





# **FUNDAMENTOS PARA UN ARTE INVISIBLE**

**EL CASO DE *WORD\$WORD\$WORD\$* DE ROGELIO LÓPEZ CUENCA**

**Carlos Miranda Mas**

Un trabajo de investigación dirigido por Dr. Juan Cabrera Contreras  
y presentado para su calificación como tesis doctoral en el  
Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada

Febrero, 2005

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Carlos Miranda Mas  
D.L.: Gr. 1212 - 2005  
ISBN: 84-338-3498-3

A mi abuelo



Este trabajo ha podido llevarse a cabo gracias a la ayuda, en diferentes planos, de algunas personas a quien no quisiera dejar de agradecer su interés, su paciencia, su sabiduría o, simplemente, su bondad con quien esto presenta.

Mi más íntimo reconocimiento, ante todo, a Nata, guardesa de mis huesos  
cuyos desvelos no habrán de esperar más después de estas líneas.

A mis padres perennes en su tan ilusionado como bien paciente aliento.

A la inestimable Ayuda a la Producción de mi abuela.

Y a la colaboración de los amigos que me hacen privilegiado:

A Luis Puelles, nada más y nada menos que alguien con quien poder disfrutar departiendo de todo esto que aquí se cuenta,  
y que, de paso, me ha abierto el campo a algunas ideas que he desarrollado en el trabajo.

A Roge, *poeta porque nos hace poetas*, la más gozosa, pura e inteligente *f fuente* que podría haber soñado esta investigación.

A Juan Cabrera, responsable del inestimable y generoso ejercicio de confianza en mi labor  
que ha permitido darle forma a esta nuestra función.

Al muy viajero Mariano, quien en cruenta lid contra el malvado QuarkX  
ha conseguido que correspondan ideas e imágenes en este texto.

Y a los que como Héctor, Natalia Bravo, Sebastián, Sor Florido, Marusella...  
de un modo u otro, antes o después, me han facilitado el curso de este empeño.



# ÍNDICE



<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	p. 19
<b>1.1. Presentación: encuentro-extrañamiento con <i>WORD\$WORD\$WORD\$</i></b>	p. 21
1.1.1. Del interés del espectador al del investigador: hacia la hipótesis de trabajo	p. 27
<b>1.2. Acercamiento a <i>WORD\$WORD\$WORD\$</i> en el contexto de la obra de Rogelio López Cuenca</b>	p. 29
1.2.1. Acerca de la producción artística de Rogelio López Cuenca	p. 31
1.2.1.1. Las intervenciones en el espacio público	p. 31
1.2.1.2. Otros aspectos de la trayectoria de Rogelio López Cuenca	p. 41
1.2.2. Introducción al sentido del intervencionismo público de Rogelio López Cuenca	p. 45
1.2.3. Descripción de <i>WORD\$WORD\$WORD\$</i>	p. 54
1.2.3.1. <i>WORD\$WORD\$WORD\$</i> : los carteles	p. 54
1.2.3.2. <i>Segundos fuera</i> : las inserciones televisivas	p. 88
<b>1.3. Objetivos</b>	p. 111
<b>1.4. Aspectos metodológicos para la fundamentación de un arte invisible</b>	p. 117
<b>2. INDICACIONES TERMINOLÓGICAS</b>	p. 125
2.1. Acerca del término "arte"	p. 129
2.2. Acerca del arte moderno y de la necesidad de establecer una definición del arte	p. 137
2.3. Acerca del empleo del término "socialización" en este trabajo	p. 145

<b>3. FUNDAMENTOS PARA UN ARTE INVISIBLE</b>	p. 151
<b>3.1. Metamorfosis del sujeto estético contemporáneo</b>	p. 153
3.1.1. Introducción. Acerca de un concepto de sujeto	p. 157
3.1.2. Ambigüedad de la figura del sujeto estético: cultura y sociedad	p. 159
3.1.3. Sujeto moderno e idealismo de la Razón	p. 163
3.1.4. El sujeto posmoderno y el espectáculo del mundo	p. 167
3.1.5. Modos modernos y modos despreciados de fruición estética	p. 171
3.1.6. Relación y capacitación	p. 179
3.1.7. Una restitución moderna en la estetización generalizada	p. 183
3.1.8. Otra experiencia, otro espectador: el público como cuestión	p. 187
3.1.9. Hacia una humanización posmoderna	p. 195
<b>3.2. Modificación de la condición autónoma del arte</b>	p. 201
3.2.1. Introducción. Un arte autónomo	p. 205
3.2.2. La autonomía del arte como factor crítico del mundo	p. 209
3.2.3. La autonomía del arte y su absorción burguesa	p. 215
3.2.4. La autonomía del arte como ámbito de conciliación romántica	p. 223
3.2.5. Contra una autonomía reificadora	p. 231
3.2.6. En torno a la superación de la autonomía del arte	p. 239
3.2.7. Autonomía y socialización del arte: el proceso estético del arte invisible	p. 249

<b>3.3. Pérdida del valor trascendental del arte</b>	p. 267
3.3.1. Introducción	p. 271
3.3.2. El pronóstico de Walter Benjamin	p. 273
3.3.4. De Parménides a la escisión de razón y sensibilidad	p. 277
3.3.5. La síntesis kantiana	p. 279
3.3.6. Hegel y el arte como pasado	p. 281
3.3.7. La verdad desvelada	p. 287
3.3.8. Pervivencia aurática y divinización de la razón	p. 297
3.3.9. Del arte a la crítica	p. 295
3.3.10. De la ciencia del arte a la industria cultural: hacia un arte narrado	p. 299
3.3.11. Posmodernidad y pérdida de trascendentalidad del arte	p. 303
3.3.12. El arte como autoanálisis de la cultura	p. 309
<b>3.4. Pragmatización de la operación artística</b>	p. 315
3.4.1. Introducción. Hacia una nueva contextualidad del arte	p. 319
3.4.2. Necesidad del concepto de operación artística	p. 321
3.4.3. Operativizar el concepto	p. 329
3.4.4. Lo cotidiano extrañado	p. 333
3.4.5. Impertinencia de la autoría e institución de la mirada	p. 339
3.4.6. No reproducir, sino producir	p. 345
3.4.7. Conclusión. Pragmatización de la operación artística	p. 347

<b>3.5. Búsqueda de nuevos territorios desde los que significar</b>	p. 349
3.5.1. Introducción. El arte: un problema de lugar, un problema para el arte	p. 353
3.5.2. El lugar: ideologías de la esfera pública	p. 357
3.5.3. El arte como espacio político	p. 359
3.5.4. Causas para (necesidades de) una socialización del arte	p. 365
3.5.5. Modos de desaparición	p. 369
3.5.6. Desaparición <i>versus</i> cosificación	p. 377
3.5.7. De la norma estética a las prácticas cotidianas	p. 383
3.5.8. Recuperación de la realidad	p. 389
3.5.9. Conclusiones. Acerca del desplazamiento hacia la micropolítica	p. 397
<b>4. CONCLUSIONES ACERCA DEL ARTE INVISIBLE</b>	p. 399
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b>	p. 413
<b>5.1. Catálogos</b>	p. 415
<b>5.2. Libros</b>	p. 419
<b>5.3. Textos en catálogos, monografías y publicaciones no periódicas</b>	p. 429
<b>5.4. Artículos en revistas y periódicos especializados en arte y cultura</b>	p. 435
<b>5.5. Artículos en prensa generalista</b>	p. 441
<b>5.6. Consultas electrónicas</b>	p. 447
<b>5.7. Fuentes de las imágenes</b>	p. 451
<b>6. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</b>	p. 455





*En mi obra las citas son como atracadores al acecho en la calle  
que con armas asaltan al viandante y le arrebatan sus convicciones.*

Walter Benjamin



# **1.INTRODUCCIÓN**



### **1.1.Presentación: el encuentro-extrañamiento con *WORD\$WORD\$WORD\$***



Situémonos en algún día de noviembre de 1994, en la estación de autobuses de Málaga. Recién iniciado el último curso de la carrera de Bellas Artes, quien esto escribe se encontraba, como tantas veces antes, en el andén esperando la salida hacia Granada. Supongamos que su mirada distraída llevara un rato vagando por el paisaje de la estación: gente que llega, que espera, autobuses en danza, carritos con maletas. Luces, la indecible arquitectura del edificio, carteles de publicidad, llamadas de megafonía... En un momento dado, un anuncio que ya, también lo suponemos, habrá visto varias veces, le resulta un tanto insólito. Y se demora en observarlo. Efectivamente, ese cartel tiene algo raro: le está extrañando...

Esta investigación es consecuencia, efectivamente, de una extrañeza: la que nos produjo la lectura de unos anuncios publicitarios, unos carteles, que resultaron no serlo. O no serlo al uso: no pretendían mostrarnos ningún producto en concreto, sino que más bien parecían pretender el establecimiento de algún tipo de crítica sobre diversos aspectos de la realidad social. Sin embargo, y esto es lo que más nos interesó desde un principio, estas presencias en el paisaje urbano se mostraban, se recibían, funcionaban *como anuncios*, de forma que su percepción primera era la propia de la publicidad, un tipo de lectura de atención difusa que resultaría alterada al darnos cuenta de que lo que se nos estaba mostrando no correspondía exactamente a lo “esperable” del habitual modo publicitario. Había, en efecto, una alteración en el código, una leve interrupción en el proceso de asimilación del mensaje que es la que, precisamente, provocaría esa sensación de extrañeza a la que nos referimos. Poco después, supimos que esas imágenes eran parte de un proyecto de intervención urbana del artista Rogelio López Cuenca: *WORD\$WORD\$WORD\$*, llevado a cabo tanto en la estación de trenes de Santa Justa (Sevilla) y en la de autobuses de Málaga, como mediante inserciones en las parrillas publicitarias de la emisión regular de Canal Sur Televisión durante los meses de noviembre y diciembre de 1994. Incluso, en algún periódico durante esos días, nos encontrábamos sensaciones respecto a esta intervención muy parecidas a las nuestras:

[...] *Aquí un viajero mira sorprendido a los paneles publicitarios, mientras la gente sube y baja del autobús. Se le transforma el “a dónde voy” por el “qué estoy mirando”: Semana fantástica, pantalones Cómplices, “Vuelve el hombre / La pesadilla continúa”... ¿Qué ha sido eso? El viajero suelta la bolsa de equipaje, vuelve a mirar esa marquesina. Reconoce la fotografía: la de aquella cría que corría desnuda en la guerra del Vietnam achicharrada por el napalm. “¿Pero qué vende ese anuncio?”. A su alrededor va descubriendo, emboscados, otros anuncios que no venden nada, sólo le recuerdan que estamos en ningún sitio y que tenemos poco que decir. Sin querer ha descubierto que debajo de una imagen de Claudia Schiffer se esconde una gusanera sospechosa... “La culpa la tienen estos carteles que se han metido donde no debían”. Pero a pesar de su apariencia, éstos no son carteles: cumplen su función pero cuestionan su uso tradicional. Alguien que dice llamarse Rogelio López Cuenca, que ejerce de activista del lenguaje bajo el disfraz de artista, ha infiltrado un espejo que no deforma la imagen con trucos de Disneylandia. Es peor: la devuelve tal cual y asusta. Lo que sí anuncian estos carteles: “el lenguaje es un arma secuestrada”: “el espacio es una reserva programada”. Eslóganes para productos sin concesionario, para certezas adormecidas, como las princesas dormidas de los castillos que están en ninguna parte. Estos carteles recuerdan que nos están metiendo la mano en las palabras.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Márquez, Héctor: *Rutas urbanas. Estación de autobuses*. Suplemento “Fin de semana”, Diario SUR, 5-XI-1994, p. 11.

SUR/SABADO 5 DE NOVIEMBRE DE 1994

## Rutas urbanas

HECTOR MARQUEZ

## Estación de autobuses

La Estación de autobuses es un espacio público que no nos pertenece: una cámara de descompresión, un paréntesis, una arquitectura en ninguna parte. Las apariencias engañan: este castillo posmoderno y gris de Pepe Seguí no está en lugar alguno. Dentro de él se va o se viene, pero no se está. Sus figurantes, personajes sin escenario, transitan por este limbo sin frontera, ahogados por la gran pregunta, que les sube como un flato hamletiano: «¿a dónde, de dónde?». Ahí los vemos, mirando el billete de Algeciras-Nerja, buscando los indicadores de salida, agarrándose a la certeza de un anuncio de Ford Mondeo, escuchando el dindon de los señores pasajeros... Van y vienen por los andenes del castillo, que, como todos, está en ningún sitio.

