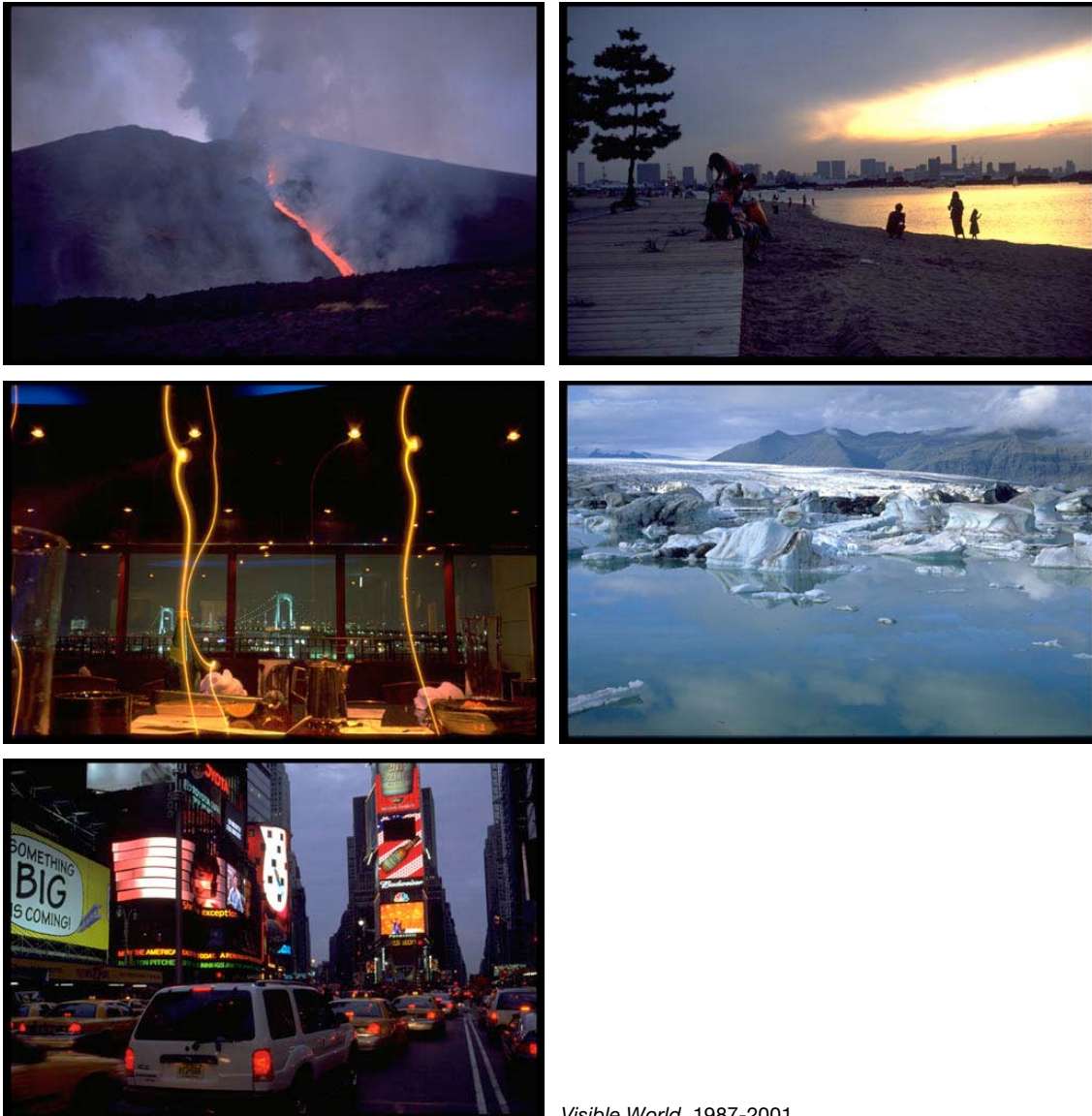
En otra de sus grandes propuestas Fischli y Weiss repetían su tentadora estrategia de saturación al recopilar cientos de imágenes para su proyecto *Visible World*, 1987-2001. En este caso el planteamiento se centraba en mostrar las capas más superficiales de una realidad que en su mayor parte queda oculta para nosotros. Al mostrar el “mundo visible”, los artistas dejan claro que existe otra parte invisible.



IZQUIERDA. *Visible World*, 15 mesas de luz con 3000 fotografías, vista de la instalación, 1987-2001. DERECHA. *Visible World*, cubierta de la publicación, 2001.

“On the jacket of the book —menciona Weiss— there’s a hippopotamus whose head is peeking out slightly above the surface of the water, but the rest of this large,

beautiful animal is invisible, below the surface.”<sup>29</sup> De esta forma dejan que el mundo les presente su cubierta externa para, de un “modo pasivo”, capturarla y llevarla hasta el espectador que habrá de juzgar por sí mismo si se conforma con la porción mostrada o desea conocer lo que se oculta más allá de la superficie. Nuestro mundo posee una densa profundidad y los artistas nos invitan a sumergirnos en ella. Un nuevo cebo intenta atraernos hacia la compleja riqueza que nos rodea por doquier.



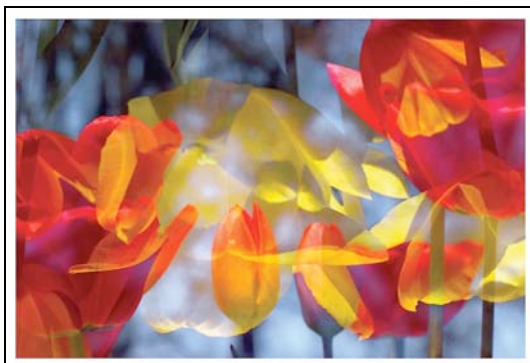
*Visible World*, 1987-2001.

Respecto a la serie *Blumen* (Flowers), 1998, podríamos afirmar que se trata de un descendiente del proyecto *Visible World*, en el que los artistas se centran en el motivo

<sup>29</sup> Entrevista con Beate Söntgen en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 23. (En la cubierta del libro hay un hipopótamo cuya cabeza está asomando ligeramente sobre la superficie del agua, pero el resto de este gran y hermoso animal permanece invisible bajo la superficie.)

floral para representar un problema irresuelto: la cuestión sobre el “buen gusto”. Según los artistas, Jean Christophe Ammann una vez dijo algo así como “el arte empieza donde acaba el buen gusto” o , tal vez, “el arte acaba donde comienza el buen gusto”. A lo que ellos contestan con un despliegue de “bellas” imágenes en las que la superficie de nuestro mundo se muestra “objetivamente” o donde las flores más diversas superponen su hermosura.

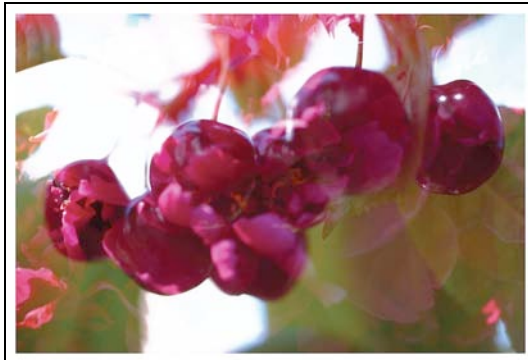
Si hablamos de “buen gusto”, está claro que Fischli y Weiss ríen tras sus irónicas máscaras de artistas al ver sus exposiciones repletas de preciosas flores. Aunque como afirma Fleck: “In this series they have sustained the pleasure, the sensual delight of flowers as a motif, making this one of their most disarming and convincing series of works”.<sup>30</sup> Pero si el dicho afirma que una imagen vale más que mil palabras, qué pasa si las imágenes son miles. Dejemos que las imágenes hablen por sí mismas:



---

<sup>30</sup> FLECK, Robert. «Adventures Close to Home: Peter Fischli and David Weiss» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 53. (En esta serie han sucumbido al placer, al deleite sensual de las flores como motivo, haciendo de esta una de sus más poderosas y convincentes series de trabajos.)





*Blumen (Flowers)*, 1998.

Ya sea en fotografía, en escultura o en vídeo, las imágenes de estos suizos rallan el límite entre el “buen gusto”, el “exceso de normalidad” y una crítica mordaz a ambos. Plantean una profusión de imágenes que el público, como en una comida excesiva, es incapaz de digerir. Y con ese empacho obligan al espectador a pensar y tal vez a

arrepentirse de haber consumido tal ingesta de “belleza”. Para concluir, quizá, que más belleza de la cuenta puede sentar mal.

En 2003 una exposición de dos de sus vídeos tenía lugar en la Mathew Marks Gallery de Nueva York. En ella se mostraba por primera vez el vídeo *Hunde* (Dogs), el cual muestra tres perros ladrando sin cesar que intentan alcanzar algo al otro lado de la reja o valla que los separa de nosotros, como si quisieran traspasar la pantalla. Instalado en frente de éste, se mostraba el vídeo *Büsi* (Kitty), en el que un gato sentado bebe leche de su plato silenciosamente. Este último trabajo había sido proyectado en la gran pantalla de Panasonic en Time Square, Nueva York, dentro de la serie organizada por Creative Time en 2001.

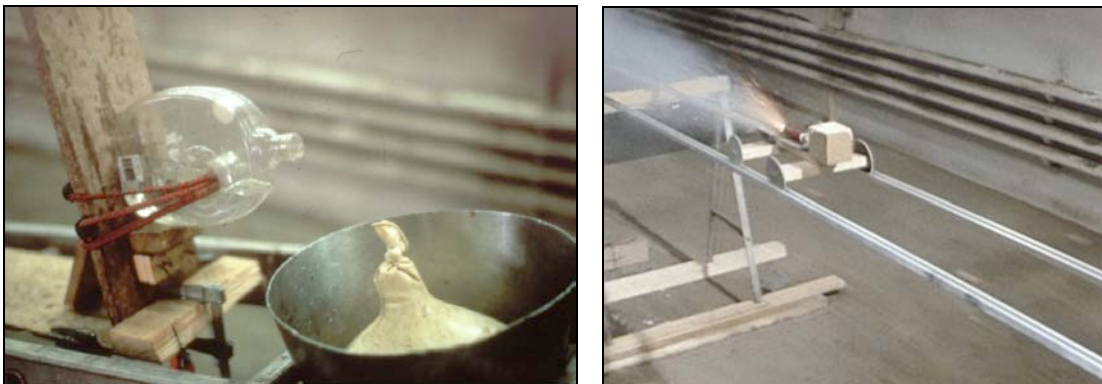


*Büsi* (Kitty). Vídeo, 6 min. 2000.

Como en la mayor parte de su trabajo estos vídeos se centran en aspectos comunes de la vida cotidiana, un tipo de estética que nos plantean lo ordinario como motivo de observación y contemplación. Apuntando a una actividad aparentemente exenta de significado durante un tiempo mayor de lo acostumbrado fuerzan al público a encontrar significados en lugares inesperados. Los perros frustrados que ladran durante media hora o el gato sediento que no para de beber en unos seis minutos, recobran una importancia especial al ser aislados y analizados con esta inusual intensidad.

Las dos obras se asientan en hechos sumamente corrientes, y es justo en su normalidad donde recae su poder para alarmar al espectador de arte que se acerca predispuesto a la más extravagante ocurrencia del artista de turno. Es entonces, al ver a su mundo dentro de la caja del arte, cuando se siente desubicado, atrapado, defraudado por un cambio de roles que lo coloca en la obligación de asumir una actitud crítica. El arte se ha vuelto normal y ahora es el obseador quien debe tomar decisiones. Este es un perfecto ejemplo del poder iconoclasta del arte.

Pero volvamos sobre el trabajo *Der Lauf der Dinge* (The Way Things Go), 1987, para analizar el proceso utilizado por Fischli y Weiss. Veamos como la normalidad puede penetrar en el arte y, una vez allí, darse la vuelta para mostrarnos nuestro complejo, a la vez que sencillo, modo de ser.

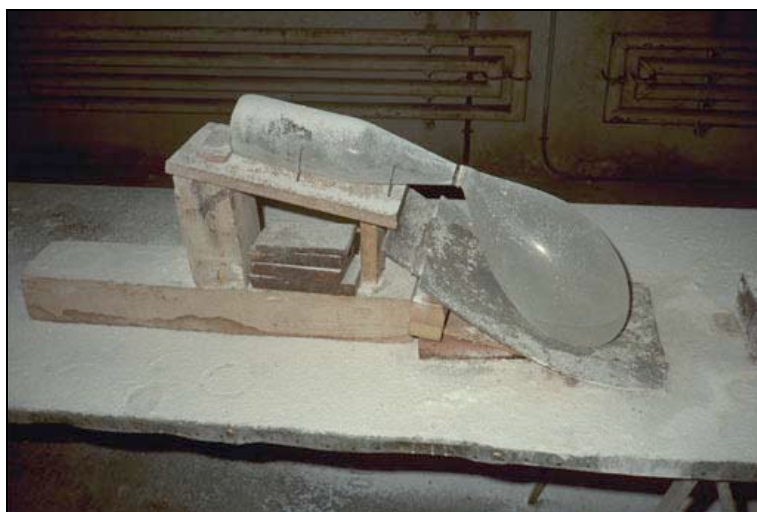


*Der Lauf der Dinge* (The Way Things Go) 1987.

En esta obra un circuito de objetos cotidianos, de lo más comunes, se ven relacionados por una cadena de causa-efecto. Un gran tinglado que funciona a la vez que se autodestruye, del mismo modo en que las piezas de dominó se derrumban unas a otras. Aquí la estética vuelve a caracterizarse por su simpleza y la falta de efectos cinematográficos —explica Fleck. La cámara se mueve horizontalmente, siguiendo la acción; no hay comentarios, ni intervención humana. El único truco, en términos cinematográficos, es que la película está editada en muchos puntos para crear una secuencia sin fin de causa y efecto.

Arthur C. Danto escribía: “surrender to the inevitable. It’s the way of the world” (rendirse a lo inevitable. Es el modo de ser del mundo). La acción se nos muestra como

una metáfora espiritual de un deseo invisible según el que las cosas actúan por sí mismas tendiendo a un orden visible. “The initial comedy of *Der Lauf der Dinge* is that it employs things [...] to enact a philosophical drama in which commonplace events take place [...] to no apparent purpose.”<sup>31</sup> Pero una visión de conjunto nos permite vislumbrar como la comedia y el drama tienen mucho de la misma cosa, un modo de proceder en el que episodios banales se ven concatenados. Una danza en la que los acontecimientos se entrelazan en un baile de lo inevitable con lo improbable.



*Der Lauf der Dinge* (The Way Things Go), 1987.

En *The Way Things Go* todo funciona como en un reloj suizo, y no parece haber espacio para la equivocación. Algo que nos recuerda al cine mudo de Charlie Chaplin, Buster Keaton, W. C. Fields, Fatty Arbuckle, Harold Lloyd o the Keystone Kops. En estas películas —anota Danto— gran parte de la comedia se debe al modo en el que los comediantes interactúan con los objetos materiales. Y aunque sepamos que se trata de escenas preparadas, seguimos mirando con los ojos de la credulidad en un acto de pura fantasía: “We are taken into the illusion at the beginning, and follow it with trusting eyes until the end, sorry when it is over”.<sup>32</sup> He ahí la magia del cine y el poder casi hipnotizador del trabajo de estos suizos. Su capacidad para poner en marcha el mecanismo de nuestro deseo y mantener la ilusión en un bucle interminable convierte su sencillo juego en un maravilloso prodigio que todos quieren ver.

<sup>31</sup> DANTO, Arthur C. «The Artists as Prime Mover: Thoughts on Peter Fischli and David Weiss’ The Way Things Go» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. pp. 92 y 93. (La comedia inicial *Der Lauf der Dinge* (The Way Things Go) es que emplea las cosas [...] para poner en marcha un drama filosófico en el que eventos cotidianos tienen lugar [...] sin un propósito aparente.)

<sup>32</sup> DANTO, Arthur C. «The Artists as Prime Mover: Thoughts on Peter Fischli and David Weiss’ The Way Things Go» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. pp. 101-105. (Somos conducidos dentro de la ilusión al comienzo, y continuamos con ojos confiados hasta el final, apenados cuando se acaba.)

Esta obra se convertiría en la mayor atracción para el público de la Documenta 8 de Kasel, desestimando el hecho de que el arte del vídeo estaba considerado un género difícil. El lenguaje formal de la película recupera la anti-estética de finales de los setenta. Una estética promovida por la filosofía del movimiento Punk que consistía justamente en lo contrario de la perfección técnica que se perseguía a partir de la segunda mitad de los ochenta. Ellos recuperan un modo de hacer que no está de moda, pero que ilustra un tipo de pensamiento o manera de enfrentarse a la vida. Escribe Fleck:

“The film’s real power, however arises from the metaphysical questions it raises, without the use of language, drawing on the slapstick comedy of things left to their own devices. The objects appear to act autonomously, and the ongoing chapter of accidents caused by fact that no human hand interrupts the process makes viewers laugh, but it also raises open-ended questions about the world at large.”<sup>33</sup>

Como dice Robert Fleck, este proceso recuerda a las formulaciones de Gilles Deleuze en sus lecturas sobre la historia del cine: “great form arising from small form” (las grandes formas surgen de las pequeñas). Una fórmula que Fischli y Weiss venían poniendo a prueba desde sus inicios con trabajos como los nombrados *Suddely This Overview*, 1981, o la serie *Quiet Afternoon*, comenzada en 1984.

En las fotografías que documentan el proceso de esta última obra, podemos ver objetos banales (herramientas de bricolaje, cubiertos, frutas u hortalizas, etc.) dispuestos en equilibrio como un castillo de naipes y capturados por la película fotográfica precisamente en el momento en el que el ensamblaje estaba a punto de su colapso. “The modest aesthetic of the photographs subordinates itself to the job of capturing the brief of this precarious sculpture” —advierte Fleck.<sup>34</sup> La sencillez y la falta de complicación en sus enunciados son características de la obra de Fischli y Weiss, pero cada trabajo posee una complejidad propia y demanda agudeza y una atención

---

<sup>33</sup> FLECK, Robert. «Adventures Close to Home: Peter Fischli and David Weiss» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 66. (El poder real de la película, sin embargo surge de las preguntas metafísicas que plantea, sin el uso del lenguaje, basándose en la comedia de las cosas abandonadas a su propia suerte. Los objetos parecen actuar de manera autónoma y el episodio en curso, de accidentes causados por el hecho de que ninguna mano humana interrumpe el proceso, hace reír a los espectadores, pero también plantea preguntas abiertas sobre el mundo en general.)

<sup>34</sup> FLECK, Robert. «Adventures Close to Home: Peter Fischli and David Weiss» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 67. (La modesta estética de las fotografías se subordina al trabajo de capturar la brevedad de estas precarias esculturas.)

persistente en el espectador. Tienen la capacidad de plantear preguntas abiertas estableciendo cuestiones como, por ejemplo, si puede la fotografía ser escultura o si un artista puede hacer arte “universal” usando materias o asuntos vernáculos y subjetivos.

“Put simply, Fischli and Weiss show us what creative energy and free collaboration can achieve in the world of art. Their long partnership has led them to dispense with the notion of authorship, while steadfastly remaining free spirits who decide for themselves what they should do next and how they should go about it. Their entire oeuvre is built within this framework: democratic co-operation and aesthetic simplicity.”<sup>35</sup>

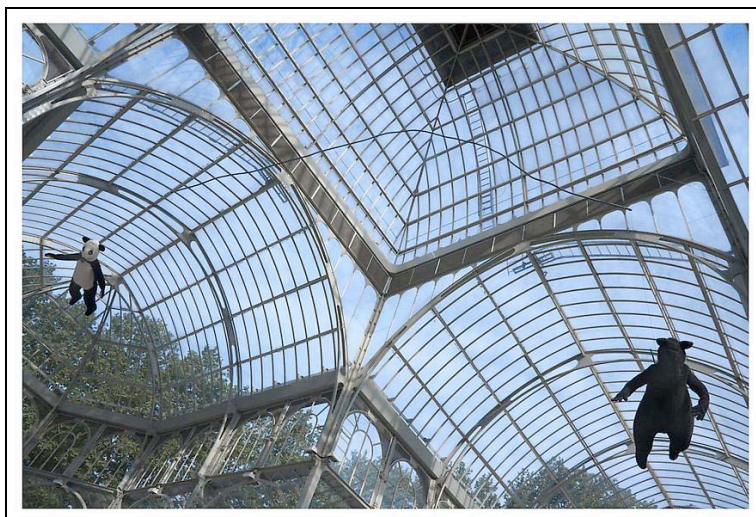
Estamos de acuerdo en que el trabajo de esta pareja está basado en una cooperación democrática y una estética sencilla, pero también sobre la sabiduría de que delegando el poder de decisión al equilibrio, a la casualidad, no habrá modo de hacerlo “mejor” o “peor”, sino sólo un único modo de hacer las cosas “correctamente”.

### **3.2.3. El irresistible atractivo de Oso y Rata.**

Por último, antes de abandonar a estos suizos para atender a los orientales Cai Yuan & JJ Xi, nos sumergiremos en el aspecto más animal de la propuesta artística de Peter Fischli y David Weiss. Ahora nos situamos en el absurdo universo de Oso y Rata, unos terribles peluches de tamaño humano...

---

<sup>35</sup> FLECK, Robert. «Adventures Close to Home: Peter Fischli and David Weiss» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 88. (En pocas palabras, Fischli y Weiss nos muestran lo que la energía creativa y una colaboración libre pueden lograr en el mundo del arte. Su larga colaboración les ha llevado a prescindir de la noción de autoría, mientras se mantenían con firmeza espíritus libres que podían decidir por sí mismos qué debían hacer a continuación y cómo debían llevarlo a cabo. Su obra completa está construida dentro de este marco: cooperación democrática y sencillez estética.)



*Rata y Oso (Flying)*. Palacio de Cristal, Madrid. 2008-09.

En el título del catálogo para su exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2009) nos preguntaban “¿Son animales las personas?”.<sup>36</sup> Está claro que con esta interrogación no buscan nuestro interés por una respuesta más o menos sensata, sino que ponen de manifiesto el acto de preguntar y, como ya hemos anotado anteriormente, señalan más allá del sentido de lo cuestionado.

Si alguna vez escuchamos el aviso “mira, un cerdo volando”, esta vez los que vuelan son otras dos bestias. Los personajes llevados a escena por estos dos suizos no tienen limitaciones, con ellos cualquier cosa es posible.

En los proyectos de estos artistas protagonizados por los personajes Rata y Oso se recrean fábulas contemporáneas en las que estos peculiares seres personifican los anhelos, actitudes, virtudes y defectos de la especie humana. La gran peculiaridad de estas historias o cuentos es que no pueden considerarse fábulas en sí, puesto que carecen de moraleja. Consisten en una serie de aventuras y situaciones cómicas sin sentido regidas por el azar, en lo que los artistas han denominado: “busqueda de cosas interesantes de un modo pasivo”.

---

<sup>36</sup> FISCHLI, Peter y WEISS, David. *¿Son animales las personas?* Madrid, MNCARS, 2009.



*Suddenly This Overview*, 1981.

Como ya se advertía en su primera exposición (realizada en 1981 y compuesta por un numeroso conjunto de escenas de la historia de la humanidad), la importancia y la intrascendencia se mezclan en el discurso de Fischli y Weiss con total desentendimiento de la veracidad de los hechos a los que señalan. Este espíritu anárquico puede comprenderse al saber que antes de emprender su carrera común dentro de las artes plásticas, los artistas formaron parte de un conjunto de música punk en Zúrich a finales de los setenta. Un espíritu anárquico que “convive con un enciclopedismo heterodoxo en las elucubraciones patafísicas de su trabajo” —como señala Manuel J. Borja-Villel (Director del MNCARS).<sup>37</sup>

*Del Geringste Widerstand* (La mínima resistencia) su primera película, también realizada en 1981, es la carta de presentación de los personajes Rata y Oso. Allí se ponen de manifiesto los principios y objetivos, las preocupaciones e intereses de estos héroes animales dispuestos a triunfar en el arte: “En el mundo del arte —le dice Rata a Oso— ... nos forraremos y haremos como los demás. Sólo que mucho mejor. Es verdad que no entendemos ni pizca de eso, pero todo se andará. Haremos un viajecito de estudios”.

---

<sup>37</sup> *Idem.* p.14.





*La mínima resistencia*, fotograma de la película, 1981.

Los protagonistas funcionan como una especie de *alter ego* de los artistas permitiendo la puesta en marcha de los aspectos más infantiles y dando entrada al juego como parte del proceso de conocimiento y creación. Así lo explica Jean de la Fontaine:

“Estas fábulas son también un cuadro en el que todos nos vemos retratados. Lo que en ellas advertimos confirma a las personas de edad avanzada en los conocimientos que les dio la experiencia, y enseña a los niños lo que necesitan saber. Como estos últimos son recién llegados al mundo, no conocen aún a sus habitantes, no se conocen aún a sí mismos, y se les debe sacar de esa ignorancia lo más pronto posible; hay que enseñarles qué es un león, un zorro, etcétera, y por qué se compara a veces a un hombre a ese zorro, a ese león. Ésta es la enseñanza de las fábulas: dan las primeras nociones de muchas cosas.”<sup>38</sup>

Acción, cultura y dinero se cuecen en el mundo del arte y por ello Rata y Oso deciden adentrarse en ese universo pantanoso. En *La mínima resistencia*, “película bienintencionada y a ratos abstracta” —tal como la han definido sus autores—, los animales protagonistas viajan hasta una galería con el objetivo de aprender todo lo que necesitan para obtener un éxito rápido y fulminante en su emergente carrera artística. Durante su desplazamiento en coche sólo podemos ver como el cuentakilómetros pasa rápidamente de cero a ciento sesenta por hora y de nuevo se detiene mientras ellos hablan de la vida de lujo que el arte va a permitirles. La siguiente escena nos presenta su entrada en una lujosa galería donde ambos animales se acercan a las obras expuestas

---

<sup>38</sup> FONTAINE, Jean de la. «Prólogo a las fábulas» en FISCHLI/WEISS. *¿Son animales las personas?* Op. cit. p. 19.

con dudosa y cómica ingenuidad. ¿Cuál es su sorpresa cuando entre tan “brillantes” esculturas encuentran un cuerpo en el suelo? Ambos se acercan para comprobar que no está vivo y de paso le roban el dinero que lleva encima. “Miles de preguntas sin respuesta” —asiente Rata—, y sin más sentido deciden llevarse el cuerpo con ellos dando fin a la escena.

La crítica de estos sucios Rata y Oso hacia el mundo del arte es despiadada. Para ellos la escena artística es el trampolín hacia el dinero y el poder, gracias a lo que podrán establecer contactos para una vida suntuosa. La vertiginosa aceleración del cuentakilómetros, y su rápida bajada, pueden entenderse como una metáfora de los ritmos precipitados de la escena artística que indudablemente están sujetos a intereses y modas. Pero, ¿qué importa lo que dos animales ridículos e ignorantes puedan decir sobre el arte? He aquí la evidente estrategia de Fischli y Weiss: sólo a gracias a sus patéticos disfraces les está permitido plantear una visión tan desoladora.

No presentan respeto alguno y se manifiestan con una desconcertante mezcla de ingenuidad, descaro y astucia para abordar las falsas verdades y las verdaderas falsedades de la vida y del arte. Estamos de acuerdo con Patrick Frey en que “las máximas con las que intentan abrirse camino bordean casi siempre el límite entre sabiduría infinita y la trivialidad más profunda, tienen siempre una sombra de Sócrates y un atisbo de mesa de taberna”.<sup>39</sup> Aquí tenemos un ejemplo de lo que escribe Rata: “Verdad y belleza. La belleza no es siempre verdadera y la verdad no es siempre bella, desafortunadamente”. Veamos el siguiente extracto del guión para *The Least Resistance*:

BEAR: Truth comes to light when you think really hard. (*Both laugh*).

RAT: It's a joy to be this clear.

BEAR: Order is beauty.

Al mismo tiempo que realizan una sátira maravillosa sobre el mundo del arte, con *La mínima resistencia*, 1981, presentan una alegoría sobre las nuevas generaciones de artistas emergentes en ese momento —dice Fleck. Disfrazados con sus trajes alquilados de Oso Y Rata intentan obtener arte de una tormenta —gesto ingenuo y primitivo—, pero se mantiene en su actitud un ánimo de éxito y de lucro que caricaturiza los clichés de la

---

<sup>39</sup> FREY, Patrick «La mínima resistencia» en FISCHLI/WEISS. *¿Son animales las personas?* Op. cit. p. 22. (OSO: La verdad sale a la luz cuando piensas realmente fuerte. (*Ambos ríen*). RATA: Es un placer tenerlo claro. OSO: Orden es belleza.)

sociedad guiada por el dinero. Una doble burla que estos “animales” llevan a cabo para criticar tanto al carácter ingenuo de aquellos que aún buscan aspectos místicos en el arte, como el ciego cinismo de aquellos que se entregan al mandato del dinero. Y aún más, la contradicción de aquellos otros que persiguen ambos fines a la vez. “The film acts as a manifesto for an artistic approach —de nuevo Fleck— that interrogates the artist’s role in a capitalist society, while parodying the notion of the high-minded modernist artist.”<sup>40</sup>

Las soluciones que estos artistas nos plantean se mueven en una espiral interminable digna de la patafísica de Alfred Jarry. Leamos las palabras de Stefan Zweifel para entender la dinámica de Fischli y Weiss y así avistar cuál es la ciencia que mueve la práctica de Rata y Oso:

“En *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, Jarry nos presenta al doctor y a su ayudante, Bosse-de-Nage, de culo de babuino, que convierten la verdad fundamental de la idea de identidad,  $A=A$ , en un: “¡Ja, ja!”. Se burlan de toda suerte de conocimiento y exclaman: “Patatí, patatá!”. Porque se ejercitan en la ciencia patafísica de las *soluciones imaginarias*, donde lo particular triunfa sobre lo general y la singularidad y la excepción se convierten en la única regla.”<sup>41</sup>

En el mundo del arte —Rata nos advierte— “no hay que pensar nada, ni saber nada, ni poder nada. Sólo hacer”. Aunque siempre nos queda la duda como a Oso “Pero ¿qué?” —pregunta, ¿qué hacer? Sin embargo, cualquier cosa es válida, según parece. No merece la pena perder tiempo en pensar, saber o poder. Zweifel nos habla de la estupidez como posible punto de partida del acto filosófico que pretende reducir todo a una idea, en lugar de dejarlo fluir. Y cerca de esa estupidez nos sitúa a Rata y Oso como idiotas que tratan a los conceptos como demostración de una lógica que aísla el sentido. *Idios* en griego clásico significa *propio, con sentido propio* —anota Zweifel—, de modo que idiota es aquel que posee absoluta autoconciencia, cuya lógica de pensamiento funciona por sí misma, de manera aislada. Ese aislamiento hace que los idiotas sean incomprensidos. Zweifel nos plantea una lista de nombres como Nietzsche, Nijinski, Artaud, Van Gogh o Baudelaire que quedaron solos a diferencia de otros *idiotas* que

---

<sup>40</sup> FLECK, Robert. «Adventures Close to Home: Peter Fischli and David Weiss» en FISCHLI, Peter y WEISS, David. *PETER FISCHLI / DAVID WEISS*. Londres, Phaidon, 2005. p. 45. (La película funciona como un manifiesto a favor de un enfoque artístico que interroga el rol del artista en una sociedad capitalista, mientras se parodia la noción de artista moderno con altas miras.)

<sup>41</sup> ZWEIFEL, Stefan «Zumzum-Dumdum» en FISCHLI/WEISS. *¿Son animales las personas?* Op. cit. pp. 30-31.

podieron sobrevivir gracias a un compañero como en el caso del Gordo y el Flaco, Don Quijote y Sancho Panza, Bouvard y Pécuchet o Rata y Oso. Sin olvidar a otros grandes idiotas como Vladimir y Estragon —hijos literarios de Samuel Beckett— que seguramente aún sigan esperando a Godot. Fischli y Weiss son un ejemplo de algo que en el arte contemporáneo está cada vez más normalizado. Con asiduidad conocemos nuevos casos de artistas que trabajan de manera conjunta como los reconocidísimos Gilbert & George, los hermanos Chapman, Cai Yuan & JJ Xi y un etcétera en continuo aumento.



*The Right Way (El camino correcto)*. Película de 16mm. 50 min.

*Der Rechte Weg (The Right Way)*, 1983, funciona igualmente como un retrato tragicómico de la lucha por el éxito artístico. En el mismo estilo que otros trabajos de Oso y Rata. En esta película los animales-humanos muestran como “la persona es un animal de posibilidades ilimitadas. Puede transformarse en todo y equivocarse hasta el infinito”.<sup>42</sup> Y de este modo convivimos con nosotros mismos, relacionándonos con los otros seres y con el mundo en que habitamos. El reino de Rata y Oso es el de la poesía de lo banal que nos enseña a mirar al mundo con ojos nuevos. Así los animales se convierten en mediadores entre persona e idiota. El artista y el idiota quieren ser como el animal, según Zweifel, tal vez para recuperar su neutralidad, quizá para recobrar la estabilidad de su existencia.

Marina Warner, en la edición con motivo de la exposición de Fischli y Weiss en el Reina Sofía que antes comentábamos, hace referencia al origen del género fabuloso tal y como hoy lo conocemos. La ironía forma parte fundamental de la fábula desde sus inicios. Warner nos remite a Esopo un narrador de la antigüedad griega cuya biografía

---

<sup>42</sup> ZWEIFEL, Stefan «Zumzum-Dumdum» en FISCHLI/WEISS. *¿Son animales las personas?* Op. cit. p. 39.

deja mucho que desear en cuanto a credibilidad, aunque hace honor a su labor como inventor de historias en las que las relaciones entre individuos son analizadas desde una perspectiva moral.<sup>43</sup>



Retrato de Esopo pintado por Velázquez.

Lejos de adoctrinar, sus fábulas recogen experiencias de la vida cotidiana con una visión pragmática. “Sus relatos no cuentan historias sobre animales, son fábulas que irradian una fuerte ironía” —defiende Warner. “Ponerse la máscara de un animal es una manera de enfrentarse a la locura, de actuar contra el destino. Al hablar y contar historias, al actuar, se pueden conocer un poco mejor los caprichos de la existencia.”<sup>44</sup>

Las fábulas de Esopo son divertidas, sagaces y, muchas veces, amargas; lanzando mensajes sobre la ambición, la avaricia, la deslealtad o el exceso de confianza. Según Warner, los primeros dibujos animados de Walt Disney se inspiraban en estas narraciones cortas; aunque desde hace varias décadas son sus versiones de los más diversos cuentos las que aglutinan nuestro extenso imaginario. Pero la cuestión que trasciende a nuestro interés es como la intención ética y el carácter irónico y despiadado de las fábulas tradicionales son utilizados con ingenio por esta pareja de artistas suizos. Es cierto que en el trabajo de Fischli y Weiss no hay un propósito explícito de enseñar. Pero si una renuncia evidente a la norma, a la convención, una denuncia a lo preestablecido.

---

<sup>43</sup> Anotamos a propósito la referencia de un interesante libro, *Cuentos infantiles políticamente correctos*, escrito por James Finn Garner, en el que algunos de los cuentos y fábulas más populares son reinterpretadas con ironía desde una supuesta corrección ético-política.

<sup>44</sup> WARNER, Marina. «Oso y Rata: Las fábulas de animales de Fischli/Weiss» en FISCHLI/WEISS. *¿Son animales las personas?* Op. cit. p. 67.

Como dice Warner “las ratas son inteligentes, perseverantes, supervivientes expertas, escurridizas, fieras en su estrecho rincón y leales las unas con las otras. Los osos son solitarios, enormes, torpones, inspiran miedo y, con frecuencia, son lascivos” [...] “En realidad, las fábulas de animales nos dan las lecciones más importantes y brillantes sobre la ironía porque suscitan nuestra simpatía para que vaya en sentido contrario a la lección que la fábula manifiesta”. Tomemos como ejemplo el relato de la cigarra y la hormiga: cualquiera puede identificarse con la cigarra, comprender su descanso, pero no es ese el comportamiento que la moraleja nos enseña. “Las máscaras de animales son espejos en los que nos miramos con espíritu de burla carnavalesca” —afirma Marina Warner.<sup>45</sup> Lo que nos recuerda a esas palabras de Canetti que Baudrillard recordaba: “Si miramos atentamente a un animal, tenemos la sensación de que dentro hay un hombre escondido y que se ríe de nosotros”.<sup>46</sup> Volveremos sobre esta idea en el capítulo noveno al abordar *La animalidad de lo humano* en la obra de Maurizio Cattelan.

Pero esa sensación de la que hablamos se hace inevitable si al animal que miramos es a uno de estos dos personajes de tamaño humano. La certeza de que un hombre nos mira desde su interior riéndose de nosotros dota a estos animales de un poder terrible. Es la fuerza de algo que es real al mismo tiempo que no lo es.

En su ensayo «Biología breve del animal cinematográfico con especial atención a Oso y Rata», Vinzenz Hediger nos habla de un ser a medias entre animal y persona, un animal real y ficticio a la vez, con un poder extraordinario que contempla las posibilidades de la realidad, pero puede superarlas sin limitaciones.

En una conversación con Hediger, Peter Fischli afirmaba que: “Rata y Oso no son animales, sino personas con disfraces de animal”. Sobre lo que el segundo escribía “...no me parece indicado en este caso aprobar sin reservas la autocaracterización del intérprete del animal, al igual que tampoco es aconsejable prestar atención a las autodeclaraciones de artistas deseosos de explicar su obra. ¿Adónde iríamos a parar entonces con el negocio de la crítica?”.<sup>47</sup> Con ello el escritor viene a defender su teoría de que el momento en el que Fischli y Weiss se disfrazan y actúan ante la cámara

---

<sup>45</sup> WARNER, Marina. «Oso y Rata: Las fábulas de animales de Fischli/Weiss» en FISCHLI/WEISS. *¿Son animales las personas?* Op. cit. pp. 72 y 74.

<sup>46</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 1997. p. 134.

<sup>47</sup> HEDIGER, Vinzenz. «Biología breve del animal cinematográfico con especial atención a Oso y Rata» en FISCHLI/WEISS. *¿Son animales las personas?* Op. cit. pp. 81-82.

pertenece a una realidad distinta de aquella en la que viven y llevan a cabo sus aventuras Oso y Rata. Esta última es la realidad de los animales cinematográficos, seres límite que desprenden una magia especial, pues —como dice Hediger—, han nacido en el mundo del cine, pero ahora se mueven por el patio de butacas.

Estos animales no tienen nombre, ni prácticamente rostro, lo que les dota de una identidad indeterminada. Siempre aparecen como pareja, lo que los convierte en un conjunto expresado por dos conceptos. “Rata y Oso son como parece, a-animales, determinables sólo mediante muchos ‘a-’ y ‘no-criterios’ [...] no sólo ponen patas arriba la evolución, sino que caen fuera de ella.”<sup>48</sup> No sólo son a-íconos, sino que desarrollan una labor iconoclasta que quiere acabar con todo lo representable. Funcionan como una arma iconoclasta de destrucción masiva puesta en guerra contra las convenciones. Una lucha en la que aquí aportamos nuestro refuerzo.

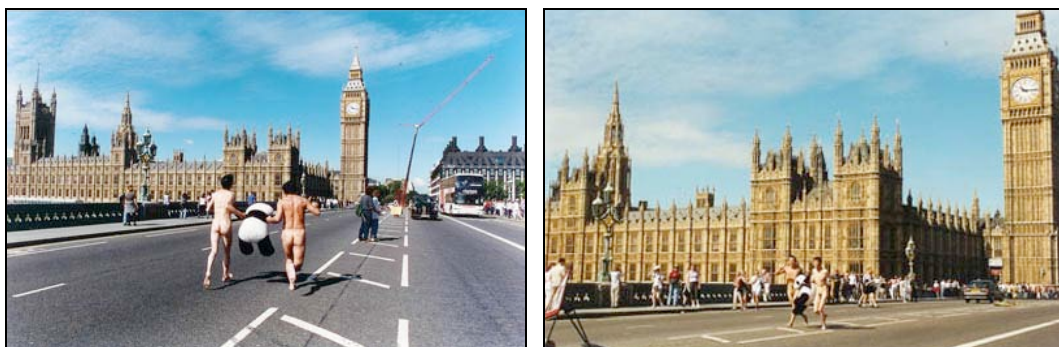
He aquí el poder recreador del arte, capaz de destruir una iconografía y relegarla de su poder para volver a construir una nueva estructura de valores actualizados. Una tarea que, como vamos a analizar a continuación, se repite incesantemente. En el caso de Cai Yuan & JJ Xi el propósito principal no parece diferir mucho de la energía principal que mueve a Peter Fischli y David Weiss. Veamos como desde su aparente locura estos chinos pueden zarandear los cimientos de las grandes convenciones de nuestra cultura.

---

<sup>48</sup> *Idem.* p. 88.

### 3.3. EL PODER DE LA LOCURA: CAI YUAN & JJ XI.

Cai Yuan y Jian Jun Xi son dos artistas chinos, nacidos en 1956 y 1962 respectivamente, que trabajan en Londres desde la década de los ochenta. Su práctica del performance es —en palabras de Katie Hill— “a revelation of the madness of reality” (una revelación de la locura de la realidad).<sup>49</sup> Las performance de Yuan y Xi pertenecientes a la serie “Mad for Real” usan el cuerpo como un agente entre contextos históricos, geográficos e institucionales. Las calladas barreras de los protocolos culturales, la separación de clases, el gusto y la lealtad nacional inglesa son sacudidos en sus trabajos, aunque muchos de sus proyectos realizados entre 1999 y 2005 mantengan, irónicamente, una apariencia británica. En estos trabajos el humor mezclado con una profunda crítica política y social produce un particular cóctel.



*Two Artists Run Naked Across Westminster Bridge (with Tony Bear). Londres, 2000.*

En la performance *Two Artists Run Naked Across Westminster Bridge*, los artistas invitaban al primer ministro Tony Blair para que corriera con ellos desnudo sobre el puente de Westminster. El trabajo ironiza a partir del juego de palabras que plantea la mala pronunciación de los inmigrantes chinos del nombre de Blair (parecido a *Bear*, oso); de manera que un oso panda toma el puesto del primer ministro. El trabajo plantea el poder del arte vivo y realiza una burla a la clase política poniendo también en cuestión la percepción que la gente tiene de los monumentos públicos famosos. Sin mayor rodeo, el cuerpo de los artistas es usado como un instrumento ideológico. Tal y como opina Hill— “the use of the body in their work as objective material nevertheless belies an undeniable

<sup>49</sup> HILL, Katie. «Madness, Duplicity and Reality» en YUAN, Cai y XI, Jian Jun. *Mad for Real*. Londres. Carrots Press. 2005. p. 10.



humanity in the work”.<sup>50</sup> Con su falta de pudor parecen decirnos que la verdadera libertad, quizás, sólo sea posible en el arte. Un territorio donde los tabúes de la sociedad desaparecen o, si no tanto, al menos, se desdibujan y pueden ser parodiados.

Yuan y Xi usan la ciudad de Londres como un espacio expositivo fundiendo sus acciones en el paisaje británico. Para ello emplazan sus performances en los entornos simbólicos de las nuevas construcciones como la Tate Modern, el puente Millennium, o en iconos tradicionales establecidos como la catedral de St Paul, proponiendo un uso irónicamente turístico de la gran urbe. Con mucho humor impulsan un activismo artístico, político y social; lo que muestran con sus observaciones sobre las condiciones presentes respecto a la globalización, el consumismo y la relación entre Este y Oeste. La serie de performance realizados en Londres utiliza la ciudad —dice Hill— como una especie de escenario o lienzo “real”. Allí la puesta en acción del performance es una exhibición de libertad y una manifestación de marginalidad, haciendo que lo externo literalmente ocupe un lugar en el mapa. Y bien en el centro de ese mapa.

Al mismo tiempo, con su provocación, desafían a la prensa y a los medios de comunicación, denunciando el voyeurismo del público mayoritario respecto al arte contemporáneo, que sólo parece atender a los aspectos más bizarros y explícitamente provocadores. Es evidente que, frente a una cultura de masas conmovida por los grandes sistemas de “información” y creación de opiniones, existe la urgente necesidad de revisar el arte contemporáneo y su capacidad de comunicar, cuestionar, denunciar y, en definitiva, señalar a los problemas e intereses del más amplio público.

Sus acciones, en apariencia fútiles, envuelven una denuncia al sinsentido de la cultura que establece convenciones hasta creer en ellas como si se tratase de dogmas de fe. La mayoría de sus trabajos son concebidos contra un referente cultural o político específico. En la serie *Mad for Real* el cuerpo desempeña algún tipo de acción, ya sea saltar, correr, nadar, arrastrarse, golpearse, etc. lo que enfatiza el poder del cuerpo como fuerza física capaz de poner en marcha un mecanismo activista ético-político desde la individualidad. Desde la perspectiva de los artistas el planteamiento parece extremadamente simple: “We started a year-long campaign by doing a series of performance in London inside and outside the British institutions, including pissing,

---

<sup>50</sup> *Idem.* pp. 10 y 11. (El uso del cuerpo en su trabajo como material objetivo desvela, sin embargo, una innegable humanidad en las obras).

fighting, swimming, crawling, and running —a series of action-based performances”.<sup>51</sup> Acciones básicas en las que el cuerpo del performer o performers sostiene la acción respecto al entorno en el que actúa.

Como ya decíamos, la colaboración entre estos dos artistas comienza para el gran público a final de los noventa. Su gran impulso ocurriría en 1999, al saltar sobre la cama de la artista Tracey Emin, galardonada con el Premio Turner ese mismo año. La obra de Cai Yuan y Jian Jun Xi continuamente cuestiona las relaciones de poder respecto al individuo. Y lo hace desde la opción de una resistencia ideológica, aunque cargada de calidez y humor, con una metodología que remite a sus orígenes orientales en aspectos históricos, lingüísticos y políticos. En *Two Artists Jump on Tracey Emin's Bed* ambos burlaron a los vigilantes de la Tate Gallery y causaron estragos cuando comenzaron a saltar sobre la cama en cuestión desnudándose hasta quedar en ropa interior y organizando una pelea de almohadas sobre los restos de la depresión suicida de Emin. Este juego tendría una duración de unos quince minutos finalizando con la intromisión de los guardias de seguridad.



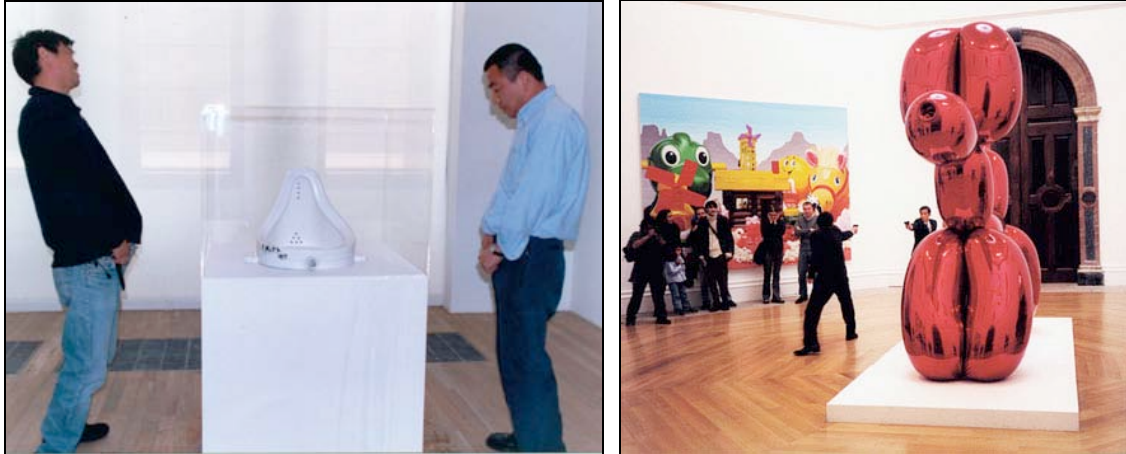
*Two Artists Jump on Tracey Emin's Bed. Turner Prize, Tate Gallery, Londres, 1999.*

Yuan y Xi serían arrestados por este episodio, siendo más tarde puestos en libertad sin cargos. Un año después de ser puestos en la lista negra de la Tate, recibirían una invitación por parte de esta misma institución, que continuaría con un gran número de colaboraciones. El trabajo, dentro de la serie *Mad For Real*, denuncia el actual debate

---

<sup>51</sup> Cai Yuan & Jian Jun Xi. «In the Name of Art», entrevista con Sally Lai en YUAN, Cai y XI, Jian Jun. *Mad for Real*. Londres. Carrots Press. 2005. p. 10. (Iniciamos una campaña de un año de duración para hacer una serie de performances en Londres dentro y fuera de las instituciones británicas, incluyendo mear, luchar, nadar, arrastrarse y correr —una serie de actuaciones basadas en la acción).

sobre el significado del arte contemporáneo y su percepción desde las masas que constituyen la cultura. Este poder de fagocitar todo lo que se atraviesa en su camino dice mucho de la entidad museística y el poder narcotizante con el que seda a todo lo que se le acerca.



IZQUIERDA. *Two Artists Piss on Duchamp's Urinal*. Tate Modern, Londres, 2000. DERECHA. *Two Artists Open Fire!* Royal Academy of Arts, Londres, 2000.

Otra acción semejante, *Two Artists Piss on Duchamp's Urinal*, tendría lugar el siguiente año en un contexto muy cercano. Esta intervención actuaría sobre *La Fuente*, obra icónica de Duchamp en la Tate Modern. El orinal que revolucionó el concepto del arte moderno en el siglo XX sería empleado para su finalidad más utilitaria. Según su propia versión, los artistas emplean el concepto de *Qigong*, la canalización de la energía interna después de guardarla durante un par de horas antes de lanzar su *Qi* (espíritu). Como puede leerse en su página web, tenían la intención de ampliar el contexto del orinal, con el acto sugestivo de mear en él para celebrar el espíritu del arte contemporáneo.<sup>52</sup>

Aunque, a primera vista estas acciones parecen agresivas, los objetos sobre los que recae la acción (la cama y el orinal) están diseñados para ser usados y no expuestos en un museo; son objetos arrancados de su contexto cotidiano para ser mostrados a modo de arte dentro de una institución museística. Lo único que los artistas hacen es devolver a los objetos su utilidad perdida. Con ello establecen un gran debate reactivando las estrategias utilizadas previamente por Emin o Duchamp.

---

<sup>52</sup> [www.madforreal.org](http://www.madforreal.org)

La subversión de estos actos reside en su poder para replantear las cuestiones inicialmente trazadas por los readymades de Duchamp o la obra feminista de Emin —señala Amelia G. Jones.<sup>53</sup> ¿Cuáles son los límites entre el valor de uso y el valor estético de un objeto encontrado? ¿Cuáles son los límites entre arte y vida? Pero Yuan y Xi retuercen estas cuestiones para preguntar: ¿Qué ocurre si el objeto en cuestión es encontrado en el interior de una institución museística? ¿Qué sucede si se borra por completo ese límite entre la vida cotidiana y el arte?

Si Duchamp quería con su gesto artístico borrar el valor de uso de un objeto tan frecuente o vulgar como un orinal, ahora Yuan y Xi pretenden revisar esta cuestión para criticar a aquellos que idolatran lo obra sin entender que la importancia artística reside en la acción de Duchamp y no en el objeto utilizado. En su obra devuelven al objeto su condición de normalidad y su función práctica. Un gesto terriblemente iconoclasta dirigido, no contra el arte, sino contra aquellos que se aferran a las imágenes sin adentrarse en el movimiento que las crea o que más tarde las destruye. Hemos de entender que este impulso creador y destructor es un mismo movimiento. Más adelante en el quinto capítulo, abordaremos esta cuestión desde una perspectiva ética y estética resguardándonos bajo la sombra de las palabras de Chantal Maillard.

Según el mismo Cai Yuan “el urinario está allí —es una invitación... Como el propio Duchamp dijo, es la elección del artista. Él decide qué es arte”. Y este par de artistas decide que evacuar su orín sobre una obra tan emblemática ha de ser arte.

Siguiendo con la serie de trabajos que la pareja realiza dentro de un museo confrontando su acción al arte de reconocido prestigio, hemos de detenernos en la peculiar performance *Two Artists Open Fire!*, llevada a cabo en la Royal Academy of Arts de Londres. Vestidos con elegantes trajes negros los dos artistas entran en la exposición *Apocalypse* hasta la habitación reinada por uno de los *Ballon Dogs* de Jeff Koons. Allí comienzan a dispararse con pistolas de juguete. La escena evoca un ajuste de cuentas entre mafiosos como si se tratase de un crimen premeditado. Esta imagen de la mafia podría interpretarse como una referencia al cerrado mundo del mercado del arte donde algunos, como, por ejemplo, Koons, han de aceptarse como seres privilegiados, una

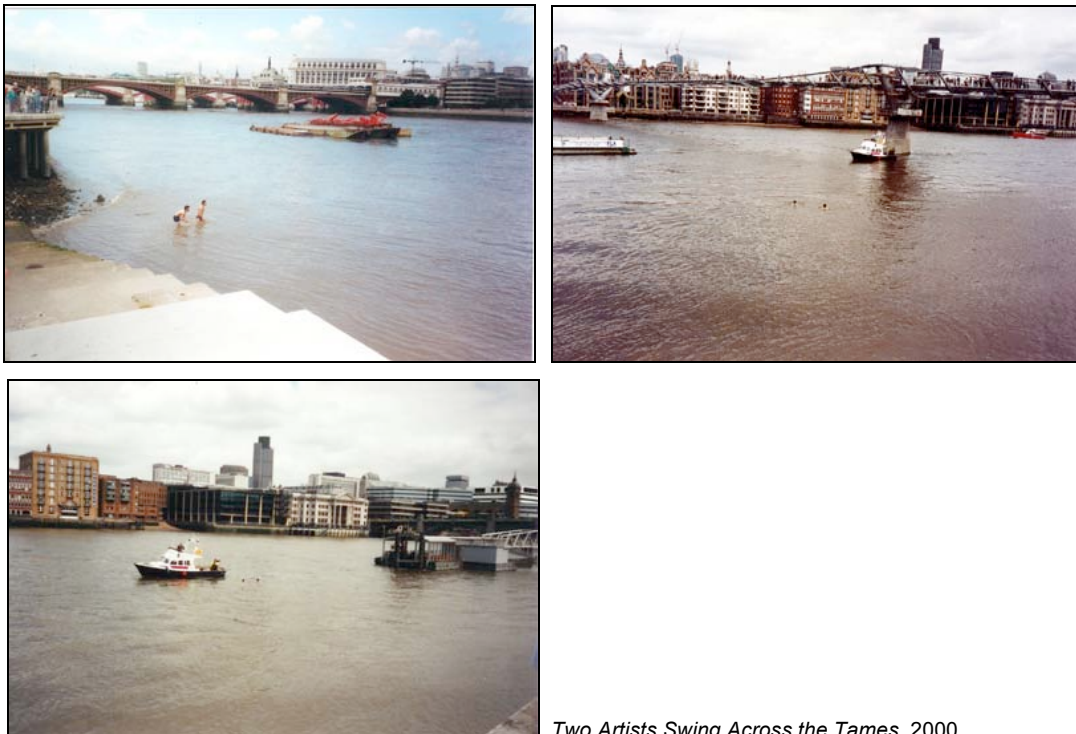
---

<sup>53</sup> JONES, Amelia G. «Perform, Repeat, Record 2009» en <http://www.madforreal.org/artists.html>

especie de elegidos o hijos predilectos de las instituciones. Sobrinos amparados en esta especie de “familia”.

“The death of the art and museum is an old story. We are more interested in bringing it to life. Most of the time you can’t save museums and art —the only way to do so is to infuse some action.”<sup>54</sup>

Pero no todas las acciones de esta pareja tienen lugar dentro de museos o galerías. Ese mismo año realizarían varias de sus acciones más destacadas en lugares emblemáticos de la ciudad. Veamos, por ejemplo, la performance denominada *Two Artists Swim Across the Thames*, llevada a cabo en la zona de South Bank, Londres, bajo el recientemente construido puente Millennium. Este puente con diseño futurista salva el río Támesis a la altura de St Pauls y la sede de la Tate Modern.



*Two Artists Swim Across the Thames*, 2000.

Bajo la intención de los artistas este nado serviría para lavar sus pieles escritas con nombres de tendencias o ismos artísticos y de este modo sentirse limpios y desligados de etiquetas mostrando su desnudez. La combinación de fuerza física y

<sup>54</sup> Cai Yuan & Jian Jun Xi. «In the Name of Art», entrevista con Sally Lai en YUAN, Cai y XI, Jian Jun. *Mad for Real*. Op. Cit. p. 21. (La muerte del arte y de los museos es una vieja historia. Nosotros estamos más interesados en devolverles la vida. La mayoría de las veces no puedes salvar al arte y a los museos —el único modo de hacerlo, por tanto, es infundir algún tipo de acción.)

energía mental de la acción representa la lucha de los artistas por desprenderse de un bagaje innecesario y remontar la corriente de la creación.

Otra de sus acciones públicas consistiría en arrastrarse vestidos de camuflaje por una de las áreas más turísticas de la capital inglesa. Partiendo de Trafalgar Square cruzarían el puente Waterloo, para, a través de Downing Street, llegar a Westminster. Bajo el título *Two Artists Crawl through Central London* los artistas retrasarían su rastreo a través de un programa de radio. Todo ello para demostrar cómo los viandantes tienen asumida la relación de la guerra con la vida cotidiana, así como el bajo impacto de cualquier elemento intruso. La falta de sorpresa pública ante un agente alarmante evidencia la pasividad de nuestra sociedad.



*Two Artists Crawl through Central London, 2000.*

Este proyecto representa un cambio al situar al arte en un espacio abierto, en contacto directo con el público y a la vez lo dota de un carácter combativo. Como en una guerrilla sus gestos van dirigidos al secuestro o rescate del arte contemporáneo, atrapado en un espacio exclusivo y aprisionador. Pero lejos de cualquier alarma radical, la presencia de personal militar sólo crea una sensación de malestar en los transeúntes y nada parecido a una amenaza social.

*Paradox*, 2002-3, es otro buen ejemplo de la irresistible combinación de reivindicación y humor, de denuncia y absurdo, que Cai Yuan y Jian Jun Xi utilizan en su trabajo. Éste es un proyecto de un año de duración, en el que una serie de desnudos, con posiciones absurdas protagonizados por los artistas, se enmarcan en los más

variopintos contextos londinenses como Trafalgar Square, Leicester Square o Buckingham Palace.



Paradox, Londres, 2002-03.

Doce imágenes en las que los artistas se posicionan como ciudadanos chinos contra los parámetros sociales británicos y los símbolos de la identidad nacional anglosajona. “The significance is the contrast between us, as barbaric Chinese bodies, and the respectable British monarchy” —defienden ellos mismos.<sup>55</sup> Colocadas en grandes carteleras, paneles para anuncios, grandes vallas publicitarias y posters en el metro de Londres, las imágenes constituyen un imaginario de los más emblemáticos entornos de

<sup>55</sup> *Idem.* p. 19. (El significado consiste en el contraste entre nosotros, como bárbaros cuerpos chinos, y la respetable monarquía británica).

la ciudad contrastados con la humana y cómica presencia de los dos personajes desnudos. Los artistas aparecen realizando actos o posturas sin sentido hasta el punto de hacer dudar al espectador de la posibilidad de esa situación. Los cuerpos como agente exterior, extraño, hacen evidentes las capas estereotipadas que cubren la verdadera realidad del contexto velada por los tópicos del patriotismo británico y una pseudo-multiculturalidad.

Las imágenes de los más emblemáticos lugares de Londres llenan la misma ciudad, pero en esta versión reproducida de un modo publicitario es realmente peculiar: los dos tipos desnudos la convierten en un escenario paradójico. El estereotipo se quiebra y en la grieta abierta pueden incluirse nuevos parámetros. Critican a las instituciones del arte como quien critica a su gobierno para mantenerlo sano. “We live in a moment when the world appears to be ever so surreal. At the same time, it is real. As artists the only thing we can do is depict the time.”<sup>56</sup> Pero la descripción que Cai Yuan y Jian Jun Xi hacen de su tiempo es iconoclasta ya que no abraza los iconos preestablecidos, no se hace partícipe de las convenciones, sino que, consciente de las nuevas necesidades que implica un tiempo nuevo, destruye las imágenes anquilosadas que constituyen nuestro sistema sociocultural. Sólo así, podrá abrirse espacio para construcciones venideras.

Es este poder recreador del arte el que veremos repetido en las múltiples manifestaciones artísticas de nuestro tiempo, aquellas revelaciones que renuncian a lo instituido para crear nuevos modelos existenciales, nuevas estructuras de entendimiento y comprensión; hablamos de las expresiones fruto de nuevas necesidades y producto de una actualidad en inevitable progreso. El poder recreador del arte es el poder de crear, pero haciendo hueco antes de ello en un proceso destructivo, iconoclasta, que constituye un requisito indispensable para la nueva creación.

Aunque a priori resulte paradójico, se trata de una fase necesaria e inevitable. En la lucha entre lo viejo y lo nuevo, siempre va a producirse un cambio. Y en ese devenir el arte va a ejercer su poder recreador. Muchas veces sin sentido, otras con aparente lógica u orientación, pero este movimiento va a repetirse sin descanso. Unas veces en el nivel más físico y otras manteniendo lo material, pero renovando el campo de

---

<sup>56</sup> *Idem*. (Vivimos en un momento en que el mundo parece ser siempre tan surreal. Al mismo tiempo, es real. Como artistas lo único que podemos hacer es describir el momento).



significación. Y ello es posible gracias a la facultad que el arte posee de contener en una misma imagen, en una misma idea, una tesis y su contraria. Esta característica le otorga un particular don: la ambigüedad de los símbolos, siempre irresueltos y dependientes de su interpretador. Si hemos de definir el poder del arte apelaremos a su falta de severidad y dureza; a una debilidad que le permite adaptarse y permanecer, aunque para ello tenga que reemplazar su discurso, evolucionando para adaptarse a las nuevas circunstancias.<sup>57</sup>

En un mundo que no siempre cumple las expectativas de nuestra razón habrá que seguir adelante y para ello los organismos de poder deben rendir cuentas a la mitología social, a los valores que rigen la comprensión y el entendimiento de cada cultura. ¿Cuáles serán, entonces, nuestros mitos? ¿Cuáles nuestros objetivos y porqués? ¿Puede el ser humano seguir adelante reconstruyéndose a sí mismo, recreándose, a pesar de la falta de sentido? En las páginas que siguen vamos a indagar en el modo de ser absurdo, sin lógica, un modelo existencial sin destino, pero lleno de satisfacción. Es el modelo de la creación absurda.

---

<sup>57</sup> Respecto a esta idea de “debilidad” volveremos al comienzo del capítulo cinco, «La ética lúdica de la razón estética», donde Chantal Maillard certificará las ventajas de un arte o un pensamiento débil.





#### **4. SÍFIFO EN EL NUEVO MILENIO.**



#### 4.1. LA CREACIÓN ABSURDA.

“El absurdo es la forma más pura y elemental de la existencia humana.”<sup>1</sup>

Lo absurdo no es una conclusión, sino el punto de partida. Hablamos del punto en el que estamos; para Albert Camus se trata del estado absurdo existencial. En su ensayo *El mito de Sísifo* el autor nos hace entender que lo absurdo ha de aceptarse como condición para el despertar de la humanidad, haciendo “del destino un asunto humano, que deberá arreglarse entre hombres”. Y no entre dioses. Se trata de aceptar lo absurdo de nuestro existir y a pesar de ello disfrutar de la vida. Nos dice Camus al final de su libro: “ Hay que imaginarse a Sísifo feliz”.<sup>2</sup> Nosotros somos Sísifo.

El planteamiento se centra en la cuestión de si una vez reconocida la absurdidad de la vida sigue mereciendo la pena permanecer en un mundo sin sentido. Para Camus está claro que sí. Y nosotros tampoco queremos negar su elocuencia. Pero aquí podemos volver sobre su razonamiento y anotar —como nos diría Deleuze— que lo absurdo no se opone al sentido, sino al sistema lógico de nuestro pensamiento, pudiéndose entender, por qué no, un sistema anti-lógico, absurdo. Digamos que es el *convencionalismo* de nuestro entendimiento el que queda sesgado y no el sentido, que puede permanecer frente a lo absurdo. En todo caso, y como bien dice el autor de este mito tan actual, “la sensación de absurdo a la vuelta de la esquina puede sentirla cualquier hombre”. Esto que expone Camus nos confirma la sospecha sobre la discutible certidumbre de la verdad o, si se quiere, la veracidad de lo real. Así, la realidad no parece más que un cúmulo de convenciones —de acuerdo con lo que anotábamos en el primer capítulo acerca de la necesidad del mito— dispuestas unas sobre otras para formar un castillo de naipes. Se trata de la torre del entendimiento humano en equilibrio, la torre de Babel (volveremos sobre esta idea en el noveno capítulo).

---

<sup>1</sup> AUSTER, Paul. «Poesía francesa del siglo XX.» *Experimentos con la verdad*. Barcelona, Anagrama, 2009. p. 96. Cita a Daumal en cuya obra, insiste Auster, “los espejismos de las apariencias se desmoronan sólo para convertirse en nuevos espejismos.”

<sup>2</sup> CAMUS, ALBERT. *El mito de Sísifo*. Alianza, Madrid, 2006. p. 173.

Estamos de acuerdo en que “todo verdadero conocimiento es imposible. Sólo es posible enumerar las apariencias y hacer perceptible el clima”.<sup>3</sup> Sin embargo el primer propósito de nuestra mente es distinguir lo verdadero de lo falso, propósito que se encuentra frente a la paradoja de lo real, o a una serie innumerable de paradojas que Deleuze presenta, sin forzar un orden innecesario, en su *Lógica del sentido*.<sup>4</sup> Es inútil luchar por esa distinción: realidad e ilusión viven simbióticamente, la verdad es paradójica, y debido a su sencillez, esta paradoja resulta irreducible. Diferentes escuelas lo han intentado muchas veces, pero como ya explicaba Aristóteles —con una claridad y elegancia que no sólo cautivan a Camus— estas doctrinas han de autodestruirse para mantener cierta coherencia, han de ser capaces de reírse de sí mismas, de aquello que defienden y de toda la estructura que soporta tanto a su teoría como a la opuesta a ésta.<sup>5</sup>

De modo que sólo nos queda contradicción, muchas verdades, pero no verdad. Todo queda reducido a un querer y no poder del ser humano en su intento de medir el mundo con su entendimiento. “Para un hombre entender el mundo es reducirlo a lo humano, marcarlo con su sello” —escribe Camus— para deducir que “si el hombre reconociera que también el universo puede amar y sufrir, se reconciliaría”.<sup>6</sup> En la actualidad estamos llegando al límite en el que hemos de decidir si vamos a seguir adelante imponiendo nuestro sello sobre el mundo hasta acabar con él o estamos dispuestos a dar un paso atrás e intentar la reconciliación con el universo respetando su ritmo, como nos advierte Camus, su capacidad de amar y de sufrir.

Hemos intentado imponer nuestra verdad sin querer reconocer todas las lagunas que la componían y ahora se revela la falta de certeza con tanta evidencia que convierte en inútil todo esfuerzo por defender lo indefendible, lo derrotado, la verdad absoluta. Hemos descubierto lo absurdo y ahora tenemos que vivirlo conscientes de las fronteras de nuestro conocimiento y de nuestra existencia. “Puedo sentir mi corazón —enfatisa nuestro defensor de lo absurdo en busca de evidencias— y juzgar que existe. Puedo tocar el mundo y juzgar también que existe. En eso se detiene toda mi ciencia, el resto es construcción.”<sup>7</sup> Pero puede irse un poco más lejos, apurando sus mismas reglas:

---

<sup>3</sup> *Idem.* p. 25 y 26.

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005.

<sup>5</sup> CAMUS, ALBERT. *El mito de Sísifo*. Alianza, Madrid, 2006. p. 31. (Recordemos la cita de Aristóteles transcrita al comienzo del anterior capítulo. Esta idea soporta uno de los pilares fundamentales de nuestra Tesis).

<sup>6</sup> *Idem.* p. 31-33.

<sup>7</sup> *Idem.* p. 35.

hasta el hecho mismo de juzgar es construcción, lo que limita el conocer a sentir, tocar sin más, sin elaborar juicio alguno. En esta dirección adivinamos rasgos del pensamiento oriental que de cualquier modo acaba filtrándose en el raciocinio de Occidente para acabar relegando todo su ejercicio a pura rutina y entretenimiento del pensante. Podríamos aquí extendernos sobre las enseñanzas de reconocidos maestros espirituales (tomemos como ejemplo a Eckhart Tolle y su best seller *El poder del ahora*), que han interpretado el pensamiento de Oriente para acercarlo al hombre occidental recetándonos instrucciones para vivir el ahora en sincronía con el mundo. Pero sería una tarea fuera de los límites de nuestra investigación; así que, por ahora, nos conformaremos con mencionarlo a modo de contrapunto.<sup>8</sup>

Nada queda totalmente claro al entendimiento, el hombre se encuentra en pleno caos y tiene por fuerza que aceptar las limitaciones de su pensamiento, incapaz de ordenar cuanto le rodea. Vivir en un mundo que despierta en nosotros el sentimiento del absurdo no explica la noción de absurdo, pero requiere un modo de salir de él o en caso contrario un porqué para quedarse. Y es en esta necesidad donde Camus deposita la importante cuestión sobre el suicidio y el interés por las conclusiones de la filosofía existencial.

Lo absurdo nace de la comparación o, mejor, de la yuxtaposición, y cuanto mayor sea la divergencia entre sus términos, la distancia que los separa, más elevado será el grado de absurdidad. “Lo absurdo es esencialmente un divorcio. No está ni en el uno ni en el otro de los elementos comparados. Nace de su confrontación”. Y crece por la diferencia entre el hecho y el molde racional, lógico, al que pretende ajustarse. Un elefante o una taza de té no son absurdos por sí mismos, pero qué ocurriría si intentáramos introducir el animal dentro del pequeño objeto. Lo absurdo rompe la estructura del entendimiento haciendo evidente el convencionalismo del pensamiento. De esta manera escribiría Reverdy hacia 1918:

“La imagen es pura creación de la mente. No puede nacer de una comparación, sino de la yuxtaposición de dos realidades más o menos distantes. Cuanto más distante y verdadera sea la relación entre las dos realidades

---

<sup>8</sup> TOLLE, Eckhart. *The Power of Now*. London, Hodder & Stoughton, 2005. Como Tolle, muchos maestros han introducido las bases del pensamiento oriental en Occidente. Nombraremos a OSHO o a John Daido Loori por señalar algunos de los más influyentes. Con la globalización y la multiplicación de los canales de información y comunicación sus conocimientos se extienden con mayor rapidez.



yuxtapuestas, más fuerte será la imagen, mayor su poder emocional y realismo poético.”<sup>9</sup>

Pero para llevar a cabo la lógica absurda es preciso reconocer la total ausencia de esperanza, practicar el rechazo continuo y ser objeto de una insatisfacción consciente. Salir de ahí sería el fin de lo absurdo. Y estar ahí... sería vivir heroicamente como Sísifo. “Lo absurdo no está en el hombre (...), ni en el mundo, sino en su presencia común. Es por el momento el único lazo que los une.”<sup>10</sup> De este modo, cuando el ser humano se hace consciente de lo absurdo queda atrapado por la certeza, no pudiendo desprenderse de su verdad. Entonces habría que subrayar una posibilidad que Camus deja levemente a un lado: El hombre sin esperanza vuelve sus miras al presente y se entrega al ahora, liberándose también del peso de su pasado. Es en ese momento cuando puede la humanidad acompasarse con el ritmo del universo. Todo ello sin tener que agacharnos hasta el pensamiento humillado. Aquel que tras el reconocimiento de lo absurdo termina proponiendo una evasión. Y este es el caso de todas las filosofías existenciales. La esencia religiosa renace para levantar con penurias las ruinas de un racionalismo convertido en absurdo. Camus llama “salto” a la conversión de lo absurdo en dios y a la mutación de la impotencia para comprender en ese ser capaz de iluminarlo todo. El regreso de la esperanza comporta la humillación del pensamiento. “Para un espíritu absurdo la razón es vana y no hay nada más allá de la razón.” La ausencia de algo superior es lo que nos asienta en el absurdo. Pero Camus reconoce que es inútil negar absolutamente la razón ya que está demostrada su eficacia en el orden de la experiencia humana. El absurdo nace entonces “del encuentro de esta razón eficaz pero limitada con lo irracional siempre creciente”.<sup>11</sup>

El hombre absurdo acepta la irracionalidad del mundo que le rodea sin despreciar la razón. Lo que lo identifica es saber que en su mundo no hay sitio para la esperanza. De nuevo podemos citar a Tolle para recordar su invitación a aceptar lo presente eliminando todo peso del pasado así como toda esperanza depositada en el futuro, un lugar hacia donde señala toda la tradición budista. Aunque habría que disipar la duda de si sus planteamientos se encuentran en lo absurdo, lo aceptan o intentan escapar en la trascendencia espiritual. “Lo importante... no es curarse, sino vivir con las

---

<sup>9</sup> AUSTER, Paul. «Poesía francesa del siglo XX.» *Experimentos con la verdad*. Barcelona, Anagrama, 2009. p. 85. Cita del autor acompañada de otros comentarios sobre la obra de Reverdy.

<sup>10</sup> CAMUS, ALBERT. *El mito de Sísifo*. Op. cit. p. 49.

<sup>11</sup> *Idem*. p. 56 y 57.

enfermedades.” Y, según Camus, todos parecen querer curarse. Sin embargo la insistencia de la tradición orietal basa sus raíces en la aceptación.

Pero dejemos el budismo y sus diferentes versiones para un momento más oportuno y volvamos de nuevo a Camus, quien a su vez va a analizar el pensamiento de Kierkegaard. Este último reconocía cómo la noción de absurdo y la ausencia de esperanza sobrepasan la medida humana, deduciendo de ello su pertenencia a lo sobrehumano. Dedución sin certidumbre lógica en la que Camus no encuentra causa alguna para la divinidad. “La inteligencia debe aquí sacrificar su orgullo y la razón debe inclinarse”, lo que no implica la negación de la razón, sino el reconocimiento de sus límites. Resume Camus con, según él mismo, *una enormidad*: “Lo absurdo es el pecado sin Dios”.<sup>12</sup> Que haya algo que escape a nuestro entendimiento no conlleva la existencia de algo superior, sino que delimita nuestras fronteras, las de nuestro pensamiento y nuestra comprensión, a la vez que nos hace conscientes de la extensión de nuestro ser.

En este sentido sólo puede salvarse (valga la nota irónica de la expresión en tal contexto) el pensamiento que se niega a sí mismo, lo contradictorio, lo absurdo. Es la propuesta del suicidio filosófico mediante el que una idea va a superarse en lo que constituye su propia negación. Será también esta estrategia, como veremos más adelante, la que conduzca al arte por el camino de la salvación: aprender a negarse para sobrevivir.

Para el espíritu absurdo el mundo es “irrazonable y nada más que eso”. De modo que no calma la angustia como lo hacen la razón sin límites o la total irracionalidad de los existencialismos. Ambos caminos acaban en Dios. En cambio “lo absurdo es la razón lúcida que comprueba sus propios límites”.<sup>13</sup> Más importante que una salvación futura se impone la conciencia del presente sin queja, sin excusas, con aceptación.

“Anteriormente se trataba de saber si la vida, para ser vivida, debía tener un sentido. Ahora parece, por el contrario, que se la vivirá tanto mejor cuanto menos sentido tenga. Vivir una experiencia, un destino, es aceptarlo plenamente. Ahora bien, no se vivirá ese destino, sabiéndolo absurdo, si no se hace todo para mantener ante sí ese absurdo iluminado por la conciencia.”<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Idem.* p. 62.

<sup>13</sup> *Idem.* p. 73.

<sup>14</sup> *Idem.* p. 78.

Pues para Camus “vivir es hacer que viva lo absurdo”. Con esta voluntad, hay que contemplarlo, no darle nunca la espalda. Llevar a cabo una rebelión metafísica. El hombre debe estar constantemente presente ante sí mismo. Se trata de aceptar un destino aplastante sin el sentimiento de resignación.

“A su manera el suicidio resuelve lo absurdo.”<sup>15</sup> Acaba con la angustia, se precipita sobre el futuro. Por tanto está lejos de lo absurdo, es más bien su contrario, su fin. Lo absurdo para mantenerse no puede resolverse. Lejos de ello, es el desafío de la inteligencia a una realidad que supera lo humano lo que da valor a la vida. Es el absurdo existente entre una y otra, su desproporción, su diferencia. Digamos que cuanto más nos supere nuestra realidad más desafiante, más interesante, será vivirla. Esto implica a su vez una liberación que nada tiene que ver con una promesa de eternidad. Se trata de una libertad de acción que crece con nuestra conciencia, de modo que la privación de esperanza y de futuro conlleva una mayor disponibilidad del hombre. Al no haber mañana la humanidad se hace más presente, se instala en el ahora. Esto es lo que Martin Heidegger llamaría *Da sein* (ser-ahí).<sup>16</sup>

Con este planteamiento la cantidad se impone sobre la calidad. Para un pensamiento absurdo la escala de valores resulta inútil y cobra un especial valor la repetición. Habrá que repasar qué tiene que decir Deleuze en cuanto a la repetición y su diferencia, como únicos patrones del ser. Ahora mismo seguiremos examinando a ese ser absurdo, un ser que busca en la creación un recurso para dotar de sentido a su mundo, tal vez un sentido absurdo.

---

<sup>15</sup> *Idem.* p. 79.

<sup>16</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*. Editorial Trotta, Madrid, 2003.

#### 4.1.1. El creador absurdo y su obra.

“—Si sabes que la vida no es nada, entonces, ¿para qué vives?  
—Para nada.”<sup>17</sup>

El ser humano busca un sentido para su existencia, necesita entenderse y encontrar su sitio, definirse respecto a su mundo, necesita crear reglas para el entendimiento. “Pero es malo detenerse, difícil contentarse con una sola manera de ver, privarse de la contradicción, acaso la más sutil de todas las formas espirituales.”<sup>18</sup> Además, según el autor de este peculiar *Mito de Sísifo*, el hombre absurdo no necesita morales, no necesita justificación ya que se considera y es inocente. Así, este hombre no tiene razones para estar triste porque ni ignora, ni espera. Reconoce sus fronteras y en ello reside su genio. Para Camus el hombre absurdo es como un príncipe sin reino con la ventaja de saber que todas las realezas son ilusorias. De ahí mana su grandeza. Con lo que podemos entender que el más absurdo de todos es el creador.

El creador recorre su mundo absurdo, lo agranda y enriquece a la vez que lo conoce. La obra no funciona como refugio, ni como huida. Es, en cambio, la muestra del camino sin salida, su aceptación y recorrido continuo. No se trata de ir a ningún lugar, sino, más bien, de transitar dicho camino cuantas más veces mejor, de ir y venir sin descanso.

Y cómo será entonces el producto de ese gran conocedor de la ilusión de lo real, sabedor de la ausencia de esperanza. ¿Qué requiere la obra absurda? A continuación Albert Camus nos hace una muestra del discurrir de su pensamiento asentando los criterios según los cuales se rige el arte absurdo:

“Para que sea posible una obra absurda es preciso que el pensamiento esté mezclado en ella en su forma más lúcida. Mas es preciso al mismo tiempo que no aparezca en ella sino como la inteligencia ordenadora.(...) La obra de arte nace del renunciamiento de la inteligencia a razonar lo concreto.(...) La obra absurda exige un artista consciente de sus límites y un arte en el cual lo concreto no signifique nada más que lo concreto.”<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> WARHOL, Andy. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona, Tusquets, 2008. p. 198.

<sup>18</sup> CAMUS, ALBERT. *El mito de Sísifo*. Op. cit. 93.

<sup>19</sup> *Idem*. p. 138.

Tal vez en estos principios encontramos las pautas para enfrentarnos a la obra de artistas que, como Joseph Beuys, apuestan por la presentación en lugar de la representación. Encontraremos diferentes formas de asumir la absurdidad en Gilbert & George, Jeff Koons, y otros a los que nos iremos acercando más adelante.

Una nueva discusión debe establecerse para cuestionar en qué lugar se sitúa el plano de lo simbólico dentro de la creación absurda. Nos referiremos a Deleuze y su *Lógica del sentido* para observar cómo las paradojas se alimentan de lo simbólico en su intento de decir lo concreto. Pero un símbolo, dice Camus, siempre se mueve entre los significados, por lo que la obra simbólica no resulta fácil de entender. Un símbolo siempre dice más de lo que se pretendía al usarlo.

Otro problema se deriva, por tanto, de ese modo de ser de la obra absurda que resulta incomprensible para el pensamiento absolutamente racional reinante en la actualidad. Tenemos aquí una cuestión de convivencia. ¿Dónde se sitúa el arte absurdo respecto a nuestra sociedad y qué ocurre dentro del mundo del arte? Francisco Javier San Martín va a darnos algunas pautas al respecto en su libro *Una estética sostenible*, donde se cuestiona la posibilidad de una resistencia a la mercantilización del arte. En ello nos centraremos más adelante (capítulo seis). Mientras tanto volvamos al producto de la absurdidad.

La obra absurda no es un consuelo, por ello el creador absurdo no llega a sentir apego por su obra, siendo capaz de renunciar a ella, haciéndolo más de una vez. Toda explicación es inútil y por ello el arte absurdo habla con imágenes y no con pensamientos. Es el caso de la famosa novela de Herman Melville, *Moby Dick*, un ejemplo según Camus de obra verdaderamente absurda. Todo consiste en “trabajar y crear «para nada»,... saber que la propia creación carece de futuro,... es la sabiduría difícil que autoriza el pensamiento absurdo”.<sup>20</sup> Un pensamiento que igualmente se nos hace presente en otra odisea literaria narrada por Hemingway, *El viejo y el mar*,<sup>21</sup> en la que se unen el absurdo existencial con la soledad de Sísifo y, sin embargo, no encontramos renuncia a la vida; todo lo contrario, se trata de una apología de la existencia. En su libro *El lector*, Bernhard Schlink introduce un párrafo que resulta bastante explicativo en nuestro contexto. El protagonista, Michael Berg recuerda:

---

<sup>20</sup> *Idem.* p. 159.

<sup>21</sup> HEMINGWAY, Ernest. *El viejo y el mar*. México, Ediciones Gernika, 2003.

“Por entonces releí la *Odisea*, [...] que recordaba como la historia de un regreso. Pero no es la historia de un regreso. Los griegos, que sabían que nadie puede bañarse dos veces en el mismo río, no creían en el regreso, por supuesto. Ulises no regresaba para quedarse, sino para volver a zarpar. La *Odisea* es la historia de un movimiento, con objetivo y sin él al mismo tiempo, provechoso e inútil.”<sup>22</sup>

Este sentimiento se adivina en el trabajo de Francis Alÿs (al que nos dedicaremos en el epígrafe 6.3.) donde se recorren múltiples caminos que no llevan a ningún lugar, que no sirven para nada; movimientos tan fútiles como válidos. Por ejemplo, la obra *Algunas veces el hacer algo no lleva a nada* en la que el artista empuja un bloque de hielo por las calles de Ciudad de México hasta que se derrite por completo. En este sentido nos valdría cualquiera de sus trabajos: Acciones repetitivas son llevadas a cabo sin conseguir nada productivo a cambio. Imágenes que van más allá de un mero cuestionamiento consciente y continuo sobre el sentido de lo humano. Un cuestionamiento que sólo puede reafirmar la falta de lógica, la absurdidad. Eso sí, haciéndonos conscientes. Pero ¿de qué? Sólo de lo absurdo, del “para nada”.<sup>23</sup>

Para mantener la conciencia son necesarias voluntad y disciplina y “de todas las escuelas de paciencia y lucidez, la creación es la más eficaz... Exige un esfuerzo cotidiano, dominio de sí, apreciación exacta de los límites de lo verdadero, medida y fuerza... Todo eso «para nada»...”.<sup>24</sup> Esto que Camus describe de un modo tan poético se languidece en la actualidad con una entrega casi plena al mercado y a los mecanismos de producción, estando lejos de ese esfuerzo y dependiendo más de la rentabilidad que de su lucidez; llegando muchas veces a dominar al individuo creador para convertirlo en un pequeño bufón dedicado a complacer todas las sonrisas que le rodean.

Sólo el pensador lúcido, que vive lo absurdo, traza “las imágenes de sus obras como símbolos evidentes de un pensamiento limitado, mortal y rebelde”.<sup>25</sup> El arte vive en la multiplicidad, gracias al pensamiento que renuncia a la unidad, a la verdad, a lo absoluto. La creación absurda y su obra van a crecer con la rebelión, la libertad y la diversidad. Todo para consumir su inutilidad y la de cada vida individual. Esto nos

---

<sup>22</sup> SCHLINK, Bernhard. *El lector*. Barcelona, Anagrama, 2009.

<sup>23</sup> En el capítulo seis volveremos sobre Alÿs para extendernos en su trabajo y en su filosofía existencial.

<sup>24</sup> CAMUS, ALBERT. *El mito de Sísifo*. Op. cit. p. 161.

<sup>25</sup> *Idem*. p. 162.

enlaza con el *Pensamiento nómada* de Gilles Deleuze que reconoce los aspectos nihilistas de la creación actual.

Ahora, libre el hombre de la ilusión del advenimiento de otro mundo, resta un presente de libertad que nos pertenece. Un mundo de libertad inútil y sin esperanza “donde el hombre se permite el lujo torturado de pescar en la bañera, aun sabiendo que no sacará nada”.<sup>26</sup> Cualquier persona consciente sabrá que puede hacerlo, lanzar la caña y deleitarse en su quehacer sin la esperanza de una presa. Tal vez estemos ante la más profunda función del arte: la trasmisión del buen uso (o uso a secas) del absurdo. Todo consiste en encontrar el punto exacto donde se unen lo general y lo particular, e introducir la separación que más desproporcione su realidad.

En los epígrafes siguientes nos acercaremos al trabajo de artistas de la talla de Gilbert & George y Jeff Koons para comprender la aceptación del absurdo sobre la que se levantan unas estrategias creativas que apasionan al espectador por su plena libertad y gran sentido del humor. Aunque no son los únicos ejemplos de una estrategia creativa absurda, hemos decidido centrarnos en ellos porque son un excelente representante de la etapa en la que nos hemos querido centrar. Digamos que han sido ellos, entre muchísimos más, quienes han venido a culminar un arte que pueda designarse propio de la posmodernidad. En ambos casos hallamos una obra volcada hacia el público (un “arte para todos” de Gilbert & George y una tan incansable como sospechosa voluntad de comunicarse con el público en Jeff Koons) que parte de la realidad para mostrarla particularmente alterada; desproporcionada por los filtros de la ilusión, el azar y el absurdo, al fin y al cabo.

Es característico el modo en que estos artistas saben cuestionar la realidad sin criticarla, mostrándola, en cambio, en dimensiones megalómanas, multiplicándola, haciéndola tan pulcra y visible que llegue a reflejarnos hasta la literalidad más extrema. Repetiremos: y todo para abrirnos los ojos y mostrarnos el grado de convención de nuestro entendimiento, para enseñarnos el absurdo y educarnos en su uso, para jugar a hacer arte sobre el tablero de la vida o al revés. Y todo, como Sísifo, «para nada».

---

<sup>26</sup> *Idem.* p. 183.

## 4.2. GILBERT & GEORGE. ESCULTURAS VIVIENTES.

“No es la moralidad ni el sistema positivo de valores de una sociedad lo que la hace progresar, es su inmoralidad y su vicio.”<sup>27</sup>

El libertinaje de imágenes, ideas o signos es el que impulsa el motor del progreso. Como nos dice Baudrillard, todo lo inmoral está cargado de poder, de modo que sólo a través del seductor mar de la inmoralidad puede nadarse hasta un progreso social, sólo liberando a los signos puede profundizarse en ellos para construir nuevos significados.

“La rivalidad es más poderosa que cualquier moralidad, y la rivalidad es inmoral. La moda es más poderosa que cualquier estética, y la moda es inmoral. La gloria, habrían dicho nuestros abuelos, es más poderosa que el mérito, y la gloria es inmoral. El libertinaje de los signos, en todos los terrenos, es mucho más poderoso que la realidad, y el libertinaje de los signos es inmoral. El juego, cuyas reglas son inmemorables, es mucho más poderoso que el trabajo, y el juego es inmoral. La seducción, bajo todas sus formas, es mucho más poderosa que el amor o el interés, y la seducción es inmoral.”<sup>28</sup>

Esta serie de enunciados podrían perfectamente funcionar como bases de un manifiesto ideológico bien aprendido por la pareja de artistas Gilbert & George; y en cualquier caso, nos acerca a un modo de entender aquellos temas que como ejes principales se aglutinan en su obra: “sex, money, race, religion, death, hope, life, fear” (sexo, dinero, raza, religión, muerte, esperanza, vida, miedo). Ellos mismos lo expresan a su propio modo:

“Pensábamos que sólo se pueden hacer obras veraces, en las que todos puedan confiar, estén o no de acuerdo con ellas, si entendemos a la persona más triste del mundo. Si podemos ver la miseria de la vida, el dolor, el sufrimiento

---

<sup>27</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 1997. p. 76.

<sup>28</sup> *Idem*. p. 77.



existente a la vez que creamos la obra, entonces, al menos, somos justos con el público. Sentimos que queremos estar ahí, con la crudeza de la realidad.”<sup>29</sup>

Baudrillard propone la sustitución de la estrategia crítica por una teoría o estrategia irónica. Esta opción optimista es la que redobla el humor “italo-británico” de nuestra pareja bajo el que se oculta una verdadera preocupación de carácter humanista. El poder del arte reside en su capacidad de renunciar a toda pauta o regla, poder de destrucción de lo establecido, libertad para agarrar lo que no le pertenece y hacerlo propio; en definitiva, potestad para trasgredir de los límites.



Gilbert & George en su casa de Fournier Street, Londres.

---

<sup>29</sup> COLE, Julian. *Con Gilbert & George*. Londres, Whole Picture Productions, 2007. (Texto extraído de los subtítulos en español de la película).

#### 4.2.1. La vida como escultura: “We don’t want to be dead yet”.

Gilbert Proech (nacido en Dolomites, Italia, 1943) y George Passmore (Devon, Inglaterra, 1942) se conocen en la St Martin’s School of Art, Londres en 1967. Poco después, tras una corta colaboración, ambos deciden sacrificar sus identidades para convertirse en “living sculptures” (esculturas vivientes) y dedicar su carrera a una consistente iconoclastia, viviendo desde entonces entre la popularidad y la crítica.

En 1970 firmarían una declaración pública en su segunda *Magazine Sculpture*, realizada para *The Sunday Times Colour Supplement*. El periódico, sugerido por el crítico David Sylvester, realizaría un gran artículo sobre ellos en su, muy prestigioso por aquel entonces, suplemento a color. Transcribimos el texto íntegro que aparece en el documento con el título *WE ARE ONLY HUMAN SCULPTORS*:

*“Gilbert and George, the sculptors, say:*

—We are only human sculptors in that we get up every day, walking sometimes, reading rarely, eating often, thinking always, smoking moderately, enjoying enjoyment, looking, relaxing to see, loving nightly, finding amusement, encouraging life, fighting boredom, being natural, daydreaming, travelling along, drawing occasionally, talking lightly, tea drinking, feeling tired, dancing sometimes, philosophising a lot, criticising never, whistling tunefully, dying very slowly, laughing nervously, greeting politely and waiting till the day breaks.”<sup>30</sup>

En la siguiente página de esta *Magazine Sculpture* aparece una foto de la joven pareja en posición teatralmente relajada, apoyados sobre la puerta de una valla. Abajo, junto a otro pequeño texto, aparecen sus firmas acompañadas de la dedicatoria “With Very Best Wishes to You All From” y con el emblema “ART FOR ALL”. Pero un año antes algunas reglas básicas bosquejaban ya la intención de los artistas cimentando su comportamiento en un contexto de ironía irreductible. Así marcaban *THE LAWS OF SCULPTORS* (Las leyes de los escultores):

---

<sup>30</sup> GILBERT & GEORGE. *Gilbert & George: intimate conversations with François Jonquet*. Op. cit. p. 57. (Gilbert & George, los escultores, dicen: —Somos sólo esculturas humanas en cuanto que nos levantamos temprano, andamos algunas veces, leemos raras veces, comemos a menudo, siempre pensando, fumando moderadamente, disfrutando del disfrute, mirando, relajándonos para ver, amando cada noche, encontrando diversión, alentando a la vida, luchando contra el aburrimiento, siendo naturales, soñando despiertos, viajando, dibujando ocasionalmente, hablando ligeramente, bebiendo té, sintiéndonos cansados, bailando a veces, filosofando un montón, nunca criticando, silbando entonadamente, muriendo lentamente, riendo nerviosamente, agradeciendo educadamente y esperando a que termine el día.)

1. Always be smartly dressed, well groomed relaxed friendly polite and in complete control.
2. Make the world to believe in you and to pay heavily for this privilege.
3. Never worry assess discuss or criticize but remain quiet respectful and calm.
4. The lord chisels still, so don't leave your bench for long.<sup>31</sup>

Otra *Magazine Sculpture* había sido publicada en 1969. De este modo comenzaría la gran hazaña de un “Arte para todos”, aterrizando directamente en los aspectos más crudos de la humanidad sin necesidad de demostrar un concreto posicionamiento moral o político. Agarrar un tema, levantarlo hasta su máxima visibilidad y, sin excesivas capas de interpretación, simbolismo y, mucho menos, censura o lirismo, lanzarlo directamente al público.



George The Cunt and Gilbert The Shit, *Magazine Sculpture*, 1969.

Pero antes de ejercitar su filosofía de un “arte para todos” habría que establecerse como artista, obtener un reconocido prestigio, para convertir en arte todo lo que hicieran, todo cuanto tocasen. El 14 de mayo de 1969, a las ocho de la tarde tendría lugar *The meal*, una cena pública en la que los jóvenes artistas compartirían mesa con el ya famoso pintor David Hockney. La iniciativa de Gilbert & George consistió en organizar

<sup>31</sup> GILBERT & GEORGE. *Gilbert & George: intimate conversations with François Jonquet*. Op. cit. p. 57. (1. Ir siempre bien vestidos, bien arreglados, relajados, con buen ánimo y en completo control. 2. Hacer que el mundo crea en ti y pagar un alto precio por este privilegio. 3. No preocuparse en evaluar, discutir o criticar sino permanecer en respetuoso y tranquilo silencio. 4. El señor aún golpea , así que no abandone su banco mucho tiempo.)

un evento cotidiano e invitar a un numeroso grupo de personas más o menos influyentes en el arte para asistir como espectadores. Doscientas invitaciones fueron enviadas, todas hechas a mano, coloreadas por ellos mismos. Sus vidas eran arte capaz de convertir todo lo que hicieran en arte. Como recuerda George— “We judge everything in terms of sculpture in those days: *Walking Sculpture, Dancing Sculpture, Lecture Sculpture, Singing Sculpture, Postal Sculpture*”. A lo que él mismo añade: “Our existence became a work of art”.<sup>32</sup>



IZQUIERDA. Gilbert & George en el papel de *Singing Sculpture*. DERECHA. Puesta en escena de *Singing Sculpture* literalmente bajo los arcos de Charing Cross, Londres, haciendo alusión a la canción *Underneath the Arches*.

Es entonces, cuando nace su más famosa obra, *Singing Sculpture*, el trabajo que los empujaría a alcanzar fama y reconocimiento en el mundo del arte. Subidos en una mesa ambos cantan la canción *Underneath the Arches* acompañados por una reproducción de la original, mientras sujetan un bastón de juguete y un guante de plástico que se turnan continuamente. La canción *Underneath the Arches* habla de vagabundos que prefieren dormir bajo un puente a disfrutar de los servicios de un hotel como el Ritz. “For us, —declara Gilbert—, that song was about existence. The words described what we were like at the time: we felt we didn’t have anything.”<sup>33</sup>

Este primer gran trabajo de la pareja fue mostrado en multitud de escenarios diferentes, desde la calle (una primera puesta en escena tendría lugar literalmente bajo los arcos de Charing Cross, Londres), escuelas de arte, galerías, salones de conferencias, salas de conciertos o festivales de música. En 1970, la *Singing Sculpture*

<sup>32</sup> *Idem.* p. 64. (Juzgábamos todo en términos de escultura en aquel tiempo: *Escultura Caminante, Escultura Danzante, Escultura Conferenciante, Escultura Cantante, Escultura Postal*. Nuestra existencia se convirtió en una obra de arte.)

<sup>33</sup> *Idem.* p. 65. (Para nosotros,—declara Gilbert—, esa canción hablaba sobre la existencia. Las palabras describían cómo éramos en esa época: nos parecía que no teníamos nada.)

sería presentada en Ámsterdam, Berlín, Turín y Oslo. En Bruselas, 1971, serían vistos por Ileana Sonnabend, quien les invitaría para realizar el performance durante la inauguración de su galería en Nueva York. Éste sería su gran lanzamiento.

Al comprobar el éxito de la acción y la gran aceptación por parte del público decidieron alargar su duración (que las primeras veces se reducía a un par de reproducciones de la pista de sonido) hasta ocho horas (una jornada laboral completa). Era lo más cercano a una “escultura real”. Así, sería exhibida en galerías y museos de Roma, Lucerne, Sydney, Melbourne, etc. durante varios días cada vez, incluso alguna vez durante una semana completa. Estaban allí antes de que la sala abriera sus puertas y permanecían sobre su plinto hasta que el espacio quedaba vacío.

“We were a statue that sang ‘Underneath the Arches’ —cuenta Gilbert— and gazed up at the sky and boked happy. That slept and walked. We would repeat these gestures, people couldn’t take their eyes off us. The spectator were transfixed.” Aquella idea traspasaba el concepto del performance y su desarrollo como Body Art que por aquel tiempo irrumpía en el panorama artístico norteamericano. Así remarca Gilbert: “It had nothing to do with what we were doing: we were living sculptures twenty-four hours a day, round the clock, forever. We were a work of art. We are still one today”.<sup>34</sup> Cuatro décadas más tarde, a las puertas de sus setenta años de edad estos artistas reclaman la eternidad como buenas obras de arte: “We don’t want to be dead yet” (No queremos estar muertos todavía) —suena como un nuevo lema de estos ancianos muy jóvenes.

Si las *Living Sculptures* no podían clasificarse dentro Body Art, tampoco sería Fluxus (cuya invitación a formar parte del grupo sería rechazada) un modelo de comparación, pues la violencia y desorden con que se movían en sus escenarios distaba mucho del control absoluto que Gilbert & George pretendían. Otro de sus mensajes de aquella época reza así:

---

<sup>34</sup> *Idem.* pp. 67-68. (Éramos una estatua que cantaba “Underneath the Arches”—cuenta Gilbert- y miraba al cielo y se paralizaba feliz. Dormía y caminaba. Nos gustaría repetir estos gestos, la gente no podía quitarnos los ojos de encima. El espectador se paralizaba./ No tenía nada que ver con lo que estábamos haciendo: éramos esculturas vivientes las veinticuatro horas, durante todo el día, siempre. Éramos una obra de arte. Todavía lo somos.)

“Gilbert & George, the sculptors, are walking along a new road. They left their little studio with all the tools and brushes, taking with them only some music, gentle smile on their faces and the most serious intentions in the world.”<sup>35</sup>

Una intención seria, la de transgredir las fronteras del arte y hacer un arte para todos; una sonrisa gentil para seducir a su público y la música de *Underneath the Arches* sería suficiente por el momento. Pero pronto descubrieron que no podían estar en todos sitios al mismo tiempo y quisieron dejar algo que rememorara su presencia en los diferentes lugares. Si habían conseguido la fama con *Singing Sculpture*, sus series *Charcoal on Paper Sculpture* y *The Paintings (with Us in the Nature)* les harían conseguir el éxito económico abriéndoles las puertas al mercado del arte.

#### **4.2.1.1. El lado oscuro de la vida como escultura.**

No todo iba a ser tan fácil: como ellos mismos explican, siempre un golpe de suerte parecía venir precedido de una mala racha; así que las bajadas formarían parte del trayecto ascendente de Gilbert & George. Como Sísifo antes de comenzar su ascenso se reconocen en lo más bajo. Tal vez concientes de este ciclo, una vez arriba, colmados de éxito, deciden abandonarse en una fase destructiva, dejándose caer hasta el lado oscuro de la vida. Sólo de este modo puede uno conocer totalmente la realidad, sumergiéndose en sus dos caras.

En sus conversaciones con François Jonquet los artistas hablan de una fase destructiva a partir del año 1972, durante la que, a menudo, aparecían borrachos, fuera de control, inconscientes, con la percepción alterada. Algunas de las imágenes de esta época son borrosas mostrando con ello el declive de los creadores. Sumergidos por el dinero en el lado oscuro y negativo corrompen sus vidas haciendo todas las locuras que vienen a sus cabezas. Pero más allá de esa locura provocada por una libertad total hay en sus trabajos una especial compasión hacia todo lo que ocurre en el mundo.

---

<sup>35</sup> *Idem.* p. 71. (Gilbert & George, los escultores, está creando un camino nuevo. Dejaron su pequeño estudio con todas las herramientas y pinceles, llevando consigo sólo un poco de música, una dulce sonrisa en sus caras y las intenciones más serias del mundo.)



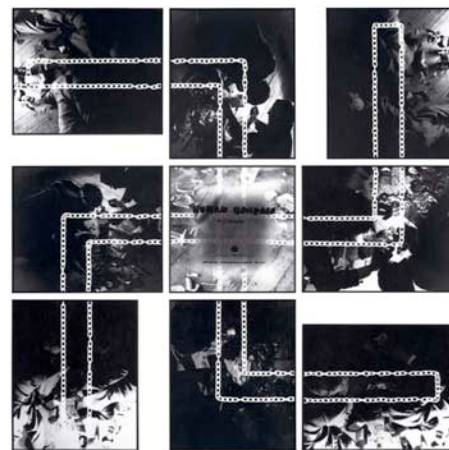
Balls or The Evening Before the Morning After, 1972.

Según sus propias palabras— a través del alcohol profundizan en nuevos territorios como la depresión, la alienación, la infelicidad, la pobreza, la desesperación del artista y el vacío. En definitiva, los sentimientos más oscuros son experimentados en primera persona gracias a la perversión a la que su situación económicamente privilegiada les conduce.

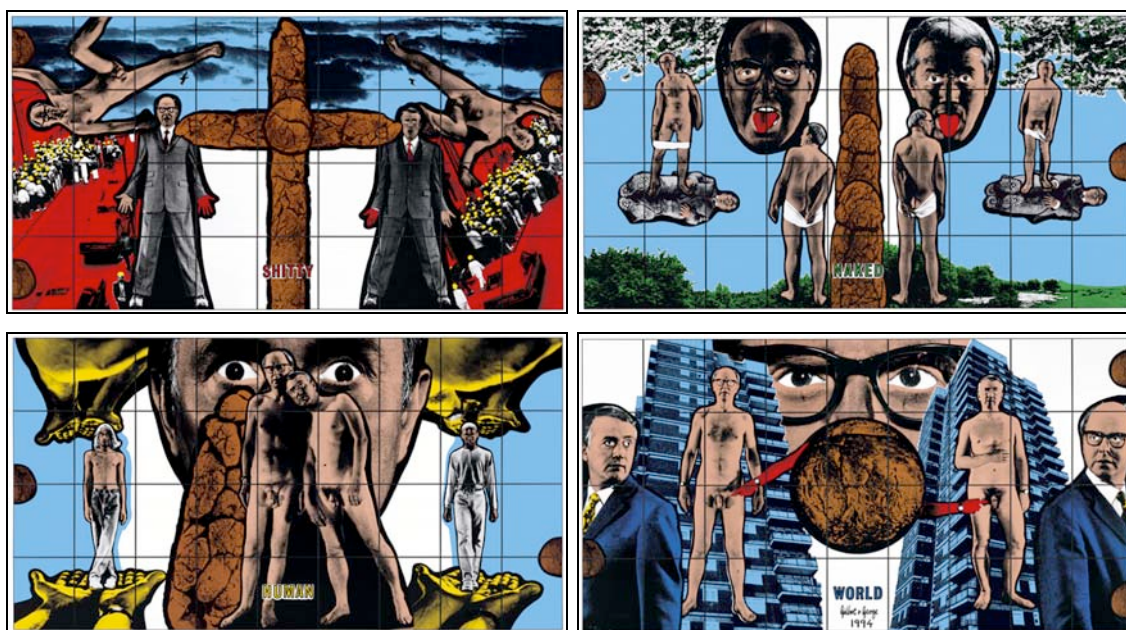
A principios de los años setenta, mientras todo el mundo estaba haciendo arte conceptual, ellos tienen la necesidad de expresar sentimientos, hacer un arte de sentimientos vinculado directamente con la realidad. Así comienzan sus primeros montajes fotográficos en los que se abarcan los diversos estratos o capas de lo humano, abordando asuntos morales desde una perspectiva preferentemente emotiva.



IZQUIERDA. *Dark Shadows*, 1974. DERECHA. *Human Bondage*, 1975.



Se trata de obras basadas en la destrucción total: En *Human Bondage*, 1974, la esvástica es construida con retazos de un mundo convulsivo y representa la versión más triste de la realidad, una expresión del sufrimiento humano. Fotografías en las que mezclaban bebidas alcohólicas directamente con revelador para obtener imágenes que parecen asesinatos en *Dark Shadows*, 1975. *Dirty Words Pictures*, 1977, enfrenta la crudeza y la elegancia en imágenes de fuerte potencia visual donde los significados trascienden el campo del entendimiento para apelar al mundo de los sentimientos y las emociones. En esta dirección caminan con paso firme y decidido hasta sus *Naked Shit Pictures*, 1994, donde profundizan en el carácter moral de la mierda, una dimensión —anotan los artistas— que no tienen, por ejemplo, las manzanas.



*Shitty Naked Human World*, 1994.

“La mierda es una de las pocas cosas que todo el mundo tiene en común. Trasciende todas las divisiones. Todos tenemos fe o falta de fe y todos cagamos. Es algo que entiende todo el mundo.”<sup>36</sup>

La dificultad de estas icónicas imágenes consiste en llegar hasta unos límites sin enfurecer o asustar a la gente que va al museo. Ellos quieren ser subversivos sin dejar de guardarse la espalda para salir airosos. “Shit is one of the ultimate signs of human indignity. To use it to make a cross, as we did in *Shitty World*, is an act of redemption.

<sup>36</sup> COLE, Julian. *Con Gilbert & George*. Op. cit. (Texto extraído de los subtítulos en español de la película).



[...] We require energy to live, and shit is just the left over —defiende Gilbert. There's nothing wrong with it.” A lo que George añade:

“If from an early age you had been taught that, at lunchtime, you go into a dark room and eat your lunch secretly alone, you'd accept that. Putting those dead animals and vegetables into your mouth, chewing them and swallowing them could be seem as something very dirty, something you must do alone in a lavatory, in a way.”<sup>37</sup>

Para ellos, estas imágenes, al igual que aquellas de cementerios que habían utilizado mucho antes, tratan sobre la muerte, el fin de la vida, la sustancia restante. Y creen en la posibilidad de admirar en ello la belleza de lo natural. Si el arte es tomado en serio, debe transgredir los tabúes establecidos en la sociedad para abrir el entendimiento y aumentar el respeto a lo que no cumple con nuestras propias normas. Un gran ejemplo de este modo de proceder es bien visible en *Bum Holes*, 1994, donde los artistas aparecen mostrando sus anos totalmente abiertos, en lo que razonablemente denominan un “unconventional portrait” (retrato no convencional). Así lo explica Gilbert en la película de Julian Cole:

“No creemos que no se deba mirar una mierda. No creemos que no se deba mirar el culo de otra persona. Incluso la obra llamada *Bum Holes* (Agujeros de culo) es como un retrato de la vida. ¿Por qué sólo la cara representa al ser humano?”<sup>38</sup>

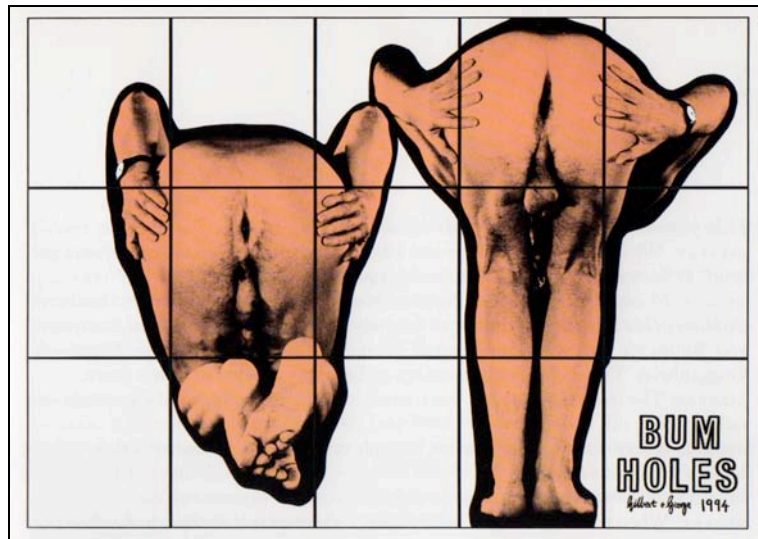
De modo que la creación y la auto-destrucción parecen inseparables para la pareja. La creación daña al artista emocional y psicológicamente, así como sexualmente, si los tabúes son afrontados con tanta valentía como lo hacen Gilbert & George. Sus desnudos no versan sobre el concepto de belleza, tampoco se trata de una imagen sexy. Como declaraba Norman Rosenthal durante la inauguración de una de las exposiciones— “Están desnudos y la desnudez siempre impacta. Es sobre la verdad,

---

<sup>37</sup> GILBERT & GEORGE. *Gilbert & George: intimate conversations with François Jonquet*. Op. cit. p. 95. (Si a una temprana edad te hubieran enseñado que, a la hora de comer, se entra en una habitación oscura y comes tu comida en secreto y solo, lo hubieras aceptado. Poner esos animales muertos y hortalizas dentro de la boca, mastigarlos y tragarlos podría parecer algo muy sucio, algo que debes hacer solo en un lavabo, en cierto modo.)

<sup>38</sup> COLE, Julian. *Con Gilbert & George*. Op. cit. (Texto extraído de los subtítulos en español de la película).

siempre intentan hablar de la verdad. A veces es una verdad deprimente, a veces bonita, y otras deprimente y bonita a la vez”.<sup>39</sup>



*Bum Holes, 1994.*

#### **4.2.2. El poder de lo absurdo en la creación artística: “Nosotros no hacemos crítica”. Ah, ¿no?**

Como anotábamos anteriormente, “para un espíritu absurdo la razón es vana y no hay nada más allá de la razón”.<sup>40</sup> Será, pues, dicha ausencia de algo superior lo que nos asienta en el absurdo. Tal vez por ello, por esa ausencia, el trabajo de Gilbert & George pueda entenderse entre «Order, eccentricity and madness» (Orden, excentricidad y locura). Una situación donde la libertad se manifiesta con pleno poder.

“Being living sculptures is our life blood, our destiny, our romance, our disaster, our light and life. As day breaks over us, we rise into vacuum and the cold morning light filters dustily through the window. We step into the responsibility-suits of our art. We put on our shoes for coming walk. Our limbs begin to stir and form actions of looseness, as though without gravity they bounce about for the new day. The head afloat on top levels on the horizon of our thought.

<sup>39</sup> *Idem.* (Texto extraído de los subtítulos en español de la película).

<sup>40</sup> Véase nota 11 de este capítulo (CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Op. cit. pp. 56-57.)

Our hearts pound with fresh blood and emotion and again we find ourselves standing there all nerved up in body and mind.”<sup>41</sup>

En este fragmento, extraído de *A Day in the Life of Gerge & Gilbert the Sculptors: Autumn 1971*, los artistas explican como cada día es una experiencia nueva sin precedentes, a pesar de que cada mañana el ritual sea exactamente el mismo. Todo empieza con el nuevo día, al ser esculturas vivientes se enfrentan a la realidad sin un sentido lógico o racional. Trabajan como en un gran sueño: toman fotografías, imaginan sus imágenes y algún día las construyen, pero siempre como en un sueño. “The important thing is not to be too conscious when we’re creating —reconoce Gilbert. Making something, that’s what counts”. Y sólo después tienen que enfrentarse a la realidad, una vez es demasiado tarde (cuando no hay vuelta atrás), para reconocer y afrontar lo que han concebido. El hecho de ser una escultura, una obra, los obliga moralmente a ponerse a sí mismos en peligro, a arriesgar, a humillarse para poner a prueba el mundo al que pertenecen, para cuestionarlo, para reventar sus límites y extenderlo hacia una mayor comprensión, respeto y amor. “The pictures are based on what we are and what we love. What we see, for example, when we’re walking in a park...” —dice Gilbert; a lo que añade George— “... on our hopes and fears”. Por un lado muy organizados y por otro intentando ser completamente espontáneos y desorganizados, funcionan con una genuina esquizofrenia, que les permite abrirse totalmente. “We follow two parallel paths: one of madness and one of hyper-organization.”<sup>42</sup>

Igualmente el humor es una de sus principales herramientas que les permite ser más brutales. Junto con el humor y la ironía, han sabido mantener la niñez en sus comportamientos, sabiendo sorprenderse con lo más insignificante y manteniendo cierta ingenuidad que les dota de una perspicaz inocencia. Ser divertido, y saber divertirse, es el único modo de tener éxito en el arte hoy en día, la única forma de subvertir el sistema, de golpearlo. El único camino capaz de abarcar tantos sentimientos y temas que

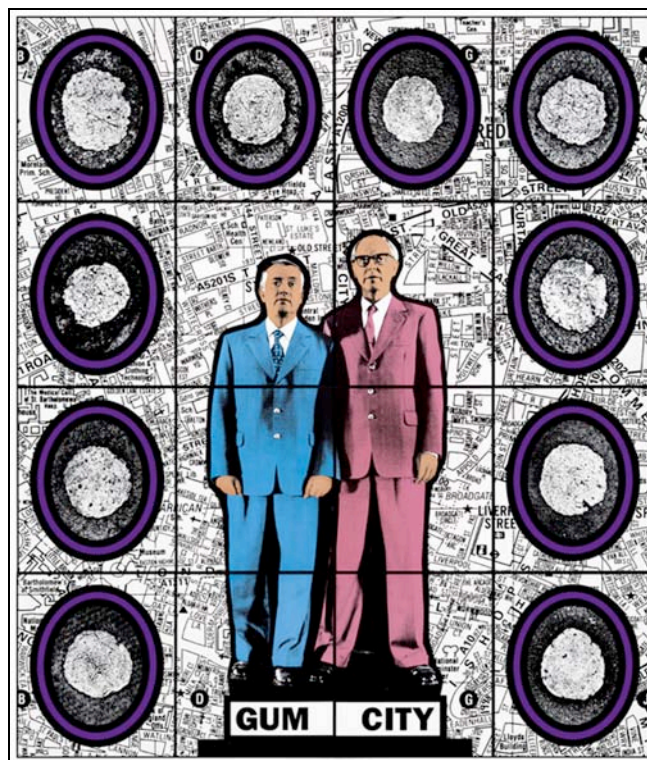
---

<sup>41</sup> GILBERT & GEORGE. *Gilbert & George: intimate conversations with François Jonquet*. Op. cit. p. 160. (Ser esculturas vivientes es nuestra sangre vital, nuestro destino, nuestro romance, nuestro desastre, nuestra luz y vida. Al romper el día sobre nosotros, nos levantamos en vacío y la fría luz de la mañana se filtra a través de la ventana. Nos ponemos los trajes-responsabilidad de nuestro arte. Nos calzamos nuestros zapatos para comenzar a andar. Nuestros miembros comienzan a revolverse y a soltarse, como si, aún sin gravedad, rebotaran para recibir el nuevo día. La cabeza a flote en los niveles más altos del horizonte de nuestro pensamiento. Nuestros corazones bombeados con sangre fresca y emoción y de nuevo nos encontramos de pie y nerviosos de cuerpo y mente.)

<sup>42</sup> *Idem*. pp. 163-65. (Seguimos dos caminos paralelos: el de la locura y el de la hiper-organización.)

repercuten en la existencia humana: muerte, esperanza, vida, miedo, sexo, dinero, raza, religión.

Su regla de oro es la sencillez (aunque tantas veces nos abrumen con el barroco de sus composiciones) y su mayor virtud, la capacidad de ver el mundo representado en lo más insignificante, en lo más ridículo, en lo más despreciable. Utilizaremos como ejemplo su imagen *Gum City*, 1988, donde el protagonismo de los chicles pegados en el suelo funciona como una bofetada al espectador (una bofetada amable, llena de amor y las mejores intenciones, está claro).



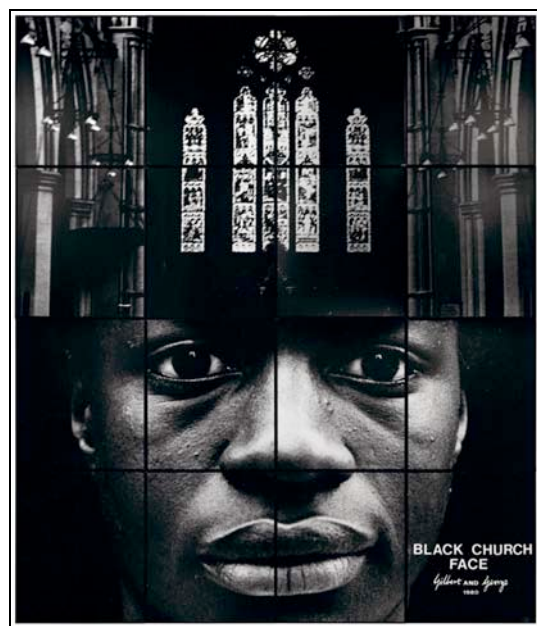
*Gum City*, 1988,

A nadie le interesan los chicles, pero, según los artistas, representan existencias humanas. Cada uno fue mascado por una persona mientras pensaba en algo. Cada chicle tiene su propia historia que contar. Tal vez algunos de los que tiraron esos chicles ahora estén muertos.

Mientras hablan sobre la relación de los chicles con el resto del universo, en la misma conversación con François Jonquet, paseando por las calles del Este de Londres, George interrumpe y hace una anotación que resulta muy oportuna para acercarnos a su entendimiento:

“And look at this, a pile of vomit! Probably a Scotsman who drank too much French wine, had dinner in an Indian restaurant, let himself go and now pigeons are eating his meal. Very cosmological!”<sup>43</sup>

Es evidente la provocación de sus palabras, su ironía, tanto como su voluntad de trascender los límites, de escapar a lo normalizado. Para esta *odd couple* (extraña pareja) —como mucha prensa los ha catalogado desde sus comienzos, a pesar de su excesiva normalidad— la principal función del arte y de los artistas es hacer a la gente ver las cosas de un modo diferente, mostrarles cosas en las que nunca habían pensado antes. Llevarlos a cuestionar las convenciones. “When people walk, they don’t see the sky. They see the grass... —o aún peor, como añade Gilbert a lo que George había empezado— or money... or having no money.”<sup>44</sup>



IZQUIERDA. *The Alcoholic*, 1978. DERECHA. *Black-Church-Face*, 1980.

Tal vez la rareza que los críticos han advertido en ellos se basa en la incansable insistencia de su amor y preocupación por las personas, por el mundo; una humanidad incluyente realmente especial, extraña si la comparamos con el egoísmo y la falta de compasión reinantes en un mundo en el que mientras la mitad de sus habitantes mueren de hambre, la otra mitad derrama champán brindando continuamente por cualquier

<sup>43</sup> *Idem.* p. 261. (Y mira esto, ¡un montón de vómito! Probablemente, un escocés que bebió demasiado vino francés, cenó en un restaurante indio, se dejó llevar y ahora las palomas se están comiendo su comida. ¡Muy cosmológico!)

<sup>44</sup> *Idem.* p. 266.

motivo. En la mitad de arriba se descorchan las botellas al son de las bombas que estallan en la mitad de abajo. Eso, lastimosamente, no es raro.

“Las artes en general, sea música, bellas artes o literatura, están para hablar de la única vida que tenemos. La religión está para hacernos creer que hay otra después. Y no hay otra vida. La inmortalidad sólo existe a través de lo que haces en esta vida.”<sup>45</sup>

Y como George indica, su arte es una muestra de amor, compasión y comprensión hacia la gente, hacia la existencia humana. Abordan tabúes de la sociedad, temas que el público no espera ver en una galería de arte, para desafiar el pensamiento convencional desafiando la corrección política deliberadamente —defiende Sir Nicholas Serota.<sup>46</sup>

Nos recuerdan que somos parte de un todo y lo seguiremos siendo por mucho que nos seccionemos. No, crítica es otra cosa, lo de Gilbert & George puede denominarse humanismo. Así que intentaremos remarcar su amor por el público:

“Sólo podemos llegar al espectador de verdad si desarrollamos un amor por el público, y ese fue, probablemente, el gran error del arte del siglo XX: el artista se distinguía por su amor al arte, la música, la poesía y la pintura, y a nosotros nos gustaría pasar a la historia como los artistas que amaban a su público.

Si nuestras obras logran transmitir algo de información humanística al público, aunque sea breve y sutil, la información conduce siempre a la comprensión, la comprensión a la tolerancia, y la tolerancia al amor, que es la fuerza impulsora más grande del planeta.”<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> COLE, Julian. *Con Gilbert & George*. Op. cit. (Texto extraído de los subtítulos en español de la película).

<sup>46</sup> *Idem*.

<sup>47</sup> *Idem*.

#### 4.2.3. Los artistas que amaban a su público. El lema absurdo de un Arte para todos.

Como declaran en la película de Julian Cole, con *Singing Sculpture* “descubrimos que habíamos creado una obra de arte que no enfurecía a la gente inculta, como solía hacer casi todo el arte de aquella época. Era una escultura que podían mirar los niños, los ancianos, los conocedores de arte y los que sabían poco. Era *Arte para todos*”.<sup>48</sup>



Singing Sculpture, 1969.

Al adoptar el lema *Art for All* —explica Jonquet—, Gilbert & George tomaron posición en contra de lo que según ellos había sido “el curso del siglo veinte”, con un arte oscuro para unos pocos privilegiados (entre los que ellos no se reconocerían jamás). Ellos apostaban por un arte que hablaba directamente a la gente y lo hacía sobre sus vidas. Por extensión —concreta Jonquet— “*Art for All* is an ambitious gamble for planetary art, an art without borders”.<sup>49</sup> Con palabras de los artistas: “Un país ideal para nosotros es uno con las mínimas leyes y normas posibles, apenas inexistentes; y las mayores posibilidades de desarrollo individual y personal”.<sup>50</sup>

Nos hallamos ante una apuesta concreta: un arte que bebe directamente de la vida para hablar de la vida a todos, sin limitaciones de clases, razas, cultura... Pero a pesar del propósito humanístico de los artistas las fronteras culturales y otros prejuicios

<sup>48</sup> *Idem*.

<sup>49</sup> GILBERT & GEORGE. *Gilbert & George: intimate conversations with François Jonquet*. Op. cit. p. 276.

<sup>50</sup> COLE, Julian. *Con Gilbert & George*. Op. cit. (Texto extraído de los subtítulos en español de la película).

asentados socialmente preceden a su voluntad; y sus imágenes, relegadas a galerías y museos no siempre vuelven a la realidad de la que proceden. Es difícil establecer las fronteras de su influencia, pero bastante fácil adivinar cuántos de los marginados que aparecen en sus obras (y todos a los que representan) podrían permitirse poseer una de sus fotografías.

El mundo del arte, su mercado, es elitista. Si estás en el arte eres parte de su élite y estás recluido a su entorno. Si no lo estás, muy difícilmente podrás existir para un público mayoritario. Gilbert & George son héroes castigados por los dioses: están en la cúspide de una montaña a la que todos quieren subir, han cargado hasta allí con su piedra de un *Arte para todos*, y una vez allí ven que son pocos los que realmente pueden acceder a su voluntad. De manera que descienden una vez más hasta lo más bajo donde el mundo muestra su crudeza, su multiplicidad, su realidad cambiante; y con todo construyen una nueva piedra (una nueva serie de imágenes) que fácilmente (pues ya han encontrado el camino perfecto) vuelven a llevar hasta la cima.



ARRIBA (DE IZQUIERDA A DERECHA). *Dirty Words Pictures*, 1977. *Cunt*, *Fuck*, *Lick* y *Queer*. ABAJO. *Life Without End*, 1982.

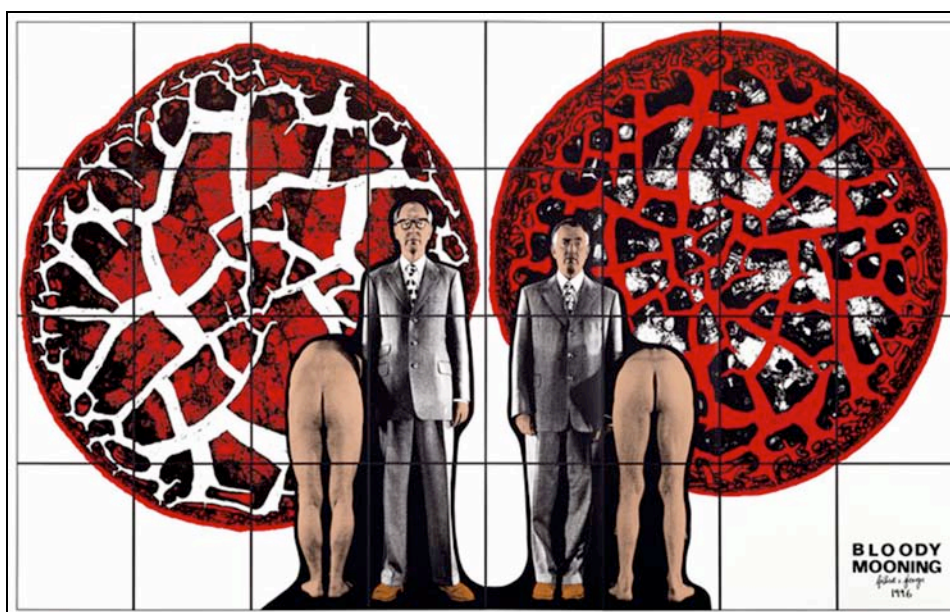


Pero para ellos siempre serán pocos los que entiendan y reconozcan el mérito de su hazaña; así su actividad, como el castigo de Sísifo, podrá repetirse eternamente, pues



nunca realizarán suficientes exposiciones para completar su propósito, para extender su arte de un modo infinito. Como dicen estos “anarquistas conservadores” (así se denominan ellos mismos) en la película antes mencionada, para ellos es un deber y una responsabilidad mostrar lo que han descubierto. Su idea humanista de un *Arte para todos* alcanzaría dos grandes hitos a principios de los años noventa: primero al realizar su gran muestra en Moscú, 1990, y tres años más tarde con otra gran retrospectiva en Pekín y Shangai, 1993. Así relata la declaración que a coro recitarían con motivo de la inauguración de sus exposición en Pekín, no sin una dosis exacta de humor e ironía:

“Somos Gilbert & George. Como artistas descontentos, estamos muy contentos de poder celebrar la exposición de nuestra obra en China. Nuestro arte lucha por el amor y la tolerancia, y una elaboración universal del individuo. Cada cuadro es una carta visual de amor para el espectador. Esta visita ha sido una revelación humana para nosotros. Nunca habíamos visto a tanta gente guapa. Y Pekín es ahora nuestra ciudad favorita.”<sup>51</sup>



*Bloody Mooning, 1996.*

Su arte se dirige a todo tipo de espectadores, sus temas pueden ser entendidos por todos. Como dice George, no es necesario que les guste o que lo aprueben, pero sí que puedan entender de qué se trata. Sin embargo, un gran porcentaje del público se muestra reacio a las nuevas formas del arte contemporáneo, negándose a aceptar

---

<sup>51</sup> COLE, Julian. *Con Gilbert & George*. Op. cit. (Texto extraído de los subtítulos en español de la película).

dichas manifestaciones como arte. Este prejuicio hace a muchos evitar la mirada que los confrontaría directamente con la obra y su lenguaje.

“The main reason why people don’t go to see an exhibition is that they don’t know it’s on!” —manifiestan los artistas.<sup>52</sup> Así, su estrategia consiste en atraer a la gente al evento expositivo depositando gran empeño en los anuncios, invitaciones, catálogos, inauguraciones, con una gran inversión de trabajo y dinero, gastando para ello gran parte de su capital.

“We do our work for people. They have to be stimulated by our art. An art-work has to work, it has to express the other person’s inner soul. If not, no one will want it. We don’t do it for ourselves.

[...]

If you invent a helicopter, you want to see people flying around in it. If you invent something, you want the whole world to use it.”<sup>53</sup>

Pero en el caso de su trabajo artístico, añade George, se trata de algo más necesitado que deseado. No es cuestión de voluntad, sino, más bien de abrir los ojos ante el ciclo completo de la realidad. En palabras de la pareja: “We’ve never thought that an artist ought to promote good and give up treating evil. We believe in the complete cycle, the flower and the shit”.<sup>54</sup>

Al convertirse en esculturas vivientes, estos dos Sísifos enchaquetados se condenaron a la tarea sin fin de estar vivos en el arte, sirviendo al mundo con su labor humanista bajo el ya mencionado lema *Art for All*. Para hacer justicia a su esfuerzo y gran dedicación acabaremos este apartado dejando que hablen ellos mismos:

“George: Someone was saying to us recently that, in art criticism, no one talks about the tenderness in our work. And I think that’s true. They never speak about gentleness, delicacy. They all think our art is aggressive, yet some of our Works are gentle and extremely sentimental.

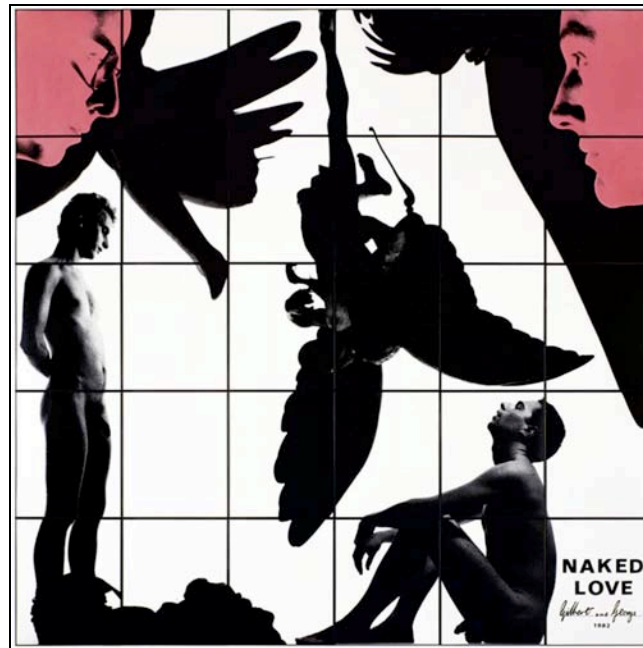
---

<sup>52</sup> GILBERT & GEORGE. *Gilbert & George: intimate conversations with François Jonquet*. Op. cit. p. 278.

<sup>53</sup> *Idem*. pp. 280-81. (“Hacemos nuestro trabajo para la gente. Deben ser estimulados por nuestro arte. Una obra de arte tiene que trabajar, ha de expresar el alma de la otra persona. Si no, nadie lo quiere. Nosotros no lo hacemos para nosotros mismos. [...] Si inventas un helicóptero, deseas ver a la gente volando por ahí en él. Si inventas algo, quieres que todo el mundo lo use.”)

<sup>54</sup> *Idem*. p. 331. (Nunca hemos pensado que un artista deba fomentar lo bueno y renunciar a tratar el mal. Creemos en el ciclo completo, en la flor y en la mierda.)

Gilbert: What our art has allowed us to find is a complex humanity, a humanity where people become more and more tolerant of each other.<sup>55</sup>



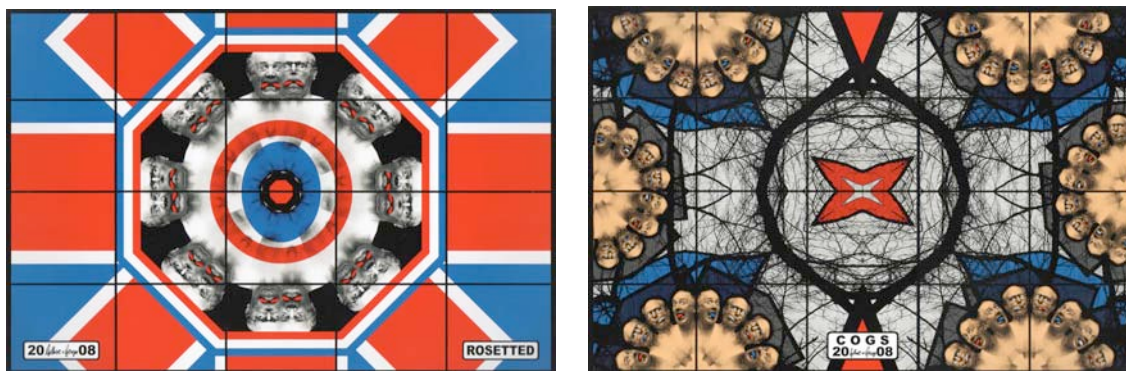
*Naked Love*, 1982.

---

<sup>55</sup> *Idem.* p. 343. (George: Alguien nos decía recientemente que, en la crítica de arte, nadie habla de la ternura en nuestro trabajo. Y creo que eso es cierto. Nunca hablan de la dulzura, la delicadeza. Todos piensan que nuestro arte es agresivo, pero algunos de nuestros trabajos son suaves y muy sentimentales. Gilbert: Lo que nuestro arte nos ha permitido encontrar es una compleja humanidad, una humanidad donde las personas se vuelven más y más tolerantes los unos hacia los otros.)

#### 4.2.4. Jack Freak Pictures. La aventura continúa.

Para finalizar no podemos dejar pasar su últimos tanteos donde su capacidad parece cargarse de nueva energía cada vez, superando la fuerza con la que cada colección de imágenes golpea la realidad.

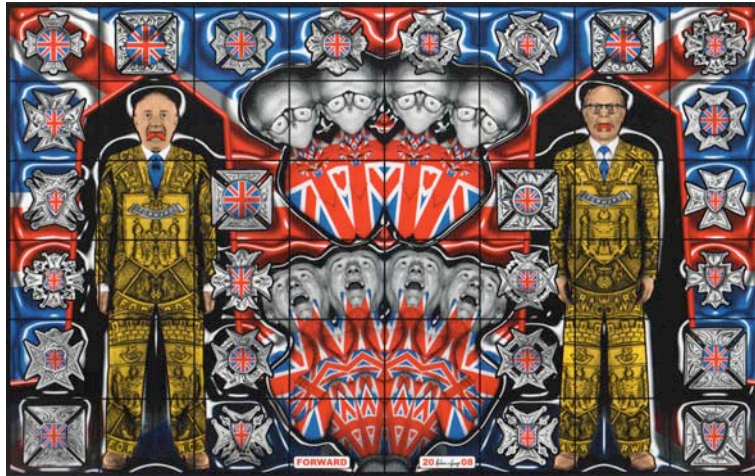


IZQUIERDA. *Rosetted*, 2008. DERECHA. *Cogs*, 2008.

En la última de sus series fotográficas hasta el momento, *Jack Freak Pictures*, 2008, vuelven a atacar con un nuevo tema: la bandera de Gran Bretaña, símbolo tan cargado de significados contradictorios que parece perder todo valor. Gilbert & George se suman a la pluralidad con el mayor grupo de imágenes realizadas en toda su trayectoria. Un total de ciento cincuenta y tres composiciones en las que la imágenes de la bandera (Unión Jack), y de la realidad en general, son sometidas a las múltiples variantes de su representación. Siempre con el filtro de humor, ironía y “crítica sin crítica” que caracteriza la obra de la pareja.

“Épicas e intensas, crepusculares, estridentes, inquietantes, maníacas y chillonas; vorágine rebosante de dibujos, imágenes, detalles y colores, pero impregnadas de una calma profunda y misteriosa...” Así describe Michael Bracewell las *Jack Freak Pictures*, un conjunto dominado por el elemento pictórico rojo, azul y blanco (la bandera de Unión Jack). Un símbolo, como decíamos, reconocido y utilizado tanto a favor de las tendencias más conservadoras como de la desobediencia más progresista y radical, resonando “a través de miles de frecuencias sociales y culturales”. La sobrecarga emocional ha acabado con el significado de este icono que adoptado por el mundo de la

moda desde hace medio siglo “se considera símbolo de la ley y a la vez de la anarquía —determina Bracewell—, del júbilo y de la amenaza.”<sup>56</sup>



*Forward*, 2008.

Gilbert & George aprovechan la ambigüedad del símbolo para cuestionar su poder y su valor, utilizándolo en todos sus significados o en ninguno de ellos, aprovechándose de su retórica y de su silencio. Denuncian la ineficacia de los símbolos en la era posmoderna, su pérdida de valores reales, a la vez que el poder de manipulación al que están sujetos.

“*Jack Freak*... podría ser en última instancia un nombre para la experiencia agobiante y vertiginosa del hombre moderno, en la que la identidad nacional y personal se convierten enseguida en un polifacético reflejo mutuo y en una folclórica pantomima urbana de pasiones e intenciones: una cabriola ante un futuro volátil y fundamentalista.”<sup>57</sup>

Ornamentación y formas arcaicas se mezclan con lo siniestro y lo ceremonial en un extraño contexto donde la estética de la imaginería más primitiva y los augurios del futuro aparecen fundidos en un mismo lenguaje. Como observadores de la condición humana, se sumergen en la multiplicidad de la reproducción en la que la imagen se vicia, se desvirtúa (al igual que lo humano) con la repetición, con la representación. La identidad se disuelve en la multitud de las reproducciones realizadas bajo la voluntad de representarse y esa es la patología de nuestra sociedad. Gilbert & George reproducen su

<sup>56</sup> Michael Bracewell en GILBERT & GEORGE. *Jack Freak Pictures*. Málaga, CAC Málaga, 2009. p. 7.

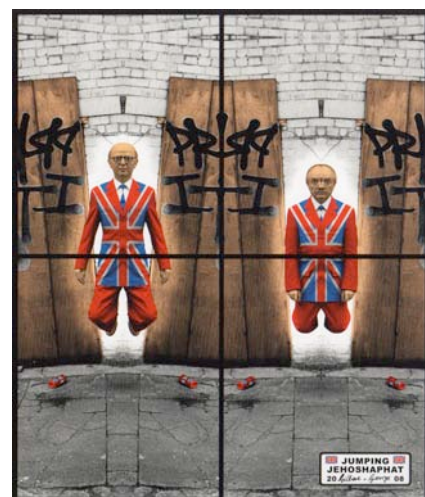
<sup>57</sup> *Idem*. p. 7.

imagen (junto con la de la bandera y sus colores) para demostrar la ineficacia del proceso representativo, a la vez que paradójicamente utilizan su eficaz capacidad para destruir la identidad.



*Britishism, 2008.*

Todo el conjunto de su obra se convierte, de este modo, en un ruidoso grupo que con su silencio (con lo que no dice) reclama un humanismo capaz de derrotar las fronteras que nos separan, respetando la diferencia y la individualidad como únicas formas de supervivencia de la existencia humana.



IZQUIERDA. *It Shall Be Written*, 2008. DERECHA. *Jumping Jehoshaphat*, 2008.

El aire ritual de toda la serie convierte a todo el conjunto en un espacio mitológico. La solemnidad de sus composiciones, llenas de simetría y equilibrio, añade majestuosidad. Como dice Michael Bracewell, Gilbert & George se convierten en víctimas y monstruos simultáneamente. Chamanes que escriben una enciclopedia de alteraciones de la forma y de la conciencia, del mundo y de el entendimiento que el hombre impone sobre él. Genios de la contradicción:

"Hombre y mujer, gay o hetero, blanco o negro, para nosotros eso no es importante. Somos personas y punto. Es difícil definirnos. La gente no encuentra las palabras exactas, a veces nos gusta decir que somos una pareja de lesbianas. Somos normales y raros al tiempo, ciertamente. Si fuésemos normales nos aburriríamos y si fuésemos raros nos espantaríamos."<sup>58</sup>



*Frontispice, 1998.*

Para despedirlos repetiremos nuestra teoría: una pareja de sísifos que juegan con la piedra de un *Arte para todos* mientras ascienden a la cima, conscientes de que una vez arriba no hay más opción que volver a bajar. Su conciencia les permite hacer lúdica su tarea: de este modo se divierten mientras hacen malabares con la pesada roca de un arte humanista.

---

<sup>58</sup> Los artistas en RUÍZ MANTILLA, Jesús. «Gilbert & George amantes, socios, artistas». *El País*. 10 Abril, 2011, pp. 64-70.

### 4.3. JEFF KOONS. LO PORNO Y EL KITSCH.

“Lo porno dice en el fondo: en alguna parte existe un sexo bueno, puesto que yo soy su caricatura. Existe una medida, puesto que yo soy su exceso.”<sup>59</sup>

Imaginamos la eclosión del kitsch, del horror vacui, del barroco extremo puesto en práctica sin fin en la actualidad con las copias y los objetos baratos y cutres (aunque no por ello menos usados) de los bazares *chinos*, antiguas tiendas de *todo a cien*.<sup>60</sup> Igual que lo porno reclama un sexo bueno, —excusa Baudrillard— puesto que él es su caricatura, su exceso; podemos entender que este mundo kitsch reclame una realidad original y de primera calidad.



*Girl with Dolphin and Monkey*, fotografía, 2006.

El exceso de objetos más o menos útiles que se almacenan en todos los hogares reclaman la existencia del objeto bueno y su utilidad necesaria. Se reclama el valor de uso con la desproporción del valor de cambio. Pero con la mera aparición del cambio toda utilidad quedaría invalidada (realidad pornográfica del capitalismo). ¿Será posible

<sup>59</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Op. cit. p. 63.

<sup>60</sup> Nombres por los que se conocen popularmente las tiendas de utensilios o bazares de bajo coste, la mayor parte de ellos regentados por inmigrantes provenientes de China. Hace pocos años, antes de la entrada del euro y de la eclosión de la inmigración oriental a España, estos negocios se conocían como tiendas de *Todo a cien* o *Veinte duros* (precio mínimo con el que podían adquirirse muchos de los artículos).



alguna vez recuperar el original valor de uso? Eso no lo sabemos. Mientras tanto nuestro pornográfico modelo social sigue reclamando aquella sociedad buena, ideal, a la que hace de caricatura, al tiempo que el exceso niega cualquiera de las medidas.

¿Y qué lugar ocuparía en este debate la obra de Jeff Koons? ¿Puede esclarecer la confusión entre uso y cambio? En principio, parece tratarse de la denuncia de esta situación confusa. Aunque a un mismo tiempo la apología del objeto en sí mismo y la exaltación de la belleza fácil crean un especial desconcierto en el espectador que se ve inmerso en un conflicto donde la atracción del objeto y la crítica irónica lo abrazan con un equilibrio aterrador.



Imágenes publicitarias en Artforum con motivo de una múltiple exposición de Jeff Koons en varios museos, 1988-89.

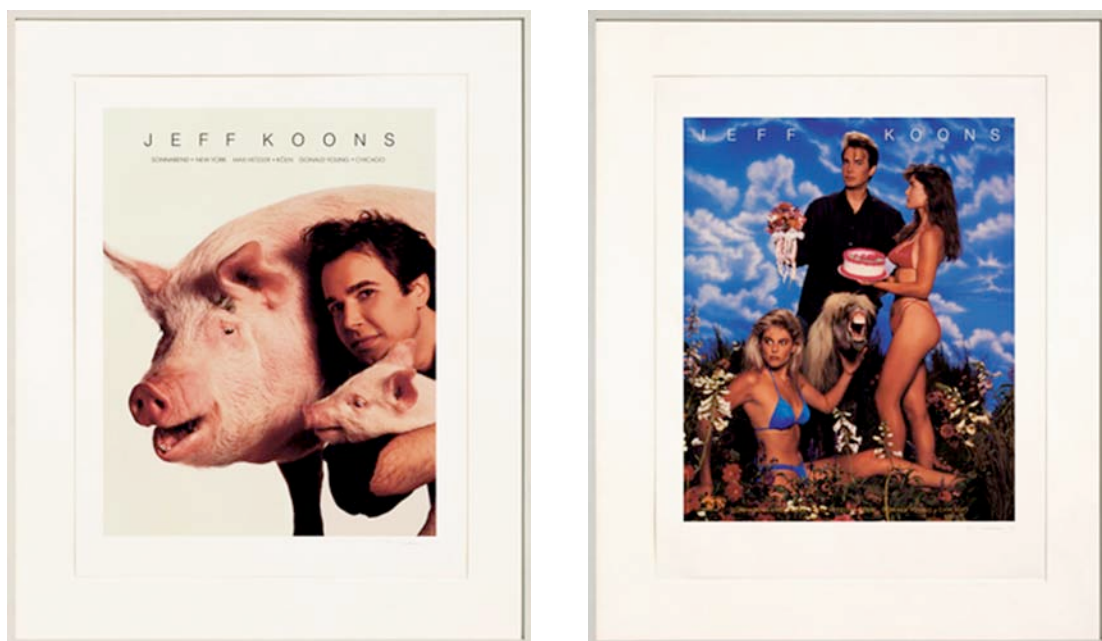
Según Rosa Olivares “Jeff Koons es un ejemplo claro de artista que ha seguido desde sus inicios una trayectoria que nos lleva desde Duchamp (como no) hasta Duchamp, pasando por Andy Warhol y revisando el pop, el conceptual, la publicidad, el uso de la ironía y de las culturas populares, así como la influencia de los *mass media* en la construcción de emblemas e iconos visuales”.<sup>61</sup>

En su obra, una perfecta fusión de arte, publicidad y dinero viene a golpearnos directamente respondiendo a nuestras preguntas con otras cuestiones en las que el arte

<sup>61</sup> AAVV. «Pero...¿es esto arte? Artistas que cambiaron la idea de arte» en *EXIT Express* # 33, Febrero, 2008. pp. 16-35.

y la ética se revuelven mordiéndose a sí mismos, atacándose con una especie de *ingenua brutalidad* que no salva ni a su creador. Como él mismo defiende:

“I want to have an impact in people lives. I want to communicate to as wide a mass as posible. And the way to communicate with the public right now is through TV and advertising. The art world is not effective right now.”<sup>62</sup>



Imágenes publicitarias en Artforum con motivo de una múltiple exposición de Jeff Koons en varios museos, 1988-89.

En un intento por llegar al máximo público posible se ve inevitablemente inmerso en el lenguaje y las estrategias de la publicidad. Un universo donde se mueve como pez en el agua, como un cerdo en una charca:

“I was there with two pigs —a big one and a little one— so it was like breeding banality. I wanted to debase myself and call myself a pig before the viewer had a chance to, so that they could only think more of me.”<sup>63</sup>

Se convierte en un personaje público y se adelanta a arrojar sobre sí mismo las críticas o estereotipos con los que la crítica podría etiquetarle. De esta manera no sólo se salva, sino que desafía el juego arte-crítica, con una estrategia que cuestiona y

<sup>62</sup> KOONS, Jeff. *The Hand Book*. London, Thames and Hudson Limited / Anthony d'Orffay Gallery, 1992. p. 57. (Quiero tener impacto en la vida de la gente. Quiero comunicar a la masa más amplia posible. Y el modo de comunicar con el público ahora mismo es a través de la televisión y los anuncios. El mundo del arte no es efectivo por ahora.)

<sup>63</sup> *Idem*. p. 90.

desconfía de la crítica: una inversión de roles que exige creatividad a aquellos que hablan o escriben sobre arte. Nos detendremos en la imagen mostrada más arriba donde aparece en una clase de primaria, como modelo (mezcla de maestro y estrella del rock) adoctrinando a niños en valores como la *explotación de masas*, la *banalidad como salvación* (que pueden leerse en la pizarra situada al fondo). “I really wanted to direct that sense of their vulnerability to [...] the people who hate me, to make them just grit teeth and hate me even more because I was taking away their future. I was getting at their future, the youth of tomorrow.”<sup>64</sup> Esta imagen habla de la vulnerabilidad de nuestra sociedad, de la capacidad de manipulación e influencia ideológica de la política y los medios; y de forma irónica denuncia la realidad al convertirse en un modelo extremo de la super-evidencia.

La sátira de Koons ataca a aquellos que incapaces de leer la ironía y la denuncia de su trabajo, cargan contra la superficie evidente amonestando su falta de principios. Es cierto que la actitud de esta estrella del arte contemporáneo es polémica en cuanto que se sirve de los organismos de poder y del dinero.<sup>65</sup> Pero su excesiva complacencia llama nuestra atención hacia un punto más profundo. El modo en que banaliza su profesión, su comportamiento y a sí mismo, mostrándose ridículo y criticable en actitudes muchas veces censurables, forma parte de una estrategia que se nutre del sistema a la vez que lo arremete directamente: podríamos definirla como una fórmula parasitaria. Sí, como una pulga que continuamente pica al organismo en el que se instala haciéndole rascarse sin parar. En el sentido del dicho popular “si no puedes con tu enemigo, únete a él”, el ejemplo de Koons lo ilustra a la perfección al mezclar arte, publicidad y dinero en una crítica directa a un mundo regido por estos tres agentes.

---

<sup>64</sup> *Idem.* p. 92. (Realmente quería dirigirme hacia la vulnerabilidad de [...] la gente que me odia, para hacerles rechinar los dientes y que me odiaran aún más porque estaba llevándome su futuro. Estaba tomando su futuro, los jóvenes del mañana.)

<sup>65</sup> En este sentido no es el único. En el epígrafe 9.4.2. *El arte del dinero: el dinero como arte* estudiaremos el similar caso de Maurizio Cattelan.

#### 4.3.1. Cinismo contra significación.

En la decimonovena serie de paradojas que Deleuze hace en su *Lógica del sentido*, titulada *Del humor*, encontramos un fragmento que puede ayudarnos a entender los movimientos de Koons. Así escribe el filósofo:

“El lenguaje idealista está hecho de significaciones hipostasiadas. Pero, cada vez que se nos interroga sobre los significados —«¿qué es lo Bello, lo Justo, etc.?, ¿qué es el Hombre?»—, respondemos designando un cuerpo, mostrando un objeto imitable o incluso consumible, si es necesario dando un bastonazo, considerando el bastón como instrumento de toda designación posible. Al «bípedo implume» como significado del hombre según Platón, Diógenes el Cínico responde arrojándole un gallo desplumado. Y a quien pregunta «¿qué es la filosofía?», Diógenes le responde paseando un arenque en el extremo de un cordel: el pescado es el animal más oral, que plantea el problema de la mudez, de la consumibilidad, de la consonante en el elemento líquido, el problema del lenguaje.”<sup>66</sup>

Al estilo de Diógenes el Cínico, como nos arenga Deleuze, Koons hace del gallo desplumado un monumento al hombre y a todos los que creen en un mundo de Ideas. Koons pasea al arenque, pero, no sólo eso, primero lo pinta de dorado para realzar su valor (o al menos su apariencia). Koons nos lanza concreciones de nuestro mundo, agrandadas, vestidas de gala, objetos que son simulacros de sí mismos, simulaciones de la riqueza, de la eternidad, del poder y de lo imperecedero.

“Cada vez que se nos interrogue acerca de una significación, responderemos con una designación, una mostración puras. Y para persuadir al espectador de que no se trata de un simple «ejemplo», y que el problema de Platón está mal planteado, se imitará lo que se designa, se simulará, o bien se comerá o se romperá lo que se muestra. Lo importante es actuar rápido: encontrar rápidamente algo que designar, comer o romper, que sustituya la significación (la Idea) que se nos invita a buscar.”<sup>67</sup>

Koons no rompe sus designaciones y tal vez por ello cueste aún más posicionarse a su favor o en su contra. He ahí el juego del creador capaz de destruirse a

<sup>66</sup> DELEUZE, GILLES. *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 2005. p. 168.

<sup>67</sup> *Idem*. pp. 168-169.

sí mismo. Su mayor maniobra destructora es la reproducción: haciendo tantas copias como número de consumidores haya dispuestos a pagar por ellas. Da la oportunidad a su público (siempre que pueda permitirse el lujo) de cumplir con el eslogan de Barbara Kruger “compro luego existo”.

Cuando Magritte escribía en su cuadro “esto no es una pipa”, era evidente —dice Rosa Olivares en su artículo «Pero...¿es esto arte?» —que no se trataba de una pipa real, sino de la representación de un instrumento que nunca podría cumplir la función de su original: nadie podría fumar en aquella pintura, mera representación.<sup>68</sup> En cambio cuando Jeff Koons titula a su obra *New Hoover Deluxe Shampoo Polishers*, tenemos eso mismo: abrelentadores de la marca Hoover. No la representación, sino el objeto mismo.

“In the body of work I called ‘The New’, I was interested in a psychological state tied to newness and immortality: the gestalt came directly from viewing an inanimate object—a vacuum cleaner—that was in a position to be immortal.”<sup>69</sup>



Una de las múltiples combinaciones de aspiradoras y pulidoras de diversos colores, de la serie *The New*, 1980-86.

<sup>68</sup> AAVV. «Pero...¿es esto arte? Artistas que cambiaron la idea de arte» Op. cit. pp. 16-35.

<sup>69</sup> KOONS, Jeff. *The Hand Book*. Op. cit. p. 48. ( En el grupo de trabajos que titulé *The New*, estaba interesado en un estado psicológico sujeto a la novedad y la inmortalidad: la gestación vino directamente al ver un objeto inanimado —una aspiradora— que tenía la condición de ser inmortal.)

Según el propio Koons fueron las características antropomórficas de las aspiradoras las que le movieron a utilizarlas; sus referencias a la sexualidad tanto masculina como femenina, sus orificios y sus fálicos accesorios: “I have always tried to create work which does not alienate any part of my audience” —declara unas páginas antes en *The Handbook*. Igualmente la insistencia en utilizar instrumentos de limpieza planteaba según el propio autor una sensación de pulcritud, de seguridad económica (de saneamiento en las cuentas y en el arte).

Como declara Robert Rosenblum respecto a su experiencia personal, la primera vez que se confrontaba con la obra de Koons sufrió una especie de conmoción frente a aquellas reconstrucciones del más bajo kitsch tridimensional, desde las porcelanas de la Pantera Rosa y Popples hasta los osos y ángeles de madera policromada. “We all, of course, have been seeing this kind of stuff for years in every shopping center and tourist trap, but never before have we been forced, as one is in a gallery setting, to look head on and up close at its mind-bogging ugliness and deliriously vapid expressions.”<sup>70</sup> Una dura prueba para el público, pero también para el arte en general y el artista en concreto. Su insistencia en reproducir lo existente, agrandándolo, haciéndolo bien visible, viene a denunciar lo real. Al desproporcionarlo, al hacerlo brillar, hace que nos sorprendamos de la existencia de aquello a lo que estamos acostumbrados. Koons proclama un hueco para un segmento del mal gusto popular y lo hace propio. Nos obliga a detenernos en él, a admirar esos objetos bizarros que ocupan gran parte de las estanterías de nuestro planeta.

Un forzado encuentro con la estupidez, con lo simplista, con lo absurdo, que frente a un mundo roto, lleno de complejidad y problemas sin solución, parece —tal como indica Rosenblum— seguir otro lema: “If you can’t lick it, join it” (Si no puedes vencerlos, únete a él). Si no queda más opción que cargar con la piedra, por qué no disfrutar de ella: ante lo absurdo, un paso adelante.

Si el objeto siempre había supeditado su poder a la soberanía del sujeto, esta relación invierte sus roles con la seducción. En términos de Baudrillard, el objeto es incapaz de desear, pero posee el poder de la seducción. El sujeto, mientras, sólo puede

---

<sup>70</sup> ROSENBLUM, Robert. «Notes on Jeff Koons», en KOONS, Jeff. *The Hand Book*. Op. cit. p. 15. (Todos nosotros, desde luego, habíamos estado viendo este tipo de cosas durante años en todos los centros comerciales y puestos turísticos, pero nunca antes habíamos sido forzados, como uno lo es en una galería, a encarar y enfrentarse a su turbadora fealdad y delirante e insípida expresión.)

desear. En el arte, nos dice Koons, no nos preocupamos de los objetos, sino de las personas. Pero prestamos atención a los objetos por su capacidad para ayudarnos a expresar y a compartir las experiencias y el conocimiento con los otros.

El objeto seduce por la ausencia de deseo que le es propia, de manera que el paso del deseo a la seducción sólo es posible a través del objeto que desafía al sujeto. Entonces la ironía sustituye a la causalidad universal por la fuerza fatal de un objeto singular. Mediante la ironía se impone el azar, la casualidad de lo singular, de lo único. Para Baudrillard la causalidad es “la ridícula pretensión de atribuir una causa a cada acontecimiento, y cada acontecimiento a su causa”.<sup>71</sup> Pero Jeff Koons conoce la fuerza de la seducción y por ello prefiere la casualidad y disfruta con la azarosa seducción de los objetos.



*Puppy*, 1992. El perro de Koons ante la puerta del Museo Guggengeim de Bilbao.

En el verano de 1992 —nos cuenta Rosenblum— como parte de una exposición a menos de una hora de la novena Documenta de Kassel, le fue posible aunar fuerzas con un castillo de principios de siglo XVIII. El teatral emplazamiento se convertiría en escenario perfecto para una nueva extravagancia de Koons, “a colossus of Kitsch in the most adorable of guard dogs”. Un gigantesco perrito hecho de miles de flores estaba situado en la puerta esperando a los visitantes del castillo, igual que ahora da la bienvenida al público que se acerca al museo Guggengeim de Bilbao. Este guardián

---

<sup>71</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Op. cit. pp. 121-125.

kitsch anuncia la entrada a un mundo diferente a la vez que denuncia la pretensión con que cumple, el espectáculo del que participa: la emotividad en liquidación puesta a la venta por un arte que duda de su propia función.

Nada sorprendente en los tiempos que corren. Y Koons, por supuesto, no sólo es consciente, sino que sabe hacer bandera de aquello que otros usarían fácilmente como excusa para una visión apocalíptica.

“If you put art in the hands of the monarch it will reflect his ego and eventually become decorative. If you put art in the hands of the masses, it will reflect mass ego and eventually become decorative. If you put art in the hand of Jeff Koons it will reflect my ego and eventually become decorative.”<sup>72</sup>



DE IZQUIERDA A DERECHA. Louis XIV, Rabbit, 1986. Autorretrato, 1991.

Y tal vez todo al mismo tiempo: un arte decorativo que pueda reflejar el ego de reyes, el ego de las masas e incluso el más particular ego del artista.

---

<sup>72</sup> KOONS, Jeff. *The Hand Book*. Op. cit. p. 76. (Si pones el arte en manos de la monarquía, reflejará su ego y finalmente llegará a ser decorativo. Si pones el arte en manos de las masas, reflejará el ego de la masa y finalmente se hará decorativo. Si pones el arte en manos de Jeff Koons reflejará mi ego y finalmente se hará decorativo.)



### 4.3.2. La comunicación con el público.

“My work has no aesthetic values,  
other than aesthetic of communication.”<sup>73</sup>

Para Jeff Koons el gusto no es en absoluto importante o, al menos, eso afirma. Al igual que sostiene que en la vida no es necesario ser inteligente, es suficiente ser listo. El ritmo de las palabras de este artista despierta en el locutor una confusa confianza. Al igual que su obra, sus declaraciones tienen el poder de decir cosas contrarias a un mismo tiempo, todo depende de la capa que alcancemos a leer. Pero, para él, todo es un juego donde la comunicación y sus registros marcan las pautas de los jugadores: el artista, la obra (dentro de la que incluimos sus declaraciones) y el público.

Este ingenioso embaucador sabe muy bien lo que quiere y lo afirma con claridad: “I’m for the return of the objective, and for the artist to regain the responsibility for manipulation and seduction: for art to have much political impact as the entertainment industry, the film, the pop music and the advertising industries”.<sup>74</sup> El poder de influencia real del arte es prácticamente nulo si lo comparamos, como hace Koons, con el cine, la música pop y la industria publicitaria. Estamos de acuerdo con que el arte debe perseguir unos objetivos y una responsabilidad enfocados a generar en el público un movimiento que lo conduzca a una situación mejor. Y ese fin, el de influir y manipular los sentimientos, será el que este artista persiga y logre con cada obra. Para ello, como buen empresario, utiliza en el arte las estrategias del cine, la música pop y la publicidad, que aprende desde niño:

“My father was an interior decorator. So I grew up at a very early age learning that the environment can manipulate your emotions and the way that you feel. I would go into my father’s store and one week, one room would be a kitchen, and the adjoining room would be a living room. I would return the next week and the kitchen had become a den for the people to watch television and

---

<sup>73</sup> «Phrases and Philosophies by Jeff Koons», en KOONS, Jeff. *The Hand Book*. Op. cit. p. 31. (Mi trabajo no tiene valores estéticos, más que los de la comunicación.)

<sup>74</sup> *Idem.* p. 33. (Estoy de acuerdo con el retorno del objetivo, y con que el artista recupere la responsabilidad de manipulación y seducción: con que el arte tenga más impacto político como la industria del entretenimiento, el cine, la música pop y la industria publicitaria.)

the other room had become a bedroom. I would feel totally different emotions entering that space. I was being manipulated and I liked it.”<sup>75</sup>

El artista es igual que un político o un hombre de negocios, pero más libre y con el poder de controlar todo el proceso en el que está envuelto. La labor de Koons, por tanto, está directamente ligada al plano moral. Y lo particular de la ética en su trabajo es la tentación, es el modo mediante el que pone a prueba los valores compartidos por la sociedad. Sabe poner el dedo exactamente en la llaga y esperar lo suficiente como para que algunos se enfaden y otros acaben aplaudiéndole: ésta es su manera de preguntar. En lugar de cuestionar si es posible hacer esto o aquello, en vez de dudar si es mejor ir hacia allí o esperar; Koons se lanza sobre la cuestión la pinta de colores llamativos y la vende al mejor postor.

“Morality has always played a very important part in my work. Many times I will go to the depths of hypocrisy and resurface without making any direct moral judgement. By someone I am viewed as a sinner but I am really a saint. God has always been on my side. Anyone with enough distance will be able to find my positive moral position.”<sup>76</sup>

Como un Magritte del siglo XXI, construye una pipa de cinco metros y dice “esto sí que es una pipa”. Ahora lo que falta es un gran hombre capaz de agarrar el inmenso trasto, llevárselo a la boca y darle una buena calada. La exageración que marca la obra de Koons reclama un mundo a su altura, una realidad capaz de cumplir con la exageración de sus expectativas. De ese modo, en la serie *Banality* la porcelana es utilizada para penetrar en la conciencia de las masas, para establecer una comunicación directa con la gente. Los símbolos de la banalidad y el acomodamiento son reproducidos en porcelana o madera policromada, guardando la estética de los objetos decorativos y souvenirs.

---

<sup>75</sup> KOONS, Jeff. *The Hand Book*. Op. cit. p. 5. (Mi padre era decorador de interiores. Por lo que crecí desde muy temprana edad aprendiendo que el entorno puede manipular tus emociones y el modo en que sientes. Podía entrar en la tibia de mi padre y una semana, una habitación podía ser una cocina, y el habitáculo conjunto podía ser un salón. Podía regresar la semana siguiente y la cocina se había convertido en un estudio para que la gente viera la televisión y el otro espacio se había transformado en un dormitorio. Podía sentir emociones totalmente diferentes entrando a aquel espacio. Era manipulado y me gustaba.)

<sup>76</sup> «Phrases and Philosophies by Jeff Koons», en KOONS, Jeff. *The Hand Book*. Op. cit. p. 39. (La moralidad ha jugado siempre un papel muy importante en mi trabajo. Descenderé muchas veces hasta lo más profundo de la hipocresía y volveré a la superficie sin hacer ningún juicio moral directo. Para algunos soy visto como un pecador, pero realmente soy un santo. Dios ha estado siempre de mi lado. A cualquiera con suficiente distancia le será posible encontrar mi positiva postura moral.)

Una estética intencionalmente barroca y decorativa que juega a manipular significados contradictorios en una seducción que promete una profundidad tras la fría superficie. “The church uses the Baroque to manipulate and seduce —afirma Koons—, but in return it does give the public a spiritual experience. My work deals in the vocabulary of the Baroque.”<sup>77</sup> Así, nos introduce en el lenguaje del Barroco al tiempo que lo desmantela, a la vez que rompe su sentido a favor del absurdo, conduciéndonos, no a una experiencia espiritual, sino a una toma de conciencia de la situación de nuestro mundo. Él mismo se considera un engaño, un estafador que utiliza la contradicción como la más eficaz de sus herramientas.



IZQUIERDA. *Michael Jackson and Bubbles*, 1988. DERECHA. *Stacked*, 1988.

El arte explora las herramientas de la comunicación, pero dicha exploración viene acompañada por una responsabilidad moral. Como el arte propagandístico, la obra de Koons utiliza ciertas herramientas como vehículo para la comunicación y lo hace consciente de su poder de influencia, con una ética comprometida.

“Contradiction is a powerful tool. You can not liberate everyone. The contradiction in my personality run deep. In part, I am a sham, a con man. But I also have a sense of integrity that I hope comes through in my work.”<sup>78</sup>

<sup>77</sup> KOONS, Jeff. *The Hand Book*. Op. cit. p. 106. (Las iglesias usan el Barroco para manipular y seducir, pero a cambio proporcionan al público una experiencia espiritual. Mi trabajo se mueve en el vocabulario del Barroco.)

<sup>78</sup> *Idem*. pp. 39-40. (La contradicción es una herramienta poderosa. No se puede liberar a todos. La contradicción en mi personalidad es muy profunda. En parte, soy un fraude, un estafador. Pero también tengo un sentido de integridad que espero que salga a través de mi trabajo.)

Su lenguaje es capaz de caminar en direcciones opuestas a la vez. Así nos confirma Rosa Olivares: “De alguna manera Koons renueva, mientras aparentemente destruye, el aura del artista. Lo que él toca, lo que él piensa, se convierte en revulsivo creativo y en obra de arte al mismo tiempo. Mostrando siempre que todo arte sigue siendo conceptual, y que, como dijo Duchamp, al artista se le define por la intención”.<sup>79</sup> Para él, el mayor interés es establecer una conexión, una comunicación con el público, para llevarlo a algún lugar. Si las personas disfrutan con cierto tipo de obras es porque les interesa el lugar a donde les llevan, porque tiene que ver con su carácter intelectual o psicológico. Así asevera él mismo: “I do believe that if an artist is honest the work will have intensity. People just want to be connected to the power of life and the power of their potential. That is what is engaging”.<sup>80</sup>

El arte —según Koons— es el vehículo que nos conecta con la posibilidad de realizar lo que simplemente deseamos. Su trabajo nos recuerda continuamente que este es el único tiempo que tenemos, arengándonos sutilmente a hacer uso de nuestra libertad para disfrutar de la vida. Con gran optimismo lo explica él mismo:

“Art is a fluid medium. It always wants to be engaged in the here and now; the most liberating gesture that art can offer you is to make a gesture in this moment that is totally what you want to do. I think life is simple. There are a lot of barriers that are created and they keep people from making the gesture that they would like to make, and experiencing the simplicity of life, the connection you can have in life.”<sup>81</sup>

Todo es cuestión de aceptación, los logros que uno sea capaz de alcanzar dependerán de la capacidad de aceptar las condiciones de la propia realidad y la historia. “The acceptance of past history, puts you in the position for the acceptance of

---

<sup>79</sup> AAVV. «Pero...¿es esto arte? Artistas que cambiaron la idea de arte» Op. cit. pp. 16-35. (La contradicción es una herramienta poderosa. No puedes liberar a cada uno. La contradicción es mi marca personal. En parte, soy un engaño, un timador. Pero también poseo un sentido de la integridad que espero sea expresado en mi trabajo.)

<sup>80</sup> SCHUSTER, Peter-Klaus. «In Conversation with Jeff Koons», en KOONS, Jeff. *Celebration*. Berlin, Neue Nationalgalerie / Hatje Cantz, 2008. p. 89. (Creo que si un artista es honesto el trabajo tendrá intensidad. La gente sólo quiere estar conectada con el poder de la vida y el poder de su potencial. Lo que es encantador.)

<sup>81</sup> *Idem*. p. 86. Art is a fluid medium. It always wants to be engaged in the here and now; the most liberating gesture that art can offer you is to make a gesture in this moment that is totally what you want to do. I think life is simple. There are a lot of barriers that are created and they keep people from making the gesture that they would like to make, and experiencing the simplicity of life, the connection you can have in life. (El arte es un medio fluido. Siempre quiere estar comprometido con el aquí y el ahora; el gesto más liberador que el arte puede ofrecerte es hacer un gesto en este momento que sea totalmente lo que tú quieres hacer. Pienso que la vida es simple. Hay muchas barreras que son creadas y privan a la gente de hacer el gesto que les gustaría hacer, y experimentar la sencillez de la vida, la conexión que puedes tener en la vida.)

this moment and the future” —explica Koons en la misma entrevista con Peter-Klaus Schuster.

Una aceptación que puede aumentar tus parámetros, que es la puerta a todas las cosas —indica Koons. Este requisito indispensable para rebasar los límites propios, recuerda al planteamiento que Chantal Maillard establece en su razón estética y que veremos en el siguiente capítulo, ejemplificado también por el trabajo de Pipilotti Rist. Pero sigamos un poco más con el paradójico mundo de Jeff Koons.

#### **4.3.3. Ni porno, ni kitsch: La inexistencia de Jeff Koons.**

“Pornography is alienation. My work has absolutely no vocabulary in alienation. It’s about using sexuality as a tool to communicate.”<sup>82</sup>

La capa más externa del trabajo de este artista exprime las formas de lo que denominaríamos kitsch de un modo realmente pornográfico, en el sentido del término que indicábamos en la cita introductoria al apartado 4.3. sobre Koons: lo porno que reclama un original del que no es más que una desproporcionada copia. Sin embargo, el artista defiende: “I don’t believe in kitsch because I don’t believe in judgements. The word kitsch —to me— automatically passes judgements. I do believe in different levels of significance, or that some things may have dialogues in which you can understand some form of hierarchy.”<sup>83</sup> Ya pueda denominarse kitsch o pornográfico, ya sea capaz de escurrir toda etiqueta clasificadora, el arte de Jeff Koons comunica al espectador que detrás de su imagen desproporcionada, su tremebunda apariencia, siempre se oculta otra realidad más exacta, más pesada y veraz.