Ahora estamos en la estación de autobuses de una ciudad que no ha tardado mucho en acogerse al abandono atávico del resto de la bombonera: seguimos en ningún lugar y hace una semana. Aquí un viajero mira sorprendido a los paneles publicitarios, mientras la gente sube y baja del autobús. Se le transforma el «a dónde voy por el «qué estoy mirando»: Semana fantástica, pantalones Cómplices, «Vuelve el hombre/ La pesadilla continúa... ¿Qué ha sido eso? El viajero suelta la bolsa de equipaje, vuelve a mirar esa marquesina. Reconoce la fotografía: la de aquella cría que corría desnuda en la guerra del Vietnam achicharrada por el napalm. «¿Pero qué vende ese anuncio?». A su alrededor va descubriendo, emboscados, otros anuncios que no venden nada, sólo le recuerdan que estamos en ningún sitio y que tenemos poco que decir. Sin querer ha descubierto que debajo de una imagen de Claudia Schiffer se esconde una gusanera sospecho-

sa... «La culpa la tienen estos carteles que se han metido donde no debían». Pero a pesar de su apariencia, éstos no son carteles: cumplen su función pero cuestionan su uso tradicional. Alguien que dice llamarse Rogelio López Cuenca, que ejerce de activista del lenguaje bajo el disfraz de artista, ha infiltrado un espejo que no deforma la imagen con trucos de Disneylandia. Es peor: la devuelve tal cual

graffiti, de la calle al museo, de ahí a la tele... El viajero se sube a un taxi con la inquietud de encontrarse con sus ideas rebeladas en el cerebro. Nada le parece lo mismo. No sabe si ha llegado a un lugar donde viven otros, ni lo que los estos pensarían. En realidad, no está seguro de haber vivido en Málaga antes. Recuerda imágenes: retazos de mar, un hombre en un semáforo, solares en ruinas, un



Aspecto de la estación de autobuses de Málaga

y asusta. Lo que sí anuncian estos carteles: «el lenguaje es un arma secuestrada»; «el espacio es una reserva programada». Esloganes para productos sin concesionario, para certezas adormecidas, como las princesas dormidas de los castillos que están en ninguna parte. Estos carteles recuerdan que nos están metiendo la mano en las palabras.

Mientras la vida sigue: de la marquesina al

anuncio inquietante. Mientras, los andenes de la estación siguen despidiendo autobuses que van y vuelven, que cargan y descargan habitantes de ningún lugar durante unos minutos de desamparo. Por la noche un encargado de andén mirará de reojo al cartel de la Schiffer, al del soldado muerto, antes de cerrar. Seguirá sin saber en nombre de qué o quién continúa aún dormido.

C

RUCES DE VIAS

## La tortuga de Juanma

fig.1. Artículo, que leímos entonces, aparecido en el diario SUR de Málaga durante la intervención de López Cuenca en la estación de autobuses de la ciudad

Nuestra impresión, como, según parece, la del periodista que esto escribía, fue contundente. Sin embargo, también podemos decir que, por nuestra parte, esta semilla caía en campo abonado: el hecho de que un simple, si bien sugerente, *encuentro* como el descrito sirviese de inicio al desarrollo de una investigación que habría de producir una tesis doctoral, indica la existencia de unas razones más profundas de nuestro interés por él. Pues hemos de reconocer que siempre nos ha preocupado la condición ilusionista de las representaciones, su capacidad simuladora y, sobre todo, los usos que en este sentido podemos observar en nuestra cotidianeidad. La reflexión acerca de ello nos hace pensar, así, en cómo nos vino resultando, desde bien pronto en nuestros trabajos de estudio de Bellas Artes, muy sugestivo el problema de la representación en tanto que operación que implica una capacidad y unos modos de reconocimiento, los cuales se deben, inevitablemente, a su condición convencional, esto es, cultural, temporal y circunstancial. Algunos de estos trabajos de la carrera serían incluso desarrollados como *performances*<sup>2</sup>, como exposiciones, o como publicaciones, dando cuerpo incipiente a un discurso artístico que reconocemos perfectamente como la génesis del que actualmente desarrollamos, en el cual este tipo de cuestiones siguen ostentando un grado preeminente de protagonismo. La distintas prácticas y actitudes que señalan las fisuras de un sistema del arte fundamentado en criterios esencialistas o trascendentalistas, como veremos, parecen puntos recurrentes de atracción perfectamente observables en nuestra relación con el arte tanto desde el punto de vista de su estudio como de su ejercicio. Así, por ejemplo, un tema como el de la *muerte del arte*, que nos parecía claro cuestionamiento de la idea de un arte *eterno*, nos haría reflexionar recurrentemente a lo largo de estos años, motivando trabajos teóricos que no podrían sino confluir con los intereses que venimos explicando para dar pie al proyecto de investigación en el que se fundamenta esta tesis. O, en otro sentido de esa continua sospecha sobre el idealismo estético, podemos citar la recurrencia, tanto en nuestra propia producción<sup>3</sup> como en muchas obras que nos han interesado de modo particular, al juego irónico con la noción de autoría, que nos lleva de nuevo a pensar en otros modos, precisamente los de lo que aquí presentaremos como *arte invisible*, en los cuales esta desaparición de la figura del artista se hace tan habitual como necesaria para unas obras que, sobre todo, pretenden *no aparecer como arte*.

Otro foco de interés que no podemos dejar de relacionar con el tratamiento dado al objeto de nuestra investigación viene determinado por nuestra labor profesional en la docencia. Entendemos ciertos planteamientos de acción del arte invisible desde un prisma particular, el que nos proporciona un modo concreto de comprender la práctica docente. En efecto, ciertas consideraciones respecto a este modo de constituirse el proceso artístico a través de su acción social implican unos principios de discernimiento de la relación con lo que se ha venido llamando “espectador” que no pueden sino remitirnos al campo de la pedagogía o de la didáctica. De ahí las referencias al mismo, y sobre todo las analogías que nos permitimos

---

<sup>2</sup> Nos referimos a la obra *COIN Delictum Artis* (Málaga, 1992-93), realizada en equipo con Juan Aguilar Jiménez, y que en un principio surgió como trabajo de clase para la asignatura *Pintura del Natural* que entonces nos impartió el director de esta tesis, Dr. Juan Cabrera, quien también colaboraría activamente en la puesta en práctica del proyecto. Como decimos, el problema de la naturalización de la convención y, por tanto, la confusión de representación y realidad, serían las preocupaciones principales de esta operación artística que, por tanto, se construía como un gran simulacro que tan sólo tras un mes de funcionamiento social desvelaría su condición ficticia. (Véase, por ejemplo, Miranda, Carlos / Aguilar, Juan: *COIN Delictum Artis. Una ficción de delinquentes*, en *Arte. Proyectos e ideas*, nº 3. Universidad Politécnica de Valencia, 1994, pp. 132-141).

<sup>3</sup> Si el citado *performance* ya se fundamentaba en ello, nuestro trabajo artístico desde entonces no ha dejado de apoyarse en heterónimos o en la creación de personajes: Almada Silveira, Anonymous, Polaroid Star, o la propia presentación de Carlos Miranda como traductor antes que como autor de la obra expuesta pueden servirnos de ejemplos de ello.

establecer para comprender unos procesos estéticos que, contemplados desde una mirada restringida a los lindes de la tradición del arte y su teoría, habrían resultado, como venimos sugiriendo, claramente extra-artísticos. Concretamente, nos estamos refiriendo al carácter eminentemente pragmático y formativo que observamos en las manifestaciones del arte invisible en relación con el sujeto al que se dirigen, unos aspectos del fenómeno que, conforme avanzó la investigación, fueron desvelando su potencial explicativo respecto a estos modos del arte, y en los que no dejábamos de reconocer planteamientos propios de nuestra práctica didáctica habitual, tales como el concepto de “aprendizaje significativo”<sup>4</sup>, el de “transversalidad” del contenido<sup>5</sup>, o el de “pedagogía invisible”<sup>6</sup>. Estrategias todas ellas, insistimos, cuyo objetivo principal es la consecución de una mayor *efectividad* en la asimilación y desarrollo de las capacidades de los sujetos con los que se trabaja.

---

<sup>4</sup> El concepto de “aprendizaje significativo”, como veremos, se refiere a un modo de trabajo con el sujeto discente mediante el cual adquiere una capacitación concreta gracias a su experimentación procedimental en una disciplina dada, y no a través de la simple repetición de un modelo de solución dado por el docente. Ello permite el desarrollo de estrategias de resolución de problemas propias por parte del alumno y, a cambio, exige una atención personalizada por parte del profesor.

<sup>5</sup> La transversalidad de contenidos implica un tratamiento de los mismos en el currículo educativo de forma que no aparecen de modo explícito en la secuencia diaria de asignaturas del alumno, sino que se integran en diversas áreas según la conveniencia de tratamiento que requieran tanto dichos temas como los propios grupos a los que se dirigen. Existen, pues, de manera implícita en otras áreas que sí se reconocen como tales. En la educación secundaria, por ejemplo, se suele tratar como conocimiento transversal la “Educación para la salud”, integrándola en áreas como “Educación física” o “Ciencias de la naturaleza”, o cualesquiera otras que, según las circunstancias, se consideren adecuadas para una mayor efectividad en la introducción de sus contenidos.

<sup>6</sup> Este concepto lo tomamos del profesor Basil Bernstein y lo trataremos con detenimiento en su momento. Básica y muy sucintamente podemos adelantar que consiste en una especie de combinación del aprendizaje significativo con la transversalidad, subrayando la circunstancia de que el alumno no percibe que se le están introduciendo unos contenidos que, por tanto, se camuflan en un tipo de actividades con las que no los identifican. Esto tiene, como podemos ya ir intuyendo, mucho que ver con los modos de un arte invisible que no quiere aparecer como arte.

### 1.1.1. Del interés del espectador al del investigador: hacia la hipótesis de trabajo

Nuestras motivaciones rondaban, pues, espacios temáticos relacionables e incluso confluyentes. No obstante, la distancia existente entre la consideración de la obra como mero caso *interesante* del paisaje artístico y su reconocimiento como objeto de estudio capaz de catalizar esos diversos intereses supuso, como vamos viendo, un proceso. Su transcurso nos haría notar, especialmente, que la decisión de plantearnos una investigación a partir del extrañamiento descrito implicaba, ante todo, *saber qué queríamos saber*, esto es, definir un objeto de investigación. Y para ello hubimos de marcarnos una serie de intereses a ir cubriendo con nuestro trabajo. Queríamos saber, desde un principio, *por qué un artista hacía obras de arte que pasaban desapercibidas como tales*. Para ello, entonces, tuvimos que pensar las posibles razones de este modo de actuar. Y, entre otras, en la búsqueda y reflexión acerca de estos fundamentos, nos encontramos con una serie de motivaciones “extra-artísticas” que abrían una nueva vía en nuestros planteamientos. En efecto, lo que se iniciara como una investigación acerca de una formalización concreta -si bien ciertamente atípica- del arte contemporáneo, devenía ahora en otra acerca de la relación entre el arte y la sociedad en la que se inscribe, lo cual nos refería de nuevo a las temáticas ya mencionadas del problema de la convencionalidad de la valoración del arte, de su mutabilidad histórica y epistemológica. No obstante, además de por esta razón, lo cierto es que del caso concreto de *WORD\$WORD\$WORD\$* nos llamaba especialmente la atención su clara *vocación política*. Y, sobre todo, el tono como ésta se desarrolla en la obra: de modo *natural*, no aparecía en ella además panfletario alguno -no nos parecía la *ilustración* de una ideología política-, sino que la intervención social que ejercía venía dada por el propio ocurrir de su forma en tanto que parte de la realidad, en vez de como tematización formal de esa realidad en función de un interés más o menos cercano a la propaganda. Esto nos permitió deducir que el fondo de nuestra intención parecía centrarse, por tanto, en atender al *empleo del lenguaje* que en ella se llevaba a cabo, una instrumentalización del mismo que provenía del previo análisis crítico de los mecanismos de articulación del imaginario visual mediático para, desde este conocimiento de sus resortes y recursos retóricos, acceder a su apropiación para pervertir su sentido. Y ahí fuimos descubriendo, a la vez, la importancia de la formación como filólogo del autor de esa obra que tanto nos llamó la atención en un principio. Podríamos decir que reconocíamos en López Cuenca [en adelante: RLC] una especie de “filólogo de la realidad”.

Este proceso nos llevó a manejar una hipótesis que sería la que daría curso a este trabajo. Partiendo, pues, de los intereses y antecedentes que hemos venido exponiendo, pudimos plantear como problema el hecho de que *existen modos de concebir y producir la obra de arte contemporáneo que implican una disolución de su visibilidad como objetos de arte en el entorno en el que aparecen*. De lo cual podíamos deducir que *tales obras fundamentan, entonces, su discurso en un modo de aparición que implica su invisibilidad como obras de arte y su aparición como simples imágenes indistintas*. El plantearnos la cuestión de este modo tenía un sentido declarado: *emplearíamos el caso de lo que tipificaríamos como arte invisible para desarrollar una lectura crítica de los paradigmas de interpretación que articulan nuestra concepción del arte como un objeto de contemplación antes que como un modo de relación con el mundo*. Una lectura crítica bajo la que late, en fin, una intención profunda, que no es otra que la de comprobar en qué medida y hasta qué límites *el arte invisible pone en cuestión la tesis que postula la eternidad del arte, su existencia como idea más allá del tiempo o de la historia*.