Las múltiples referencias al porno en la obra de Koons, entre las que destacamos las imágenes de la serie *Made in Heaven*, 1990-92, denuncian una falta: la carencia de amor verdadero que por mucho que se adorne sigue evidenciando su vacuidad. El

---

<sup>82</sup> «Phrases and Philosophies by Jeff Koons», en KOONS, Jeff. *The Hand Book*. Op. cit. p. 36. (La pornografía es alienación. Mi trabajo no tiene absolutamente un vocabulario alienante. Se trata de usar la sexualidad como herramienta para comunicar.)

<sup>83</sup> Peter-Klaus Schuster, «In Conversation with Jeff Koons», en KOONS, Jeff. *Celebration*. Op. cit. p. 88. (No creo en el kitsch porque no creo en los juicios. La palabra kitsch —para mí— automáticamente hace juicios. Creo en diferentes niveles de significancia, o que algunas cosas pueden establecer diálogos en los cuales puedas entender alguna forma de jerarquía.)

fetichismo pornográfico que vemos en las siguientes fotografías juega, desafiando la moral, a reclamar lo perdido. Ese verdadero, original, del que no encontramos más que exageradas representaciones.



Imágenes pertenecientes a la serie *Made in Heaven*, 1989-92.

El nombre de Jeff Koons posee el don de la provocación, de la prominencia y del buen sentido para los negocios. Todo lo relativo a este artista parece ser más grande que la vida —afirma Anette Hüsich: su perfeccionismo, los trabajos mismos, la atención que el público le presta, su estudio (del tamaño de una mediana empresa), y los precios que sus trabajos frecuentemente alcanzan el mercado del arte.<sup>84</sup>

Mientras en el exterior puede ser lujoso y divertido, el interior es un poco oscuro. El ejemplo de *Balloon Dog* posee —como el mismo autor califica— alguna similitud con el caballo de Troya, la presencia interior se hace evidente tras la bella y llamativa capa externa. Y esa doble lectura es llevada hasta los extremos más paradójicos, entrando tantas veces en pura contradicción. Según Peter-Klaus Schuster es estimulante como este artista establece diferentes diálogos al mismo tiempo.<sup>85</sup> La mezcla de arte decorativo con formas elementales que aluden de manera abstracta a la eternidad

<sup>84</sup> Anette Hüsich, «Archetypes for Survival. Or, How Art Can Comfort», en KOONS, Jeff. *Celebration*. Op. cit. p. 98.

<sup>85</sup> Peter-Klaus Schuster en KOONS, Jeff. *Celebration*. Op. cit. p. 90.

confluyen en su trabajo, un lugar de encuentro de mundos diferentes. Los distintos niveles de lo humano se conectan en un territorio lleno de contradicciones.

Tal y como el artista confiesa: “I think polarity is important, in giving any one work of art as many polarities as posible makes it represent and imitate life”.<sup>86</sup> Lo que proporciona la posibilidad de moverse de un discurso a otro en un plano de múltiples conexiones donde el público, así como la crítica, quedan deslumbrados, confundidos por la ambigüedad de sus propuestas: impresionados por tanta belleza y horrorizados por la superficialidad que representan.



*Balloon Dog (Red)*, 1994-2000. Acero inoxidable altamente pulido cromado con pintura transparente.

Koons siempre ha negado que su trabajo tenga una concepción irónica. Pero esta negación parece parte de la ironía que engloba todo su trabajo, en el que su vida y, por supuesto, su figura pública son partes inseparables. En *The Handbook* declara: “My art and my life are totally one”. Así que sus comentarios tanto como su trabajo plástico deben entenderse dentro de un único conjunto.

---

<sup>86</sup> KOONS, Jeff. *Celebration*. Op. cit. p. 90. (Pienso que la polaridad es importante, al dar a cualquier obra de arte tantas polaridades como sea posible le hace representar e imitar a la vida.)

Esto, que sería normalmente apreciado por la coherencia que presupone, es malinterpretado en el caso de Koons, ya que en un terreno tan pantanoso como lo es la ironía, resulta realmente difícil reconocer la postura de nuestro artista, siempre explorando los límites de la moral. Él mismo ha llegado a considerarse como “the strongest artist of my generation” o a referirse a su hijo como una “biological sculpture”. Una estrategia de interacción con el público que denomina como “gesture of embrace”.

El lenguaje de este artista conoce la absurdidad y se mueve en su mundo jugando a ser irónico: es amable con lo agresivo y se ríe tremendamente de la seriedad. Koons juega a ser artista, como jugaría a ser cualquier otra cosa allá donde la casualidad lo condujese. Eso sí, sabe que el azar es el árbitro de todos los juegos. Literalmente transcribimos unas palabras donde hace gala de su fuerza y de su humildad en una sentencia inteligente revestida de estupidez y llena de humor, al mejor estilo del autor: “I’m anything but an egomaniac. I’m very aware of my limits. Still, in all modesty, I have to say: I think I’m the strongest artist of my generation.”<sup>87</sup>



Koons ante uno de sus cuadros de Popeye.

Su manera de comunicar se basa en el empeño de decir siempre lo uno y su contrario, en un juego paradójico que se mueve en la dimensión de los arquetipos, que —según dice— ayudan a todos a sobrevivir. Los arquetipos representan lo invisible, lo incomprensible, se refieren a niveles absolutos intangibles, de modo que se distinguen

---

<sup>87</sup> Jeff Koons en Christian Kämmerling “Umarmt Eure Vergangenheit. Ein Werkstattgespräch mit Jeff Koons über seinen Zyklus fürs SZ-Magazin”, *Suddeutsche Zeitung, Magazin*. 13 de Noviembre, 1992, p.34. Referido en KOONS, Jeff. *Celebration*. Op. cit. p. 99. (No soy más que un egocéntrico. Soy muy consciente de mis límites. Aún, con toda modestia, tengo que decir que: pienso que soy el artista más fuerte de mi generación.)



por una paradoja sobre la que se forman y esconden dentro de sí el subconsciente colectivo.

Es hacia ese subconsciente adonde apunta la obra de este maniático de la comunicación. Su obra ataca directa al subconsciente del público con un lenguaje que revestido de simpleza plantea cuestiones de profundidad ética. Otra vez hablamos de una renovación de los valores morales que brotan en nuestro tiempo faltos de arquetipos, necesitados de mitos. Los valores y emociones encerrados en arquetipos son absorbidos por la memoria colectiva —defiende Anette Hüscher—, reteniendo así su eco en experiencias míticas.<sup>88</sup> Pero duda Hüscher, qué significa que una obra de arte es arquetípica.



*Balloon Dog (Red)*, 1994-2000. Acero inoxidable altamente pulido cromado con pintura transparente.

Esta idea implica la existencia de una paradoja en la que visibilidad e invisibilidad están fuertemente enlazadas. Se trata de imágenes simbólicas en las que el fenómeno representado o simbolizado no es visible. La capa de pintura transparente sobre el acero inoxidable altamente pulido refleja al espectador disminuido ante la inmensidad de objetos gigantes. Vemos el inmenso objeto, vemos el destello de su reflejo que nos mira como un espejo, pero no vemos su interior, el vacío, la oscuridad. Algo queda oculto y tal vez ahí es a donde Koons llama nuestra atención.

El gran peso, que podemos adivinar por el material y las dimensiones con que están hechas las esculturas, dota a la obra de una gravedad simbólica frente a la que el público se siente liviano, casi liberado de su carga existencial que por un tiempo puede

---

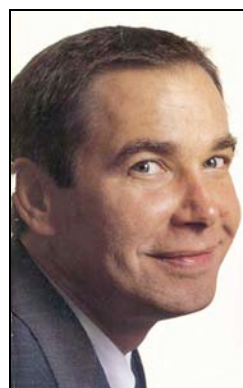
<sup>88</sup> Anette Hüscher, «Archetypes for Survival. Or, How Art Can Comfort», en KOONS, Jeff. *Celebration*. Op. cit. p. 104.

depositar en el objeto artístico. Un descanso merecido para el Sísifo que cada sujeto encarna. Cada uno lleva su propia piedra, la de Jeff Koons es entregarlo todo a cambio de su personaje, no existir a cambio de su arte:

“I was always an artist. I’ve been an artist since I was born. Art has always been a way for me to define my own parameters, to externalise myself. I have no perception of Jeff Koons, absolutely not. Your perception of Jeff Koons is probably much more realistic than mine, because to me I am nonexistent.”<sup>89</sup>



Koons de niño y en la actualidad.



Este artista inexistente puede servirnos como un magnífico ejemplo para entender la idea de creador absurdo que arriba desarrollábamos. Nos encontramos frente a un ser absurdo, existencial hasta el punto de que es bastante consciente de la falta de sentido, pero liberado de toda carga. Este Sísifo sabe que su piedra es un mero símbolo. Por tanto ha perforado su interior y la ha vaciado para hacerla mucho más ligera. Ahora sonríe a la vez que la empuja jactándose de aquellos que lo admiran con asombro por ser capaz de levantar el inmenso bulto con extrema facilidad.

Koons, al igual que lo hacen Gilbert & George, nos enseña a vivir *para nada*, con aceptación. Ellos, y muchos otros, nos mostrarán que la ausencia de sentido (o, mejor dicho, la negación de la lógica en un sentido absurdo) puede y ha de entenderse como liberación y no como pérdida. De este modo la vida podrá disfrutarse con una alegría sin límite. Es aquí donde el arte cumple su labor poniendo en marcha su potencial catalizador. Por medio de símbolos comprensivos sacados de nuestro día a día, que

---

<sup>89</sup> KOONS, Jeff. *The Hand Book*. Op. cit. p. 8. (Siempre fui artista. He sido artista desde que nací. El arte ha sido siempre para mí un modo para definir mis propios parámetros, para exteriorizarme. Yo no tengo percepción de Jeff Koons, absolutamente no. Tu percepción de Jeff Koons es probablemente mucho más realista que la mía, porque para mí soy inexistente.)

establecen una comunicación con los niveles más profundos de nuestro entendimiento para ayudarnos a comprender el mundo en que vivimos.

La generosidad de este arte absurdo es infinita y, como hemos visto, se vuelca entera en un arte para todos (*Art for All*), en un proceso comunicativo cuyo fin es trascender en el público la propia experiencia de la realidad absurda. El ser absurdo quiere compartir su capacidad de aceptación con sus iguales y para ello busca eco en el arte.

En adelante recorreremos diferentes aspectos y estrategias de otros creadores que parten de la absurdidad como origen sin destino. Unos practicarán la ironía como juego existencial, otros se medirán respecto al mundo en empresas imposibles, desconfiarán de la realidad, apostarán por la seducción y, en definitiva, pondrán a prueba los mecanismos de comprensión sobre los que constantemente construimos nuestro entendimiento.

De un ser que se reconoce en lo absurdo y acepta su situación con gracia analizado hasta aquí, en el siguiente capítulo pasaremos a una puesta en juego de la ironía, en la que la razón es estética y juega con la ética.





## **5. LA ÉTICA LÚDICA DE LA RAZÓN ESTÉTICA.**



## 5.1. LA DEBILIDAD DE LA IRONÍA.

Si los valores de nuestro mundo se han desgastado y vuelto inútiles, si ya no funcionan a la hora de hacernos entender o cuando hemos de relacionarnos los unos con los otros, nos veremos obligados a replantearnos el modo de utilizar la razón que los sostiene. Ya en el comienzo de su libro *La razón estética* nos advierte Chantal Maillard: “Todo mundo es una construcción. Ahora bien, esta construcción la hacemos entre todos pactando su modelo a partir de nuestra experiencia”. Una experiencia en la que y durante la que nos vamos creando. “Por ello, el ejercicio de la razón estética es ante todo una manera de autoconstruirse.”<sup>1</sup>

Vivir estéticamente o practicar una razón estética será aprehender lo real sensiblemente durante el acto de construirlo de un modo lúdico. Lo estético, para Maillard, designa la capacidad de penetrar en el ámbito de lo real usando los canales de la sensibilidad, ocupando la oscuridad, traspasando las fronteras de lo posible; y establecer allí una empresa de construcción lúdica de nuestro mundo, siempre a partir de una ética con valores también en continua construcción.<sup>2</sup>

Para ello es indispensable una razón vulnerable, “débil”, una razón opuesta a la rigidez. “Lo débil es fuerte en su porosidad, en su maleabilidad, en su flexibilidad, como lo es lo fuerte en su resistencia, en su rigidez.”<sup>3</sup> Así defiende la autora la validez del pensamiento propuesto por G. Vattimo y P. Aldo Rovatti. En esta capacidad de adaptación, como en su poder transformador y generador, se aproxima la razón débil a la razón estética. Entra en juego el carácter poético de la razón creadora, capaz de permear lo posible y formar una realidad enredada en su interior. Como un líquido sobre una roca porosa se filtra hasta ocupar sus entrañas con tanta fuerza que puede llegar a reventarla.

---

<sup>1</sup> MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Barcelona, Laertes, 1998. pp. 11 y 12.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> *Idem*. p. 18.



La razón estética más que creativa, es creadora. Chantal Maillard diferencia como, mientras la creatividad es una capacidad del sujeto para asociar y enlazar elementos dispersos, la creación consiste en diseñar nuevos mundos posibles, nuevas posibilidades de ser para el mundo. Lo que ella denomina *formas actuantes* (*mundos de verdad* en palabras de Nelson Goodman).<sup>4</sup> Tal vez por ello su objeto es el *suceso*, el acontecimiento y no el ente o el fenómeno. El ser no es, sino que «su-cede», dice Vattimo en su pensamiento débil. “Suceder, o ac-caecer connota la caída, la caducidad”, lo que implica “que al acto de ser le acompaña la caducidad: la entrega a la muerte”.<sup>5</sup> Pero esta caída no convence a Maillard que, más partidaria de un deslizamiento horizontal, de superficie, no comparte la idea de la verticalidad que supondría la caída. Se encuentran aquí dos planteamientos: el primero vertical (de profundidad), podría ser respaldado por Camus y su mito absurdo que sube y baja entregado plenamente a la sinrazón de su existencia, capaz de aceptar la caída y la muerte como única certeza, un ser que acaece o sucede. El segundo, en cambio, horizontal (de intensidad), que se mueve siempre en superficie, definido sin equivalentes por Deleuze. Es el planteamiento de un ser rizomático que se crea a sí mismo en la huida y vive sólo en el acontecimiento. ¿Acaecer y suceder o acontecer? ¿Cuál es la verdadera naturaleza del ser? Ambas aceptan el absurdo, pero la primera opción implica un tiempo, un transcurrir, mientras la segunda es instantánea, sólo se desenvuelve en el presente, sólo es aquí y ahora.

La razón estética en su sentido metafísico y ético (en la relación que mantiene con la idea de realidad, con la verdad) es como un dios contemplativo y danzante. Practica la ética de la armonía, de la «morada». “Morar: estar en armonía con lo propio (uno mismo), habitar la propia naturaleza, corresponder a ella, esa es la perfección del acto estético...”<sup>6</sup> Según Maillard la creación es amoral, por tanto, ya que no persigue un fin fuera de su propia realización. Es un acto puro. El bien y el mal corresponden a lo lógico, no a lo estético.

Lo estético vive, se mueve, en otra dimensión. No es moral, pero sí tiene un comportamiento ético en cuanto que construye mundo y con él los valores para habitarlo. El juego y la ironía participan en la construcción como patrones de comportamiento. La ironía es una vía para la desidentificación: abre una distancia de

---

<sup>4</sup> Véase el epígrafe 2.2. *Muchos mundos de verdad*.

<sup>5</sup> VATIMO, Gianni, *El pensamiento débil*. Madrid, Cátedra, 1998. p. 34. Ref. en MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op.cit. p. 21.

<sup>6</sup> MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op.cit. p. 23.

componente estético entre el yo y la conciencia (la conciencia del yo y del mundo). Además permite la simulación lúdica y evidencia la convención, la estructura del entendimiento; la cuestiona, duda de ella, la mira desde otra perspectiva; y así la conoce en profundidad, la reconoce como código y la acepta consciente de su inutilidad. La ironía es ética, la ética del mundo absurdo. El hombre irónico, por tanto, es incapaz de tomarse en serio a sí mismo, ya que su ética se cimenta en la absurdidad. “La seriedad es un estado de identificación.” Así, cuando la ironía se dirige sobre sí misma —nos dice Maillard— se nadifica. “La ironía podría definirse como un movimiento epistemológico y ético que adviene en un espacio estético y se sirve de los instrumentos también estéticos de la simulación y síntesis metafórica; o bien, como una categoría estética que en razón de su objeto adquiere valor ético-epistemológico.”<sup>7</sup>

Pues bien, el acontecimiento irónico va a moverse en el plano horizontal, como adelantábamos anteriormente. La superficie no presenta un camino trazado, ofrece todas las dispersiones posibles y su lema es «perdersé». Será el deslizamiento el arte de andar sobre la superficie, un ejercicio mucho más difícil que la seriedad. Perdámonos, entonces, en nuestro deslizamiento poético sobre la superficie; dejemos de creer en lo que sabemos, apacigüemos nuestro deseo de saber y practiquemos el juego estético del ser.

Aunque la ironía suela entenderse como una modalidad del humor, sus mecanismos son distintos. Ambos son juegos de la inteligencia que funcionan desordenando la estructura lógica del entendimiento para unir ámbitos o realidades que, en principio, estaban separados. Pero la diferencia radica en que mientras el humor se sirve de la conexión y la asimilación de los elementos en juego, la ironía los yuxtapone. Así la casualidad sustituye a la causalidad y el absurdo derrumba toda lógica. La ironía pone en duda todo lo real, su lógica, su acuerdo, su sentido convencional; cuestiona lo absoluto, lo destruye. ¿No es esto lo que hace el simulacro? Genera un comportamiento, una reacción antes de que aparezca su causa real, plantea la idea de «como si», actuando *como si* algo hubiese ocurrido sin necesidad de que ocurra realmente.

El sujeto irónico logra su liberación mediante la ironía que le permite moverse, deslizarse, en un gran plano que comprende realidad y ficción. Allí juega a “convertir el

---

<sup>7</sup> *Idem.* p. 28.

absurdo negativo: la conciencia de la falta de sentido de la existencia, en absurdo positivo: ficción”.<sup>8</sup> El hombre absurdo de Camus es el hombre irónico del que nos habla Maillard, un nihilista positivo, activo, un superhombre, un ser humano libre.<sup>9</sup>

Este hombre se diferencia del romántico y del existencialista en que supera la seriedad distanciándose de sí mismo. Esto es posible debido a la desaparición de ideas absolutas de una razón por la que el sujeto deba o sienta la necesidad de luchar, una razón defendible. Sólo de este modo el hombre sublime del romanticismo capaz de morir por las ideas deja sitio para el hombre ridículo que habita un mundo absurdo. Este último acepta su mundo sin sentido y le da forma a través de la ironía, se ríe de todo (de él y de su mundo). Como dice Chantal Maillard:

“Al ironista moderno no le quedan valores absolutos, así que se distancia de la razón y de toda verdad que ella pueda establecer. Sólo le queda la constancia de una existencia que se le presenta tan ineludible como gratuita. El hombre irónico tensa la cuerda y baila. Se permite jugar, en circunstancias ordinariamente trágicas, metaforizando.”<sup>10</sup>

Él está fuera de lo ordinario y es consciente del gran acuerdo que subyace bajo todo orden. La ironía resalta el carácter efímero de lo real, su relación inevitable con el azar. Juega con su ambigüedad y enlaza estéticamente («como si») lo real con lo irreal y elimina la frontera entre ambos mundos. Lo irónico consiste en “incorporar el absurdo a la trama sin que ésta pierda realidad” de esta manera se unifican “lo cómico, inmediatamente producido ante la invasión del elemento anormal en la continuidad de la acción, seguido de la admiración ante la actitud despreñada del protagonista que nos devuelve a una situación trágica, transformada”.<sup>11</sup> Así la risa aparece acompañada de un sentimiento de “extraña ternura”.

Lo que caracteriza al hombre posmoderno es que, a diferencia del hombre serio, sabe morar en la incertidumbre y vive abierto a las posibilidades. Confronta el propio esquema con los matices, los accidentes, las fluctuaciones. La posmodernidad no acepta un mundo por descubrir, sino que, más allá, es consciente de un mundo por

---

<sup>8</sup> *Idem.* p. 46.

<sup>9</sup> CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza, 2006.

<sup>10</sup> MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op.cit. p. 47.

<sup>11</sup> *Idem.* p. 49.

hacer, por crear. El único modo de ser es haciendo, creando mundos de verdad —como veíamos con Goodman en el capítulo dos.

### 5.1.1. De la pretensión de verdad al espacio lúdico.

“La actitud poética nace cuando se apacigua el deseo de saber o, mejor dicho, de creer lo que se sabe, lo cual, al fin y al cabo, es lo mismo.”<sup>12</sup>

La pretensión de verdad está implícita en toda historia que explica los hechos, que intenta hacerlos corresponder con nuestra capacidad de entendimiento. Por el contrario los mitos funcionan a través de imágenes y no explican, sino que proyectan, exteriorizan, materializan. No juegan a convencer ni pretenden formar parte de una coherente verdad. Para Maillard los mitos son espejos que deforman simbólicamente mediando entre el alma y la oscuridad (entre lo más profundo del ser humano y el mundo de lo desconocido). Como lenguaje poético, en los mitos es más rico lo que no se dice que aquello que da forma a su contenido.<sup>13</sup>

Pero, ¿qué es ese “oscuro” al que se refiere Maillard, también llamado curiosamente *Jaos*? Podemos entender que el *Jaos* (origen de nuestro *Caos*) refiere a una oscuridad donde no somos capaces de establecer un orden, o mejor, donde nuestro entendimiento no consigue ver el orden previo, por falta de luz. Este es *el reino de la posibilidad*. Decía Fu Yen-t’u que el artista es aquel que puede captar lo invisible en lo visible.<sup>14</sup> Todo consiste en dar orden donde antes no lo había o reconocer un nuevo orden donde antes no éramos capaces de advertirlo; iluminar la oscuridad es conocer lo que escapaba previamente a nuestro entendimiento. Así, el artista es aquel capaz de hacer, de organizar, aquel que juega con lo posible y crea mundos. El artista es aquel que acepta el azar como regla indispensable en el juego del ser.

Pero, dentro de este planteamiento, el azar no pertenece a la realidad, sino al proceso mediante el que la conocemos, la comprendemos y la construimos. Es una

---

<sup>12</sup> *Idem.* p. 32.

<sup>13</sup> Sobre estas ideas desarrollábamos el primer capítulo, «Re-creación del mito», en el que valoramos la importancia de un modo de entendimiento no ceñido a la razón, que puede permitirse penetrar en lugares recónditos que la lógica no se permite indagar.

<sup>14</sup> MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op.cit. p. 70.

noción epistemológica, no ontológica, que es atribuible sólo y únicamente al sujeto ya que es producto de su actitud expectante. Sólo una actitud estética puede adentrarse en el abismo salvaje de la oscuridad, perdiéndose en una seducción interminable con el azar. La sugerencia y el vacío indican lo posible, lo inacabado. El instante y lo indefinido indican la plenitud y no la ausencia de algo. En Occidente los vacíos se interpretan como algo que falta, que no está, mientras en Oriente lo que se muestra indica el vacío amplio al que pertenece, el signo es una guía para acercarse al vacío. Será a principios del siglo XIX cuando más se acerca Occidente al universo caótico, lugar único para el desarrollo creativo. Digamos que es entonces cuando acepta (quizás nos excedamos al dar el proceso por terminado) o comienza a aceptar, mejor, el carácter poético del presente, la *poiesis* del presentarse la existencia.

La tarea de toda actividad estética en la actualidad consiste en despertar la conciencia lúdica, recuperar lo lúdico para la vida y renovar la comprensión de la realidad, una realidad por realizar durante el juego, jugando. Pero la tecnología es la única que tiene hoy el poder de condicionar el comportamiento y, por tanto, el entendimiento humano. Mediante la creación de objetos y máquinas con las que el hombre interactúa, la tecnología puede controlar el desarrollo humano. Pero la filosofía “puede enseñarnos el valor de la representación cuando se ha perdido la propia imagen, puede enseñarnos a no temer la posibilidad de no recuperarla, y el brindis gozoso por la inestabilidad”.<sup>15</sup> En este espacio lúdico la acción recupera una importancia en sí misma que no está reñida con términos de producción. El placer de la acción requiere plenitud y entrega lejos de fines externos. Para Gadamer el placer del juego se convierte en un gozo cognoscitivo que alcanza su perfecto cumplimiento en el arte.<sup>16</sup>

Interpretando la ontología del juego de Eugen Fink, Maillard defiende que jugar, pues, es vivir, pero sin trabas.<sup>17</sup> ¿Será, entonces, el juego el único modo de eliminar los impedimentos de la razón, sus obstáculos? O, tal vez ¿sería posible una vida jugada de principio a fin? ¿No es, sino eso, lo que hacemos al aceptar la “realidad” como “verdadera”?

---

<sup>15</sup> *Idem*. p. 92.

<sup>16</sup> Revisar los textos GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1991; *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1998.

<sup>17</sup> MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op.cit. p. 97.

Ese espacio lúdico requiere una conciencia despierta situada en el presente, en el ahora. El instante de su acontecimiento es aquí y ahora. A diferencia de lo serio, lo lúdico no es productivo, no funciona en términos de producción, no busca un fin más allá de sí. Lo lúdico, como el hombre absurdo, es inútil, pero no se lamenta de ello, sino que crece con la libertad que su falta de destino le proporciona. Además no participa del reino de lo verdadero, sino que lo representa e introduce el azar en el lugar de la certeza. Así que nos preguntaremos al son de Maillard si dentro de nuestra sociedad utilitarista, “¿es útil la idea de lo útil?”.<sup>18</sup>

Está claro que no, al menos no tanto como se ha pensado y defendido en aquellos momentos cuando la razón se pretendía erigir sobre una lógica todopoderosa ambisiosa de pragmatismos. La utilidad no resulta primordial, al menos, en términos absolutos. En una existencia despreocupada de la verdad, sin pretensión mayor que ser en cada momento, aconteciendo sin más, podemos gozar de la ausencia de un sentido racional delimitado por la lógica. Nuestra razón se ha vuelto estética y ha aprendido a reírse de lo útil.

---

<sup>18</sup> *Idem.* p. 103.

### 5.1.2. La risa estética de Chantal Maillard.

A continuación transcribimos un precioso párrafo que alude a la necesidad de sentido, de entendimiento, de comprensión; a la necesidad de valores para la vida. Así reivindica Maillard un espacio para la razón estética:

“... si alguien me preguntase si es legítimo hablar de la risa, si me preguntasen si no es superficial y vano dedicar tiempo —el propio y el ajeno— a esta cuestión cuando, mientras lo hacemos, están cayendo niños bajo unas balas que al dispararse parecen el estallido de una horrible carcajada, contestaría que no sólo es legítimo, sino que es necesario. La risa es manifestación de sentimientos muy diversos. Hay quien ríe mientras mata o tortura, hubo quien supo reírse mientras le torturaban. Hay quien se siente libre al reírse, hay quien ríe para humillar. Es necesario entender, en efecto, por qué una ráfaga de metralleta se parece tanto a una carcajada, y es necesario saber diferenciar esa risa de la otra risa, la risa integradora, la risa que es un ejercicio para la tolerancia.”<sup>19</sup>

La risa no sólo es legítima, sino necesaria. Lo imprescindible es saber qué risa es la que practicamos y cuál es el fin de nuestro gozoso ejercicio. Para Baudelaire la risa era síntoma del conocimiento, una risa que sólo puede surgir en la comicidad y no en la inocencia, y que necesita complicidad para desarrollarse.<sup>20</sup> Se trata de una risa producto de la inteligencia. Pero hay otras risas. Ésta es una expresión de poder que cree en la superioridad en beneficio del que ríe. Aunque, por otro lado corresponde a una «voluntad de arte», así que es, de algún modo, estética. “Una risa es estética en la medida en que entra en un juego de polifonía técnica. Una risa de buen humor o de maldad es anestésica, por el contrario, en la medida en que en ella puede percibirse sólo una voz: la de la alegría o la del odio que no saben jugar.”<sup>21</sup>

Según Serra Masana en la comicidad participan un conflicto de compatibilidad entre los elementos u objetos de la risa, el desprestigio y el ingenio. Las diferentes opciones entre estos tres elementos puede dar lugar a reacciones tan diversas como sorpresa, admiración, reacción jocosa o risa ordinaria. Cuando se da un conflicto de

---

<sup>19</sup> *Idem.* pp. 111 y 112.

<sup>20</sup> BAUDELAIRE, Charles. *De l'essence du vivre*, en *Oeuvres Complètes*. París, Éd. Du Seuil, 1968. p. 374. Ref. en MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op. cit. p. 116.

<sup>21</sup> LALO, Ch. *Esthétique du rire*. París, Flammarion, 1949. p. 7. Ref. en MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op. cit. p. 119.

compatibilidad, pero no hay ingenio ni desprestigio, tan sólo se produce una reacción sorpresiva. Si aparece el ingenio, pero ninguna de las partes queda desprestigiada, la reacción será de admiración. Una reacción jocosa será el resultado de un conflicto de compatibilidad en el que participen igualmente ingenio y desprestigio (ésta es la ecuación que más interesa a la razón estética). Por último, cuando el desprestigio asista sin la presencia del ingenio el producto será tan simple como la risa ordinaria.<sup>22</sup>

	<b>INGENIO</b>	<b>DESPRESTIGIO</b>	<b>PRODUCTO</b>
<b>CONFLICTO DE COMPATIBILIDAD</b>	No	No	Reacción sorpresiva
	Sí	No	Reacción admirativa
	Sí	Sí	Reacción jocosa
	No	Sí	Risa ordinaria

Esquema de la comicidad según Serra Masana

Todas y cada una de las formas de la risa cumplen la función de salvaguardar el sistema de valores establecido por un grupo, mantener las reglas del juego, o en el mejor de los casos revisarlos para ampliar su cobertura integrando nuevas reglas cada vez. Como escribiera Bergson en su ensayo sobre lo cómico: “La risa no tiene mayor enemigo que la emoción”.<sup>23</sup> Sólo cuando acallamos la emoción podemos reír. Es necesaria la distancia emocional desprendida de piedad sobre algo o alguien para poder reírnos de él o ello.

“La risa... tiene algo de estética, porque lo cómico se propone en el preciso momento en que la sociedad y la persona, libres de la preocupación por su conservación, comienzan a tratarse a sí mismas como obras de arte.”<sup>24</sup>

La risa es parte del sistema defensivo, al producir endorfinas y morfina naturales, disminuye la receptividad al dolor de nuestro organismo. La risa se produce ante una situación de peligro. La pregunta que nos hace Maillard apela al peligro que nos supone la falta de sentido. “¿Se siente en peligro el organismo al hallarse frente a una

<sup>22</sup> SERRA MASANA, J. *Análisis de la comicidad*. Mallorca, Distribuidoras Reunidas, 1972. p. 72. Ref. en MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op. cit. pp. 123-24.

<sup>23</sup> BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid, Alianza Editorial. 2008. p. 13.

<sup>24</sup> *Idem*. p. 23.



contradicción, o frente a un absurdo, o frente a lo inesperado? Indudablemente sí: lo inusual molesta, lo paradójico inquieta, el absurdo, cuando se impone, aterra”.<sup>25</sup>

De modo que hay que ser un verdadero héroe para enfrentarse a la absurdidad de nuestra existencia. Un héroe que ría ante el absurdo, como el Sísifo de Albert Camus, para disminuir el dolor provocado por la falta de sentido. Un superhombre risueño protegido de cualquier conflicto de sentido por un escudo de morfina y endorfinas, eso sí, naturales. También hay otros, héroes románticos, o no tan héroes, que se resguardan en otras anestésicas. Pero lo valioso de esa risa, lo que convierte en héroe a Sísifo, es la aceptación del vacío como espacio necesario para el movimiento (vacío de sentido y movimiento del conocimiento). Pero ¿de qué se ríe Sísifo? ¿Y por qué? Nuestro personaje se ríe de sí mismo igual que de cualquier cosa porque siente la necesidad de romper la continuidad lógica, de provocar una ruptura, una grieta, en la que integrar el vacío de sentido. Es este movimiento de vaivén, entre lo lógico y lo absurdo, el que da lugar a la vida. En él lo lógico, previamente acordado como tal, se abre para engullir un fragmento más de lo absurdo e incorporarlo a su mundo.

Ahora bien, para que este proceso se efectúe es imprescindible que exista una distancia entre el sujeto y su mundo, o mejor, entre la conciencia y toda construcción (también el sujeto es construcción de la conciencia). Hablamos de una distancia estética que consiste en “estar en el mundo como ante una representación, verse a sí mismo como espectáculo —lo que según Chantal Maillard— entraña un placer que desplaza”. Dicha separación supera la seriedad de lo real y hace libre al hombre permitiéndole el uso de la ironía. Pero para que funcione “esta distancia no deberá ser ni demasiado grande, porque en este caso la empatía no podría darse, ni demasiado poca, porque entonces el sujeto se implica personalmente”.<sup>26</sup>

Vivir estéticamente, entonces, implica aceptar esa distancia y mantenerla, tomar posesión del «como si». Esto es, reconocer que el juego está por hacer, que la existencia humana no depende de un ente sobrehumano, sino que, en cambio, está en nuestras manos; de modo que la única actitud madura se reduce a tomar las riendas y jugar a la vida creando sus reglas. La risa estética llega hasta los límites del juego y los rebasa creando grietas a través de las que ampliar el territorio de lo posible.

---

<sup>25</sup> MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op. cit. p. 125.

<sup>26</sup> *Idem*. pp. 128 y 129.

“Es tiempo de convertir las fronteras en flechas que apunten al caos, al reino de la Posibilidad, o al propio corazón, atravesando los límites de su encierro. Es tiempo de aprender a reír con una risa que disuelva los cercos y deje en libertad a eso que creemos «ser» para que podamos cumplirnos en el suceso.”<sup>27</sup>

Sólo estéticamente podrá el entendimiento imaginarse más allá de sí y desvanecer la idea del yo en el vacío, disolviendo a la vez el orgullo de esa risa. “Cuando la propia existencia se convierte en el objeto de la risa, ésta ha de ser estética para ser humilde, ha de ser humilde para ser realmente sabia.”<sup>28</sup> Con la risa del sabio, la risa estética, lo necesario (lo «real») queda desplazado por lo posible (el «juego»). Al aceptar la relatividad de lo necesario se hace relativa también la estructura de valores. Y al reconocer el carácter consensuado de nuestro mundo se abren las puertas a la creatividad y la posibilidad. El único modo, entonces, de estar en el mundo es construyéndolo, creando sus valores, las reglas del juego, para cuestionarlos, romperlos y volverlos a crear. Sin caer en el escepticismo apostaremos por un uso de la razón más complejo y delicado de un *relativismo positivo*. En su razón poética María Zambrano nos arengaba a asumir el movimiento histórico y transformar en dinámica la rígida y estática estructura que hasta entonces tenía nuestra razón. Proponía un *relativismo positivo* que consciente de la relatividad pusiera en práctica “un nuevo uso de la razón más complejo y delicado” sin caer en el escepticismo.<sup>29</sup> Unas décadas después el relativismo sí que ha empapado el pensamiento humano, mas no siempre libre de incertidumbre, desconfianza y, en definitiva, escepticismo.

La razón estética viene a modificar a su anterior poética al asumir la construcción de lo real. Mientras aquella se asomaba a lo oscuro, ésta se adentra en lo desconocido y construye allí lo real mediante el juego. Mientras el hombre serio afirma su yo a cualquier precio, porque se identifica con su forma, la razón irónica se distancia de su propia existencia y, sólo así, logra ir más allá de sí. Funciona con ideas, pero ideas en movimiento que cambian en un fluir líquido, musical, y nunca dejan de tramarse.

En el arte encontramos múltiples ejemplos de un uso estético de la razón, un uso libre que amplía continuamente los límites de lo posible al adentrarse e iluminar la

---

<sup>27</sup> *Idem.* p. 130.

<sup>28</sup> *Idem.* p. 136.

<sup>29</sup> ZAMBRANO, María. «La reforma del entendimiento», en *Senderos*. Barcelona, Anthropos, 1986. Sobre el mismo asunto revisar MAILLARD, Chantal. *La creación de la metáfora. Aproximación a la razón-poética*. Barcelona, Anthropos, 1992., y GÓMEZ CAMBRES, Gregorio. *María Zambrano: Historia, poesía y verdad*. Málaga, Ágora, 2005.

oscuridad aparentemente imposible de lo desconocido. Con el trabajo artístico de Pipilotti Rist veremos un modo de proceder en el que la razón ha aceptado su carácter estético y se mueve con una naturalidad que nos sorprende. Pero antes veamos qué es la poesía del suceso.

### 5.1.3. Poesía del suceso.

“Humildemente, la razón estética contempla y se descubre contemplando el eterno coincidir de lo que simplemente «sucede».”<sup>30</sup>

Todo es suceso, hasta lo que parece inmóvil está sucediendo. Lo que ocurre acontece ahora, está ocurriendo en el instante presente y no hay más tiempo que éste. El pasado y el futuro, sin embargo, son tiempos mentales que forman parte del pensamiento. Así, pues, el acto poético que con la mínima expresión es capaz de manifestar el instante y la obra a la que da lugar son denominados por Maillard como «poesía fenomenológica». “Los fenómenos son el acto de ser de las cosas que al cumplirse *aparecen*, lo que se nos muestra en ese aparecer es precisamente eso: el acto de *estar-siendo*.”<sup>31</sup> Con el deseo, por el contrario, se instaura el tiempo y con la palabra se convierte en historia. Si la palabra ha sido engendrada por el deseo, es el silencio fenomenológico la expresión del ahora, del presente. Recuerdos y proyectos son reducidos a un momento único, el ahora. El silencio anula la extensión temporal y permite el acceso a la eternidad del instante, al poder del ahora.

La poesía fenomenológica —según Maillard— atenderá a las siguientes indicaciones: lograr un ritmo sencillo y una expresión simple, situarse en la instantaneidad del presente, centrarse en lo concreto y no abstraer, no reflexionar, sino arrojarse y, por último, que su producto sea un gesto que recupere lo eterno en el acontecer. Será la expresión de una comprensión plena.

Ser poeta o artista es saber situarse al límite y ver la posibilidad de ensamblaje. Es *ver* la simultaneidad de lo que ocurre. Se trata de un modo de estar-siendo

---

<sup>30</sup> MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op. cit. p. 152.

<sup>31</sup> *Idem*. p. 197.

consciente del funcionamiento del mundo y de las estructuras que lo soportan. Por esto el valor de lo estético no está en el objeto, sino fuera de él, por ello es prescindible. El valor depende de una actitud estética capaz de dotar de su cualidad a cualquier objeto. “El objeto es una parodia del suceso”, su recuerdo, su reflexión o su teorización, pero nunca poseerá la inmediatez del hecho acontecido. El único modo de aprehender lo real es estéticamente, en el instante y para mirar poéticamente hay que recuperar la inocencia, abandonar la anticipación y el enfrentamiento, ser uno con el mundo, suceder con el mundo. Pero Chantal Maillard dice que nuestra civilización perdió la capacidad de escuchar (también la de sentir por medio del tacto) hace ya mucho tiempo acostumbrando al entendimiento a producir un discurso incesante. El arte está en saber salirse de sí.

“Recibir el mundo estéticamente, o poéticamente, es ser artista. Artista es aquel que sabe ensanchar la mirada y sabe escuchar, es aquel que sabe crear ese espacio interior en el que la realidad —la propia y la del mundo— acude en estado naciente, pues la realidad siempre está aconteciendo y su manera de darse a la conciencia es aparecer. Artista es aquel que asiste al nacimiento de lo eterno de las cosas y que, a veces, logra mostrarlo. Artista es aquel que en breves momentos, se desposee y, perdiéndose en la danza de lo viviente, alcanza la inmortalidad del universo. [...] El artista es aquel que sabe salirse de sí. Salirse de sí: olvidarse a sí mismo, olvidarme del *mí*, olvidarme de que «yo» soy frente a lo otro. Y, curiosamente, en ese olvido de sí, en esa pérdida, lo que se recupera es esa extraña sensación de unidad, trascendidas todas las diferencias.”<sup>32</sup>

¿Habla Maillard de una renuncia a la alteridad o de una entrega total a *lo otro*? Tendremos que revisar los textos de Marc Augé y Jean Baudrillard para hablar de la capacidad de ser otro y cuestionar si es posible ser sin el otro (tarea que reservamos para el tercer bloque de nuestra tesis, en los capítulos siete y ocho).<sup>33</sup> Pero aquí estamos frente a una proclamación de silencio que renuncia a toda identidad (la propia y la del otro), en pro de la eternidad del universo que acontece en cada instante. Para Maillard

---

<sup>32</sup> *Idem.* pp. 246 y 247.

<sup>33</sup> En el tercer bloque «¿Conocimiento o verdad?» revisamos, entre otros asuntos, diferentes visiones sobre la alteridad, sobre la existencia del sujeto respecto a su otro. Entre los autores principales en esta materia nos referimos a Marc Augé y Jean Baudrillard quienes en sus numerosos textos desarrollan interesantes perspectivas antropológicas o sociológicas acerca de la alteridad. Destacamos *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama, 1988; y *Figuras de la alteridad*. México. Taurus. 2000., de Baudrillard, este último junto a Marc Guillaume; y de Augé subrayaremos *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2004; y *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2008.

ser artista es tener la capacidad de fundirse con el universo como una gota que cae al océano y se desprende de la individualidad para ser uno con el todo.

Desmoronados los valores de nuestra cultura, comprendemos que el mundo permanece intacto, que lo único que se viene abajo es la interpretación que habíamos construido para consolar las necesidades de nuestra época. Al cambiar las necesidades, la receta deja de ser útil y hemos de renovar los valores para reinterpretar la nueva imagen, el nuevo mundo. Lo más interesante de estos momentos de crisis es que evidencian el carácter ficticio de todo mundo creado por el entendimiento. De nuevo la estructura queda desnuda y muestra la fragilidad de lo que antes se presumía absoluto. Detrás de toda creación siempre permanece el vacío, un abismo de posibilidades donde podremos volver a construir una nueva ficción, un nuevo mundo. Es aquí donde el trabajo de Pipilotti Rist —en el que nos adentramos a continuación— conecta directamente con esta filosofía irónica donde el error es la mejor de las oportunidades para empezar de nuevo, para abrir un mundo entero de posibilidad donde la equivocación se convierte en el mayor éxito.

Una vez arriba la piedra vuelve a caer (sírvanos como equivocación) y Sísifo cansado, pero contento volverá, una vez más, a su tarea de empujarla hasta la cima volviendo a empezar con opciones renovadas. Y esto continuará sucediendo hasta el día en que decida dejar de subir y bajar para deslizarse libremente por la superficie plana. Ningún espectáculo debe prolongarse eternamente: satisfecha la necesidad, la ilusión acaba.

## 5.2. ESPACIOS DENTRO DE ESPACIOS. LA IRONÍA EN PIPILOTTI RIST.

Estamos de acuerdo en que la ironía desvela en lo real su casualidad, su naturaleza efímera y azarosa: en el territorio irónico se borra la frontera entre realidad y ficción mediante un juego estético que abre las puertas a lo imposible, lo ilusorio, ampliando nuestro mundo, haciéndolo más flexible y escurridizo. Lo subjetivo, lo interior se mezcla con la objetividad exterior en un mismo nivel. Para Rist esa superación de lo convencional tendrá lugar en un paso previo al del procesamiento mental.

“...when you close your eyes you see the aftereffect of objects in crazy colours. One reason I concentrate on inner images is because society has a weak psyche that focuses on externals and concrete things, on colours and perceptions that are produced on the retina in collaboration with brain. If we had to process every single optical signal, even the subconscious ones, we would be overwhelmed.”<sup>34</sup>



*Das Zimmer* (La habitación). 1994 / 2000. Vídeo instalación. Monitor de televisión, 10 Pipicanales, barra, sofá, sillón, lámpara, fotografías, mando a distancia (todo mayor al tamaño real, excepto la televisión). Instalación en el Kinstmuseum St. Gallen. Colección Kunstsammlung zu Weimar, Neues Museum Weimar.

<sup>34</sup> «'I Am Half-aware of the World': Interview with Christoph Doswald», *Be Magazin*, No. 1, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1994. Reeditado en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. London, Phaidon Press Limited, 2001. p. 116. (...cuando cierras los ojos ves la post-imagen de los objetos en colores locos. Una razón por la que me concentro en imágenes interiores es porque la sociedad tiene una débil psique que se centra en las cosas externas y concretas, en los colores y percepciones que son producidos dentro de la retina en colaboración con la mente. Si tuviéramos que procesar cada señal óptica individual, incluidas las del subconsciente, nos saturaríamos.)

Si hay un espacio irónico ha de ser aquel donde el pensamiento pueda mirarse a sí mismo y, al retroceder para reconocerse, tropiece con su propia representación, poniéndolo todo patas arriba y desbaratando todo el artificio que lo construía. Las vídeo-instalaciones de Pipilotti Rist conforman ese espacio en el que nuestro inconsciente se enfrenta consigo mismo y donde al dar un paso atrás para reconocernos, hipnotizados por tal simbiótica ensoñación, tropezamos con el proyector moviendo la imagen proyectada y recuperamos por un instante el sentido de lo real (tal vez, en lugar de retroceder, sentimos el deseo de adentrarnos en ese mundo y entonces choquemos con la pantalla o la pared de la proyección). En el mundo de Pipilotti es fácil olvidar los límites de lo real y, justo en ese momento, inevitable chocar contra ellos.

Decíamos al principio de este capítulo que la razón estética es un método de autoconstrucción, la herramienta para crear un mundo propio y esto es lo que hace Rist: construir mundos imposibles utilizando una razón lúdica e irónica. El persistente interés por el mensaje, así como por el medio físico o técnico que lo trasmite y los códigos utilizados hacen de su trabajo un campo de experimentación en el que se pretende desmontar todo el mecanismo para utilizar cada pieza de un modo diferente, poniendo todo el conjunto al servicio de las emociones más profundas que habitan en el inconsciente. Pero siempre jugando entre el código y el contenido, fundiendo uno en el otro, haciendo de los dos una misma cosa.

### 5.2.1. ¿Quién dijo medios? ¿Quién dijo masas?

“I am also opposed to art being elitist and I don't see why it shouldn't be commercial. It's absurd. Even if the art world keeps denying it, the art market exists and functions according to the same laws as any other bussines.”<sup>35</sup>

Si hablamos de medios de masas podemos entender que nos referimos a los medios de comunicación y consumo gobernados por un poder superior (político y, sobre todo, económico) que dirige a la población de los países desarrollados o en vías de desarrollo. Pensaremos en diferentes campos: medios de información y de comunicación, moda, marketing, política, publicidad, etcétera, y todo al servicio de la economía; pero, ¿es el arte un medio de masas? Más cerca de una pretensión que de una realidad, esta cuestión atenta contra la estructura del sistema y del mundo del arte. Existe en el fondo del proceso creativo una esencial voluntad por comunicar, por pronunciarse en público y transmitir un conjunto de valores, información, deseos, preocupaciones... Con la globalización del mercado y la cultura se ha extendido el pensamiento o creencia de que es necesario y posible llegar a las masas. Esto es un deseo marcado por la democratización de la cultura, pero también empujado por la ambición y la desproporción a las que arenga el sistema económico liberal.

Para Baudrillard es tan poco cierto el beneficio aportado por los mass media como su poder de manipulación, “por la razón de que no existe ninguna relación entre su sistema de sentido y un sistema de simulación”. La publicidad y los sondeos funcionan en un espacio-tiempo diferente a aquel en que el individuo desarrolla su juicio. No tienen el poder de alienar ni tampoco de iluminar a nadie. “Por consiguiente, —llama a la calma Baudrillard— tranquilicémonos: tampoco pueden instruirnos.”<sup>36</sup>

Ahora bien, un sentimiento nos incita hacia la utopía de un arte para todos, mientras la realidad social nos muestra su impermeabilidad, la distancia entre su espacio-tiempo y aquel en el que se desarrolla el proceso creativo. Es aquí, donde el pensamiento irónico pone a prueba la utopía aterrizándola en lo real. No importan las

---

<sup>35</sup> La artista en «I Am Half-aware of the World» entrevista con Christoph Doswald, *Be Magazine*, No. 1, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1994. Ref. en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. London, Phaidon Press Limited, 2001. p. 125. (También me opongo al arte elitista y no veo por qué no debe ser comercial. Es absurdo. Incluso si el mundo del arte sigue negándolo, el mercado del arte existe y funciona de acuerdo con las mismas leyes que cualquier otro negocio.)

<sup>36</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Op. cit. p. 94.



consecuencias concretas tanto como el cuestionamiento de lo real mediante la utopía, para dudar de cuanto nos rodea, de su orden, de la estructura que mantiene nuestro mundo. Es una cuestión de verosimilitud: niveles de lo real que se imponen como principales o únicos. La razón superpone la conciencia al inconsciente y al subconsciente. Pero, ¿es esta fórmula la única, la verdadera, la más real?



*Open My Glad*, 2000. Video-instalación. 9 vídeos de 1 min. para la pantalla de Panasonic, emitidos cada hora menos cuarto desde el 6 de abril hasta el 20 de mayo. Pantalla Panasonic, Times Square, Nueva York. Comisariado por Public Art Fund, Nueva York.

En la obra de Pipilotti Rist encontramos espacios dentro de espacios, habitaciones dentro de otras habitaciones. Espacios que se repiten en dimensiones diferentes. El trabajo de Rist está lleno de referencias internas que plantean una seria cuestión sobre la relatividad. Digamos que cuestiona el punto de partida, el original, la realidad física como verdad. El dentro o fuera de la pantalla es sólo cuestión de perspectiva. Ella consigue invertir este sentido y plantearnos quién mira a quién. Al sumergirnos en sus instalaciones nos situamos en un lugar privilegiado donde las posiciones emisor y receptor giran continuamente hasta confundirse.

Con *Open My Glad*, 2000, Rist nos transmite la sensación de querer salir de la realidad *virtual* en la que está atrapada. Al crear una realidad dentro de otra nos alerta del carácter convencional de nuestro mundo igualmente creado dentro de otro (culturas dentro de culturas, estados dentro de países o uniones de países y éstas dentro de realidades mayores).



*Open My Glad*, 2000. Fotogramas del vídeo.

Las vídeo-instalaciones de Rist luchan por romper el cristal que separa sus dos mundos (el *real* y el creado) para poder saltar de uno a otro con libertad. Su actitud lúdica denuncia la ingenuidad de los que toman demasiado “en serio” ese mundo al que llamamos realidad y apuesta por el poder de creación de un universo sin restricciones. Como a continuación afirma la propia artista, un espacio sin jerarquías, sin límites, puede ayudarnos a ampliar nuestro cuerpo y nuestra mente:

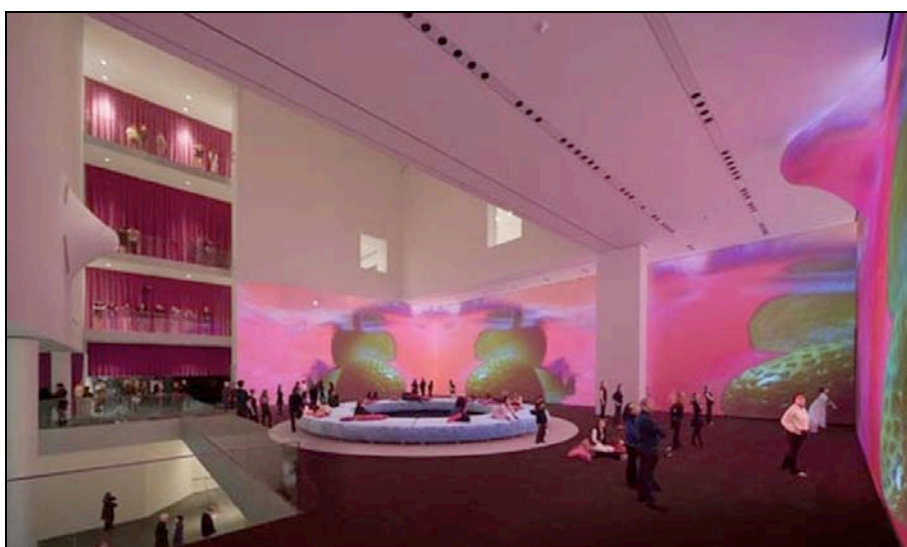
“This kind of non-hierarchical space also acts as a remedy; it helps to open up your principal space: your mind and body. You may wish to imagine as many ‘real’ spaces as you can, but you can also open up your own primary space and expand it, so that you no longer return to a closed personal space. This is main reason why I’m interested in these spaces within spaces.”<sup>37</sup>

En *Open My Glad*, 2000, Rist utiliza el mismo lenguaje que la publicidad, con una única y genuina diferencia que reside en la falta de intención comercial de su imagen, lo que podría verdaderamente provocar un shock en el espectador. Esto no significa que la artista confíe en la capacidad del arte para provocar una profunda reflexión en el gran público o una repercusión trascendente en la sociedad. Ella misma afirma: “Pure subversion is no longer posible because our reality is too complex and disparate”.<sup>38</sup> Esa complejidad y sinsentido disuelven todo intento de concienciación o de cambio, de rebeldía o renuncia, de tal forma que resulta imposible salir de esta realidad. Lo que no parece imposible es abrirla, agrandarla, deformar su estructura y entenderla de otro

<sup>37</sup> La artista en «I rist, you rist, she rist, he rist, we rist, you rist, they rist, tourist: Hans Ulrich Obrist in Conversation with Pipilotti Rist.» en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 26. (Esa clase de espacio sin jerarquía actúa también como un remedio; ayuda a abrir tu principal espacio: tu cuerpo y mente. Puedes desear imaginar tantos espacios ‘reales’ como puedas, pero también puedes abrir tu propio espacio principal y expandirlo, de forma que nunca más retornes a un espacio personal cerrado. Esa es la principal razón por la que estoy interesada en esos espacios dentro de espacios.)

<sup>38</sup> *Idem*. p. 23. (La subversión pura ya no es posible porque nuestra realidad es demasiado compleja y disparatada.)

modo. El arte protege este planteamiento en ese espacio profundamente comercializado (Times Square en Nueva York) al que utiliza como un poderoso guardaespaldas. Allí el espacio físico se funde con el espacio virtual, por lo que hemos de prestar mayor atención a la distinción entre los aparatos tecnológicos que a su contenido virtual, hemos de ser conscientes de la tecnología como simple 'objeto', como decoración de la vida cotidiana. "I want people to pay attention to technology to register its limits and its potential for deceit."<sup>39</sup> Al tomar conciencia del poder de persuasión y engaño de la tecnología, abrimos una brecha en su realidad que nos señala el camino a otros mundos posibles. He aquí un modo de proceder de acuerdo con la razón estética de que nos hablaba Maillard.<sup>40</sup>



*Pour Your Body Out*, 2009. Instalación en el MOMA de Nueva York.

Empezando en 1986 con su brillante vídeo de un solo canal (*I'm Not the Girl Who Misses Much*), hasta su último trabajo en el MOMA (*Pour Your Body Out*, 2009), pasando por las citadas proyecciones de un minuto *Open My Glad*, 2000 en la gran pantalla de Panasonic en el centro de Times Square de Nueva York, Rist ha demostrado una impresionante fluidez técnica mientras profundizaba en una destacada y consistente investigación sobre el espacio a nivel emocional y estético; explorando cómo extender y agrandar los límites espaciales. Imágenes personales, emociones, sueños y deseos conviven en sus habitáculos donde el vídeo traspasa las diferentes dimensiones. Desde el principio —señala Peggy Phelan— el trabajo de Rist explora los modos en los que el lenguaje del vídeo altera, supera, enriquece y desplaza nuestra relación con el espacio

<sup>39</sup> *Idem*. (Quiero que la gente preste atención a la tecnología para que registre sus límites y su potencial de engaño.)

<sup>40</sup> MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op. cit.

físico y, por tanto, con la realidad material. Según Phelan, encontramos una oportunidad inusual para acceder a lo que significa vivir *dentro de la caja*, ese mundo que se desarrolla al otro lado del cristal de la pantalla y donde todo parece ser posible.<sup>41</sup> Esta idea nos recuerda a *La poética del espacio* planteada por Gaston Bachelard, cuyo lírico entendimiento podría adivinarse como inspirador del lenguaje desarrollado por esta artista suiza.<sup>42</sup>

Mientras tanto, los pensadores de la posmodernidad han venido a decir que la realidad no es más que una superposición de finas capas de representación. La cuestión es cómo debemos enfrentarnos a esa pantalla donde todas sus imágenes se van dando paso y acumulando rápidamente. “Is it the transparent frame that makes boundaries such as inside and outside, reality and fantasy, life and death, obsolete?” —Pregunta Phelan<sup>43</sup>. Es ésta una cuestión que se encuentra en el corazón del arte contemporáneo.

Adentrados en la posmodernidad y aceptada la supremacía de la imagen representada sobre lo real sentimos la necesidad de disolver las fronteras para ampliar nuestro mundo. Los hechos, al igual que las imágenes y los objetos, se multiplican en su infinita reproducción e interpretación. Así lo defiende la teoría de Chantal Maillard (también su obra poética)<sup>44</sup> y así lo ha venido experimentando Pipilotti Rist en sus trabajos. La videocreación traspasa sus propios límites y nos conduce de la mano (a través de la visión y el sonido) a través de un mundo infinito de posibilidad.

---

<sup>41</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist» en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 34.

<sup>42</sup> BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

<sup>43</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist» en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 34. (¿Está obsoleto el marco transparente que plantea fronteras del tipo dentro y fuera, realidad y fantasía, vida y muerte?)

<sup>44</sup> Entre las múltiples publicaciones de su obra poética destacaremos dos de sus últimos trabajos: *Matar a Platón*, 2004, e *Hilos*, 2007; en los que Maillard hace gala de su indudable maestría como poeta en coherencia con su trabajo de pensamiento.

### 5.2.2. Los colores saturados y el artificio de nuestro mundo.

El sonido y las imágenes de Pipilotti Rist nos sumergen en una sensación hipnótica y ensoñadora; sus melódicos montajes crean un aura donde lo visual y lo musical funcionan como brazos de un mismo cuerpo que abraza al espectador y lo conduce a un mundo mágico.

“Video and digital photography are electronic interpretations of the effect light. Rist accenting the colours of her images to emphasize their artifice. Fuchsia-haired women, psychedelic washes, low-tech gimmicks and underwater shots edited to within an inch of their life conspire to create a visual surface in which ‘interpretation’ of everything—including light—is a necessity, a compulsion, a responsibility, an inevitability.”<sup>45</sup>

En una entrevista realizada en 1994, Rist comparaba su manipulación tecnológica de las imágenes en vídeo con el acto de pintar, sugiriendo que su técnica es similar a la pintura, donde la expresividad y la textura se acercan más a la verdad que una representación fidedigna. Su opinión defiende que el vídeo es pintura que se mueve sobre un cristal, con sus propias cualidades de textura e imperfección. No se trata de una copia precisa, pues la “realidad” es demasiado nítida y contrastada. Sin embargo su trabajo mantiene la cutrez, el nerviosismo y la calidad o mala calidad de su propio mundo.

“I work with trash” afirma Rist, pero con la voluntad de controlar su basura sin compromisos técnicos.<sup>46</sup> En una misma persona se combinan, nos dice Phelan, la serena paciencia de un animador (Rist perpetra sus primeras inmersiones en vídeo realizando animaciones en Super-8) con la exuberante irreverencia de una estrella de rock (entre los años 1988 y 1994 toca la percusión, el bajo y la flauta en la banda Les Reines Prochaines [Las próximas reinas] formada totalmente por mujeres, todavía en funcionamiento aunque sin nuestra protagonista).

---

<sup>45</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist» en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 35. (El vídeo y la fotografía digital son interpretaciones electrónicas de el efecto de la luz. Rist acentúa los colores de sus imágenes para enfatizar su artificialidad. La mujer de pelo fucsia, los barridos psicodélicos, los trucos publicitarios de baja calidad y las tomas debajo de agua editados de manera que cada pulgada de sus vidas conspira para crear una superficie visual en la que la ‘interpretación’ de todo—incluida la luz— es una necesidad, una compulsión, una responsabilidad, algo inevitable.)

<sup>46</sup> La artista en LATIMER, Joanne. «She’s Not the Girl Who Misses Much», *Globe and Mail*. Montreal, 6 March, 2000. Ref. en PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist» en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 36. (Yo trabajo con basura.)



IZQUIERDA. Les Reines Prochaines, banda de la que Pipilotti Rist fue miembro entre 1988 y 1994. DERECHA. Imagen de Pippi Langstrump, personaje de la serie televisiva, junto a su creadora Astrid Lindgren.

Esta explosiva combinación, acompañada de la fantasía y el indomable optimismo que Rist asume al adquirir el nombre de Pipilotti, concede a la artista un poder casi mágico.<sup>47</sup> Así mismo, una especial motivación le hace confiar en el posible paralelismo entre el mundo interior del vídeo y su propio inconsciente; lo que convierte a sus obras en máquinas de capturar sueños llenas de imágenes que rebasan el nivel de la conciencia. Igualmente, desde un principio, se ve interesada por la relación del vídeo con el secreto.

“The screen is a magic lamp. The machine throws pictures at us that we recognize from behind our eyelids: pictures from the movements in our unconscious when we are half-awake, euphoric, nostalgic or nervous. Through formal manipulation (colour-staining, digital distortion, layered perforation) and hyperspeed we lure the subconscious out of the machines and hold a mirror to our own subconscious.”<sup>48</sup>

Como un buen psicoanalista —dice Phelan— propone que el secreto tiene al menos dos registros: por un lado existe un código secreto con el que funciona la transmisión tecnológica que permite que el secreto sea leído; y en otro nivel está el

<sup>47</sup> Nacida en 1962 en Rheintal, Suiza, Elisabeth Charlotte Rist sustituiría su nombre real por el de Pipilotti (abreviatura de Pippi Langstrump, personaje de la niña heroína creada por Astrid Lindgren en 1945, cuya historia sería posteriormente llevada a televisión con una serie infantil de gran éxito en muchos países).

<sup>48</sup> Prefacio a *Nam June Paik: Jardin Illuminé*. Zurich, Galerie Hauser & Wirth, 1993. Ref. en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 113. (La pantalla es una lámpara mágica. La máquina produce imágenes en nosotros que reconocemos desde detrás de los párpados: las imágenes de los movimientos en nuestro inconsciente cuando estamos medio despiertos, eufóricos, nostálgicos o nerviosos. A través de manipulación formal [saturación de color, distorsión digital, perforación de capas] y la hipervelocidad atrapamos el subconsciente de las máquinas y mostramos un espejo a nuestro propio subconsciente.)

secreto que la transmisión revela.<sup>49</sup> Según *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, el primer nivel del secreto es el contenido latente y el segundo el contenido manifiesto o inmanente.<sup>50</sup> Por tanto, código y contenido deben ser analizados a fondo.

Rist pertenece a la primera generación de artistas que se enfrenta a la tecnología como algo dado, ya existente, en la era donde la distinción entre realidad y representación ya había desaparecido. No es posible, entonces, estar fuera de la caja, al igual que tampoco se puede salir del mercado, tal y como aspiraban a hacer las generaciones anteriores de artistas. Pipilotti es, en palabras de Phelan, una de las pocas mujeres en el mundo del arte suficientemente franca para admitir que su arte es un negocio.<sup>51</sup> Por ello, entre otras muchas cosas más, se reivindica a sí misma como una de las más apremiantes herederas de Andy Warhol.

Lo que la distingue de otros artistas que trabajan con vídeo y nuevas tecnologías es su ingenio, su brevedad, su accesibilidad y sobre todo su fascinación por las emociones en y por sí mismas. Denomina su serie de nueve vídeos de un minuto en Times Square como *advertisements for feelings* (anuncios de sentimientos). Con tal declaración hace eco de la convicción de Warhol de que el arte elevado y comercial no son géneros que se excluyen mutuamente. Sabe que, para mejor o para peor, en nuestra sociedad y nuestro tiempo todo es vendible. Pero, ¿son vendibles los sentimientos? Volvamos de nuevo a *Open My Glad*: su reclamo publicitario, a diferencia de la norma, sugiere que los sentimientos sólo tienen valor en circulación, si los compartimos con los demás. Mientras el capital puede guardarse para uso propio, los sentimientos requieren de los otros.

El artista vende ideas y por tanto reconoceremos que no está excluido del comercio, pero mantendremos la distancia que existe en los objetivos que generan la inercia de la creación y del mercado. El arte no es comercio: aunque se haga comercio con el arte, éste siempre planteará nuevos desafíos al comercio. Tal vez la pena se cotice en la bolsa por encima de la alegría el día que esto deje de suceder. Ahora veremos cómo el error nos da pie para nuevas formas que replantean la estructura que

---

<sup>49</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist» en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 39.

<sup>50</sup> Sobre la visión de Sigmund Freud a cerca de estas ideas nos referimos a sus *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007; y en particular a *La interpretación de los sueños*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

<sup>51</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist» en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 39.

nos rige; la equivocación nos presta una oportunidad de andar hacia otra dirección; el fallo está lleno de fuerza, pues abre la puerta a otras dimensiones por donde el entendimiento puede arriesgarse a crecer.

### 5.2.3. Un espacio para la equivocación.<sup>52</sup>

~~“Kunst, the german word for art, does indeed come from können, which means ‘to be able’: ‘to be able’ to master life (and the problems that one poses for oneself) with eyes wide open. Problems (that also pose themselves) are the spice of life.”<sup>53</sup>~~

~~Los errores de producción, tanto de imagen como de sonido, ilustran, según Rist, nuestros propios deseos y miedos inconscientes.<sup>54</sup> El juego de asociación libre que suponen los intentos fallidos, lo inacabado, despierta y hace surgir nuestro mundo interior. Según Walter Benjamin “the camera introduces us to unconscious optics as does psychoanalysis to unconscious impulses”.<sup>55</sup> Pues bien, a través de esa rotura con la normalidad, mediante el azar de lo inconsciente, salimos del mundo de la representación y penetramos en el puro acontecer donde no sirven las teorías preconcebidas, donde la sorpresa está asegurada.~~

~~Si hay algo especialmente destacable en este sentido es el espacio para la equivocación, para el error que encontramos en la obra de Rist, un territorio desde siempre reclamado por el Rock’n’roll. Esa liberación respecto a reglas opresoras le ha hecho ganar en frescura, sinceridad, adquiriendo un grado de veracidad que supera a lo más elaborado.~~

~~*I’m Not The Girl Who Misses Much*, realizado en 1986 es el primer vídeo de Rist con una repercusión importante. A medias entre el performance y la videoocreación,~~

---

<sup>52</sup> El apartado 3.2.3. ha sido reservado (así enuncia su título) como «Un espacio para la equivocación» por lo que ha sido tachado en su totalidad. Esta medida ha sido tomada por respeto al mensaje expresado (contenido inmanente); teniendo en cuenta que nuestra investigación y, en concreto, el presente texto es el medio (contenido latente) que ha de serle fiel. En el «Apéndice I» se incluye el texto sin tachar.

<sup>53</sup> Texto de la artista en «Title», *Cinema: Film und die Künste*, Vol. 35, Verlag Stroemfeld / Roter Stern / Frankfurt, 1989, pp. 121-27. Ref. en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 106. (*Kunst* la palabra alemana para arte, en realidad viene de *können*, que significa ‘ser posible’: ‘ser posible’ dominar la vida [y los problemas que uno se plantea] con los ojos bien abiertos. Los problemas [que se plantean por sí mismos] son la gracia de la vida).

<sup>54</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist» en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 41.

<sup>55</sup> BEJAMIN, Walter. «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (1936), reimpresso en *Illuminations: Walter Benjamin, Essays and Reflections*. New York, Schocken Books, 1968. pp. 217-52, 237. Ref. en PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist», RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 42. (La cámara nos presenta ópticas inconscientes como hace el psicoanálisis con los impulsos inconscientes.)



marca una manera de trabajar a la vez que establece los cimientos de un modo propio de entender el mundo, la realidad y el arte; bosquejando una conducta original y arriesgada. El proceso de edición funciona en su obra como una declaración de deslealtad a los valores de la alta producción. La tiranía estética, desde la moda hasta el arte, ha acabado con la vibrante hemorragia de la equivocación —en términos de Phelan—, necesaria para la vitalidad del arte y de la vida.<sup>56</sup>



*I'm Not the Girl Who Misses Much*. 1986.  
Fotogramas del vídeo. 5 min., color, sonido.

A principios de los ochenta incluso el Rock'n'roll comenzaba a someterse, dejando de ser uno de los pocos lugares donde uno esperaría encontrar una rebelde resistencia. Como relata Phelan, la MTV, consciente del excesivo endulzamiento del panorama musical del momento, creó un espacio para sesiones en directo, conocido

---

<sup>56</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist» en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 43.

como “unplugged” (desenchufado), que paradójicamente serían emitidos repetidas veces.<sup>57</sup> El «directo en diferido» (al que hoy estamos más que acostumbrados) añadiría la última palada en el entierro de una música que reivindicaba la frescura, el instante, la vida. La representación se imponía sobre cualquier fenómeno, absorbiendo incluso a aquellos que luchaban en su contra. La posmodernidad imponía su mandato y no había otra opción más que aceptarlo. ¿Sería el final de la creación libre?

Walter Benjamin había pronosticado el fin de la originalidad en el arte con la era de la reproducción mecánica. Pero un nuevo elemento, la temporalidad, vendría a proporcionar un tiempo de prórroga para la labor creativa, que con cada reproducción del original (y los errores o anomalías del proceso) crecería en una nueva dirección al añadir nuevas ideas o formas que ampliaran la obra una y otra vez.<sup>58</sup>

En este sentido los errores de la reproducción configuran la autenticidad y la vida de la obra de arte, los fallos sirven de llave para abrir nuevas puertas que conducen más allá de lo representado, más allá del objeto y de la imagen. Rist insiste en la necesidad de una extraordinaria tolerancia para los errores ya que sólo a partir de ellos es posible re-imaginar el presente.

En su obra estas ideas se materializan diluyendo los límites convencionales en un mundo aleatorio y variable: algunas veces utiliza el mismo material en vídeos diferentes, lo que resulta bastante común y relativamente fácil de documentar, pero el problema para críticos e historiadores del arte aparece cuando el mismo trabajo es referido con títulos diferentes cada vez y existen varias versiones de un trabajo con el mismo título. Por ejemplo, las versiones preliminares de *Slip My Ocean* son llamadas *Pearls of Time* o *Grosemut begatte mich / Search Wolken* (Magnanimity Mate with Me / Search Clouds). Esto hace imposible establecer límites al trabajo artístico. Como dice Phelan— “Ironically, in a medium known for its endless ability to be perfectly reproduced, the video art of Pipilotti Rist remains fundamentally variable. In this, she retains her allegiance to the radical, ephemeral nature of performance”.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> Revisar BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción mecánica*. Madrid, Casimiro, 2010.

<sup>59</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist», RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 72.

~~Lo interesante del vídeo para Rist es su maleabilidad. Para sincronizar un canal basta con girar un botón hasta ajustar la imagen (proceso analógico hoy día sustituido casi totalmente por el monstruo digital), pero si jugamos con ese control obtendremos multitud de combinaciones aleatorias y ese desorden imposible de detener es el que en los experimentos de Pipilotti nos saca de la rígida normalidad y nos adentra en un territorio donde la pérdida de referencias abre las puertas de nuestro subconsciente. Así lo explica la propia artista:~~

~~“I work with video images that come out of improperly synchronized sequences, with shifts in the synchronization, when the image information is too fast or too slow. What does the video machine (or the players, the recorder, the time base corrector or the camera) show on the monitor if I ask too much or too little of it?”<sup>60</sup>~~

~~Queda claro que la estrategia de Rist consiste en ampliar lo habitual, lo normal, atravesando sus extremos; ya sea en la dirección del exceso o en sentido opuesto, por medio del defecto. El objetivo es ampliar el mundo, en este caso del vídeo, experimentando posibilidades que nos abran camino sobre un terreno sin explorar, hasta ahora prohibido.~~

~~I'm interested in the pictures that result when RGB (red-green-blue) signal is out of sync—for instance if the three colour tubes are shifted, or different signal valves are over-modulated. What chance images and rhythms does a video instrument use to save itself from overload? I'm interested in feedback and generation losses, like colour noise and bleeds. In my experiments with video it becomes clear to me how very much these supposedly faulty, chance images are like the pictures in my own subconscious. I call these pictures which don't match up with the dictates of the 'good', average images of subconscious of the video machine.”<sup>61</sup>~~

---

<sup>60</sup> Texto de la artista en «Title», *Cinema: Film und die Künste*, Vol. 35, Verlag Stroemfeld / Roter Stern / Frankfurt, 1989, pp. 121-27. Ref. en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 108. (Yo trabajo con imágenes de vídeo que salen de secuencias mal sincronizadas, con los cambios en la sincronización, cuando la información de la imagen es demasiado rápida o lenta. ¿Qué muestra el aparato de vídeo (o los reproductores, la grabadora, el corrector de base de tiempo o la cámara) en el monitor si le pido demasiado o demasiado poco?)

<sup>61</sup> *Idem*. (Estoy interesada en las imágenes que resultan cuando la señal RGB (red-green-blue) está fuera de sincronización, por ejemplo, si los tres tubos de color se desplazan, o la señal de válvulas diferentes se sobre-modula. ¿Qué imágenes y ritmos fortuitos produce un instrumento de vídeo para salvarse de una sobrecarga? Estoy interesada en la retroalimentación y las pérdidas de generación, como el ruido de color y la saturación. En mis experimentos con el vídeo aprecio claramente lo mucho que estos supuestos defectos e imágenes azarosas son como las imágenes en mi propio subconsciente. Yo llamo a estos imágenes que no coinciden con los dictados de lo 'bueno', las imágenes comunes del subconsciente de la videocámara.)

Todo un proceso de pérdida que Baudrillard no dudaría en aceptar como estrategia fatal — como veremos adelante en el capítulo ocho.<sup>62</sup> Se trata de hacer hincapié en los errores convirtiéndolos en el material principal, devolviendo a un mundo representado todas sus representaciones fallidas o intentos malogrados de representar lo real. Esos fracasos son más reales que cualquier representación, un modo de caminar hacia los extremos con sutil y despiadada elegancia, de escapar a lo hiperreal con la frescura más soberbia y la inocencia más macabra. Un juego que nos recuerda las irónicas propuestas de Peter Fischli y David Weiss, entre las que podríamos recapitular *Will Happiness Find Me?*, 2003, obra premiada con el León de Oro en la 50ª Bienal de Venecia. Allí estos compatriotas de Rist soltaban preguntas que parecían planteadas por el incosciente, como si fuesen producidas por un mecanismo imparable y sin control que se hubiera apropiado de nuestra razón. Despertando en el espectador pensamientos o imágenes que pertenecen al subconsciente y que habitualmente son rechazadas, sumergiéndolo en un estado a medias entre el sueño y la vigilia. Tal y como en el caso de Rist:

“These ‘poor’ pictures are related to those that shoot out from some unknown place when I’m looking at a reality; they muddle with what I’m seeing. They are like the pictures in your head when you’re falling asleep, when you close your eyes tight or when you’re dreaming, either by day or by night. It’s as though my own subconscious had materialized in the subconscious of the machine. The faulty images reveal what is otherwise concealed. These are the pictures that the industry technicians are so horrified by, or they simply ignore...”

“Making videos, whether experimental or poetic, means doing family therapy; the television is a family member, so to speak. If my work is intense, honest and good, then its therapeutic function is also my social relevance. Do you believe in antenatal conditioning?”<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 1997.

<sup>63</sup> Texto de la artista en «Title», *Cinema: Film und die Künste*, Vol. 35, Verlag Stroemfeld / Roter Stern / Frankfurt, 1989, pp. 121-27. Ref. en. RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 108. (Estas ‘pobres’ imágenes están relacionadas con las que aparecen desde un lugar desconocido cuando estoy buscando una realidad; se mezclan con lo que estoy viendo. Son como las imágenes en tu cabeza cuando te estás quedando dormido, cuando cierras los ojos con fuerza o cuando estás soñando, ya sea de día o de noche. Es como si mi propio subconsciente se hubiera materializado en el subconsciente de la máquina. Las imágenes falladas revelan lo que está oculto. Estas son las imágenes por las que los técnicos de la industria están horrorizados, o simplemente ignoran... / Hacer videos, ya sean experimentales o poéticos, significa hacer terapia familiar, la televisión es un miembro de la familia, por así decirlo. Si mi trabajo es intenso, honesto y bueno, entonces su función terapéutica es también mi relevancia social. ¿Crees en el condicionamiento prenatal?)

~~El único modo de escapar a las limitaciones de lo establecido consiste en subvertir sus reglas, deteniéndonos en aquello que no funciona o lo hace con dificultad dando lugar a una producción defectuosa, irregular, imposible de adaptar a los moldes convencionales. Sólo así es posible poner a prueba la estructura de lo que hasta ahora aceptábamos como real. Si esto no es absoluto, tal vez nada lo sea. Pedimos a la ciencia que sea rigurosa, pero ni siquiera la realidad investigada lo es, ¿cómo podemos exigir que el arte haga otra cosa que mostrarnos la maleabilidad de nuestro mundo? ¿Cómo pedir al artista que no haga más que equivocarse?~~

### **5.2.3.1. Las equivocaciones de Pipilotti.**

~~En su serie *Pipilottis Fehler* (Equivocaciones de Pipilotti) realizada en 1988, Rist trabaja directamente con fallos, tanto en cuanto al contenido como a nivel formal. *Entlastungen*, traducido al inglés como *Absolutions* y al francés como *Desculpations* (absolución o perdón), muestra a diferentes personajes femeninos (todos encarnados por la artista) que caen e intentan levantarse para volver a caer.~~

~~En esta oda a la descarga de la culpa se hace hincapié en el esfuerzo perdido, aunque también se plantea la infinidad de posibilidades de afrontar los errores propios. La “Calzas-largas”<sup>64</sup> del videoarte aprovecha cada caída para levantarse con un sentimiento de libertad renovada. Cada fallo es asumido como la oportunidad de empezar el juego desde el principio.~~

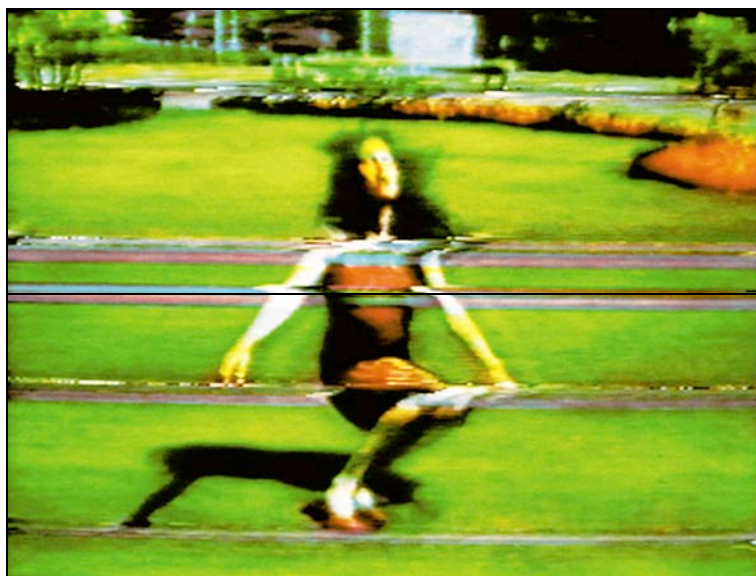
~~Sin duda alguna, la edición de vídeo plantea para la artista un juego de posibilidades infinitas en el que ella misma va decidiendo las reglas sobre la marcha. Un proceso regido por la distorsión interna en la que la expresión del mundo propio se vuelve mucho más real que la mera representación.~~

~~“... in one video (*Entlastungen*) *Pipilottis Fehler*, ([*Absolutions*] Pipilotti's Mistakes, 1988), I subjected the images to all kinds of interference: I played them too quickly for two simultaneously activated recorders, then put the pictures through a time base corrector that I experimented with on the tape. Asking too much or too little of the machines resulted in pictures that I was thoroughly familiar with, my inner pictures — my psychosomatic symptoms. This technique is~~

---

<sup>64</sup> Calzas-largas es el apellido o pseudónimo del personaje de Astrid Lingen, Pippi Langstrump (Pippi Calzaslargas).

similar to painting where expresiveness or tackiness comes closer to the truth than a perfectly sharp, slick representation.”<sup>65</sup>



(*Entlastungen*) Pipilotti Fehler. 1988. Fotograma del vídeo. 12 min., color, sonido.

Algunas visiones críticas mantienen que la obra *Entlastungen* (Pipilotti Fehler) ([Absolución] Equivocaciones de Pipilotti) posee un trasfondo político que habla de la situación derivada en el presente de la II Guerra Mundial. Pero más allá de una cuestión concreta, la artista abarca con su trabajo un espectro mucho más amplio relacionado con sentimientos y valores universales. El error y la caída, la pérdida, la culpa, el perdón y el olvido de los que nos habla Rist tanto en un sentido abstracto como concreto se refieren a la experiencia entera de la humanidad y a la de cada individuo en particular. De modo que este trabajo funciona a modo de redención en la que el error es aceptado y usado como trampolín para seguir adelante, para continuar, probablemente con nuevos fallos.

Según Elisabeth Bronfen este trabajo puede leerse a la par de la historia del lenguaje de la histeria, un concepto tanto médico como estético. Se habla de incapacidad física, alucinaciones, histrionismo, doble conciencia. Pero el mensaje entretreído en este aberrante comportamiento se centra en su desconcertante

---

<sup>65</sup> La artista en «I Am Half-aware of the World» entrevista con Christoph Doswald, *Be Magazine*, No. 1, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1994. Ref. en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 124. (... en un vídeo (*Entlastungen*) Pipilotti Fehler, ([Absolución] Errores de Pipilotti, 1988), sometí las imágenes a todo tipo de interferencias: La reproduje muy rápido en dos grabadoras simultáneas, a continuación, pasé las imágenes a través de un corrector de tiempo con el que probé la cinta. Pedir demasiado o demasiado poco de las máquinas dio como resultado imágenes con las que yo estaba muy familiarizada, mis imágenes interiores: mis síntomas psicósomáticos. Esta técnica es similar a la pintura donde la expresividad o la textura se acercan más a la verdad que una perfecta nitidez, que la engañosa representación.)

~~descontento con los códigos simbólicos que le constriñen forzándole a aceptar una identidad genérica concreta cuando ella preferiría concebirla por sí misma a través de líneas más fluidas. Añadimos a continuación la descripción y análisis que Bronfen hace de este trabajo:~~

~~“The woman in red dress keeps fainting. She lets herself fall onto the asphalt of the street, on top of the streetcar tracks, into the grass behind a car park. She collapses in the middle of a cornfield or on a green lawn next to a patch of bright red roses, matching her dress. Then we see her repeatedly jumping into a swimming pool, struggling to move forward. A hand, whose owner remains cut out of the frame, has taken hold of her hair and tries to submerge her in the water. She has only a few seconds to take air before this ominously disembodied hand forces her again beneath the water’s surface. Is this the same hand that stretches out towards her, as she is about to reach one side of the pool, only to withdraw at the last minute, forcing the swimmer back into the water? We also see her twice trying in vain to climb over a fence, almost scaling this wooden barrier, but then draw down by the force of gravity: her strength has failed her. All three scenarios mark situations of strife sustained, of a struggle to escape thwarted, of a desire to move elsewhere left unsatisfied. All three consist of performing an attempt at contending with externally imposed constructions, at resisting constraints, at exerting oneself against a hostile situation, against all odds.”<sup>66</sup>~~

~~Como sugiere Bronfen, puede entenderse este proyecto como una reformulación de la crisis histórica. Lejos de representar la enfermedad femenina como una pérdida de lenguaje y consecuentemente una pérdida de poder o, tal vez, la malformación de un lenguaje regulado por leyes normativas. Pero para nosotros una lectura universal relega a un segundo plano cualquier interpretación cerrada o particular. En esta pieza de videoarte la práctica del fallo y su apología se sobreponen a cualquier discurso minoritario.~~

---

<sup>66</sup> BRONFEN, Elizabeth. «(Entlastungen) Pipilottis Felher ([Absolutions] Pipilotti’s Mistakes)», en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 80. (La mujer vestida de rojo sigue mareándose. Se deja caer sobre el asfalto de la calle, en los carriles de los coches, en la hierba detrás de un aparcamiento. Se desploma en mitad de un campo de maíz o en el verde césped junto a un arriate de brillantes rosas rojas, a juego con su vestido. Entonces la vemos repetidamente saltando a una piscina, luchando por alejarse. Una mano, cuyo propietario permanece fuera de la pantalla, la ha agarrado por el pelo e intenta sumergirla en el agua. Ella tiene sólo unos segundos para tomar aire antes de que esa inquietante mano sin cuerpo le fuerce de nuevo debajo de la superficie del agua. ¿Es ésta la misma mano que se extiende hacia ella, cuando está a punto de alcanzar un lado de la piscina, sólo para retirarse en el último instante, forzando a la nadadora a volver al agua? También podemos verla dos veces intentando en vano saltar una valla, casi escalando esta barrera de madera, pero entonces descendiendo por la fuerza de la gravedad: su fuerza le ha fallado. Los tres escenarios marcan situaciones de conflicto prolongado, de una lucha frustrada por escapar, de un deseo de abandonar la insatisfacción. Los tres consisten en llevar a cabo un intento de superar las construcciones impuestas externamente, de resistir las constricciones, de esforzarse contra una situación hostil, contra las desigualdades.)