Y una vez formulada en estos términos nuestra hipótesis de trabajo, correspondía entonces ir definiendo los

objetivos a cubrir para poder dar cuenta del fenómeno en el sentido expuesto. Antes, sin embargo, de atender este aspecto del trabajo que presentamos, hemos creído que lo más conveniente será realizar ahora una descripción detallada del objeto concreto que nos ha de servir de caso particular de análisis y que ya hemos señalado como detonante de la investigación: la obra *WORD\$WORD\$WORD\$*.

**1.2. Acercamiento a *WORD\$WORD\$WORD\$* en el contexto de la obra  
de Rogelio López Cuenca**



## 1.2.1. Acerca de la producción artística de Rogelio López Cuenca

### 1.2.1.1. Las intervenciones en el espacio público

*¿Dónde mejor que en el lugar no separado de la vida?  
¿Dónde mejor que en medio mismo de mis iguales, de los hombres corrientes, reales?*

José Luis Brea, *Pasajes*<sup>7</sup>

El estudio que nos ocupa sobre los fundamentos del arte invisible se vale, según venimos indicando, de un caso concreto que ha de ejemplificar nuestras tesis acerca del fenómeno. Por tanto, parece pertinente llevar a cabo ahora una aproximación pormenorizada a esta obra, pues el conocimiento de sus características y circunstancias puede resultar determinante para la correcta aprehensión de la significancia que aquí le otorgamos en tanto que tal muestra paradigmática de un arte invisible. Hemos, así, creído conveniente situar *WORD\$WORD\$WORD\$* en el contexto de la producción de RLC. En este sentido, procederemos ahora a un acercamiento a la figura del autor puede ser un buen comienzo, ciertamente ortodoxo, para introducirnos en su hacer.



fig. 2. Rogelio López Cuenca, en postal no realizada (1997)

Y lo haremos explicando la circunstancia de que López Cuenca (1959) es natural de Nerja (Málaga), una población de la Costa del Sol oriental cuya asimilación al turismo masivo ha sido más tardía que en la parte occidental del litoral malacitano. De hecho podemos decir que actualmente se encuentra de pleno en tal proceso de tematización y cosificación como producto de consumo. RLC ha sido testigo, pues, de lo que era y lo que *está siendo* su ciudad natal, de unas transformaciones que él conoce bien porque las ha estudiado en varios lugares del mundo y que recientemente ha tenido la oportunidad de analizar en la propia tierra de *Verano Azul* y de las Cuevas de Nerja<sup>8</sup> desde la concreción particular del fenómeno en cuanto a lo que él mismo ha bautizado como “turistización”. Indicamos esta relación entre RLC y el lugar en el que habita porque podemos decir que ésta se muestra como una manera perfectamente viable de acceso a sus modos de producción artística. La idea de participación activa en lo social a través del propio trabajo especializado deviene, en su caso, en la aplicación de su “arte” a esa realidad, llámese Sevilla, Túnez, Nueva York, Roma, Lima, Estambul, Málaga, Barcelona... Pues no se trata -de ello se ocupará buena parte del *corpus* de la investigación- en este proceso de funcionamiento de *ir al estudio* a hacer el arte, sino de *estar en el mundo* para descubrir *sus imágenes* y mostrarlas como tales. Ello podemos aplicarlo de modo más o menos claro a toda la producción del artista, mas resulta de una evidencia

<sup>7</sup> Brea, José Luis: *Pasajes*. En Corral, María / Blanch, Teresa / Brea, José Luis / Fernández-Cid, Miguel / Queralt, Rosa (comisarios): *Pasajes. Actualidad del arte español*. Pabellón de España, Expo'92 / Electa España / Element Editori Associati. Toledo, 1992, p. 18.

<sup>8</sup> Nos referimos al montaje *Nerja*, *once* realizado para la exposición *Tour-ismos* en la Fundación Tàpies (Barcelona, 2004), comisariada por Nuria Enguita, Jorge Luis Marzo y Montse Romaní.

casi abrumadora en sus intervenciones en el espacio público que, como decimos, son las que aquí más nos interesan en atención al estudio de un arte invisible. En este sentido, hemos de dejar bien claro que no estaremos abarcando en lo que sigue la totalidad de la obra de RLC, sino tan sólo aquella que, como decimos, se desarrolla en el ámbito de la esfera pública. Respecto al destacado reconocimiento nacional e internacional de que es objeto nuestro artista tanto a nivel expositivo como de premios o presencia en colecciones institucionales, hemos preferido apuntar estos aspectos, realmente accesorios para nuestro caso, insistimos, al final de este epígrafe a modo, simplemente, informativo.



fig. 3. Agustín Parejo School, *Die Kunst ist tot!*. Pintada callejera, 1984

Ya hemos reiterado que los inicios artísticos de RLC -sin obviar sus primeras publicaciones literarias<sup>9</sup>: no en vano, por ejemplo, encontramos que indica en su currículum como primera exposición la *I Muestra de Poesía Experimental* celebrada en el Centro Conde-Duque de Madrid en 1985-, hay que reconocerlos en el grupo Agustín Parejo School, y tanto los intereses como muchos de los modos de hacer de este grupo seguirán siendo utilizados por RLC cuando empiece a presentar su trabajo en solitario. De hecho, el período de simultaneidad de ambas “identidades”, la individual como RLC y la grupal en APS, puede deducirse claramente con una simple comparación de fechas, por lo que, aunque nos centraremos aquí en el trabajo individual de RLC, las necesarias referencias a APS aparecerán, sin duda alguna, a lo largo del trayecto. Pues una de las características del grupo era su decidida vocación *callejera*, cuya relación –y no sólo formal, sino sobre todo actitudinal- con las intervenciones urbanas de RLC es inmediata. En ellas nos centraremos, tanto por su importancia para el discurso que desarrolla el artista como por la que observamos en relación a nuestros intereses de investigación.



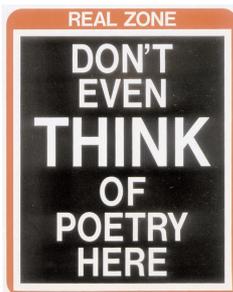
fig. 4. *Babble gun*. Carteles y pegatinas (10 modelos). Serigrafía sobre papel, 70 x 100 cm.; y offset sobre papel autoadhesivo, 7 x 10 cm., 1989

El trabajo de arte público de RLC está presente en su trayectoria desde el principio de la misma. Aparte de la citada actividad con APS, RLC, como tal, “actúa” por primera vez en la calle en 1989, con una intervención pública vinculada a su obra en la exposición *Antes y después del entusiasmo 1972-1992*, comisariada por José Luis Brea en el marco de la Kunst Rai de Ámsterdam: *Babble gun*, que consistió en sucesivas pegadas de carteles en Málaga, Sevilla y Ámsterdam en los que la imagen de un cómico subfusil ilustraba los apellidos más comunes de varios países europeos y soviéticos. Este mismo año produce su célebre pegatina *Bouquets*, en la que un *détournement* del logotipo de la empresa Interflora mediante un verso de Juan Larrea (“dynamite en fleurs”) plantea la actividad del poema mucho más allá de una función decorativa o esteticista. Ya de 1990 datan *Traverser*, que comentaremos más adelante, o *Real zone*, pegatina a modo



fig. 5. *Bouquets*. Pegatina. Offset sobre papel autoadhesivo, 9 cm., 1989

<sup>9</sup>De hecho, es habitual que un texto publicado por RLC aparezca *maquetado* también por él, de forma que puede administrar la tipografía de acuerdo con unos intereses de juego con el lenguaje eminentemente poéticos (visualmente poéticos!). Si esto es así en textos impresos de todo tipo (por ejemplo, el citado *Nerja, once*), un vistazo a la primera instalación (Tecla Sala, Hospitalet; Colegio de Arquitectos, Málaga; Galería Juana de Aizpuru, Madrid, en 1998) y luego web *No/W/Here* puede darnos una clara idea de lo que decimos cuando hablamos de que estamos ante un artista que proviene de la poesía.



figs. 6.1. y 6.2. *Real zone*. Pegatina. Offset sobre papel autoadhesivo, 14 x 9 cm., 1989



figs. 9.1, 9.2 y 9.3. *Sin ir más lejos*. Carteles (un modelo de cartel con 7 imágenes distintas). Offset sobre papel, 70 x 40 cm., 1991



de señal de tráfico neoyorkina que desplazaba el disuasorio *Don't even think of parking here* originario hacia un lacónico *Don't even think of poetry here*. En 1991 nos encontramos con *Do not cross*. *Art scene* -una de las, a nuestro juicio, más afiladas intervenciones públicas del autor en lo que a crítica del sistema del arte se refiere- que, desde su ideación, ha llevado a cabo, entre otros lugares, en Málaga, Sevilla, Edimburgo, Basilea o Nueva York. Esta actuación consiste en una simple acotación mediante cinta de balizamiento de espacios urbanos que, así, adquieren un sentido de *protegidos*, por un lado, pero, por otro, también de *objeto de especulación*. El texto de la cinta, que da título a la pieza, según el propio RLC “ironiza acerca del arte como provincia autónoma y ajena, coto particular de los profesionales del ramo”<sup>10</sup>; fue propuesta al programa *Arte contemporáneo en los espacios públicos de Expo'92* y, dadas sus connotaciones, rechazada por la organización. En este año produce también otra pegatina, *Phone/Poem*, que, en la línea de *Real zone*, nos traslada una poesía que invierte significados cotidianos en la calle, en este caso jugando con el pictograma que identifica las cabinas telefónicas en Nueva York. Siguiendo las actuaciones de RLC, podemos observar que los fastos del 92 fueron un claro objetivo de crítica: este mismo año realiza la serie de siete carteles *Sin ir más lejos*, pegados en distintos espacios urbanos de Madrid, en los que se satiriza ácidamente el vacío monumentalismo político y cultural de los eventos de la fecha, relacionando en ellos de forma sarcástica los logos de Expo'92, Quinto Centenario, Madrid Capital Cultural y Olimpiada de Barcelona con distintas imágenes que van desde una flamenca bailando ante la enseña nazi hasta un fotograma de *Bienvenido Mister Marshall* o la célebre portada del grupo gallego Os Resentidos (de su disco *Vigo 92*) en la que unos niños gitanos forman el anagrama olímpico con unas ruedas viejas de bicicleta. Intervenciones como *New World Order*



fig. 7. *Do not cross*. *Art scene*. Cinta de balizamiento. Serigrafía sobre vinilo, 10 cm. ancho x largo variable, 1991



figs. 8.1 y 8.2. *Phone/Poem*. Pegatina. Offset sobre papel autoadhesivo, 14 x 14 cm., 1991

<sup>10</sup>López Cuenca, Rogelio: *Obras*. Diputación de Granada. Granada, 2000, p. 38. (En adelante: RLC, *Obras*).



fig. 10. *Que surja el continente*. Valla publicitaria. Serigrafía sobre papel, 300 x 500 m., 1991



figs. 12. *Bahnhof Ost*. Señalización pública. Serigrafía sobre metal, 300 x 300 cm. y 300 x 700 cm., 1992



fig. 15. *Art*. Pegatina. Offset sobre papel autoadhesivo, 10 cm., 1994



fig. 16. *Warning art*. Pegatina (2 modelos). Offset sobre papel autoadhesivo, 10 cm., 1994



fig. 11. *Warning flag*. Valla publicitaria (mupi). Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1992



fig. 13. *Poem*. Pegatina. Serigrafía sobre papel autoadhesivo, 25 x 20 cm., 1993

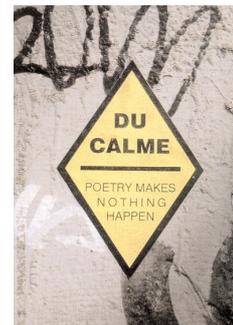


fig. 14. *Du calme*. Pegatina. Offset sobre papel autoadhesivo, 12 x 8 cm., 1994

(Columbus, Ohio, 1991) y *Décret n° 1* (Sevilla, 1992), que también atenderemos algo más adelante, serían de nuevo censuradas en atención a la efectividad de su carácter público. Mejor suerte correría *Que surja el continente* (1991)<sup>11</sup>, valla publicitaria instalada, entre otras ciudades, en Houston, en México D. F. y en Hospitalet. También en esta ciudad catalana, así como en la población sueca de Malmö, se instalaría otra valla, *Warning flag*, producida en 1991. En 1992 será Basilea la que acoga las intervenciones, a modo de señalética de la estación ferroviaria, de RLC, quien emplazaría la serie de paneles *Bahnhof Ost* para permanecer en ella durante todo el período de reforma de esta estación. Otras imágenes muy conocidas de RLC son las pegatinas *Poem* (1993), también colocada en innumerables lugares desde su producción, o *Du calme* (1994), señalización a partir de un verso de Auden que insiste en la poetización del espacio urbano del mismo modo que, por ejemplo, lo hacen pegatinas anteriores

o *Art* y *Warning art* (1994), diseñadas éstas para pegar “preferentemente en espacios dedicados a la exposición de arte”<sup>12</sup>. Una intervención que también ha llamado la atención de forma signficada es la que realizó en Limerick (Irlanda) para el proyecto

<sup>11</sup> Este título procede de un verso del poeta chileno Vicente Huidobro, "que surja el continente que estamos aguardando desde hace tantos años", que RLC enhebra en la imagen como ya hizo en *Traverser* o en *Décret n° 1*, entre otras obras.

<sup>12</sup> RLC, *Obras*, p. 69.

*EV+A*, comisariado por Jean Höet en 1994. Se trata de *Landscape with the fall of Icarus*, una triple cita al famoso cuadro de Brueghel y a los poemas que le dedicaran Auden y Williams Carlos Williams. Del mismo modo que se está hablando de la mirada creadora del espectador, situando esta cualidad en el paseante común, se está dirigiendo esa mirada metafórica al fracaso de Ícaro hacia un acontecimiento histórico que recupera RLC y hace presente con su intervención, como él mismo explica:

[...] *En el contexto de Limerick, este “vuelo fallido” recordaba el fracaso de las revueltas nacionalistas de 1919 en esta ciudad, durante las cuales una breve revolución social llegó a instaurar un soviet local y a suprimir el dinero, antes de ser aplastada por el ejército británico.*<sup>13</sup>



fig. 17. *Landscape with the fall of Icarus*. Señalización pública (ediciones en inglés y en galés). Esmalte sobre metal, 200 x 155 cm., 1994



fig. 18.1 *Viajes Barceló* y *Camel Trophy*. Posters. Fotografías cibachrome, 30 x 50 cm., 1994



fig.18.2. *Viajes Barceló* (detalle)



fig. 19. ¡*La lucha continúa!* Pegatina. Offset sobre papel autoadhesivo, 10 cm., 1995

La insistencia en el análisis contextual, como vemos, para propiciar una intervención que permita una mirada crítica al entorno social en el que se actúa, reiteramos que es una constante en todo el trabajo público de RLC. De 1994 data también, y marcando particularmente este sentido, los carteles ideados para la exposición *Cocido y crudo* que entonces comisarió Dan Cameron para el Reina

Sofía. Como decimos, la aportación de RLC consistió en dos posters que se colocaron como tales, decorando la cafetería del museo, y que planteaban una lectura muy irónica del multiculturalismo implícito en la propia exposición. Será también este año, como sabemos, cuando produzca RLC la obra que aquí tomamos como caso de referencia para el arte invisible, *WORD\$WORD\$WORD\$*, incluida su “sección” para televisión, *Segundos fuera*. Después de este montaje, nos encontramos más pegatinas, una de ellas ciertamente curiosa: ¡*La lucha continúa!* (1995) particular homenaje del artista a la celeberrima figura del “toro de Osborne” diseñada por Manolo Prieto: “Islero, Avispao, Burlero... son los nombres de toros que acabaron con la vida de toreros famosos; son el documento falso de una inexistente o imposible taurofilia que

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 86.



fig. 20. Euroflag. Pegatina. Offset sobre papel, 11 x 15 cm., 1996



fig. 21. No existen los límites. Pegatina. Offset sobre papel, 12 x 10 cm., 1996



fig. 22. L'âme du voyage. Pegatina. Offset sobre papel, 11 x 15 cm., 1996

estuviera de parte del toro”<sup>14</sup>. Otras pegatinas como *Euroflag*, *No limits* o *L'âme du voyage*, ideadas para Manifesta 1 (Rotterdam, 1996), desarrollan



fig. 23. Benvindos. Señalización pública. Vinilo sobre metal, 130 x 97 cm., 1996

el habitual collage deconstructivo de RLC para hacer aparecer aspectos habitualmente ocultos de la situación social, en este caso la europea respecto a sus inmigrantes. Una temática que trataría también en la señal viaria *Benvindos* (1996), de la cual hablaremos a continuación, o en la instalación-escaparate *Marina/Seascape* (Adra, 1998). Otro caso de recuperación de la memoria colectiva mediante métodos “publicitarios” será *Muntanyenc*, intervención pública realizada con motivo de la exposición *No/W/Here* en la Tecla Sala de L'Hospitalet, comisariada por Victoria Combalá en 1998. RLC realizó un

profundo estudio de la conflictiva identidad de esta población, de la que devendrían varias intervenciones públicas. Explicaremos un tanto más

detenidamente este trabajo porque en él podemos observar con particular claridad la estrategia de análisis y producción de RLC respecto al territorio en el que pretende actuar. Así, hay que vincularlo, por ejemplo, con el taller que entre 1997 y 1998 realiza en este mismo espacio expositivo, titulado *De Bello Publico* o, como él mismo aclara, “de o sobre las guerras públicas”, que daría como resultado el proyecto *L'H L'Heterotopía*, el cual le proporcionará ocasión de investigar a fondo la particular idiosincrasia de este entorno. Obras, por ejemplo, como las postales *Europa unida* o *Worldwide* son



fig. 26. Muntanyenc. Banderola. Serigrafía sobre vinilo, 130 x 97 cm., 1998



fig. 24. Marina/Seascape. Videoinstalación pública. Tres monitores y vinilo sobre cristal, 1998

**YACHTING**  
MONTHLY



fig. 25. Marina/Seascape. Postales (15 modelos), 10 x 15 cm., 1998

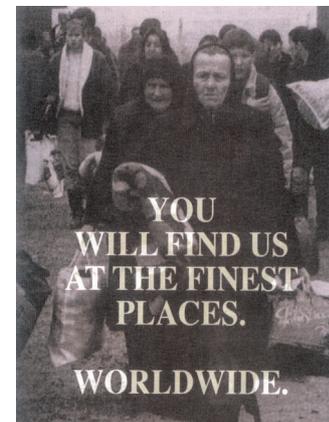


fig. 27. Worldwide. Postal, 10 x 15 cm., 1997

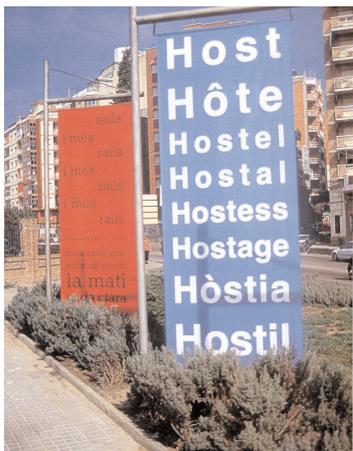


fig. 28. *Host rails*. Banderolas. Serigrafía sobre vinilo, 450 x 150 cm., 1998

retrato del guerrillero anarquista, nacido en L'Hospitalet, Francesc (Quico) Sabaté.”<sup>16</sup> Estas banderolas colgaban a lo largo de varias calles céntricas de la ciudad, mientras en la sala se regalaban posters, que también fueron pegados en el espacio urbano. A este mismo montaje en L'Hospitalet pertenece otra intervención pública, *Host rails*, que esta vez se componía de dos banderolas, una en la que se jugaba con las raíces y derivaciones del nombre de la ciudad, desde, por ejemplo, el *hospes* latino (“huésped”, también “anfitrión”) al *hostatge* catalán (“rehén”), y otra en la que el texto procedía de una poesía de Joan Salvat Papasseit: “raïles y más raïles y más raïles...”, pues estaban instaladas en un espacio de la ciudad casi totalmente

<sup>15</sup> De hecho, la querencia de RLC por este tipo de dinámicas es tan reconocida como solicitada, y, hasta que esto escribimos, podemos confirmar que ha organizado o participado en los siguientes cursos o talleres, la mayoría, insistimos, con un claro objetivo práctico de análisis crítico del territorio en cuestión. Así, en 2004 ha desarrollado el titulado *PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN LA CIUDAD GLOBALIZADA* en Universidad Europea de Madrid, y también *NKTV / LNZ* para el MIAC de Lanzarote. En 2003 fue *INTRUSOS* para el Centro Galego de Arte Contemporánea, así como la tercera parte del taller *EL PARAÍSO ES DE LOS EXTRAÑOS* en La Casa Encendida de Madrid. Las dos primeras partes de este taller se realizaron en la Universidad Internacional de Andalucía (Sevilla) y en Arteleku (San Sebastián) durante 2002. En 2001 llevaría a cabo *LA CARTA ROBADA* en el Centro Cultural de España en Lima (Perú), y *YENDO LEYENDO, DANDO LUGAR* en el contexto de *FronteraSur* para la Diputación de Cádiz. En la Facultad de Bellas Artes de Granada llevaría a cabo *DE LA CIUDAD DESGRANADA* en 2000, y en la Universitat de Girona *ART I ESPAI PÚBLIC* en 1999, año en el cual también coordinaría el ciclo *EL ARTISTA Y LA CIUDAD* para las *VII Jornadas de Arte Contemporáneo* de Málaga. La Facultad de Bellas Artes de Cuenca acogía en 1998 *DESVIO PROVISIONAL*, año en el que también concluye la segunda parte del taller iniciado en 1997 en la Tecla Sala de Hospitalet de Llobregat, *DE BELLO PÚBLICO*. También en 1997 desarrolla el taller *LECTURA PÚBLICA DE SEVILLA* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), y en 1996 el titulado *PRÁCTICAS COMUNES* en la Institución Cultural El Brocense de Cáceres. Otro ejercicio de *LECTURA PÚBLICA* se llevaría a cabo para el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia de 1995, año en el que también colabora con Fernando Castro, Nacho Criado y Javier Utray en el titulado *PENSAR EL ESPACIO (II)*, organizado por la Universidad Popular de Gijón. En 1993 el Instituto de Estética y Teoría de las Artes de Madrid acogía *ARS PÚBLICA, RES PÚBLICA*, y en 1992 la Facultad de Bellas Artes de Cuenca hace lo propio con *TRAMPANLOGIC*. El primer taller que RLC documenta curricularmente es el que significativamente tituló *EL CARTONERO Y LOS TRAZOS DE LA CANCIÓN: GRAFFITI Y ESTÉTICAS DEL DESPERDICIO*, que también se celebró en el Instituto de Estética y Teoría de las Artes de Madrid, en 1990.

<sup>16</sup> RLC, *Obras*, p. 98.

rodeado por las vías de ferrocarril, de carreteras y de redes eléctricas. Esta intervención pretendía provocar una reflexión en torno a la condición de “estación”, más que de *ciudad* en el sentido fuerte del término, de una población históricamente inmigrante,

[...] *ignorada o negada su historia por ser “otra” en un país de fuerte conciencia nacional, ejemplo de la creación de “otra Cataluña”, del nacimiento de “otros catalanes” y el desafío a abandonar las ideas de “sangre y tierra” por la de ciudadanía. No/W/Here es un lugar sin turistas, sin postales, sin imagen mediática. ¿Se trata de una ciudad sin historia? ¿O es que los protagonistas de su historia son los protagonistas del fracaso, son los que no escriben la historia?*<sup>17</sup>

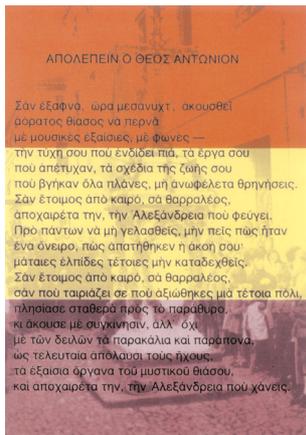


fig. 29.1. *Calle Cavafis*. Vallas publicitarias (mupis) y tarjetas postales. Impresión digital sobre papel, 175 x 120 cm.; y 15 modelos de postales, 11 x 15 cm., 1998



fig. 29.3. *Calle Cavafis*. Vallas publicitarias (mupis) y tarjetas postales. Impresión digital sobre papel, 175 x 120 cm.; y 15 modelos de postales, 11 x 15 cm., 1998

Una recontextualización análoga a la que realizará para la exposición *Disidencias* (1998) que, también en Málaga, comisariara Natalia Bravo para el ciclo de intervenciones Alternativa Siglo 21. Presenta aquí RLC su obra

Esa última pregunta podemos decir que retumbará como un mantra a través de toda la producción pública de RLC, revelando su recurrente presencia en toda toma de posición ante la producción de una nueva imagen para la ciudad. El caso de *Calle Cavafis* (Málaga, 1998) nos servirá como otro ejemplo más de ello: esta serie de 15 vallas de publicidad (*mupis*) y postales consiste en una

recontextualización de algunos poemas del poeta griego hacia su

intelección en territorios alejados de su tradicional vinculación a un decadentismo esteticista. Al situar los textos sobre imágenes muy marcadas históricamente, establecemos rápidamente esa nueva mirada sobre el texto de Cavafis; por, ejemplo, en palabras de RLC, “en la valla *El dios abandona a Antonio...* (del poema que comienza: “No digas que fue un sueño...”) el texto está impreso sobre una fotografía –fundida con los colores de la bandera de la II República– de un acto, en 1931, de homenaje ante la cruz que señala el fusilamiento de José María de Torrijos y un grupo de antiabsolutistas, en el barrio de El Bulto (un barrio, entonces obrero, luego marginal y ahora arrasado por la especulación inmobiliaria, hasta tal punto que ha llegado a desplazar el monumento de su ubicación original).<sup>18</sup>