~~El trabajo de Rist desmitifica la idea de perfección. “I hate all ideas of the ideal, which doesn’t exist” —reclama, casi como un llamamiento a la sensatez.<sup>67</sup> Sólo así puede extenderse el espacio de la ilusión. La fantasía hace crecer lo real cuando se apartan lo ideal y lo absoluto. Así, los mundos personales florecen al ser liberados del corsé de la perfección de todo dogma. En este sentido, la equivocación es irónica, sabe que fallar es su mejor acierto y lo celebra con cada caída.~~

#### **5.2.4. Cámaras de sangre: el cuerpo como prótesis de la cámara.**

Para Pipilotti Rist nuestros ojos son cámaras que funcionan con sangre. Y sólo en su interior, cuando el órgano procesa la información recibida, se produce la imagen capaz de conectar con nuestro mundo interior, con el subconsciente. En todo su trabajo la tecnología se pone al servicio del cuerpo, de lo orgánico, del sexo; como una prótesis que comprueba y analiza el cuerpo del que ahora forma parte, la cámara de Rist se acerca a la piel, a sus reacciones, mira de cerca cada extremidad ampliándola hasta un plano médico, se mueve al mismo son del organismo al que ya pertenece y observa cada detalle con suma extrañeza, pero sin pudor, casi con ingenuidad. En algunos de sus trabajos realizados a final de los ochenta y principios de los noventa, Rist reclama parte del territorio poético, sensual y físico, cedido a la pornografía.

En *Pickelporno* (Poro pornográfico), *Mutaflor* o *Blauer Leibesbrief* (Carta pornográfica corporal) emplea convenciones de la pornografía para celebrar un narcisismo capaz de mantener una curiosa inocencia —señala Phelan. “She is not naive. But, remarkably, she seems to have escaped the oppressive weight of sexual guilt, an unusual achievement for any adult, but almost unheard of for an attractive Western white woman”.<sup>68</sup>

Por su inusitada actitud ha sido etiquetada muchas veces como artista feminista, pero a pesar del intento de la crítica por encasillar su trabajo, Rist escapa a todas las limitaciones superándolas, al aceptar que no existen más que convenciones que no se ciñen a la experiencia real.

---

<sup>67</sup> RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 91.

<sup>68</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist», RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 48. (Ella no es inocente. Pero, notablemente, parece haber escapado al opresivo peso de la culpa sexual, un inusual logro para cualquier adulto, pero casi inaudito en una atractiva mujer blanca del Este.)



“Of course I am a feminist because every normal person is a feminist. I am a feminist in a political way in that I am for the same salaries and the same jobs. But in my private life I don’t have to be because the people I am dealing with are not assholes. I am grateful for feminism. But women did it once so I don’t have to go back and do what they did.”<sup>69</sup>



IZQUIERDA. *Pickelporno*. 1992. Fotograma del vídeo. 12 min., color, sonido. DERECHA. *Mutaflor*. 1996. Vídeo instalación, silencio. Videoproyección en el suelo. Instalación, National Museum of Foreign Art, Sofia, 1999. Colección, Sammlung der Stadt, Zurich. ABAJO. Fotogramas del vídeo.



Rist acepta la importancia que el feminismo tuvo y el beneficio de sus éxitos, pero lo asume como una cuestión pasada y, por tanto, ahora es momento de que el arte contemporáneo o la política se ocupen de otros asuntos. En cualquier caso renuncia a la etiqueta de feminista como limitación para su trabajo que persigue metas más allá de los estereotipos sociales, rompiendo cánones y subvirtiendo los roles establecidos por la cultura.

<sup>69</sup> La artista citada en Kaelen Wilson-Goldie, ‘Peep Show Video’, *Black Book Magazine*, New York, Spring, 2000, pp. 52-54. Ref. en PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist», RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit.p. 53. (Por supuesto soy feminista porque toda persona normal lo es. Soy feminista en un sentido político en el que soy partidaria de los mismos salarios y los mismos trabajos. Pero en mi vida privada no tengo que serlo porque las personas con las que trato no son idiotas. Siento agradecimiento por el feminismo. Pero las mujeres lo hicieron una vez por lo que no tengo que volver atrás y hacer lo que ellas hicieron.)

En 1993 presenta Rist su instalación *Digesting Impressions* (Impresiones digestivas) para la galería Stampa de Basel. Un monitor esférico es colocado en el interior de un bañador de señora amarillo que cuelga del techo de la galería. Como un balón flotante, el bañador vela la imagen de la pantalla, creando cierta distorsión y atracción a un mismo tiempo. “Looking closely, one could glimpse an endoscopic camera’s progress through human intestines, suggesting perhaps a limit to the appeal of an ever-closer look.”<sup>70</sup>



*Digesting Impressions*, 1993.

Como dice Phelan, si nos acercamos lo suficiente podemos vislumbrar la progresión de una cámara endoscópica a través de unos intestinos humanos, lo que quizás cuestiona el límite de la atracción en las distancias cortas. La crudeza del interior del cuerpo humano es presentada a través de elementos sumamente estéticos y sujetos a la moda (el bañador amarillo, el monitor esférico). Para acentuar la comicidad de este contraste Rist añade un par de lazos del mismo color amarillo que el bañador adornando el cable que conduce la señal de vídeo hasta la pantalla. En el ingenioso contraste, a la vez paradójico y complementario, nace la ironía. Éste es el baile estético de la razón que pone a prueba el mundo, su escenario, construido sobre convenciones del entendimiento.

---

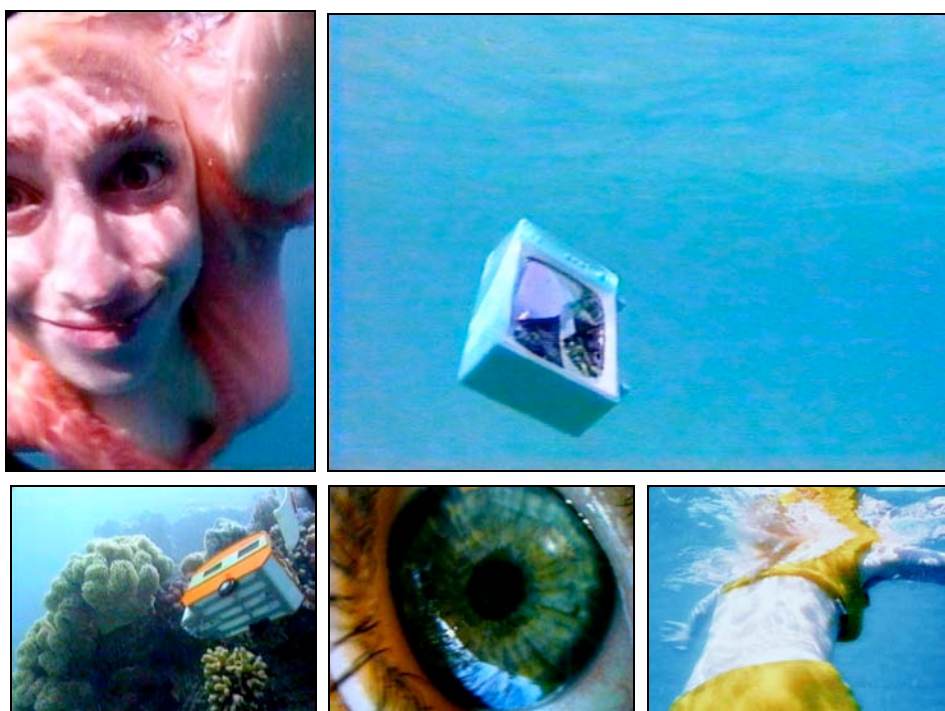
<sup>70</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist», RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 56. (Mirando de cerca, uno podría adivinar la progresión de una cámara endoscópica a través de unos intestinos humanos, sugiriendo quizás un límite a la atracción de una mirada cada vez más próxima.)

### 5.2.5. Vídeo: pintura en movimiento. El color de la fantasía.

El poder de las imágenes, su lenguaje, nos proporciona un acceso directo al inconsciente, allí donde dormita el entendimiento. Y esto es lo que Pipilotti Rist consigue con sus instalaciones de vídeo en las que sumerge al espectador en un ambiente ensoñador. Una espléndida muestra de esto es *Ever Is Over All* realizado en 1997 para la Bienal de Venecia. El verdadero logro del vídeo reside en su capacidad de mostrar la belleza en sí misma, combinando narrativa y abstracción en una conexión plena entre pintura y vídeo.



ARRIBA. *Ever Is Over All*. 1997. Vídeo-instalación, sonido con Anders Guggisberg. 2 videoproyecciones superpuestas, sistema de audio. Fotograma del vídeo. PÁGINA SIGUIENTE. *Slip My Ocean*. 1996. Vídeo-instalación, sonido. 2 videoproyecciones reflejadas en una esquina, sistema de audio. Fotogramas del vídeo.



En esta dirección, una de sus obras más potentes es *Slip My Ocean* (1996), filmada casi por completo debajo de agua. La música de este trabajo es una versión de *Wicked Game* original de Chris Isaac cuya letra corea “Love, like beauty, often has a destructive power” (el amor, como la belleza, a menudo tiene un poder destructivo). Y esa es la fuerza que la reina del videoarte pone en uso para destruir las convenciones de nuestra realidad y penetrar así en otros mundos de fantasía.

Pippi Lansgtrump, de la que ya hemos hablado, Dorothy (la protagonista de El mago de Oz), Alicia y su país de las maravillas (o el del otro lado del espejo), son influencia continua en un arte cargado de exuberante optimismo que recupera los valores y el desenfado de los cuentos de hadas. Con el trabajo de Rist el museo se convierte en una especie de mundo de ensueño que penetra en la vida diaria y la contagia de fantasía creando un lugar para lo imposible. Aquí se rompe con las limitaciones de la lógica para ampliar los hábitos mentales. Al proponer espacios imaginarios implica la ampliación de nuestro espacio personal.



IZQUIERDA. Tim Burton, nueva versión de *Alicia en el País de las Maravillas*, fotograma de la película, 2010. DERECHA. Escena del film *El mago de Oz*, de Victor Fleming, 1939. Las protagonistas de ambos cuentos son niñas que viajan casualmente a mundos fantásticos.

Tras buscar durante mucho tiempo bases teóricas o filosóficas para explicar su obra, Pipilotti reconoce no haber encontrado aún ninguna teoría que no ponga limitaciones a su trabajo. Ella utiliza las obras de arte como declaraciones por sí mismas expresadas con herramientas distintas al lenguaje. Más allá de trabajar en un nivel intelectual su obra pretende provocar emociones, invocar fuerza y dar placer. Reivindica

el valor de entretenimiento del arte: el buen arte debe funcionar como entretenimiento, y abandonar lo académico a cambio de lo salvaje para tener un mayor impacto.

“Video is the synthesis of music, language, painting, movement, mangy mean pictures, time, sexuality, lighting, action and technology. This is lucky for TV viewers and video artists. They love video, they love it with all its disadvantages, like the poor resolutions [...]. They love it because of its disadvantages. It kick-starts our imagination and, behind our eyeballs, turns into an orgy of sensation and imagination. The monitor is the glowing easel where pictures are painted on the glass from behind.”<sup>71</sup>

Rist introduce al espectador en un mundo que está dentro de otro mundo y el complicado acceso puede traducirse como el paso de uno a otro nivel de realidad (o de irrealidad). Los secretos y los sueños se van desvelando a medida que se penetra en un mundo onírico. Una cosa a cambio de la otra: la atracción de lo desconocido y el goce que produce lo extraordinario sólo pueden obtenerse renunciando al mundo real, a sus reglas, a la normalidad y confortabilidad de lo conocido. Si lo familiar nos acoge, también nos coarta: sólo lo inusitado, lo anormal, puede liberarnos. Para encontrarnos hemos de abandonar el cobijo que nos proporciona la razón compartida y perdernos en un mundo desconocido, esa oscuridad a la que apuntaba Maillard a donde todavía no ha llegado el entendimiento.<sup>72</sup> Será el campo de juego donde nos encontremos: un espacio para la equivocación, un espacio para la creación, un espacio donde la razón estética desarrolle el juego de la ética.

---

<sup>71</sup> Prefacio a *Nam June Paik: Jardin Illuminé*. Zurich, Galerie Hauser & Wirth, 1993. Ref. en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 113. (El vídeo es la síntesis de la música, el lenguaje, la pintura, el movimiento, las imágenes mugrientas, el tiempo, la sexualidad, la iluminación, la acción y la tecnología. Esto es una suerte para los espectadores de televisión y vídeo-artistas. Les encanta el vídeo, lo aman con todas sus desventajas, como la baja resolución [...]. A ellos les encanta, por sus desventajas. Despierta nuestra imaginación y, detrás de nuestra ojos, comienza en una orgía de sensación e imaginación. El monitor es el soporte resplandeciente donde las imágenes son pintadas en el cristal desde atrás.)

<sup>72</sup> MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op. cit.





## **6. ECOLOGISMO ESTÉTICO.**





## 6.1. HACER TRAMPA PARA PERDER.

Denominaremos *ecologismo estético* a aquel movimiento o tendencia que algunos artistas adoptan en resistencia a la mercantilización del arte, asumiendo un modo de trabajo en el que el desarrollo sea compatible con los recursos disponibles.

Francisco Javier San Martín nos propone *Una estética sostenible*, en la que la “dictadura del espectador” promueve un arte que se va a mover entre el sueño y la realidad, entre los deseos, la utopía y los problemas que incumben directamente a la humanidad. Esto será después de la desilusión de finales del siglo XX, tras un momento en el que “un amplio sector de aficionados y especialistas en arte contemporáneo comienza a desistir en sus intentos de desentrañar los últimos «proyectos artísticos» porque descubren que si no lo consiguen se frustran, y si lo consiguen, no les interesa demasiado”.<sup>1</sup>



Francis Alÿs. *The Liar*. 1994.

Tal vez la apuesta ha de encaminarse por el sendero de un arte inmediato que salte a todo mediador para revelar su planitud, su vacuidad directamente, como único relato de lo real, como su única posibilidad desnuda que se muestra una y otra vez,

---

<sup>1</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado del bienestar*. Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad de Navarra, 2007. p. 18.

conocedora de su propia banalidad. De modo que a este arte tan inmediato como banal, vacío, no le queda más opción que recrear el simulacro de sí mismo.

Abandonando el ensimismamiento de un arte onanista —como lo denomina San Martín—, la creación contemporánea se libera del lastre que supone la innovación. Posiblemente sea el momento para un nuevo cinismo, pero los cínicos de la actualidad tienen espíritus mansos y, o están al servicio de los mecanismos de producción y entretenimiento; o bien, están fuera. El arte contemporáneo está al servicio de la industria del ocio (incluso en los periódicos el arte ha dejado la cultura para entregarse al entretenimiento o, con más suerte, a los sucesos) y como imponen sus modelos, juegan con los patrones del *éxito* de los elegidos subvencionados por el mecenazgo de fuertes empresas e instituciones. Igualmente está a la orden del día en todo el mundo el hecho de que los museos públicos sean gestionados de manera privada. Y esto cumple con las exigencias del mercado tanto como cuanto nos rodea, midiéndose en términos de objetivos, productividad, rentabilidad; todo un ajuste de cuentas para el arte. “Ésta es, posiblemente, una de las razones de la banalidad, superficialidad, intrascendencia y, en definitiva, del carácter prescindible de tantas producciones de arte y la cultura contemporáneas.”<sup>2</sup>

Cultura y ocio: primero ocio y almacenamiento de información después, en lugar de cultura; buena imagen para los que se alían con el arte (los que lo apresan, le ponen cadenas y gozan de su servicio) y cumplimiento con las leyes de hacienda en porcentajes de inversión social y cultural. Y por encima de todo eso, juegos de economía en apuestas que reducen al mínimo el azar y nada tienen que ver con el ejercicio de creación en sí, más que como condicionantes de la difusión y del desarrollo positivo de cualquier propuesta. Ese es el mercado del arte, su mundo, la dirección de su desarrollo. Pero otras estrategias plantean caminos diferentes denunciando el insostenible reinado del dinero. Como decía Picabia:

“Prefiero a Arthur Cravan que dio la vuelta al mundo durante la guerra, obligado continuamente a cambiar de nacionalidad para escapar a la tontería humana. Arthur Cravan se disfrazó de soldado para no ser soldado, hizo como

---

<sup>2</sup> *Idem.* p. 34.

todos nuestros amigos que se disfrazan de señor honrado para no ser señores honrados.”<sup>3</sup>

Aquí la doble cuchilla de las palabras de Picabia pone en duda si esos amigos que nombra no tienen otro remedio más que cumplir con la norma para no ser absorbidos y destruidos por la estructura a la que pertenecen; o en caso contrario, están dispuestos a alistarse a cualquier guerra, por el mero placer de la muerte. Entendemos que son dos estrategias completamente opuestas. La primera es el uso del simulacro como herramienta para escapar de la dictadura de las redes de poder, en nuestro caso la institución, el mercado, el sistema económico; la segunda no es más que una artimaña para subirse al tren del *éxito a cualquier precio*, y no olvidemos que esto ocurre más de lo deseado a nuestro alrededor. Disfrazarse de artista para no ser artista o al revés: huir del arte como única vía para acertar en la creación.

El concepto de investigación más desarrollo (I+D) aplicado a arte en una *industria del conocimiento* tiene un resultado suicida, nos dice San Martín. En una producción febril de ideas es evidente la planitud y el poco interés de sus resultados. En los últimos años, hablamos del tránsito al nuevo milenio, “las tendencias sucesivas, las obras clave, después de iluminar el escenario durante una fracción de segundo, pasan sin dejar rastro, se apagan como estrellas prematuramente envejecidas”.<sup>4</sup> Tal vez estamos ante una práctica artística maníaco-masturbadora que busca el goce espasmódico en su propia muerte, un arte suicida que prefiere el espectáculo de su agonía al desarrollo de su actividad.

Es interesante la comparación que hace San Martín entre el arte actual y algunas tendencias del humor que sólo se nutren de temas de candente actualidad. Tanto en un caso como en otro, la gracia ha de reírse ahora, ya que al poco tiempo será difícil comprender su lenguaje o encontrar importancia alguna debido a la pérdida de sus referentes. De este modo la arbitrariedad y el ingenio, más propio de un ilusionista, pretenden llenar el vacío. Es éste un arte de incertidumbre, el arte del presente, y sólo así puede ser. Pero, nos advierte San Martín, no debemos confundirlo con un arte enfermo de protagonismo en el que el ego del artista quiera mostrarse a toda costa. Un arte que se hiperrepresente a sí mismo en la imperiosa voluntad de pertenecer al mundo del arte.

---

<sup>3</sup> PICABIA, Francis. *Jesu Cristo Rastacueros*. 1920. Ref. en SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Una estética sostenible*. Op. cit. p. 38.

<sup>4</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Una estética sostenible*. Op. cit. p. 40.

Un ejemplo de esquizofrenia en el que artista y comisario bailan la abundancia a velocidad de vértigo, aunque esta exuberancia caiga en decadencia por los temblores de una economía que se mece sobre un precipicio.

El capitalismo cultural se sirve de un hombre (político, mercader o artista) cuya memoria es incapaz de discernir lo importante de lo trivial (como *Funes el memorioso* de Borges).<sup>5</sup> Tal vez este hombre también muera joven en su obsesión por almacenarlo todo, en su obcecada aprehensión a la victoria.

“El placer más grande es hacer trampa, trampa, trampa, hacer siempre trampa. ¡haced trampa, pero no disimuléis! Haced trampa para perder, nunca para ganar, porque aquel que gana se perderá a sí mismo.”<sup>6</sup>

El que gane, como decía Picabia, se perderá a sí mismo a cambio del juego, lo hará para alimentar a la estructura que se mantiene gracias a los jugadores crédulos de su veracidad. Sin embargo, hacer trampa para perder es la única estrategia capaz de demostrar lo absurdo del juego. Y aquí es donde el simulacro cobra una importancia necesaria como procedimiento de desmitificación, como método para crear una realidad que preceda a lo real. Pudiendo hasta prescindir de lo real. Así, la trampa llegará a prescindir del juego corriendo el riesgo de crear un hiperjuego, un nivel hiperreal con sus propias reglas.

Si habitar es nuestro juego, hagamos trampa para perder, demostremos que en este juego, como en todos, las reglas son un acuerdo y no una realidad. La realidad es lo que nosotros construimos siguiendo las reglas o haciendo trampa. Hagamos trampa como apología de nuestro poder creador, de la libertad hacedora; hagamos trampa porque es el único modo de jugar conscientemente.

---

<sup>5</sup> BORGES, Jorge Luis. «Funes el memorioso» en *Ficciones*. Madrid, Alianza, 2001. pp. 123-136.

<sup>6</sup> PICABIA, Francis. *Jesucristo Rastacueros*. 1920. Ref. en SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Una estética sostenible*. Op. cit. p. 46.

## 6.2. HABITAR: NATURALEZA, ARTE, REALIDAD.

“Nunca ha existido naturaleza «virgen».”<sup>7</sup>

Donde habita el hombre la naturaleza desaparece. Parece que hablemos de realidades contradictorias que se anulan mutuamente. Cuando nos referimos a lo natural como aquello que se mantiene virgen frente a la existencia del ser humano, a su acción transformadora, se hace evidente la insoslayable necesidad de superar lo real, de ir más allá, de trascender lo dado. Tendemos a definir lo que nos rodea desde un único punto de vista central: nosotros mismos. Y lo hacemos anulando aquello a lo que pertenecemos, convirtiéndolo en uno más de los recursos a nuestra entera disposición. Así, —defiende Félix Duque— “siempre ha sido considerada ésta [la naturaleza], inconscientemente o a sabiendas, como un cúmulo de materiales para la Técnica” y sólo de ese modo se han encontrado, y enfrentado, el hombre y lo natural.<sup>8</sup> ¿Un juego en el que el tablero pasaba a ser propiedad de las fichas?

Olvidamos, hace ya, nuestra pertenencia a un ente superior y creímos que de alguna manera estaba ahí para nosotros, formando parte de nuestra propiedad. Resulta muy difícil, casi imposible, entender la realidad y situarnos en ella si no es dentro de esa relación de dominio y supremacía sobre el mundo en que vivimos. Formamos parte de una “tecnosociedad naturalizada” —en términos de Duque— que huye del presente mediante “la reconstrucción imaginaria del *pasado* y la invención fantástica del *futuro*. En ambos casos, el presente queda fuera de juego [fuera de lugar], por rutinario y tedioso en el mejor de los casos, y por perturbador y violento en la mayoría de ellos”.<sup>9</sup> Y si no es en el presente, cuándo y cómo puede uno situarse en lo real. Pues he aquí que vivimos en verdaderas ciudades temáticas o, mejor, una sociedad temática que cubre todo el planeta, lo que conlleva la obligada visita, si no a todas, al mayor número de atracciones posibles. Es sorprendente la moda cada vez más extendida de viajar alrededor del mundo saltando de capital en capital como si de *oca en oca* se tratase, sin salir de esos cascos históricos decorativos (o itinerarios alternativos para los más atrevidos), entrando

<sup>7</sup> DUQUE, Félix. *Habitar la Tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Abada-Editores, S.L. Madrid. 2007. p. 37.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> *Idem*. p. 39.

una y otra vez en las mismas tiendas que ofrecen productos a la última, siempre fabricados en China. Esto es la cara negativa (si es que existe otra positiva) de la “nueva globalización cultural”.

Y dentro de este debate, en qué punto se encuentra la relación entre arte y naturaleza. Con naturaleza podemos entender el estado natural u original del mundo físico, previamente a la intervención del hombre. ¿Existe realmente la naturaleza? Existen reservas o parques naturales, podríamos decir que sobreviven resquicios de lo natural siempre bajo la protección o gracias al perdón de su nuevo amo omnipotente, el ser humano. Pero es difícil defender que la natura permanece allí donde la mano del hombre tiene alcance. Habría que plantear de nuevo la pregunta para cuestionar si aún permanece en algún sentido la esencia de lo natural y cómo el hombre a través del arte puede poner a prueba su realidad para desvelarlo. Sin embargo, volviendo a las palabras de Duque, “jamás el pensamiento de un individuo llegará a ser igual al *logos*, a la razón que lo sostiene. Jamás las palabras agotarán el sentido de las cosas. Jamás podremos hacer otra cosa que *sacar a la luz la cerrazón* misma, la *impenetrabilidad* de la Tierra”.<sup>10</sup> Podemos aventurarnos en la creación de elaboradas tesis y teorías, podemos acercarnos a la verdad y habitar en ella, pero nunca podremos poseerla o modificarla para satisfacer nuestro interés. Tal vez un nuevo modo de habitar consista en aprender a entendernos en y con el mundo, situarnos en él, sin la imperiosa necesidad de dominarlo todo. Sin embargo, es difícil de mantener tal fantasía en nuestra imaginación por mucho tiempo.

Sea como sea, la situación actual dista aún de ese propósito: podemos imaginarnos un mundo de gigantes egos atrapados en un teatro de marionetas sin nada que contar, pero en posesión de importantes ambiciones que sólo sirven para alimentar y entretener a un monstruo sin cabeza (al menos visible), el mercado global. Un “Neohumanismo” —de nuevo Duque— lleno de contradicciones, en el que los individuos “tan narcisistas psíquicamente como mercantilmente intercambiables” viven “tan sobrados de técnicas como faltos de mitos y de historias”.<sup>11</sup> Ahí es donde vivimos, en medio de un mercadillo de convenciones soportadas unas sobre otras, donde cuesta encontrar una base «natural».

---

<sup>10</sup> *Idem.* p. 84.

<sup>11</sup> *Idem.* p. 88.

Situados en un contexto tan aparentemente apocalíptico, el ser humano abre los ojos, se levanta y vuelve sobre sus pasos en busca de su esencia que parece haber olvidado no muy lejos. Recuerda haberla visto no hace mucho, pero dónde fue, cuándo cambió por última vez naturaleza por evolución, por tecnología, por desarrollo, por un aumento de producción, por dinero... Está claro que no es fácil recuperar lo perdido, pero tal vez podamos mantener lo que aún nos queda. ¿Cómo? Para no acabar con ese delgado hilo que nos une a lo natural y que mantiene el frágil equilibrio, hemos de renovar los valores mediante los que nos relacionamos con el mundo, respetando los principios de la naturaleza, aprendiendo de ellos para entendernos mejor a nosotros mismos.

Ya vimos cómo el mito nos ayudaba en esta tarea (capítulo 1. «Re-creación del mito. El mito en el arte.») y cómo nuestra labor reside en su reelaboración para actualizar el grado ético que nos permite reconocernos y relacionarnos en el mundo. El ser humano tiene que medir su realidad con las reglas de lo natural y dejar de imponer su medida sobre todo lo que toca. Ha de aprender que él es parte de eso que pretende someter si no quiere extinguir su propia existencia.



### 6.2.1. Construir-habitar. Habitar construyendo la dignidad.

“No teníamos confianza en la cultura. Estaba todo por demoler. Había que comenzar de nuevo. [...] empezamos a asombrar al público, a demoler sus ideas sobre el arte, atacar el sentido común, la opinión pública, la educación, las instituciones, los museos, el buen gusto y, en definitiva, todo el orden constituido.”<sup>12</sup>

Si, como decía Heidegger, el hombre “es un ser arrojado al mundo, [resulta sorprendente que] su primer movimiento consiste justamente en enfrentarse a él *manteniéndolo a distancia*”.<sup>13</sup> Temeroso de un jaque, el hombre saca sus piezas del tablero y seguidamente comienza a destruirlo para utilizarlo en la construcción de una fortaleza; pero a cambio pierde su oportunidad de jugar (y de hacer trampa). Así mismo, afirma Duque: “por y en el territorio, el animal queda inexorablemente enlazado con el mundo” aunque paradójicamente “el orden social *expele* la naturaleza en la que él mismo originariamente se construyó”.<sup>14</sup> Bien, nos encontramos en un entresijo, se trata de una disputa entre el hombre y la Tierra (madre de la vida, materia, lugar físico y de significado). El ser humano siente la necesidad de definirse respecto a su mundo y en ese acto se saca a sí mismo de aquello a lo que pertenece y lo mira desde fuera. Se aleja y vuelve a acercarse, esta vez delimitando el territorio según las medidas que él ha inventado, y ahora impone a lo real convirtiéndolo en su posesión. Al marcar el lugar, al cercarlo, se alumbra la condición de posibilidad que permanecía oculta. En ese momento se acaba con lo natural y, gracias a la resistencia que la Tierra ofrece, nace un habitar poético, la danza de resistencia y aceptación, de sometimiento y supervivencia entre naturaleza y ser humano. Así nace el arte.

El caso es “que la tierra sólo existe de veras como *marcada*” de manera que “el genuino quehacer arquitectónico consistiría en la creación *artificial* de horizontes, que hacen de la (siempre presupuesta) plenitud amorfa del Ser-Nada un modo de-terminado de ser, según respectos y distancias”.<sup>15</sup> Esto implica que la creación de un *modo de ser*

---

<sup>12</sup> Fragmento extraído de la revista Dadá de Zurich, Ref. en SAN MARTÍN, Francisco Javier. «Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del siglo XX», *Exit*, nº 1, Madrid, Olivares y Asosiados. pp. 16-28.

<sup>13</sup> Martin Heidegger, referido en DUQUE, Félix. *Habitar la Tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Op. Cit. p. 126.

<sup>14</sup> DUQUE, Félix. *Habitar la Tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Op. Cit. p. 125 y 126.

<sup>15</sup> *Idem*. p. 130.

acaba con los otros posibles. Dichos horizontes de-terminarán igualmente nuestros movimientos, nuestras costumbres y nuestro pensamiento.

Así la “edificación arquitectónica” sería —para Félix Duque— el modo propio de habitar la ciudad. “Sólo se está de verdad en el mundo cuando éste se habita. Pero el modo *propio* del habitar es el construir.”<sup>16</sup> Podemos, entonces, convertir el heideggeriano *Dasein* (“estar ahí”, también traducido como “estar siendo”) en “estar habitando”, o mejor en “estar construyendo” como modo verdadero de estar en el mundo, esencia del ser. Algo similar, salvando los matices, defiende José Antonio Marina en su elaborada teoría de la inteligencia: si la labor de la inteligencia es crear, nos dice que la más alta creación de la humanidad será la dignidad.<sup>17</sup> De lo que podríamos deducir que lo que el hombre *está construyendo* en su habitar es la dignidad, la suya y la del mundo en el que vive. Un modo de habitar moralmente la tierra, ambiciosa labor en constante elaboración.

Para terminar volveremos al planteamiento inicial recordando la cuestión acerca de la relación entre arte y naturaleza:

“El arte no designa ni apunta a algo más allá de sí (ya sea ello la religión o la filosofía): el arte *acoge* y da sentido, con el consiguiente peligro de que él mismo quede en suspenso, sin saber muy bien *qué hacer* con él, cuando es él quien —como arquitectura— posibilita todo hacer y todo pensar. Posibilita el *habitar de los mortales*. Poéticamente.”<sup>18</sup>

Es el arte, como soporte de lo real, quien *acoge* un habitar poético en el que la repetida creación de “lo digno” se lleva a cabo una y otra vez. Escapamos de lo natural para definirlo, nos alejamos, le damos valor y volvemos a acercarnos para proteger eso que ahora nos parece ajeno, externo, extraño. Olvidamos que no somos más que una parte de eso.

Durante las páginas que restan a este capítulo nos acercaremos a la obra de Francis Alÿs comprobando como el arte puede ser ético y construir un mundo de

---

<sup>16</sup> *Idem.* p. 148.

<sup>17</sup> Sobre la teoría de la inteligencia desarrollada por José Antonio Marina nos referimos a sus publicaciones *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona, Anagrama, 1992; *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama, 1993; y *Ética para naufragos*. Barcelona, Anagrama, 1996.

<sup>18</sup> DUQUE, Félix. *Habitar la Tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Op. Cit. p. 183.

dignidad por medio de la actualización de símbolos o mitos. La tarea de este artista va a mostrarnos un ecologismo estético que activa la revolución desde el individuo capaz de luchar en contra de toda lógica y poner a prueba el sentido común.

### 6.3. HORA DE ANDAR. FRANCIS ALÿS.

“El artista debía actuar como un *dériveur* cuyas intenciones subrepticias en su propio hábitat (la ciudad) debían ser tanto casuales como menores provocando, por acumulación, una revolución.”<sup>19</sup>

Para algunos críticos Francis Alÿs es una especie de sucesor de los situacionistas de los años setenta que ha heredado el antirracionalismo del grupo. El lenguaje utilizado en su obra parece estar abierto a las diversas interpretaciones del espectador, así como a sus errores, desarrollando un estilo más cercano a la mitología que al ejercicio firme de la razón. Por medio de una proliferación de imágenes el artista crea una red de símbolos, cuyos referentes muchas veces desconocemos, para construir un universo mitológico por el que nos vemos eficazmente seducidos.

Nacido en Amberes (Bélgica), 1959, abandona Europa en 1987 para evitar el servicio militar. Antes se había graduado como ingeniero (en Tourai) y arquitecto (en Venecia). Emigra a Oaxaca (México) para trabajar en un programa de ayuda francés de colaboración para la construcción de acueductos. Y se asienta en este país, donde fuertemente influenciado por la cultura de América Latina desarrolla gran parte de su obra.

Pero insistamos por el momento en la idea de esa influencia situacionista. Existe un tipo de sujeto paseante heredero de Baudelaire y de Edgar Allan Poe —nos dice San Martín— tan inmerso en el devenir de lo humano que en el azar es capaz de “perderse incluso en los lugares que conoce”.<sup>20</sup> De repente nos encontramos frente al caminante absurdo. También existe otro tipo de paseante, aquel que alimentado por el instinto clasificador de Humboldt y Darwin busca información para realizar una cartografía “poética” de su mundo. Una mezcla entre ambos personajes resume el carácter de la

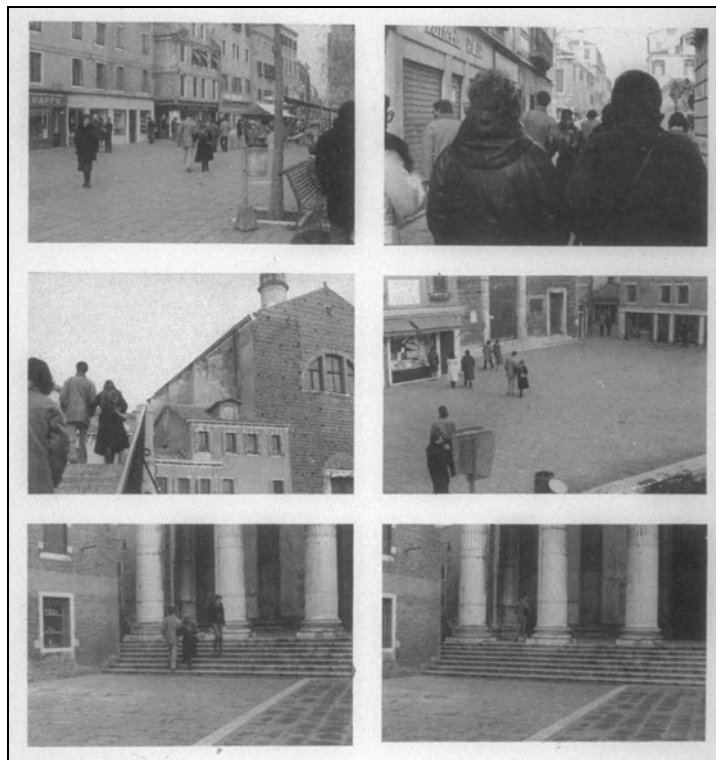
---

<sup>19</sup> LAMPERT, Catherine, en ALÿS, Francis. *El profeta y la mosca*. Madrid, MNCARS y Turner, 2003. p. 14.

<sup>20</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Una estética sostenible*. Op. cit. p. 55.

obra de Francis Alÿs, romántico paseante sin rumbo dedicado a la documentación de su divagar sobre un terreno significativo.

No es el único artista que ha trabajado de un modo similar, pero nos interesamos en su trabajo por la sabiduría con la que trata cualquier tema sabiendo posicionarse frente a la actualidad con un discurso atemporal, poético, casi mitológico. Un universo a medias entre la fábula y la leyenda urbana. Gran parecido, tanto en la obsesión taxonomista como en su navegar a la deriva, encontramos en la obra de Sophie Calle. Ella trazaba un mapa de su realidad histórica y social documentando casi científicamente el *simulacro de su anonimato*.



Sophie Calle. *The Follow*.

Ejemplos de este proceso son obras como *The Follow* en la que Calle documentó el viaje de un desconocido al que sabía seguido a escondidas, o *The Detective*, en la que un detective es contratado por su propia madre para perseguirla. Trabajos que desarrollan la estricta documentación de una peculiar realidad, especialmente normal, tan casual y anodina que reflejan al ser humano en su aspecto más genérico. La falta de relación directa entre el individuo observado y su observador produce un resultado paradójico en el que lo ajeno se vuelve familiar al tiempo que lo personal se disuelve en

el anonimato. Una ecuación similar al modo en que Alÿs se aproxima a la realidad que le rodea, tan extraña como familiar. Una realidad donde el régimen del urbanismo provoca un gran sentido de extrañeza en el ciudadano y ante el cual se ve obligado a luchar para reconocerse y reapropiarse de la calle mediante la desobediencia.



Serie *Ambulantes*, 1994-2004.

Se trata de replantear la relación del ciudadano con las calles, “experimentando el espacio público como algo que le pertenece”. Cualquiera de las acciones de Alÿs son buen ejemplo de esa fórmula de apropiación de lo urbano. Desde sus inicios observamos un gran interés por salir a la calle y recorrerla, haciéndola propia con la mínima intervención posible.



ARRIBA DE IZQUIERDA A DERECHA. *El coleccionista*, 1991-92, México DF; *Seven Walks*, 2007, Londres. ABAJO. *Paradojas de la praxis: Algunas veces hacer algo no lleva a nada*, 1997.



Ya sean sus paseos para recolectar minúscula chatarra esparcida por el suelo de la urbe (*El coleccionista*, 1991-92, México DF), ya para hacer música del encuentro

casual entre una ramita y las rejillas de la ciudad (Seven Walks, 2007, Londres), ya para empujar un bloque de hielo hasta derretirlo sin propósito alguno más allá del acto en sí (*Paradojas de la praxis: Algunas veces hacer algo no lleva a nada*, 1997). O simplemente estando en su espacio como en *Turista*, 1996.

Así, pues, este belga adopta un modo propio de llevar a cabo el proceso creativo: se lanza a la calle para encontrar comportamientos, copiarlos, trasladarlos de lugar o de significado; para denunciar el contexto socio-político con un lenguaje extremadamente poético a la vez que corriente y familiar, la cruda poesía de lo cotidiano. Re-enactement podría traducirse como ensayo o reconstrucción, pero en este caso sería más acertado hablar de actualización de algo que ya no estaba vigente. Un proceso similar al de los *Remakes* o *Ready Mades*, pero introduciendo la idea de acción, de proceso. Reactualizar, poner al día las cuestiones éticas, esa es la labor de los *re-enactments* de Alÿs, acciones que alertan sobre lo real para comprobar la conciencia de los habitantes del mundo. Alÿs nos pregunta si estamos despiertos porque sabe que cierta somnolencia atrapa nuestro presente y de ese modo reactiva lo actual, sacudiendo la conciencia sobre lo que está pasando. Re-actuar la realidad es la estrategia para cuestionar si el original no está también amañado, convenido o, sencillamente, falsificado por naturaleza.

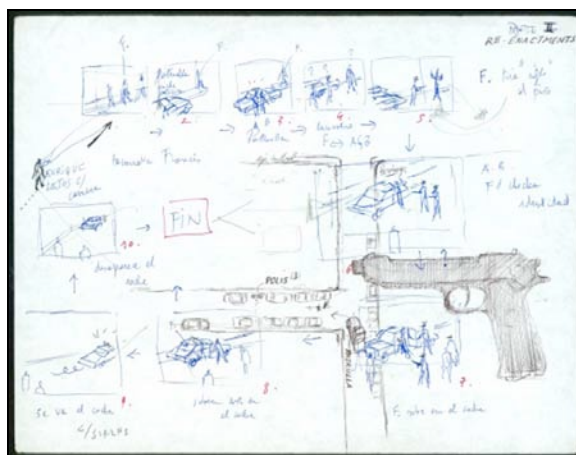


*Re-enactments*, 2001-02, México DF.

“Walk for as long as you can while holding a 9 mm. Beretta in your right hand.”<sup>21</sup> Aunque parecen las instrucciones de una obra fluxus, se trata de una sencilla regla que Alÿs se impuso antes de comenzar la acción *Re-enactments*. Tras comprar una pistola, el artista sale a las calles de Ciudad de México. Con el arma en mano recorre a paso

<sup>21</sup> AAVV. *The Art of Participation: 1950 to Now*. San Francisco (California), SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art) / Thames & Hudson, 2008. pp. 158-161. (Camina tan lejos como puedas sujetando una Beretta de 9 mm en tu mano derecha.)

firme la realidad para sorpresa de los viandantes. Tras doce minutos de intensa marcha la policía entra en acción y el performance termina. Posteriormente el mismo acontecimiento vuelve a repetirse, pero esta vez todos saben que se trata de una pieza artística: el autor, la policía, incluso los peatones *re-crean* la acción conscientes de su carácter ficticio. La obra *Re-enactments* muestra la grabación de ambas acciones: realidad fingida y simulacro consciente ponen en entredicho la veracidad de lo real. Según el propio Alÿs los vídeos pueden ser intercambiados sin que nadie acierte a diferenciarlos.



*Re-enactments*, 2001-02, México DF. Boceto-story-board.

Reproducimos a continuación la cita que hace San Martín del texto de Baudrillard en el que el autor establece el poder que el arte tiene al desarrollar el simulacro como proceso creativo. Todo un anticipo al ejercicio de *re-enactment* puesto en marcha por Alÿs:

“La simulación de un delito, si es patente, puede recibir un castigo ligero (ya que no ha tenido *consecuencias*) o puede ser penado como desacato a la autoridad (si, por ejemplo, se ha puesto en marcha una operación policial para nada), *pero nunca será castigado como simulación*, ya que precisamente en tanto que tal ninguna equivalencia con lo real es posible y, por tanto, tampoco ninguna represión. El desafío de la simulación es inaceptable para el poder [...]. La parodia hace equivalentes la obediencia y la transgresión y éste es el crimen más grave, ya que *destruye la diferencia sobre la que se basa la ley.*”<sup>22</sup>

<sup>22</sup> BAUDRILLARD, Jean. «La presesión de los simulacros», en *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 1978. p. 49. Ref. en SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Una estética sostenible*. Op. cit. p. 58.



Digamos que las consecuencias de la simulación, más que no existir, lo hacen en un nivel distinto al de la ley, las consecuencias de la simulación son la demostración de la estructura convencional de la realidad simulada y por tanto (y ésta es su mayor consecuencia), la destrucción de sus límites. La realidad de la simulación es la resistencia a patrones y estereotipos de bondad, de desarrollo, de realidad que creen en sí mismos como verdad. El simulacro destierra esos sistemas con pretensión en lo absoluto para responder con muchas verdades y no una sola verdad (así como nos planteaba Nelson Goodman).<sup>23</sup> Y esto es lo que a su modo hace la sociedad que se resiste a los paradigmas impuestos de modernidad. Como defiende Alÿs, “México DF es un sitio que tiene todos los ingredientes para funcionar como una ciudad moderna, pero a pesar de esto se resiste a ese concepto. Funciona a raíz de una economía paralela que en gran parte es un sistema de supervivencia.”<sup>24</sup>

Este arquitecto belga alarga su temporal estancia en México para convertirse en narrador de su realidad con una actitud eminentemente anticapitalista. “Tenemos en primer lugar a un descubridor moderno, un turista *intenso*, pero encontramos después a un sociólogo, un antropólogo y un activista poético”. Así, “el artista improductivo, el paseante insolente se enfrenta a la maquinaria de producción, a la dictadura del tiempo.”<sup>25</sup> Alÿs —de acuerdo con San Martín— no sólo desacraliza al autor, sino que más allá, *disuelve* la autoría y la socializa al incorporarla a lo real, a su realidad.

Y aún más, este soñador imparable parece reivindicar nuestro derecho a «perder el tiempo», a desperdiciar (o al menos a emplear como queramos) uno de los grandes valores de cambio creados por el ser humano (el tiempo como moneda de inversión). Alÿs reclama el derecho a vivir nuestro tiempo sin la presión de la velocidad que implican el pasado y el futuro: vivir en el presente. La lentitud que asume el viajero del presente es la del hombre que “asume literalmente la identidad entre vida y viaje”.<sup>26</sup> Existe en Nepal un modelo de “viajero extremo” —nos recuerda San Martín—, un viajero entregado espiritualmente a su caminar que mide su recorrido con su propio cuerpo. Durante su viaje hasta la capital sagrada en Katmandú, para el que empleará toda su vida, extenderá su cuerpo sobre el suelo en toda su longitud para recogerlo y volverlo a desplegar de

---

<sup>23</sup> Revisar epígrafe 2.2. «Muchos mundos de verdad» de la presente investigación.

<sup>24</sup> Francis Alÿs en «Entre dos aguas», conversación del artista con Cuahtémoc Medina, en ALÿS, F. y MEDINA, C. *When Faith Moves Mountains / Cuando la fe mueve montañas*. Madrid, Turner, 2005. Ref. en SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Una estética sostenible* Op. cit. pp. 60 y 61.

<sup>25</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Una estética sostenible* Op. cit. p. 62.

<sup>26</sup> *Idem.* p. 72.

nuevo, arrastrándose en toda su largura cada vez. Alargarse para medir el recorrido con el propio cuerpo haciendo una comparación literal entre el caminante y el camino. Un modo particular de establecer una escala de referencia entre el ser humano y su mundo, su naturaleza.

Alÿs, a su modo, también alarga su viaje en *The Loop*, 1997, para cuestionar la paradójica relación que existe entre las distancias reales y simbólicas. De manera que para viajar a un lugar que se encuentra a una distancia real minúscula, pero que supone una gran distancia a nivel político (ir de un lado a otro de la frontera entre México y los Estados Unidos), realiza una larga travesía dando la vuelta a medio mundo y empleando para ello un largo esfuerzo y gasto económico.



*The Loop* (El bucle), 1997.

Junto con varios artistas, Alÿs había sido invitado a participar en la exposición *In Site* realizando una instalación o acción en la frontera entre Tijuana y San Diego. Con este pretexto viaja alrededor del mundo durante más de un mes, a través de diecisiete países diferentes, sólo para evitar la frontera que separa parcialmente México de los Estados Unidos con un largo muro. A propósito de la acción, Vicente Tolodí escribía:

“By taking this roundabout route, Alÿs drew attention to how impermeable the American border can be for ordinary Mexicans. Curators and artists—even those mindful of this border as a contested space and the difficulties facing illegal immigrants—are not bound by the same rules. To me this work, *The Loop*, embodies both Alÿs’s weightlessness and his gravity. It now exists as a simple postcard, but still successfully addresses one of the most important issues facing thousands of Mexicans and the United States government.”<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Vicente Tolodí (Director de la Tate Modern) en ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. Londres, Tate Publishing, 2010. p. 6. (Al tomar este camino indirecto, Alÿs llamó la atención sobre lo impermeable puede ser la frontera con Estados Unidos para los mexicanos comunes. Los comisarios y los artistas — incluso aquellos conscientes de esta frontera como un espacio disputado y las dificultades que suponen a los inmigrantes ilegales — no están sujetos a las mismas reglas. Para

Hablamos de viajes sin sentido, o con un sentido tan forzado que desvela lo absurdo de su condición. De un modo poético se aborda lo político, igual que el cuestionamiento político en el trabajo de Alÿs siempre se vuelve poético. Y al hacerlo extiende las extremidades de sus planteamientos para englobar asuntos muchos más profundos. También en relación a la obra de *The Loop* Corine Diserens describe un viaje tremendamente absurdo:

“Este “paradójico” trayecto no deja de recordarnos el que con frecuencia deben hacer los palestinos en Gaza, quienes deben pasar por Egipto para llegar a Cisjordania o a Israel, lugares que están a una hora de camino. Cuenta Amira Hass que “para esto, había que cruzar la frontera egipcia en Rafah (que seguía bajo el control de los israelíes), ir hasta El Cairo, tomar un avión hacia Ammán, en Jordania, para luego viajar en automóvil hasta el puerto fronterizo del Puente Allenby (también controlado por Israel), sobre el Jordán, y pasar a Cisjordania con sus papeles palestinos. Era cuestión de una semana y de algunos cientos de dólares.”<sup>28</sup>

Es éste otro caso particularmente denunciante que lleva a Alÿs a realizar la acción *Línea verde*, 2004, en Jerusalén, en la que traza una línea con pintura verde marcando la supuesta frontera de Palestina con Israel para cuestionar el poder de los símbolos políticos. Lo concreto, de este modo, se convierte en una mera excusa que refiere a un problema de mayores dimensiones: se trata de preguntarse por qué el ser humano vive como lo hace, por qué impone unas reglas o persigue unos ideales, por qué lucha contra las imposiciones y por qué se niega a los sueños de un mundo mejor inventado por los poderosos.

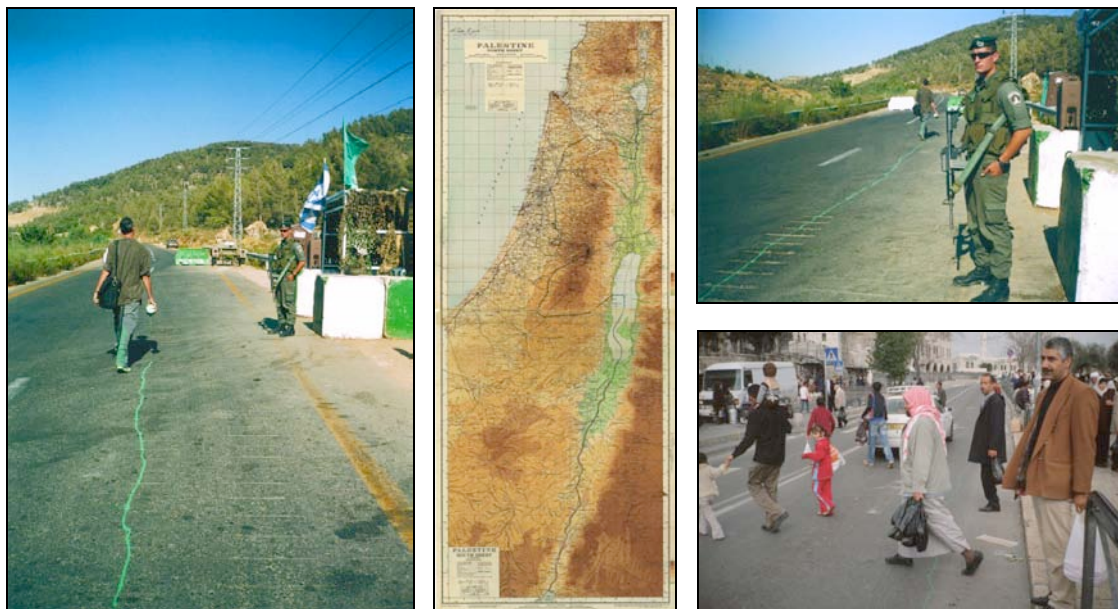
“Such a projects recall Gilles Deleuze’s and Félix Guattari’s descriptions of ‘lines of flight’, their metaphor of ‘deterritorializing’ actions and ideas that contest existing conditions of controlling, mapping and experiencing the world.”<sup>29</sup>

---

mí este trabajo, *The Loop*, encarna tanto la ingravidez como la gravedad de Alÿs. Ahora existe como una simple postal, pero aborda con éxito uno de los temas más importantes que enfrentan a miles de mexicanos y el gobierno de Estados Unidos.)

<sup>28</sup> DISERENS, Corinne en ALÿS, Francis. *When Faith Moves Mountains / Cuando la fe mueve montañas*. Madrid, Turner, 2005. p. 161.

<sup>29</sup> Mark Godfrey «Borders and Bridges» en ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. Londres, Tate Publishing, 2010. p. 21. (Este tipo de proyectos recuerdan las descripciones de ‘líneas de fuga’ de Gilles Deleuze y Félix Guattari, su metáfora de ‘desterritorializar’ acciones e ideas que responden a las condiciones existentes de control, cartografía y experiencia del mundo.)



*Línea verde*, Jerusalén, 2004. De la serie *Algunas veces hacer algo poético se convierte en político y algunas veces hacer algo político se convierte en poético*. IZQUIERDA. Acción. CENTRO. Mapa de Palestina en 1946. DERECHA. Fotogramas del vídeo.

Aquí remarca Mark Godfrey como esta línea de fuga no es una ruta de escape de nuestras condiciones sino un modo de abordarlas, de salir de ellas para encararlas desde afuera: desterritorializar para volver a reterritorializar. Como escribe Carlos Basualto: “El paseo, el deambular, la idea de ir de un lugar a otro sin la premura del tiempo y sin la necesidad de cumplir un objetivo determinado es el punto de partida y el eje articulador de la mayoría de los trabajos de Francis Alÿs”. El artista hace de sus paseos pequeñas fábulas “en las que realidad y ficción se entrecruzan, las verdades sólo son a medias y se cuestiona la veracidad de la realidad”.<sup>30</sup>

El tiempo es un truco, un engaño de la mente nos dice Alÿs en el título de su obra *Time is a Trick of the Mind*, 1999. Una doble proyección nos muestra aparentemente el mismo dibujo animado realizando una acción que previamente el autor ha llevado a cabo en carne y hueso. El protagonista camina con un palito en la mano que va golpeando monótonamente la verja junto a la que pasa. Un sonido rítmico marca el tiempo que no pasa.

<sup>30</sup> BASUALTO, Carlos. «Head to toes: Francis Alÿs's paths of resistance» en *ARTEFORUM*, Nueva York, abril, 1999. Ref. en *VVAA. Revolving Doors*. Madrid, Fundación Telefónica, 2003. p. 32.



*Time is a trick of the mind*, 1999.

La sencillez predomina en la relación del artista con su mundo. Sin perder la sutileza en sus formas, Alÿs es capaz de profundizar en temas complejos cuestionando ética y política de un mundo, muchas veces, perturbador. Volviendo de nuevo a las palabras de San Martín: “Francis Alÿs es consciente del carácter ficticio de cualquier lugar, de la delgada existencia de los sitios”.<sup>31</sup> Viaja para certificar la existencia fantasmal del mundo, no es un romántico en busca de experiencia interior, más bien es un caminante absurdo a la vez que sensato, como Sísifo.

Alÿs es partidario de superar las situaciones desesperadas con respuestas grandiosas, gestos inútiles y heroicos, absurdos y urgentes. Su actitud es épica, pero no romántica porque huye de la mera contemplación y considera que, en lugar de crear utopías, la labor de nuestro tiempo consiste en crear fábulas o mitos. Apuesta por la creación de “una mitología en la que se cuente, de generación en generación, lo que la gente fue capaz de hacer cuando tuvo fe”.<sup>32</sup> Como ejemplo literal de ese pensamiento el artista planteó la obra *Cuando la fe mueve montañas* realizada en 2002 para la Bienal de Lima, Perú. En la acción quinientos voluntarios armados con palas de mano hacen posible con su esfuerzo lo que el dicho deja a la fe, llegando a mover una montaña. Palada a palada una línea de hombres y mujeres consigue desplazar una inmensa duna de doscientos metros de altura y quinientos de longitud. En la acción quinientos sísifos suben hasta la cima y vuelven a descender. Esta vez en lugar de empujar una piedra, mueven la montaña.

---

<sup>31</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Una estética sostenible*. Op. cit. p. 73.

<sup>32</sup> *Idem*. p. 75.

### 6.3.1. Cuando la fe mueve montañas.

“Y ahora dejemos que la tradición oral se ocupe de nuestra historia, dice Platón en su *República*.”<sup>33</sup>

Tal y como se propone en la publicación realizada con motivo del proyecto *Cuando la fe mueve montañas*, el artista plantea el desplazamiento de una duna a unos centímetros de su posición original, lo que hace de éste un proyecto de desplazamiento geológico.



*Cuando la fe mueve montañas*, Lima, 2002.

El 11 de abril del año 2002, el artista convocaba a quinientos voluntarios con el objetivo de formar una larga línea de personas armadas con palas de mano y con ellas desplazar una duna de 500 metros de diámetro localizada en la periferia de la ciudad de Lima. “Este peine humano empujó una cierta cantidad de arena a una cierta distancia, moviendo la duna a un par de centímetros de su posición original. La perturbación física fue infinitesimal, pero no así sus resonancias metafóricas.”<sup>34</sup>

Este trabajo pretende traducir las tensiones político-sociales en narraciones capaces de penetrar en el imaginario popular. “El propósito de la acción es infiltrarse en la historia local y la mitología social (incluyendo el ámbito del arte)”. Si la sociedad ve reflejadas sus preocupaciones y expectativas en la obra, la historia del peculiar acontecimiento “se convertirá en *relato* que podrá sobrevivir al suceso mismo y

<sup>33</sup> ALÿS, Francis. *El profeta y la mosca*. Madrid, MNCARS y Turner, 2003. p. 100.

<sup>34</sup> ALÿS, Francis. *When Faith Moves Mountains / Cuando la fe mueve montañas*. Op. cit. p. 17.

trascender su naturaleza histórica”, pasando, de este modo, a obtener la categoría de leyenda o mito urbano. Según el propio Alÿs— este proyecto despoja al Land Art de romanticismo; convirtiéndose en “una especie de Land Art para ‘los sin-tierra’”, construyendo con ayuda de cientos de personas una alegoría social. El concepto de obra es un proceso parecido a la alquimia que “convierte un guión en una acción, una acción en una fábula y una fábula en un rumor, gracias a la multiplicación de sus narradores”. Todo un proceso donde el acontecer destierra al ser. Se trata de un suceso puro, no de un hecho.<sup>35</sup>

Invitado a la Bienal de Lima, Francis Alÿs analiza la situación de estancamiento creciente de la megalópolis peruana. Un contexto en movimiento, una situación donde la realidad quiere y tiene que deslizarse. Tanto como la ha venido haciendo hasta ahora bajo la promesa o el disfraz de permanencia y quietud. Continúa Gustavo Buntix:

“Tal vez de ahí surja la peculiaridad de los procedimientos plásticos en uso. Licencias de manejo artístico que no reconocen normas establecidas de tráfico cultural, modificando los modelos primer-mundistas que los informan, subvirtiendo hasta las estrategias transnacionales de subversión artística. De la apropiación a lo inapropiado, del pop cosmopolita al pop *achorado* (“salvaje” y mestizo), de la deconstrucción a lo reconstruido.”<sup>36</sup>

Tanto es así, que las prácticas artísticas que se derivan de esta situación resultan inclasificables dentro del estereotipado mundo del arte. Eso sí, todos pueden mezclarse con más o menos acierto en el estante del multiculturalismo, como define Ana María Güash en su libro en el que se define el arte de la segunda mitad del siglo XX como un extenso tránsito *Del posminimalismo a lo multicultural*.<sup>37</sup> Güash clasifica la multiculturalidad del arte en varias categorías entre las que llaman la atención *los discursos de las minorías* y *los de las periferias*. Pero, ¿qué ocurre cuando el sentimiento de esos pocos aislados está tan peligrosamente extendido? ¿Cómo calificar a una minoría que supera a la mayoría? ¿Cómo parar a una periferia que constituye el gran territorio de una población?

---

<sup>35</sup> *Idem.* p. 25.

<sup>36</sup> BOUNTINX, Gustavo. «También la ilusión es poder» en ALÿS, Francis. *When Faith Moves Mountains / Cuando la fe mueve montañas*. Op. cit. p. 59.

<sup>37</sup> GÜASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

“Dios en su infinita misericordia ha querido hacer de nuestra triste y pobre periferia el centro paradigmático de la condición posmoderna. Su ejemplar puesta-en-abismo, su vórtice ejemplarizante: una provincia *vanitas* tecnopolítica, un subtropical *memento mori* del simulacro, donde el poder-*voyeur* registra onanistamente en vídeo cada uno de sus actos de corrupción y envilecimiento —mientras el presidente fugado renuncia por correo electrónico a una investidura que nunca tuvo otra legitimidad que la de su fetichización mediática.”<sup>38</sup>

Aquí se refiere Buntinx a Perú, a la ciudad de Lima en concreto. Su presidente, Vladimiro Montesinos —como nos explica la nota arriba citada— registraba obsesivamente las conversaciones y actos delictivos que él mismo propiciaba al entrevistarse con políticos y funcionarios de casi todas las tendencias en las oficinas del Servicio de Inteligencia Nacional.

El panorama social y político muestran una realidad superpuesta en la que la historia se escribe sobre los restos de sus ruinas, un palimpsesto —anota Buntinx— donde la posmodernidad es también una modernidad póstuma. Lo residual y lo emergente se ven obligados a convivir en espacio y tiempo.

---

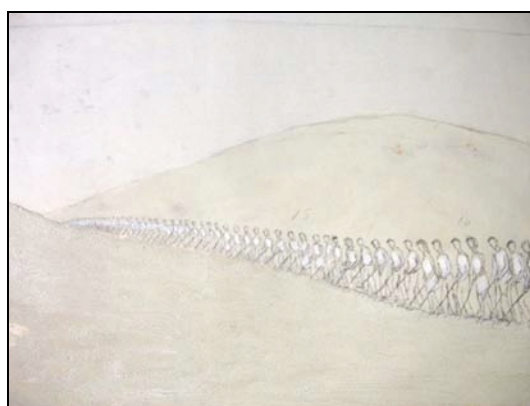
<sup>38</sup> BOUNTINX, Gustavo. «También la ilusión es poder» en ALÿS, Francis. *When Faith Moves Montains / Cuando la fe mueve montañas*. Op. cit. p. 59.



### 6.3.1.1. Un arte inapropiado.

Antes hablábamos de ese paso del arte de la apropiación a lo inapropiado como recurso creativo. Puede ser que no exista otro modo de ser o de hacer (*ser-haciendo-construyendo* —dice Félix Duque) que siendo inapropiado (construir inapropiadamente).<sup>39</sup> Para entender mejor este modo de existencia inapropiada, una existencia que resulta casi inevitable para el arte de hoy, recurrimos a un texto de Henry Miller citado por Deleuze y Guattari en la introducción a *Rizoma*:

“La China es la mala hierba en el huerto de las berzas de la Humanidad (...). La mala hierba es la Némesis de los esfuerzos humanos. De todas las existencias imaginarias que prestamos a las plantas, a los animales y a las estrellas, quizá sea la mala hierba la que lleva una vida más sabia. Bien es verdad que la hierba no produce ni flores, ni portaaviones, ni Sermones de la Montaña (...). Pero, a fin de cuentas, la hierba siempre tiene la última palabra. A la larga todo vuelve al estado China. Es lo que los historiadores llaman habitualmente las tinieblas de la Edad Media. No hay más salida que la hierba (...). La hierba sólo existe entre los grandes espacios no cultivados. Llena los vacíos. *Crece entre*, y en medio de otras cosas. La flor es bella, la berza útil, la adormidera nos hace enloquecer. Pero la hierba es desbordamiento, toda una lección moral.”<sup>40</sup>



*Cuando la fe mueve montañas*, Lima, 2002.

Este arte inapropiado es una práctica que crece en los márgenes, donde nadie presta atención, y se extiende hasta llenar lo vacío, para ocuparse de lo desatendido, lo olvidado. El arte inapropiado, como la mala hierba, es desbordamiento y mete el dedo

<sup>39</sup> DUQUE, Félix. *Habitar la Tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Madrid, Abada-Editores, 2007. p. 148.

<sup>40</sup> MILLER, Henry. *Hamlet*, Corrêa, pp. 48-49. Ref. en DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma (introducción)*. Valencia, Pre-textos, 2005. p. 43.

bien adentro en las heridas de la moral. Lima, la ciudad hecha periferia que nos muestra Alÿs, representa el papel de La China referida por Miller: improductiva, pero impuesta sin remedio; caos-cosmos, desorden organizado, puesta-en-abismo total.

Además de inapropiado, el proyecto de Alÿs posee un enfoque ilusionista —señala Cuauhtémoc Medina—, ya que se trataba de ir “a Lima a convencer a varias centenas de personas de que podían efectuar un milagro profano”.<sup>41</sup> Un plan que se balancea entre la ingenua ilusión y la creencia más fiel. Recordemos a San Marcos 11, 23, quien defendiera el ejercicio de la fe con una metáfora inmejorable: “En verdad os digo que si alguno dijese a este monte, quítate y arrójate al mar, y no vacilare en su corazón, sino que creyere en lo dicho, se ha de hacer, se le hará”.

La propuesta de Alÿs tiene que ver plenamente con lo extraordinario, cree en lo absurdo, deposita su creencia en el efecto mariposa para llevar a cabo un hecho increíble y fútil —que según Gerardo Mosquera es lo que le da carácter “artístico”.<sup>42</sup> Incluso yendo un poco más lejos, lo interesante sería la metáfora, el simbolismo, de la inutilidad como empresa totalmente necesaria que devuelve una carga inmensa de poder al ser humano. He aquí su fuerza ética. “Ese pequeño aleteo —relataba Jonas Mekas en la película *Step Across the Border*— está conectado absolutamente con todo lo demás. No hay nada, nada, ni una mínima acción, por insignificante, por invisible que sea, entre las células de la sangre... que no ponga en movimiento lo de al lado, y esto lo siguiente, y así sigue, y sigue, y sigue... Y cambia el mundo.”<sup>43</sup>

Y esto no es “arte político”, se extiende entre lo político igual que lo hace entre cada campo de lo humano, crece entre sus márgenes para definir, distinguir a la vez que une lo parcelado en un todo. Lo importante no es si la duna se movió o no lo hizo, o si lo hizo más o menos. En un sentido geográfico el cambio es nulo, insignificante, la verdadera aportación consistió en introducir por un instante la posibilidad del cambio. Un cambio en el que la duna representaba la situación política, la idea de grupo o colectividad, la fuerza real del pueblo y también del individuo.

---

<sup>41</sup> «Codo a codo. Conversación entre Gerardo Mosquera, Francis Alÿs, Rafael Ortega y Cuauhtémoc Medina» en ALÿS, Francis. *When Faith Moves Mountains / Cuando la fe mueve montañas*. Op. cit. p. 69.

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> Jonas Mekas en la improvisación filmica *Step Across the Border* (1990), de Werner Penzel y Nicolas Humbert, con Fred Frith. Ref. en ALÿS, Francis. *When Faith Moves Mountains / Cuando la fe mueve montañas*. Op. cit. p. 69.

En una referencia al artículo «A Thousand Words» en *Artforum*, el verano de 2002, sobre la obra *Cuando la fe mueve montañas*, se reunía una síntesis de conversaciones y correspondencia entre el editor, Saul Antón, y el artista. Allí, Alÿs evita el monopolio del significado y la explicación reveladora, pero nunca pierde la fe:

“De este modo, el mito no es la mera veneración de los ideales —ya sean dioses paganos o ideologías políticas— sino una práctica activa interpretativa llevada a cabo por el público, que es el que debe otorgar a la obra su sentido y su valor social.”<sup>44</sup>

*Cuando la fe mueve montañas* despertó la conciencia pública para mostrar la potencia de un esfuerzo elevado que huye de las leyes del sistema en busca de un resultado escueto, pero preciso. Darlo todo por muy poco se convierte entonces en una fuerza capaz de tumbar a cualquier enemigo. Y esta es la esencia de la obra que luego se extiende entre la sociedad como un hecho legendario, casi épico, pasando a formar parte de la cultura y los valores populares.

---

<sup>44</sup> El artista en «A Thousand Words», *Artforum*, verano 2002. Ref. en ALÿS, Francis. *El profeta y la mosca*. Madrid, MNCARS y Turner, 2003. p. 31.

### 6.3.1.2. Máximo esfuerzo, mínimo resultado.

“He is an artist who embraces modest means to engage with weighty ideas.”<sup>45</sup>

Como nos adelanta Cuauhtémoc Medina, los acercamientos de Alÿs a lo político siempre guardan un trasfondo humanista más identificado con las leyes del día a día que con estrategias propagandísticas a favor o en contra de algún ideal concreto:

“Yo siento que cuando Francis hace una intervención política, es acerca de nuestra relación con el ámbito público, con la ocupación de la propiedad informal de la calle, con la economía informal, con las posibilidades o no de la práctica y con este problema general que es la entropía de la vida cotidiana, es decir, el esfuerzo inimaginable que a todos nos cuesta no llegar a ningún resultado.”<sup>46</sup>

Él mismo reconoce cómo para expresar su enfado recurre a fórmulas elusivas y poéticas, con una elegancia en la que el esfuerzo es el proceso necesario e inevitable para destilar la rabia, el enfado, la impotencia. En el caso del proyecto realizado en Lima, la idea de grupo, de pertenecer y verse involucrado en una empresa colectiva de gran envergadura hace que cada individuo llegue a sentir que tiene sentido lo que hace. Y esto lo llena de fuerza para llevar a cabo su tarea. El coraje compartido transforma la energía y, al reconducirla hacia una labor poética, adquiere una dimensión heroica, épica.

Por otro lado lo irracional, lo absurdo de la propuesta, produce una atracción irresistible. Aquello que rompe el sentido atrapa nuestra atención y nuestro interés obligándonos, de algún modo, a revisar la estructura de sentido, a cuestionar la propia lógica. Es ahí donde radica el poder del absurdo —como nos recordaba Maillard en su razón estética.<sup>47</sup> En esta línea, el lema “máximo esfuerzo, mínimo resultado” sería el motor de la acción, de todo el proyecto en su conjunto, tanto a nivel emotivo como racional: hay resultados mínimos que merecen un esfuerzo desproporcionado, y esta

---

<sup>45</sup> Vicente Tolodí (director de la Tate Modern Gallery) en el prólogo a ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. Londres, Tate Publishing, 2010. p. 6. (Es un artista que abarca significados modestos para abordar cuestiones de peso.)

<sup>46</sup> «Codo a codo. Conversación entre Gerardo Mosquera, Francis Alÿs, Rafael Ortega y Cuauhtémoc Medina» en ALÿS, Francis. *When Faith Moves Mountains / Cuando la fe mueve montañas*. Op. cit. p. 69.

<sup>47</sup> MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Barcelona, Laertes, 1998. A este texto nos referimos constantemente en el capítulo anterior «La ética lúdica de la razón estética».

inversión lógica obliga a cuestionar las prioridades de nuestro mundo. Como define Lynne Cooke: “Alÿs esperaba provocar ‘un pequeño milagro’, gracias a ‘una alucinación colectiva’ —una acción rara de colaboración dentro de una sociedad plagada de disputas económicas, sociales y políticas”.<sup>48</sup>



*Cuando la fe mueve montañas, Lima, 2002.*

En este contexto desbaratado, el artista proponía la opción de aunar las fuerzas individuales, no para luchar contra otro grupo, sino para directamente cambiar la realidad presente, aunque sólo fuese un mínimo casi imperceptible. Un mínimo cambio suficiente para mostrar el poder de la unión, la fuerza de la colectividad. También el hecho de dirigir el esfuerzo hacia una empresa estética multiplica la influencia de una preocupación política desplazándola sobre todo el ámbito de lo humano. La tensión social se traduce, entonces, en una narración poético-mítica que impacta directamente en el imaginario del lugar y de su sociedad.

Se abre aquí un espacio nuevo para la difusión del pensamiento o sentimiento señalado por el artista, que pasa al pueblo para ser reformulado libremente con el transcurso del tiempo. Cuando una obra se concibe con la ilusión de un cuento, presta toda su confianza al espacio abierto de la interpretación. Como dice Alÿs:

“Mi lenguaje suele tener dos tiempos: el primer contacto es casi seductor, como una trampa. Luego quiero provocar una reflexión más acerbadada y crítica. En otras palabras, dejar a priori entrar en la obra al máximo de públicos potenciales y, a posteriori, hacer que la digestión de la misma obra cree cierto

---

<sup>48</sup> COOKE, Lynne. «Trasladando el sentido», en ALÿS, Francis. *When Faith Moves Mountains / Cuando la fe mueve montañas*. Op. cit. p. 149.

conflicto interno y dispare una serie de cuestionamientos inesperados u ocultos.”<sup>49</sup>

Un planteamiento paralelo al de Jacques Rancière, quien defendía que “lo real debe hacerse ficción para poder ser pensado”.<sup>50</sup> Y este belga tan mejicano hace de nuestro mundo un relato capaz de modificarse cada vez que es contado. Su trabajo se llena de creatividad y falta de precisión, como si de un rumor se tratase. No se conforma con multiplicar su imagen, sino que aspira a la multiplicación de sus narradores. Una aspiración ambiciosa que apunta a la desaparición del individuo a cambio del poder migratorio de las ideas. Revisemos un pensamiento semejante planteado por otros pensadores:

“¿Cuáles son tus propias líneas, qué mapa estás haciendo y rehaciendo, qué línea abstracta vas a trazar, y a qué precio para ti y para los demás? ¿Tu propia línea de fuga?”<sup>51</sup>

Ya lo decían Deleuze y Guattari, la dirección de esta empresa apunta a la desaparición; la del autor, la de la obra, la del hecho real en sí; para diluirse en el estrato profundo de la conciencia humana y contar la verdad al modo que lo hace el mito, hablando de lo posible, de la verdad que trasciende lo real, su carácter concreto, único.

“*Cuando la fe mueve montañas* es una aplicación del concepto no desarrollista latinoamericano: una extensión de la lógica del fracaso, dilapidación programática, resistencia utópica, entropía económica y erosión social de la región. Por encima de todo, la acción fue concebida como una parábola de la escasa productividad: una tarea descomunal cuyo logro mayor fue casi no tener logro.”<sup>52</sup>

La obra, según Medina, quería pervertir el dogma de la “eficiencia”, una crítica a la utilidad que no llega a ser una exaltación del sacrificio. Lo que de algún modo nos lleva de vuelta a Maillard para recordar la pregunta sobre la utilidad de preguntarse por

---

<sup>49</sup> «Codo a codo. Conversación entre Gerardo Mosquera, Francis Alÿs, Rafael Ortega y Cuauhtémoc Medina» en ALÿS, Francis. *When Faith Moves Montains / Cuando la fe mueve montañas*. Op. cit. p. 99.

<sup>50</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique Éditions, 2000. p. 61. Ref. en ALÿS, Francis. *When Faith Moves Montains / Cuando la fe mueve montañas*. Op. cit. p. 161.

<sup>51</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas; Capitalismo y esquizofrenia*. Ref. en ALÿS, Francis. *When Faith Moves Montains / Cuando la fe mueve montañas*. Op. cit. p. 170.

<sup>52</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, «Máximo esfuerzo, mínimo resultado», en ALÿS, Francis. *When Faith Moves Montains / Cuando la fe mueve montañas*. Op. cit. p. 179.

lo útil en un mundo tan utilitarista (epígrafe «De la pretensión de verdad al espacio lúdico»). Con Francis Alÿs la futilidad se vuelve rentable, lo inútil deviene en un cauce de productividad. Como el hombre irónico se permite jugar en situaciones especialmente trágicas, y lo hace metaforizando.

La tendencia humilde que defiende una política de reformas mínimas, siempre logradas gracias al colosal esfuerzo del grupo, alude a la danza que encierra todas nuestras acciones entre ilusión y desilusión. Pero una última cuestión queda en el aire —en palabras de Medina:

“Tocará a otras mentes más claras determinar qué es más monstruoso: asumir, como nosotros, la estética de la ineficacia, o promover, como las élites, los males del desarrollo.”<sup>53</sup>

Es difícil determinar cuál es el camino correcto, o en su defecto cuál el menos incorrecto, el menos desatinado. Aunque en nuestra situación la credibilidad del discurso desarrollista cada vez está más menguada. En nuestra tesis preferimos la ineficacia de la estética sostenible a un progreso sin futuro. Y sabemos que la maquinaria del sistema capitalista trabaja con un impulso imparable. Pero tiempo al tiempo: hasta los castillos más grandes han de aprender a caer.

---

<sup>53</sup> *Idem.* p. 181.

### 6.3.2. La revolución desde el individuo.

“... the capacity to accommodate oneself to ‘mala fortuna’, to bad luck, and even more, to actually turn one’s misfortune into an advantage.”<sup>54</sup>

El universo plástico de Francis Alÿs pone en marcha una ética revolucionaria donde los valores son revisados una y otra vez absorbiendo lo que la ciudad puede darle, aprovechando los residuos y los espacios negativos, los huecos, los espacios intermedios, en lugar de intentar adherir o imponer algo externo. Este poder de imaginación y creación puede romper las barreras de la situación real y descubrir un renovado orden para nuestro presente, asumiendo, como anotaba Medina, la estética de la ineficacia.

La experimentación artística de Alÿs, que no es explícitamente política, puede llevar a cabo una importante tarea en la sociedad en la que se desarrolla, pues muestra los límites de nuestro entendimiento y de nuestra imaginación y nos ayuda a extenderlos abriendo nuevos territorios inexplorados. Así escribe Catherine Lampert:

“Con percepción retrospectiva, la mente no lineal de Alÿs se anticipa y a la vez recurre a las ideas mientras constantemente cambia de géneros y medios —lo que en la profesión artística se llama “práctica”—, y que actúa como el bibliotecario de su propia y modesta biblioteca. La reticencia y el respeto hacia los demás son parte integral de un evangelio no revelado.”<sup>55</sup>

Dicho modo de moverse entre disciplinas, cambiando continuamente y autorrefiriéndose a diferentes trabajos, permite a Alÿs crear un universo plástico e iconográfico donde las ilustraciones se confunden con las acciones, donde las ilusiones están al mismo nivel que la realidad. Gracias a ello le es posible llevar a cabo esta revolución de la que hablamos, una revolución que comienza en el interior y lo hace al desprenderse de los tabúes que el sentido común establece. Es Francis Alÿs un individuo liberado de la censura racional, capaz de crear nuevos mundos de sentido; mundos que rezuman ineficacia.

---

<sup>54</sup> Definición de “valemadrismo” por Diserens, 2006, p. 85. en ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. Londres, Tate Publishing, 2010. p. 40. (... la capacidad de acomodarse a la ‘mala fortuna’, mala suerte, y aún más, de realmente convertir la desgracia propia en una ventaja.)

<sup>55</sup> LAMPERT, Catherine, en ALÿS, Francis. *El profeta y la mosca*. Madrid, MNCARS y Turner, 2003. p. 20.



El trabajo de Alÿs se desarrolla atendiendo a los recursos y necesidades, al tiempo que plantea su propia estrategia de resistencia a la mercantilización. Es evidente que nos encontramos ante un inmejorable ejemplo de lo que hemos denominado *ecologismo estético*. Una metodología artística que pertenece a lo que Francisco Javier San Martín definía como *estética sostenible*, en la que se promueve un arte mitad sueño, mitad realidad; en un lugar común entre los deseos, la utopía y los problemas que atañen a la realidad humana.<sup>56</sup>

Pues bien, antes de abandonar a este gran creador de fábulas e ilusiones, en este último fragmento abordaremos algunos de sus proyectos más utópicos o absurdos que pueden reforzar el planteamiento principal defendido en nuestra empresa. Aquellos trabajos que resumen una energía capaz de moverlo todo; esa que, como indica el título de este epígrafe, empieza con la revolución desde el individuo.

Ya decíamos que los lugares y formatos de las obras de Alÿs son totalmente variables. Como señala Godfrey “One viewer might witness a particular action as it unfolds in real time, while another could learn about it months later through an image on a postcard or as a rumor in a conversation”.<sup>57</sup> Ya sea a través de vídeos, objetos, documentos, dibujos o pinturas, su obra se despliega para constituir un entramado poético donde el significado es puesto en tela de juicio, donde el sentido se ve obligado a expandirse, donde lo posible y lo imposible se abrazan, donde el absurdo está al alcance de la mano.

Godfrey diferencia dos procesos que a pesar de su naturaleza opuesta pueden resumir cada uno de los movimientos del artista. Estos contradictorios conceptos son “distillation and proliferation” (destilación y proliferación). Veamos exactamente a dónde nos conduce el crítico con esta paradoja.

Con destilación se refiere al proceso mediante el que Alÿs reduce una amplia problemática a una sola imagen, frase o forma, que asumirá la función de núcleo de cada proyecto. Sus imágenes de ingenua apariencia son el origen de muchos de sus proyectos y de ellas nace la amplia poética de su práctica. “His images are always

---

<sup>56</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado del bienestar*. Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, Universidad de Navarra, 2007.

<sup>57</sup> Mark Godfrey «Distillation and Proliferation» en ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. Op. cit. p. 10. (Un espectador puede ser testigo de como una acción particular se despliega en tiempo real, mientras otro podría tener conocimiento de ella meses más tarde a través de una imagen en una postal o mediante un rumor en una conversación.)

enigmatic rather than illustrative” —señala Godfrey.<sup>58</sup> Sus series pictóricas funcionan como una despensa de imágenes de las que Alÿs se sirve para futuras propuestas. Su imaginario personal le permite realizar un dibujo o una pintura en un determinado contexto espacio-temporal, que más tarde pueda ser recuperado para otro trabajo en otro lugar y tiempo y para contar otras historias.



*A Story of Deception*. En colaboración con Oliver Debroise y Rafael Ortega, película 16 mm. (4min. 20 seg.), 2006.

Pero cualquier anécdota puede funcionar como desencadenante en la obra de Alÿs. Nos sirve el ejemplo de *A Story of Deception*, 2006, una película rodada en 16 mm. En colaboración con Oliver Debroise y Rafael Ortega, que nace a partir de la historia de los Tehuelches en la Patagonia, de quienes se cuenta que cazaban al ñandu (avestruz) persiguiéndolo hasta que el ave quedaba exhausta. La tribu entera caminaba durante semanas acorralando al grupo de animales hasta que alguno desfallecía por cansancio o directamente moría agotado.

Con esta obra en la que imita el ritual de caza de estos indios nativos, Alÿs pretende recuperar el espíritu de persistencia capaz de ir detrás de un espejismo. Y sin más, se dedica a perseguir el reflejo del sol en las carreteras del desierto. Como aquellos que pretendieron encontrar el origen del arcoiris para comenzar su escalada.

---

<sup>58</sup> *Idem*. p. 11.

Al igual que las imágenes a las que nos referíamos más arriba, esta obra, así como la anécdota en la que se basa, son igualmente concisas y enigmáticas. En este caso, como en tantos otros, a partir de una leyenda casual se pone en marcha un proyecto tan ambicioso como exento de futuro, tan arriesgado como seguro de su fracaso.

Sin embargo el desarrollo de los proyectos puede ser elemental o bien estar repleto de complejidades. “A short walk can be as significant in Alÿs’s ouvre as an epic enterprise” —concluye Godfrey.<sup>59</sup> Pero lo que caracteriza a todos y cada uno de sus trabajos, independientemente de su escala o duración y del esfuerzo que conlleven, es que el artista siempre intenta extraer una imagen singular o el más breve texto que pueda servir como cristalización del proyecto en su totalidad. Y esta idea de resumirlo todo a una simple imagen-icóno o texto-lema facilita la puesta en marcha de su difusión en forma de leyenda. Si un trabajo puede ser encapsulado en modo sucinto podrá extenderse como un rumor.

“We should not see a work merely as an illustration of this phrase; rather, the phrase acts as one concise interpretation of the work. These axioms will often become titles or alternative titles of works and while suggesting ideas to the viewer, they also have an important function for the artist: once a work is distilled to such an axiom, another work can be formulated to suggest a counter principle.”<sup>60</sup>

Por otro lado, la proliferación, expansión o propagación de la idea en sus más diversas variantes refleja la entropía puesta en marcha en su trabajo que se abre a todas las consecuencias del rumor o de la leyenda: la distorsión, la exageración, la reinterpretación o su uso con diferente intención. Así, cada trabajo puede convertirse en una historia o cuento que sobreviva a la obra misma, adquiriendo el poder propio de la fábula o del mito de actualizarse con la repetición, cada vez que es transmitido.

Durante el proceso de maduración de cada proyecto, mientras considera cuál será la forma final del trabajo y cuál podrá ser el axioma o icóno que resuma la idea

---

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Idem.* (No debemos ver una obra simplemente como una ilustración de esta frase, más bien, la frase actúa como una interpretación concisa de la obra. Estos axiomas a menudo se convierten en títulos o títulos alternativos de las obras y al mismo tiempo que sugieren ideas para el espectador, también tienen una función importante para el artista: una vez que una obra es reducida a tal axioma, otro trabajo puede ser formulado para sugerir un principio contrario.)

principal, Alÿs sigue trabajando en paralelo, dibujando y pintando sobre el mismo asunto para depurar las máximas soluciones posibles, cuantas más versiones mejor. Este proceso íntimo permite un espacio reservado para el pensamiento y la reflexión sobre la logística de producción, edición y posproducción. Al dibujar, el artista establece un lazo íntimo y personal con cada proyecto.