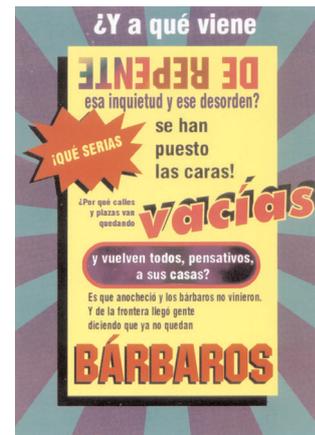


fig. 29.2. *Calle Cavafis*. Vallas publicitarias (mupis) y tarjetas postales. Impresión digital sobre papel, 175 x 120 cm.; y 15 modelos de postales, 11 x 15 cm., 1998



fig. 30. *Cautivo*. Cartel. Offset sobre papel, 50 x 65 cm., 1998

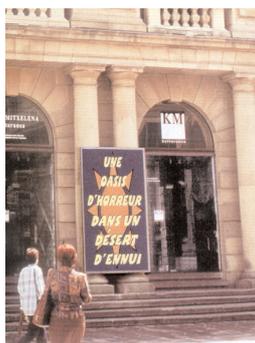
<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 104.



fig. 31. *Corpus*. Banderola. Impresión digital sobre vinilo, 480 x 100 cm., 1999

universales, no tan locales, serán los que reúna en el collage que en 1999 compone las banderolas de *Corpus*, producidas para la ciudad de Gerona, en las que aparecen, a modo de Cristo, la cabeza del Che Guevara muerto, el



figs. 34.1 y 34.2. *Oasis*. Banderola. Impresión digital sobre vinilo, 300 x 180 cm; y carteles (3 modelos), 50 x 37 cm., 2000

“bañistas” o dos modos de “bucear”: el de los turistas y el de los inmigrantes muertos al intentar cruzar el Estrecho de Gibraltar en patera. Esta temática

*Cautivo*, un poster que se pegará por las calles de la ciudad que, simplemente, reproduce una foto que el artista ha rescatado del *Illustrated London News* de febrero de 1937: en ella aparece un prisionero republicano español en la misma postura que el más popular Cristo de Semana Santa de la ciudad, conocido precisamente como “el Cautivo”. En la sala, junto a los posters -que el público puede llevarse- un texto que nos remite a los orígenes franquistas de esa cofradía y también a la condición marginal y socialmente desamparada de los fieles de la misma, ubicada en un barrio especialmente desfavorecido, pone en paralelo la situación de enfrentamiento militar e ideológico con la del enfrentamiento de clases que cristaliza en el tremendo seguimiento popular a una figura de culto como identidad de lucha social. Mitos más



fig. 32. RLC y Tupac★Caput, *Lima i[nn]memoriam*. Detalle del plano-folleto turístico, 2002

torso cosido de Warhol tras los balazos que le propinara Valerie Solanas y el pie del primer hombre sobre la superficie lunar, en una representación de cómo se sintetiza hoy lo antaño religioso en lo político, lo artístico y lo científico para diluir el sentido de todo ello en el proceso. Al ámbito de lo local volvería, sin embargo, en la interesante intervención, que también trataremos, *Lima i[nn]memoriam* (Lima, 2002), o en *Malagana*, (Málaga, 1999), versión en postales de una obra alojada en internet, como veremos. Con *Oasis* (2000), intervención de banderolas y carteles producida con motivo de su participación en el proyecto *Resistencias*, comisariado por Antonio Zaya para el Centro Koldo Mitxelena de San Sebastián, será Baudelaire, en esta ocasión, el “revisitado” para componer una imagen en la que el texto adquiere un protagonismo crítico a modo de eslogan publicitario, en el caso de las banderolas. Los posters muestran en el mismo plano del mar a dos tipos de



fig. 33. *Malagana*. Postales (13 modelos de 10,5 x 14,5 cm. y 1 modelo de 10,5 x 21,5 cm.), 1999

bañistas” o dos modos de “bucear”: el de los turistas y el de los inmigrantes muertos al intentar cruzar el Estrecho de Gibraltar en patera. Esta temática



fig. 35. *Schengen Accès Sud*. Cartel. Offset sobre papel, 125 x 55 cm., 1998-2000



figs. 36.1 y 36.2. *Istanbul public signs*. Señalización pública. Varios modelos en esmalte sobre metal (200 x 150 cm.) y offset sobre vinilo (45 x 125 cm.), 2003

con poemas “descompuestos” al modo de otras obras anteriores. De cualquier modo, hemos de subrayar que el espacio público no sólo comprende, para RLC, el ámbito físicamente urbano, sino que también puede, y, de hecho, así lo hace, entenderse la esfera pública en su sentido virtual, ya sea digital o televisivo. No olvidaremos en lo que sigue, pues, tampoco estas incursiones en el mundo de la televisión y del world wide web. De hecho, si ya hemos mencionado la serie de anuncios *Segundos fuera*, a la que volveremos, lógicamente, también habremos de hacer referencia a colaboraciones con estaciones independientes de emisión como Neokinok TV, tanto en Castellón (2002)<sup>19</sup> como en Lanzarote (2004), o a webs [www.malagana.com](http://www.malagana.com) o [www.nowhere.com](http://www.nowhere.com) las cuales hemos citado ya, de un modo u otro.

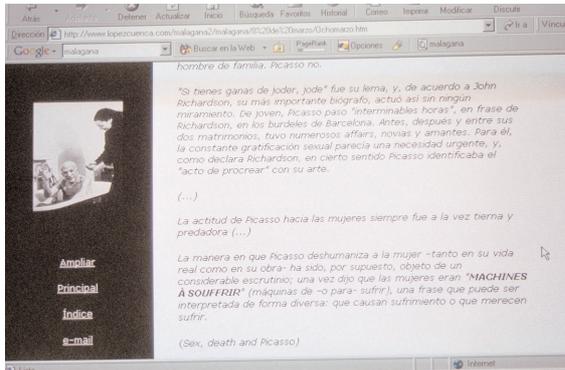


fig. 37. [www.malagana.com](http://www.malagana.com) Página web, 1999

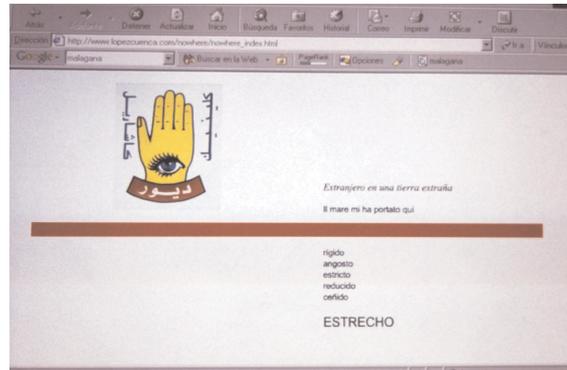


fig. 38. [www.nowhere.com](http://www.nowhere.com) Página web, 2000

<sup>19</sup> Vid. Marzo, Jorge Luis (comisario): *En el lado de la televisión*. Espai d'Art Contemporani de Castelló. Ed. Generalitat Valenciana, 2002.

### 1.2.1.2. Otros aspectos de la trayectoria de RLC: exposiciones, premios y obra en colecciones

A modo, como hemos explicado, simplemente informativo, aportamos ahora una escueta selección de la actividad propiamente *expositiva* de nuestro artista, la cual, si bien puede servirnos para completar el conocimiento sobre su obra –no en vano muchas de sus exposiciones son complemento o continuación de intervenciones públicas-, en modo alguno constituyen, no dejaremos de insistir en ello, el objeto prioritario de nuestro interés por su producción, que sabemos focalizamos en la actuación que desarrolla en la esfera pública. Respecto, pues, a las exposiciones, hemos escogido una serie de ellas, las más relevantes, de forma que, en lo referente a comparecencias individuales podemos decir que en 2002 realiza *ASTILHAOGRAFO*, en la XXV Bienal Internacional de Arte Contemporáneo, Sao Paulo y en la Casa de América de Madrid; y también *POBLE MÓN* en el Museu Abelló (Mollet del Vallés). En el año 2001, monta *EL PARAÍSO ES DE LOS EXTRAÑOS* en el Palacio de los Condes de Gavia, de Granada, en la Galería Juana de Aizpuru (Madrid) y en el Espacio Cajaburgos (Burgos). En 1999 realiza *OPIUM POPULI* para la Sala Municipal de Exposiciones de Girona. *NO/W/HERE* es desarrollado en 1998 para la Tecla Sala de Hospitalet (Barcelona), en el Colegio de Arquitectos de Málaga y en la Galería Juana de Aizpuru de Madrid. En 1997, *READ & MADE* en el Contemporary Art Museum, University of South Florida, en Tampa. El año 1996 monta *PASO DE PROCESIONES* en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla y en la Sala Carlos III de la Universidad Pública Navarra (Pamplona). Realiza ese mismo año *READ ESTATE* para la Sala El Brocense (Cáceres) y la Galería Altxerri de San Sebastián. En 1995, *DISNEST WORLD* en la Galería Tomás March de Valencia. En el año 1994, la exposición documental de *WORD\$WORD\$WORD\$* en el Pabellón Mudéjar de Sevilla y el Palacio Episcopal de Málaga. También este año, *PARADISE LOTS* en la Galería Juana de Aizpuru de Madrid; y *WRITE OR WRONG* en la Galería CAZ de Zaragoza. En 1993 expone el montaje *READ STATE* en el Museo de Bellas Artes de Málaga, *HOME SÍNDROME* en las salas de Unicaja, también en Málaga, y *TERRITORIOS OCUPADOS* en la Galería Antonio de Barnola de Barcelona. Durante 1992 expondrá *ALIEN NATION* en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla y *EXPLICIT LYRICS* en la Galería Temple de Valencia. En 1990 será *POWERTRY* en la Galería Juana de Aizpuru de Madrid y en la Graeme Murray Gallery de Edimburgo., así como *DO NOT CROSS ART SCENE* en la Kunsthalle Basel (Basilea) y *REAL ZONE* en la Marta Cervera Gallery de Nueva York. Durante 1989 llevará a cabo las exposiciones *HOUSE & TATLIN* en la Galería Temple de Valencia y *BABBLE GUN* en la Galería Pedro Pizarro de Málaga. Mientras que en 1988 expomdría *QUARTIER TATLIN* en la Galería Juana de Aizpuru de Madrid y *PROLETARIAN PORTRAIT* también en la Galería Juana de Aizpuru, esta vez en su sede de Sevilla.

Por otra parte, entre las exposiciones colectivas en las que ha tomado parte RLC, podemos destacar que en 2004 participa en *TOUR-ISMOS* (Fundació Tàpies, Barcelona) y en *EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS* para el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria). En 2003, en la VIII Bienal Internacional de Estambul, y en las exposiciones *LIVING INSIDE THE GRID* en el New Museum de Nueva York, *GEOGRAFIE UND DIE POLITIK DER MOBILITÄT* en la Generali Foundation de Viena y en *THE DEATH OF CHE GUEVARA* en el Centre for Contemporary Art de Rethymnon, en Creta. Durante el año participa en 2002 *EN EL LADO DE LA TELEVISIÓN* (Espai d'Art Contemporani de Castellón), *EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS* (Palau de la Virreina, en Barcelona), en *LA CANCIÓN DEL PIRATA*, en el Centro Cultural Andraitx de Mallorca, y en *P.G.S. (Portable Group Show)* para el Change-Studio d'Arte Contemporánea, en Roma. En 2001 serán *IRONÍA*, para la Fundació Joan Miró de Barcelona y el Koldo Mitxelena Kulturnea de Donostia, participa también en la *Bienal de Arte Leandre Cristòfol* de Lleida, en