La proliferación es igualmente fruto de la inercia de la producción de trabajos consecutivos. No deja de recordarnos Godfrey que la idea explorada en un trabajo debe ser revisada en el siguiente, con un consecuente cambio de escala, medio y localización.

“Alÿs has been drawn to the idea of the rehearsal because it serves to allegorise an aspect of the history of ‘development’ and modernisation in Latin America, but the logic of rehearsal —the logic of proliferation— was embedded in his practice well before he perceived its allegorical force.”<sup>61</sup>

La importancia política —y sobre todo ética— de su trabajo reside en que puede ser entendido y usado por un amplio público. Su gran baza gravita en la democratización de sus ideas puestas al servicio de la interpretación de cualquier espectador sin requisitos especializados.

“The subject to which Alÿs has been drawn again and again in his allegories is the incomplete, fragmentary project of modernity and the failed processes of modernisation in Latin America and in Mexico —which for Carlos Monsiváis is ‘the country that at once postponed and urged on modernity’.”<sup>62</sup>

Postpone y requiere una modernidad que para nada cuadra con los valores sociales y, aun más, humanos de sus ciudadanos. Ya en 1949, George Bataille defendía que el discurso económico de occidente al privilegiar la producción y la eficiencia se encuentra con un problema cuando la energía producida supera el nivel de consumo.<sup>63</sup> Esta expansión continua debe encontrar nuevas maneras de emplear o sencillamente gastar el excedente de energía producida. Alÿs ha encontrado un método para combatir

---

<sup>61</sup> *Idem.* p. 15. (Alÿs ha estado recurriendo a la idea del ensayo porque sirve para alegorizar un aspecto de la historia del “desarrollo” y la modernización en América Latina, pero la lógica de ensayo —la lógica de la proliferación— estaba incorporada en su práctica mucho antes de que él percibía su fuerza alegórica.)

<sup>62</sup> *Idem.* p. 18. (El tema al que Alÿs ha estado recurriendo una y otra vez en sus alegorías es el proyecto incompleto, fragmentario de la modernidad y los procesos fracasados de modernización en América Latina y en México —que para Carlos Monsiváis es ‘el país que a la vez posponía y requería la modernidad’)

<sup>63</sup> BATAILLE, George. *The Accursed Share*. New York, 1991. Ref. en Mark Godfrey «Distillation and Proliferation» en ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. Op. cit. p. 19.

esos principios económicos que la burguesía occidental (y cada vez más la oriental) mantiene bajo el lema de producción y eficiencia.

Para este artista cada obra es otro episodio de una narrativa mayor, un experimento dentro de una investigación personal acerca de la incómoda relación de América Latina con el concepto de producción, con el dogma de la eficiencia y los grandes programas y promesas de desarrollo. En definitiva, un modo de existencia responsable de su posición de creador.

Alÿs lleva a cabo actos coherentes y llenos de valentía que directamente atacan la escala de valores, poniéndola a prueba, desechándola o proponiendo un nuevo orden. Veamos el ejemplo de *The Ambassador* (El embajador), 2001. El artista había sido invitado por Harald Szeeman a la XLIX Bienal de Venecia (2001) a lo que respondería con un gesto alegóricamente revolucionario. En lugar de asistir a unos festejos excesivos (donde más que al arte se alaba al mercado), o bien renunciar a la privilegiada oportunidad que le brindaba dicha invitación, Alÿs concibió un obra “en vivo” que no requería de su presencia. Así, aprovechaba la encrucijada para denunciar una situación con la que no estaba de acuerdo. Mr. Peacock (un pavo real) viajaría en representación del artista y sería alojado en una habitación de hotel. Así mismo, un ayudante lo acompañaría para que pudiera asistir a los festejos inaugurales de la Bienal.



The Ambassador (El embajador). Bienal de Venezia, 2001.

El colorido y exuberante plumaje del ave y el uso de una elegante tipografía se sumaban en la postal editada con motivo de la obra. Con todo ello el artista evoca la desaparecida elegancia y la disolución del supuesto interés artístico en propósitos meramente mercantiles y publicitarios. Este es uno de tantos ejemplos en los que Alÿs aprovecha la coyuntura para, en contra del sentido común, morder la mano que le da de comer.

Por último, antes de decir adiós a Francis Alÿs, dedicaremos unas líneas para mencionar el proyecto de fuga en el que lleva trabajando desde el año 2000. Hablamos de una idea que toca la fibra sensible a la vez que golpea la lógica de nuestro entendimiento. En *Tornado*, el artista espera al final de la estación seca y se adentra en los desiertos del sur de México para perseguir a estos fenómenos de la naturaleza con la cámara en mano. Pero el suyo no es un propósito científico ni documental, su objetivo es penetrar en el interior del huracán y ser absorbido, tal vez hacia otro mundo, como la protagonista de *El mago de Oz*.



*Tornado*. En colaboración con Julien Devaux. Fotograma del video documental de la acción, Milpa Alta, 2000–2010.

Parece desesperado el modo que Alÿs nos plantea para huir de la realidad. Una y otra vez se acerca a diferentes tornados hasta que el objetivo de la cámara es cubierto

por el polvo grisáceo, amarillento o rojizo. En cualquier caso, es sorprendente como nuestro protagonista se empeña en huir de este mundo a la desesperada, tomando una salida tan inútil como fabulosa para viajar de un modo instantáneo (y esto sí que lo consigue) a un mundo de cuento donde la ficción nos permite avanzar allí donde la lógica realista nos obligaba a detenernos. “The vanity of the action is paired with its absolute necessity” —afirma el propio artista.<sup>64</sup>

Citaremos la historia de otra desaparición tan artística como misteriosa, tan dudosa como real: hablamos de la última hazaña de Bas Jan Ader. Este artista mitad holadés mitad californiano fue visto por última vez en 1975 cuando se disponía a realizar un proyecto en el que pretendía cruzar el Atlántico en el bote más pequeño jamás usado para ese propósito. *The Search of the Miraculous* era una empresa sin posibilidades que, por supuesto, tendría un desenlace fatal con la misteriosa desaparición del artista.



Bas Jan Ader. *The Search of the Miraculous*. 1975.

En una obra breve, pero intensa, llena de caídas y errores, no sería extraño que esta última desaparición no fuese más que la gran obra de Bas Jan Ader, a quien desde entonces no se ha vuelto a ver. El bote, sin embargo, sí sería encontrado en la costa de Irlanda, lo que atestigua, aunque sólo en parte, que la gran utopía de Ader no era del todo imposible.

---

<sup>64</sup> ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. Op. cit. p. 169. (La vanidad de la acción se empareja con su absoluta necesidad.)

En cualquier caso, apartando a un lado el irresuelto caso de Bas Jan Ader, es incuestionable la necesidad de huida que se respira en nuestro mundo y, en particular, en el mundo del arte. Como adelantábamos, el proyecto de Alÿs, así como el de Ader, nos señala una salida un tanto desesperada, cuya ridiculez radica en su pretensión desproporcionadamente épica. Ambos actos son tan heroicos como estúpidos, fútiles, absurdos; actos casi infantiles realizados por adultos suficientemente maduros como para llevar a cabo gestos llenos de valentía y esperanza donde la realidad impone muros sin salida.

Bajo nuestro punto de vista, la obra de estos autores conserva un gran valor humano y ético. Son trabajos que señalan una salida de emergencia a través de la ilusión y la fantasía, cuando nuestra realidad se encuentra asediada por la violencia, el egoísmo, la decepción, ...

Aún así existe una gran diferencia entre ambos. Bas Jan Ader desaparecería (voluntaria o involuntariamente, eso nunca lo sabremos), pero Francis Alÿs vuelve a nuestro mundo una y otra vez, repitiendo su intento y su fracaso, reproduciendo, como Sísifo el eterno ciclo de la existencia humana (castigo y regalo al mismo tiempo). Tornado es una obra que aparece en el trabajo de Alÿs cuando la promesa de modernización en su contexto va perdiendo cada vez más sentido.

“Entering each tornado, Alÿs also ‘dirties his hands’; in fact he blinds himself, embracing a situation where he does not know what is going on around him. There is no insight here, but at least in this blindness there is the recognition that any other reaction to the spiralling violence would either add to it, or be a naive and ill conived judgement.”<sup>65</sup>

Es particularmente interesante como Alÿs aborda temas generales (éticos, políticos, sociales, etc.) relativos a la humanidad centrándose en asuntos muy concretos, en problemáticas que recaen directamente sobre ciertos grupos sociales, pero nunca establece un juicio personal, un posicionamiento exacto dentro de cada problema.

---

<sup>65</sup> Mark Godfrey «A Coming Catastrophe or a World Without Borders?» en ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. Op. cit. p. 29. (Penetrando en cada tornado, Alÿs también ‘se ensucia sus manos’; de hecho se ciega, abordando una situación donde no sabe qué está ocurriendo a su alrededor. No hay certeza, pero al menos en esta ceguera existe el reconocimiento de que ninguna otra reacción se sumaría a la espiral de violencia, ni sería un ingenuo y confabulado juicio.)



Posee la capacidad de permanecer como *outsider* y, desde su posición privilegiada, introducir cuestiones una y otra vez para actualizar debates agotados.

De acuerdo con los análisis de Godfrey, *Tornado* indica el colapso total de un sistema político y, corriendo hacia su interior, Alÿs pone en escena el correspondiente bloqueo poético como respuesta artística. Así lo entiende Cuauhtémoc Medina: “The emergence of pure destructiveness is the sign of the engine of transition from a period to the next”.<sup>66</sup> La desesperación, la desilusión y el desengaño conducen a actos fútiles que denuncian la falta de sentido en nuestro mundo. Pero lejos de la impasibilidad recurren a la acción en un atisbo de esperanza e ilusión, bajo el deseo de hacer desaparecer lo que ya no funciona y dejar espacio para lo venidero.

En *Tornado* hay un ritual de esperanza, tal vez el deseo de ser conducido a un mundo maravilloso (como en el Mago de Oz o en las historias de Alicia). Un intento desesperado por escapar, tan inútil como imposible que de algún modo acepta su propia condición a la vez que la amplía sobre el nivel de la fantasía. Con esta estrategia, Alÿs se refiere tanto a la situación concreta de Latino América, como a la humanidad en toda su extensión.

“This sudden erasure of the limits of land and air to me suggest a wider idea of an undoing of borders. The tornado disintegrates the very bases of nationalism, an ideology that relies on the existence of distinct boundaries around territory.”<sup>67</sup>

*Tornado* —en palabras de Medina— es una complicada reflexión sobre la lucha por la utopía, que ha de llevarse a cabo en el ojo de la tempestad. El trabajo es una celebración de la resistencia que cada uno ejerce en la búsqueda de significado. Una resistencia irracional que más que la expresión de un deseo, se ha convertido en el único medio para un determinado fin. La pérdida de orientación y de la noción del espacio, la desintegración de la presencia misma en el torbellino de aire y arena hacen desaparecer las referencias espacio-temporales dejando sólo un estado de existencia al desnudo.

---

<sup>66</sup> Cuauhtémoc Medina citado por Mark Godfrey «A Coming Catastrophe or a World Without Borders?» en ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. Op. cit. p. 29. (La aparición de la destructividad pura es el signo del motor de transición de un periodo al próximo.)

<sup>67</sup> Mark Godfrey «A Coming Catastrophe or a World Without Borders?» en ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. Op. cit. p. 31. (Esta supresión repentina de los límites de la tierra y el aire me sugiere una idea más amplia de una destrucción de las fronteras. El tornado desintegra las propias bases del nacionalismo, una ideología que se basa en la existencia de límites bien definidos alrededor del territorio.)

Una búsqueda de la felicidad en el ojo de la tormenta, en medio del caos. Al fin y al cabo, él corre hacia su interior y se sumerge en el desordenado acontecimiento. Dentro del conflicto donde se desarrolla la violencia, donde el presente cobra su máxima actualidad y potencia. Pero cómo pregunta el propio artista:

“Can an artistic intervention truly bring about an unforeseen way of thinking or is it more a matter of creating a sensation of “meaninglessness” that shows the absurdity of the situation?”<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Mark Godfrey «A Coming Catastrophe or a World Without Borders?» en ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. Op. cit. p. 25. (¿Puede una intervención artística en verdad provocar una forma imprevista de pensar, o es más una cuestión de crear una sensación de "falta de sentido" que muestre el absurdo de la situación?)



## **7. SOBRE LA VERACIDAD DE LO REAL.**



## 7.1. NO LUGARES Y OTRAS FICCIONES DE NUESTRO TIEMPO.

### 7.1.1. Alteridad en el hombre sobremoderno: la marca del exceso.

¿Hasta qué punto la necesidad de un *espacio propio* es natural? Es cierto que los animales reclaman su territorio, las plantas directamente lo invaden hasta donde les es posible. Pero hay algo particular en el modo de habitar el espacio por parte del ser humano que diferencia su ocupación del resto: nuestro espacio es simbólico, es físico y temporal. Condiciones que no desaparecen con la sobremodernidad, sino que se desproporcionan dando como resultado un espacio simbólico igualmente desequilibrado y falto de referencias (por ejemplo, el lugar virtual de un espacio en internet). O, quizá, bien atado a unas referencias móviles, en constante flujo, que obligan al espacio a contorsionarse para estar en su sitio.

El espacio de la sobremodernidad es un espacio construido y en construcción. Desde una perspectiva antropológica, Marc Augé, viene a decir que el único lugar de estudio posible es el que se presenta aquí y ahora. Sólo el presente (temporal y espacial) puede ser observado directamente. Pero ocurre que nuestro lugar presente está definido por la alteridad: la antropología del aquí y del ahora es una antropología del otro. La identidad con el lugar está imbricada en la identidad / no-identidad con nuestros muchos otros: el otro exótico, el otro étnico o cultural, el otro social o el otro íntimo. De manera que nos definimos respecto a lo que no somos, no siendo pensable una individualidad absoluta. La alteridad es complementaria, y aún más —defiende Augé— constitutiva de toda individualidad. Añadiremos a continuación la prueba de que este pensamiento tiene grandes antecedentes. En el poema cincuenta y cuatro perteneciente al segundo libro del Tao Te Ching, Lao Tse escribía:

“Lo que está bien arraigado no se puede arrancar  
Lo que está bien unido no se puede separar.  
Por eso hijos y nietos celebran el culto a los antepasados.

Quien cultiva la virtud en sí mismo  
obtendrá la virtud verdadera.  
Quien cultiva la virtud en el seno de la familia  
obtendrá la virtud necesaria.  
Quien cultiva la virtud en su comunidad  
verá la virtud crecer.  
Quien cultiva la virtud en la nación  
obtendrá virtud abundante.  
Quien cultiva la virtud en el universo  
obtendrá la virtud universal.

Por eso a través de uno mismo se conoce a los demás.  
A través de la propia familia se conoce a la del otro.  
A través de la propia comunidad se conocen las restantes comunidades.  
A través de la propia nación se conocen las otras naciones.  
A través del propio universo se conocen los otros universos.

¿Cómo sé que el mundo funciona así?  
Observándolo.”<sup>1</sup>

Lao Tse, como buen antropólogo, aprende mediante la observación de todo cuanto acontece. Conoce las leyes del universo a partir de entenderse a sí mismo, porque sabe que ambos reinos (el propio y el universal) se rigen según las mismas reglas (las del Tao). El término *alteridad esencial o íntima* —al que hace referencia Augé en su ensayo *Los no lugares*— plantea una de las principales cuestiones etnológicas.<sup>2</sup> La alteridad íntima asocia la identidad colectiva con la identidad individual reconociendo a ambas como caras diversas de un todo inseparable. La aplicación de la investigación antropológica en cualquier caso “siempre tiene por su objeto interpretar la interpretación que otros hacen de la categoría del otro en los diferentes niveles que sitúan su lugar e imponen su necesidad: la etnia, la tribu, la aldea, el linaje...”<sup>3</sup> Así mismo, el mundo contemporáneo, con sus transformaciones aceleradas, requiere nuevas metodologías para reflexionar sobre la alteridad y redefinirla.

---

<sup>1</sup> LAO TSE. *Tao Te Ching*. Barcelona, RBA, 2007. p. 147.

<sup>2</sup> AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2008.

<sup>3</sup> *Idem*. p. 30.

Nuestro tiempo ha cambiado: hablamos de nuestro modo de percibir el tiempo, de la manera de usarlo y disponer de él. La idea de progreso entre un antes y un después ya no convence como la hacía un siglo atrás. La humanidad no ha progresado realmente en su aspecto moral (¿cómo, si no, explicamos un mundo cada vez más dividido entre ricos y pobres?). La identificación con el tiempo ya no es posible, todo sucede demasiado rápido. En palabras de Augé: “La historia nos pisa los talones. Nos sigue como nuestra sombra, como la muerte”.<sup>4</sup> Hoy en día la historia tiene una velocidad capaz de devorar su propio tiempo: tan pronto ocurre un hecho se convierte en historia. Y, cada vez más, ya lo era antes de ocurrir. En este sentido, veremos al final del capítulo como la obra plástica de Joan Fontcuberta pone en “entredicho” muchos de los mecanismos de creación de la información y, por lo tanto, de la realidad y su historia.

Como bien explica Augé, por historia entendemos un conjunto de acontecimientos que muchos reconocen como tales, como hechos destacables, importantes por algún motivo o particularidad. Pero cuando todo es historiable, destacable, la historia es traicionada por un exceso de sí misma. Se convierte en un mapa que ocupa el mismo espacio que el lugar representado (como el que describía Borges y posteriormente citaba Baudrillard), ya no es mapa, es hiperrealidad.<sup>5</sup> La superabundancia de información y la interdependencia provocada por el “sistema planetario” actual proponen un serio problema sin salida a la historia de la actualidad: historia del presente. Al mismo tiempo el planeta parece achicarse con el desarrollo de la comunicación. Las escalas cambian y la instantaneidad se impone como regla primordial junto con una necesidad irresistible de lo simultáneo, de lo paralelo. No nos basta con nuestra vida, queremos vivir otras más al mismo tiempo y tiene que ser ya. La *superabundancia de acontecimientos*, la *superabundancia espacial* y la *individualización de las referencias* serán las tres figuras del exceso que simultáneamente darán lugar a la sobremodernidad.

El individuo de las sociedades occidentales se considera diferente, único, tan identificado consigo mismo que se cree capaz de “interpretar para y por sí mismo las

---

<sup>4</sup> *Idem.* p. 33.

<sup>5</sup> Hay un cuento de Jorge Luis Borges que Jean Baudrillard utilizaría como metáfora para explicar su teoría de la precesión del simulacro. Véase «La precesión de los simulacros» en BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós, 2005. En dicho cuento unos soldados realizan un mapa del reino a escala 1:1, con tanto detalle como la realidad representada.



informaciones que se le entregan”.<sup>6</sup> Y no sólo eso, sino también de crear una información propia y añadirla a las redes de comunicación hasta saturarlas de contenidos cuyo valor reside en el mero hecho de ocupar un vacío, de huir de la nada. Por lo que la producción de sentido aumenta y se acelera, siendo más necesaria que nunca. Necesitamos que todo tenga sentido. ¿Hemos de buscarlo en los otros o en nosotros mismos? ¿Es todo la misma cosa?

### 7.1.2. Los no lugares.

Comenzaremos este apartado con una breve aclaración por parte del ya citado Augé a cerca de qué son los no lugares:

“Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta.”<sup>7</sup>

Se define *no lugar* por la oposición al concepto sociológico de lugar asociado con el de cultura localizada en el tiempo y el espacio. Así, un lugar es de una cultura en su tiempo y en su territorio espacial. El *no lugar* corresponde, por el contrario, a la pérdida de referencias en un tiempo y un espacio neutros de una *no cultura*. Aunque esto es imposible en términos absolutos, sí que asistimos a un desplazamiento de los parámetros espaciales y temporales, un cambio de escala con una única referencia: la individualidad (o mejor, la ilusión de individualidad). Pero como decíamos antes, no es posible un individuo, sino respecto a un “otro” múltiple, un sujeto en relación a los diferentes otros.

Por otro lado, el único *lugar humano* es aquel donde se realiza el culto, lugar de sacrificio o rito, el lugar que se *marca* o *cerca* con un fin o mediante un uso determinado: es lugar durante su uso. Y según su organización es posible descifrar un orden inmanente en la estructura social. Ahí se cumple la fantasía, o —como dice Augé— la

---

<sup>6</sup> *Idem.* p. 43.

<sup>7</sup> *Idem.* p. 41.

semifantasmía del lugar fundado e incesantemente refundador. Este convenio requiere una revisión constante del buen estado de sus fronteras (exteriores e interiores) y no es tanto una mentira como un mito necesario y útil. Es una *semi-ilusión* que viene a ser real en cuanto que se mantiene por su uso y revisión, e ilusoria en tanto que no es eterna, como se piensa durante su uso, sino continuamente renovada, móvil, y sus fronteras son fluctuantes. Esto nos recuerda los planteamientos defendidos en el capítulo cinco, donde a partir de *La razón estética* de Chantal Maillard apostábamos por la renovación de la idea de realidad según las necesidades de cada tiempo.<sup>8</sup> Para ello hay que penetrar en lo oscuro, lo desconocido. Y no hablamos exclusivamente de un espacio físico, éste nos sirve para referirnos a la vez a un territorio simbólico, de significado y de entendimiento, el espacio del conocimiento.

El lugar es tal cuando se le carga de sentido y “cada nuevo recorrido, cada reiteración ritual refuerza y confirma su necesidad”.<sup>9</sup> Los límites físicos y reglas de uso de un lugar corresponden a un conjunto de posibilidades, órdenes y prohibiciones de carácter espacio-temporal y social. De acuerdo con la afirmación de Josep María Montaner “Los espacios donde se desarrolla la vida deben ser lugares”.<sup>10</sup> El lugar propio es el que se está viviendo, el que sitúa al individuo en el conjunto de aquellos que también viven en él y lo consideran o reconocen como propio. Así lo explica Augé: “el estatuto intelectual del lugar antropológico es ambiguo. No es sino la idea, parcialmente materializada, que se hacen aquellos que lo habitan de su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros”.<sup>11</sup> Mitificada o parcial, esta idea varía según el puesto que ocupe cada persona en el entramado social, pero, eso sí, plantea una serie de puntos de referencia respecto a los que situarse y definirse dentro del grupo, dentro de la idea (o ilusión) de grupo. En términos geométricos el lugar social está constituido por tan sólo tres elementos: la línea, la intersección de líneas y el punto de intersección o centro. Así lo explica Augé:

“Concretamente, en la geografía que nos es cotidianamente familiar, se podría hablar, por una parte, de *itinerarios*, de ejes o caminos que conducen de un lugar a otro y han sido trazados por los hombres; por otra parte, de *encrucijadas* y de lugares donde los hombres se cruzan, se encuentran y se

---

<sup>8</sup> MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Barcelona, Laertes, 1998.

<sup>9</sup> AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Op. Cit. p. 58.

<sup>10</sup> MONTANER, Josep María. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998. p. 41.

<sup>11</sup> AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Op. Cit. p. 61.

reúnen, que fueron diseñados a veces con enormes proporciones para satisfacer, especialmente en los mercados, las necesidades del intercambio económico y, por fin, *centros* más o menos monumentales, sean religiosos o políticos, construidos por ciertos hombres y que definen a su vez un espacio y fronteras más allá de las cuales otros hombres se definen como otros con respecto a otros centros y otros espacios.”<sup>12</sup>

Estos tres tipos de elementos se superponen parcialmente dando lugar a un tejido de espacios combinados. Por otro lado, el tiempo está implicado en las relaciones de estos elementos geométricos. Itinerario, encrucijada y centro se inscriben también dentro de la historia. Todos conviven en un espacio histórico donde aparecen, crecen, se extienden y cambian hasta su sustitución o desaparición. Es usual medir los trayectos en horas, al igual que los centros de culto son realmente centros en fechas señaladas. Así podríamos extendernos con ejemplos varios, pero volvamos al lugar que nos preocupa, el *no lugar*. Esta tesis tiene cierto paralelismo con la teoría de Manuel Delgado quien en el estudio de estos espacios *transversales*, “cuyo destino es básicamente traspasar, cruzar o intersectar otros espacios devenidos territorios”, defiende que toda acción se plantea como un *a través de*. Como explica Delgado, no es que en estos espacios se produzca una travesía, sino que son la travesía en sí. “No son nada que no sea un irrumpir, interrumpir y disolverse luego. Son espacios-tránsito.”<sup>13</sup>



*The Loop* (El bucle), 1997.

Como ejemplo para ilustrar la idea de ese lugar de tránsito o *no lugar*, recordaremos la obra *The Loop* (El bucle), —que explicábamos en el capítulo anterior— realizada por Francis Alÿs en 1997.<sup>14</sup> Aquí se cuestiona la relación entre distancia física y distancia simbólico-política; así como la lucha entre ambas por imponer su realidad.

<sup>12</sup> *Idem.* p. 62. (Las cursivas son añadidas).

<sup>13</sup> DELGADO, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona, Anagrama, 1999. p. 36.

<sup>14</sup> Ver epígrafe 6.3. «Hora de andar. Francis Alÿs.».

Alÿs, como buen artista-antropólogo y gran observador de la sociedad en la que se mueve, pone de manifiesto las pautas que modelan nuestro mundo y que tantas veces pasan desapercibidas.

El lugar siempre es antropológico, como manifiestan los textos de Augé, de manera que denominamos *no lugar* a aquellos espacios que escapan al antropólogo por su inhumanidad: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar”.<sup>15</sup> Se trata de un nuevo objeto cuyas inéditas dimensiones escapan al juicio de la etnología, de tal modo que nos conviene revisar la perspectiva desde la que se analiza. La sobremodernidad produce no lugares, espacios no antropológicos que no integran lo anterior (el lugar previo, su cultura, su historia, etc.) y van desde la clínica del nacimiento hasta el hospital de la muerte (y también el tanatorio, *no lugar* donde el fallecido se despide de su ‘lugar’), pasando por múltiples variedades de espacios inhumanos que se caracterizan por la provisionalidad y el tránsito. Un entramado de lugares regulados por máquinas o por individuos que a su vez se comportan como tales. Dejemos de nuevo que sea Marc Augé quien concrete a que nos referimos:

“Los no lugares son (...) después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo.”<sup>16</sup>

*Superficie, volumen y distancia* son los tres parámetros por los que se rige tanto la noción de lugar como la de no lugar. Medidas que en los no lugares se vician hasta el punto de provocar —denuncia Augé— *una comunicación tan extraña* que lejos de ponernos en contacto con la realidad funciona como un espejo que refleja al individuo *otra imagen de sí mismo* alterada por el movimiento, una imagen retardada e, incluso

---

<sup>15</sup> AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Op. Cit. p. 83.

<sup>16</sup> *Idem.* p.p. 84-85.

más aún, adelantada, que se anticipa al sujeto mismo (una relación —en términos de Baudrillard— hiperreal).

Para entender con exactitud la distinción entre lugares y no lugares analizaremos también la oposición del lugar con el espacio. Según Michel de Certeau el espacio es un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento, un lugar se convierte en espacio por el uso y el desplazamiento sobre él. También Merleau Ponty define el espacio geométrico frente al espacio antropológico, siendo este último un espacio existencial, de relaciones con el medio.

“El espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada, es decir, cuando está atrapada en la ambigüedad de una ejecución, mudada en un término que implica múltiples convenciones, presentada como el acto de un presente (o de un tiempo) y modificada por las transformaciones debido a vecindades sucesivas...”<sup>17</sup>

Ese será el lugar elevado a su forma simbólica, aquel que se constituye espacio al habitarlo, cuando los individuos lo viven interactuando. Acordaremos, pues, *lugar* como espacio simbolizado y *no lugar* como espacio no simbolizado. Para Certeau “no lugar” es una cualidad negativa del lugar, es ausencia de lugar en sí mismo. Las indicaciones hacia otro lugar que encontramos en un no lugar lo convierten a éste en pasaje (un modo particular de lugar). Paralelamente Manuel Delgado establece una diferenciación entre la ciudad y lo urbano, tomando la primera como “un gran asentamiento de construcciones estables...”; mientras que, trascendiendo los límites de la ciudad y no relegado a su territorio, tiene lugar lo urbano. “Lo que implica la urbanidad es precisamente la movilidad, los equilibrios precarios en las relaciones humanas, la agitación como fuente de sociedades coyunturales e inopinadas, cuyo destino es disolverse al poco tiempo de haberse generado.”<sup>18</sup> Bajo esta perspectiva no cabe duda de que el *no lugar* es un espacio propicio o propiciado por el indomable fluir de lo urbano que se expande más allá del lugar, de la ciudad, del territorio en sí.

Pero además de los espacios de tránsito, la sobremodernidad impone al individuo experiencias de soledad en las que las conciencias son puestas a prueba en la relación

---

<sup>17</sup> MERLEAU PONTY. *Fenomenología de la percepción*. p. 173. Ref. en AUGÉ, Marc. *Los no lugares*. Op. Cit. p. 85.

<sup>18</sup> DELGADO, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Op. Cit. pp. 11 y 12.

con esos espacios vacuos. De esta manera las palabras evocan espacios imaginarios que dependen de ellas para existir. Los no lugares se caracterizan particularmente por estar definidos por palabras y textos que nos indican su uso prescribiendo, prohibiendo o informando. Las distintas muestras del lenguaje que conviven allí se convierte en ideogramas más o menos codificados. Así, los individuos no interactúan sino con carteles, letreros, enunciados e indicadores a los que obedecen sin cuestionar: no se ofrece esta opción, salvo en el kiosco de *información* que podrá encontrarse si se siguen con atención los carteles con ese nombre. Una vez allí, una amable persona estará dispuesta a resolver nuestras dudas, siempre que éstas se ajusten a los modelos predeterminados. Sólo tenemos derecho a dudar sobre ciertos asuntos; otros sólo merecen, y eso en el mejor de los casos, un seco pésame: “Lo sentimos, frente a esto no podemos hacer nada”. Nunca se nos ocurriría plantear cuestiones metafísicas o meramente epistemológicas frente a un mostrador de información (aunque sí podemos imaginarlo como obra de arte dispuesta a cuestionar estos mecanismos). Únicamente se permiten interpelaciones neutras y contractuales que definen la relación del individuo con el no lugar, en el punto de información nos recuerdan el modo de empleo de cada sitio (aeropuerto, estación, centro comercial, ciudad...). Una especie de manual de instrucciones para torpes o no iniciados que serán instruidos por el empleado-robot de turno.

El derecho al anonimato será tal, sólo y cuando hayamos aportado la prueba de nuestra identidad. Con ello refrendamos el contrato —dice Augé. El sujeto es lo que hace en ese espacio desconectado de su mundo y del mundo de cada uno de los que lo comparten. Su entorno lo aleja de su vida cotidiana y lo extrae para poseerlo en la pasividad de la desidentificación. El individuo sigue siendo él mismo, pero fuera de la realidad, aislado, sin contexto. No tiene nada que salvar. Sólo encuentra su identidad en el control policial o en la caja registradora. “El espacio del no lugar no crea ni identidad singular, ni relación, sino soledad y similitud.”<sup>19</sup> Ahí sólo hay presente, no hay lugar para la historia, ni ningún tipo de depósito, puro evento que se transforma en espectáculo donde sólo hay lugar para lo actual, lo urgente. Los no lugares se miden en unidades de tiempo: la distancia entre un sitio y otro ya no es un espacio, sino un no espacio que tarda en recorrerse determinado tiempo. Las distancias se miden en minutos. Pero sepamos que “en la realidad concreta del mundo de hoy, los lugares y los espacios, los

---

<sup>19</sup> AUGÉ, Marc. *Los no lugares*. Op. Cit. p. 107.

lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran”.<sup>20</sup> Es prácticamente imposible la idea de un no lugar puro, al igual que ningún lugar se escapa a la posibilidad de convertirse en no lugar.

Por último, dejaremos que Vincent Descombes nos explique su concepción de lugar simbólico o retórico: “El país retórico de un personaje finaliza allí donde sus interlocutores ya no comprenden las razones que él da de sus hechos y gestos ni las quejas que formula, ni la admiración que manifiesta. Una alteración de la comunidad retórica manifiesta el paso de una frontera, que es necesario con toda seguridad representarse como una zona fronteriza, un escalón, más que como una línea bien trazada”.<sup>21</sup> Pues bien, en el *no lugar* ninguna de estas cuestiones será aceptada, ni tampoco cuestionada. No es el paso de un país retórico a otro, sino a un espacio de soledad, un mundo fuera de lugar. Es un espacio público transcurrido por muchos, pero en el que nadie puede identificarse.

### 7.1.3. Subtítulos de verdad.

A mitad de camino entre mentira y creación, llenas de ambigüedad y difíciles de distinguir de la realidad se desarrollan las ficciones que hoy vivimos. Como subtítulos, su funcionamiento anticipa cierta información nunca completa, mas siempre cargada de la traición que supone la traducción (sobre dicha prevaricación insistiremos en el capítulo nueve al adentrarnos en la obra de Antoni Muntadas). O sea, que la interpretación de nuestra realidad, unas veces más afortunada que otras, se antepone a su verdad imponiendo su carácter versionado. ¿Es esto la precesión del simulacro?

Es especialmente ejemplar el hecho de que los personajes públicos “a los ojos de todos, existen como imágenes. La imagen no es, pues, ni la vida privada ni la pública, sino la propia existencia, la forma que se tiene de existir a los ojos de los demás, una medida de la intensidad del ser. Por esta razón, muchas personas sueñan con *salir por la tele* para ser vistas, lo cual equivale a tener la certeza de existir”.<sup>22</sup> El juego hiperreal de este modo de ser es evidente. Ser imagen y cuanto más imagen más ser.

---

<sup>20</sup> *Idem.* p. 110.

<sup>21</sup> DESCOMBES, Vincent. *Proust, philosophie du roman*. París, Editions de Minuit, 1987. p. 179. Ref. en AUGÉ, Marc. *Los no lugares*. Op. Cit. p. 111.

<sup>22</sup> AUGÉ, Marc. *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2001. p. 30.

Augé utiliza el término no-acontecimiento para denominar a un tipo de evento cuyo alcance, por no cumplir con los intereses o expectativas de los mass media y de su público, queda reducido a escala local. Un no-acontecimiento es un hecho que, a pesar de su impacto real, no es mediatizado (o, al menos, no lo suficiente) siendo relegado al nivel de la ilusión. Si no aparece en la tele es que no existe, así como, “si lo ha dicho la tele será verdad”. Llega un momento en que como advertía Augé es difícil distinguir la realidad de su ficción, a veces más elaborada que la primera y mucho más presente. Teniendo en cuenta que en la actualidad el único espacio posible es el del simulacro, la memoria desaparecerá en el olvido frente a la inmediatez de los acontecimientos y su carácter instantáneo.

Analicemos ahora un ejemplo que Marc Augé nos propone y que, sin duda, alguna vez, en mayor o menor grado, hemos experimentado: realizar un viaje entre las imágenes previas y las posteriores. Lo explicamos: en su lucha por existir, el viajero-explorador se fotografía y filma procurando el recuerdo de su trayecto para el futuro. Es la constancia, la prueba, de una existencia pasada. Pero éstas no son más que la constatación y repetición de aquellas imágenes vistas en catálogos, guías o álbumes de amigos antes de partir, infinitamente multiplicados con el actual uso de internet. “Sólo estamos seguros de existir si nos vemos en la pantalla, un poco como el estadio del espejo analizado por los psicoanalistas.”<sup>23</sup> Así, la compulsiva actividad del turista cineasta o fotógrafo (de esta manera lo denomina Augé) da lugar a imágenes al cuadrado cuando el viaje se encuentra con un lugar ficcionado, un no-lugar o un lugar hiperreal, un lugar imagen de una realidad lejana, incluso imagen de un falso lugar. Por eso el etnólogo, al contrario que el viajero, permanece largo tiempo en un lugar para conocerlo. Debe observar su estructura social y cultural y desvelar los mecanismos que la hacen una y múltiple. Mientras, el viajero pasa de largo llenando su cámara digital de imágenes estereotipadas que colecciona como estampitas. Una vez en casa, ha de llenar un álbum predeterminado dentro de la carpeta con el título “Viajes”, acumulándose junto a la colección de lugares visitados. De modo que el explorador, deslumbrado por el brillo de la novedad —anota Augé—, permanecerá siempre alejado de la etnología.

Un etnólogo, en cambio, pretende analizar la cultura a partir del espacio y la sociedad a partir de la cultura; cree en esa posibilidad. Aunque su propósito resulta

---

<sup>23</sup> *Idem.* p. 60.



ilusorio debido a que los grupos nunca están totalmente apartados en el espacio. Espacio, cultura y sociedad una tríada fantasmal e insuficiente cuya supuesta coherencia se desvanece frente a la heterogénea realidad. También la idea de pertenencia a un lugar y a un tiempo es en gran medida ilusoria. Incluso los tiempos se entremezclan dando lugar a espacios mixtos. La arquitectura evidencia el convivir del pasado y el futuro en el espacio presente de la ciudad.

¿A qué pretenden parecerse esos lugares, esas ciudades? Está claro que quieren cumplir todas las expectativas, quieren ser todas y cada una de las imágenes de ciudad y, por supuesto, quieren ser particulares, únicas, cumpliendo también todas las imágenes de su singularidad. Lugares que se parecen a su imagen más que a sí mismos, puro estereotipo, son no-lugares, lugares de mentira, son los espacios de la sobremodernidad.

#### **7.1.4. Un triple exceso: información, imágenes e individualidad.**

Si hay algún signo especialmente destacable de la sobremodernidad ese es el exceso en cantidad, acompañado siempre de la aceleración (aumento o exceso de la velocidad). Como enumeramos en el título, *información, imágenes e individualidad* son los tres pilares del exceso en nuestro tiempo que funcionan en pro de la instantaneidad y la ubicuidad del sujeto. Todo un cuadro de desproporción.

La superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias condicionan simultáneamente un mundo que apenas ocurre ya es historia. Asistimos a la primacía del tiempo sobre el espacio, tal y como decía Paul Virilio: “la instantaneidad equivale a la ubicuidad”.<sup>24</sup> Ley bien aprendida por los grandes productores. Hay que estar aquí y ahora, siempre y en todo lugar.

La imagen desplaza al acontecimiento y elude la realidad, —dice Augé: “la historia, el espacio y la alteridad no se captan más que a través de imágenes. Detrás de la imagen no hay nada más que imagen, Y la imagen ni se imita ni se representa. Se multiplica idénticamente sin la ayuda del arte. Lo genérico elimina a la vez lo local y lo

---

<sup>24</sup> VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama, 2003.

universal”.<sup>25</sup> Esto puede romper el vínculo entre arte y realidad. Si el arte contemporáneo no hace lo suficiente por traer de regreso al acontecimiento, la imagen impondrá su monarquía sobre un mundo sin arte, sólo de imágenes. Pero la imagen ya es omnipresente y devora sin titubeos lo que encuentra en su multiplicación.

“Si la ilusión es fruto del deseo, como decía Freud, la paradoja es que hoy vivimos en un mundo de ilusiones que no hemos deseado, como si algún poder anónimo y planetario se hubiera encargado de desear por nosotros. Nunca, en este sentido, ha sido tan necesaria la vocación desalienante del arte.”<sup>26</sup>

El arte cuestiona y acusa ayudando al individuo a introducir una distancia, una separación respecto a su entorno; cediéndole las riendas que había perdido y, con ellas, la soberanía para construir lo real según la audacia de su deseo. La tarea del arte consiste, entonces, no tanto en descubrir la ilusión como en señalarla como tal. Es aquí donde el poder de la seducción ha de ponerse en práctica y poner a prueba sus mejores tácticas de persuasión.

“El objeto del arte, en cuanto supone una implicación y una reivindicación de una relación a tres entre el autor, la obra y quienes se la encuentran, constituye, aunque parezca imposible, la llamada de un testigo, es decir, una forma mínima de vínculo social que se opone de lleno a la ideología narcisista de la imagen imperante hoy en día.”<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> AUGÉ, Marc. *Ficciones de fin de siglo*. Op. Cit. p. 125.

<sup>26</sup> *Idem*. p. 126.

<sup>27</sup> *Idem*. p. 131.

### 7.1.5. Fin del espectáculo. Seducción contra evidencia.

Vivimos en un mundo de evidencias: mostrarse, dejarse ver, enseñarlo todo, incluso lo que no se tiene, aparentar, son lemas callados que alientan a nuestra sociedad. “Una de las formas de seducción, como se sabe, pasa por ir desvelando progresivamente unas identidades o cualidades que se mantenían escondidas.”<sup>28</sup> Pero con los excesos anteriores no queda nada por desvelar, todo se muestra súbitamente, —repetimos— hasta lo que no existe.

Podemos ver muchas cosas antes de que realmente existan, la información se adelanta al acontecimiento, lo precede e incluso a veces adquiere más importancia que el hecho en sí. Podemos ver a un niño antes de su nacimiento (la imagen del feto es familiar mucho antes que el futuro bebé al que representa). Sin entrar en debates agotadores que no parecen conducir a ningún lugar nuevo y, por supuesto, sin cuestionar el importante valor científico y médico de estos *adelantos*, nos vemos en la obligación de cuestionar si llegará el momento en que la criatura, sustituida por su propia imagen (nunca única, sino múltiple: los vídeos de ecografías no son nuevos), no tendrá la necesidad de llegar a existir. Éste es un triste dilema, que queda relegado enseguida, pues, bastan un par de meses para que la imagen del recién nacido haya sido capturada muchas más veces de lo que lo fueran los miembros de su misma familia dos o tres generaciones atrás durante toda su vida. Entonces sabremos que, al menos, una función tiene el ser, la de seguir refutando su propia imagen hasta morir.

El vértigo que produce esta ficción realizada nos llena de inquietud. ¿Y si dejásemos de cumplir las expectativas de ese juego? ¿Qué ocurriría si pusiéramos fin a toda información que nos hace de imagen (teléfono, móvil, dirección de correo postal y electrónica, perfil en páginas personales de internet como facebook, tuenti y otros, DNI, tarjetas bancarias, de estudiante, para el supermercado, etc.)? Probablemente desapareceríamos. Está claro que un desvanecimiento real por este motivo es tan ridículo como imposible, pero ciertamente seríamos borrados de redes sociales y tendríamos escasas posibilidades de mantenernos en un terreno laboral e incluso social.

---

<sup>28</sup> *Idem.* p. 37.

La imagen incluye y por tanto no podemos prescindir radicalmente de ella. Cada vez nos acercamos más a la idea, ¿y si cuando parece que no vamos a enseñar nada volvemos a mostrar un pequeño adelanto y sin extendernos lo ocultamos de nuevo? La atención ya está capturada, ahora se trata de no agotar las existencias ni tampoco aburrir o desesperar. Siempre guardar algo escondido para mantener la curiosidad, pero sin cesar de iluminar poco a poco lo que permanecía en oscuridad. Para terminar citaremos a Baudrillard; con sus palabras entenderemos como el poder de seducción es el recurso más poderoso que tenemos a disposición. De esta manera lo define él:

“La seducción como invención de las estratagemas del cuerpo, como maquillaje de supervivencia, como dispersión infinita de las trampas, como arte de la desaparición y la ausencia, como disuasión aún más poderosa que la del sistema.”<sup>29</sup>

La seducción rechaza los poderosos focos del sistema sobremoderno y guarda una máxima: nunca enseñarlo todo. Como en cualquier juego de ilusionista, el secreto debe mantenerse. Analicemos ahora la seducción del universo ficcionado puesto en marcha por el gran ilusionista Joan Fontcuberta.

---

<sup>29</sup> BAUGRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama, 1997. p. 64.

## 7.2. DOCUMENTOS DE FICCIÓN. EL ESCEPTICISMO ACTIVO DE JOAN FONTCUBERTA.

Si la fotografía nacería en su momento empujada por el deseo de mostrar la realidad objetivamente, lo que ha demostrado con creces durante el transcurso de su ejercicio, y mediante la infinidad de imágenes producidas, es su gran poder de perversión. La fotografía de la que se esperaba el don de la verosimilitud nos ha enseñado bien que “nada es lo que parece”.

En su ensayo «Camera obscura», Francisco Jarauta se sitúa en el mundo creado por Fontcuberta para entender como “La fotografía [...] introduce otro concepto de tiempo, en el que la imagen fluctúa, se destruye, se objetiva y se autorreproduce al igual que el mundo en el que se genera”.<sup>30</sup> Esto conlleva un desenlace de infinitas posibilidades, tantas que resulta difícil, sino imposible, decidir entre ellas. “El resultado de la larga historia de la fotografía —afirma Jarauta— no es otro que una cierta desplatonización de nuestra comprensión de la realidad, imposibilitándonos cada vez más reflexionar acerca de nuestra experiencia de acuerdo con la distinción entre imágenes y cosas, entre copias y originales.”<sup>31</sup>

Esto ha producido un marcado desplazamiento en nuestra percepción y el modo de mirar en la actualidad. Por ello Fontcuberta nos propone el *escepticismo activo*, un método concebido como “un sistema de eficacia probada para contrarrestar la autoridad institucional de la información que recibimos y, en definitiva, no dejarse llevar por las apariencias”. Así escribe Fontcuberta, resumiendo los propósitos o beneficios de su actividad en la contraportada de la publicación editada por el MUA (Museo de Alicante):

- ✓ Descubra la verdadera naturaleza de las cosas.
- ✓ Mejore su capacidad crítica.
- ✓ Que no se la den con queso.”<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Francisco Jarauta «Camera obscura», en FONTCUBERTA, Joan. *Contranatura*. Alicante, MUA, 2001. p. 6.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> FONTCUBERTA, Joan. *Contranatura*. Op. Cit. Contraportada.

Como explica Michael Sand— una de las promesas fundamentales de la fotografía era que: “si algo se puede fotografiar significa que está, *ipso facto*, arraigado en la realidad”.<sup>33</sup> Será por ello que resulta más fácil o llamativo creer en la fotografía que no hacerlo, y esto a pesar de las evidentes pruebas que puedan hallarse en su contra.



Ejemplos de prestidigitación. DERECHA E IZQUIERDA. Ilusionistas manteniendo a una persona en el aire. CENTRO. Fotograma de la película *El Ilusionista*.

En resumen podemos mantener que existe cierta tendencia en el ser humano a creer en lo imposible. Sand establece una comparación entre la fotografía y el ilusionismo, la prestidigitación. A continuación la transcribimos literalmente:

“Las asociaciones tempranas de la fotografía con lo místico se extienden al mundo de la puesta en escena de la magia moderna, que se basa, igualmente, en un contrato entre el artista y el público. Lo que ofrece el mago en ese contrato se podría formular así: “Yo produciré efectos que todos sabéis que son imposibles —hacer pasar un objeto sólido a través de otro, hacer que aparezcan y desaparezcan seres vivos— y, sin embargo, si yo hago mi trabajo de manera convincente, creeréis que lo que veis es real”. La postura del espectador: “Haré uso de todas mis facultades críticas para intentar descubrir tus trucos, y cuando me fallen la capacidad de observación y la razón en mi esfuerzo por descubrir tus trucos, lo que se esconde detrás de esos trucos, entonces me quedaré asombrado”. Es éste un proceso no muy diferente del intercambio cultural que rodea a la fotografía.”<sup>34</sup>

Otro testimonio, el de Christopher Milbourne, defiende que “la mano no es más rápida que el ojo, la destreza y la distracción —al lograr que el público concentre su atención en el lugar equivocado en el momento adecuado— son las responsables del

<sup>33</sup> Michael Sand «Falsos testigos. La obra fotográfica de Joan Fontcuberta», en FONTCUBERTA, Joan. *Contranatura*. Op. Cit. p. 10.

<sup>34</sup> *Idem*. p. 11.

misterio”.<sup>35</sup> Diestra fotografía y sutil distracción serán las claves aliadas del ilusionismo puesto en marcha por Fontcuberta.



Fotografías de la serie *Herbarium*, 1984.

Está claro que las fotografías no mienten, se limitan a describir con exactitud los fenómenos extraídos del mundo real —tal y como afirma Sand—, con el único inconveniente de que la realidad de la que son reflejo esas imágenes, puede ponerse en duda con facilidad: “El *Herbarium* es una muestra de prestidigitación, en la que el mago lleva puesta la bata blanca de laboratorio de la observación objetiva”.<sup>36</sup>

A continuación anotaremos algunos ejemplos en los que Fontcuberta pone en práctica su *escepticismo activo*. Si se esfuerza en contarnos las mentiras más extremas utilizando los habituales mecanismos de la ciencia, la historia, la religión, la pedagogía o los medios de comunicación, es porque quiere que revisemos nuestra confianza, el grado de credulidad o fe ciega que depositamos en lo que venimos llamando “la realidad”.

---

<sup>35</sup> Christopher Milbourne, *The Illustrated History of Magic*. Nueva York. Thomas Y. Crowell Company, 1993. pp. 145-146. Ref. en Michael Sand «Falsos testigos. La obra fotográfica de Joan Fontcuberta», en FONTCUBERTA, Joan. *Contranatura*. Op. Cit. p. 11.

<sup>36</sup> Michael Sand «Falsos testigos. La obra fotográfica de Joan Fontcuberta», en FONTCUBERTA, Joan. *Contranatura*. Op. Cit. p. 11.

### 7.2.1. La mentira compulsiva o la invención de la realidad.

Como veníamos diciendo, Las fotografías no mienten, pero pueden confundir o ser malinterpretadas. Igualmente los títulos y datos que las acompañan pueden truncar su significado y guiar al espectador en una dirección totalmente diferente a la que la foto apuntaba. Son, al fin y al cabo, maniobras de distracción que el artista utiliza a modo de buen prestidigitador. Y así nos advierte de que las cosas no son exactamente lo que parecen.

Siguiendo lo que antes apuntaba Sand, “en último término, el contrato entre el artista y el espectador, entre el mago y su público, requiere dosis iguales de credulidad e incredulidad. [...] incluso el más escéptico se siente motivado por un profundo deseo de creer lo improbable”.<sup>37</sup> Pero ante esta tendencia está el trabajo de Fontcuberta que funciona como antídoto. Así escribe el artista:

“De niños nos cuentan muchas mentiras. Algunas son poéticas, otras no lo son tanto. El problema es que cuando nos hacemos adultos, nos las siguen contando. [...] ¿Cuánta verdad (*adequatio intellectus et rei*, en su sentido estricto) hay en la que nos han dicho en casa, en la escuela, en la universidad? ¿Qué hay de verdad en los libros y en los museos? ¿Qué hay de verdad en lo que ahora nos dicen los periódicos y la televisión?”

“...los medios no nos proporcionan simples transcripciones mecánicas de la realidad sino que nos fuerzan a construir cada mensaje. La credibilidad del documento fotográfico depende en primer lugar de su función histórica como suministro de información veraz e incuestionable. Pero en segundo lugar, y en mayor medida, depende del carisma del discurso institucional al que sirve y de la confianza que saben inspirar las fuentes de emisión.”<sup>38</sup>

Somos forzados a construir el mensaje a partir de ciertas imágenes e información adicional que presentada en un orden preciso consigue dirigir nuestra opinión hasta inventar lo que ellos querían hacernos creer, y sin la necesidad de establecer un juicio literalmente. Esta claro que los medios de comunicación son fácilmente utilizados como medios de manipulación. Pues Fontcuberta, consciente de dicha perversión, juega a

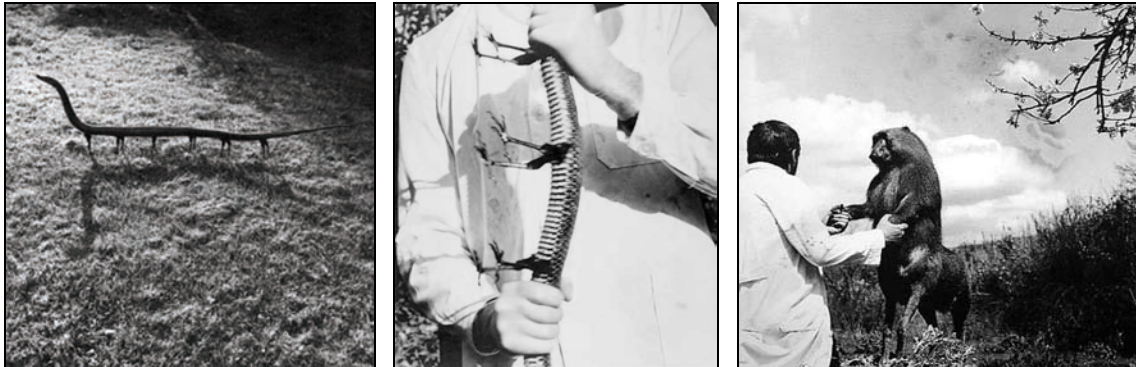
---

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> Fontcuberta «Fauna», en FONTCUBERTA, Joan. *Contranatura*. Alicante, MUA, 2001. p. 11.



llevar hasta el extremo sus estrategias de tergiversación y engaño. Todo lo que dice la verdad puede usarse para decir mentiras y ante tan jugosa tentación quién podría contenerse. Fontcuberta no.



Imágenes de la serie *Fauna*, 1988-89.

La fotografía cuenta historias, y más que reflejar la realidad, se dedica a construirla a inventarla en un sinfín de posibilidades. En este proceso de “gestión de sentido” —como lo define el artista— pueden establecerse tres etapas: una primera sería la manipulación de la información, ordenando de otro modo lo que ya existe; la segunda etapa consistiría en la construcción de informaciones equívocas, o elaboración de pruebas falsas; y por último, la tercera, se dedicaría a transferir la información de un contexto a otro, que llevada a cabo con sutileza resultaría muy eficaz. “En mis proyectos mezclo las tres estrategias según mis necesidades”,<sup>39</sup> confiesa Fontcuberta. Para él la elaboración de su trabajo artístico no tiene limitación en recursos para perseguir un mismo fin. Dejemos que sea él mismo quien explique su propósito:

“Esta empresa monumental se asemeja a la paradoja del famoso cuento en el cual los cartógrafos de un reino elaboran un mapa a escala real, tan preciso y minucioso que, superponiéndolo al territorio, coincide con exactitud con el reino. Mi trabajo siempre ha buscado las contradicciones entre el territorio y el mapa, entre el mundo y la enciclopedia. Al final, es una manera de expresar el desnivel entre la realidad y la representación.”<sup>40</sup>

Esta imagen que Borges relata en uno de sus cuentos ha venido sirviendo para ilustrar el fenómeno de la posmodernidad. Así, Baudrillard lo escoge para definir su

<sup>39</sup> «Sobre la invención», conversación entre Nadine Gómez, conservadora del Musée de Digne y Joan Fontcuberta, en FONTCUBERTA, Joan. *Contranatura*. Alicante, MUA, 2001. p. 134.

<sup>40</sup> *Idem*.

visión del simulacro.<sup>41</sup> El mapa a escala 1:1 es el ejemplo de una representación de igual valor al del mundo representado: ambos tienen el mismo grado de veracidad. Pues bien, Fontcuberta hace un mapa con más detalle que la superficie representada, de manera que el nuevo espacio es tan falso como real, la nueva representación es real y original, aunque no parte de una referencia exterior, sino de sí misma.

Esta idea puede verse en el proyecto *Sputnik*, en el que Fontcuberta recrea el falso personaje de un astronauta soviético incorporando pruebas trucadas de su existencia. A continuación podemos ver al artista disfrazado con el uniforme oficial y rodeado de sus supuestos compañeros. En una crítica a la seriedad del mundo en general y del arte en concreto, con tendencias como el arte conceptual de los años sesenta y setenta, se puede disfrutar de una vertiente extremadamente lúdica en el trabajo de Fontcuberta: son múltiples las características notas de humor que se descubren insertas en cada uno de sus proyectos.



Imagen del proyecto *Sputnik*, 1999.

Un humor crítico, responsable, un sentido de la ironía que igualmente atraviesa de manera transversal la obra de la mayoría de los artistas citados en nuestro estudio. Hablamos de una capacidad de reírse de uno mismo y del mundo al que pertenecemos, de convertir en juego la falsa seriedad que parece impregnar cuanto nos rodea; en definitiva, nos referimos a un saber alzarse ante el absurdo respetando su falta de leyes, el vértigo y el azar. De este modo afirma el artista de las verdades a medias:

---

<sup>41</sup> Ver «La precesión de los simulacros» en BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós, 2005.

“Creo que lo divertido no es lo contrario de lo serio sino de lo aburrido. El humor puede ser muy serio, y como la ironía, pertenecer a la estrategia del discurso.”<sup>42</sup>

Pero este modo de entender el arte no siempre es bien recibido. Muchas personas pueden verse atacadas por el *escepticismo activo* de este artista, cuando ven temblar los cimientos de todas sus creencias, al observar como se desvanecen tal hologramas las fuertes instituciones de la información.

“Mis proyectos tienen una naturaleza provocativa y siempre hay gente que se irrita. Quizás no acepten el ser confrontados a los problemas que expongo o sienten que su credulidad ha sido traicionada, ...”<sup>43</sup>



*Aerolitos*, 2000.

Ante la mentira científica y múltiplemente probada de Fontcuberta, la duda se extiende como un gran bloque de hielo puesto al sol: lo duro se derrite y el agua acaba secándose. Con tal fin este catalán pone a prueba los mecanismos de información y demostración a los que con tanto respeto veneramos. Así mismo las instituciones levantadas sobre dichos mecanismos se vienen abajo como un árbol cuyas raíces han sido secadas. Y esto empuja a toda una cadena de dudas de las que es difícil salvarse.

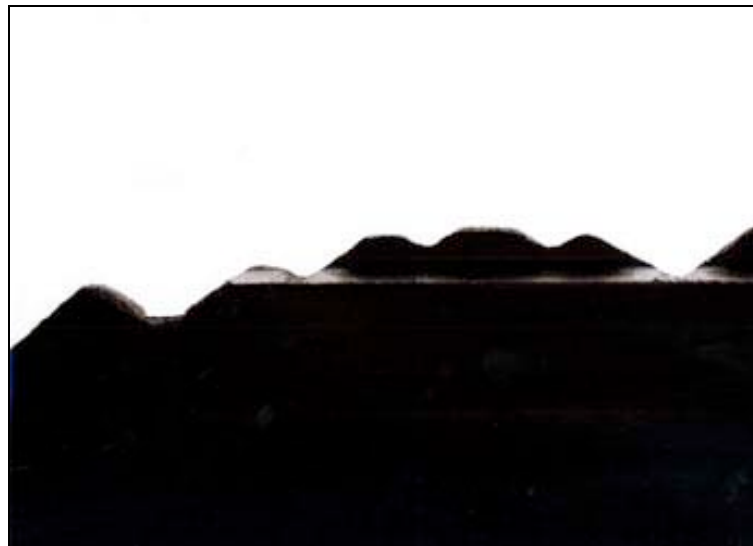
<sup>42</sup> *Idem.* p. 135.

<sup>43</sup> *Idem.*

“Lo falso crea problemas epistemológicos, éticos y jurídicos que hace falta analizar separadamente y que arrastran otras nociones fundamentales en el mundo del arte, tales como autor, estilo, original, aura...”<sup>44</sup> Fontcuberta cuestiona justamente el aura al introducir lo falso en el museo, esa máquina institucional de canonización del arte cuyo criterio es puesto en duda. Y con ello desestima todo lo catalogado. De esta manera “cuando lo falso se introduce en el museo tiene un efecto de Caballo de Troya respecto a la estabilidad del arte”.<sup>45</sup>

### 7.2.2. Las paradojas de la seguridad: *Securitas*.

Sin duda Joan Fontcuberta es conocido por muchos como un artista plástico que ayudado por la fotografía logra narrar hechos inéditos generando sentimientos encontrados en el espectador: fe y desconfianza, ilusión y descrédito, entusiasmo e incredulidad. La realidad manipulada a nivel físico y semántico nos hace creer en lo que no es cierto en un juego donde el mundo se rinde ante las apariencias.



*Securitas*, 2001.

Como anota Roberto Velázquez —director general de la Fundación Telefónica— en el catálogo editado con motivo de la muestra *Securitas* de Fontcuberta en 2001, la

---

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> *Idem.*

ficción trabaja en su obra doblemente al presentar una falsa realidad inventada y al ocultar lo que las cosas son realmente.<sup>46</sup>

En *Securitas* la libertad y la seguridad son puestas sobre la mesa como ideas que se solapan, se superponen en la imagen repetida de una llave-cordillera, como delimitador de lo privado, lo íntimo; y a la vez como espacio de interacción. Una llave sirve tanto para cerrar como para abrir las puertas de la comunicación y, en el mejor de los casos, del entendimiento. Como escribe Velázquez:

“...los estudiosos (Bodino Y Montesquieu) coinciden en señalar que los climas fríos y los territorios montañosos son los más aptos para la existencia de gobiernos y pueblos libres, como consecuencia de las propias dificultades existentes para controlar el territorio y a los súbditos.”<sup>47</sup>

La seguridad es un valor o un deseo a medias inserto en la naturaleza humana y el instinto de supervivencia; y a medias impuesto o inculcado por los mecanismos de poder que rezan por la estabilidad en nombre de la política y la economía.

La estabilidad y la fortaleza se alían o asocian en eslóganes publicitarios relativos a cualquier producto consumible, y hoy todo parece consumible: alimentación, sexo, prestigio social, etc. El hambre, el sida u otras enfermedades de transmisión sexual, el paro y la precariedad laboral son algunos de los aspectos que refuerzan la idea de necesidad de estabilidad y seguridad en nuestra sociedad. Y son utilizados como baza para alimentar las necesidades ya existentes. Así lo expresa Jorge Luis Marzo.

“En la práctica —que es lo que interesa al publicista— el deseo de la seguridad representa la necesidad de una gestión de aquellos mecanismos que aseguran la realización del resto de los deseos. [...] una especie de negociado administrativo, una suerte de departamento o agencia que asegure que todo vaya bien.”<sup>48</sup>

Insiste Marzo en que la previsión caracteriza al ser humano y en el beneficio en supervivencia que ello supone: “Previendo lo que puede ocurrir, nos acercamos más a

---

<sup>46</sup> Roberto Velázquez, «Presentación», en FONTCUBERTA, Joan. *Securitas*. Madrid, Fundación Telefónica, 2001.

<sup>47</sup> *Idem*.

<sup>48</sup> Jorge Luis Marzo, «La seguridad: un modelo social», en FONTCUBERTA, Joan. *Securitas*. Op. cit.

ello puesto que ponemos los mecanismos de simulación y estrategia a su servicio”. La anticipación puede trabajar y lo hace en pro de la seguridad, pero también puede convertirnos en maníacos del equilibrio, de lo seguro, incapaces de improvisar. “El valor de la predicción y de la estrategia en el desarrollo tecnológico de nuestra cultura es enorme. La implantación paulatina de la tecnología se justificó por la necesidad de afrontar las probabilidades, todas las probabilidades...”<sup>49</sup>

Y esto se desarrolla en una nueva paradoja —dice J.L. Marzo— haciendo que la seguridad del futuro sea en la actualidad el fundamento de la seguridad del presente. El saber que podemos predecir el mañana parece confirmar la certeza de que podemos vivir hoy. Pero esta hipótesis vendida como la gran ganga del nuevo milenio (como antes lo fue la promesa celestial) ha resultado ser el gran timo de nuestro tiempo: la falsa predicción de una seguridad futura y de la bonanza eterna, ha despertado expectativas que a la hora de la verdad han resultado un puro fracaso. Las ideas de crédito o hipoteca resumen el carácter ilusorio del momento. La actualidad ha cedido ante la promesa de su futuro, un futuro libre y global:

“A medida que se ha ido expandiendo la posibilidad de una conexión global, con lo que ello conlleva de apertura, ha ido implantándose en paralelo todo un lenguaje sobre la seguridad en un mundo abierto y accesible. Códigos, claves, cifrados, encriptados, protocolos, contraseñas y llaves conviven junto a un discurso alegre, transparente y globalista.”<sup>50</sup>

El deseo de perfilar la realidad, de catalogarla e identificar sus espacios también ha llevado a definir nuevas áreas, zonas, sitios, superficies, sectores, franjas, bandas, círculos, divisiones, secciones... El nuevo imperio de las comunicaciones en red viene cargado de contradicciones y de trampas que engañan al usuario encarcelándolo en una movediza selva disfrazada de prisión de alta seguridad supuestamente dirigida por la libertad.

En la actualidad, y aunque se nos haga pensar lo contrario, son enormes los riesgos de la seguridad en una red de sistemas unificados en uno sólo por medio de protocolos de seguridad, de llaves, claves o puertas más o menos vigiladas. La supuesta

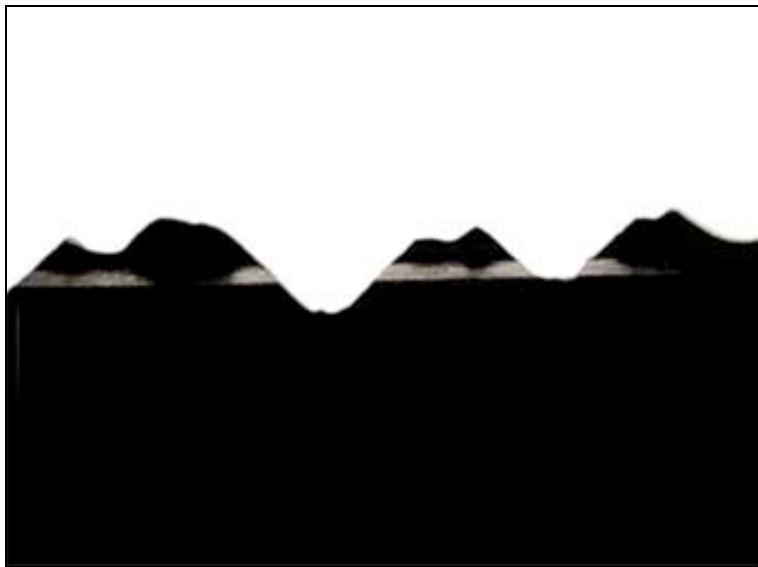
---

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> *Idem.*

reversibilidad de todo acontecimiento hace presumir al usuario de una protección que le incita a ir siempre un poco más allá, resguardado por lo que los creadores de interfaces denominaran el recurso del perdón (sí-no-cancelar).

La siguiente comparación establecida por Marzo explica las causa del éxito de la comunicación global en un mundo cada vez más aislado: “Si el miedo a la calle de la clase burguesa en los inicios del capitalismo llevó a la creación de estuches domésticos, hoy la panacea tecnológica promete un mundo de relaciones pero sometida a profilaxis absoluta”.<sup>51</sup>



*Securitas, 2001.*

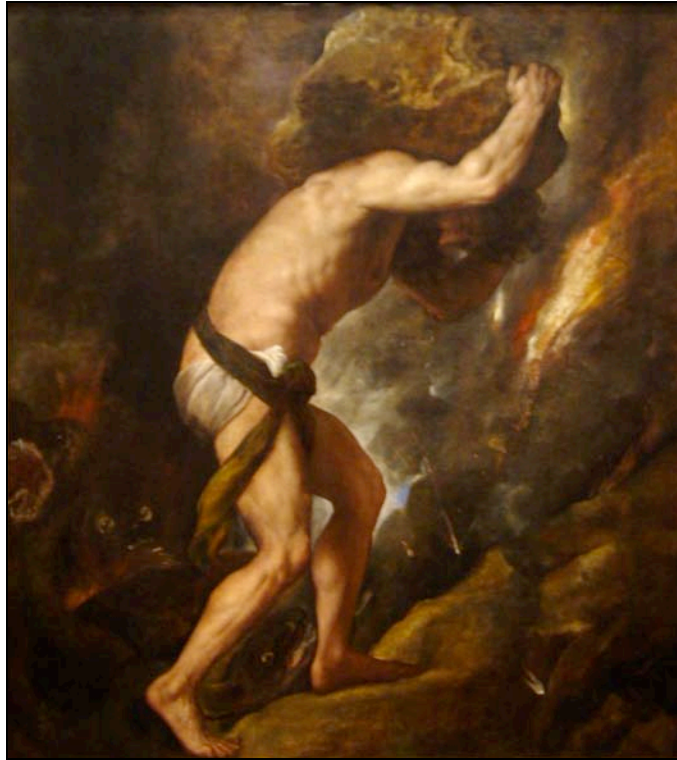
Las montañas-llave de Fontcuberta nos alertan sobre las fronteras que establecemos, en las que sacrificamos libertad a cambio de seguridad. Al mismo tiempo establecen una comparación entre el espacio privado, o lugar para la intimidad, y la montaña como espacio de retiro. En palabras del artista:

“Todos los países, todos los pueblos, tienen su montaña sagrada. La montaña es un centro de aislamiento, de meditación y de purificación, en oposición al valle y a la tierra plana, donde se concentra la población; las cumbres son lugares de sacrificio y de epifanía, y alcanzarlas implica un rito iniciático que adquiere rango de ascensión espiritual.”<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> Fontcuberta «Paisajes de la seguridad», en FONTCUBERTA, Joan. *Securitas*. Op. cit.



TIZIANO. *Sísifo*.

Volvemos a imaginar a Sísifo subiendo y bajando por las cordilleras de la seguridad que nos muestra Fontcuberta. El eterno ascenso y descenso se convierte en un protocolo de seguridad y cuanto mayor sea el número de altibajos y su irregularidad mejor protegidos estaremos de lo desconocido. El hombre posmoderno ha cambiado la montaña por la llave. Ha cambiado el paisaje natural por el no-lugar. Así lo dice el artista:

“La crisis del paisaje como género surge al plantear bajo qué dispositivos políticos, culturales y estéticos el entorno se convierte en paisaje. Éste es un tema al que la filosofía del arte ha dado muchas respuestas, pero ahora se añade una cuestión adicional: ¿Cómo representar el lugar cuando lo que prevalece es el no-lugar, cuando el vacío y la dislocación pasan a ocupar el territorio?

[...]

Los no-lugares (los non-lieux acuñados por Marc Augé) han sido descritos como esos lugares ubicuos, sin raíces, sin un carácter definido, pero que pueblan de forma cada vez más intensa el entorno cotidiano generado por el capitalismo tardío.”<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> *Idem*.



Nuestro mundo se vuelve artificial —nos advierte el artista— hasta el punto que la tradicional pretensión de “revelar la verdad” parece haber fracasado en su intento: “lo «verdadero» se ha vuelto «falso»”. Si el no-lugar ha desterrado a la naturaleza la tarea más importante en la actualidad no consiste en señalar cuales son esos emplazamientos exentos de simbolismo, sino “indagar las razones de su aparición” —como arenga Fontcuberta— y hacerlo por medio de la conceptualización.

El horizonte de llaves en *Securitas* hace visible el límite, la frontera, de un territorio que se ha quedado a oscuras, que ha cedido su espacio ante la idea de delimitación.





**8. DE LA SIMULACIÓN A LA SEDUCCIÓN  
Y OTRAS ESTRATEGIAS FATALES.**



## 8.1. ¿SEDUCTIO O SUBDUCTIO? (¿SEDUCCIÓN O TRANSPARENCIA?)

“En el mundo *realmente invertido*,  
lo verdadero es un momento de lo falso.”<sup>1</sup>

Nuestra cultura se mueve entre dos actitudes, en principio parecidas, pero en esencia muy distintas. Estos dos modos son la simulación y el disimulo. Estaremos fácilmente de acuerdo en que no es lo mismo simular que disimular. “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene.”<sup>2</sup> La primera actitud consiste en la ocultación de algo que no se quiere mostrar, actuamos *como si* algo que existe no tuviera lugar; mientras en el segundo caso se actúa *como si* existiera algo que no tiene ese privilegio de realidad, se muestra algo que no existe. Uno funciona mediante la apariencia y el otro también: por exceso o por defecto ambos aparentan lo que no son. La simulación y sus mecanismos, así como todo lo que constituye el disimulo, “relegan a la inutilidad, al desuso y casi a la obscenidad, todo lo que constituía anteriormente la escena de nuestra vida”,<sup>3</sup> dice Baudrillard. Ya no hay profundidad en el territorio del sujeto, tanto su escena como su mismo reflejo que la miraba desde el espejo se reduce a planimetría en la pantalla (TV, ordenador, teléfono, o todos en uno), ventana a la realidad virtual, puerta o puerto de entrada y salida a la nueva red de comunicación que todo lo abarca. Toda trascendencia o profundidad devienen superficie lisa.

Como adelantábamos en el capítulo anterior, la seducción juega con ambos modos de apariencia convirtiéndolos en la única arma capaz de combatir al sistema. Mediante su juego la seducción disuade, maquilla para sobrevivir, dispersa las trampas y juega al arte de la desaparición y la ausencia. Sólo las apariencias escapan al sistema de disuasión y simulación. A través de la seducción (el juego de lo aparente) podemos combatir el empuje que ejerce la sobremodernidad hacia un mundo hiperreal. El último modo de aprehender lo real, sin acercarnos directamente a la verdad, sino rodeándola, atrayéndola, dispersándola hasta conocerla sin la necesidad de una posesión literal, absoluta. Así nos advierte Jean Baudrillard:

<sup>1</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pretextos, 1999. p. 40.

<sup>2</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós, 2005. p. 11.

<sup>3</sup> BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama, 1997. p. 14.

“El actual sistema de disuasión y simulación consigue neutralizar todas las finalidades, todos los referenciales, todo el sentido, pero fracasa en neutralizar las apariencias. Controla eficazmente todos los procedimientos de producción del sentido, pero no controla la seducción de las apariencias. Ninguna interpretación puede explicarla, ningún sistema puede abolirla. Es nuestra última oportunidad.”<sup>4</sup>

Mientras tanto asistimos a la desaparición conjunta del espacio privado junto con la del espacio público. Este último ya no es ni espacio ni escena, ya no es espectáculo sino conexión. Lo privado ya no es un secreto, no hay distinción entre interior y exterior, como ya hemos dicho, todo es superficie. La realidad, su escena, desaparece en una *doble obscenidad*. La cotidianeidad se airea y se vende en *TV shows* y magazines de inverosímil vacuidad, donde el público y su espacio penetran la pantalla en un proceso pornográfico en cuanto a su desmesura y su carácter forzado. El *éxtasis de la comunicación* ha arrollado al *drama de la alienación*. La sociedad de consumo que vivía alienada por el espectáculo es hoy la sociedad transparente de la evidencia, la sociedad vacía de un mundo hiperreal. Y en su transparencia, en la excesiva visibilidad y omnipresencia de todos y cada uno de sus poros (o píxeles ya que hablamos de superficie de pantalla) recae su obscenidad.

Aún ahí, en el *delirio de la comunicación*, cabe encontrar una forma de placer: el vértigo producido por el azar. Nuestra cultura tiende a una ampliación de las formas del azar y el vértigo con la consecuente desaparición de las formas expresivas y competitivas. “El placer ya no es el de la manifestación escénica o estética (seductio), sino el de la fascinación pura, aleatoria y psicotrópica (subductio).”<sup>5</sup> Podemos entender que el placer de nuestro tiempo es un placer aleatorio, repetiremos de nuevo: vivimos la sustitución de la causalidad por la casualidad. Pero esta mutación de las formas de placer no tiene porque provocar un juicio negativo. Hemos de cambiar nuestros criterios para valorar la nueva forma sensorial extática y obscena. Aprendamos a vivir el éxtasis del azar.

Pero, ¿cómo hacerlo, si un terror esquizofrénico infecta nuestra sociedad? Nuestro mundo es víctima de “una excesiva proximidad de todo, una promiscuidad de todo—, que le inviste y le penetra...”<sup>6</sup> sin nada que le proteja. Como el esquizofrénico,

---

<sup>4</sup> *Idem.* p. 63.

<sup>5</sup> *Idem.* p. 21.

<sup>6</sup> *Idem.* pp. 22 y 23.

nuestro mundo está abierto a todo menos a sí mismo, lo que le provoca una tremenda confusión. Babel (confusión a la que dedicamos el siguiente capítulo) es el episodio que se repite una y otra vez desde el principio de la historia de la humanidad hasta nuestro presente. Lo particular de nuestra versión confusa es la proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas, así como la transparencia del mundo. Algo parecido a la náusea que proféticamente nos describiera Jean-Paul Sartre ya en 1938. Prevalece entonces la incertidumbre de existir que nos lleva a la demostración obsesiva de nuestra existencia. Una fuerte necesidad de hablar se impone incluso cuando no hay nada que decir, tal vez por esa causa. Igual es la urgencia de existir cuando se ha perdido todo sentido.

“Lo mejor sería escribir los acontecimientos cotidianamente. Llevar un diario para comprenderlos. No dejar escapar los matices, los hechos menudos, aunque parezcan fruslerías, y sobre todo clasificarlos. Es preciso decir cómo veo esa mesa, la calle, la gente, mi paquete de tabaco, ya que es esto lo que ha cambiado. Es preciso determinar exactamente el alcance y la naturaleza de este cambio.

[...] Pienso que éste es el peligro de llevar un diario: se exagera todo, uno está al acecho, forzando continuamente la verdad.”<sup>7</sup>

Así comienza el libro de Sartre y esto es lo que parece haber pasado a nuestro mundo: con el ansia de escribirlo todo, de documentarlo, de convertirlo en imagen y de clasificarlo, se ha llegado a exagerarlo todo, hallando como producto *la náusea*. Entonces nos preguntamos: ¿seductio o subductio? En el arte contemporáneo la seducción es sustituida por la pura transparencia donde la mirada ya no se detiene a contemplar. Su magia estriba en su desaparición. De este modo aparecen nuevos rituales de la transparencia. “Cuando el ojo se engaña, el juicio se divierte en adivinar, e incluso cuando no se intenta engañar siempre hay una especie de adivinación en el placer estético y táctil que procura la forma.” Como señala Baudrillard, en un juego de seducción, “para que exista mirada, es preciso que un objeto se vele y se desvele, desaparezca a cada instante; por ello la mirada manifiesta una especie de oscilación”.<sup>8</sup> ¿A caso es posible aceptar la transparencia y renunciar al calor de la seducción?

---

<sup>7</sup> SARTRE, Jean-Paul. *La náusea*. Madrid, Diario EL PAÍS, S.L., 2002. p. 11.

<sup>8</sup> BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Op. cit. pp. 26-29.



Debido a la puesta en movimiento de la fotografía, con la creación del fotograma cinematográfico, “las cosas existirán en la medida en que desaparecen”, advierte Paul Virilio.<sup>9</sup> Tal vez hemos de andar un poco más para descubrir la seducción de la transparencia. No la una ni la otra, sino una en la otra. ¿Es posible una transparencia seductora? Lo será siempre que no sea demasiado transparente.

Para Baudrillard el ejercicio de la imaginación resulta imposible a la hora de plantearnos un más allá y no se debe a que nuestras fronteras sean infranqueables, sino todo lo contrario, debido a que todos los horizontes han sido rebasados, dando lugar a una innumerable cantidad de frentes abiertos imposibles de abarcar. Por ello quedamos extasiados o, sencillamente, nos retraemos ante tan vasto panorama. El vértigo de los acontecimientos hace que el cuerpo como tal se desvanezca: “Desaparecer —según Baudrillard— es dispersarse en las apariencias”.<sup>10</sup> Como un camello entre dos oasis ilusorios morimos de sed ante la duda, no sabemos si caminar hacia un lado o hacia otro. Pero si todas las fronteras han sido atravesadas aún podemos cruzarlas una vez más: practicaremos un nuevo modo; si la ubicuidad y la velocidad se han impuesto aún existe la posibilidad de retroceder, así que volveremos sobre lo andado e impondremos otros ritmos. Volvamos una vez más al ejemplo de Francis Alÿs: en su obra *Bucle* renuncia a la cercanía física recorriendo un largo trayecto para volver parcticamente al mismo sitio, aludiendo a otra distancia, ya sea política, ideológica, cultural o bien temporal, una distancia ética que requiere su ritmo para expresarse, para ser.<sup>11</sup>

Con esta práctica artística asistimos a la resurrección de la alteridad, que se enfrenta a la velocidad, a la ubicuidad, a la saturación de información, de los acontecimientos y de la comunicación; o, mejor aún, ironiza sobre ellos, los desprestigia desde dentro mediante el ingenio. Otras acciones de Alÿs, como *Línea verde*, 2004, llevada a cabo en Jerusalén (a la que igualmente nos referimos en el capítulo seis), ponen de manifiesto la cuestión que debatimos. En este caso la frontera es marcada al ser cruzada. Un ritmo diferente se impone: un individuo a pie, desprotegido, se enfrenta a un límite armado únicamente con una lata de pintura. La concepción de ese límite se derrumba frente a tan minúscula acción, la evidencia de su carácter convencional lo desarma e invalida. “¿Cómo algo poético puede convertirse en algo político? ¿Cómo

---

<sup>9</sup> VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama, 2003.

<sup>10</sup> BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Op. cit. p. 40.

<sup>11</sup> Véase apartado 6.3. de la presente investigación «Hora de andar. Francis Alÿs.»

*algo político puede convertirse en algo poético?"* Cuestiona a la vez que afirma Francis Alÿs.

Anotaremos solamente otro caso de una práctica artística que apuesta por la poética crítica capaz de atravesar las capas de la política y del pensamiento social. Un arte comprometido que se posiciona del lado de lo humano: es el caso del misterioso Banksy, un artista de la calle cuya identidad es todo un dilema, pero cuyas imágenes ilustran la realidad del presente a modo de símbolos de libertad y esperanza alzándose contra la represión política.



Algunas de las intervenciones de Banksy en el muro que cerca el territorio palestino separándolo de Israel.

Numerosos ejemplos repiten el capítulo de David contra Goliat en un combate en el que los grandes símbolos impuestos se derrumban por el impacto de pequeñas piedras lanzadas con valor y asertividad. En la imagen anterior podemos ver el trabajo más irónico que reivindicativo del artista callejero Banksy realizado, entre otros en la franja de Gaza. Lo poético vuelve a poner en evidencia el descrédito de la política.

Tras el más desdeñable desnudo de una realidad que se muestra sin vergüenza, siempre nos quedará humor para ocultar alguna de sus evidencias en un juego (divertido tanto como crítico y necesario) de seducción.

### 8.1.1. Reproducción y metástasis.

La postmodernidad —así mantiene John Lechte— puede entenderse como el cuestionamiento de la epistemología modernista que partía de una distinción clara entre sujeto y objeto.<sup>12</sup> Esta idea, procedente de las obras de Jean-François Lyotard y de Jean Baudrillard, se acompaña de otras dudas e incredulidades como la de Lyotard en las metanarrativas.<sup>13</sup> A partir de los años 70, Baudrillard (véanse las obras abajo citadas) asume la omnipresencia del código en las sociedades de la reciente modernidad: un mundo regido por la convención, el acuerdo y los mecanismos de reproducción perfecta (tanto del objeto como de la situación). En contraste con los paradigmas modernistas y vanguardistas que proclamaban la conciencia como una fuerza por derecho propio, la época postmoderna se centra en la reproducción, que traspasa la distinción entre original y copia. Una situación denominada hiperrealidad que se caracteriza por la existencia de una fórmula para la exacta repetición del objeto, del hecho y del acontecimiento.

Como matiza Lechte la reproducción no es copia de un original, sino la creación de un original similar. “La diferencia entre copia y original es redundante.” De este modo “la simulación y los modelos son ejemplos de reproducción pura”. En la reproducción “el origen de las cosas no es un objeto ni un ser original, sino fórmulas, señales codificadas y números”.<sup>14</sup> Ya no hay diferencia entre lo real y su representación, cada reproducción es exacta, perfecta, pudiendo reproducirse a su vez, de tal modo que funciona como original, lo es. Así, aparece la era de los simulacros. Lechte plantea un ejemplo aclarador del funcionamiento de la simulación en nuestra realidad:

“Si como intentaba demostrar la obra de Foucault, el poder ya no tiene un contenido sustancial —ya no es algo poseído y centralizado—, el funcionamiento continuado de las instituciones de poder centralizado se convertirían en una simulación de cierta forma de relaciones de poder. En pocas palabras, la afirmación de que el poder tiene contenido pasaría a ser una

---

<sup>12</sup> LECHTE, John. *50 Pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid, Cátedra, 1996. p. 296.

<sup>13</sup> Sobre la noción de posmodernidad nos referimos a las obras más destacadas de estos autores sobre el asunto:

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1984; *La diferencia*. Barcelona, Gedisa, 1988; *La postmodernidad (explicada para niños)*. Barcelona, Gedisa 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Madrid, Cátedra, 1989; *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós, 2005; *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama, 1988; *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas (Venezuela), Monte Ávila Editores Latinoamérica, 1998; *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 1997; y *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona, Anagrama, 1993.

<sup>14</sup> LECHTE, John. *50 Pensadores contemporáneos esenciales*. Op. Cit. p. 296.

pretensión. La simulación generalizada acompaña, pues, a la muerte de todos los esencialismos.”<sup>15</sup>

Repetiremos una vez más que nuestro mundo es convencional, acordado. Igual que cada sistema de códigos, funciona por contrato y la realidad es elaborada mediante la reproducción de las fórmulas convenidas en cada código. Podemos considerar simulacro al sistema extático o extasiado en el que las fórmulas se reproducen.