*CONCIENCIARTE. VI Bienal Martínez Guerricabeitia*, en Reials Drassanes de Valencia, en la exposición *FRONTERAS* Foto Arts, de la Bienal de Lanzarote, en *OFELIAS Y ULISES*, montada en el Antichi Granei alle Zitelle, en el marco de la *Bienal de Venecia*, además de en el Küpersmuhle Sammlung Grothe Museum de Duisburg. También participa en la *Bienal Internacional del Deporte en el Arte* organizada por la Universitat de Valencia. Valencia, y en el encuentro de arte público *CAPITAL CONFORT 2001*, en Alcorcón. En el año 2000 toma parte en *INDOMESTICO*, para Imatra, en Bilbao, así como en la exposición *RESISTENCIAS* en el Koldo Mitxelena Kulturnea de San Sebastián, también en *EL PODER DE NARRAR* (Espai d'Art Contemporani, Castellón), en *HOME ABROAD*, en Sala 1 de Roma y Frankfurt, en la exposición *MARTÍNEZ GUERRICABEITIA BIENALES 1990–1999* (Universitat de Valencia) y en *PAISAJES DE LA PINTURA*, en el Palacio Episcopal de Málaga. En 1999 participa en *FUTUROPRESENTE* (Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid), en *SENYALS PUBLICS* (Can Paluet, Mataró), en el *XIV FESTIVAL AUDIOVISUAL DE VITORIA-GASTEIZ* (Centro Cultural Montehermoso, Vitoria), en *EN CONSTRUCCIÓN* (Diputación de Granada, Universidad Politécnica de Valencia, Centro Cultural Hispano de Santo Domingo, Museo de Bellas Artes de Bogotá, Fundación Ludwig-La Habana, y Centro Cultural Hispano de Costa Rica) y en *ILUMINACIONES*, en la Casa de la Moneda de Sevilla. El año 1998, RLC aporta su obra a las exposiciones *SPAIN IS DIFFERENT* (Sainsbury Center for Visual Arts), *FISURAS NA PERCEPCIÓN* (Bienal de Arte de Pontevedra), *DISAPPEARING ACT* (Bound & Unbound, Nueva York), *DISIDENCIAS* (Ciclo Alternativa Siglo 21, Málaga), *TERRITORIO PLURAL* (Fundación La Caixa, Madrid) y *OTRAS LECTURAS* (Palacio Episcopal de Málaga y Museo Casa Murillo de Sevilla). En 1997, en *DESCOBERTA DE LA COL·LECCIO* (MACBA, Barcelona), *EN CONSTRUCCIÓN* (Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona), *ARTISTAS SOLIDARIOS* (Museo Arte Contemporáneo, Sevilla), *ARTISTAS PRO DERECHOS HUMANOS*, (Monasterio de Santa Inés, Sevilla), *OSMOSIS* (Centro de Ayuda al Refugiado, Sevilla), *ANDALUCINACIONES* (Teatro Central de Sevilla y Biblioteca de Andalucía en Granada) y *JUNTOS PERO NO REVUELTOS*, en La Habana. En 1996 participa en *INTERZONES* (en el Kunstforeningen, Copenhague y en el Uppsala Konstmuseum), *MANIFESTA 1* (Maritim Museum, Róterdam), *ARTE ESPAÑOL PARA EL FIN DE SIGLO* (Tecla Sala, Hospitalet), *MAIS DO QUE VER* (Moagem Harmonia, Oporto), *THE IMAGE OF EUROPE* (Tesalónica), *O DINS O FORA* (Universitat d'Alacant), *CINCO DECADAS DE ARTE GRAFICO. COLECCION ESCOLANO* (Museo Pablo Serrano, Zaragoza) y *EN CURSO* (Fundación Municipal de Cultura, Gijón). En 1995, en *DIE ROTE BURG* (Haus der Kulturen der Welt, Berlín), *THE IMAGE OF EUROPE*, en Nicosia y en el Centro Wifredo Lam de La Habana, *COMUNICART* (Galería Palma Dotze, Villafranca del Penedés), *ENCRUCIJADAS* (Alcázar de los Reyes Cristianos, Córdoba), *PENINSULARES* (Modulo-Centro Difusor de Arte, Lisboa), *BLACK LOOKS*, *WHITE MYTHS* (en la Africus Biennale, Johannesburgo) y en *ESPACIOS PÚBLICOS, SUEÑOS PRIVADOS*, en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid. En 1994 es incluido en *COCIDO Y CRUDO* (Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), *VIDEOBRASIL '94* (en Sao Paulo y en Rio de Janeiro), en *WELT-MORAL* (Kunsthalle Basel, Basilea), *COL·LECCIO TESTIMONI 1993-94* (Sala Sant Jaume, Fundació La Caixa, Barcelona), *II BIENAL MARTINEZ GUERRICABEITIA* (Palau Scala, Valencia), *ARTIST'S SELECT* (Artists Space, Nueva York), *EV+A* (Limerick, Irlanda) y *LA PALABRA PINTADA* (Museo de Bellas Artes de Jaén. Durante el curso del año 1993, participa en *VIERKANT* (Museum van Hedendaagse Kunst, en Gante), *4 ARTISTAS ESPAÑOLES. HOMENAJE A JUANA DE AIZPURU* (Galerie Beaumont, Luxemburgo), *WALL PAPERS* (MacDonald Steward Art Centre, Guelph, Ontario) y *DU FIL A REPEINDRE* (en el F.R.A.C. Languedoc-Rousillon). En 1992, *POIESIS* (Fruitmarket Art Gallery, Edimburgo), *ESPAÑA-AUSTRIA* (Galerie Krinzing, Innsbruck), *MOLTEPLICI CULTURE: ARTE*

*CRITICA 1992* (Convento San Egidio-Museo del Folklore, Roma), *LOS PAISAJES DEL TEXTO* (Palacio de Revillagigedo, Gijón), *LO QUE PUEDE UN SASTRE* (Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla), *EL COMPROMISO DEL ARTE* (Sala Amadís, Madrid), *ARTE EN ESPAÑA 1965-1990* (en el Museo Rufino Tamayo de México D.F., el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas), *LOS 80 EN LA COLECCION DE LA FUNDACION LA CAIXA* (Estación Plaza de Armas, Sevilla), *COLUMBUS' EGG* (Müsarnosk, Budapest), *ENTRE FIERAS* (Galería Tomas March, Valencia), *PASAJES* (Pabellón de España, Expo'92, Sevilla). En 1991 serán *IMAQUINACIONES* (en México D.F. y en Houston, Texas), *SIN COARTADA: LO BELLO Y LO OBSCENO* (Universidad de Valencia), *ARTE 80* (Museo de San Telmo, San Sebastián), *SPANISCHE KUNST, AKTUALITAT UND TRADITION* (Städtliches Kunsthalle, Berlin), *NEW CURRENTS. RECENT ART FROM SPAIN* (Columbus Art Council, Columbus, Ohio) y *EL SUEÑO IMPERATIVO* (Círculo de Bellas Artes, Madrid). En 1990 lo encontramos en el *SALON DE LOS 16* (Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid). En 1989 hemos de reseñar su participación en la significativa *ANTES Y DESPUES DEL ENTUSIASMO, 1972-1992* (Kunst Rai, Ámsterdam y Galerie Harry Zellweger, Basel), *ESTYRIAM AUTOM* (Forum Stadtpark, Graz) y *ARTE CONTEXTO* (Canal de Isabel II. Madrid). En 1988 participa en *ANDALUCIA: ARTE DE UNA DECADA* (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla), en 1987 en la *II MUESTRA DE POESIA EXPERIMENTAL* (Biblioteca Nacional, Madrid) y en *100 x 30* (Arteunido, Barcelona). En 1985, López Cuenca cifra su primera participación en una exposición artística: en la *I MUESTRA DE POESIA EXPERIMENTAL*, celebrada en el Centro Cultural del Conde-Duque de Madrid. No hemos incluido en esta selección tampoco las participaciones en Ferias de Arte Contemporáneo a través de las distintas galerías que han presentado en ellas obra suya, especialmente la de Juana de Aizpuru, con la que trabaja desde el inicio de su carrera.

En relación al reconocimiento de su obra, RLC ha sido galardonado con premios como el *Francisco de Goya* (Ayuntamiento de Madrid, 2002), el Premio *El Público* (Canal Sur Radio, 2001), la *Beca Fundación Marcelino Botín de Artes Plásticas* (1999-2000), la Beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para la Academia Española de Bellas Artes en Roma. (1995-96), el *Premio Andalucía de Artes Plásticas* (Junta de Andalucía, 1992), el *Premio El Ojo Crítico de Artes Plásticas* (Radio Nacional de España, 1992) y la *Beca Pablo Ruiz Picasso* (Málaga, 1991). Y, hasta ahora, su obra forma parte de las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del Museo de San Telmo (San Sebastián), de ARTIUM (Vitoria), del MEIAC (Badajoz), del MUSAC (León), del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), de la Academia Española de Bellas Artes (Roma), del Museo Nacional de Bellas Artes (La Habana), del Museo Patio Herreriano (Valladolid), de la Fundación Ludwig de Cuba (La Habana), del Banco de España (Madrid), de la Biblioteca Nacional (Madrid), de la Fundación La Caixa (Barcelona), de la Fundación ICO (Madrid), de la Colección Martínez Guerricabeitia (Universidad de Valencia), del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid), de la Fundación Coca Cola (Madrid), de la Asociación Colección de Arte Contemporáneo (Madrid), de la Collection Fondation Colás (París), de la Diputación de Granada, de la Diputación de Málaga, de la Diputación de la Rioja (Logroño), de la Collection Fonds Nationaux d'Art Contemporain (Paris), de Caja de Asturias, de Caja de Burgos, de la UNED, y del IVAM (Valencia).



### 1.2.2. Introducción al sentido del intervencionismo público de Rogelio López Cuenca

*El marqués desciende con paso majestuoso desde su pedestal al asfalto.  
Bajo su centenaria levita respira un firme pulmón de bronce. Mira de  
derecha a izquierda y, atusándose el mostacho, duda antes de decidirse a  
cruzar por el paso de peatones en dirección a la calle Larios.*

Agustín Parejo School, *Sin Larios* (1992)

Una vez trazado el panorama de lo que han sido hasta ahora las intervenciones de RLC en el espacio público, vamos a introducirnos en el discurso que con ellas despliega a través de un recorrido por algunos de estos trabajos que hemos considerado particularmente significativos a tal efecto. Parece, en efecto, lógico que para acceder a la obra *WORD\$WORD\$WORD\$* hayamos primero de comprender el desarrollo artístico en el que se inscribe. Ya hemos indicado que estamos hablando de una intervención urbana que se apropia del lenguaje publicitario para modificarlo y así subvertir tanto su significado como, sobre todo, el modo acostumbrado de recepción de las imágenes mediáticas por parte del viandante común de la urbe contemporánea. Ésta es una estrategia de intervención habitual en el trabajo de RLC, quien, como hemos expuesto, viene practicando una variada suerte de modos de “intrusión” en el imaginario mediático de la ciudad desde los inicios de su labor artística. De hecho, no dejaremos de insistir en que, aunque la proyección de nuestro autor dentro de las instituciones y espacios tradicionales del sistema artístico es de una muy amplia y reconocida relevancia que

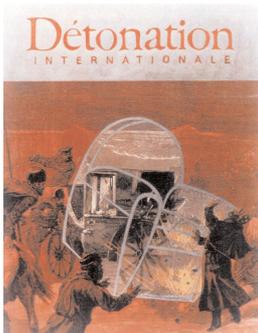


fig. 39. *Détonation internationale*. Técnica mixta sobre papel, 29 x 38 cm., 1989

trasciende sobradamente las fronteras de nuestro país, su principal espacio de actuación no se sitúa tanto en los lugares habituales dedicados al arte (museos, galerías) cuanto en la calle y en el espacio público en general. Resulta constante –en palabras de Esteban Pujals– “el olímpico desdén por toda forma de arte “puro” o “separado” que encontraremos en cualquier pieza del artista. [...] En esta poética ni el poeta habla otra lengua que la de su comunidad ni las técnicas gráficas utilizadas por el artista plástico tienen otro status que el que les confiere el constituir los medios de socialización y de comunicación de la tribu, todo ello de dominio público y al alcance de cualquier miembro de la misma. Arte pues, implicado a conciencia en la comunidad de la que procede y a la que se dirige”.<sup>20</sup> Arte implicado y, por tanto, *aplicado* a unos intereses de acción que pretenden producir un efecto desestabilizador de las convenciones, prácticas y maneras de leer el mundo

que en su carácter automatizado o inconsciente larvan su condición de instrumentos privilegiados, por irreconocibles, de dominación. La fractura del normal funcionamiento del lenguaje mediático o institucional, de por ejemplo, la portada de una revista de decoración (*Détonation internationale*, 1989) o de una señal de

<sup>20</sup> Pujals Gesalí, Esteban: *Rogelio López Cuenca. Bienvenidos*. Colección mínima nº 7. Ed. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía. Sevilla, 2001, p.7.



fig. 40. *Benvindos*. Señalización pública. Vinilo sobre metal, 130 x 97 cm., 1996



fig. 42. *Muntanyenc*. Banderola. Serigrafía sobre vinilo, 130 x 97 cm., 1998



fig. 44.1 y 44.2. *Dichterisch wohnt der Mensch*. Materiales diversos, 230 x 70 cm., 1993

tráfico (*Benvindos*, 1996), de un indicador callejero (*Décret n° 1*, 1992) o de una banderola de publicidad (*Muntanyenc*, 1998) no buscan otra cosa que su propia puesta en evidencia como *mensajes*, esto es, como *constructos* lingüísticos portadores de unos valores que responden a una ideología. Este trabajo de *desnaturalización* de la imagen mediática constituye -como estudiaremos, lógicamente, con sobrado detenimiento- la matriz estratégica de las actuaciones de RLC, y para ello se vale aquellos recursos que mejor sirven a sus objetivos: ahí hemos de entender la

querencia que se puede observar en toda su obra por el *collage*. Mas un modo particular de llevarlo a cabo. Nos referimos a que la circunstancia de que RLC sea un artista cuya formación académica es la de filólogo no nos parece, en su caso, asunto baladí. El modo de comprender y manipular la imagen que nos muestran sus trabajos desvela un interés por el lenguaje que va mucho más allá del estricto lenguaje plástico: su juego se establece más allá, en el terreno de una semántica de la imagen que viene dada por su significado en cuanto, precisamente, que combinación de signos. De ahí la retórica de un sistemático apropiacionismo y recombinação de signos e iconos de la cultura moderna. No pocas veces, en este sentido, se ha relacionado a RLC con la poesía visual, en línea con su

admirado Joan Brossa. De hecho, el juego tipográfico *a la manera* del poeta catalán ha sido protagonista de otra de las frecuentes maneras de utilizar el collage de nuestro artista. Obras como *Dichterisch wohnt der Mensch*<sup>21</sup> (1993) o la instalación presentada ese mismo año en el Museo de Bellas



fig. 41. *Décret n° 1*. Señalización pública (24 módulos de doble cara). Serigrafía sobre metal. 300 x 100 x 100 cm., 1992

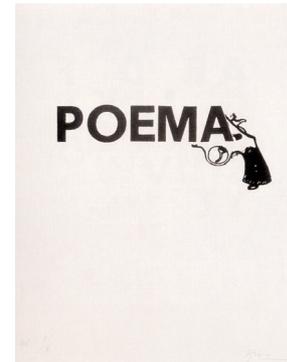


fig. 43.1. Joan Brossa, *Poema visual*. Serigrafía sobre papel, 50 x 38 cm, 1970-1978



fig. 43.2. Joan Brossa, *Poema visual*. Litografía sobre papel, 38 x 50 cm., 1988

<sup>21</sup> La célebre frase de Hölderlin que da título a esta obra vendría a decir algo así como que "el hombre habita poéticamente el mundo". Sin embargo, en el collage que la compone, el centro del mismo está ocupado por una letra "O", en *wohnt*, que es un plato con el escudo del Fondo Monetario Internacional, de forma que el encuentro entre el *object trouvé* y el texto, entre el significado y el significante se torna tan siniestro como revelador.

Artes de Málaga con motivo de su Beca Picasso, nos muestran un tipo de deconstrucción de la visibilidad de la palabra que se proyecta en su reutilización con un sentido muy diferente al que presentaban en el contexto del que fueron “secuestradas”. No obstante, desde nuestro punto de vista ello constituye una reducción que, si bien puede resultar interesante a quien pretenda acomodar los fenómenos del arte a unos esquemas apriorísticos de interpretación, en nuestro caso no haría sino obviar toda la carga de activismo e intervencionismo que venimos explicando en los modos de RLC. Si bien, pues, las analogías pueden ser más que patentes en muchas ocasiones, los objetivos y planos de actuación de ambas producciones parecen bien distintos, también. Así, por ejemplo, esta especie de perversión de significados por recombinación de significantes tomados de la realidad de la publicidad visual en la ciudad (letreros y anuncios de todo tipo, recortes de prensa, etc.) que Juan Antonio Ramírez ha calificado de “chabolismo lingüístico”<sup>22</sup>, incide, según éste, en las ideas, tomadas del texto que compone la citada instalación malagueña de 1993, de que

[...] *el lenguaje es un territorio ocupado por “la lógica del capital”, la lectura es un despreciable acto pasivo, y el “lector como yonqui” de la época actual debe ser liberado hasta convertirse en el verdadero autor del poema. En éste y en otros textos programáticos de RLC se reconoce la huella del Duchamp de “El acto creativo”, filtrada a través de otros episodios de la vanguardia de la posguerra como el situacionismo.*<sup>23</sup>

Esto es, filtrada por unos modos de concebir la acción artística no sólo políticos sino declaradamente activistas, como decimos. Será precisamente esta concepción del arte como instrumento inevitablemente político -ya sea por acción o por pasividad- la que permitirá a RLC desarrollar toda una serie de intervenciones cuyos referentes temáticos vendrán dados por el propio contexto urbano, social, económico, histórico... en el cual actuar. En no pocas ocasiones hemos podido escuchar la lectura negativa que hace nuestro artista de lo que se ha dado en llamar “parachute art” (arte paracaidista) en tanto que intervención artística cuya función no sería sólo la de “adornar” un espacio público, sino la de ocultar con su presencia de prestigio los conflictos del mismo, contribuyendo a sacralizarlo y a eternizar sus circunstancias. Precisamente una cita a Duchamp nos traerá un ejemplo claro, y muy irónico, de la postura de RLC ante tales prácticas decorativistas: *Pi(ca)soir*, su divertida propuesta de intervención urbana en la Plaza de la Merced de Málaga<sup>24</sup>, donde vivió el Picasso niño y donde hoy se celebra semanalmente un espectacular “botellón” juvenil. A estos dos *ingredientes*, RLC une los de la campante especulación inmobiliaria y urbanística de la zona, y la sistemática banalización artística municipal, para plantear su propuesta de mobiliario urbano para el lugar: una relectura de la *Fountain* duchampiana que recupera su función originaria (urinario, *pissoir*) de acuerdo a los usos del público, de forma que plantea colocar diversas réplicas alrededor de la plaza. Un *uso*, en fin, del arte que atiende como fundamento de sí al ámbito en el que se ubica. RLC insistirá siempre en esta línea:

[...] *La función de un arte público crítico es hacer visibles las heridas de la ciudad (vivienda, especulación, marginación, racismo, criminalización, abusos...), cuya ocultación cohesiona al grupo. El único enfrentamiento posible está en el campo de la representación, dramatizando la disonancia retórica*

<sup>22</sup> Ramírez, Juan Antonio: *Un neorrealismo pauperista (La contra-arqueología lingüística de Rogelio López Cuenca)*. En RLC, *Obras*, p. 26.

<sup>23</sup> *Íbid.*, p. 27.

<sup>24</sup> Este proyecto fue la respuesta de RLC a la propuesta de diseño de una intervención mediante mobiliario urbano planteada por José Jiménez a Mateo Maté, Laura Lío, Alberto Corazón, Florentino Díaz, Fernando Sánchez Castillo y al propio RLC. Todos estos proyectos fueron publicados en suplemento El Cultural, del diario El Mundo (22-V-2003), bajo el título *Una ciudad para los artistas*.



## Pi(ca)ssoir, de López Cuenca

Se trata de una propuesta de EPP (Escultura Pública Polivalente) para los programas Málaga Ciudad Cultural, Málaga Ciudad Museo, Málaga Más Tuya y Málaga Picassoland, para ser instalada entre la calle San Juan de Letrán (conocida como San Juan de Letrina) y la plaza de la Merced (o de la *Merdè*), a escasos metros de la Casa Natal de Picasso. *Pi(ca)ssoir* devuelve a la escultura pública su función social y se suma en calidad de misión humanitaria a la campaña turístico-cultural que se desarrolla en la ciudad en los tres frentes siguientes: la picassización del centro histórico; la meatonalización del centro histórico y la monumentalización sin ton ni son. *Pi(ca)ssoir* ofrece unas características propias dignas de una consideración pormenorizada:

1. Funcionalidad: no es un florero inútil, un hermoso mojón sin más, sino también un equipamiento básico que da respuesta a las necesidades de la ciudadanía.
2. Calidad: responde a los requisitos de excelencia de los más reseñados modelos de la escultura pública en boga y apuesta por un clásico: un Duchamp.

3. *Site Specificity*: su colocación ha sido precedida de un concienzudo estudio del entorno: la Casa Natal de Picasso se encuentra en la finca conocida como Casas de Campos (¿du Champs!) y justo al lado del "Edificio Picassol", genial síntesis de genios locales ¿Picasso o Marisol? Más arte ¡imposible! **R. L. C.**

Rogelio López Cuenca (Nerja, Málaga, 1959). Tras obtener la beca Pablo Ruiz Picasso en 1991, cursó un año como becario en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, en 1995. Su primera muestra individual tuvo lugar en la galería Juana de Aizpuru, en Sevilla y Madrid, en 1988. Entre sus últimas intervenciones públicas destacan *Lima in memoriam*, en la Bienal Iberoamericana de Arte Contemporáneo de Lima, en 2002, y *Sin título. Capital Comfort*, en la Muestra de Arte Público de Alcorcón de 2001. Entre los museos que poseen obra suya destaca el MACBA de Barcelona, el Reina Sofía o el MEIAC de Badajoz.



fig. 44.3 *Pi(ca)ssoir*, propuesta de mobiliario urbano de RLC para la Plaza de la Merced de Málaga, 2003

entre lo real y su imagen, oblicuamente, infiltrados en sus fisuras, para introducir la información suprimida en lo que Chomsky llama "la construcción del consenso".<sup>25</sup>

Y así lo corroboran, como estamos viendo, sus intervenciones públicas, algunas de las cuales, evidenciando su capacidad crítica, hemos comentado ya que habrían de ser censuradas por las autoridades de turno. Eso ocurrió en España con *Décret n° 1*, encargo de la Expo 92 que no vería el público del evento al ser retirada la obra por la organización antes de su inauguración, o, anteriormente, en Estados Unidos (1991), en Columbus (Ohio) con la obra *New World Order*, aportación del artista al proyecto *New Currents: Recent Art from Spain* comisariado por Teresa Blanch, una intervención consistente en la instalación de tres señales de tráfico cuyo texto había sido modificado por RLC. Él mismo explica cómo "dos semanas después de la inauguración, las quejas y presiones de los veteranos de la oficialmente denominada "Operación Tormenta del Desierto" –y otros que, aún sin serlo, compartían su indignación– hicieron que la autoridad competente –que había autorizado, subvencionado, fabricado e instalado la obra– reparara en su carácter *objectionable, inappropriate, y non conforming traffic devices*, procediendo a su desmantelamiento. Días después, debido a la polémica, el Wexter Center for the Arts, un centro



fig. 46.1. *New World Order*. Señales de tráfico. Vinilo sobre metal, 200 x 155 cm., 1991

<sup>25</sup> Cit. en Serra, Catalina: *La calle como lienzo*. Suplemento Cultural Babelia, Diario El País, 4-VIII-2001, p. 20.

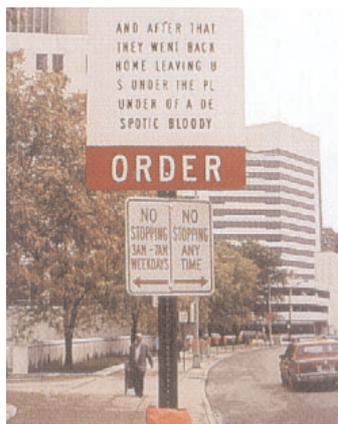


fig. 46.2. *New World Order*. Señales de tráfico. Vinilo sobre metal, 200 x 155 cm., 1991

donde su artísticidad, si es que era percibida por alguien, no se superponía a su carácter político. Donde era una simple imagen más del paisaje urbano. Dan Cameron, en este sentido, ha afirmado que “López Cuenca propone una forma de expresión híbrida, que más que confundir las fronteras entre el arte y la vida insiste en cuestionarlas”.<sup>27</sup> Un caso extremo de esta necesidad de reconocimiento de la artísticidad de la imagen como obra, para así certificar su carácter inofensivo, lo constituye ya el caso de *Traverser* (1990), de nuevo un juego con paneles de dirección de carreteras que daría lugar a una situación tan jocosa como significativa de esos delgados límites de artísticidad-legalidad a que nos referimos. De nuevo es RLC quien lo relata:

[...] *El texto de la obra procede de unos escritos de Picabia* [“atravesar las ideas como atravesamos las ciudades y las fronteras”]. *Diseñada como una señal de tráfico, se creó para ubicarla en alguna carretera y confrontarla al público, además de documentarla fotográficamente. El intento de realización de esta sencilla acción dio lugar a un confuso incidente que concluyó con un interrogatorio-entrevista en el cuartel de la Guardia Civil de Coín (Málaga), donde, tras oír de los labios del comandante del puesto declaraciones como “ustedes como civiles lo ignoran, pero estamos en guerra” o “detrás de cada mata de albahaca hay un terrorista”, hubo que acabar por certificar la condición artística de la pieza mediante la presentación de fotocopia de la licencia fiscal de artista a nombre del autor de la obra. Fue ésta una experiencia de valor ejemplar a la hora de (re)pensar el concepto de lo público y del encuentro arte-vida cotidiana, así como acerca de las fronteras entre quiénes están o no autorizados al uso no sospechoso de máquinas de fotos, de lenguas extranjeras y coches de matrícula foránea (Barcelona).*<sup>28</sup>

cultural situado dentro del campus de la Universidad Estatal de Ohio, esto es, fuera de la jurisdicción policial, propuso y pudo exhibir las señales en el campus, al amparo de su condición de espacio de exposición de obras de arte.”<sup>26</sup> Esta “anécdota” nos pone de manifiesto una circunstancia del trabajo de RLC que trataremos con detenimiento más adelante. Nos referimos al problema de *localización* que generan unas actuaciones basadas en el carácter “camuflado” de las imágenes que las conforman. Esa obra de Ohio pudo finalmente verse como obra de arte en un lugar que así la señalaba (y defendía!). Pero no podemos dejar de reconocer que donde resultó realmente *efectiva* fue en su emplazamiento original,

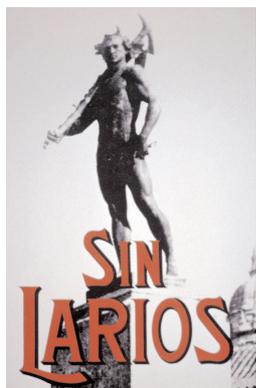


figs. 47.1 y 47.2. *Traverser*. Señal de tráfico. Pintura sobre metal, 130 x 95 cm., 1990

<sup>26</sup> *Vid.* RLC, 2000, p. 51.