“La simulación es el éxtasis de lo real: basta con que contempléis la televisión: en ella todos los acontecimientos reales se suceden en una relación perfectamente extática, o sea, en los rasgos vertiginosos y estereotipados, irreales y recurrentes, que permiten su encadenamiento insensato e ininterrumpido. Extasiado: así está el objeto en la publicidad, el consumidor en la contemplación publicitaria —torbellino del valor de uso y del valor de cambio, hasta su anulación en la forma pura y vacía de la marca...”<sup>16</sup>

La diferencia entre realidad e imaginación se borra en un mundo hiperreal. Sólo la seducción y otras *estrategias fatales* pueden contrarrestar el equilibrio del sistema postmoderno. Por ello Baudrillard nos invita a ir hacia los extremos y dejarnos llevar por la seducción del objeto. La fascinación por el objeto y su carácter impredecible van a dominar al sujeto: “Hay en esta conformidad un poder de seducción en sentido literal de la palabra, una fuerza de diversión, distorsión, captura y fascinación irónica. Hay una especie de estrategia fatal de conformidad”.<sup>17</sup>

“Las masas que debido a su falta de flexibilidad y conformidad, eran la desesperación de los intelectuales revolucionarios, pasan ahora a ser el modelo que hay que seguir. Porque siempre han dado prioridad al éxtasis y la fascinación y, por tanto, al objeto...”<sup>18</sup>

Aquí vemos un ejemplo metastásico de seducción en el que se reproducen vertiginosamente los objetos y las situaciones. Ni transformación ni ampliación; metamorfosis y metáfora dejan lugar a la metástasis. “Todo se juega en la inmanencia. [...] Ha concluido el aliento de la trascendencia. Sólo queda la tensión de la

---

<sup>15</sup> *Idem.* p. 297.

<sup>16</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 1997. p. 8.

<sup>17</sup> BAUDRILLARD, Jean. *The Evil Demon of Images*. Sidney, Power Institute, 1981. pp. 14-15. Ref. en LECHTE, John. *50 Pensadores contemporáneos esenciales*. Op. Cit. p. 297.

<sup>18</sup> LECHTE, John. *50 Pensadores contemporáneos esenciales*. Op. Cit. p. 297.

inmanencia.”<sup>19</sup> Este abandono de la inmanencia a sí misma no implica, para nada, la aleatoriedad. El vértigo tiene su lugar, junto con el eclipse, la aparición y la desaparición, en el terreno de la seducción, lejos de la alienación. “La seducción no es deseo, sino lo que juega con el deseo y se burla del deseo.”<sup>20</sup>

La metástasis será, entonces, el modelo de comportamiento de un mundo posmoderno o sobremoderno en el que la seducción de los objetos, de las imágenes, que vertiginosamente se multiplican, va a preceder hasta sustituir cualquier atisbo de realidad. Nuestra era será recordada por imágenes que existieron en lugar de su realidad, un momento histórico donde la infinidad de copias existen sin necesidad de un modelo.

### **8.1.2. Otras estrategias fatales. Hipertelia e hiperarte.**

Todo es importante, prioritario, instantáneo. En el momento en que todo tiene sentido se pierde el sentido del sentido; como cuando todo es obligatorio se pierde la noción de obligación; y si todo fuera libre no habría lugar para la idea de liberación o libertad. Hemos de lanzarnos en busca de la razón insensata, como nos arenga Baudrillard: la estrategia consiste en proliferar al infinito para escapar a la aburrida dialéctica del sentido. Combatir la obscenidad con sus propias armas será ser obsceno hasta el extremo, cubriendo todas sus posibilidades:

“A lo más verdadero que lo verdadero opondremos lo más falso que lo falso. No enfrentaremos lo bello y lo feo, buscaremos lo más feo que lo feo: lo monstruoso. No enfrentaremos lo visible a lo oculto, buscaremos lo más oculto que lo oculto: el secreto.

No buscaremos el cambio ni enfrentaremos lo fijo y lo móvil, buscaremos lo más móvil que lo móvil: la metamorfosis... No diferenciaremos lo verdadero de lo falso, buscaremos lo más falso que lo falso: la ilusión y la apariencia...

---

<sup>19</sup> BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Op. Cit. p. 47.

<sup>20</sup> *Idem*. p. 57.

En esta escalada a los extremos, es posible que tengamos que enfrentarnos radicalmente, pero tal vez habrá que acumular los efectos de la obscenidad y los de la seducción.”<sup>21</sup>

De modo que tras hacer una gran crítica de la obscenidad y defensa de la seducción, Baudrillard está dispuesto a ponerlas a trabar conjuntamente con la intención de definir los extremos y escapar al equilibrio del sistema. Esos extremos son la salida a la náusea de lo banal donde cada cosa es igual a la otra. Sólo así la instantaneidad y la aceleración vendrán a sustituir a una quietud eterna. La competición y la expresión serán sustituidas por el juego del vértigo y el azar.

Sólo cuando lo verdadero absorbe toda la energía de lo falso aparece el simulacro. Si “el éxtasis es la cualidad propia de todo cuerpo que gira sobre sí mismo hasta la pérdida de sentido y que resplandece entonces en su forma pura y vacía”,<sup>22</sup> la simulación será, entonces, el éxtasis de lo real, el giro de lo real sobre sí mismo hasta perder su sentido, desprendiéndose de todo contenido para mostrar al fin su desnudez. En la simulación lo real se permite el lujo de desaparecer y sólo al retirarse deja espacio para el simulacro que señala la dirección por donde lo real se fue.



Marcel Duchamp, *Escurreidor de botellas*, 1914 / 1964.

<sup>21</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Op. cit. pp. 5 y 6.

<sup>22</sup> *Idem*. p. 8.

“Así es como el arte actual intenta salir de sí mismo, negarse a sí mismo, y cuanto más intenta realizarse de ese modo, más se hiperrealiza, más se trasciende en su esencia vacía. [...] Nada ha contribuido mejor a anonadar el acto «creador» y a hacerlo resplandecer en su forma más pura e inane que exponer de repente, como hizo Duchamp, un portabotellas en una galería de pintura. [...] El arte sólo ejerce actualmente la magia de su desaparición.”<sup>23</sup>

Lo real es sustituido sólo y únicamente por lo hiperreal, y sólo la simulación es más verdadera que lo verdadero. La presencia se anula con su redoblamiento, con lo repleto, capaz de anular la oposición entre presencia y ausencia. Todo se desvanece al elevarse al cubo en un proceso de obscenidad en el que sólo queda transparencia. Baudrillard llama *hipertelia* a lo más funcional que lo funcional, lo más final que el final; aquello que es capaz de acabar con la finalidad, hiperfinalidad, hiperfuncionalidad. Esto recuerda a las numerosas patentes de aparatos (en su mayoría de uso doméstico, máquinas domesticadas) que sirven para hacer todo tipo de cosas sin necesidad de realizar esfuerzo alguno. Explicaremos esto: consiguen ejecutar su función con escasa participación del usuario: apenas apretamos un botón (a veces sin necesidad de tan agotador ejercicio) y el amaestrado artículo se entrega a su trabajo desocupando nuestro quehacer. ¿En qué podemos entonces emplear el tiempo que nos sobra? Bien podríamos poner en funcionamiento otro aparato *autónomo* y volverlo a abandonar para emprender otra tarea más... Así hasta el vértigo de la acción en la no-acción de hacer muchas cosas sin hacer nada. La hipertelia es el delirio y el éxtasis de la finalidad: la hiperespecialización de los objetos y de los hombres que conduce a la superación de los límites de su función y de su valor de uso. “Negar su propio fin por hiperfinalidad, ¿no es también el proceso del cáncer?”<sup>24</sup>

Veremos a continuación como la hipertelia tiene su correspondiente en el arte. Podemos llamarlo hiperarte o bien, tomando prestados los términos utilizados por Allan Kaprow en *La educación del des-artista*, designarlo como no-arte o des-arte.<sup>25</sup> Varios son los ejemplos, como hemos visto hasta ahora y seguiremos descubriendo en adelante, de una práctica artística que niega lo real hasta negarse a sí misma para poder sobrevivir. ¿No es de algún modo una negación de los aspectos convencionales del arte lo que hacen Beuys, Fischli y Weiss, Yuan & Xi, Gilbert & George, Koons, Rist, Alÿs,

---

<sup>23</sup> *Idem.* p. 8.

<sup>24</sup> *Idem.* p. 11.

<sup>25</sup> KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*. Madrid, Ádora Ediciones, 2007.

Fontcuberta...? Podríamos seguir añadiendo nombres de artistas hasta engrosar una lista sin fin en la que, por supuesto, estarían Allan Kaprow, Maurizio Cattelan, Antoni Muntadas y tantos más. Pero en nuestro estudio hemos seleccionado sólo a algunos de los más ejemplarizantes como apoyo a unos planteamientos que no quieren clasificar, sino más bien poner en práctica un particular modo de entendimiento. Si existe algo en común entre todos ellos especialmente destacable es su inconformidad con la convención que nuestro mundo asume como realidad; la necesidad de mostrar que lo real como lo entendemos no es más que un acuerdo; y la vitalidad que los lleva, cada uno de un modo singular, a construir nuevos mundos, a ampliar los límites de lo posible, a caminar con desenfado sobre lo que otros llaman imposible.

El principio del Mal —al que Baudrillard nos incitaba— se da en el encubrimiento del orden simbólico, la ruptura con el juego causa-efecto, una apuesta por el azar que puede entenderse como el rapto, la violación, el encubrimiento y la malversación de la función de todos los símbolos. ¿Seremos capaces de llevar a cabo este principio? ¿Podremos creer en él tanto como para sacrificar el resguardo de sentido que nos proporciona la convención? Nos disponemos a desentrañar el ejercicio seductor en la obra de Maurizio Cattelan, pero antes nos detendremos brevemente para estudiar un particular caso de la mano de Baudrillard, así como del artista y pensador Allan Kaprow.



### 8.1.2.1. El paradójico caso de las «Fábricas-simulacro».

Prestemos atención al ejemplo que describe Baudrillard a continuación. Habla de una realidad en la que se recurre a la ficción para salvaguardar el derecho del hombre de sentirse útil y necesario para la sociedad a la que pertenece. Una apuesta por el sentido que supera la lógica hasta el absurdo.

“Una de las peripecias más significativas es ver la escena del trabajo, también en vías de desaparición, reactivada en el vacío, por decirlo de algún modo, en las fábricas-simulacro alemanas en las que se conserva para uso de parados, y en la ausencia de cualquier producción «real», la vivencia psicosocial del proceso de trabajo. Maravillosa alucinación del mundo moderno: los parados son pagados por rehacer gratuitamente, valga la expresión, los mismos gestos de la producción, en una esfera que ahora es completamente inútil. Es exactamente el éxtasis del trabajo: viven la forma extática del trabajo. Nada más obsceno y al mismo tiempo más melancólico que esta parodia del trabajo. El proletario se convierte en ella en una puta envuelta en celofán.”<sup>26</sup>

Si esto ocurría más de veinte años atrás —cuando Baudrillard escribió estas líneas—, ¿qué podemos pensar de nuestra situación? Las cifras de parados superan cualquier límite histórico mientras los mecanismos de disuasión del sistema consiguen mantener en funcionamiento al gran monstruo del capital tapando una y otra vez las grietas que se abren en la estructura desgastada como si de un viejo pantalón se tratase. Vivimos una parodia —de acuerdo con Baudrillard—, pero para qué público se desarrolla la función si nadie confía ya en la verosimilitud de nuestro mundo. Las fábricas-simulacro del socialismo alemán de los ochenta nos recuerdan perfectamente el funcionamiento de los juegos infantiles en los que se imitan comportamientos, movimientos, incluso palabras de otros contextos en una representación libre de carácter lúdico. Tal vez sea hora de cambiar de juego, éste ha perdido toda su gracia: la ilusión de su desenlace ya no existe, es sustituida una y otra vez por la simulación de su permanencia.

Si, como mencionábamos antes, el valor de cambio ha sustituido todo valor de uso y sobre dicha sustitución se eleva el mercado libre global, sólo podremos destronarlo llevándolo hasta su práctica más extrema. Ejemplos de esta estrategia son

---

<sup>26</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Op. cit. p. 66.

tanto las sobrevaloradas obras de arte como las viviendas (supuesto bien de primera necesidad y derecho, en nuestra Constitución) que superan desproporcionadamente su valor de uso. Estos excesos provocan un desequilibrio en el sistema a favor de unos que se enriquecen y para la desgracia de otros que cada vez lo tienen más difícil para mantenerse a flote. ¿Cuál es la medida que toman los gobiernos? Por supuesto harán lo posible para que la dichosa balsa no se vuelque e intentarán mantener el equilibrio. ¿Otra prórroga más antes del fin del espectáculo? ¡Por ellos que no sea!

Tradicionalmente lo obsceno era aquello que no era visible ni representable y que poseía, por tanto, un poder de ruptura y transgresión, de violencia oculta. Por el contrario, la obscenidad actual es la de *la superrepresentación*. Ahora es la transparencia de lo social y de lo sexual lo que despierta su carácter obsceno. Si antes lo obsceno debía permanecer oculto, ahora muestra los excesos de su desnudez. El secreto y el juego que ocultaban y mostraban simultáneamente son ahora superficialidad. Estamos en la era de las redes sin profundidad, de la absoluta comunicación y la absoluta individualidad. “Todo el universo [...] se convierte en pantalla de control.”<sup>27</sup>

A principio de los años setenta, haciendo uso de su profética inteligencia, Allan Kaprow escribía el siguiente plan para una obra en su libro *La educación del des-artista*:

“Previsualización-del-paisaje-de-USA-desde-un-Avión-Supersónico-en-el-año-2001. Cada asiento del avión está ocupado con monitores que muestran la tierra a medida que el avión la recorre. Posibilidad de seleccionar imágenes en infrarrojo, color o blanco y negro; por separado o combinadas en distintos puntos del monitor. Más lentes de aproximación y control de congelación de imagen.

Pueden recuperarse escenas de otros viajes para contrastar y producir flashbacks. El pasado interfiere en el presente. Lista del selector: Volcanes en Hawai, El Pentágono, Una revuelta en Harvard vista mientras nos aproximamos a Boston. Tomando el sol en un rascacielos.

La retransmisión de audio proporciona nueve canales de comentarios críticos sobre la escena americana: dos canales de crítica ligera, uno de crítica pop y seis canales de crítica pesada. Existe también un canal que permite a uno

---

<sup>27</sup> *Idem.* p. 68.

grabar sus propias críticas sobre el viaje en una cassette de video que puede luego llevarse a casa.

P.S. Esto tampoco es arte ya que estará a disposición de demasiada gente.”<sup>28</sup>

Para terminar, añada Kaprow— “Artistas del mundo, ¡abandonad! ¡No tenéis nada que perder más que vuestras profesiones!” Pues bien, hoy en día, en algunos aparatos aéreos es posible visualizar, en un pequeño monitor desplegado ante nuestra cara, el paisaje que se aleja bajo nuestros pies y nuestros culos (siempre sentados) mientras despegamos. La sensación de vértigo producida por esta reproducción a tiempo real, casi un diferido que precede al acontecimiento es mucho mayor que la provocada por la velocidad y el movimiento habituales y reales de un despegue. La pérdida de referencias es suprema cuando vemos por la pantalla (una semi-prótesis) situada aproximadamente a un metro de nuestro rostro, como la pista empieza a moverse acelerando cada vez más y luego se retira hundiéndose más y más abajo mientras nuestro cuerpo permanece quieto. Si, sumidos en nuestra confusión, nos asomamos por la ventanilla el trastorno es aún mayor: nos movemos, pero estamos quietos, sabemos que el avión se eleva, pero son la pista y el paisaje los que descienden en la retrasmisión.

Una vez pasado el 2001 (que Kaprow predecía con acierto), la cuestión que ronda nuestras cabezas es: ¿para qué querría cualquier usuario del servicio aéreo del Supersónico llevarse a casa *una cassette de video* si puede dejar su creación colgada en la red y visitarla cuando desee desde cualquier ordenador con conexión a internet (algo casi inseparable)? Como vemos, la realidad siempre supera la ficción y si no, démosle un poco de tiempo...

Volviendo a Baudrillard estaremos de acuerdo en que “la acumulación del máximo de información sobre el universo puede poner fin al mundo”<sup>29</sup>, al menos al modelo que hasta hoy teníamos. Esto implica, además, los agresivos procesos de recopilación, almacenamiento y difusión de esta información que rompen con las leyes elementales del universo mismo, del mundo. ¿Para qué, pues, tal acumulación?

---

<sup>28</sup> KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*. Op. cit. p. 68.

<sup>29</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Op. cit. p. 97.

Esta paradoja atrae nuestra reflexión hacia un tema al que sólo haremos alusión: la biomimética. Desde el *high design* hasta la arquitectura, cada vez más campos de producción se interesan por la observación de los mecanismos naturales. Miles de patentes repletan un nuevo mercado que imita a la biología y su funcionamiento. ¿Por qué ese empeño de mimesis de lo que ya somos? Me pregunto qué es más natural y respetuoso con el medio ambiente, una casa de piedra a la vieja usanza o un nuevo rascacielos con todos los adelantos y mecanismos que la biomimética le proporciona para ser más ecológico. El hombre se observa a sí mismo como ser natural y fabrica un *avatar* lo más parecido posible, pero mejorado, sin defectos. De este modo puede sentarse tras su control remoto y dirigir a distancia ese “ser mimético” que cumplirá sus órdenes gentilmente. ¿Será la distancia respecto a sí mismo o la amabilidad de todo el proceso lo que seduce al sujeto para que sea capaz de sacrificar su propia experiencia? Televisión, videojuegos, internet y sus redes sociales, telefonía móvil, sms, chats, vídeo llamadas, y un etcétera en aumento. ¿Para cuándo una realidad *Matrix*?

Dejaremos esta pregunta sin respuesta con la esperanza de que nunca se llegue a contestar. Y nos adentraremos en el particular mundo de Maurizio Cattelan: un superviviente de clase alta, cuya estrategia ha consistido en confiar en la negación como la forma más contundente para afirmar.

## 8.2. ESTRATEGIAS DE SEDUCCIÓN EN LA OBRA DE MAURIZIO CATTELAN.

En la línea de Piero Manzoni —el legendario “anti-artista” italiano de los años sesenta que fue capaz de vender *Mierda de artista* a precio de oro—, Maurizio Cattelan efectúa el persistente deseo de escapar a las presiones de ser artista (por ejemplo saliendo por la ventana del museo sólo un momento antes de la inauguración de la exposición, *Una domenica a Rivara*, 1991). Sólo de ese modo, escapando a las convenciones y estereotipos, negando el arte, puede mantenerse vivo; aunque sólo sea bromeando ante el cómico espectáculo de su fin.



*Una domenica a Rivara*, 1991 Sabanas de algodón atadas, 12 m.

A modo de introducción dejaremos que sea el artista quien presente su metodología. En una conversación con la crítica y comisaria de arte Nancy Spector, comenzaba Cattelan con la siguiente afirmación en contra de cualquier entrevista:

“My issue is not with the principle of interview. Rather, I don’t think I have anything interesting to say. When I read other interviews, there are always parts that strike me, and I ask myself, ‘Why don’t I just take this section since it’s so interesting? I certainly can’t do any better on my own’. The idea then is to

reorganize something already there, re-present something that already exist. I'd be happy to do this now. We just have to think about which interviews we like and which ones we can use.”

De algún modo, en tan breve espacio, Cattelan explica cuál es el principio de su trabajo: el *remade/remake* (re-hecho) o *readymade* (prefabricado, pre-hecho) como punto de partida. A continuación, mantiene que se dedica al arte, sólo como trabajo y debido a una equivocación.

“Someone told me that it was a very profitable profesión, that you could travel a lot and meet a lot of girls. But this is all false; there is no money, no travel, no girls. Only work. [...] There is, at least, a certain amount of respect. This is one profesión in which I can be a little bit stupid, and people will say, ‘Oh, you are so stupid; thank you, thank you for being so stupid.’”<sup>30</sup>

Pero algo bueno debe tener el arte para que tantos quieran sumergirse en sus aguas. Cattelan lo defiende como un margen donde la estupidez es valorada y agradecida, un espacio de libertad donde uno puede desprenderse de las reglas de razón, rompiendo con la lógica, siendo *estúpido*.<sup>31</sup> La provocación de su actitud, su falta de discreción y aparente vanidad convierten a su arte estúpido en un modelo de supervivencia. Maurizio Cattelan niega el valor del arte, incluso se niega a sí mismo como artista y, sólo así, se mantiene a flote.

“El objeto absoluto —escribía Baudrillard— es aquel cuyo valor es nulo.”<sup>32</sup> En términos de uso el objeto absoluto es el que no tiene ninguna finalidad; en términos de cambio aquel que no es intercambiable. El más absoluto objeto será aquel que no encuentre su valor ni en el cambio ni en el uso. El arte ha de estar atento a estas

---

<sup>30</sup> «Nancy Spector in conversation wiith Maurizio Cattelan», en CATTELAN, Maurizio. *Maurizio Cattelan*. London, Phaidon Press Limited, 2000. pp. 8 y 9. (Mi problema no es con el principio de la entrevista. Más bien, yo no creo que tenga nada interesante que decir. Cuando leo otras entrevistas, siempre hay partes que me impresionan, y yo me pregunto, ‘¿Por qué no tomo esta sección desde donde es tan interesante? Ciertamente no puedo hacer algo mejor por mí mismo. La idea entonces es reorganizar algo que ya existe, re-presentar algo que ya existe. Me encantaría hacer esto ahora. Sólo tenemos que pensar qué entrevistas nos gustan y cuáles podemos utilizar. / Alguien me dijo que era una Profesión muy rentable, que podría viajar mucho y conocer a muchas chicas. Pero todo esto es falso, no hay dinero, no hay viajes, no hay chicas. Sólo trabajo. [...] Hay, al menos, un cierto respeto. Ésta es una profesión en la que puedo ser un poco estúpido, y la gente dirá, ‘Oh, eres tan estúpido; gracias, gracias por ser tan estúpido.’)

<sup>31</sup> Según el diccionario María Moliner, *estúpido*, -a 1 adj. y n. Bobo o tonto: ‘Actitud estúpida’. 2 Se aplica con enfado o como insulto a una persona que molesta o disgusta por su falta de discreción u oportunidad. ≈Majadero. 3 Presumido o vanidoso. La voluntad de ser estúpido de Cattelan apuesta tanto en la dirección del desenfado de lo bobo como en el poder de molestar siendo inoportuno.

<sup>32</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Op. cit. p. 126.

relaciones fatales para poseerlas y atacar con ellas directamente al sentido, al sistema. Y esto es lo que Cattelan hace con sorprendente maestría.

Una de las estrategias consiste en ser famoso. Según el propio Cattelan es difícil para un artista admitir que quiere ser famoso. Sin embargo, parece necesario confesarlo, en caso contrario, uno no es un artista: “Art and fame are the expresión of a desire to live forever, two things which are strictly interlinked”. Este es el modo en que Cattelan reclama nuevas formas de activismo capaces de actuar desde dentro del sistema, mediante metástasis.

“Today sensationalism has replaced the critic’s knowledge of reality; the laws of the market are stronger than the efforts to fight against singular thought. We live in the empire of marketing, spectacle and seduction, so one of the roles of artists and curators is deconstruct those strategies, to resist their logic, to use them, and / or find new means of activism against them.”<sup>33</sup>

El humor es una de las estrategias menos usadas en las estructuras de poder. Pero Cattelan está dispuesto a estrujar todo su potencial en una mezcla explosiva de realidad, crudeza, risa, tragedia, necesidad y exceso, familiaridad y absurdo.

Este ejemplo muestra como en los elementos tragicómicos conviven por igual humor y humildad. Así, la tragedia puede entenderse como el otro lado de la comedia.

“Everyone knows that artists don’t change society, but this means downsizing the problem anyway. Artists take part in the process of information. If artists only do cubes, then everything the world will know about art is cubes. But if artists tackle different subjects, these start to get into differential dialogues regarding the nature and circumstances of art.”<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> El artista en «I Want to Be Famous —Strategies for Successful Living», entrevista con Barbara Casavecchia, 1988, en CATTELAN, Maurizio. *Maurizio Cattelan*. Op. cit. pp. 133-36. (Hoy en día el sensacionalismo ha sustituido a los conocimientos de la realidad del crítico, las leyes del mercado son más fuertes que los esfuerzos para luchar contra el pensamiento único. Vivimos en el imperio de la comercialización, el espectáculo y la seducción, así que uno de los roles de los artistas y comisarios es deconstruir esas estrategias, para resistir su lógica, para utilizarlas, y / o encontrar nuevos medios de activismo en contra de ellos.)

<sup>34</sup> *Idem*. p. 138. (Todo el mundo sabe que los artistas no cambian la sociedad, pero esto no supone un problema de ningún modo. Los artistas participan en el proceso de información. Si los artistas sólo hacen cubos, entonces todo lo que el mundo sabrá sobre arte serán cubos. Pero si los artistas se enfrentan a diferentes temas, estos empezarán a entrar en diálogos diferenciales considerando la naturaleza y circunstancias del arte.)

Probablemente esto no cambie el mundo, pero al menos puede cambiar el contexto en el que nos movemos. Cattelan habla de intención, confianza, niveles de agresión o control. La elección de nuevos temas empieza a romper algunas barreras en este enclave protegido, o tal vez de reclusión, que constituye el mundo del arte.



*A Perfect Day*, 1999. El galerista, Massimo De Carlo, cinta adhesiva. Instalación en la Galleria Massimo De Carlo, Milán.



### 8.2.1. La provocación de lo real.

“We have to kill the father —otherwise we have to lick his feet.”<sup>35</sup>

La realidad es insuperablemente más sorprendente y provocativa que cualquier intento de representación o interpretación artística, siempre se ha dicho que «la verdad supera la ficción». Pero será la ficción la encargada de devolvernos la mirada hacia lo real y despertarnos de un sueño en el que hemos perdido la capacidad de sorpresa. “Matar al padre para no tener que seguir sus pasos” suena como un lema en contra de lo establecido, en contra de la somnolienta normalidad.

Para Cattelan no está claro que la clave de su trabajo sea la sátira. A diferencia de los humoristas él no se burla de la realidad, sino que cree en su capacidad de provocación, mayor que la del arte. “... I’m always borrowing pieces —crumbs really— of everyday reality. If you think my work is very provocative, it means that reality is extremely provocative, and we just don’t react to it. Maybe we no longer pay attention to the way we live in the world. We are increasingly... how do you say, ‘don’t feel any pain?’ ... we are anaesthetized.”<sup>36</sup>

Tal como explica Spector, Cattelan es un cronista de las enfermedades de la sociedad. Parecido al rol tradicional del loco, el payaso de la ciudad o el idiota del pueblo, cuyos gestos y comportamientos funcionan como espejo irónico para la cultura contemporánea. En su obra lo real viene a ocupar el lugar del arte de un modo crítico y humorístico. El trabajo de este italiano nos hace dudar de aspectos de nuestra sociedad, nuestra historia, mete el dedo en la yaga de la religión y, por supuesto, del arte. Los valores, la estructura social, los códigos, todo lo que parecía funcionar con normalidad, se derrumba ante la incredulidad que la obra de Cattelan plantea. El arte es utilizado, así, como una herramienta tanto para verificar la realidad como para activar la memoria del pasado.

---

<sup>35</sup> «Nancy Spector in conversation wiith Maurizio Cattelan», en CATTELAN, Maurizio. *Maurizio Cattelan*. Op. cit. p. 18. (Hemos de matar al padre —si no, tendremos que seguir sus pasos.)

<sup>36</sup> *Idem*. p. 17. (... yo siempre estoy tomando prestados pedazos —migas de realidad— de la realidad cotidiana. Si piensas que mi trabajo es muy provocativo, es que la realidad es extremadamente provocativa, y nosotros simplemente no reaccionamos a ella. Tal vez nunca más prestemos atención a la forma en que vivimos en el mundo. Estamos cada vez más ... ¿cómo se dice, ‘no sentir dolor alguno’? ... estamos anestesiados.)

“Not wishing to be in the spotlight, he chose to operate in dark corners, but corners accessed by the right crowd” —afirma Francesco Bonami. De este modo, no estando en el centro, puede apuntar cubriéndose la espalda. “Cattelan’s method is to aim each work to a specific public, presented as a goad.”<sup>37</sup>

Sus obras empujan al espectador contra una realidad que no siempre está dispuesto a reconocer y asumir, pero que conforma una situación la cual le toca directamente. En otra entrevista concedida a Giacinto Di Pietrantonio en 1988 Cattelan afirmaba: “Well, I work with things I find around me, everyday environments —which was not the case with Duchamp. The objects I use in my pieces are objects we use daily, while Duchamp never used a whole working bicycle for instance.”<sup>38</sup> Así, cuando Di Pietrantonio cuestiona su relación con el trabajo de Duchamp, Cattelan pone claridad y distancia resaltando la conexión de su trabajo con la vida diaria. Defendiendo su labor como experimentos con lo cotidiano, alejados de una intelectualidad premeditada, que sencillamente ponen a prueba nuestro mundo.

---

<sup>37</sup> BONAMI, Francesco. «Static on the Line; The Impossible Work of Maurizio Cattelan», en CATTELAN, Maurizio. *Maurizio Cattelan*. Op. cit. p. 65. (No queriendo ser el centro de atención, opta por operar en rincones oscuros, pero esquinas visitada por la gente correcta. / El método de Cattelan consiste en dirigir cada obra a un público específico, presentada como un agujón.)

<sup>38</sup> El artista en «Interview with Giacinto Di Pietrantonio, (extract) 1988», en CATTELAN, Maurizio. *Maurizio Cattelan*. Op. cit. p. 113. (Bueno, yo trabajo con cosas que encuentro a mi alrededor, con los ambientes cotidianos, que no era el caso de Duchamp. Los objetos que utilizo en mis piezas son objetos que usamos a diario, sin embargo, Duchamp nunca utilizo una bicicleta entera en funcionamiento, por ejemplo.)

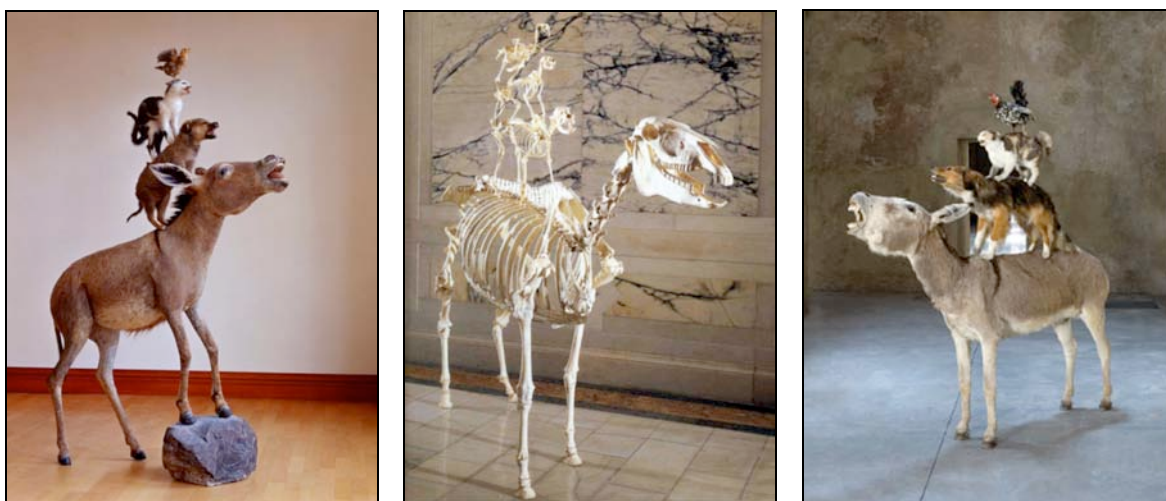
## 8.2.2. El arte del dinero: el dinero como arte.

"El dinero no es nada. Pero mucho dinero... ¡eso ya es otra cosa!"

George Bernard Shaw.

Sería Baudelaire el primero que (consciente del poder de atracción que la mercantilización del objeto ejercía fatalmente sobre la obra de arte) se propondría (no reproducir en la obra de arte la escisión entre valor de cambio y valor de uso, sino) crear una *mercancía absoluta* cuyo valor fuera capaz de anular la mercancía como tal. El valor de uso y el de cambio se sustituyen por la inutilidad y la intangibilidad. "La transformación de la obra de arte en mercancía absoluta también es *la abolición más radical de la mercancía*" —decía Baudrillard.<sup>39</sup> Pero su aspiración (la mercantilización del arte) venía siendo todo un hecho desde los años setenta. Cattelan afirma al respecto:

"I always make three of every work because after reading what Warhol had to say about seriality, I don't feel the need to deal in one-offs as someone who expresses himself through painting does. I love the idea of the same piece being in New York, Australia, Europe and Japan at the same time."<sup>40</sup>



Tres versiones de los músicos de Bremen, DE IZQUIERDA A DERECHA: *The first, they said, should be sweet like love; the second bitter, like life; and the third soft, like death*, 1995. Burro, perro, gato y gallo disecados. 165 x 120 x 40 cm. 1/1. *Love Lasts Forever*, 1997. Esqueletos de burro, perro, gato y gallo, 210 x 120 x 60 cm. 1/1. *Love Saves Life*, 1995. Burro, perro, gato y gallo disecados. 190,5x 120,5 x 59,5 cm. 1/1.

<sup>39</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Op. cit. pp. 126-127.

<sup>40</sup> El artista en «Interview with Giacinto Di Pietrantonio, (extract) 1988», en CATTELAN, Maurizio. *Maurizio Cattelan*. Op. cit. p. 113. (Siempre hago tres [copias o versiones] de cada obra, porque después de leer lo que Warhol tenía que decir acerca de la serialidad, no siento la necesidad de trabajar con piezas únicas como lo hace alguien que se expresa a través de la pintura. Me encanta la idea de que la misma pieza esté en Nueva York, Australia, Europa y Japón, al mismo tiempo.)

Claro que al juego de la ironía es difícil poner límites: en sus tres trabajos inspirados en *Los músicos de Bremen* (cuento de los hermanos Grimm), Cattelan crea tres versiones de un mismo trabajo, pero completamente diferentes contradiciendo su propia afirmación. Más que tres copias de una misma obra, se trata de tres obras distintas inspiradas a partir de una misma idea originaria. Pero no se trata de un mecanismo de producción, sino más bien de una proliferación creativa que se expande aceptando más opciones y se abre a diferentes posibilidades.

Como decíamos, la autonegación en el arte se convertiría en el único modo de supervivencia. Es lo que harían —siguiendo la escuela de Marcel Duchamp— una larga lista de artistas desde, el ya mencionado, Piero Manzoni o los componentes de Fluxus, hasta los más recientes como Jeff Koons o Maurizio Cattelan y muchos, muchos más;<sup>41</sup> siempre partiendo de la negación de su actividad como arte. Nos detendremos un instante en las palabras de Baudrillard para profundizar en este asunto, y definir la tarea del arte contemporáneo:

“He aquí lo que debe ser la obra de arte: debe tomar todos los caracteres de choque, de extrañeza, de sorpresa, de inquietud, de liquidez, casi de autodestrucción, de instantaneidad y de irrealidad que pertenecen a la mercancía.

Exponenciar la inhumanidad del valor de cambio en una especie de goce extático, pero también de ironía respecto a los cambios indiferentes de la alienación. Este es el motivo de que la lógica fantástico-irónica (y no dialéctica) de Baudelaire, la obra de arte coincide absolutamente con la moda, la publicidad, la «magia del código» —obra de arte deslumbrante de venalidad, de movilidad, de efectos irreferenciales, de azar y de vértigo—, objeto puro de una maravillosa conmutabilidad, puesto que, habiendo desaparecido las causas, todos los efectos son virtualmente equivalentes.”<sup>42</sup>

Reclama Baudrillard un arte sin causas y cuyos efectos no superen a los de cualquier otra mercancía, al menos en apariencia. Sólo al sumergirse en la irrealidad de

---

<sup>41</sup> Citamos algunas publicaciones de referencia sobre los autores citados (las reseñas bibliográficas completas aparecen en la bibliografía):

MOURE, Gloria. *Marcel Duchamp: obras, escritos y entrevistas*; PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*; MINK, Janis. *Marcel Duchamp, 1887-1968: el arte contra el arte*; TOMKINS, Calvin. *Duchamp*; NAUMANN, Francis M. *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*; MANZONI, Piero. *Piero Manzoni*; SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Piero Manzoni*; MANZONI, Piero. *Manzoni*; VVAA. *En l'esperit de Fluxus: exposició*; VVAA. *Fluxus y fluxfilms. 1962-2002*.

<sup>42</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Op. cit. p. 128.

la mercancía, negando el poder del arte como tal, puede ponerse en ejercicio a la ironía. En esa dirección, Cattelan utiliza humor y melancolía para parodiar o referirse al trabajo de los primeros artistas conceptuales como Michael Asher, Vito Acconci o Chris Burden, cuyo trabajo era el resultado de un largo proceso de investigación. Mientras la crítica del arte definía a otros artistas como apropiacionistas, la estrategia de Cattelan es sencillamente el robo —mantiene Bonami: “He steals images and ideas to create an event”.<sup>43</sup>

El primer trabajo en el que Cattelan juega de este modo fue llevado a cabo en 1990, cuando publicó un número pirata de la revista italiana *Flash Art*, en la que sustituyó la portada por uno diseño propio: un castillo de naipes construido con otros ejemplares de la revista. El débil equilibrio de la construcción disparaba con toda evidencia contra la inestabilidad del arte contemporáneo y en concreto de su promoción mediática (más precisamente contra la realizada por la revista en cuestión). Otra versión de esta obra sería realizada a modo de instalación.



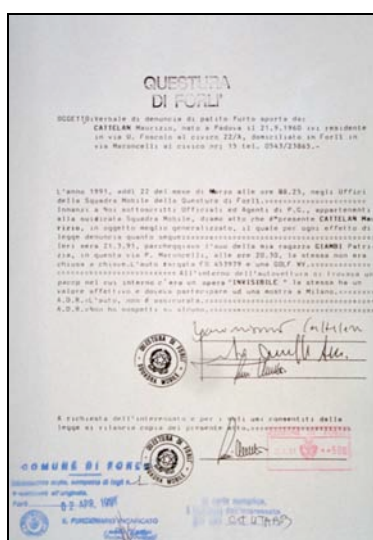
*Strategies*, 1990. 77 revistas, aluminio. 175 x 161 x 20 cm.

Seis años más tarde, en colaboración con el artista Dominique Gonzalez-Foerster y la editora Paola Manfrin, produce la revista *Permanent Food* (Comida Permanente) —que se acabaría convirtiendo en un objeto de culto—, en la que se reunían páginas de otras revistas seleccionadas por artistas, sin créditos ni explicaciones. El trabajo refleja la idea de Cattelan de reciclar nuestra antropología visual para la salud del mundo de las imágenes.

---

<sup>43</sup> BONAMI, Francesco. «Static on the Line; The Impossible Work of Maurizio Cattelan», en CATTELAN, Maurizio. *Maurizio Cattelan*. Op. cit. p. 69. (Roba imágenes e ideas para crear eventos.)

En 1992 otra historia de la misma índole sería llevada a cabo. Incapaz de producir en trabajo para una exposición por falta de un plazo mayor de tiempo, la noche previa a la inauguración, Cattelan decidió dirigirse a la comisaría de policía más cercana y denunciar el robo de un trabajo inexistente. Para formular la denuncia el agente de turno le realizó algunas preguntas sobre tamaño y materiales a lo que el denunciante contestó con asertividad para convencer a los representantes del orden y la justicia, de que se trataba de una obra transparente. Al día siguiente el formulario de la denuncia fue colgado en la pared de la galería. Como dice Francesco Bonami, esta obra refleja un retrato del mundo surreal de la burocracia italiana y crítica, como su compatriota Italo Calvino, la disfunción de la sociedad.<sup>44</sup>



IZQUIERDA: Formulario de denuncia presentado como obra. DERECHA: -157.000.000, cajafuerte abierta en un robo, 1992.

La noción de robo trae a la memoria la tentación de robar un banco que siempre tuvo este artista con sangre de ladrón. *-157.000.000* (1992) es otra obra en la que se aborda el tema del robo como elemento central. Una caja fuerte real, rota, de la que fueron robados 157 millones de liras es expuesta sin ninguna intervención por parte del artista. A lo Duchamp, se introduce un elemento externo dentro de la galería para denunciar el sistema del arte mismo, para traer a colación temas que no pueden ser representados, sino que han de ser arrojados como piedras contra el escaparate de un museo arqueológico o como explosivos contra un polvorín. Este ejercicio, esta especial manera de proceder, recuerda a la historia que Deleuze cuenta sobre Diógenes el Cínico según la que toda significación podría ser desacreditada por una mera designación; lo

<sup>44</sup> *Idem.* p. 73.

concreto, lo efímero, siempre podría desbancar toda significación, toda idea (recordemos las ideas desarrolladas en el epígrafe «4.3.1. Cinismo contra significación» a partir de la obra de Jeff Koons). Hasta el punto de arrojar un gallo desplumado para contestar a Platón, el cual había defendido que el hombre era un bípedo implume.

Y eso es lo que hace Cattelan. En 1996, invitado por la galería De Appel en Amsterdam para una exposición colectiva, roba en una galería vecina sustrayendo todo lo que encuentra (obras de otros artistas, mobiliario, material de oficina...) y lo muestra al día siguiente como un trabajo propio titulado *Another Fucking Readymade*.



*Another Fucking Readymade*. Objetos robados en una galería vecina. 1996.

El robo tuvo éxito, pero como era de esperar algún chivato avisó a la policía, de modo que el artista tuvo que devolver el trabajo para librarse del posible castigo. Evidentemente, esta tentativa a la ley y el orden pudo llevarse a cabo en un país que puede hacer alarde de la mentalidad abierta de sus habitantes, pero otro desenlace hubiera tenido lugar si el atrevido Cattelan lleva a cabo su idea en otra nación menos tolerante. En cualquier caso, la cuestión de relevancia para nuestro entender nada tiene que ver con las consecuencias. Lo importante es el acto de designación que el artista ejecuta al decir “esto, que he robado, es arte”.

Añadiremos otra travesura artística que Bonami nos describe en su artículo «Static on the Line; The Impossible Work of Maurizio Cattelan» (Interferencias en la línea; El imposible trabajo de Maurizio Cattelan). Esta vez el robo se aleja de lo físico para

centrarse plena y totalmente en la idea. El artista copia literalmente la exposición de un colega en la galería contigua:

“The following year [1997, un año después de *Another Fucking Readymade*] in Paris, at *Galerie Emmanuel Perrotin*, Cattelan exactly recreated the show of his friend Carsten Höller, on display in *Galerie Air de Paris* next door. The viewer could arrive at the galleries from two directions. Depending on which exhibition one saw first, the other would be perceived as its reflection.

Faced with the disconcerting replica of what had been witnessed just minutes before, one felt that times had stopped, that one had not moved. Cattelan here questions the idea of the ‘original’, the right to copy, to repeat, not just in art but in contemporary society. The work suggested a wider investigation of the right to create, to see, to think, to absorb, to interpret and to translate. The notion of robbery had now been transformed into the notion of a mirror, reflecting both that which we see around us and that which we perceive in the minds of others.”<sup>45</sup>

La apropiación, debida o indebida, de lo ajeno será un tema al que Cattelan recurra conscientemente repetidas veces. Tanto en un nivel simbólico para denunciar cuestiones como las que arriba describe Bonami (autoría, originalidad, repetición, etc.), como en un nivel más básico y pragmático a la hora de financiar sus proyectos o su vida privada. Tanto una cosa como la otra le conducirán a un territorio limítrofe y polémico entre la ética y la lógica de la supervivencia. Más de una vez aprovecha su privilegiada situación de artista reconocido en beneficio propio (lo que viene a denominarse “tráfico de influencias”). Pero al hacerlo con tan exagerada evidencia deja al desnudo todo el sistema en el que se mueve, dando la imagen de un Robin Hood del arte. Artista, galerista, museo, coleccionista, etcétera, todos necesitan dinero para funcionar y no será él el primero que renuncie a su porción del pastel. Cattelan reclama su trozo en voz alta y se lo come en público, denunciando que existe un todo y se está repartiendo.

---

<sup>45</sup> *Idem*. p. 73. (Al año siguiente [1997, un año después de *Another Fucking Readymade*] en París, en la *Galerie Emmanuel Perrotin*, Cattelan recrea exactamente la muestra de su amigo Carsten Höller, abierta al público en la *Galerie Air de Paris* en la puerta de al lado. El espectador podía llegar a las galerías desde dos direcciones. Dependiendo de la exposición viera en primer lugar, la otra sería percibida como su reflejo. / Frente a la réplica desconcertante de lo que se había presenciado minutos antes, uno sentía que el tiempo se había detenido, que no se había movido. Aquí Cattelan cuestiona la idea del ‘original’, el derecho a copiar, a repetir, no sólo en el arte sino en la sociedad contemporánea. La obra sugiere una investigación más amplia del derecho a crear, a ver, a pensar, a absorber, a interpretar y a traducir. La noción de robo ha sido transformada en la noción de espejo, reflejando tanto lo que vemos a nuestro alrededor como lo que percibimos en la mente de los demás.)



Vender un bolígrafo gastado a altísimo precio (*Esaurita [Breakdown]*, 1993); concederse a sí mismo una beca organizada para aquel artista que se sacrificara a no exponer durante un año entero (*Oblomov Foundation*, 1992); o alquilar el espacio asignado en la Bienal de Venecia a una empresa de marketing retribuyéndose los beneficios (*Lavorare è un bruto mestiere [Working is a Bad Job]*, 1993); son algunas de las artimañas de un artista para subsistir a base de la negación de su propia labor; mediante la autonegación.

La astucia de Maurizio Cattelan reside en su sabiduría para denunciar y a la vez sacar provecho en beneficio propio, señalar con una mano mientras recoge las ganancias con la otra. Al fin y al cabo quién podría resistirse a morder una golosina tan sobrosa. Estamos de acuerdo con lo que escribiera Groucho Marx: “Sé muy bien que se dice a menudo que el dinero no hace feliz y, sin duda, es una verdad innegable. Sin embargo, en igualdad de circunstancias, resulta algo agradable tenerlo en casa.”<sup>46</sup>

### **8.2.3. Un arte que se niega. El artista escapista.**

“...disappearing is a good way to start working. It’s a way of dealing with problems from inside, which is what I always try to do. Never set yourself aside: always try to camouflage.”<sup>47</sup>

La primera exposición individual real de Cattelan sería presentada en 1993 en la galería Massimo De Carlo en Milán. En este caso la puerta de la sala estaba tapiada con ladrillos, pero si el público se asomaba por las ventanas podía ver a un oso de peluche haciendo equilibrio sobre la cuerda floja. Este trabajo, *Sin título* (Oso de peluche), tenía un lado poético —dice Bonami—,<sup>48</sup> en una escena existencial que sugiere al clima del creador aislado en su proceso creativo. Pero por otro lado cuestiona la accesibilidad del arte, tanto a nivel conceptual como emocionalmente y, por supuesto, la penetrabilidad de su mercado.

---

<sup>46</sup> MARX, Groucho. *Memorias de un amante sarnoso*. Barcelona, Edhasa, 2009. p. 218.

<sup>47</sup> «Blown Away – Blown to Pieces. Conversation with Maximiliano Gioni and Jens Hoffmann», en CATTELAN, Maurizio. *Maurizio Cattelan*. Op. cit. p. 140. (...desaparecer es una buena forma empezar a trabajar. Es una manera de afrontar los problemas desde dentro, que es lo que siempre trato de hacer. Nunca te anules: tratan de camuflarte siempre.)

<sup>48</sup> BONAMI, Francesco. «Static on the Line; The Imposible Work of Maurizio Cattelan», en CATTELAN, Maurizio. *Maurizio Cattelan*. Op. cit. p. 78.

Ya en 1989, ante la presión de otra muestra individual y no estando muy de acuerdo con el resultado del trabajo obtenido, Cattelan decidió retirar todo y colgar en la pared un pequeño cartel con la inscripción “Torno subito” (Vuelvo enseguida). Con esta obra *Sin título* (Torno subito) remite a la cuestión sobre el concepto y el objeto en el arte. La idea de negación constituye un arte que se puede permitir el lujo de prescindir del objeto artístico. En este caso parece que cuanto más se aleja de lo objetual más coherente resulta su planteamiento.



IZQUIERDA. *Sin título* (Oso de peluche), 1993. DERECHA. *Sin título* (Torno subito), 1989.

Otras desapariciones se suman en el expediente de este escapista, como la ya mencionada treta para saltar fuera del museo en *Una domenica a Rivara*, 1991, descendiendo por una lía de sábanas amarradas unas a otras como en los cuentos de princesas. O el ardid desarrollado en *Sin título* (Certificado médico) en 1989, en la que obtiene un certificado de enfermedad con ayuda de un médico amigo para justificar su ausencia en la inauguración de una exposición.

1997 fue el año en el que Cattelan finalmente entró en los circuitos oficiales del arte. A partir de entonces contradice su condición de artista marginado e iconoclasta. Pero como dice Bonami: “Cattelan is now an artist who is telling a story. Story tellers do not make revolutions but they can easily inspire them”.<sup>49</sup> Desde sus primeros trabajos va desarrollando un cinismo lleno de burla y autocrítica. Utiliza la ironía para desafiar con la risa hasta su propia muerte (o tal vez se refiera a la muerte del arte).

---

<sup>49</sup> BONAMI, Francesco. «Static on the Line; The Impossible Work of Maurizio Cattelan», en CATTELAN, Maurizio. *Maurizio Cattelan*. Op. cit. p. 84. (Cattelan es ahora un artista que cuenta historias. Los cuentacuentos no hacen revoluciones, pero fácilmente pueden inspirarlas.)



*Untitled* (1997).

Es el ejemplo de su obra *Untitled* (1997) en la que cava un agujero en el suelo de la galería: una tumba preparada para recibir al difunto. ¿Para quién tanto adelanto? ¿O es que el arte ya está muerto? Sólo al darlo por muerto puede Cattelan resucitar, irónicamente, mediante burlas, a un arte moribundo, preso del mercado; un arte que desde el presidio del dinero (recluido sin más opción) clama por su virtud simbólica en contra de ese bufón bien pagado en el que ha ido convirtiéndose.

#### **8.2.4. La animalidad de lo humano.**

En la obra de Cattelan las apariencias simulan y disimulan los límites entre realidad y ficción para tratar temas que pertenecen tanto a la una como a la otra. Sus animales disecados (caballos, burros, ratas, gatos, perros, etc.) poseen esa doble identidad: verdad y ficción conviven en ellos. No son animales de verdad; sí lo son, pero no están vivos, son animales muertos, animales disecados.



*Sin título*, 2009. Caballo taxidermizado, cristal y madera, 55 x 200 x 190 cm. 1/3 +2 pruebas de autor.

Los animales de este italiano nunca son realistas y aún menos hiperrealistas; representan una realidad transformada por el irreversible proceso del mundo —sostiene Bonami.<sup>50</sup> Cattelan utiliza los símbolos de nuestra sociedad que desean y representan la permanencia y los transforma en alegorías de lo perecedero. Resulta evidente su esfuerzo por analizar antropológicamente la sociedad y, desde el arte, activar las estructuras sociales y culturales.

Como decía Elias Canetti, “Si miramos atentamente a un animal, tenemos la sensación de que dentro hay un hombre escondido y que se ríe de nosotros”.<sup>51</sup> Muy consciente de ello, Cattelan nos enfrenta con crudeza a animales muy humanos, en situaciones que resaltan nuestra animalidad. En este sentido, la mayoría de los animales que aparecen en su obra son animales domésticos, que han vivido con el hombre compartiendo trabajo y éxito, alegría y sacrificio (burros, caballos, perros, gatos, gallos y gallinas); o aquellos otros que siempre rondan lo humano, tal vez por su semejanza o su estructuración social (ratas y palomas).



Bidibidobidiboo, 1996. Ardilla disecada, cerámica, formica, madera, pintura, acero. Ardilla, tamaño real. Instalación, Laure Genillard Gallery, Londres.

*Sin título* (Oso de peluche), 1993, fue el primer trabajo de una serie de proyectos en los cuales los sentimientos humanos son injertados —en términos de Bonami— dentro de formas animales. En estos trabajos prevalece la idea de cómo la sociedad puede verse desde un punto de vista animal. Entre estos proyectos hubo muchos otros experimentos que nunca terminaron de materializarse en obras acabadas, como sus intentos por enseñar a ladrar a loros, criar pájaros en botellas o cultivar peces dentro de

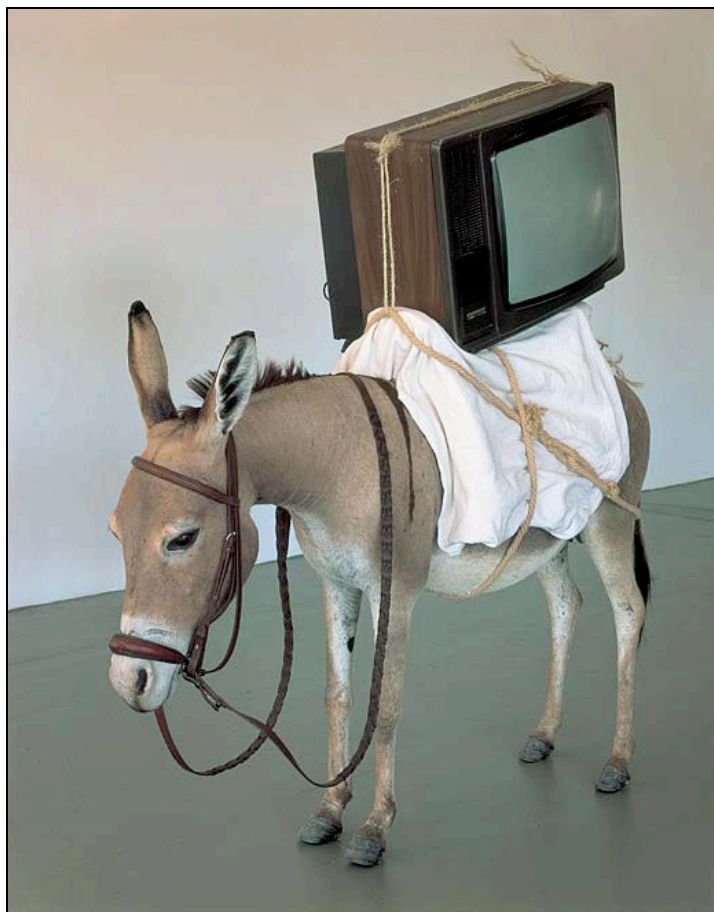
---

<sup>50</sup> *Idem.* p. 84.

<sup>51</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 1997. p. 134.

acuarios de dos dimensiones. “He calls these ideas ‘shifts in domestic genetic’”, una genética que más allá de lo doméstico viene a traducir los encantos y desencantos de lo humano, pero con escenas en las que los animales nos ayudan a vernos mejor.<sup>52</sup>

Estos animales recuerdan otra frase que Canetti redactara en su *Masa y poder*: “Yo soy exáctamente lo que ves —dice la máscara— y todo lo que temes detrás”.<sup>53</sup> Para lo bueno y para lo malo, los animales de Cattelan hablan de lo humano, cuales máscaras fabulosas (recordemos lo dicho sobre Esopo en el epígrafe «3.2.3. El irresistible atractivo de Oso y Rata») que nos reflejan y nos ayudan a poner en orden nuestra escala de valores.



*If a Tree Falls in the Forest and There Is No One Around It, Does It Make A Sound?* Burro disecado, televisión, cuerda y sábana, 150 x 154 x 46, 1998.

---

<sup>52</sup> BONAMI, Francesco. «Static on the Line; The Impossible Work of Maurizio Cattelan», en CATTELAN, Maurizio. *Maurizio Cattelan*. Op. cit. p. 78. (Él llama a estas ideas ‘cambios en la genética doméstica’).

<sup>53</sup> Cita extraída del prólogo a *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. De Manuel Delgado. Op. Cit. p. 9.

### 8.2.5. Hacer posible lo imposible.

En la Bienal de Venecia de 1999, comisariada por el suizo Harald Szeemann, Cattelan trabajó con un fakir, un hombre sagrado entrenado en pruebas de resistencia, que permaneció enterrado bajo un montón de tierra durante largas horas. Sólo las manos del fakir podían verse saliendo de la tierra como una flor, unidas en un gesto de súplica o meditación. Según la descripción de Bonami:



*Mother.* Fakir cubierto de tierra. XLVIII Bienal de Venecia, 1999.

“It’s an image of hope, implying that ultimately we have the capacity to escape our destiny, our roots, our obsessions and nightmares. As individuals and as artists, we have the ability to bloom from the ground like plants, which grow, no matter what the circumstances, because it is their nature and their obligation to do so. It is perhaps the awareness of his own obligations towards society which has given Cattelan the strength to defeat all the obstacles it has placed between him and his identity as an artist. Like the fakir, he explores the possibility of survival underground and of finding the energy to re-emerge under an open sky.”<sup>54</sup>

Lo trágico se vuelve cómico, pero lo cómico siempre mantiene un aspecto excesivamente crudo que nos devuelve a la tragedia. Así, el trabajo de Cattelan funciona

---

<sup>54</sup> *Idem.* p. 87. (Es una imagen de esperanza, lo que implica que en última instancia tenemos la capacidad de escapar a nuestro destino, a nuestras raíces, a nuestras obsesiones y pesadillas. Como personas y como artistas, tenemos la capacidad de florecer desde el suelo como las plantas, que crecen, independientemente de las circunstancias, porque hacerlo es su naturaleza y su obligación. Es, tal vez, la conciencia de sus obligaciones hacia la sociedad, la que ha dado fuerza a Cattelan para derrotar todos los obstáculos que han aparecido entre él y su identidad como artista. Al igual que el fakir, él explora la posibilidad de supervivencia en la profundidad y de encontrar la energía para volver a surgir bajo un cielo abierto.)

como un partido de tenis en el que las emociones son lanzadas de un campo a otro y van creciendo en la contradicción mientras son golpeadas unas veces por la crueldad y otras por el humor y la risa.



*Sin título.* Figura de cera, pelo real y algodón, 150 x 60 x 40, 2001.

Como gran seductor este italiano sabe mantenernos entre la seriedad de la razón y la ironía de lo absurdo, entre lo posible y lo imposible; haciéndonos unas veces dudar de lo que conocemos y otras creer en lo que antes considerábamos irrealizable. Las tácticas utilizadas por Cattelan pueden identificarse con lo que Baudrillard denominara *estrategias fatales*. Y su poder reside, entre otras cualidades, en su impredecibilidad y su falta de lealtad para con institución de poder alguna. Eso sí, el cinismo de este artista nos recuerda que, más allá de todo ideal, la batalla se riñe en el terreno de la realidad.







## **9. LA TORRE DE LA CONFUSIÓN.**



## 9.1. DEL ÁNIMO DE LOGOS A LA INCOMPRENSIÓN.

“Entender es un acto espontáneo de fe (un proyecto) que se disimula tras la máscara de la razón.”<sup>1</sup>

Cuando creemos entender algo no se trata más que de una necesidad que satisfacemos mediante una ficticia sensación. Ordenamos una serie de prejuicios de tal modo que *parecen funcionar* dentro de un sistema determinado. El caso del presente texto, el arte contemporáneo, nuestra cultura o el ámbito general del pensamiento son sistemas que *parecen funcionar*. Pero —según Félix de Azúa— no es sino un muestra de “la ignorancia de lo que ignoramos”.<sup>2</sup>

La realidad se mueve y lo que parecía haberse comprendido, de repente, cambia de sentido y aquellos que se daban por doctos ahora no entienden nada. ¿No existe el verdadero entendimiento?

La multiplicidad de lenguas ha sido interpretada como un hecho positivo unas veces y otras como un obstáculo que influye negativamente en la comunicación. En un sentido racional se aspira al pragmatismo de un lenguaje universal único, mientras que desde un terreno poético o “romántico”, más humanista, se valora la riqueza que proporciona la diversidad lingüística como si de un jardín botánico se tratase, en el que conviven especies de plantas tan distintas como bellas. Bellezas individuales que contribuyen a la compleja y deslumbrante hermosura del conjunto.

*Babel* significa confusión, proviene de balbucir y “sugiere —en palabras de Azúa— el desarticulado e incomprensible chapurrear de los «extranjeros», de los «bárbaros»: la lengua de otros mundos”.<sup>3</sup> En la Biblia se dice que la ciudad de Babel tomo ese nombre porque Dios “embabeló” (confundió) la lengua. La ciudad se convirtió así, en términos de Azúa, en «lugar de embrollo». El texto original que contaba la historia de Babel utilizaba una retórica humorística, repleta de repeticiones y juegos fonéticos

---

<sup>1</sup> AZÚA, Félix de. *Cortocircuitos. Imágenes mudas*. Madrid, Abada Editores. 2004. p. 8.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> *Idem*. pp. 17-20.

acentuando el aspecto irónico y burlesco del relato. Sin embargo, con el paso del tiempo y las sucesivas traducciones se ha cargado a este fragmento con extrema seriedad. Detengámonos un instante para traer a colación el texto en entredicho (La Torre de Babel. Génesis 11, 1-9):

“Toda la tierra tenía una misma lengua y usaba las mismas palabras. Los hombres en su emigración desde oriente hallaron una llanura en la región de Senaar y se establecieron allí. Y se dijeron unos a otros: «Ea, hagamos ladrillos y cozámoslos al fuego». Se sirvieron de los ladrillos en lugar de piedras y de betún en lugar de argamasa. Luego dijeron: «Ea, edifiquemos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue hasta el cielo. Hagámonos así famosos y no estemos más diversos sobre la faz de la tierra». Más Yavé descendió para ver la ciudad y la torre que los hombres estaban levantando y dijo: «He aquí que todos forman un solo pueblo y todos hablan una misma lengua, siendo esto el principio de sus empresas. Nada les impedirá llevar a cabo todo lo que se propongan. Pues bien, descendamos y allí mismo confundamos su lenguaje de modo que no se entiendan los unos a los otros». Así Yavé los dispersó de allí sobre toda la faz de la tierra y cesaron en la construcción de la ciudad. Por ello se llamó Babel, porque allí confundió Yavé la lengua de todos los habitantes de la tierra y los dispersó por toda su superficie.”<sup>4</sup>

Antes de proseguir resaltaremos la cita a pie de página que explica como: “Con la confusión de lenguas Dios logra su doble objetivo: la humillación y la separación de los pueblos.” Parece ser que el gran padre no quería ver a sus hijos acercarse tanto a su elevado pedestal y prefiere verlos confundidos, humillados y separados con tal de que lleven adelante la tarea encomendada de poblar la tierra.

Desde otra perspectiva, de Azúa resalta la inocente intención de los constructores de Babel (de la ciudad y de la torre), que lejos de un desafío divino pretendían la unión del colectivo, tomar un nombre para ser todos uno, para fundar y mantener una comunidad. No parece haber en ello rebeldía o trasgresión que justifique la reacción destructiva del Señor “quien se apresura a destruir el fundamento de la unidad (la lengua que los nombra) y de ese modo impide que se realice una habitación en común y una memoria única.” Tal vez, no fuese más que una táctica divina para que

---

<sup>4</sup> «La Torre de Babel», Génesis 11, 1-9. Texto extraído de la 18ª Edición de *La Santa Biblia*. Madrid, Ediciones Paulinas, 1964.

los humanos poblaran la tierra en toda su extensión. Los hombres trataban de permanecer unidos en un *lugar elegido* mientras el programa divino ordenaba la ocupación de cada uno de los rincones del planeta.

La ironía disfrazada de ingenuidad en el texto de Félix de Azúa nos sitúa en una perspectiva desde la que podemos observar como el ser humano ha ido construyendo grandes explicaciones en el terreno de lo mitológico, de lo absoluto, para tener un porqué que respondiera a sus grandes preguntas. ¿Por qué la buena voluntad del hombre por permanecer unido se ve castigada con tal desastre? La explicación es fácil: No eran los planes que el padre tenía para sus hijos.

“La multiplicación de las lenguas responde a una necesidad de orden táctico en el proceso de habitación del mundo dispuesto por Dios. No hay desafío humano en la construcción de la torre, ni castigo divino en la supresión del lenguaje común: el Señor multiplica las lenguas para que los mortales, debilitados, se extiendan a gran velocidad, empujándose los unos lejos de los otros.”<sup>5</sup>

Tras la deducción que hace de Azúa es mucho más sencillo entender el porqué de tanta guerra entre los hombres, ya sabemos para qué existen naciones, banderas, lenguas, religiones, etc., no es más que una estrategia de Dios para que pobleemos el planeta. ¿Estará en sus planes también la destrucción del tablero de juego? ¿O eso sí es una linda iniciativa del ser humano?

Insiste de Azúa en la cuestión acerca de la motivación que pudo llevar a un pueblo a construir una torre que se alzara hasta el cielo. No cabe en el hecho más que una voluntad positiva por acercarse a la cúpula celeste, un acercamiento al entendimiento que es malinterpretado como desafío y muestra de soberbia en contra de su dios, como violación del espacio divino, perforación, penetración de lo celestial. Otras interpretaciones han resaltado la vanidad que se deduce del acto en un intento por darse nombre, por hacerse nombrados (y de esto: importantes, célebres, famosos —según qué traducción llegue a nuestras manos).

---

<sup>5</sup> AZÚA, Félix de. *Cortocircuitos. Imágenes mudas*. Op. Cit. p. 21.

Ejemplos similares al de Babel pueden interpretarse en la tan trágica como famosa historia del Titanic, muestra del exceso y desmesura de la técnica que sólo desembocaría en desastre. Un caso más cercano a nosotros en el tiempo, pero más próximo a Babel en su barbarie es el de las Torres Gemelas cuya destrucción responde a una ecuación un tanto más compleja: el desafío al cielo de la arquitectura del dinero es derrumbado por ángeles divinos, esta vez en forma de aviones a las ordenes del islamismo más radical. ¿Será ésta otra de las artimañas divinas para que el ser humano no se acomode en la sedentaria ilusión de la permanencia y vuelva a su naturaleza errante y nómada impuesta por Dios? Nunca sabremos si es obra de un dios perverso o simplemente la lucha de entendimiento entre el hombre y su mundo, el baile poético de hombre y natura (remitámonos al segundo epígrafe del sexto capítulo); en una danza cuyos pasos y normas se negocian en un continuo dar y recibir, entre la solicitud y la entrega, con algún que otro irremediable traspie.<sup>6</sup>

“La torre simboliza el esfuerzo de los hombres para alzarse hasta el Logos, única lengua universal de los humanos.”<sup>7</sup> Como nos advierte de Azúa, parece que vuelve a repetirse la rabia de Dios contra el conocimiento de la humanidad. Por comer el fruto del bien y del mal el hombre fue expulsado del jardín del Eden, temeroso el Señor de que fuesen este hombre o su mujer capaces también de probar del fruto del árbol de la vida y hacerse inmortales, eternos y dejasen de necesitar a ningún salvador. Ahora, ante otra nueva apuesta del hombre por acercarse al conocimiento (o, más bien, al poder sobre su mundo) vuelve a recibir el castigo divino: su ciudad y la torre o torres (gemelas esta vez) son destruidas, su lengua se confunde y es alejado y desperdigado alrededor de la Tierra.

Los más radicales a la hora de culpar al hombre por la diversidad de lenguas, ni siquiera requieren la intervención celeste en la dispersión de los constructores de la torre (contemplemos el paralelismo entre la historia de Babel y la situación actual del mundo). Los hombres mismos empujados por su soberbia y sus radicales ideas arruinarían la culminación de tan majestuosa obra arquitectónica, separándose los unos de los otros

---

<sup>6</sup> En el apartado «6.2.1. Construir-habitar. Habitar construyendo la dignidad.» explicábamos, a partir del planteamiento de Félix Duque, como el arte, lo poético nace en “la danza de resistencia y aceptación, de sometimiento y supervivencia entre naturaleza y ser humano”.

<sup>7</sup> AZÚA, Félix de. *Cortocircuitos*. Op. cit. p. 28.

por pura arrogancia y exceso de ego. Así lo defiende Roger Caillos —al que nos remite de Azúa—, quien utilizaba el mito de Babel como crítica a las vanguardias.<sup>8</sup>

Es interesante la interpretación que Hegel hacía de la leyenda de Babel un par de siglos atrás según la que —recuerda también de Azúa— “los descendientes de Adán perdieron su confianza en la naturaleza tras el Diluvio. El inmenso desastre infligió una herida irreparable a los supervivientes, los cuales dejaron de verse como *una parte* de la totalidad natural; ahora se veían como *enemigos* de la naturaleza y como su *diferencia*”.<sup>9</sup> A partir de esa toma de conciencia se abren dos caminos: uno, el de Abraham que conserva su lengua divina e intraducible, viéndose a cambio obligado a errar por un mundo que no siente ni reconoce como propio; el otro, el de Nemrod que apuesta por la técnica y por la destreza humana, lo que sólo conduciría a la confusión y al enfrentamiento entre sus seguidores. “La historia de la cultura occidental, para Hegel, no nace en Atenas sino en Babel, y nace con dos proyectos totalitarios: Las tiranías teocrático-racionales (endogámicas y estéticas) y los despotismos científico-técnicos (desintegradores y pragmáticos).”<sup>10</sup> Coincidimos con de Azúa en que la cultura de occidente no parece haber evolucionado mucho desde entonces.

Ciertamente la impresión no es la de un cambio esencial. Pero ni estamos dispuestos a una identificación con la creencia en lo intraducible, ni somos partidarios del desarrollo de la técnica y el mundo del dinero que —podemos comprobar— sólo conduce al egoísmo y el enfrentamiento.

La especialización es el contrapunto de la globalización. Si la diferenciación de tareas hizo en el mito que los hombres se separaran, puede que en el paso de una especialidad a otra topemos con el camino para escapar a la neutralización de la globalidad. El propósito será *perdersé en la traducción*. Será el arte el que nos muestre las grietas producidas por la actividad traductora y la labor de interpretación que conlleva. El trabajo de Muntadas resulta un ejemplo inmejorable, pero antes anotaremos algunos aspectos de la global Babel en la que vivimos.

---

<sup>8</sup> *Idem.* p. 28.

<sup>9</sup> *Idem.* p. 31.

<sup>10</sup> *Idem.* p. 33.



## 9.2. LA IMPORTANCIA DE BABEL. VIVIENDO EN BABILONIA.

“Lo global —dice Marc Augé— parece haber matado los fines fingiendo alcanzarlos” y la repercusión fatal de esa anestesia no es sólo evitar a toda costa el dolor, sino acabar con la reflexión sobre sus causas.<sup>11</sup> Félix Duque nos induce en la preocupación sobre el hecho de que cada día es más difícil sentir dolor, lo que puede leerse como un avance médico en pro del ser humano. “Pero inhibir el dolor es inhibir la memoria de la colectividad humana... Con ello no se logra sino sentir la pérdida del carácter grave del cuerpo.”<sup>12</sup> Más adelante, en su ensayo *Terror tras la Postmodernidad*, Duque cita a Baudrillard en una reflexión tan serena como apocalíptica:

“De hecho, el límite paradójico de la alienación consiste en tomarse a sí mismo como punto de mira, como objeto de cuidado, de deseo, de sufrimiento y de comunicación. Este cortocircuito del otro inaugura la era de la transparencia. La cirugía estética se hace universal; la de la cara y la del cuerpo no es más que el síntoma de una cirugía mucho más radical: la de la alteridad y el destino.”<sup>13</sup>

La identidad individual está estrechamente ligada a la identidad colectiva, para sentirse a la vez solidarios y diferentes, integrados e identificados los grupos necesitan postular un origen común y, cómo no, poseer a un “otro” con el que definirse, para el que definirse, contra el que definirse, para no perder la alteridad. Puede decirse que tanto una como otra (identidad individual y colectiva) son una construcción social o convencional a partir de la historia y la cultura de cada comunidad. Leamos las palabras de Edgar Morin:

“Debemos ser muy conscientes de que desde los primeros momentos de la humanidad nació la noosfera —esfera de las cosas del espíritu— con el despliegue de los mitos y de los dioses; la formidable sublevación de estos seres espirituales impulsó y arrastró al Homo sapiens hacia delirios, masacres, crueldades, éxtasis y

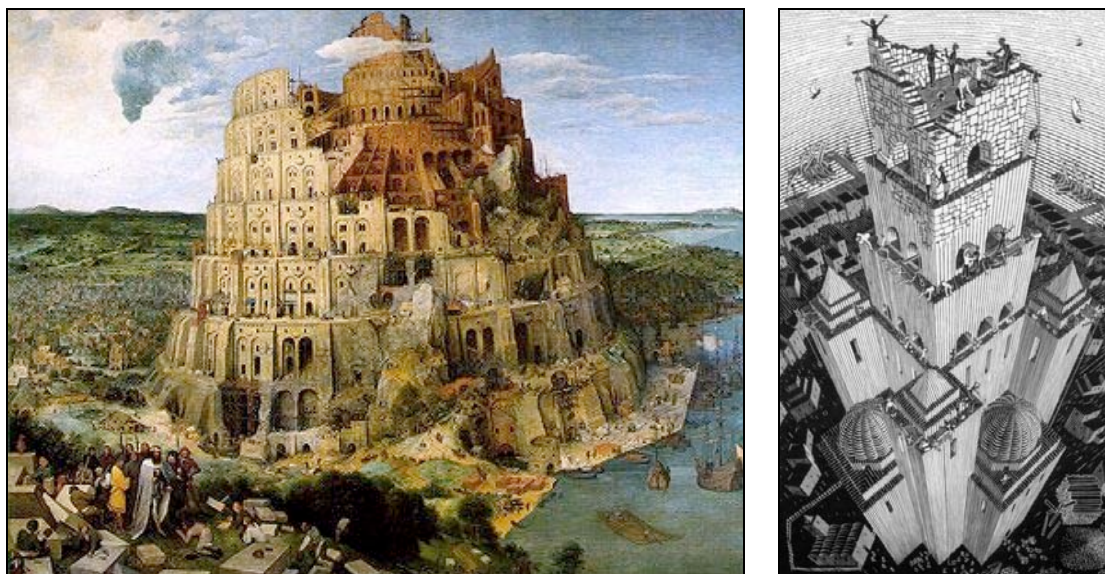
---

<sup>11</sup> AUGÉ, Marc. *¿Por qué vivimos?* Op. cit. p. 188.

<sup>12</sup> DUQUE, Félix. *Terror tras la Postmodernidad*. Madrid, Abada-Editores, 2004. p. 82.

<sup>13</sup> BAUDRILLARD, Jean y GUILLAUME, Marc. *Figuras de la alteridad*. Taurus, México, 2000. p. 119. Ref.. en DUQUE, Félix. *Terror tras la Postmodernidad*. p. 105-106.

hechos sublimes desconocidos en el mundo animal. Desde entonces, vivimos en medio de una selva de mitos que enriquecen las culturas.”<sup>14</sup>



IZQUIERDA. Pieter Brueghel “El Viejo”. *La torre de Babel*. 1563. DERECHA. M.C. Escher. *La torre de Babel*, 1928.

Los mitos y las ideas, fruto de nuestras almas y nuestras mentes, sirven para domesticar a los individuos dentro de las sociedades. Sólo mediante las ideas podemos advertir las carencias y peligros que conlleva el mundo de las ideas. Debemos impedir la identificación o confusión de nuestro pensamiento con lo real y proteger nada más que aquello que defienda la supremacía de lo real sobre el pensamiento, la razón, la idea. Ésta es según Morin la única manera de combatir a la ilusión.

No sabemos si el hombre del siglo XXI podrá retomar el camino del mito o si en el fondo nunca lo abandonó. Pero podemos confiar en que, al igual que el mito, el rito nos enseña que “sobrevivir, si uno lo desea, es comprender que uno no está nunca completamente solo”.<sup>15</sup> Comprendiendo esto (unas veces de manera lógica, otras muchas gracias al poder de la mitología) el hombre podrá continuar con ánimo la construcción de una nueva Babel consistente, capaz de unir a la especie humana a la vez que conserva y respeta sus diferencias.

Volviendo al tema con el comenzabamos el capítulo, ahora veremos las implicaciones de un rito muy particular, el de la traducción en la obra de Antoni

<sup>14</sup> MORIN, Edgar. *Los siete saberes necesarios...* Op. cit. p.37.

<sup>15</sup> AUGÉ, Marc. *¿Por qué vivimos?* Op. cit. p. 105.

Muntadas. Las maravillas de nuestra construcción provienen del desfase que se produce al traducir, de su distorsión, o bien, directamente del malentendido. A continuación observaremos qué aclaraciones (o, en su caso, confusiones) aporta el trabajo de este artista catalán al desenlace de nuestras teorías.

### 9.3. MUNTADAS. LA TRADUCCIÓN DE LA TRADUCCIÓN.

Antoni Muntadas ha cuestionado incansablemente el fenómeno de la codificación y la interpretación de datos culturales enfocando su visión desde las diversas perspectivas y contextos que se dan en la vida urbana. En cada proyecto analiza cómo la esfera pública es construida bajo el impacto de la tecnología, de los mecanismos de comunicación, de las convenciones, etc.



Entrada al pavellón de España en la 51 Bienal de Venecia dedicado a Muntadas, 2005.

El público, para este artista, está en todas partes. La atención del ciudadano es solicitada para que la obra y su contenido puedan ser percibidos. Sólo así, se llevará a cabo un verdadero intercambio de valores donde el espectador pueda usar la obra como punto de partida para transformar su realidad. Siguiendo este planteamiento, en la presentación de su trabajo para el pabellón español en la 51 Bienal de Venecia, el año 2005, proponía el lema “La percepción requiere participación” haciendo del espectador el árbitro último de la obra (y en definitiva de la experiencia propia, de su realidad).

La publicación *Muntadas: On Translation* —producida conjuntamente por el MACBA (Museu d’Art Contemporani de Barcelona) y la editorial Actar en 2002—, está repleta de textos en los que el trabajo procesual de Muntadas ha sido interpretado y traducido por cerca de medio centenar de especialistas relacionados de una manera

más o menos directa con el arte. Como explica José Lebrero Stals, que sería protagonista en este evento: “Su propuesta era renunciar a presentar únicamente un grupo de sus obras y ocuparnos en hacer otro tipo de trabajo: estudiarlas primero, pero no exponer las obras, sino los resultados de esa interpretación. [...] El artista da excepcionalmente manos libres al curador para que interprete en formato de exposición su trabajo”.<sup>16</sup> De esta manera la obra vuelve a desplegarse sobre sí misma para seguir trazando una red trabada e interminable de autorreferencias, autoexplicaciones, autointerpretaciones, donde el papel del sujeto creador se disuelve en la traducción múltiple de los significados generados, del entendimiento cultural. El proceso de comunicación toma prioridad por encima del contenido comunicado.

Con este peculiar planteamiento se da una verdadera inversión del platonismo, una apología de la copia imperfecta, una apuesta por la interpretación como única realidad: ya no existe obra, sino interpretación de ésta. Además, asistimos a la desaparición del autor suplantado por los intérpretes, por los traductores que añaden su creatividad, su corrección, su originalidad. En *On Translation* el tema se hace obra que vuelve a ser material de referencia, punto de partida rizomático. Y es entonces cuando significante y significado se mezclan en un mismo nivel. El trabajo conceptual de este artista puede considerarse meta-artístico, pues sus obras examinan el proceso comunicativo de la actividad artística y, aún más, revisan los procedimientos de comunicación en general para advertir su capacidad de distorsión y denunciar la cantidad de ruido (contenidos innecesarios, sin valor) que se produce en todo intercambio de información. Así escribía Muntadas en 1995:

“*On Translation* è una serie di opere che indaga su questioni di trascrizione, interpretazione e traduzione.

Dal linguaggio ai codici.

Dalla soggettività all’obiettività.

Dall’accordo alle guerre.

Dalla semiologia alla crittografia.

Il ruolo di traduzione / traduttori come dato visibile / invisibile.”<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> José Lebrero Stals. «Del Museo a los museos», en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Barcelona, MACBA, 2002. p. 53.

<sup>17</sup> AAVV. *La Biennale di Venezia. 51 Esposizione Internazionale d’Arte. L’esperienza dell’arte*. Sempre un po’ più lontano. Venezia, Fondazione La Biennale di Venezia, 2005. p. 118. (*On Translation* es una serie de obras que exploran cuestiones de transcripción, interpretación y traducción. / Del lenguaje a los códigos. Del silencio a la tecnología. De la subjetividad a la objetividad. Del acuerdo a las guerras. De lo privado a lo público. De la semiología a la criptología. / El papel de la

Como decíamos al estudiar el caso de Pipilotti Rist (recordemos el apartado «5.2. Espacios dentro de espacios. La ironía en Pipilotti Rist.»), el contenido latente y el inmanente son abordados en conjunto, valorando como el uno y el otro interactúan y van de la mano. En relación a este planteamiento también defendía Muntadas:

“Toda imagen tiene dos partes: la visible es la que asociamos como forma; por supuesto, toda forma encierra un contenido. También creo que es importante conocer dónde está localizada la imagen: el contexto, si es la calle, en un periódico o en un libro. La otra parte de la imagen, la invisible, es la que más me interesa: cuando los individuos son conscientes de la relación entre forma y contenido.”<sup>18</sup>

El *qué* y el *cómo* se unen para preguntar *por qué*, *para qué*; para arrojaros un pollo desplumado (recordemos la cita de Deleuze sobre la contestación de Diógenes el Cínico a Platón en el epígrafe «4.3.1. Cinismo contra significación») y abrir nuestro entendimiento ante la convención, ante la idea de lo ideal, ante la nostalgia del absoluto (recordemos también las apreciaciones de George Steiner citadas en el primer capítulo) y devolvernos a lo concreto, al presente, al aquí y ahora como única realidad posible. Escribe Lebrero Stals: “Muntadas es un experto en la creación de situaciones, un conocido defensor de que la obra de arte no es un hecho aislado y que existen inevitables relaciones entre arte y sociedad, entre instituciones artísticas y poder”.<sup>19</sup>

Sus investigaciones enfocan críticamente al museo como institución y, sin embargo, deja por completo su trabajo en manos de los especialistas que giran en torno a ese mundo (comisario, crítico, historiador, conservador, etc.) para poner en evidencia el declive de sus figuras y cuestionar su verdadero compromiso con el arte. Lo hace, también, para destruir la idea de original, de obra de arte, para acabar con el sujeto creador, para terminar de quitarle el poder al comisario y a la institución, para dudar incluso de la función necesaria del artista. Lo hace desvelando que todo este organismo, el arte y su maravilloso mundo, no es más que fruto del acuerdo cultural. En resumen, para cuestionar la máquina de canonización del arte en que se ha convertido la institución museística y todo su entramado.

---

traducción / los traductores como hecho visible / invisible.) Esta traducción al español aparece en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 73.

<sup>18</sup> Muntadas. «The Media from Media Landscape», entrevista con Berta Sichel, *Art Press*, nº 75, París, noviembre, 1983. Referido en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 179.

<sup>19</sup> José Lebrero Stals. «Del Museo a los museos», en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 53.

En la traducción, forma y contenido se ponen de manifiesto. Como decía Walter Benjamin, "... de todas las formas literarias, [la traducción] es la única encargada de la especial misión de velar por el proceso de maduración del lenguaje original y los dolores del parto propios del texto traducido".<sup>20</sup> Es esto lo que la obra de Muntadas se propone como labor: velar por los modos en los que nuestro entendimiento mueve, sus codificaciones, sus logros y, sobre todo, sus pérdidas. Es por ello que la audiencia requerida en *On Translation* también ha de cumplir con su parte de responsabilidad y ha de hacerlo con empeño, con participación y conciencia. Muntadas requiere "un tipo de audiencia preparada para afrontar la alteridad y comprometida a descodificar los discursos culturales implícitos en las convenciones de las gramáticas institucionales. Y una audiencia receptiva ante lo inesperado, dispuesta a desnaturalizar los gustos adquiridos y a revisarlos de acuerdo con las nuevas necesidades".<sup>21</sup>



*Warning: Perception Requires Involvement.* 1998.

Es evidente la exigencia que Muntadas plantea al espectador: una participación activa en el plano de la comprensión y el conocimiento. Solicita un público casi intelectual, pero que además sea capaz de llevar las conclusiones propias a su vida, a la realidad, un verdadero activista. El arte se convierte aquí en un metalenguaje dirigido a un meta-receptor, un meta-público capaz de adquirir la distancia necesaria como para mirarse y verse a sí mismo conscientemente con la perspectiva suficiente para desarrollar una "subjetividad objetiva".

---

<sup>20</sup> Walter Benjamin. «The Task of the Translator», en Octavi Rofes y Muntadas (eds.). *Muntadas: On Translation: The Audience*. Róterdam, Witte de With, 1999. p. 42. Referido en Octavi Rofes «Sobre la traducción: teorías, prácticas y actitudes» en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 18.

<sup>21</sup> Octavi Rofes. «Muntadas», en Octavi Rofes y Muntadas (eds.). *Muntadas: On Translation: The Audience*. Op. cit. p. 38. Referido en Octavi Rofes «Sobre la traducción: teorías, prácticas y actitudes» en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 7.

La acumulación de fragmentos, desplazamientos y transformaciones sobre la que se despliega la serie *On Translation* viene a advertirnos de la falta de un todo entero, ubicuo e inamovible. La pérdida o la desproporción de la interpretación y la traducción nos advierten de la no existencia de un entendimiento perfecto, de la falta de un mensaje estable, inalterable; nos avisan de las deficiencias de toda comunicación; y nos ponen en guardia ante la todopoderosa apariencia de la realidad, bajo la sospecha de su carácter convencional. Muntadas nos advierte una y otra vez, en todos los idiomas: “La percepción requiere participación”.

### **9.3.1. Desplazamientos creativos de la interpretación. ¿Cómo perderse en la traducción? ... al traducir? ... traduciendo?**

El cambio obligado y tácito en el acto de traducir, el desplazamiento formal y de contenido, conlleva una labor creativa en la que el traductor establece sus propios valores. Susan Bassnett explica como la tarea de traducir “implica verter un texto escrito en una lengua de origen (LO) a la lengua de destino (LD)” y esto ha de hacerse de acuerdo con ciertas reglas, “de modo que se asegure que (1) el significado superficial de ambos textos sea aproximadamente similar, y (2) las estructuras de la LO se mantengan tanto como sea posible, aunque no hasta el extremo de que las estructuras de la LD se vean seriamente distorsionadas”.<sup>22</sup>

Bassnett se refiere al significado superficial, pero... ¿qué ocurre con el significado profundo de ambos textos? Es ahí hacia donde Muntadas señala e intenta atraer nuestra atención. Aunque la forma mantenga en gran parte su parecido, el contenido puede haber sido seriamente alterado. El entendimiento, con la traducción, queda sesgado, relegado muchas veces a su nivel superficial, perdiéndose en el proceso una parte importante, si no esencial, del mensaje. La traducción traiciona y tengamos en cuenta que toda comunicación sufre una traducción.

Roman Jakobson establece tres modos de interpretar un signo verbal. El primero es la traducción *a otros signos de la misma lengua* o “traducción intralingüística”, “reformulación”; en segundo lugar *a otra lengua*, la “traducción interlingüística” o

---

<sup>22</sup> Susan Bassnett. *Translation Studies*. Londres y Nueva York. Routledge, 1991. p. 2. Referido en Octavi Rofes «Sobre la traducción: teorías, prácticas y actitudes» en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 9.



traducción propiamente dicha; y, por último, a *cualquier otro sistema no verbal de símbolos*, lo que se denomina como “traducción intersemiótica” o “transmutación”.<sup>23</sup>

Luego, añade Rofes, estaría la —denominada por Ludskanov— “transformación semiótica” que consiste en traducir signos de un sistema no verbal a otros de un sistema igualmente no verbal.<sup>24</sup> Y a todos estos modos de traducir juega Muntadas. El arte se convierte en un lugar de traducción donde se ponen a prueba todos estos sistemas para discutir, cuestionar, expresar y, en definitiva, testar los códigos de comunicación.

A la vez que se amplía el alcance de la traducción, su necesidad y capacidad de interpretar unos textos en otros o los signos de un sistema con signos de otro, crecen también los problemas que se plantean en el campo de la teoría de la traducción. Desde el siglo XIX la traducción acentúa su preocupación por la comprensión del discurso, aproximándose así al espíritu de la filosofía o la investigación hermenéutica y la lógica formal, como a la lingüística estructural y a la teoría de la información en el siglo XX. Toda comunicación implica una traducción —y ésta una traición, como anotábamos más arriba—, de manera que la traducción debe estudiar todo lo que se comunica y lo que influye en la comunicación.

El handicap principal o central al traducir es la traición que supone toda interpretación. La creatividad desarrollada por el traductor o intérprete añade o retoma la problemática de la copia y el original y la represión o el reto creativo. El producto de cada transcripción o traducción es un nuevo original, se quiera o no, en el que el contenido simbólico siempre es sometido a recortes o ampliaciones, desplazamientos o reubicaciones.

De acuerdo con Jakobson, toda traducción es creativa, todo sistema simbólico o lingüístico es poético, lo que implica una descodificación y luego una recodificación. Y, si —como advierte Rofes—, “La posmodernidad [...] supone la sustitución de un sistema de conocimiento único por un número ilimitado de modelos de orden que se validan en función de su especificidad local”,<sup>25</sup> los intelectuales o traductores, encargados de

---

<sup>23</sup> Roman Jakobson «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción», en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Ariel, 1984. pp. 68-69. Referido en Octavi Rofes «Sobre la traducción: teorías, prácticas y actitudes» en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 9.

<sup>24</sup> Octavi Rofes «Sobre la traducción: teorías, prácticas y actitudes» en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 9.

<sup>25</sup> *Idem*. p. 14.

interpretar los diferentes sistemas, han de ser capaces de alzarse sobre las redes de comunicación aunque sin perder las referencias concretas que los mantienen en contacto con los sistemas traducidos.

“La tarea de los intelectuales es mantener el tráfico entre los distintos niveles y campos de significado [hacer que el pensamiento se mueva, mantener su nomadismo como defendía Deleuze, —recordemos la introducción de nuestra tesis] dentro de una cultura; traducir entre lo abstracto y lo concreto, explicitar lo implícito y cuestionar las certezas [las convenciones, las estructuras epistemológicas acordadas], mover las ideas entre niveles de conocimiento, conectar ideas que superficialmente no tienen mucho en común, yuxtaponer ideas que habitualmente se desarrollan mejor por separado [crear síntesis disyuntiva], sacar partido de la falta de coherencia y establecer canales entre distintos modos de dar forma externa a los significados.”<sup>26</sup>

Una tarea que podríamos resumir como aceptación y promoción de un pensamiento complejo que abrace lo absurdo para extenderse más allá de los campos cercados de la razón. Si al traducir se pone en marcha el lenguaje podemos entender que, por tanto, se pone también en acción al conocimiento. Entonces nos preguntamos: ¿dónde está la realidad, en aquello que se traduce o en su traducción? En el acto se impone una nueva estructura: la del traductor, la de aquel que asume el poder de traducir. Así pues, en definitiva, con el proceso de interpretación se pone en cuestión el valor de los significados.

“La experiencia nómada del lenguaje, deambulando sin un hogar fijo, más allá de las fronteras, portador de nuestro sentido del ser y de la diferencia, ya no es la expresión de una historia o una tradición singulares, aunque pretenda llevar un nombre único. El pensamiento vaga sin rumbo fijo. Se traslada y requiere ser traducido. Aquí la razón corre el riesgo de abrirse al mundo, de encontrarse en un pasaje sin una finalidad o fundamento tranquilizador, un pasaje abierto a los cielos cambiantes de la existencia y la iluminación terrestre.”<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Ulf Hannerz. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. Nueva York, Columbia University Press, 1992, p. 166. Referido en Octavi Rofes «Sobre la traducción: teorías, prácticas y actitudes» en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 15.

<sup>27</sup> Ian Chambers. *Migrancy, Culture, identity*. Londres y Nueva York, Routledge, 1994. p. 4. Referido en Octavi Rofes «Sobre la traducción: teorías, prácticas y actitudes» en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 19.

El creador se ha convertido entonces en traductor y su figura ha ganado relieve en este sentido dentro de un contexto donde el exceso de información da lugar a especiales conflictos en su circulación. Los hábitats de significado se solapan, los procesos de comunicación se superponen y existen complejas interconexiones entre las diferentes culturas. Por lo que el arte ha de situarse en el campo conflictivo e inestable de la traducción y su implícita traición. “El artista como traductor —viene a aclarar Rofes— será, por lo tanto, aquel que, sin participar de las pretensiones universalistas ni ensimismadas que han caracterizado el discurso artístico de la modernidad, oriente su obra a construir canales que permitan a distintas comunidades de gusto y de sentido el acceso a zonas de contacto intelectual y a nuevos espacios y prácticas de sociabilidad.”<sup>28</sup>

Entonces la obra de arte será eficaz siempre que consiga poner en evidencia los filtros, los acuerdos y las relaciones de poder que convierten en convención toda producción cultural. Así mismo, esta práctica hará lo posible para facilitar la transparencia del mensaje comunicado, aportando “elementos para la comprensión de fenómenos específicos sin reducirlos a estereotipos ni desactivar su potencial desestabilizador”.<sup>29</sup> El artista-traductor será el encargado de generar el seísmo que ponga a prueba los cimientos de la torre de nuestro entendimiento y no cesará hasta que la construcción se derrumbe. Veamos ejemplos concretos en la trayectoria de Muntadas.

---

<sup>28</sup> Octavi Rofes «Sobre la traducción: teorías, prácticas y actitudes» en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. pp. 20-21.

<sup>29</sup> *Idem*.

### 9.3.2. Producción y consumo de significado. Los primeros proyectos.

En la suma del capitalismo mundial más los sistemas de comunicación obtenemos “lo que ha dado en llamarse una «sociedad en red», tecnológica y transnacional”. De tal modo que —en términos de Mary Anne Staniszewski— “vivir es traducir”.<sup>30</sup> Así mismo, defiende esta historiadora:

“Percibir la cultura como una traducción pone de relieve la calidad histórica, interactiva, dinámica, localizada e interpretativa del significado. Esta perspectiva sobre el arte y la vida cotidiana caracteriza toda la obra de Muntadas.”<sup>31</sup>

Destacaremos en este sentido (una visión del mundo como continua traducción) los siguientes proyectos: *Between the Frames*, abierto desde 1983; *Exposición / Exhibition*, 1985 y 1987; *CEE Project*, 1988; *The File Room*, comenzado en 1994; y el gran monstruo *On Translation*, puesto en marcha en 1995, que agrupa una gran cantidad de trabajos. De acuerdo con Staniszewski podemos afirmar que “estos proyectos han sido elaborados para hacer visibles los marcos y convenciones sociales en los que se crean el significado y el valor”.<sup>32</sup> Para ello nuestro artista —como anotábamos más arriba— llega hasta el punto en que desafía a comisarios a reinterpretar sus instalaciones con el objetivo de maximizar las consecuencias de la idea de *traducción*. No sólo el artista se sacrifica, se disuelve, sino que también la obra se mezcla con el entorno y desaparece en sí misma.

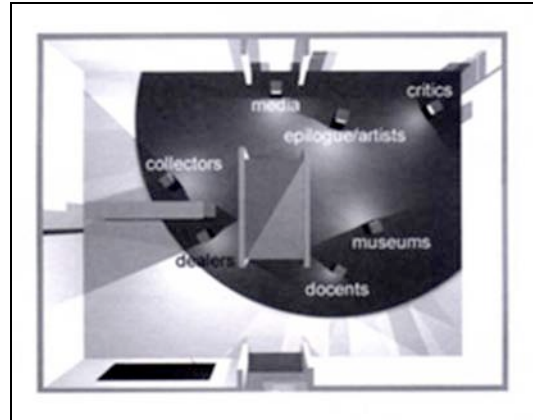
En *Between the Frames: The Forum* se presentaban cuatro horas y media de entrevistas, seleccionadas de ciento sesenta horas de grabaciones realizadas entre 1983 y 1991. En ellas, separados en ocho capítulos, encontrábamos la opinión de «Los marchantes», «Los coleccionistas», «La galería», «El museo», «Los docentes», «Los críticos», «Los medios de comunicación», y el «Epílogo» donde se añadían entrevistas con artistas.

---

<sup>30</sup> Mary Anne Staniszewski. «Una interpretación / traducción de los proyectos de Muntadas.» en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 23.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> *Idem*. p. 25.



*Between the Frames: The Forum*, iniciado en 1983 (Proyecto abierto).

La proyección de las exposiciones de este proyecto son realizadas por diferentes colaboradores para cada lugar específico. Historiadores, sociólogos, filósofos, economistas, etc. son invitados a interpretar las propuestas del artista y a crear su propio diseño expositivo para el trabajo. Atendiendo a Staniszewski comprobamos que “lo que está ausente de este retrato del mundo del arte es lo que tradicionalmente sería el centro de atención de una exposición y de la totalidad de la iniciativa estética: la obra de arte”.<sup>33</sup> Algo que un par de años más tarde del inicio de esta propuesta se llevaría a cabo de un modo radical con otro proyecto: *Exposición / Exhibition*. Madrid y Nueva York, 1985 y 1987 sucesivamente.

“En esta instalación aparecía iluminado lo que el espectador normalmente no «ve»: las convenciones sociales que modelan el valor estético, el «inconsciente político» de una exposición de arte. Esto es lo que Marcel Duchamp hizo con otro dispositivo enmarcador, el pedestal.”<sup>34</sup>

El asunto abordado en *Exposición / Exhibition* es la idea de frontera o límite. En este caso la obra de arte vuelve a estar ausente y, en su lugar, el papel protagonista es delegado al soporte: marcos, monitores de vídeo, proyectores de diapositivas o de cine, etc. La obra deja de ser necesaria y su papel es cumplido por un ente delimitador, el consenso de sus límites. Nueve grupos componían el conjunto: «La serie de grabados», «La serie de dibujos», «La serie de fotografías», «El tríptico» (lienzos), «El marco del siglo XIX», «La proyección de diapositivas», «La videoinstalación», «La valla publicitaria», y

<sup>33</sup> *Idem.* p. 28.

<sup>34</sup> *Idem.* p. 29.

«La proyección cinematográfica» (en Madrid), sustituida por «La caja de luz» (en Nueva York).

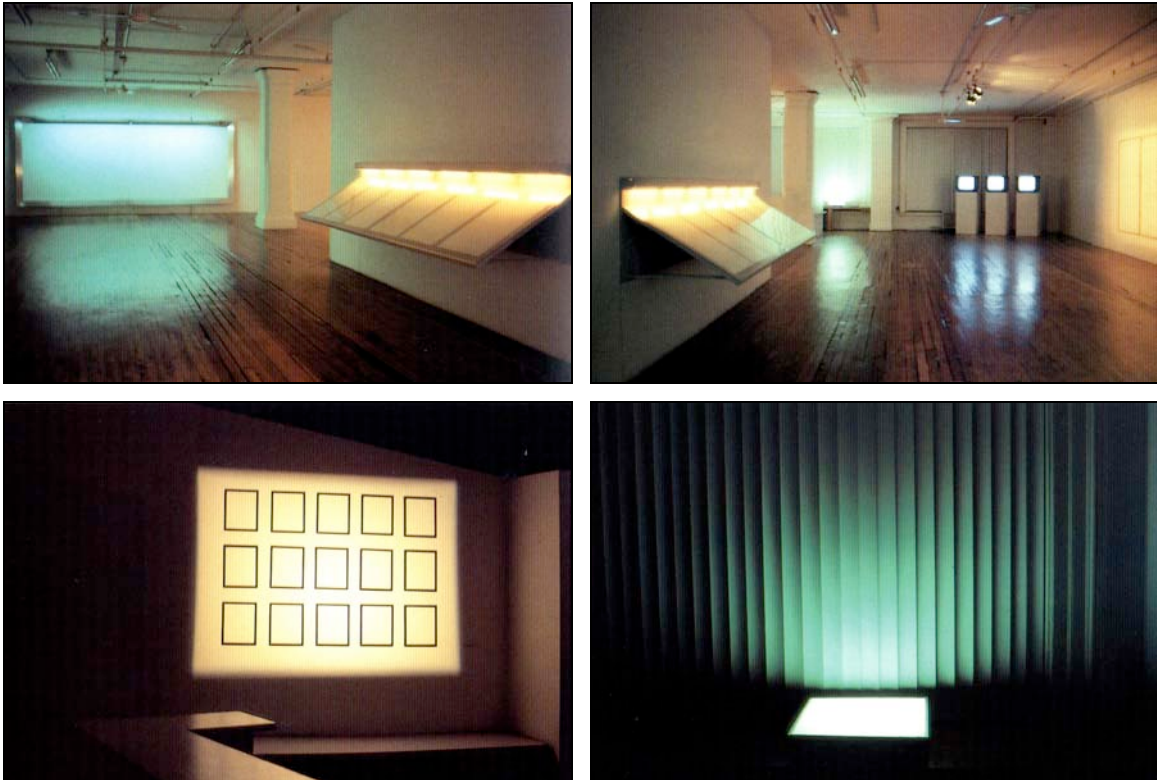


Exposición / Exhibition. Madrid, 1985 y Nueva York, 1987.

“... en *Exhibition* (1987), la galería como «contenedor» de arte se hace transparente mediante el vaciado de su contenido, o temática, [...]. Estaban todos «vacíos», sólo luz, en lo que era realmente la muestra de un compendio de las prácticas de montaje y convenciones de iluminación que enmarcan el arte como «arte».”<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Margaret Morse. «Media-Architectural Installations», en MUNTADAS. *Trabajos recientes*. Valencia, IVAM, 1992. p. 9.

La obra de Muntadas se desarrolla en un meta-nivel donde los *media* son utilizados para investigar los elementos mismos que los constituyen; un estado intermedio entre diferentes niveles donde la arquitectura, igualmente, se plantea la idea de sí misma. Y lo mismo con el arte. Así Muntadas —dice Morse— trata de “contemplar una escena desde muchos puntos y ver las roturas y costuras que enmarcan su construcción y sus vínculos con el mundo exterior”.<sup>36</sup>



*Exposición / Exhibition. Madrid, 1985 y Nueva York, 1987.*

El método estándar de exposición al que estamos acostumbrados no es más que una reciente convención establecida desde los años veinte que ha resultado inamovible hasta los setenta —nos advierte Staniszewski.<sup>37</sup> Los cuadros colgados en paredes de colores neutros, aislados de contexto alguno y situados a una altura correcta para su pasiva contemplación, aíslan también al espectador remarcando una igualmente ausente autonomía que nos separa de nuestro entorno cotidiano y frena la influencia necesaria del arte en la vida.

<sup>36</sup> *Idem.* p. 14.

<sup>37</sup> Mary Anne Staniszewski. «Una interpretación / traducción de los proyectos de Muntadas.» en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation.* Op. cit. p. 30.

Pero, lejos de esos marcos distanciadores que separan al arte de la vida cotidiana, la noción de instalación se extendería con la idea de obra *in situ*, promovida por el arte conceptual. En este sentido serían hitos remarcados las exposiciones *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, organizada por Harald Szeemann y celebrada en la Kunsthalle de Berna (Suiza), 1969; e *Information*, que tendría lugar en el Museum of Modern Art de Nueva York, 1970.<sup>38</sup> Desde entonces los comisarios empezarían (retomando el poder de los antiguos mecenas) a invitar a los artistas para realizar obras *in situ* para un espacio determinado o sobre un tema particular en lugar de seleccionar propuestas de los artistas.

Tal vez, por este camino se reemplazarían los museos de arte moderno por los de arte contemporáneo con nuevas necesidades y un renovado (aunque no siempre) concepto expositivo. Esto nos lleva a preguntarnos si llegará el momento de una nueva sustitución con los museos de arte posmoderno. La reinterpretación de un mismo trabajo, obra, idea y el cambio implícito, la diferencia producida por este modo de repetición, marcarán las pautas del futuro espacio para un “arte posmoderno” o, tal vez, no. Esta quimera nos recuerda el caso de nuevas instituciones como el MUSAC (Museo de Castilla y León), que se activaría con el nuevo milenio (2005): su icono o logotipo es renovado constantemente lo que resulta un símbolo de una apuesta por el cambio continuo, por la no permanencia. Pero... ¿Sería posible una institución cambiante como ese logotipo? ¿O no es más que la pantomima de un lobo mercantil que quiere disfrazarse de oveja? Éstas son dudas pertinentes, aunque su respuesta no nos resulte en principio urgente o, tan siquiera, necesaria.

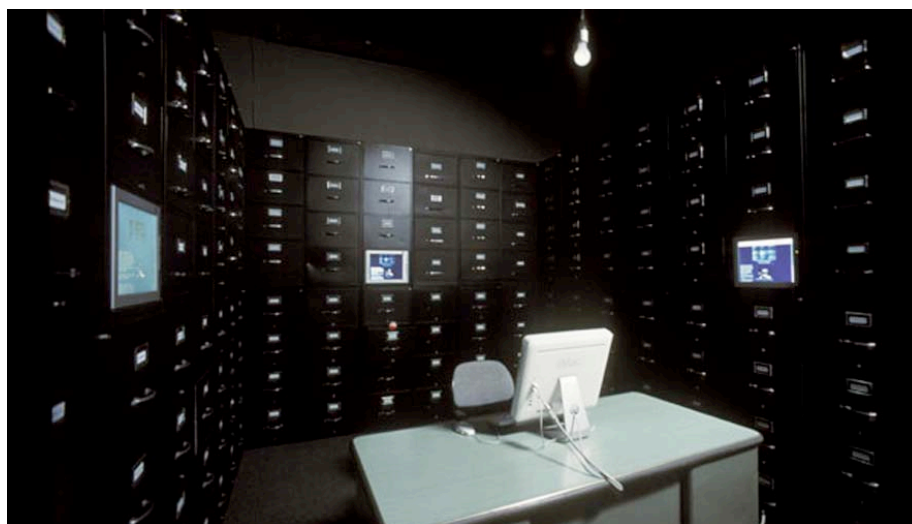


CEE Project, 1988-1998.

<sup>38</sup> VV AA. [SZEEMAN, Haral (Comisario y director)]. *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works, Processes, Situations, Information*. Berna (Suiza), Philip Morris Europe, 1969; y VV AA. *Information*. Nueva York, MOMA, 1970.



Volvamos de nuevo a Muntadas para seguir analizando otros de sus proyectos como *CEE Project*, 1988; o *The File Room*, iniciado en 1994; los cuales sentarían los precedentes de la extensa red creada con *On Translation*. En el primer caso asistimos a la comprobación de que un mismo símbolo puede leerse de modos muy diversos según el contexto. En el segundo ejemplo la obra funciona como denuncia de una censura que no cesa y lleva a cabo la labor de poner en evidencia los condicionantes de la expresión y de su libertad con la creación de un lugar donde pueda recogerse todo lo que queda sin decir, un inmenso archivo de lo perdido en la comunicación.



*The File Room*, proyecto iniciado en 1994.

En *CEE Project* la bandera de la Unión Europea sería usada como alfombra de entrada sobre la que los visitantes prácticamente podían limpiar sus zapatos. La alfombra-bandera pisoteada impunemente en las entradas de diferentes instituciones europeas cuestionaría tanto el valor del símbolo en sí mismo como el de la realidad a la que representa. Si esto quedaba en cuestión a final de los ochenta, no será preciso aclarar las sensaciones que despierta el mismo símbolo en la actualidad. Por otro lado, *The File Room* nos plantea la posibilidad de un mundo sin censura, abriendo un espacio (en la actualidad un espacio virtual en la red) donde depositar historias en un archivo infinito.<sup>39</sup> Con ello Muntadas establece un debate sobre la libertad de expresión y los mecanismos de supresión existentes en las diferentes culturas y civilizaciones, tanto en el pasado como en el presente.

---

<sup>39</sup> En [www.thefileroom.org](http://www.thefileroom.org). encontramos el proyecto de Muntadas aún abierto, así como información extensa sobre el mismo.

“La censura es una relación burda y manifiesta de las restricciones sociales. Esta represión, cuando es pública, forzada y obvia, es censura; cuando es interna, automática e incosciente, es ideología.”<sup>40</sup>

### 9.3.3. *On Translation*: el poder de la traducción.

Como advierte perspicazmente Javier Arnaldo en *On Translation* la traducción es como un reflejo imperfecto de su original.<sup>41</sup> Esa asimetría, el fallo o la sencilla diferencia producida, hace de la copia con su interpretación un nuevo original. Lo específico se estandariza mientras que lo estándar se vuelve determinado. La serie *On Translation* comenzada con el proyecto *On Translation: The Pavilion* en Helsinki (Finlandia), 1995, aglutina una veintena de proyectos desarrollados por Muntadas hasta el presente.



*On Translation: The Pavilion*. Helsinki (Finlandia), 1995.

Esta primera tentativa, *The Pavilion*, hace referencia a la conferencia sobre la seguridad y cooperación europeas de 1975. Un evento —como bien dice Arnaldo— destinado a producir un efecto directo sobre las convenciones internacionales.<sup>42</sup> En este caso se analiza el proceso de traducción como un obstáculo evidente para el entendimiento, la comprensión y el acuerdo. La instalación situada en el interior de un pabellón acristalado en el centro urbano de la ciudad, un edificio preparado para espectáculos musicales, presenta una sola fotografía que ocupaba a modo de mural una de las paredes del gran habitáculo. En ella podía verse la reunión de la C.S.C.E. (Comisión de Seguridad y Comunicación en Europa). Seis monitores delante de la

<sup>40</sup> MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 35.

<sup>41</sup> Javier Arnaldo, «Traduzca esta página», en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 44.

<sup>42</sup> *Idem*. p. 48.

imagen mostraban la palabra *traducción* en los seis idiomas oficiales utilizados en la conferencia. Algunas de las mesas que sostenían los monitores, cuyas patas habían sido cortadas, eran equilibradas con diccionarios y por el suelo se esparcían rótulos con los nombres de los países participantes.

Los derechos humanos o la libertad de expresión eran algunos de los delicados temas que se debatieron en la conferencia de Helsinki de 1975. Las traducciones de aquel evento tuvieron una repercusión real y directa sobre los países y los ciudadanos. Pero en toda traducción existen lagunas que quedan a la espera de una “retraducción” o una “reinterpretación”. Y eso es lo que Muntadas denuncia con su trabajo.

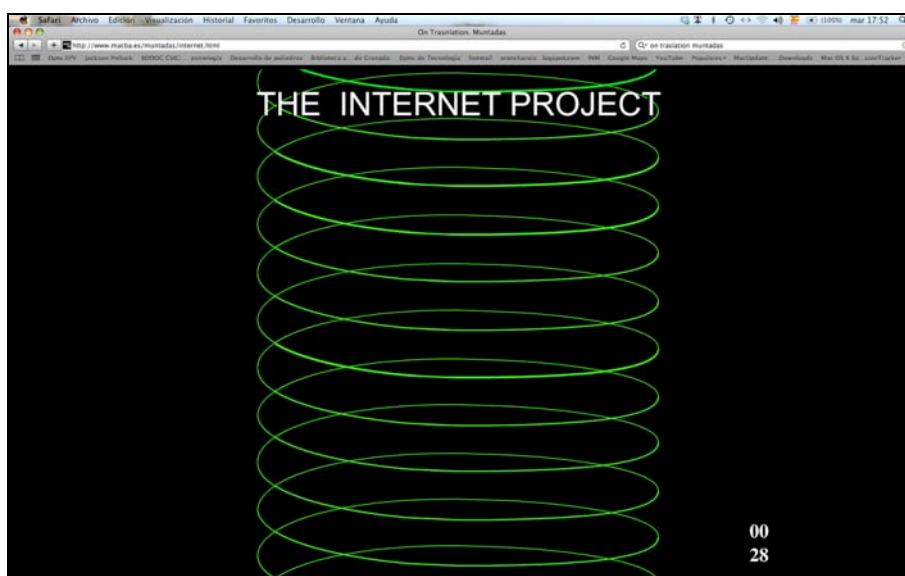
Con *The Pavilion* —el primer proyecto dentro de la serie *On Translation*— arrancarían una investigación profunda sobre los fenómenos de transcripción, codificación, translación, cifrado, etc., sobre el paso de un lenguaje a otro, en la que cada trabajo va a ocuparse, de un modo concreto y distinto a los demás, de los diversos aspectos o ejemplos del tema principal. Entre otros asuntos relativos a la traducción se hacen evidentes ideas como el eco, el reflejo, el retardo, etc. Revisaremos algunos de los proyectos más sugerentes de la serie.



*On Translation: The Bank*, 1997-2002.

*On Translation: The Bank*, 1997-2002, nos presentaba la traducción asentada como un rey en el trono del mercado de divisas. El trabajo fue concebido para formar parte de la exposición colectiva *The Bank: Inside the Counting House*, celebrada en una antigua sede del Chase Manhattan Bank. En el terreno financiero “las inquietantes cotizaciones de las monedas y los intereses bancarios —acierta Arnaldo— producen un efecto de adelgazamiento sobre la materia traducida”.<sup>43</sup> Y esto sucede ante los ojos del traductor que simula una falsa imparcialidad. El mediador se lleva su porcentaje de significación aportando el corte de sus valores a lo traducido, ya sea dinero o significados, ya sea capital material, ya conocimiento.

En esta obra la idea de traducción fue abordada desde la metáfora económica. El cambio de moneda conlleva una serie de devaluaciones de la cantidad inicial que “afectan al valor, tanto simbólico como real del dinero.”<sup>44</sup> En la frase impresa en el centro de la imagen *The Bank* puede leerse: «How long will it take for a \$ 1000 to disappear through a series of foreing exchanges?» (¿Cuánto tardarán en desaparecer mil dólares mediante una serie de operaciones de cambio?). Si lo material se pierde inevitablemente al pasar de unas manos a otras, es evidente que el contenido simbólico se irá devaluando hasta disiparse al tiempo que lo hace su continente.



*On Translation: The Internet Project*, 1997, Kassel (Alemania).<sup>45</sup>

<sup>43</sup> *Idem.* p. 46.

<sup>44</sup> MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 98.

<sup>45</sup> [www.adaweb.com/influx/muntadas/](http://www.adaweb.com/influx/muntadas/)

*On Translation: The Internet Project*, 1997, fue presentado en el sitio web de la Documenta X de Kassel. En este proyecto una frase en inglés era traducida una vez tras otra hasta un total de veintitrés lenguas distintas, para demostrar la desproporción producida con un resultado ilegible en el que la lengua se había degradado radicalmente. La frase en cuestión decía: «Los sistemas de comunicación ofrecen la posibilidad de desarrollar un mejor entendimiento entre las personas: ¿pero en qué idioma?». La obra, en la forma descrita, “incidía en la dificultad que entrañaría la distribución de la información en internet, así como en sus equívocos y metamorfosis, en sus mutaciones, ilegibilidades y pérdidas de sentido”. Como explica el texto que acompaña a la obra en la citada edición:

“El trabajo pretendía evidenciar desde un punto de vista lingüístico la problemática intrínseca en cualquier proceso de entendimiento cultural, y al mismo tiempo cuestionar la soberanía de la tecnología como cauce único para acoger estos intercambios. [...] lejos de habitar una mejor comprensión entre los individuos, enmascara numerosas dudas e interrogantes relacionados con la degradación creciente de la información y su consecuente manipulación en aras de un futuro tan visionario como, a veces, ciego.”<sup>46</sup>

En el desarrollo de la comunicación por internet, Muntadas se empeña en dudar del correcto funcionamiento de los procesos y mecanismos en los que tanta confianza depositamos, “trabaja como aguafiestas en unos juegos florales de la telecomunicación”. Y así, “convierte el convenio mediático en artefacto estético”<sup>47</sup> para dismantelar el guiñol, para repetirnos otra vez que no existe magia, sino la fantasía en la que el ilusionista nos hace creer. Nuestro mundo, su estructura social, política, económica, no es más que un títere que algunos sujetan mientras la mayoría asiste al espectáculo (previo pago de la entrada, por supuesto). ¿Qué se puede decir de cualquiera de los anodinos acontecimientos que cada día son cubiertos por los medios como si se tratase del fin de los tiempos?

Pero no nos quedemos sólo con los aspectos negativos del traducir. La traducción no es tan sólo pérdida, sino también creación, desplazamiento, crecimiento, avance. El hueco que deja cada merma es cubierto por un nuevo añadido y este modo de proceder hace de la traducción un mecanismo de renovación, de reinención. Como

---

<sup>46</sup> *Idem.* p. 102.

<sup>47</sup> Javier Arnaldo, «Traduzca esta página», en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. pp. 50-51.

en el trabajo de Pipilotti Rist —recordemos el epígrafe «5.2.3. Un espacio para la equivocación»—, cada fallo puede ser considerado como una oportunidad para empezar de nuevo. Ahora entendemos que cada detrimento en la significación vendrá a proporcionar un espacio en blanco que rellenar.

En cambio, frente a la pérdida asumida todos parecemos aceptar con un indolente y continuo beneplácito: un aplauso ensayado en el que en lugar de alegría se expresa la apatía que nos produce la existencia de una única opción. *On Translation: El aplauso*, sería expuesto por primera vez en Bogotá, 1999, en la sala de exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Muntadas nos propone el aplauso como un gesto al que se traduce cuanto acontece. “El aplauso —según Arnaldo— constituye una traducción desigual, crea fuerte asimetría con respecto a lo traducido, pero es el agente privilegiado del consenso, de las convenciones y de una estructura topológica del pacto social.”<sup>48</sup> Y ante este aplauso vago que nos abraza, nuestras ganas de seguir asintiendo, nuestra tendencia sistemática a aprobar el consenso se ven dañadas, heridas. Muntadas denuncia la pasiva aceptación con un gesto de acuerdo forzado, el simulacro de un aplauso.

“El aplauso —entendido como una convención social que denota consenso, complacencia y aceptación— se abordó como metáfora de la identidad inmaterial de la audiencia, de su alienación y complicidad, representados aquí mediante un gesto insistente, reiterativo, cacofónico y monótono del sonido.”<sup>49</sup>



*On Translation: El aplauso*, 1999.

---

<sup>48</sup> *Idem.* p. 47.

<sup>49</sup> MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation.* Op. cit. p. 166.

La situación de partida de donde nace la obra es descrita por José Ignacio Roca en el ensayo «Muntadas: On Translation: El aplauso».<sup>50</sup> Según Roca un bombardeo televisivo constante de imágenes violentas (relacionadas con el conflicto interno de Colombia) habían generado una sobrecarga hasta dar lugar a la insensibilización del público. “Muntadas comprendió esta paradoja desde el inicio: una tragedia que se vive incluso localmente a través de los medios, y al tiempo una saturación de imágenes violentas que cumple el papel de neutralizar su contenido y su capacidad de conmover.”<sup>51</sup> Los informativos colombianos (al igual que en el resto del mundo) ordenaban sus noticias según una misma estructura neutralizante: “titulares sensacionalistas; imágenes de violencia; los deportes; notas de farándula y temas ligeros”. Lo que les permitía invariablemente acomodar con gran facilidad “el asesinato de un candidato presidencial con los resultados del campeonato local de fútbol, una masacre de campesinos con el reinado de la belleza en Cartagena”.<sup>52</sup> El hecho de no censurar nada, pero equiparar el formato de presentación de cualquier noticia lograba (en este caso, como lo logra cada día en nuestras pantallas) apagar la verdadera relevancia de la información. Y esto acaba progresivamente con la capacidad crítica del televidente y en definitiva con su sensibilidad. Por lo tanto, la tarea que asume el artista es devolver al espectador su poder emotivo y su conciencia crítica.

La claridad basada en una forma austera, la apariencia distante y analítica, el carácter aséptico, son cualidades del trabajo de este artista, que huye de estridencias y de un énfasis en la «artisticidad». La importancia de todos sus trabajos consiste en revelar y cuestionar. Lejos de un exceso retórico, se vuelcan en la representación más controvertida de la realidad.

En 1999 se inicia el proyecto titulado *On Translation: Warning*, desarrollado en varios dispositivos y en diversos lugares extendiéndose hasta la actualidad. En él se reclama a la audiencia un compromiso y una participación a la vez que se ponen de manifiesto los mecanismos de manipulación y mediación que existen al servicio de los medios de información. El eslogan «Warning: Perception requires involvement», mencionado al principio del capítulo, es traducido más o menos de manera literal, según cada caso, a distintos idiomas. “Apela a nuestra capacidad —sobre todo a nuestra

---

<sup>50</sup> José Ignacio Roca, «Muntadas: On Translation: El aplauso» en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 166.

<sup>51</sup> *Idem*. p. 172.

<sup>52</sup> *Idem*.

voluntad— de abrir todos nuestros sentidos y nuestro intelecto para captar lo que pasa a nuestro alrededor. En cuatro palabras, la pegatina *Warning* logró incitarnos a convertirnos en censores de lo real.”<sup>53</sup>

Es necesario que abramos los ojos ante el funcionamiento de nuestro mundo para ser conscientes de los procedimientos de transformación de la información que nos dirige. La traducción nunca puede ser objetiva —nos enseña Muntadas. Y el papel del traductor resulta fundamental en decisiones con un grado de repercusión muy elevado. Sin embargo, muchas veces es una figura que pasa desapercibida.

Paralelamente la información seleccionada de cada hecho, así como la interpretación que de él se haga en función de la importancia que puedan tener sus repercusiones en otro lugar muestra la ausencia de objetividad en los procesos de comunicación. Los hechos no son tan importantes ni relevantes como la interpretación que puede hacerse y se hace de ellos.

“La noticia no es lo que ocurre en un lugar en un momento determinado, sino la importancia que tendrá este hecho en otro sitio. Su interpretación. [...] Al parecer no hay noticia, sino su interpretación. La noticia sólo existe en su traducción, en su confección a medida para un público específico.”<sup>54</sup>

La traducción y la interpretación se convierten en una misma cosa que transforma la realidad. Y Muntadas nos recuerda que la interpretación hace el mundo. El eco de la traducción, repetido tantas veces como lenguas, es el agente que provoca el seísmo destructor que antes mencionábamos. El terremoto del eco acabará destruyendo cuantas torres sea capaz de construir el ser humano en su búsqueda de lo absoluto, en su ostensible intento de tocar el cielo. Y la ruina de cada desmantelamiento servirá de cimiento para una nueva empresa.

---

<sup>53</sup> Oliver Kaeser & Jean-Paul Felley. «Muntadas. On Translation: El adhesivo», en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. p. 247.

<sup>54</sup> Carla Borelli. «Traducir las noticias», en MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation*. Op. cit. pp. 254-255.





## **10. SIMULACROS DE VERDAD.**



Como advertimos en la introducción, el muro construido debe caer para dejar paso a las aspiraciones que ha creado su privilegio. Si esta empresa nos ha hecho comprender ciertas ideas, nos ha dejado protegernos tras el pensamiento de otros y nos ha permitido servirnos de su construcción para alzarnos y vislumbrar un horizonte desconocido; ahora debe caer, ceder, para que podamos alejarnos deslizándonos sobre la superficie plana de sus escombros. El único modo de renunciar a este muro del conocimiento, la única estrategia aparente, es saltar sobre él, abandonando nuestra situación resguardada y, poniendo al descubierto el cuerpo en un ejercicio que nosotros hemos elegido “artístico”, avanzar contra la tempestad de lo desconocido. Así, desnudos, sin protección, hemos de seguir adelante con coraje lo más lejos posible. Y cuando no podamos más estableceremos un nuevo enclave y allí un nuevo muro (o torre como la de Babel). Una construcción, lo queramos o no, temporal, que tarde o temprano habrá que volver a superar.

Si el conocimiento puede entenderse como una luz, ya dijimos que no queremos una lámpara fija en el techo que nos haga cálido el hogar; queremos una linterna para adentrarnos en la oscuridad de lo desconocido. Si esta investigación fuera una luz, inevitablemente la batería de nuestra linterna tendría que ser desechada con el tiempo; así que, si nuestro pensamiento se mueve, también serán móviles sus fuentes y cimientos.

Hemos añadido este último capítulo previo a la conclusión de nuestro estudio para establecer una serie de conexiones entre las ideas desarrolladas en cada una de las partes del escrito y la práctica de sus conceptos desplegados en la obra personal.

A continuación presentamos una clasificación con la que hemos pretendido ordenar el trabajo plástico propio en relación al interés científico-artístico de la presente investigación. Estos proyectos conforman las catas de terreno realizadas hasta el momento que, de un particular modo, ponen a prueba la consistencia de nuestra empresa epistemológica. Y la ponen a prueba no para demostrar su eterna valía, su absoluta verdad, sino, todo lo contrario: son ejemplos de una duda ante la convención, pero que no se pretenden afirmaciones, sino que igualmente dudan de su propia verdad

como pruebas, como experimentos, como experiencia, como arte, en su más extensa definición. Por tanto, la obra que aquí reunimos ha de entenderse como tránsito.

Hemos seguido un orden cronológico —no exento de alguna cesión— que se corresponde con una evolución tanto formal como conceptual.

Primero descendemos de un pensamiento en busca de lo absoluto para proponer el carácter efímero, corporal de lo humano (*Santos*); luego atentamos contra el sentido para dismantelar su omnipotencia; jugamos entre niveles donde el sentido se ve obligado a rendirse, pues se quiebra cada vez que ha de cambiar de ámbito (*Simulacros*). Y por último, planteamos una experiencia que analiza la idea de lugar, sólo para mostrar que cualquier campo de verdad se eleva inevitablemente sobre convenciones de nuestro entendimiento (*Crossover Place*).

## 10.1. ASPIRACIÓN ESPIRITUAL.

### 10.1.1. La mitificación de lo humano en la serie *Santos*.

“¡En esto está precisamente la divinidad:  
en que haya muchos dioses; pero no un Dios!”<sup>1</sup>

A partir de este convencimiento existencial emerge el ánimo que emprende el siguiente proyecto creativo, sustituyendo ese único Dios por muchos dioses. Lo divino se acerca a la materia carnal y sus deidades son sustituidas por personas. Con la serie *Santos*, comenzada en 2005, se propone una actitud vital crítica y atenta, abierta a los aspectos más lúdicos que inculcaba la “voluntad de poder” del nihilismo nietzscheano. Al reflexionar acerca de la naturaleza “divina” y trascendente del ser humano nos aventuramos a plantear que lo divino está en nosotros.



*San Eugenio (Doble autorretrato)*. 195 x 81 cm. (c/u), mixta sobre tela. 2005. Colección privada.

<sup>1</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid, Editorial Alba, 2001.

La serie pictórica *Santos* constituye una revisión de los valores y aspiraciones espirituales del ser humano que defiende una esencia depositada en lo personal, en el individuo y en sus allegados. Con este grupo de pinturas queremos remover lo más personal, lo identitario y subrayar lo humano como esencia existencial. En esta búsqueda de lo divino se manifiesta también un deseo de encontrar la propia identidad. Los numerosos autorretratos que encontramos en esta serie funcionan como un espejo que ante la pregunta “¿quién soy?” vuelven a renovar la misma cuestión.



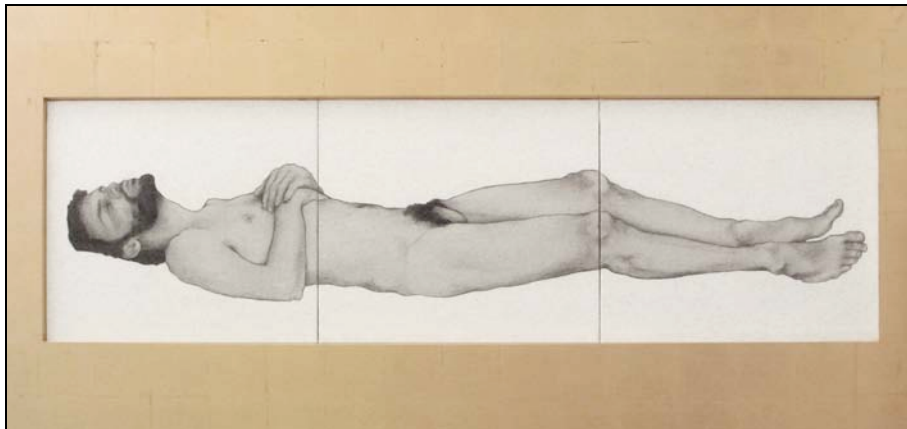
ARRIBA: IZQUIERDA. *Santa Rocío*. 195 x 162 cm., mixta sobre tela, 2005. DERECHA. *Santa María*. 195 x 162 cm., mixta sobre tela, 2006. ABAJO: IZQUIERDA. *Sta Emilia y Sto Domingo*. 200 x 180 cm., mixta sobre tela, 2005. Colección Ayuntamiento de Villanueva de la Reina (Jaén). DERECHA. *San Eugenio ante el abismo*. 195 x 162 cm., mixta sobre tela, 2006. Colección privada.





DE IZQUIERDA A DERECHA. *Autorretrato en estado de letargo delirante provocado por la alucinación del éxtasis precedente*, 150 x 150 cm., mixta sobre tela, 2006. *Autorretrato frente a la nada*. 150 x 150 cm., mixta sobre tela, 2007. *San Eugenio (Levitación inminente)*. 150 x 150 cm., mixta sobre tela, 2006.

Como de una fuente, bebemos de la iconografía cristiana (la fuente de la que nos enseñaron a beber); sus símbolos, su lenguaje, son adoptados y adaptados; y su estructura es deshabilitada para adoptar un nuevo modo de entender lo divino. Nuestros *Santos* son cercanos, se presentan con humildad y humanidad; y lejos de solicitar idolatría o veneración, muestran su semejante necesidad de trascendencia.

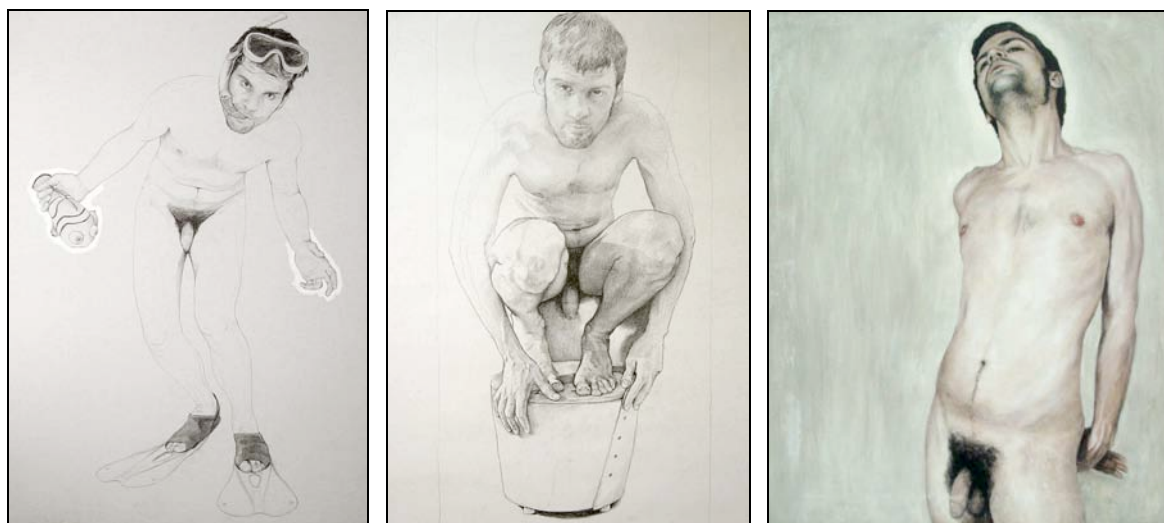


*Yacente II*. 215 x 93 cm., mixta sobre tela / pan de oro sobre madera, 2007.

Recurrimos a lo sagrado como único medio para desacralizar, para descender de lo celestial a lo terrenal. Ante el sin sentido de la existencia nuestros *Santos* aceptan su humanidad y el absurdo que ello conlleva. El único sentido que parece mantenernos es la continua revisión de la esencia de nuestro ser. Estas pinturas pueden ligarse al ánimo de Sísifo durante su descenso: una vez arriba, lograda la imponente tarea, llega la hora de aceptar la condición propia y volver a bajar. Estos *Santos* vuelven la mirada sobre el aspecto más absurdo e irónico de la naturaleza humana. Y sin más opción aceptan su condición de buen grado, con valentía suficiente como para reírse de sí mismos. No es una risa jocosa, sino más bien la sonrisa irónica del que descubre el truco del mago y



aún así quiere y puede seguir disfrutando de la función. Un risa que es síntoma de un ser que se reconoce absurdo, arrojado a un mundo sin sentido, pero que no por ello reniega de su capacidad para vivir felizmente.



ARRIBA. DE IZQUIERDA A DERECHA. *San Eugenio (Éxtasis inminente)*. 100 x 70 cm., grafito sobre papel, 2006. *San Eugenio (Justo antes de la multiplicación de los peces)*. 162 x 114 cm., mixta sobre tela, 2006. Colección de Arte Contemporáneo Universidad de Granada. *Éste no es San Sebastián*. 70 x 85 cm., óleo sobre tela, 2007. Colección privada. ABAJO. IZQUIERDA. *Siameses*. 162 x 195 cm., óleo sobre tela, 2008. Colección Ayuntamiento de Torrevieja (Alicante). DERECHA. *Estudio para caída*. 162 x 195 cm., óleo sobre tela, 2009.



En un estadio más avanzado (2007-2009), esta misma serie concluye con un giro en su planteamiento y en su forma. Lo carnal, los aspectos más físicos del cuerpo, imponen su presencia relegando a los símbolos que antes referían a lo sagrado. El

cuerpo en sí mismo se basta como origen y esencia, como centro de gravedad existencial y espiritual. Temas como el desdoblamiento, la multiplicación o la caída del cuerpo físico son traídos a colación para analizar el mundo interior del ser humano. La inmanencia de la materia carnal acabará destronando a la anterior voluntad de trascender.

### 10.1.2. *Santificación.*

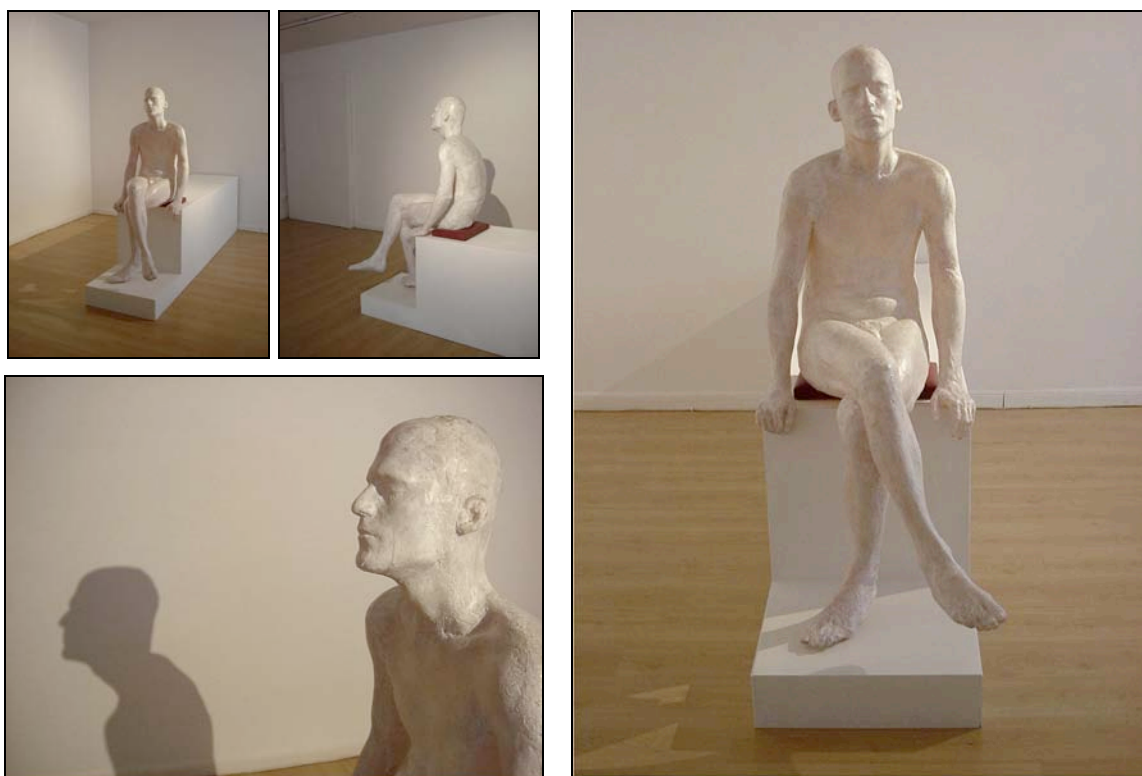
*Santificación* es una videoinstalación compuesta por un video-performance y una escultura de tamaño natural. Una triple proyección muestra diferentes perspectivas de la acción en la que el personaje principal protagoniza un rito purificador penetrando en el molde de su propio cuerpo como en una crisálida para renovar el sentido del ser mediante la mera revisión de su existencia. Al final de la performance nada ha cambiado, pero el mero hecho de llevar a cabo un rito nos obliga a reflexionar sobre su poder y sobre los símbolos que lo envuelven.



*Santificación.* 10' 28'', videoinstalación, 2005.

La escultura permanece como vestigio del instante culmen del performance y muestra lo que no está. En *Santificación* se apuesta por lo sagrado como único medio para desacralizar, para retornar a lo humano, a lo real y aceptar el sin-sentido de la

existencia. Todo el proceso persigue la teoría de que el sentido último del ser reside en la continua revisión de la propia esencia, lo que Heidegger denominara como el *Dasein* (“estar ahí” o “estar siendo”).<sup>2</sup>



*Santificación*. Escultura tamaño real, 2005.

---

<sup>2</sup> Sobre el concepto de *Dasein* nos referimos GAOS, José. *Introducción a Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1951; así como directamente a la obra del filósofo Martin Heidegger entre cuyos textos podemos destacar *Ser y Tiempo* o *Conferencias y artículos*. Las reseñas bibliográficas completas pueden encontrarse en la bibliografía.

## 10.2. ENTRE EL PERFORMANCE Y LA VIDEOCREACIÓN: *SIMULACROS*.

Hemos denominado *Simulacros* a los productos audiovisuales resultantes de una ecuación artística en la que participa la cámara de vídeo como testigo; el artista como actor o activador del acontecimiento; y una situación cotidiana que parte de la más absoluta normalidad. Este grupo de obras desarrolladas desde 2005 hasta la actualidad vienen marcadas por la lógica de su desarrollo, por su modo de proceder. El *cómo* en este caso abraza al *qué* para introducirlo en la absurdidad.

En *Simulacros* la realidad cotidiana es puesta a prueba, con la ruptura de la lógica habitual y un giro en el sentido. La normalidad es llevada al extremo hasta desprenderla de su significado habitual y cargarla de un particular simbolismo o simplemente poner en evidencia su grado de convención.

Parece que la aceptación del absurdo resulta la única opción cuando uno trata de buscar sentido al existir. Esto o la invención de explicaciones mitológicas y la aplicación de sus modelos de entendimiento al día a día. En estos trabajos nos hemos preguntado: ¿por qué renunciar a uno de estos dos caminos cuando podemos brincar de un lado a otro cubriendo el territorio que se extiende entre ambos? Las performances que conforman esta serie de *Simulacros* se mueven entre el absurdo y lo mitológico, en un juego que se caracteriza por la ironía. Cada acto cotidiano se transforma en un rito sin sentido. Entonces su simbolismo empieza a sufrir una especie de metamorfosis convirtiendo a cada acción en un extraño espécimen a medias entre la normalidad y una ceremonia que denuncia la naturaleza de toda convención. Como en *Santos*, lo cotidiano escenifica el fracaso de su trascendencia en la inmanente comedia de aceptación del absurdo.

A continuación reparemos en algunos ejemplos de lo que hemos resuelto denominar *Simulacros*.

### 10.2.1. El absurdo en *Maravillosas ocupaciones*.

En la videocreación *Pensamientos de langosta* aparecen sucesivamente cuatro imágenes que presentan desarrollos diferentes de un mismo planteamiento inicial: la acción cotidiana de disfrutar de un café; y cómo dicho acto puede girar en diversas direcciones hasta perder su significado ofreciéndonos un mundo de posibilidad. La repetición obsesiva o la negación del sentido establecido nos instalan en el territorio del absurdo.

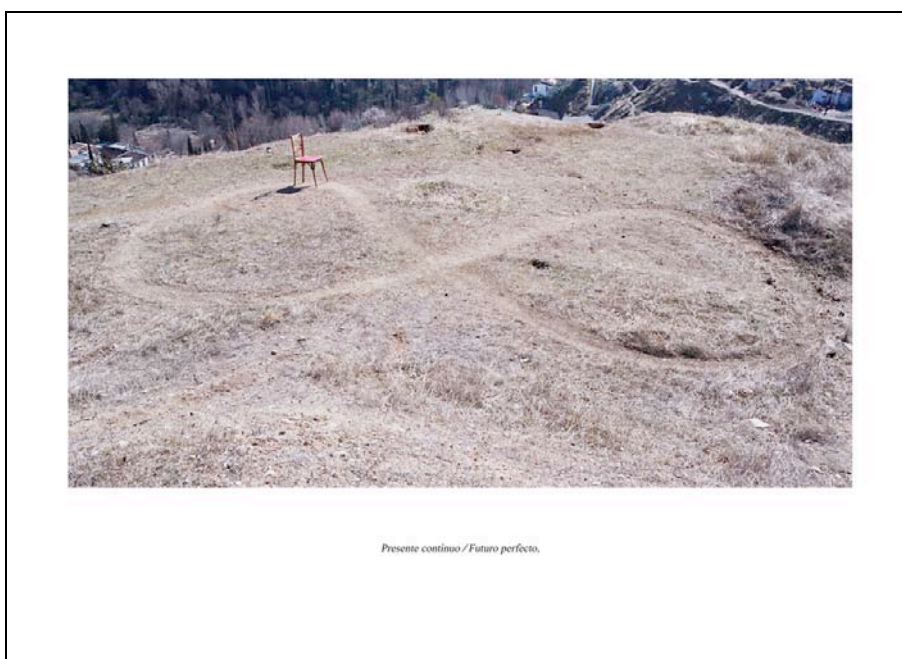


IZQUIERDA. *Pensamientos de langosta*. 3' 15'', 2005. DERECHA. *Física de una trucha*. 2' 46'', 2005.

En una línea similar encontramos *Física de una trucha*, una videocreación donde se muestra un escenario vertical dividido en cinco secciones por las que un personaje asciende de modo cíclico. El protagonista realiza las paradas pertinentes en etapas marcadas de una subida que ha de repetirse hasta el infinito. La obra nos plantea una paradoja existencial al enfrentar la casualidad con el destino. Una acción tan banal se ve repetida sin descanso como un castigo existencial. La frescura del acontecimiento se contamina con la inevitable repetición a la que es sometida. Con ello la naturaleza de la obra nos invita a identificarnos con el personaje que, una vez en la cima, vuelve o encontrarse en el inicio, obligado a continuar su perpetua escalada. En *Física de una trucha* reconocemos una plana interpretación del mito de Sísifo.

Una parecida insistencia en la repetición cíclica puede experimentarse con *Presente continuo / Futuro perfecto*, obra compuesta por el vídeo de un performance y

una fotografía de la huella de su proceso. El vídeo que documenta la acción nos sitúa en un espacio rural neutro en el que aparece un caminante que se empeña en repetir un mismo trayecto. Con su recorrido describe un signo de infinito hasta marcarlo en el suelo. Pasada más de una hora en la que no ha cesado su paseo consigue marcarlo en la tierra entre la hierba seca y, por fin, abandona el lugar. Junto a la proyección del vídeo, la fotografía nos muestra el resultado de la acción y un nuevo elemento, una silla como símbolo de la ausencia del caminante que ya no está. La quietud de este objeto nos recuerda el anterior movimiento.



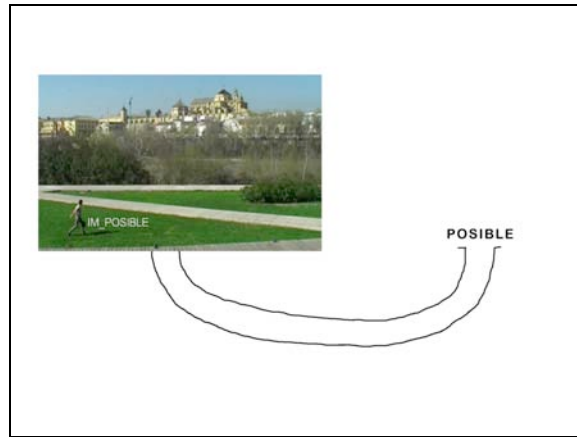
*Presente continuo / Futuro perfecto.*

*Presente continuo / Futuro perfecto.* Fotografía que acompaña al vídeo de la acción, 50 x 70 cm, 2005.

Situados de nuevo en un paisaje rural, con un olivo en primer plano, en la obra *9:29 / 9:39, Instrucciones de un buzo* observamos como el performer entra en escena ataviado con aletas, gafas de buzo y una azada en las manos dispuesto a cavar la sombra del árbol. Tras finalizar su tarea a toda velocidad, abandona el escenario habiendo marcado una franja de tiempo. La sombra continúa avanzando con el movimiento del sol. En este videoperformance la pequeña acción se sirve del absurdo para romper el ritmo natural del pensamiento y plantear una reflexión sobre el tiempo y la existencia, el “estar siendo” en el mundo.

En términos similares a la pieza anterior encontramos la videoinstalación *Im\_posible* que mantiene una ambición desproporcionada y absurda. En este caso el

protagonista pretende cabar un túnel entre dimensiones diferentes. ¿Dónde está el límite entre lo posible y lo imposible? Para establecer una comunicación en la distancia pueden existir caminos desiguales. En este trabajo la realidad cede su puesto a la ilusión y da una oportunidad a lo improbable para “ser”... no podemos dudar de que cuando lo imposible se lleva a cabo se convierte en posible. Con esta obra se plantea un juego de profundidad en la superficie que contesta a la vez que plantea la cuestión: ¿Trascendencia o inmanencia?



IZQUIERDA. 9:29 / 9:39, *Instrucciones de un buzo*. 4' 04", videoperformance, 2006. DERECHA. *Im\_posible*. 10' 47", medidas variables, videoinstalación, 2009.

### 10.2.2. *Milagros que no son magia: el juego de la ironía.*

Como en un truco de magia, los videoperformances que presentamos a continuación ponen en marcha el mecanismo de la ilusión, pero en este caso el truco también está a nuestra disposición. Y en su evidencia recae el poder destructor de nuestro simulacro.



ARRIBA. *Simulacro de levitación*. 1' 14'', videoperformance, 2006. ABAJO. *Simulacro de éxtasis*. 1' 28'', videoperformance, 2006.

Durante el videoperformance *Simulacro de levitación* (2006) un personaje completa un recorrido urbano en aparente levitación. En ningún instante observamos que el sujeto tome contacto con el suelo, sin embargo, se evidencia el proceso de edición de vídeo durante el que se han anulado los momentos de apoyo. Así, presenciamos un simulacro del que somos totalmente conscientes. Aunque no por ello dejamos de deleitarnos durante su transcurso. Se trata de un acontecimiento “milagroso” que no oculta su evidente falsedad.



Con la misma intención que *Simulacro de levitación* y continuando la misma serie *Simulacro de éxtasis* (2006), lejos de convencernos de un verdadero milagro, nos introduce en un mundo maravilloso. Al mirar bajo la lógica del simulacro podemos contemplar actos asombrosos sin olvidar la realidad; yendo más allá, creándola. Asistimos al escenario de un éxtasis cuyo protagonista se mantiene en el aire ante nuestra cómplice mirada.

Otros trabajos prolongan la serie *Milagros que no son magia* jugando con las mismas reglas, pero en diversos panoramas. *Alter Nordfriedhof Levitation* (2009), una obra realizada en uno de los transitados cementerios de la ciudad de Múnich (Alemania) es otro de nuestros ejercicios prodigiosos. Un nuevo escenario se presta lleno de magia para la misma acción que insiste en desvelar el truco de su ilusión.

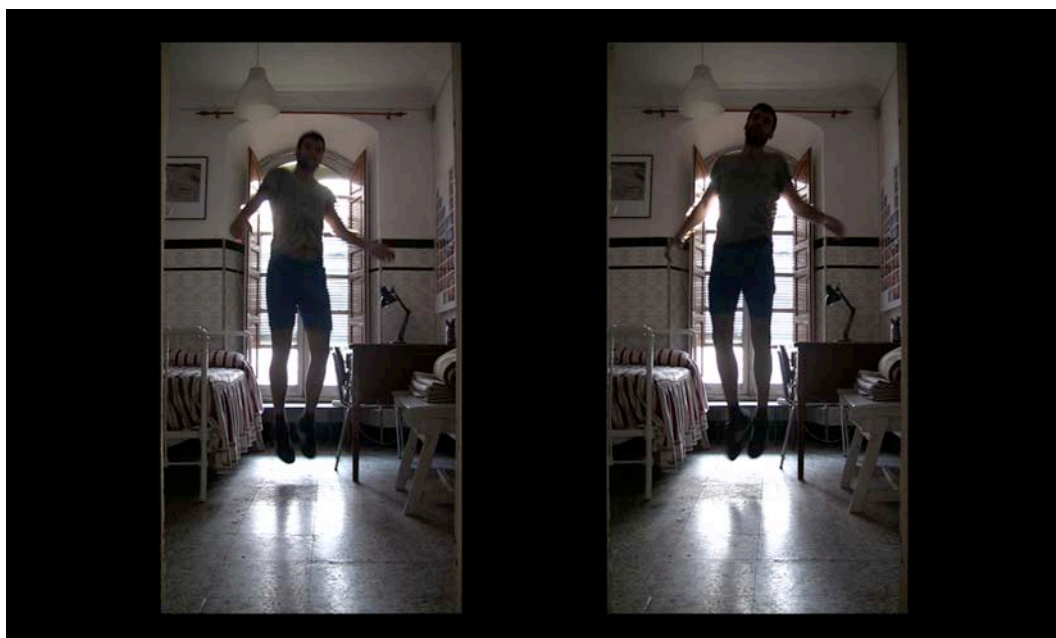


ARRIBA. *Alter Nordfriedhof Levitation*. 1' 12'', videoperformance, 2009. ABAJO. *360° Levitation*. 9' 42'' Loop, videoperformance, 2010.



Así mismo otras variantes de levitación son llevadas a cabo en *360° Levitation* (2010) y *Double Levitation* (2011). Diferentes contextos y prespectivas para desplegar la

fantasía de un ejercicio tan reconfortante como reír de la ilusión del prestidigitador aún cuando el truco es mostrado sin disimulo. Vemos la mano que mueve los títeres y lo que en principio podría destrozar la magia de la escena, nos hace crecer en madurez. El ejercicio de nuestro entendimiento avanza un escalafón y abraza con complicidad y participación el acto creador. Aunque lo que se esté creando no sea más que una farsa, un simulacro.



*Double Levitation. 0' 53"*, videoperformance, 2011.

### 10.3. EL LUGAR EN MOVIMIENTO: *CROSSOVER PLACE*.

*Crossover Place* es el título de un proyecto desarrollado en colaboración entre Eugenio Rivas Herencia y Jürgen Fristche (2009-2011). Este término inglés resume la idea de “lugar que es al ser *cruzado*” durante el tiempo que transcurre la acción de marcarlo para poseerlo, de hacerlo propio, un lugar cruz. *Crossover Place* nace de la reflexión sobre el concepto de lugar y la posibilidad de apropiarse de él, de territorializar, de crear territorio. ¿Cómo hacer propio un territorio? ¿Cómo ser parte de un lugar? Planteamos un lugar en movimiento, un lugar-acontecimiento, un lugar-acción. Como veíamos en el capítulo seis— habitar un espacio es crear continuamente sus límites y sus usos. Y, según este principio, no hay lugar sin acción.



*Crossover Place 1. Pictures, 2009.*

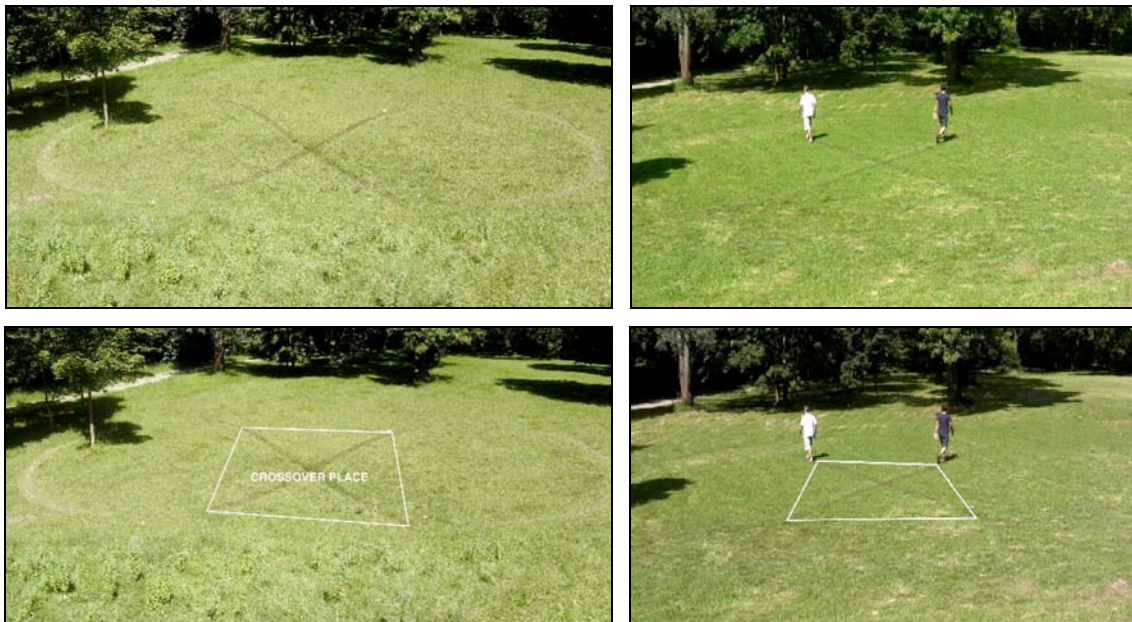
En su ensayo *Habitar la Tierra*, Félix Duque afirma que fundar una ciudad —atendiendo a la etimología— puede entenderse como cercar un territorio, estableciendo con la limitación física el modo de habitar un espacio concreto. De tal manera que “el genuino quehacer arquitectónico consistiría en la creación artificial de horizontes, que hacen de la (siempre presupuesta) plenitud amorfa del Ser-Nada un modo de-terminado de ser, según respectos y distancias”<sup>3</sup>. De-terminar un territorio será, entonces, acabar con la multiplicidad de posibilidades que nos ofrece y condicionar su uso reduciendo las infinitas opciones iniciales. Así, decidimos hasta donde van a llegar nuestros movimientos, nuestros actos, tal vez, nuestro pensamiento.

<sup>3</sup> DUQUE, Félix. *Habitar la Tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Madrid, Abada-Editores, 2007. p. 130.

Pero, aún más, ¿cómo sería un lugar en movimiento, lugar que acontece, que tiene lugar durante el habitar? Podría aludirse al acontecer como lugar o quizás entender el lugar como acontecimiento. Nos prestamos a la idea de desterritorialización, creación de nuevo territorio en el acto de ir más lejos de lo territorializado, salir del lugar. Un lugar del conocimiento, que Deleuze en su pensamiento nómada nos arengara a abandonar con valentía para poseerlo con humildad. Continuamos con algunos experimentos plásticos en torno a este cuestionar sobre el lugar desarrollados dentro del proyecto *Crossover Place*.

### 10.3.1. *Crossover Place 1.*

Situados en los resquicios de lo que fuera una plaza celta (lugar sagrado, emplazamiento para ritos y sacrificios) a las afueras de la ciudad de Múnich (Alemania) surge el cuestionamiento sobre el territorio y sus significados. ¿Es un lugar capaz de acumular energía? ¿Puede mediante la acción generarse un lugar?



Acciones *Crossover Place 1.1.* y *Crossover Place 1.2.*, 2009.

Durante los meses de julio, agosto y septiembre de 2009 y bajo el lema “máximo esfuerzo-mínimo resultado” (una inversión que a priori no parece muy rentable) se desarrolla el proyecto *Crossover Place 1*. En el vídeo documental de la acción el protagonista traza con su pasos un camino creando el símbolo de infinito que queda

dibujado en la hierba.

En la segunda de las versiones, *Crossover Place 1.2.*, dos símbolos idénticos se cruzan sobre un mismo centro. En este caso un doble infinito viene a definir el recorrido de los performers (dos esta vez). El espacio queda marcado por el ejercicio de los personajes que lo habitan, lo transitan, que actúan en o sobre él; y, de esta manera, se produce un lugar simbólico con un determinado sentido, con un significado particular que lo relaciona con el uso, lo diferencia y lo delimita, dotándolo de una carga (de energía y de significado) peculiar.

Un espacio neutro en principio ha adquirido cierto valor mediante el rito ejecutado en él convirtiéndolo en el lugar de cruce que es ahora. En una dimensión metafórica, este trabajo deposita en nuestras manos el poder de construir lo real, de dar forma al mundo en que vivimos y disponer sus estructuras de acuerdo con nuestros valores. Si “la necesidad implanta el órgano”, el uso funda el lugar.

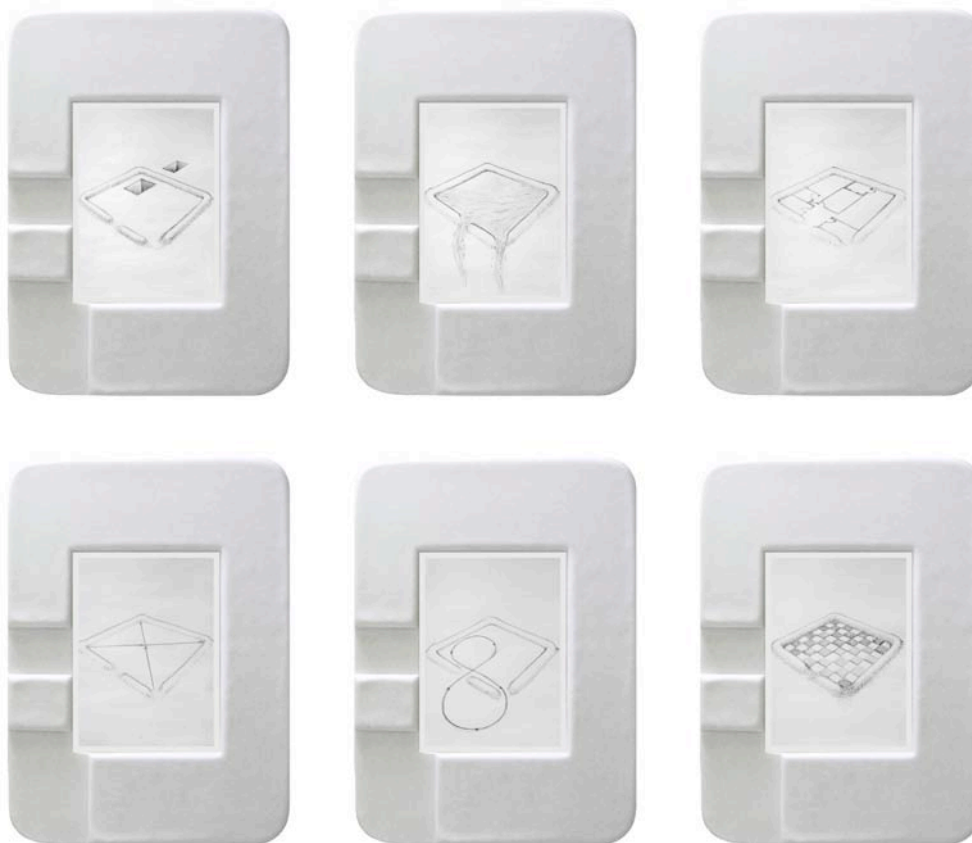


*Crossover Place 1. Pictures, 2009.*

Diversas tentativas se organizan en *Crossover Place* para plantear y refutar nuestra hipótesis. Algunos montajes fotográficos juegan con la misma idea analizando aspectos que se suman a la propuesta inicial. Igualmente la serie de dibujos *Crossover Place. Drawings.* analiza otra dimensión de un espacio determinado y las posibilidades de extender sus límites. El motivo de partida es la delimitación que hoy queda de la plaza celta a la que nos referíamos al comienzo.

En torno al mismo cuestionamiento sobre la idea de lugar que “es durante su uso”, lugar simbólico, habitable, en esta serie se concede una oportunidad a espacios

imposibles. El lugar será definido aquí mediante el intento de transgredir sus límites. Numerosas versiones de un mismo escenario original muestran la infinita posibilidad. Estos espacios irreales vuelan más allá de lo imposible.



ARRIBA. *Crossover Place 1.1. Drawings*,Grafito sobre papel y resina de poliéster. 2009. Colección Desencaja, Junta de Andalucía. ABAJO. *Crossover Place 1.3. Drawings*. Grafito, acrílico e impresión sobre papel y resina de poliéster. 2011.



### 10.3.2. *Crossover Place 2 (Crossover Room)*.

Siempre fieles al principio de “máximo esfuerzo-mínimo resultado”, en *Crossover Place 2* se traslada la reflexión sobre el habitar a un espacio cerrado, en un trabajo para *The Homeless Gallery* en Múnich (Alemania), agosto de 2009. Esta vez entran en juego nuevos conceptos como eje, equilibrio, tensión. Hablamos de coyunturas que permiten el movimiento de la balanza, de las fuerzas que le hacen parar.

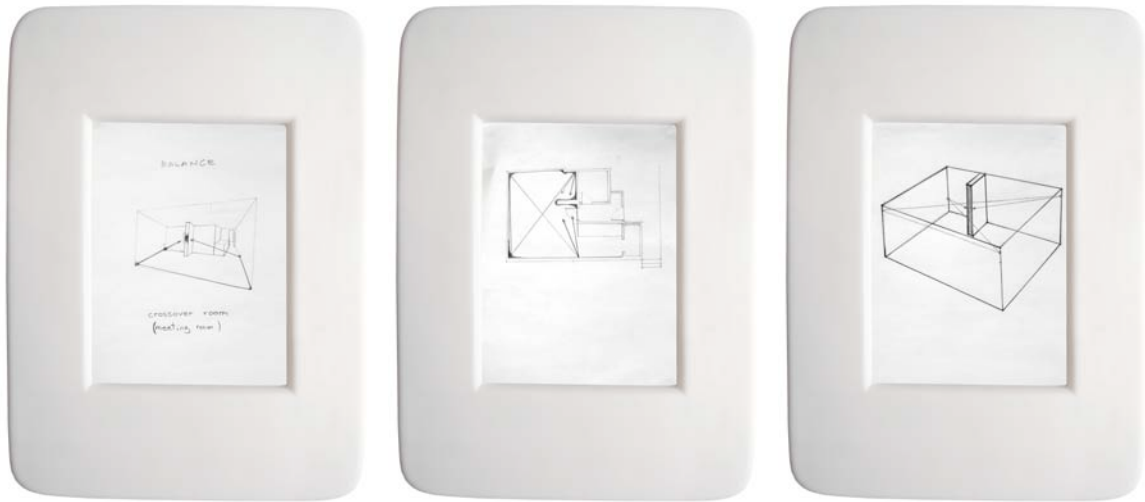


*Crossover Place 2. (Crossover Room)*. The Homeless Gallery, Múnich (Alemania), documentación fotográfica, 2009.

De nuevo en torno a una acción principal se estructura un grupo de trabajos que reflexionan sobre las mismas ideas, volviendo a replantear las conclusiones primeras una y otra vez. Imágenes, dibujos, instalaciones escultóricas, etc. van a completar un conjunto indeterminado donde la cuestión sobre el lugar y sus usos adoptan diversas formas.



ARRIBA. *Crossover Place 2. (Crossover Room)*. Fotoimpresión, 2009. ABAJO. *Crossover Place 2. (Crossover Room) Drawings 1*. Grafito sobre papel y resina de poliéster, serie 21 unidades, 2009.







## **11 CONCLUSIONES.**



“Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BECKETT, Samuel. *Worstward Ho*. 1984.



## 11.1. ¿CON O CONTRA EL ARTE?

“Nada hay en el mundo más blando que el agua... y sin embargo no hay cosa que supere mejor que ella el más difícil de los obstáculos y siga su curso.”<sup>2</sup>

En este capítulo intentaremos reunir el coraje suficiente para determinar algunas conclusiones en un proyecto que si algo defiende es no establecer límites, sino disipar los existentes. En cualquier caso, la máxima aspiración será de-terminar esta empresa destruyéndola, para dejar hueco a nuevas construcciones. Así que no vamos a aferrarnos a ninguna realidad, pues desconfiamos plenamente de cualquier verdad; y no vamos a implorar por la supervivencia eterna ya que agradecemos la permeabilidad de nuestra efímera presencia. Recordemos la imagen que describíamos en la introducción: si la construcción de nuestro texto puede compararse con un muro, nuestro mayor deseo será que, una vez levantado, se derrumbe por completo para no cohibir el camino hacia nuevos mundos, hacia nuevos modos de entender lo real; para abrir las puertas a otras formas de extender la idea de posibilidad sobre el territorio de lo que se consideraba imposible.

Nada puede escapar cuando la escopeta de Chantal Maillard comienza a disparar palabras con una puntería aterradora. Transcribamos de nuevo la cita que encabezaba nuestra introducción y que en pocas líneas resume un posicionamiento filosófico, estético, ético y vital con el que estamos plenamente de acuerdo. Aquí comprobamos la consistencia de sus golpes:

“Me he situado “contra” el arte y otros conceptos institucionales como quien se apoya “contra” un muro que, al par que nos ampara, nos coarta. Muros, los de la metafísica, la ciencia, la moral, la política, la religión, las formas consensuadas de emocionarnos social y estéticamente, la filosofía o el arte, que hemos levantado para sostenernos, defendernos o protegernos pero que, cuando cobran solidez, nos impiden ver al otro lado, traspasar el ámbito conocido y

---

<sup>2</sup> LAO TSE citado por Jorge Bucay en *El camino de la espiritualidad. Llegar a la cima y seguir subiendo*. Barcelona, Random House Mondadori, 2011. p. 144.

aprender otras maneras de caminar, de estar y de relacionarnos con las cosas y, lo que es peor, nos hacen olvidar que alguna vez los hemos construido”.<sup>3</sup>

Viene a advertirnos Maillard de la excesiva consistencia de nuestras construcciones. O, al menos, de su aparente promesa de eternidad. Una rigidez que a la larga sólo puede convertirse en obstáculo para nuestro conocimiento, en placebo reconfortante que nos induzca a la pasividad y a la creencia. No se trata de una negación de los valores, sino más bien de la cuestión sobre su temporalidad y su reemplazo continuo. Para esta pensadora —y en ello compartimos un mismo sentir—, los valores siempre existen, no pueden desaparecer, ya que vivimos en ellos y a través de ellos. De manera que si nos consideramos dentro de una “crisis de valores” entendemos que cada conflicto afecta a los valores precedentes, para sustituirlos por unos nuevos. Donde Maillard hace hincapié es en quién propone o impone el cambio de valor. Acorde con lo que defiende esta rotunda pensadora— “los valores se elaboran con la repetición de los gestos en un universo compartido...”,<sup>4</sup> es decir, las acciones crean valores y no al contrario, como ingenuamente pensábamos. Por lo que podemos concluir que si somos dueños de nuestros actos tendremos en nuestra manos el poder de crear o renovar los valores que rijan nuestros mundos, de disponer las bases sobre las que se edifique cualquier convención. De la acción brotará el valor, un valor que a su vez determinará la acción futura y así sucesivamente.

Está bien que esta deducción nos devuelva siempre al origen para cuestionar una vez más: ¿qué fue antes la gallina o el huevo? Sin miedo confirmaremos que la gallina es una estrategia del huevo para eternizar su existencia.<sup>5</sup> O bien, para prorrogar su inevitable desaparición.

Si nuestra hipótesis presumía que lo real es pura ficción, nuestra principal conclusión ha de ser que hasta el momento toda distinción entre verdad e ilusión se ha diluido frente al tacto de la terrible maquinaria del absurdo. Así pues, el principio de nuestro propósito, su comienzo, es todo un fin, un final, una terminación: con su apertura se efectúa la desaparición de todo cuanto nos rodea y nos mantenía en la creencia respecto al mundo y la vida.

---

<sup>3</sup> MAILLARD, Chantal. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia, Pre-textos, 2009. p. 9 y 10.

<sup>4</sup> *Idem*. p. 25.

<sup>5</sup> Idea tomada de Joaquín Sánchez Ruíz en la introducción a su libro *Una aproximación a la talla en mármol de Carrara a partir de la bibliografía italiana*. Córdoba, Sánchez Ruíz, 1998.

## 11.2. UN MAPA A ESCALA 1:1. CONCLUSIONES.

Un simulacro —nos decía Baudrillard— se anticipa a lo real hasta el punto de no necesitarlo. El simulacro precede a la verdad anulando su valor excepcional y en dicha destitución se impone a modo de nuevo original. Nuestra era, la posmodernidad o sobremodernidad —como algunos la prefieren—,<sup>6</sup> está marcada por la huella de esta copia anticipada que, llevada al extremo, llega a constituir lo que se ha denominado hiperrealidad. Muy brevemente y en rasgos generales se puede resumir este fenómeno como la sustitución de la experiencia por la reproducción de su imagen a la enésima potencia. ¿Quién quiere un encuentro en vivo cuando puede pasar el día conectado a una red social en internet?

Con el simulacro el mapa ajusta su dimensión a la de la realidad en una escala 1:1 hasta cubrirla por completo, hasta confundirse con ella y al fin suplantarla. Pero este síntoma, esta confusión, que en un principio se desvela fatal, puede llegar a convertirse en el único remedio para escapar a las garras de lo hiperreal. Si queremos escapar al poder manipulador de un sistema desproporcionado habrá que entregarse por completo a la desproporción de las apariencias. Habrá que golpear a la estructura con sus propias extremidades para evidenciar la fragilidad que le caracteriza, para descubrir su falacia.

Adelante presentaremos el desenlace de nuestra tesis. Hemos mantenido la estructura del texto clasificando nuestras conclusiones en tres bloques equivalentes y para acabar hemos añadido un apartado en el que enumeramos las consecuencias teóricas de nuestra empresa de un modo más general y con mayor consición.

---

<sup>6</sup> Marc Augè, cuyas ideas hemos analizado en el capítulo siete, sugiere el término sobremodernidad o hipermodernidad, que puede equipararse a posmodernidad pero con el ligero matiz de, no sólo ser algo posterior a la modernidad en el tiempo y que renuncia a sus grandes relatos, sino que la remeda con artazgo, que la supera en el ejercicio de su exceso hasta suplirla definitivamente; acelerando todos los procesos constitutivos de la modernidad de los siglos XVIII Y XIX.



### 11.2.1. Conclusiones al bloque I. El sentido absurdo.

La noción de un sentido absurdo comporta una paradoja necesaria sobre la que poder crecer en el ejercicio de la creación. Una creación que no reniega del sentido sino de la lógica, y que acepta lo absurdo como parte indispensable de lo real.

En el primer bloque de nuestro estudio hemos hablado de mitos necesarios para comprender el mundo y a nosotros mismos, que funcionen como cimientos para los valores de la población agrupada en una sociedad planetaria. Estaremos de acuerdo en la vital función del ámbito mitológico y en la relevancia del arte a la hora de la creación, revisión y renovación de dichos mitos o metáforas que trabajan en pro del entendimiento tanto individual como colectivo. El arte, igual que el mito, nos ayuda a conocer y a conocernos, a situarnos en el mundo respecto a nuestros otros y, en definitiva, a ser más humanos. Continuamente trabajamos en la construcción del sentido de nuestra existencia. Y en este proceso el arte desempeña una labor indispensable.

El caso de Joseph Beuys y su propuesta de un *arte ampliado* ejemplifica la apuesta por un desarrollo de la creatividad en pro de la comprensión humana y de la dignidad. Cada creación puede entenderse como el esfuerzo del autor aportando su grano en la formación de un nuevo universo mitológico. Más allá de los límites de la razón confirmamos el poder del mito en la creación del sentido. Un sentido que no se ve atacado por el absurdo, que no se contrapone a él, sino que crece con su ayuda penetrando en lugares donde la razón más exhaustiva hubiera establecido fronteras contundentes.

Es hora de aceptar la complejidad como estructura indivisible que todo lo relaciona. Su disposición lógica conlleva cierta mezcla de orden y desorden, situándose a mitad de camino entre entropía y negantropía, entre caos y cosmos. Existe una tendencia entrópica que mueve al universo hacia el desorden máximo, pero en su transcurso todo se organiza, se complejiza y se desarrolla. Concluimos que la incertidumbre es un ingrediente indispensable e inevitable en la receta de toda epistemología. Así mismo siempre queda una causa indecible que no puede traspasarse, imposible de pronunciar. Nuestra realidad no puede ser aprisionada entre el cerco de la razón y aún menos tras las rejas de una ilusa racionalización que presume de un poder que no posee. Es por ello que todo movimiento epistemológico, pese a la ventajosa

economía de la planificación, ha de plantearse con apertura estratégica y no permanecer sujeto a un programa anticipatorio cerrado. En definitiva, concluimos que no existe una verdad, sino muchos caminos por los que adentrarse en la genuina complejidad del mundo. Toda teoría es establecida mediante acuerdo o convención formulado por personas (pocos o muchas) con el fin del entendimiento; pero que —subrayamos— no es equivalente a la noción de *verdad*.

El arte, igual que cualquier otro movimiento que aspire a penetrar en la ontología, descubrirá que no existe una verdad legítima, universal, absoluta, sino que toda realidad viene condicionada por el objeto-sujeto epistemológico. De este modo ya no cuestionamos qué es arte, sino cuándo hay arte, cuándo el ejercicio cognoscitivo pone en marcha la acción artística, la verdad “arte”.

Con el arte de participación se favorece la puesta en común tanto de los valores como de su proceso de construcción. Esta tendencia artística promueve la confrontación directa de opiniones y creencias, plantamientos filosóficos, existenciales o cognoscitivos. Mediante la participación se juega a relativizar las diferentes versiones de verdad. Y se propone una experiencia más presente, en conexión directa con la vida, con lo real.

La gran fuerza del arte reside en su capacidad de ser paradójico, de incluir la contradicción en cada afirmación. El arte ostenta la capacidad de defender una tesis y su contraria. Una dualidad desterrada de todo aquello que se pretende científico y que lo dota de una sutil influencia. Su capacidad de defender varios discursos —incluso versiones opuestas— a un mismo tiempo le permite permear entre las rígidas estructuras de poder.

La práctica artística se remeda a sí misma escenificando la parodia de un arte siempre bello en una sátira oculta que derriba todos los pilares de la institución artística así como los tópicos del “buen gusto” y los estereotipos culturales. La realidad más pragmática se vuelve inútil en el arte para denunciar la noción misma de utilidad, promulgando el derecho a una existencia sin sentido. Una renuncia irónica a la imposición del sentido, una revancha contra la lógica convencional.

### 11.2.2. Conclusiones al bloque II. La vida es fácil y el arte puede ser lo que tú quieras.

Hemos aceptado el absurdo como patrocinador existencial de un sujeto que es consciente de los límites de la razón. El mito de Sísifo nos ha ayudado a ilustrar la situación del hombre posmoderno que no tiene más remedio que aceptar el fracaso de su empeño por medir el mundo con su entendimiento. Si aquello que pretende traspasar la experiencia es construcción, cualquier juicio efectuado a propósito del pensamiento será igualmente construido.

Toda realidad cognoscitiva es el producto de un acuerdo o convención: no existe tal cual, más que en nuestro entendimiento. Por lo que todo consenso acerca de lo real estará tanto más alejado de la realidad en cuanto mayor sea su interpretación. Sin embargo, la conciencia de esta limitación no ha de advertirse con pesadumbre, sino, todo lo contrario, como la verdadera emancipación del ser humano que ahora puede permitirse el lujo de reirse incluso de su propia existencia.

El creador absurdo será un pensador lúcido capaz de recorrer su mundo consciente de los límites epistemológicos, pero escéptico respecto a la corrección de las convenciones. Un creador despreocupado y valiente, desapegado de su obra, capaz de edificar nuevos modos de entendimiento en el quejumbroso territorio de la imposibilidad.

La negación de un todo absoluto y la evidencia de la diversidad cambiante conforme a las leyes del absurdo son fruto del trabajo de artistas como Gilbert & George, quienes nos muestran el espectro más amplio e indomable de lo humano. Este gesto humanista de las esculturas vivientes que profesaban un *Art for all* (Arte para todos), refuerza su empuje con el trabajo de Jeff Koons, toda una contestación cínica que se levanta a favor de la falta de lógica de nuestro «estado de absurdo existencial». El arte nos enseña a movernos al son de Sísifo, «para nada».

Es posible una manera estética de conocer que eleva la ironía hasta terrenos éticos y epistemológicos. Espacios donde la equivocación cobra un valor especial. Lo real es convención, acuerdo, contrato del entendimiento que amarra los límites de lo que ya no llega a iluminar. Pues durante el acto de construcción sólo tendrá sentido elevar un puente para adentrarnos en un espacio antes intransitable y en apariencia inexistente.

Un gesto heroico y estúpido a la vez, que forma parte del baile irónico entre la razón y la entropía, la tendencia al desorden de lo desconocido. Somos partidarios de esta danza casual y estética que constituye el mundo a cada paso, más o menos pactado, más o menos improvisado.

La risa es parte del sistema defensivo: al producir endorfinas y morfina naturales, disminuye la receptividad al dolor de nuestro organismo. Hemos comprobado que la risa se produce ante una situación de peligro. Un peligro que algunas veces es físico, pero muchas otras se manifiesta en el plano del entendimiento. Allí surge el mecanismo irrisorio cuando no encontramos el amparo del sentido. La contradicción, el absurdo, lo inesperado, se tornará en molestia, inquietud y temor que podremos sufragar con la herramientas que nos proporciona la ironía y el humor.

El poder estético y lúdico de la razón nos proporciona capacidad de autodeterminación, sirviéndonos como herramienta para crear un mundo propio, más allá de las inquebrantables murallas establecidas por la lógica. En el trabajo de Pipilotti Rist veíamos como la equivocación, el error, la pérdida o la caída, funcionaban a modo de llaves que abrían la posibilidad al romper las fronteras entre lo conocido y lo inexplorado, entre lo real y la fantasía. Certificamos con ello que la equivocación, el error, son puertas que nos permiten salir de una estructura epistemológica para establecer nuevas estrategias con las que sumergirnos en el océano del conocimiento.

Hemos analizado cómo el ser humano lucha o danza con la naturaleza en un juego estético responsable que aspira a la sostenibilidad. Los modos de habitar de este hombre se ponen en juego en un campo donde lo poético es el resquicio de la construcción de la dignidad. Es el producto o, más bien, el subproducto de un negocio entre el ser humano y la naturaleza que lo alberga. Según este planteamiento podemos afirmar que la práctica artística y, en definitiva, todo lo estético, no es más que el resultado en proceso de la interacción entre hombre y natura.

Al crear horizontes, al marcar los límites de su mundo, la humanidad de-termina sus propias opciones, a la vez que acaba con su infinita condición de posibilidad. Digamos que al marcar un territorio dejamos fuera de él un mundo por conocer, un espacio ajeno que se nos escapa y que con el tiempo habrá que conquistar definiendo nuevos límites, ampliadas fronteras para nuestro entendimiento, para nuestra realidad.

Esto implica que la creación de un *modo de ser* acaba con los otros posibles. Así, dichos horizontes de-terminarán igualmente nuestros movimientos, nuestras costumbres y nuestro pensamiento.

Aquí el arte se vuelve inapropiado insistiendo en la estrategia de hacer trampa para perder. Una artimaña que va a dismantelar el carácter convencional de todo juego. Éste nos parece el más honesto propósito de aquel que, como nosotros, pretenda participar en esta estructura lúdica del arte y, en definitiva, del entendimiento.

Nos sumergimos en la experiencia de Francis Alÿs para comprobar que muchas veces la ecuación más positiva es la que emplea el máximo esfuerzo a cambio del mínimo resultado. Hemos confirmado que la patafísica —ciencia que debe su nombre a Alfred Jarry— puede prestarnos sus estructuras metodológicas para realizar una certera aproximación a aspectos de la realidad que de otro modo nos quedarían privados.<sup>7</sup> Es decir, sólo a través de soluciones imaginarias, irreverentes e inapropiadas podremos descubrir desconocidas facetas de nuestro mundo.

Este simulacro de juego, simulacro de verdad, muestra el interés principal de nuestra empresa, así como su mayor logro: la creación de una estrategia existencial (o confirmación de su eficacia) que, ante todo, persigue el objetivo de mostrar el carácter convencional de toda verdad. Para ello desconfía de cada teoría, de cada puesta en práctica, de cada experimento y de cada conclusión. Ya se trate de una tesis consensuada universalmente, ya de la hipótesis propia sobre los mismos procedimientos, ya del juego practicado en la investigación.

---

<sup>7</sup> Según el diccionario María Moliner, la patafísica es la ciencia de las «soluciones imaginarias» inventada por el rey Ubú, personaje de las obras del escritor francés Alfred Jarry (1873-1907).

### **11.2.3. Conclusiones al bloque III. Desconocer la verdad.**

En el centro de nuestra empresa nos hemos cuestionado la posibilidad de aprobar a lo real, de concederle el grado de veracidad al que aspiraba, pero el examen volvió a resultar insuficiente por exceso, de modo que la asignatura queda pendiente hasta nueva convocatoria. La pregunta era: ¿Conocimiento o verdad? Y como contestación en nuestras conclusiones sólo podemos aceptar la opción de desconocer la verdad, desaprenderla; pues no es válida como tal. No es equiparable a lo real, tampoco cumple con las expectativas de nuestro tiempo. Ya no necesitamos la verdad.

Apoyándonos sobre los textos de Marc Augé hemos analizado cómo nuestro mundo se caracteriza por la superabundancia y cómo la información supera a la realidad. Las promesas de instantaneidad y ubicuidad nos han llevado a depositar demasiada confianza en las prótesis de ficción que la comunicación nos proporciona. Ya no podemos seguir otorgándole nuestro beneplácito. Es momento de dudar y ya veremos, tal vez más adelante, en qué nuevo emplazamiento hemos de volver a construir.

Para cuestionar y acusar nos servimos del arte que nos ayuda a incorporar una distancia respecto a nuestro contexto y nos devuelve el control perdido, la soberanía y la autodeterminación. El trabajo del arte consiste en señalar la ilusión y mediante la seducción desvelar las convenciones sobre las que se eleva la supuesta verdad.

El arte ha venido entonces a poner a prueba nuestra fe en los medios y a comprobar que —como advierte el dicho popular— “no todo lo que brilla es oro”. Al mezclar sin aviso realidad y ficción, ejemplos como el de Fontcuberta nos hacen despertar de nuestro indulgente sueño donde todo es creíble, obligándonos a activar nuestra capacidad crítica y de discernimiento. Ésta, al igual que tantas otras recetas, viene a trabajar en estos límites donde lo real no termina de definirse, alertando también a su público de la frágil barrera que nos separa de la ficción.

Tras el fracaso de nuestra realidad en su empeño por medirse con las reglas de la razón, nos planteamos otras estrategias como la simulación y la seducción, que no se sometan a una incierta veracidad en la que pocos apostarían. Empujados por el impulso

de Baudrillard hemos acordado que nuestro modelo sería el cáncer y la metástasis nuestra metodología, en una empresa abocada a acabar con su propio cuerpo.

El simulacro posee una fuerza capaz de suplantar lo real, puede reemplazarlo y destruir los lazos que nos mantenían unidos a la artificialidad de la verdad. Sólo cuando lo verdadero absorbe toda la energía de lo falso aparece el simulacro. En ese estadio ha de servirnos para dismantelar las estructuras alienantes de los consensos epistemológicos y refrescar sus modelos. La simulación es el éxtasis de lo real que gira sobre sí mismo hasta la pérdida de sentido, desnudándolo de artificios para mostrarlo en su estado más puro. Con la simulación lo real se permite el lujo de desprenderse de toda máscara y se expone tal cual.

Hemos denominado hiperarte a aquella práctica artística que llegaba a negarse a sí misma en un proceso de éxtasis que le hacía perder su sentido o esencia originaria. Para recuperar su valor el arte se ve obligado a desprenderse de toda utilidad y se pretende único e irremplazable. El objeto artístico ha de encontrar su valor más allá del cambio y del uso. En esta línea el arte llega a reírse de sí mismo hasta negarse por completo. El trabajo de Maurizio Cattelan es uno de los más claros ejemplos de un arte que juega con el arma de doble filo de la seducción. Con él hemos comprobado que muchas veces la negación constituye la más certera maniobra para afirmar y escapar es el único modo de quedarse.

Antes de terminar hemos hecho una apuesta por la confusión que reina en la posmodernidad, cotejándola respecto a la plantilla de Babel, para concluir que el reinado de la incomprensión vuelve a repetirse según un modelo en el que el *logos* reconoce su fracaso y cesa en su esfuerzo inútil por atrapar y encasillar el mundo. En esta situación ambigua, donde las perspectivas se amontonan, la traducción nos evidencia los mecanismos de producción y consumo de significado a los que se sujeta el sistema global; al mismo tiempo que se pone de manifiesto el poder de seducción y manipulación con las que se ve amplificada la función del intérprete.

De la mano de Muntadas hemos comprobado la traición implícita en toda traducción y, una vez más, hemos podido confirmar que el espectro de lo real no es más que un complejo entramado de convenciones: una gran construcción en la que cada piedra es el fruto de un acuerdo, no siempre pleno, del entendimiento compartido.

Por último nos hemos desnudado para mostrar las catas de terreno realizadas hasta la hora en el campo de la plástica y que han servido de flechas para apuntar a los blancos de esta investigación. En el décimo capítulo hemos presentado la obra artística personal para, sobre lo concebido, seguir trabajando en la construcción de nuestra propia torre confusa que algún día habrá de caer.

Concluiremos con —valga el término utilizado por Camus— “una enormidad” al decir que *la verdad es una mentira compartida*. Pero si, por un lado, no podemos garantizar que existe una verdad, quién podría salvarse al afirmar en otro extremo que todo es mentira. Dejaremos el tanteo en tablas: un empate acordado y necesario para que la comprensión no se disuelva en el sin sentido. Un cero a cero entre la verdad y su simulacro o, mejor, un infinito a infinito que iguala exactamente el resultado, pero esta vez con un exceso. Irreductible equilibrio en el sondeo de una partida tan jugosa. Para nosotros no hay duda: lo importante es participar y lo mejor es hacer trampa para perder.

Esta vez construiremos una nueva torre a la imagen de la afamada de Babel, pero lo haremos como aventurábamos desde el comienzo, retirando primero una piedra del muro de nuestro universo de convenciones para sustituirla por una imagen de sí misma, eso sí una imagen rasterizada a máxima calidad. Con suerte acertaremos a desequilibrar los cimientos de esta construcción ética, que al fin reducida a escombros volvera a erguirse con una nueva forma actualizada, siempre estética, más o menos certera, pero consciente de su destino: volver a caer en la infinita lucha del entendimiento, en el baile poético entre el ser humano y su mundo.



#### **11.2.4. Síntesis de las conclusiones.**

##### **Bloque I.**

1. Los mitos resultan necesarios para comprender el mundo. Por medio de ellos establecemos la estructura de valores con la que ordenar nuestra sociedad planetaria en constante renovación.

2. El arte trabaja en la elaboración de un universo simbólico y mitológico desempeñando la precisa tarea de su revisión y renovación. Con tal fin se sirve del absurdo, lo que le permite penetrar en ambitos donde la razón no llega.

3. Existe una tendencia entrópica que mueve al universo hacia el desorden máximo, pero durante su transcurso todo se organiza, se complejiza y se desarrolla. Así mismo el conocimiento posee una estructura compleja que incluye la incertidumbre y la indecibilidad. Esto nos predispone con gran apertura frente al absurdo a la vez que nos permite desconfiar del grado de verdad supuesto en cada convención.

4. El arte nos proporciona caminos por los que aproximarnos a la genuina complejidad del mundo, en un proceso epistemológico que rige o gestiona la relación sujeto-objeto. Reflexiona sobre los valores establecidos, los pone a prueba, los destruye cuando no funcionan y propone su sustitución.

5. Es posible un sentido absurdo. Paradoja que riñe con la lógica y amplía la condición de posibilidad, permitiéndonos desplazarnos con libre albedrío por el territorio de lo imposible, antes vetado por la razón. Igualmente el arte tiene la capacidad de ser paradójico. Puede defender una tesis y su contraria. Y puede hacerlo al mismo tiempo, permitiéndole permear las rígidas estructuras de poder. Su poder de auto-contradicción le abre el acceso a un territorio sin sentido desde donde aplicar una fuerza devastadora contra modelos, convenciones, tópicos y estereotipos.

## Bloque II

6. El ser absurdo de la posmodernidad es consciente de los límites de la razón. Y gracias a la aceptación del absurdo puede lograr su emancipación y autodeterminarse.

7. El creador absurdo, al desprenderse de los límites de la lógica racional, puede adentrarse en lo imposible y desde allí crear nuevas formulas para nuestro entendimiento.

8. Sólo desde el absurdo puede el arte adentrarse en aspectos profundos de la existencia humana abocada al “sin-sentido”.

9. El conocimiento es estético. Y se sirve de la ironía para refrescar los procedimientos de su ética. El arte se sirve de las herramientas que nos proporciona la ironía para ampliar nuestros modos de estar en el mundo, así como de relacionarnos con él y en él.

10. La equivocación nos permite penetrar en lo desconocido, en una región de la realidad vedada por la razón y el sentido común. Por medio del error, la pérdida, la caída o el fallo en su más amplia gama, el arte rompe las fronteras entre lo conocido y lo inexplorado, entre lo real y la fantasía, y establece nuevas estrategias para aprehender lo real.

11. El ser humano desarrolla un juego estético que se pretende sostenible. Lo poético es el resultado del proceso de construcción de la dignidad, un baile entre hombre y natura.

12. Con cada construcción de-terminamos nuestro modo de relacionarnos entre nosotros y con el mundo. Estéticamente definimos los horizontes que condicionan nuestros modos de ser, de habitar, de pensar.

13. El arte desaempeña el juego de cada construcción con la ventaja que el absurdo le proporciona. Se permite el lujo de perder para desentrañar las reglas —siempre acordadas— de todo juego.

14. Muchas veces la ecuación más positiva es la que emplea el máximo esfuerzo a cambio del mínimo resultado. Las soluciones más desproporcionadas pueden resultar las más oportunas.

15. La estrategia del simulacro persigue el objetivo de mostrar el carácter convencional de toda verdad. Sabe desconfiar de toda realidad hasta el punto de sustituirla, incluso antes de que ésta llegue a existir.

### **Bloque III**

16. Ante la falta de actualidad y vigor de la verdad, nos vemos en la obligación de desaprenderla. Hemos dejado de necesitarla. En el mundo de la superabundancia la realidad es superada por su representación. Hecho que nos obliga a dudar de la estructura ontológica misma.

17. En el campo del arte no existe límite entre verdad y ficción. Esto le permite golpearnos y ponernos en alerta, haciéndonos activar nuestra capacidad crítica y nuestro discernimiento.

18. La simulación y la seducción no se encuentran sometidas por una ilusa pretensión de verdad. Por ello gozan de una fuerza metastásica. En el simulacro lo verdadero absorbe todo el potencial de lo falso. Entonces puede dismantelar estructuras alienantes de los consensos epistemológicos y refrescar sus modelos.

19. El éxtasis del arte, en el ejercicio de su propia negación, dará lugar al hiperarte: una práctica en la que el objeto artístico ha de encontrar su valor más allá del cambio y del uso. Sirviéndose de la más enrevesadas y certeras estrategias de seducción para afirmarse en la propia negación.

20. La incompreensión es inevitable. Y se impone cuando la razón reconoce sus restricciones, descansando de su ambiciosa y ofuscada tarea de intentar atrapar lo real.

21. Toda traducción implica una traición que pone de manifiesto los mecanismos de producción y consumo de significado. Vemos que el espectro de lo real está

constituido por un complejo entramado de acuerdos y convenciones sobre los que se yergue el entendimiento compartido.

22. La verdad es una mentira compartida, fruto y gran logro de la empresa epistemológica que trabaja sin descanso en la creación de sentido; pero que, a pesar de su esfuerzo, no tiene más remedio que aceptar el absurdo como pieza fundamental de su entero mecanismo.

### 11.3. LA LÍNEA DE FUGA: TERCERA Y ÚLTIMA DESAPARICIÓN.

“Sólo tienes derecho al acto y no a sus frutos. Nunca consideres que eres la causa de los frutos de tu acción, ni caigas en la inacción.”<sup>8</sup>

El dicho defiende que una imagen vale más que mil palabras. Utilizaremos ahora una imagen descrita con menos de mil palabras, pero mucho más válida que ellas para explicar nuestra situación. Si uno conoce la cacería con galgos sabrá que los cazadores pasean el campo rastreando vastas extensiones de tierra con preferencia por los llanos o ligeras pendientes donde los apasionados pueden disfrutar de la carrera canina tras la liebre. Según unas reglas básicas —fijadas más por una lógica deportista que por el instinto cazador—, una pareja de sabuesos será soltada tras el veloz roedor dejando siempre una mínima ventaja para no poner las cosas demasiado fáciles a los perseguidores y así dar espacio para la demostración de su categoría.

Dejaremos a un lado las obligadas apreciaciones ecologistas o juicios de equidad en una persecución de muerte en la que sólo un lado corre el peligro de la pena máxima. No es éste el asunto que ahora atrae nuestro interés. Lejos de esa perspectiva, utilizaremos la imagen de esta cacería como metáfora de nuestra experiencia investigadora.

Enfrentados desde el primer momento a una llanura infinita (el conocimiento), nos planteamos la aventura de salir de caza. No sabemos cuál será nuestra presa, pero estamos dispuestos a caminar cualquier distancia para encontrarla. Habiendo recorrido un espacio ni corto ni largo vemos varias liebres que se levantan como disparadas desde sus camas de tierra en una carrera de velocista que resultará ser también de fondo. Nuestros perros están preparados, pero tenemos que decidir en qué dirección guiarlos. La ventaja es diferente en cada caso, unos animales llevan más delantera que otros, pero todos resultan atractivos y aseguran una atractiva persecución (eso es lo principal,

---

<sup>8</sup> *Bhagavad Gita*. Capítulo 2, verso 47.

el premio es sólo algo secundario). Esta vez soltamos a un galgo por cada liebre; y por suerte o destino (más bien lo primero) cada cazador se encamina hacia su presa con destreza ejemplar, en un ejercicio de precisión en el que el hombre queda recluido al papel de fascinado espectador. Hasta aquí, nuestro proyecto no dista de cualquier proceso de investigación salvo en que la suerte parece poner a prueba nuestro ejercicio con la sorpresa de tantos blancos a los que apuntar. Pero el mayor asombro sobreviene cuando en cualquiera de las direcciones vemos como los roedores empiezan a desaparecer desde el extremo de sus orejas negras hasta sus patas traseras y su esponjosa cola. Las liebres se han vuelto transparentes una a una y ya no podemos verlas, ¿será que nunca existieron? Sin embargo, los perros no cesan en su carrera: o están ciegos y sólo siguen la inercia del instinto, o quizá aún no hayan perdido el calor de su rastro.

Entonces, les llega la hora también a ellos: por arte de magia se borran del paisaje que los contenía. La tierra y el cielo quedan como en un paisaje romántico aplanándonos en una superficie abierta y llana. Nuestro objetivo ya no existe, nuestra estrategia tampoco y nos vemos frente a la nada, igual que aquel Nietzsche danzarín, y sólo podemos reírnos de nosotros mismos al descubrir la ingenua intuición que nos guiaba en una absurda cacería. Ahora corremos, bailamos, moviéndonos sin rumbo en la superficie delimitada por ambos turnos de desaparición. Sólo un asunto queda pendiente, así que nos acercaremos hasta el final para completar todo el proceso con un tercer desvanecimiento. Tal y como inquirían Deleuze y Guattari en su ensayo conjunto *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*:

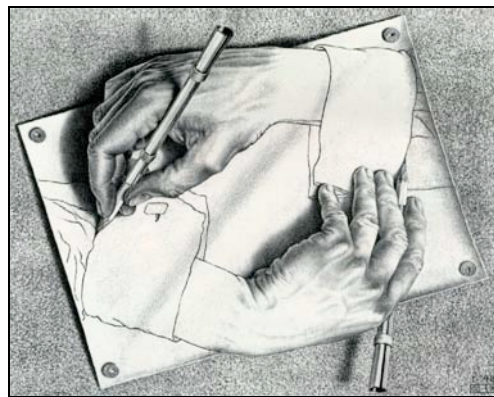
“¿Cuáles son tus propias líneas, qué mapa estás haciendo y rehaciendo, qué línea abstracta vas a trazar, y a qué precio para ti y para los demás? ¿Tu propia línea de fuga?”<sup>9</sup>

En lugar de trazar ninguna línea, vamos a borrar la que aún define el mapa de nuestro emplazamiento. Y lo haremos a cambio de la pérdida de todo eso a lo que nos enseñaron a llamar realidad. Tan sólo de este modo, el infinito va a extenderse ante nosotros, un universo de posibilidad.

---

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos, 2000.

Si alguna conclusión se anuncia con claridad tras tanto exceso es el vacío que se asoma al final de otra etapa. El desvanecimiento definitivo por el momento, valga la contradicción. Si el objeto de estudio ya no está, ni tampoco el mecanismo metodológico que tanto nos hizo disfrutar, al fin llega el momento para el director de la escena que va a borrarse a la vez que desaparecen las tablas que aguantaban la ilusión, la obra escenificada. Quizá el mejor ejemplo para enlazar con la imagen principal de este apartado sería el de un cartógrafo que con una mano traza el mencionado mapa de escala real, mientras con la otra borra la línea de su propio cuerpo. Algo parecido al mundo que M.C. Escher construiría para nuestro deleite.



M. C. Escher. *Manos dibujando*, litografía, 1948.

¿Y ahora qué? Sólo se nos ocurre una idea: seguir trazando la misma línea de fuga que dibujábamos desde el comienzo, la línea que produce y consume; una línea que desde el otro lado apunta al creador; la línea de la creación y también de la desaparición. Será esa la línea quebrada de un movimiento nómada que viaja del absurdo a la razón y de la razón al absurdo: y todo «para nada».







## **APENDICE I**



### 5.2.3. Un espacio para la equivocación.

“*Kunst*, the german word for art, does indeed come from *können*, which means ‘to be able’: ‘to be able’ to master life (and the problems that one poses for oneself) with eyes wide open. Problems (that also pose themselves) are the spice of life.”<sup>1</sup>

Los errores de producción, tanto de imagen como de sonido, ilustran, según Rist, nuestros propios deseos y miedos inconscientes.<sup>2</sup> El juego de asociación libre que suponen los intentos fallidos, lo inacabado, despierta y hace surgir nuestro mundo interior. Según Walter Benjamin “the camera introduces us to unconscious optics as does psychoanalysis to unconscious impulses”.<sup>3</sup> Pues bien, a través de esa rotura con la normalidad, mediante el azar de lo inconsciente, salimos del mundo de la representación y penetramos en el puro acontecer donde no sirven las teorías preconcebidas, donde la sorpresa está asegurada.

Si hay algo especialmente destacable en este sentido es el espacio para la equivocación, para el error que encontramos en la obra de Rist, un territorio desde siempre reclamado por el Rock’n’roll. Esa liberación respecto a reglas opresoras le ha hecho ganar en frescura, sinceridad, adquiriendo un grado de veracidad que supera a lo más elaborado.

*I’m Not The Girl Who Misses Much*, realizado en 1986 es el primer vídeo de Rist con una repercusión importante. A medias entre el performance y la videocreación, marca una manera de trabajar a la vez que establece los cimientos de un modo propio de entender el mundo, la realidad y el arte; bosquejando una conducta original y arriesgada. El proceso de edición funciona en su obra como una declaración de

---

<sup>1</sup> Texto de la artista en «Title», *Cinema: Film und die Künste*, Vol. 35, Verlag Stroemfeld / Roter Stern / Frankfurt, 1989, pp. 121-27. Ref. en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 106. (*Kunst* la palabra alemana para arte, en realidad viene de *können*, que significa ‘ser posible’: ‘ser posible’ dominar la vida [y los problemas que uno se plantea] con los ojos bien abiertos. Los problemas [que se plantean por sí mismos] son la gracia de la vida).

<sup>2</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist» en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 41.

<sup>3</sup> BEJAMIN, Walter. «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (1936), reimpresso en *Illuminations: Walter Benjamin, Essays and Reflections*. New York, Schocken Books, 1968. pp. 217-52, 237. Ref. en PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist», RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 42. (La cámara nos presenta ópticas inconscientes como hace el psicoanálisis con los impulsos inconscientes.)

deslealtad a los valores de la alta producción. La tiranía estética, desde la moda hasta el arte, ha acabado con la vibrante hemorragia de la equivocación —en términos de Phelan—, necesaria para la vitalidad del arte y de la vida.<sup>4</sup>



*I'm Not the Girl Who Misses Much*. 1986.  
Fotogramas del vídeo. 5 min., color, sonido.

A principios de los ochenta incluso el Rock'n'roll comenzaba a someterse, dejando de ser uno de los pocos lugares donde uno esperaba encontrar una rebelde resistencia. Como relata Phelan, la MTV, consciente del excesivo endulzamiento del panorama musical del momento, creó un espacio para sesiones en directo, conocido como “unplugged” (desenchufado), que paradójicamente serían emitidos repetidas veces.<sup>5</sup> El «directo en diferido» (al que hoy estamos más que acostumbrados) añadiría la última palada en el entierro de una música que reivindicaba la frescura, el instante, la

<sup>4</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist» en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 43.

<sup>5</sup> *Idem.*

vida. La representación se imponía sobre cualquier fenómeno, absorbiendo incluso a aquellos que luchaban en su contra. La posmodernidad imponía su mandato y no había otra opción más que aceptarlo. ¿Sería el final de la creación libre?

Walter Benjamin había pronosticado el fin de la originalidad en el arte con la era de la reproducción mecánica.<sup>6</sup> Pero un nuevo elemento, la temporalidad, vendría a proporcionar un tiempo de prórroga para la labor creativa, que con cada reproducción del original (y los errores o anomalías del proceso) crecería en una nueva dirección al añadir nuevas ideas o formas que ampliaran la obra una y otra vez.

En este sentido los errores de la reproducción configuran la autenticidad y la vida de la obra de arte, los fallos sirven de llave para abrir nuevas puertas que conducen más allá de lo representado, más allá del objeto y de la imagen. Rist insiste en la necesidad de una extraordinaria tolerancia para los errores ya que sólo a partir de ellos es posible re-imaginar el presente.

En su obra estas ideas se materializan diluyendo los límites convencionales en un mundo aleatorio y variable: algunas veces utiliza el mismo material en vídeos diferentes, lo que resulta bastante común y relativamente fácil de documentar, pero el problema para críticos e historiadores del arte aparece cuando el mismo trabajo es referido con títulos diferentes cada vez y existen varias versiones de un trabajo con el mismo título. Por ejemplo, las versiones preliminares de *Slip My Ocean* son llamadas *Pearls of Time* o *Grosemut begatte mich / Search Wolken* (Magnanimity Mate with Me / Search Clouds). Esto hace imposible establecer límites al trabajo artístico. Como dice Phelan— “Ironically, in a medium known for its endless ability to be perfectly reproduced, the video art of Pipilotti Rist remains fundamentally variable. In this, she retains her allegiance to the radical, ephemeral nature of performance”.<sup>7</sup>

Lo interesante del vídeo para Rist es su maleabilidad. Para sincronizar un canal basta con girar un botón hasta ajustar la imagen (proceso analógico hoy día sustituido casi totalmente por el monstruo digital), pero si jugamos con ese control obtendremos multitud de combinaciones aleatorias y ese desorden imposible de detener es el que en

---

<sup>6</sup> Revisar BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción mecánica*. Madrid, Casimiro, 2010.

<sup>7</sup> PHELAN, Peggy. «Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist», RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 72.

los experimentos de Pipilotti nos saca de la rígida normalidad y nos adentra en un territorio donde la pérdida de referencias abre las puertas de nuestro subconsciente. Así lo explica la propia artista:

“I work with video images that come out of improperly synchronized sequences, with shifts in the synchronization, when the image information is too fast or too slow. What does the video machine (or the players, the recorder, the time base corrector or the camera) show on the monitor if I ask too much or too little of it?”<sup>8</sup>

Queda claro que la estrategia de Rist consiste en ampliar lo habitual, lo normal, atravesando sus extremos; ya sea en la dirección del exceso o en sentido opuesto, por medio del defecto. El objetivo es ampliar el mundo, en este caso del vídeo, experimentando posibilidades que nos abran camino sobre un terreno sin explorar, hasta ahora prohibido.

I’m interested in the pictures that result when RGB (red-green-blue) signal is out of sync—for instance if the three colour tubes are shifted, or different signal valves are over-modulated. What chance images and rhythms does a video instrument use to save itself from overload? I’m interested in feedback and generation losses, like colour noise and bleeds. In my experiments with video it becomes clear to me how very much these supposedly faulty, chance images are like the pictures in my own subconscious. I call these pictures which don’t match up with the dictates of the ‘good’, average images of subconscious of the video machine.”<sup>9</sup>

Todo un proceso de pérdida que Baudrillard no dudaría en aceptar como estrategia fatal—como veremos adelante en el capítulo ocho.<sup>10</sup> Se trata de hacer hincapié en los errores convirtiéndolos en el material principal, devolviendo a un mundo

---

<sup>8</sup> Texto de la artista en «Title», *Cinema: Film und die Künste*, Vol. 35, Verlag Stroemfeld / Roter Stern / Frankfurt, 1989, pp. 121-27. Ref. en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 108. (Yo trabajo con imágenes de vídeo que salen de secuencias mal sincronizadas, con los cambios en la sincronización, cuando la información de la imagen es demasiado rápida o lenta. ¿Qué muestra el aparato de vídeo (o los reproductores, la grabadora, el corrector de base de tiempo o la cámara) en el monitor si le pido demasiado o demasiado poco?)

<sup>9</sup> *Idem*. (Estoy interesada en las imágenes que resultan cuando la señal RGB (red-green-blue) está fuera de sincronización, por ejemplo, si los tres tubos de color se desplazan, o la señal de válvulas diferentes se sobre-modula. ¿Qué imágenes y ritmos fortuitos produce un instrumento de vídeo para salvarse de una sobrecarga? Estoy interesada en la retroalimentación y las pérdidas de generación, como el ruido de color y la saturación. En mis experimentos con el vídeo aprecio claramente lo mucho que estos supuestos defectos e imágenes azarosas son como las imágenes en mi propio subconsciente. Yo llamo a estos imágenes que no coinciden con los dictados de lo ‘bueno’, las imágenes comunes del subconsciente de la videocámara.)

<sup>10</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 1997.

representado todas sus representaciones fallidas o intentos malogrados de representar lo real. Esos fracasos son más reales que cualquier representación, un modo de caminar hacia los extremos con sutil y despiadada elegancia, de escapar a lo hiperreal con la frescura más soberbia y la inocencia más macabra. Un juego que nos recuerda las irónicas propuestas de Peter Fischli y David Weiss, entre las que podríamos recapitular *Will Happiness Find Me?*, 2003, obra premiada con el León de Oro en la 50ª Bienal de Venecia. Allí estos compatriotas de Rist soltaban preguntas que parecían planteadas por el inconsciente, como si fuesen producidas por un mecanismo imparable y sin control que se hubiera apropiado de nuestra razón. Despertando en el espectador pensamientos o imágenes que pertenecen al subconsciente y que habitualmente son rechazadas, sumergiéndolo en un estado a medias entre el sueño y la vigilia. Tal y como en el caso de Rist:

“These ‘poor’ pictures are related to those that shoot out from some unknown place when I’m looking at a reality; they muddle with what I’m seeing. They are like the pictures in your head when you’re falling asleep, when you close your eyes tight or when you’re dreaming, either by day or by night. It’s as though my own subconscious had materialized in the subconscious of the machine. The faulty images reveal what is otherwise concealed. These are the pictures that the industry technicians are so horrified by, or they simply ignore...”

“Making videos, whether experimental or poetic, means doing family therapy; the television is a family member, so to speak. If my work is intense, honest and good, then its therapeutic function is also my social relevance. Do you believe in antenatal conditioning?”<sup>11</sup>

El único modo de escapar a las limitaciones de lo establecido consiste en subvertir sus reglas, deteniéndose en aquello que no funciona o lo hace con dificultad dando lugar a una producción defectuosa, irregular, imposible de adaptar a los moldes convencionales. Sólo así es posible poner a prueba la estructura de lo que hasta ahora aceptábamos como real. Si esto no es absoluto, tal vez nada lo sea. Pedimos a la

---

<sup>11</sup> Texto de la artista en «Title», *Cinema: Film und die Künste*, Vol. 35, Verlag Stroemfeld / Roter Stern / Frankfurt, 1989, pp. 121-27. Ref. en. RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 108. (Estas ‘pobres’ imágenes están relacionadas con las que aparecen desde un lugar desconocido cuando estoy buscando una realidad; se mezclan con lo que estoy viendo. Son como las imágenes en tu cabeza cuando te estás quedando dormido, cuando cierras los ojos con fuerza o cuando estás soñando, ya sea de día o de noche. Es como si mi propio subconsciente se hubiera materializado en el subconsciente de la máquina. Las imágenes falladas revelan lo que está oculto. Estas son las imágenes por las que los técnicos de la industria están horrorizados, o simplemente ignoran... / Hacer videos, ya sean experimentales o poéticos, significa hacer terapia familiar, la televisión es un miembro de la familia, por así decirlo. Si mi trabajo es intenso, honesto y bueno, entonces su función terapéutica es también mi relevancia social. ¿Crees en el condicionamiento prenatal?)



ciencia que sea rigurosa, pero ni siquiera la realidad investigada lo es, ¿cómo podemos exigir que el arte haga otra cosa que mostrarnos la maleabilidad de nuestro mundo? ¿Cómo pedir al artista que no haga más que equivocarse?

### 5.2.3.1. Las equivocaciones de Pipilotti.

En su serie *Pipilottis Fehler* (Equivocaciones de Pipilotti) realizada en 1988, Rist trabaja directamente con fallos, tanto en cuanto al contenido como a nivel formal. *Entlastungen*, traducido al inglés como *Absolutions* y al francés como *Desculpations* (absolución o perdón), muestra a diferentes personajes femeninos (todos encarnados por la artista) que caen e intentan levantarse para volver a caer.



(*Entlastungen*) Pipilottis Fehler. 1988. Fotograma del vídeo. 12 min., color, sonido.

En esta oda a la descarga de la culpa se hace hincapié en el esfuerzo perdido, aunque también se plantea la infinidad de posibilidades de afrontar los errores propios. La “Calzas-largas”<sup>12</sup> del videoarte aprovecha cada caída para levantarse con un sentimiento de libertad renovada. Cada fallo es asumido como la oportunidad de empezar el juego desde el principio. Sin duda alguna, la edición de vídeo plantea para la artista un juego de posibilidades infinitas en el que ella misma va decidiendo las reglas sobre la marcha. Un proceso regido por la distorsión interna en la que la expresión del mundo propio se vuelve mucho más real que la mera representación.

---

<sup>12</sup> Calzas-largas es el apellido o pseudónimo del personaje de Astrid Linggen, Pippi Langstrump (Pippi Calzaslargas).

“... in one video (*Entlastungen*) Pipilottis Felher, ([Absolutions] Pipilotti's Mistakes, 1988), I subjected the images to all kinds of interference: I played them too quickly for two simultaneously activated recorders, then put the pictures through a time base corrector that I experimented with on the tape. Asking too much or too little of the machines resulted in pictures that I was thoroughly familiar with, my inner pictures —my psychosomatic symptoms. This technique is similar to painting where expresiveness or tackiness comes closer to the truth than a perfectly sharp, slick representation.”<sup>13</sup>

Algunas visiones críticas mantienen que la obra *Entlastungen* (Pipilottis Felher) ([Absolución] Equivocaciones de Pipilotti) posee un trasfondo político que habla de la situación derivada en el presente de la II Guerra Mundial. Pero más allá de una cuestión concreta, la artista abarca con su trabajo un espectro mucho más amplio relacionado con sentimientos y valores universales. El error y la caída, la pérdida, la culpa, el perdón y el olvido de los que nos habla Rist tanto en un sentido abstracto como concreto se refieren a la experiencia entera de la humanidad y a la de cada individuo en particular. De modo que este trabajo funciona a modo de redención en la que el error es aceptado y usado como trampolín para seguir adelante, para continuar, probablemente con nuevos fallos.

Según Elisabeth Bronfen este trabajo puede leerse a la par de la historia del lenguaje de la histeria, un concepto tanto médico como estético. Se habla de incapacidad física, alucinaciones, histrionismo, doble conciencia. Pero el mensaje entrelazado en este aberrante comportamiento se centra en su desconcertante descontento con los códigos simbólicos que le constriñen forzándole a aceptar una identidad genérica concreta cuando ella preferiría concebirla por sí misma a través de líneas más fluidas. Añadimos a continuación la descripción y análisis que Bronfen hace de este trabajo:

“The woman in red dress keeps fainting. She lets herself fall onto the asphalt of the street, on top of the streetcar tracks, into the grass behind a car park. She collapses in the middle of a cornfield or on a green lawn next to a patch

---

<sup>13</sup> La artista en «I Am Half-aware of the World» entrevista con Christoph Doswald, *Be Magazine*, No. 1, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1994. Ref. en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 124. (... en un vídeo (*Entlastungen*) Pipilottis Felher, ([Absolución] Errores de Pipilotti, 1988), sometí las imágenes a todo tipo de interferencias: La reproduje muy rápido en dos grabadoras simultáneas, a continuación, pasé las imágenes a través de un corrector de tiempo con el que probé la cinta. Pedir demasiado o demasiado poco de las máquinas dio como resultado imágenes con las que yo estaba muy familiarizada, mis imágenes interiores: mis síntomas psicósomáticos. Esta técnica es similar a la pintura donde la expresividad o la textura se acercan más a la verdad que una perfecta nitidez, que la engañosa representación.)

of bright red roses, matching her dress. Then we see her repeatedly jumping into a swimming pool, struggling to move forward. A hand, whose owner remains cut out of the frame, has taken hold of her hair and tries to submerge her in the water. She has only a few seconds to take air before this ominously disembodied hand forces her again beneath the water's surface. Is this the same hand that stretches out towards her, as she is about to reach one side of the pool, only to withdraw at the last minute, forcing the swimmer back into the water? We also see her twice trying in vain to climb over a fence, almost scaling this wooden barrier, but then draw down by the force of gravity: her strength has failed her. All three scenarios mark situations of strife sustained, of a struggle to escape thwarted, of a desire to move elsewhere left unsatisfied. All three consist of performing an attempt at contending with externally imposed constructions, at resisting constraints, at exerting oneself against a hostile situation, against all odds."<sup>14</sup>

Como sugiere Bronfen, puede entenderse este proyecto como una reformulación de la crisis histórica. Lejos de representar la enfermedad femenina como una pérdida de lenguaje y consecuentemente una pérdida de poder o, tal vez, la malformación de un lenguaje regulado por leyes normativas. Pero para nosotros una lectura universal relega a un segundo plano cualquier interpretación cerrada o particular. En esta pieza de videoarte la práctica del fallo y su apología se sobreponen a cualquier discurso minoritario.

El trabajo de Rist desmitifica la idea de perfección. "I hate all ideas of the ideal, which doesn't exist" —reclama, casi como un llamamiento a la sensatez.<sup>15</sup> Sólo así puede extenderse el espacio de la ilusión. La fantasía hace crecer lo real cuando se apartan lo ideal y lo absoluto. Así, los mundos personales florecen al ser liberados del corsé de la perfección de todo dogma. En este sentido, la equivocación es irónica, sabe que fallar es su mejor acierto y lo celebra con cada caída.

---

<sup>14</sup> BRONFEN, Elizabeth. «(Entlastungen) Pipilottis Felher ([Absolutions] Pipilotti's Mistakes», en RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 80. (La mujer vestida de rojo sigue mareándose. Se deja caer sobre el asfalto de la calle, en los carriles de los coches, en la hierba detrás de un aparcamiento. Se desploma en mitad de un campo de maíz o en el verde césped junto a un arriate de brillantes rosas rojas, a juego con su vestido. Entonces la vemos repetidamente saltando a una piscina, luchando por alejarse. Una mano, cuyo propietario permanece fuera de la pantalla, la ha agarrado por el pelo e intenta sumergirla en el agua. Ella tiene sólo unos segundos para tomar aire antes de que esa inquietante mano sin cuerpo le fuerce de nuevo debajo de la superficie del agua. ¿Es ésta la misma mano que se extiende hacia ella, cuando está a punto de alcanzar un lado de la piscina, sólo para retirarse en el último instante, forzando a la nadadora a volver al agua? También podemos verla dos veces intentando en vano saltar una valla, casi escalando esta barrera de madera, pero entonces descendiendo por la fuerza de la gravedad: su fuerza le ha fallado. Los tres escenarios marcan situaciones de conflicto prolongado, de una lucha frustrada por escapar, de un deseo de abandonar la insatisfacción. Los tres consisten en llevar a cabo un intento de superar las construcciones impuestas externamente, de resistir las constricciones, de esforzarse contra una situación hostil, contra las desigualdades.)

<sup>15</sup> RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Op. cit. p. 91.





## **BIBLIOGRAFÍA**



**Libros:**

ALLEN, Woody. *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*. Barcelona, Tusquets, 1996.

AUGÉ, Marc. *Dios como objeto. Símbolos-cuerpos-materias-palabras*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1998.

AUGÉ, Marc. *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona, Gedisa, 2001.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2008.

AUGÉ, Marc. *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2004.

AUSTER, Paul. *El palacio de la luna*. Barcelona, Anagrama, 2008.

AUSTER, Paul. *Experimentos con la verdad*. Barcelona, Anagrama, 2009.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 1978.

AZÚA, Félix de. *Cortocircuitos. Imágenes mudas*, Madrid, Abada, 2004.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *De l'essence du vivre*, en *Oeuvres Complètes*. París, Éd. Du Seuil, 1968. (Francés)

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama, 1988.



BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas (Venezuela), Monte Ávila Editores Latinoamérica, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona, Anagrama, 1993.

BAUDRILLARD, Jean y GUILLAUME, Marc. *Figuras de la alteridad*. México. Taurus. 2000.

BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*. Barcelona, Tusquets Editores, 2006.

BECKETT, Samuel. *El innombrable*. Madrid, Alianza, 2007.

BECKETT, Samuel. *Malone muere*. Madrid, Alianza, 2007.

BECKETT, Samuel. *Molloy*. Madrid, Alianza, 2006.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción mecánica*. Madrid, Casimiro, 2010.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gili, 2012.

BERGER, John. *Mirar*. Barcelona, Editorial Gili, 2011.

BERGER, John y MOHR, Jean. *Otra manera de contar*. Barcelona, Editorial Gili, 2007.

BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid, Alianza Editorial. 2008.

BERNÁNDEZ, Carmen. *Joseph Beuys*. San Sebastián, Editorial Nerea, 1999.

- BEUYS, Joseph y BODENMANN-RITTER, Clara. *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5- 1972*. Madrid, Visor, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid, Alianza, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid, Alianza, 2001.
- BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid, Tecnos, 1991.
- BREA, José Luis. *El tercer umbral*. Murcia, Cendeac, 2008.
- BUCAJ, Jorge. *El camino de la espiritualidad. Llegar a la cima y seguir subiendo*. Barcelona, Random House Mondadori, 2011.
- CAGE, John. *Escritos al oído*. Valencia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos, 1999.
- CAGE, John. *Essay. Obra musical*. Madrid, La Casa Encendida / Obra Social Caja Madrid, 2006.
- CAGE, John. *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona, MACBA, 2009.
- CAGE, John. *Paisajes imaginarios, conciertos y musicircus / Imaginary Landscapes, Concerts & Musicircus*. Castellón, Espai d'art contemporani de Castelló, 2009.
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza, 2006.
- CAMUS, Albert. *La caída*. Madrid, Alianza, 2009.
- CANETTI, Elias. *Masa y poder*. Madrid, Alianza, 2000.
- CANETTI, Elias. *Apuntes (1942-1993)*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2006.

- CARROL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid, Alianza, 1999.
- CARROL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*. Madrid, Cátedra, 2008.
- CATTELAN, Maurizio. *Mauricio Cattelan*. Londres, Phaidon Press Limited, 2000. (Inglés)
- CORAZÓN, Alberto. *El mapa no es el territorio*. Lanzarote, Fundación Cesar Manrique, 1997.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 1999.
- DELEUZE, Guilles. *Conversaciones*. Valencia. Pre-textos. 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Madrid, Amorrortu editores España, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *La isla desierta y otros textos*. Valencia, Pre-textos, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 2000.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma (introducción)*. Valencia, Pre-textos, 2005.
- DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- DIAZ BUCERO, Jesús. *El juego es el juego. El juego en el pensamiento occidental y en el arte del siglo XX*. (Tesis doctoral dirigida por Antonio Pérez Pineda, Departamento de Pintura). Granada, Universidad de Granada Facultad de Bellas Artes, 1994.
- DORFLES, Gillo. *Estética del mito*. Caracas (Venezuela), Editorial Tiempo Nuevo, 1967.
- DORFLES, Gillo. *Nuevos mitos, nuevos ritos*. Barcelona, Editorial Lumen, 1969.

DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid, Akal, 2001.

DUQUE, Félix. *Habitar la Tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Madrid, Abada-Editores, 2007.

DUQUE, Félix. *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid, Orbis, 1984.

DUQUE, Félix. *Terror tras la Postmodernidad*. Madrid, Abada-Editores, 2004.

ECO, Umberto. *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Barcelona, Debolsillo, 2009.

ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Laertes, 2000.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona, Kairos, 2001.

ESOPO. *Fábulas esópicas*. Madrid, Mestas Ediciones, 2004.

FAIVOVICH, Guillermo y GOLDBERG, Nicolás. *The Campo del Cielo Meteorites. Vol. I. El Taco*. (Documenta 13). Frankfurt/Main, Portikus, 2010.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. Barcelona, Edhasa, 1997.

FINN GARNER, James. *Cuentos infantiles políticamente correctos*. Barcelona, Circe Ediciones, 1995.

FISCHLI, Peter y WEISS, David. *Peter Fischli and David Weiss*. Londres, Phaidon Press, 2005. (Inglés)

FISCHLI, Peter y WEISS, David. *Will Happiness Find Me*. Köln, Walther König, 2003. (Inglés)

FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona, Blume, 1984.

FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

FONTCUBERTA, Joan. *Ciencia y ficción. Fotografía, naturaleza, artificio*. Murcia, Mestizo, 1998.

FONTCUBERTA, Joan. *La Cámara de Pandora : la fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona, Gili, 2012.

FOUCAULT, M. y DELEUZE, G. *Theatrum Philosophicum. Repetición y diferencia*. Barcelona, Anagrama, 1995.

FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona, Paidós, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. *Mito y razón*. Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1998.

GAOS, José. *Introducción a Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1951.

GARCÍA LEAL, José. *Filosofía del arte*. Madrid, Síntesis, 2002.

- GILBERT & GEORGE. *Gilbert & George: intimate conversations with François Jonquet*. Londres, Phaidon Press Limited, 2004. (Inglés)
- GÓMEZ CAMBRES, Gregorio. *María Zambrano: Historia, poesía y verdad*. Málaga, Ágora, 2005.
- GOODMAN, Nelson. *Hecho, ficción y pronóstico*. Madrid, Síntesis, 2004.
- GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990.
- GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona, Paidós, 2010.
- GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2008.
- GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia. Pre-textos. 2005.
- GÜASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- HARRIS, Marvin. *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*. Madrid. Alianza Editorial. 1988.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*. Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*, Ed. del Serbal, Barcelona, 2001.
- HEMINGWAY, Ernest. *El viejo y el mar*. México, Ediciones Gernika, 2003.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid, Alianza, 1984.
- HUME, David. *Investigación sobre el conocimiento humano*. Madrid, Mestas, 2007
- HUXLEY, Aldous. *Un mundo feliz*. Barcelona, Edhasa, 2007.

HUXLEY, Aldous. *Si mi biblioteca ardiera esta noche. Ensayos sobre arte, música literatura y otras drogas*. Barcelona, Edhasa, 2009.

KAFKA, Franz. *La metamorfosis*. Madrid, Alianza, 1996.

KAFKA, Franz. *El proceso*. Madrid, Edaf, 1984.

KAPROV, Allan. *La educación del des-artista*. Madrid, Árdora Ediciones, 2007.

KOONS, Jeff. *The Hand Book*. Londres, Thames and Hudson Limited / Anthony d'Orffay Gallery, 1992. (Inglés)

LALO, Ch. *Esthétique du rire*. París, Flammarion, 1949. (Francés)

LETICHE, John. *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid, Cátedra, 1996.

LYOTARD, J. François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1984.

LYOTARD, J. François. *La diferencia*. Barcelona, Gedisa, 1988.

LYOTARD, J. François. *La postmodernidad (explicada para niños)*. Barcelona, Gedisa 1987.

MAILLARD, Chantal. *La creación de la metáfora. Aproximación a la razón-poética*. Barcelona, Anthropos, 1992.

MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Barcelona, Laertes, 1998.

MAILLARD, Chantal. *Matar a Platón*. Barcelona, Tusquets, 2004.

MAILLARD, Chantal. *Hilos*. Barcelona, Tusquets, 2007.

MAILLARD, Chantal. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia, Pre-textos, 2009.

- MARCLAY, Christian. *Christian Marclay*. Londres, Phaidon, 2005.
- MARINA, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- MARINA, José Antonio. *Ética para naufragos*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- MARINA, José Antonio. *Los sueños de la razón. Ensayo sobre la experiencia política*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- MARINA, José Antonio. *La inteligencia fracasada. Teoría y práctica de la estupidez*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- MARINA, José Antonio. *Las arquitecturas del deseo. Una investigación sobre los placeres del espíritu*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- MARTÍN ASUERO, Andrés. *Con rumbo propio*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2009.
- MARX, Groucho. *Memorias de un amante sarnoso*. Barcelona, Edhasa, 2009.
- MARZONA, Daniel. *Arte conceptual*. Madrid, Taschen, 2005.
- MAY, Rollo. *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- MENNEKES, Friedhelm. *Joseph Beuys: Pensar Cristo*. Barcelona, Empresa Editorial Herder, 1997.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp, 1887-1968: el arte contra el arte*. Koln, Taschen, 2002.
- MOLINUEVO, José. *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid, Alilanza, 2004.



- MOLINUEVO, J.L. (Dir.). *A qué llamamos arte. El criterio estético*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- MONTANER, Josep María. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús. *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. (Tesis doctoral dirigida por Ángel Esteban, Departamento de Literatura Española). Granada, Universidad de Granada, 2008.
- MORIN; Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona. Gedisa. 2004.
- MOURE, Gloria. *Marcel Duchamp: obras, escritos y entrevistas*. Barcelona, Polígrafa, 2009.
- NAUMANN, Francis M. *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York, Harry N. Abrams, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid, Editorial Alba, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Madrid, Editorial Edaf, 2006.
- OTTO, Walter F. *Dioniso. Mito y culto*. Madrid, Ediciones Siruela, 1997.
- PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- POPPER, Frank. *Arte, acción y participación*. Madrid, Akal, 1989.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid, Visor, 1992.

- RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. Londres, Phaidon Press Limited, 2001. (Inglés)
- RUBERT de VENTÓS, Xavier. *El arte ensimismado*. Barcelona, Edicions 62, 1993.
- SÁNCHEZ RUÍZ, Joaquín. *Una aproximación a la talla en mármol de Carrara a partir de la bibliografía italiana*. Córdoba, Sánchez Ruíz, 1998.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Piero Manzoni*. Madrid, Nerea, 1998.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado del bienestar*. Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, Universidad de Navarra, 2007.
- SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique de. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid, Totta, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. *La náusea*. Madrid, Diario EL PAÍS, S.L., 2002.
- SERRA MASANA, J. *Análisis de la comicidad*. Mallorca, Distribuidoras Reunidas, 1972.
- SHAKESPEARE, Whilliam. *Macbeth*. Madrid, Gredos, 2005.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona. Debolsillo. 2007
- SCHLINK, Bernhard. *El lector*. Barcelona, Anagrama, 2009.
- STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*. Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990.
- STEINER, George. *Nostalgia del absoluto*. Madrid, Ediciones Siruela, 2001.
- STEINER, George. *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- THIEBAUT, Carlos. *Conceptos fundamentales de filosofía*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

- TOLLE, Eckhart. *The Power of Now*. Londres, Hodder & Stoughton, 2005.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- TRÍAS, Eugenio. *La lógica del límite*. Barcelona, Ediciones Destino, 1991.
- TRÍAS, Eugenio. *La edad del espíritu*. Barcelona, Debolsillo, 2006.
- TSE, Lao. *Tao Te Ching*. Barcelona, RBA, 2007.
- VATTIMO, Gianni. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona, Península, 2003.
- VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- VV AA. *Arte y naturaleza: Montanmedio Arte Contemporáneo*. Vejer de la Frontera (Cádiz), Fundación NMAC, 2001.
- VV AA. *Bhagavad Gita*. Madrid, Edaf, 1996.
- VV AA. *Diccionario de uso del español María Moliner*. Edición abreviada. Madrid, Editorial Gredos, 2008.
- VV AA. *La Santa Biblia*. Madrid, Ediciones Paulinas, 1964.
- VV AA. *Pressplay: Contemporary Artists in Conversation*. Londres, Phaidon, 2005.
- WARHOL, Andy. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona, Tusquets, 2008.
- ZAMBRANO, María. «La reforma del entendimiento», en *Senderos*. Barcelona, Anthropos, 1986.

## Catálogos:

ALŶS, Francis. *El profeta y la mosca*. Madrid. Turner y MNCARS. 2003.

ALŶS, Francis. *When Faith Moves Montains / Cuando la fe mueve montařas*. Madrid, Turner, 2005. (Inglés y espařol)

ALŶS, Francis. *A Story of Deception / Historia de un desengařo. Patagonia 2003-2006*. Buenos Aires, Fundaci3n Eduardo F. Constantini, 2006.

ALŶS, Francis. *A Story of Deception*. Londres, Tate Publishing, 2010. (Inglés)

BUSSMANN, Klaus. *Contemporary Sculpture, Projects in Múnster*. Stuttgart, G. Hatje, 1997.

BROSSA, Joan y CALVO, Carmen. *Espařa en la XLVII Bienal de Venecia 1997*. Madrid, Electra, 1997.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La primera bienal hispanoamericano de arte: arte polítca y polémica en un certamen internacional*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

CALLE, Sophie. *Double Game*. Londres (Inglaterra), Violette Editions / D.A.P., 1999. (Inglés)

CREED, Martin. *Works*. London. Thames & Hudson. 2010. (Inglés)

CREED, Martin. *Things / Cosas*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2011.

FERRER, Esther. *Lau mugimendutan / En cuatro movimientos / In Four Movements*. Álava, Fundaci3n ARTIUM, 2012.

FISCHLI, Peter y WEISS, David. *Peter Fischli and David Weiss: Visible World*. Köln, Verlag Der Buchhandlung Walther König, 2003. (Inglés)

FISCHLI, Peter y WEISS, David. *Fischli Weiss: Flowers & Questions: A Retrospective*. Londres, Tate, 2007. (Inglés)

FISCHLI, Peter y WEISS, David. *¿Son animales las personas?* Madrid, MNCARS, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. *Herbarium*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

FONTCUBERTA, Joan. *Fauna*. Göttingen, European Photography, 1987.

FONTCUBERTA, Joan. *Sputnik*. Madrid, Arte y Tecnología, 1997.

FONTCUBERTA, Joan. *Micromegas*. Cuenca, Mide, 1999.

FONTCUBERTA, Joan. *Contranatura*. Alicante, MUA (Museo de la Universidad de Alicante), 2001.

FONTCUBERTA, Joan. *Securitas*. Madrid, Fundación Telefónica, 2001.

FONTCUBERTA, Joan. *Euskaldunen Uhartea (La Isla de los Vascos)*. Victoria-Gasteiz, ARTIUM, 2003.

FRANZEN, Brigitte. *Sculpture Projects. Muenster 07*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2007.

GILBERT & GEORGE. *New Testamental Pictures*. (Con motivo de la exposición en Nápoles, Museo di Capodimonte, 12 diciembre 1998- 7 febrero 1999) Milán, Edizioni Charta, 1998. (Italiano e inglés)

GILBERT & GEORGE. *Jack Freak Pictures*. Málaga, CAC Málaga, 2009.

- GODOY, Lupe. *Documenta de Kassel: medio siglo de arte contemporáneo*. Valencia, Institución Alfons El Magnànim, 2002.
- KOONS, Jeff. *Celebration*. Berlín, Neue Nationalgalerie / Hatje Cantz, 2008. (Alemán e inglés)
- LOZANO-HEMMER, Rafael. *Alguns cosas pasan más veces que todo el tiempo = Some things happen more often than all of the time: la Biennale di Venezia, 52. Esposizione Internazionale d'Arte, partecipazioni nazionali, [Pabellón mexicano]*. Madrid, Turner, 2007.
- MANZONI, Piero. *Piero Manzoni*. Milán, Mondadori, 1991.
- MANZONI, Piero. *Manzoni*. Milán, Electa, 2007.
- MUNTADAS, Antoni. *Muntadas: Trabajos recientes*. Valencia, IVAM, 1992.
- MUNTADAS, Antoni. *Muntadas: On Translation*. Barcelona, MACBA, 2002.
- MUNTADAS, Antoni. *Muntadas. On Translation: I Giardini*. (Pabellón de España. 51ª Bienal de Venecia). Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2005.
- MUNTADAS, Antoni. *Muntadas: Entre / Between*. Madrid, MNCARS, 2011.
- RIST, Pipilotti. *Pipilotti Rist*. (Exposición en el Museo Centro de Arte Reina Sofía [MCARS]). Madrid, MCARS, 2003.
- RIST, Pipilotti. *Congratulations!* Estocolmo (Suiza), Magasin 3 Stockholm Konsthall and Lars Müller Publishers, 2007. (Inglés)
- SIERRA, Santiago. *Santiago Sierra: Pabellón de España, 50ª Bienal de Venecia*. Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Turner, 2003.

- VECCO, Mariana. *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel: esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*. Milan, Franco Angeli, 2002.
- VV AA. *Catálogo Cuarta Bienal de La Habana, 1991*. La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, 1991.
- VV AA. *Dominó Canibal. Un proyecto de Cuauhtémoc Medina*. Murcia, Ediciones Polígrafa, 2010.
- VV AA. *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the viewer. Biennale di Venezia 50ª*. Venecia, Marsilio, 2003.
- VV AA. *En l'esperit de Fluxus : exposició*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1994.
- VV AA. *Fluxus y fluxfilms. 1962-2002*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- VV AA. *Information*. Nueva York, MOMA, 1970.
- VV AA. *Integración y resistencia en la era global: Bienal de La Habana (10ª, 2009)*. La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, 2009.
- VV AA. *La alegría de mis sueños / The joly of my dreams. 1ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla*. Sevilla, Fundación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, 2004.
- VV AA. *La Biennale di Venezia. 51ª Esposizione Internazionale d'Arte. L'esperienza dell'arte. Sempre un po' più lontano*. Venecia, Fondazione La Biennale di Venezia, 2005. (italiano).
- VV AA. [SZEEMAN, Haral (Comisario y director)]. *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works, Processes, Situations, Information*. Berna (Suiza), Philip Morris Europe, 1969.

VV AA. *Paraiso fragmentado = Paradiso spezzato: Pabellón de España, 52ª Bienal de Venecia*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2007.

VV AA. *Revolving Doors*. Madrid, Fundación Telefónica, 2003. (Inglés)

VV AA. *The Art of Participation: 1950 to Now*. San Francisco (California), SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art) / Thames & Hudson, 2008. (Inglés)

WURM, Erwin. *The idiot*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, 2006.

YUAN, Cai & XI, Jian Jun. *Mad For Real*. London. Carrots Press. 2005. (Inglés)



## Artículos:

BARBER, Llorenç. «John Cage / España, una relación de desmesuras», *Arte y Parte*, Diciembre 2008-Enero 2009, nº 78, pp. 70-87.

BROWN, Ron M. «Arte y suicidio. El mañana es la nada», *Exit Express*, Abril 2010, nº 51, pp. 20-29.

CABANEIRO, Carmen. «Bas Jan Ader\_In Search of the Miraculous», *Art Notes*, nº 33, 2010, p. 38.

CASTRILLO, Carolina F. «Alicia en el País de las Maravillas», *Lápiz*, Verano 2010, nº 262, pp. 56-67.

CLEMENTE, José Luis. «Martin Creed. Tan Sencillo y tan complejo, como la vida misma», *Arte y Parte*, Junio-Julio 2011, nº 93, pp. 46-67.

CORTÉS, José Miguel G. «Visiones urbanas alternativas», *Exit Express*, Marzo 2010, nº 50, pp. 32-39.

CREIXELL, Anna Adell. «Engaños visuales, verdades simuladas», *Lápiz*, Enero 2009, nº 249, pp. 24-39.

CREIXELL, Anna Adell. «La condición absurda del ser», *Lápiz*, Abril-Mayo 2010, nº 261, pp. 26-43.

DAALER, Rene. «Bas Jan Ader in the Age of “Jackass”», *Contemporary Magazine*, Febrero 2004.

DÍEZ, Celia. «Brock. Arte, ciencia, fe y tecnología en la edad contemporánea», *Exit Express*, Marzo 2010, nº 50, pp. 46-47.

DÍEZ, Celia. «¿Ahora hacia arriba?», *Exit Express*, Enero 2011, nº 56, pp. 70-73.

- DUQUE, Félix. «El terrorismo nuestro de cada día», *Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento*. 2002, n° 13, pp. 105-117.
- GIBELLINI, Laura F. «The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today», *Exit Express*, Octubre 2010, n° 56, pp. 46-47.
- JARQUE, Vicente. «Revisando a Muntadas», *Arte y Parte*, Octubre-Noviembre 2008, n° 77, pp. 46-55.
- LEBRERO STÄLS, José. «El arte no existe. Entrevista a Joseph Beuys», *Lápiz*, Verano 1985, año III, pp. 24-29. Reeditado en Diciembre 2011-Enero 2012, n° 269/270, pp. 18-35.
- LEMIEUX-RUIBAL, Bruno. «El arte religioso de la pareja británica», *Lápiz*, Enero 2009, n° 249, pp. 56-73.
- LEMIEUX-RUIBAL, Bruno. «La tentación de la banalidad», *Lápiz*, Febrero-Marzo 2008, n° 240/241, pp 76-91.
- LÓPEZ, José Alberto. «Lo inadecuado», *Lápiz*, Verano 2011, n° 267, pp. 6-7.
- LORÍA, Viviane. «El engaño del arte», *Lápiz*, Noviembre 2008, n° 247, pp. 6-7.
- MEDINA, Cuauhtémoc. «Formas políticas recientes: búsquedas readicales en México. Santiago Sierra – Francis Alÿs – Minerva Cuevas», *Trans> Arts. Cultures. Media*. New York, Passim Inc., 2000, n° 8, pp. 146-163.
- MONTEJO NAVAS, Adolfo. «Entre la integración y la resistencia», *Lápiz*, Mayo 2009, n° 253, pp. 74-81.
- MONTES, Javier. «Contar con los pies», *Exit Express*, Febrero-Marzo 2011, n° 57, pp. 22-31.

- OLIVARES, Rosa. «Pero... ¿es esto arte? Artistas y obras que cambiaron la idea de arte», *Exit Express*, Febrero 2008, nº 33, pp. 4-5.
- OLIVARES, Rosa. «La sombra del miedo», *Exit Express*, Febrero-Marzo 2011, nº 57, p. 5.
- RUÍZ MANTILLA, Jesús. «Gilbert & George amantes, socios, artistas», *El País*. 10 Abril, 2011, pp. 64-70.
- SÁENZ de GORBEA, Xavier. «Pipilotti Rist», *Arte y Parte*, Junio-Julio 2010, nº 87, pp. 16-25.
- SÁNCHEZ BALMISA, Alberto. «Entrevista con Boris Groys», *Exit Express*, Febrero 2008, nº 33.
- SÁNCHEZ BALMISA, Alberto. «Entrevista con Francis Alÿs: Transitar la paradoja», *Exit Express*, Febrero-Marzo 2011, nº 57, pp. 6-13.
- SÁNCHEZ BALMISA, Alberto. «Entrevista con Manuel Borja Viallel, director del MNCARS», *Exit Express*, Febrero 2010, nº 49, pp. 20-27.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier. «Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del siglo XX», *Exit*, nº 1, Madrid, Olivares y Asociados. pp. 16-28.
- SCHJELDAHL, Peter. «Conceptual Motion. From the Sixties in Amsterdam», *New Yorker*, 3 Agosto, 2009, Pp. 76-77.
- SOLANZ, Piedad. «Mitología de la redención versus espacio político», *Lápiz*, Febrero-Marzo 2008, nº 240/241, pp 58-75.
- TORRE AMERIGHI, Ivan de la. «Gilbert & George: Paradojas, paranoias, indagaciones y autorreconocimientos», *Arte y Parte*, Abril-Mayo 2010, nº 86, pp. 64-77.
- VV AA. «Pipilotti Rist\_Partido amistoso\_Sentimientos electrónicos», *Art Notes*, nº 33, 2010, pp. 34-35.

VV AA. «El arte callejero está de moda», *Art Notes*, nº 33, 2010, pp. 78-79.

## **Películas:**

ALÿS, Francis. *When Faith Moves Montains / Cuando la fe mueve montañas* (película documental). Madrid, Turner, 2005.

AUBERT, Maeva. *Fluxfilm Anthology*. París, Re:Voir, 2003.

BERKENBOSCH, Caroline y RIST, Pipilotti. *Loud & Clear: Project by the Bifrons Foundation*. Amsterdam, Bifrons Foundation, 2002.

COLE, Jullian. *Con Gilbert & George*. Londres. Whole Picture Productions, 2007.

DAALDER, Rene. *Here is Always Somewhere Else. The Disappearance of Bas Jan Ader*. California, Agitpop and Cult Epics, 2009.

DELEUZE, Guilles. *L'abécédaire de Guilles Deleuze (avec Claire Parnet)*. Paris, Montparnasse, 2004.

DELLER, Jeremy & FIGGIS, Mike. *The Battle of Orgreave*. Londres, Artangel, 2001.

DEREN, Maya. *Experimental Films*. Nueva York, Mystic Fire Video, 2007.

FISCHLI, Peter y WEISS, David. *Der Geringste Widerstand / The Point Of Least Resistance*. Zurich, T&C Edition, 1981.

FISCHLI, Peter y WEISS, David. *Der Rechte Weg / The Right Way*. Zurich, T&C Edition, 1983.

FISCHLI, Peter y WEISS, David. *Der Lauf der Dinge / The Way Things Go*. Zurich, T&C Edition, 1987.

GILBER & GEORGE. *Gilbert & George*. London, Illuminations, 2006.

HALPERN, John. *Joseph Beuys, Transformer*. Nueva York, MDS Productions, 2006.

KRÜGER, Werner. *Joseph Beuys, cada individuo es artista*. Bonn, Internationes, 1991.

MUNTADAS, Antoni. *On Translation: Miedo / un proyecto de Antoni Muntadas*. Granada, Centro José Guerrero, 2007.

RODRIGUÉZ, Raul. *Muntadas: híbridos*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

VALLEJO, Alejandro. *Joseph Beuys*. Madrid, Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

**Webs de interés:**

**MUSEOS, GALERÍAS, INSTITUCIONES Y EVENTOS ARTÍSTICOS:**

[www.artprice.com](http://www.artprice.com)  
[www.bronxmuseum.org](http://www.bronxmuseum.org)  
[www.caac.es](http://www.caac.es)  
[www.cacmalaga.com](http://www.cacmalaga.com)  
[www.davidzwirner.com](http://www.davidzwirner.com)  
[www.documenta.de](http://www.documenta.de)  
[www.fundacion.telefonica.com](http://www.fundacion.telefonica.com)  
[www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)  
[www.labiennale.org](http://www.labiennale.org)  
[www.macba.cat](http://www.macba.cat)  
[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)  
[www.moma.org](http://www.moma.org)  
[www.musac.es](http://www.musac.es)  
[www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)  
[www.perrotin.com](http://www.perrotin.com)  
[www.serpentinegallery.org](http://www.serpentinegallery.org)  
[www.sfmoma.org](http://www.sfmoma.org)  
[www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

**ARTISTAS:**

ADER, Bas Jan.

[www.basjanader.com](http://www.basjanader.com)  
[www.hereisalwayssomewhereelse.com](http://www.hereisalwayssomewhereelse.com)

ALÿS, Francis.

[www.davidzwirner.com](http://www.davidzwirner.com)  
[www.francisalys.com](http://www.francisalys.com)

[www.lacma.org/art/exhibition/francis-alys-fabiola](http://www.lacma.org/art/exhibition/francis-alys-fabiola)  
[www.museoreinasofia.es/exposiciones/2010/francis-aly\\_en.html](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2010/francis-aly_en.html)  
[www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/151](http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/151)  
[www.tate.org.uk/modern/exhibitions/francisalys/](http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/francisalys/)

**BANKSY.**

[www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk)  
[www.banksyfilm.com](http://www.banksyfilm.com)

**BEUYS, Joseph.**

[www.masdearte.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6261&Itemid=7](http://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=6261&Itemid=7)  
[www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/306](http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/306)  
[www.tate.org.uk/modern/exhibitions/beuys/](http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/beuys/)

**CAGE, John.**

[www.arte-nuevo.blogspot.com.es/2009/10/la-anarquia-del-silencio-john-cage-y-el.html](http://www.arte-nuevo.blogspot.com.es/2009/10/la-anarquia-del-silencio-john-cage-y-el.html)  
[www.artesonoro.net/articulos/cage.html](http://www.artesonoro.net/articulos/cage.html)  
[www.john-cage.halberstadt.de/](http://www.john-cage.halberstadt.de/)  
[www.johncage.info](http://www.johncage.info)  
[www.johncage.org](http://www.johncage.org)  
[www.macba.cat/es/expo-john-cage](http://www.macba.cat/es/expo-john-cage)

**CALLE, Sophie.**

[www.paulacoopergallery.com/exhibitions/56](http://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/56)  
[www.perrotin.com/artiste-Sophie\\_Calle-1.html](http://www.perrotin.com/artiste-Sophie_Calle-1.html)  
[www.sophiecalles.com](http://www.sophiecalles.com)  
[www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/sophiecalles/default.shtm](http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/sophiecalles/default.shtm)  
[www.whitechapelgallery.org/exhibitions/sophie-calle-talking-to-strangers](http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/sophie-calle-talking-to-strangers)

**CATTELAN, Maurizio.**

[www.galerieperrotin.com/artiste-Maurizio\\_Cattelan-2.html](http://www.galerieperrotin.com/artiste-Maurizio_Cattelan-2.html)  
[www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/3961](http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/3961)



[www.mauriziocattelan.altervista.org](http://www.mauriziocattelan.altervista.org)  
[www.mariangoodman.com/artists/maurizio-cattelan/](http://www.mariangoodman.com/artists/maurizio-cattelan/)  
[www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=8330](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=8330)  
[www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/maurizio\\_cattelan\\_broken\\_safe.htm](http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/maurizio_cattelan_broken_safe.htm)

CREED, Martin.

[www.martincreed.com](http://www.martincreed.com)

DELLER, Jeremy.

[www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/E952B6330B70F2EFC1256E6F0030CEDD?OpenDocument&sessionM=&L=1&view=](http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/E952B6330B70F2EFC1256E6F0030CEDD?OpenDocument&sessionM=&L=1&view=)  
[www.jeremy-deller.co.uk](http://www.jeremy-deller.co.uk)  
[www.jeremydeller.org](http://www.jeremydeller.org)  
[www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2004/deller.shtm](http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2004/deller.shtm)  
[www.tate.org.uk/modern/exhibitions/theworldasastage/jeremy\\_deller.shtm](http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/theworldasastage/jeremy_deller.shtm)

GILBERT & GEORGE.

[www.brooklynmuseum.org/exhibitions/gilbert\\_and\\_george](http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/gilbert_and_george)  
[www.cacmalaga.org/?p=2459](http://www.cacmalaga.org/?p=2459)  
[www.guggenheim.org/new-york/education/adult-and-academic-programs/public-programs](http://www.guggenheim.org/new-york/education/adult-and-academic-programs/public-programs)  
[www.tate.org.uk/modern/exhibitions/gilbertandgeorge](http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/gilbertandgeorge)  
[www.withgilbertandgeorge.com/main.htm](http://www.withgilbertandgeorge.com/main.htm)  
[www.youtube.com/watch?v=9OGzyW-\\_FY](http://www.youtube.com/watch?v=9OGzyW-_FY)

GOMMEL, Matthias.

[www.gommel.com](http://www.gommel.com)  
[www.robotlab.de](http://www.robotlab.de)

FISCHLI, Peter & WEISS, David.

[www.masdearte.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=780&Itemid=12](http://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=780&Itemid=12)  
[www.matthewmarks.com/artists/peter-fischli-david-weiss](http://www.matthewmarks.com/artists/peter-fischli-david-weiss)  
[www.tate.org.uk/modern/exhibitions/fischliandweiss/](http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/fischliandweiss/)

FONTCUBERTA, Joan.

[www.elpais.com/tag/joan\\_fontcuberta/a/](http://www.elpais.com/tag/joan_fontcuberta/a/)

[www.espaivisor.com/joan\\_fontcuberta.html](http://www.espaivisor.com/joan_fontcuberta.html)

[www.fontcuberta.com](http://www.fontcuberta.com)

[www.fundacion.telefonica.com/at/fontcuberta.html](http://www.fundacion.telefonica.com/at/fontcuberta.html)

[www.fundacion.telefonica.com/es/que\\_hacemos/conocimiento/patrimonio\\_artista/artista/79](http://www.fundacion.telefonica.com/es/que_hacemos/conocimiento/patrimonio_artista/artista/79)

[www.museomurac.com/articulos/13\\_fontcuberta.htm](http://www.museomurac.com/articulos/13_fontcuberta.htm)

[www.toulouse.cervantes.es/FichasCultura/Ficha35759\\_43\\_1.htm](http://www.toulouse.cervantes.es/FichasCultura/Ficha35759_43_1.htm)

KAPROW, Allan.

[www.elpais.com/articulo/agenda/Allan/Kaprow/creador/happening/elpepigen/20060412elpepiage\\_7/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/agenda/Allan/Kaprow/creador/happening/elpepigen/20060412elpepiage_7/Tes/)

[www.fluxus.org/FLUXLIST/kaprow.htm](http://www.fluxus.org/FLUXLIST/kaprow.htm)

[www.kaprow.org](http://www.kaprow.org)

[www.kaprowstudio.com](http://www.kaprowstudio.com)

[www.moca.org/kaprow/](http://www.moca.org/kaprow/)

[www.moma.org/visit/calendar/events/1682](http://www.moma.org/visit/calendar/events/1682)

[www.tate.org.uk/modern/eventseducation/musicperform/13436.htm](http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/musicperform/13436.htm)

[www.uclm.es/ARTESONORO/Olobo4/html/kaprow.html](http://www.uclm.es/ARTESONORO/Olobo4/html/kaprow.html)

KOONS, Jeff.

[www.jeffkoons.com](http://www.jeffkoons.com)

[www.jeffkoonsversailles.com](http://www.jeffkoonsversailles.com)

[www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/jeff%20koons](http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/jeff%20koons)

[www.tate.org.uk/collection/artistrooms/artist.do?id=2368](http://www.tate.org.uk/collection/artistrooms/artist.do?id=2368)

[www.serpentinegallery.org/2008/06/jeff\\_koons\\_popeye\\_series2\\_july.html](http://www.serpentinegallery.org/2008/06/jeff_koons_popeye_series2_july.html)

MUNTADAS, Antoni.

[www.adaweb.com/influx/muntadas/](http://www.adaweb.com/influx/muntadas/)

[www.bronxmuseum.org/exhibitions/2011/muntadas.php](http://www.bronxmuseum.org/exhibitions/2011/muntadas.php)

[www.centroguerrero.org/index.php/Sobre\\_Muntadas/732/0/](http://www.centroguerrero.org/index.php/Sobre_Muntadas/732/0/)

[www.fundacion.telefonica.com/es/prensa/noticias/detalle/21\\_02\\_2011\\_bra\\_1396](http://www.fundacion.telefonica.com/es/prensa/noticias/detalle/21_02_2011_bra_1396)

[www.macba.es/muntadas/Muntadas.html](http://www.macba.es/muntadas/Muntadas.html)

[www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=7676](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=7676)  
[www.museoreinasofia.es/exposiciones/2012/muntadas.html](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2012/muntadas.html)

ONO, Yoko.

[www.a-i-u.net](http://www.a-i-u.net)  
[www.sfmoma.org/exhibitions/72](http://www.sfmoma.org/exhibitions/72)  
[www.yoko-ono.com](http://www.yoko-ono.com)

PAIK, Nam June.

[www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/1999/702-november-19-the-worlds-of-nam-june-paik](http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/1999/702-november-19-the-worlds-of-nam-june-paik)  
[www.moma.org/visit/calendar/film\\_screenings/5524](http://www.moma.org/visit/calendar/film_screenings/5524)  
[www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=paiknamjun](http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=paiknamjun)  
[www.namjunepaikaward.de](http://www.namjunepaikaward.de)  
[www.paikstudios.com](http://www.paikstudios.com)  
[www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/namjunepaik/default.shtm](http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/namjunepaik/default.shtm)

RIST, Pipilotti.

[www.fundacionmiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=6&exposicio=1959](http://www.fundacionmiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=6&exposicio=1959)  
[www.hauserwirth.com/artists/25/pipilotti-rist/images-clips/](http://www.hauserwirth.com/artists/25/pipilotti-rist/images-clips/)  
[www.luhringaugustine.com/artists/pipilotti-rist/](http://www.luhringaugustine.com/artists/pipilotti-rist/)  
[www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/307](http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/307)  
[www.pepperminta.ch](http://www.pepperminta.ch)  
[www.pipilottirist.net](http://www.pipilottirist.net)

TIRAVANIJA, Rikrit.

[www.cacmalaga.org/?p=1863](http://www.cacmalaga.org/?p=1863)  
[www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=7479](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=7479)  
[www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/](http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/)  
[www.musac.es/index.php?obr=305](http://www.musac.es/index.php?obr=305)

WURM, Erwin.

[www.fundaciomiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=6&exposicio=265&titulo=Erwin%20Wurm](http://www.fundaciomiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=6&exposicio=265&titulo=Erwin%20Wurm)

[www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm\\_ges.html](http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm_ges.html)

YUAN, Cai & XI, Jian Jun.

[www.lilithperformancestudio.com/CaiJJpmeng.pdf](http://www.lilithperformancestudio.com/CaiJJpmeng.pdf)

[www.madforreal.org](http://www.madforreal.org)