<sup>27</sup> Cameron, Dan: *Living On-Line*. En López Cuenca, Rogelio: *WORD\$WORD\$WORD\$*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla, 1994, p. 158. (En adelante: RLC, *Word\$*).

<sup>28</sup> RLC, *Obras*, p. 37.



figs. 48.1 y 48.2. Agustín Parejo School, *Sin Larios*. Proyecto de intervención urbana, 1992

Esta ocasión de comprobar los límites de una acción *indefinida* a favor de la que sí es reconocida, en esta caso como artística, nos pone en la pista de los senderos de deconstrucción de los mecanismos de control social y de acción-representación del poder en nuestras sociedades actuales, precisamente los que buscará insistentemente el trabajo de este artista para desarrollar su intervención crítica en ellas, siempre de un modo transversal. Precisamente, señala Charles Bernstein que “no es que nadie vaya a confundir una señal de López Cuenca con una señal de aparcamiento “real”, sino que su presencia, junto con las señales “funcionales” diseñadas de manera idéntica, crea una discrepancia inaceptable. La violación del orden social no es del tipo escandaloso con el que nos hemos acostumbrado a vivir cómodamente; funciona aquí un tipo de erosión diferente, subliminal.”<sup>29</sup> Un modo de enfrentamiento que nos lleva a otro ejemplo de cómo se puede llegar a inquietar la institución en cuanto que dicho y expreso órgano del poder, en este caso el Ayuntamiento de Málaga, con la participación en el “evento” del propio alcalde. Nos estamos refiriendo a una propuesta en la que participaría RLC en tanto que miembro del colectivo Agustín Parejo School (APS), encargada para el proyecto Plus Ultra que comisariara Mar Villaespesa en las ocho provincias andaluzas, a una obra por provincia, en 1992. Como decimos, en Málaga se escoge a este colectivo y lo que presentan es una intervención urbana basada en una relectura histórica de la relación de la ciudad con la estatua del marqués de Larios que preside la principal encrucijada urbana del centro histórico de la ciudad. De hecho, lo que planteaba *Sin Larios*, que es el nombre de la intervención, era la bajada de la estatua del marqués, de Mariano Benlliure, de su pedestal para

ponerlo cruzando el paso de peatones que se dirige a la calle de su nombre, mientras que en su lugar se colocaría la figura de la alegoría del trabajo, obra de Luis Mazzantini, que normalmente se halla sus pies. Ello remitía a cómo al proclamarse la II República en 1931, una masa enfervorizada arrancó la figura del marqués de su pedestal y la arrojó a las inmediatas aguas del puerto, sustituyéndola por el mazzantini:

[...] Siempre supone una gran novedad que una estatua “baje” de su monumento y se mezcle con el público; eso la humaniza enormemente, incluso prescindiendo de la connotación del personaje representado. En esta actuación, es mucho más significativo y novedoso que el marqués baje a la calle que el mazzantini vuelva a subir al sitio del marqués, cosa que ya había hecho y, por lo tanto, no extrañará demasiado. Este es un paso más en la línea de los descoloques del marqués, pero, en este caso, no es derribado y echado al puerto, sino que se le permite dar un paseo por la ciudad y mezclarse con los malagueños amistosamente, como debe ser. Tiempo habrá de volver al lugar de siempre.<sup>30</sup>

El proyecto de APS es rechazado de plano por el Ayuntamiento de Málaga con la justificación, entre otras, de que “removería la memoria histórica de la ciudad respecto a la Guerra Civil”<sup>31</sup>. La denegación del permiso

<sup>29</sup> Bernstein, Charles: *Rogelio López Cuenca and the Ordinary*. En RLC, *Word\$,* p. 155.

<sup>30</sup> Extracto del proyecto *Sin Larios*, diseñado por el colectivo Agustín Parejo School y presentado para su aprobación en el Ayuntamiento de Málaga en junio de 1992.

<sup>31</sup> Cit. en Molina, Margot: *Málaga deniega que cambien la estatua del marqués de Larios por un obrero*. Diario El País, 21-VI-1992.

despierta una fértil polémica que se refleja en —que nosotros hayamos sido capaces de obtener— hasta veinticinco artículos cruzados en todos los periódicos de la ciudad, varios nacionales y algunas revistas. Entre todo este fuego dialéctico hemos de destacar la inspirada y extensa respuesta que publica el entonces alcalde Pedro Aparicio y la respuesta a ésta, como “participante en los talleres de Agustín Parejo School”, de Alberto López Cuenca hoy reputado crítico y profesor en la Universidad de Puebla (México), por lo cual reproducimos ambos textos a continuación:

MIÉRCOLES 8 DE JULIO DE 1992

MALAGA

SUR 13

## ● TRIBUNA ABIERTA

*Risum teneatis*PEDRO APARICIO SANCHEZ  
ALCALDE DE MALAGA

«Spectatum admissi, risum teneatis amici»  
(«Contemplado esto, ¿podéis, amigos, con-  
tener la risa?» Traducción libre de Horacio).

**E**L Pabellón de Andalucía en la Expo 92 otorgó una sinecura (ver acepción de la Real Academia) al colectivo Agustín Parejo School, frustrada por la negativa de este Ayuntamiento a su proyecto «artístico». Se me planteó tal proyecto como una acción a desarrollar en Málaga que «suscitara un especial interés a los visitantes de la Expo, invitándoles a desplazarse» (a Málaga). Esta acción consistía en una «revisión histórica del monumento al marqués de Larios», obra de Benlliure, bajando la estatua del marqués, al nivel de la acera, situándola en un paso de cebrá «como si aguardara el semáforo verde», y subiendo al pedestal la figura del torero Mazzantini con un azadón y un pico al hombro que forma parte del plano inferior del monumento. Más tarde, ante mi negativa, ofrecieron como alternativa situar las dos estatuas, replicadas, sobre la calle en determinados lugares del centro. ¡Vanguardia pura!, como acaba de calificar esta idea el señor Rodríguez Almodóvar, director del Pabellón de Andalucía en Expo 92.

Pues bien, después de mi prohibición verbal, y con nostalgia de lo que pudo ser y no fue, los protagonistas «políticos» y los «artísticos» de la idea han hecho sus interrelaciones en algunos periódicos, entre ellos el que el lector tienen en sus manos, e incluso han organizado una exposición sobre el frustrado proyecto, amorosamente acogida por el malagueño Colegio de Arquitectos. Leyendo su retórica sobre la ocasión perdida, algún malagueño puede pensar que su ciudad ha perdido una actividad digna del fecundo Berlín, de la cultivada Ginebra o del vivo e iconoclasta París.

Allá cada uno con su interpretación, y con el sitio en que quiera colocar la sutil frontera entre lo sublime y lo ridículo, tan móvil en la historia del arte, y mucho más en el denominado arte urbano. Como razonablemente me dice en una carta el coordinador del área de Exposiciones del Pabellón de Andalucía, el mismo derecho que asiste al Ayuntamiento de Málaga a enjuiciar la intervención propuesta asiste al colectivo Agustín Parejo School para proponerla, y al Pabellón de Andalucía para auspiciar este tipo de debates.

Por eso he dudado si hacía bien es-

cribiendo estas líneas, pues es evidente que ellas agradarán a los auspiciadores del debate, e incluso puede que esta carta forme parte, a partir de ahora, de la exposición del proyecto frustrado, como prueba fehaciente de la «incomprensión de las instituciones».

A pesar de este riesgo, ha prevalecido en mí el deseo de publicar varias protestas. Una, porque la información sobre el referido proyecto haya sido incluida en la sección de arte de algunos periódicos. Otra, porque el señor Rodríguez Almodóvar ponga en mi boca una contundente y seria razón que pretendidamente le di para argumentar mi negativa. No recuerdo con precisión qué le

paseando tristemente por el solar español: «Por primera vez en la historia de este país lo hortera prevalece sobre lo paleta». Como quiero ser respetuoso con todos los protagonistas de esta historia, debo decir más apropiadamente que se pretendía hacer prevalecer lo cutre (ver de nuevo acepción académica).

Opino todo esto sin el menor enfado; es más, creo que la historia mueve a la risa. Tengo almacenadas innumerables cartas, todas muy serias, que me han enviado el director del Pabellón de Andalucía en la Expo 92 de la Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía, el coordinador del área

anunciar para una ciudad que miraba con noble y sana envidia las actividades culturales, magníficas y millonarias en la Expo 92 y en el Teatro de la Maestranza.)

B.—Explicación del señor Rodríguez Almodóvar: «Los autores (de la propuesta artística) nos han presentado un extenso y documentado proyecto en el que se hace una referencia al monumento del marqués de Larios». (Algo escamado ya, me dispuse a leer el «extenso y documentado proyecto».)

C.—Descripción de la intervención contenida en el «extenso y documentado proyecto»: «La dislocación que se proyecta es el traslado de la estatua (del marqués de Larios) que preside el monumento desde su conspicua atalaya hasta el nivel de la acera, cual si aguardara la luz verde para cruzar la calzada hacia calle Larios, colocando en su lugar al Mazzantini, que ya lo ocupó en otra ocasión». (Estupor y pasmo por mi parte.)

D.—Continúa la explicación de los autores: «En esta actuación es mucho más significativo y novedoso que el marqués baje a la calle que Mazzantini vuelva a subir al sitio del marqués, cosa que ya había hecho y, por lo tanto, no extrañará demasiado. Este es un paso más en la línea de los descologos del marqués, pero, en este caso, no es derribado y echado al puerto, sino que se le permite bajar a darse un paseo por la ciudad y mezclarse con los malagueños amistosamente, como debe ser». (A estas alturas, me acordé ya de la frase de Horacio que se recuerda en el título.)

Esta es la anécdota. ¡Así pretendía el Pabellón de Andalucía celebrar en Málaga la Expo 92! A lo mejor dije no a todo un símbolo de la España vanguardista: sustituir marqueses por toreros. (¿Acaso ha sido otra nuestra historia, después de la Ilustración?)

Como antes decía, lo que me preocupa de todo ello es que se incluya el asunto en las páginas de arte. Pienso en la historia del arte, y también en la Expo 92 y en otros pesimismo, y para todos mis pensamientos me sirve otra cita, esta vez de Unamuno: «Si nuestro destino es perecer, perzcamos resistiendo. Y si es la nada lo que nos está reservado, hagamos que ello sea una injusticia».

Señores responsables del Pabellón de Andalucía en la Expo 92: estamos dispuestos desde Málaga a dar vivas a la Expo, a cantar antifonas de alabanza al Pabellón de Andalucía, a llorar de admiración por lo distinguidos y vanguardistas que son ustedes..., pero a cambio, por lo menos, déjennos como estábamos.



dije por teléfono (no he perdido un minuto de mi tiempo en recordar aquella conversación ni en contestar por escrito tan delirante deseo), pero desde luego no creo que fuera algo tan grandilocuente como que se resucitarían heridas de la guerra civil. Lo que recuerdo es que le di una negativa cortés, y que omití piadosamente mi opinión sobre el bodrio (cuarta aceptación de la R. A. E.) que me proponían.

Pero a la vista de las recientes declaraciones, si quiero explicar ahora mi opinión. Y nada mejor que un Forges reciente la resumirá: uno de los personajes del dibujante, lúcida y pesimista, dice a su compañero

de Exposiciones del Pabellón de Andalucía en la Expo 92, la comisaría de proyecto Plus Ultra del Pabellón de Andalucía en la Expo 92, el colectivo Agustín Parejo School, etc. Le reproduzco de ellas cuatro textos como resumen de mis impresiones:

A.—Párrafo con el que comienza la historia. Carta del director, señor Rodríguez Almodóvar: «El Pabellón de Andalucía en la Expo 92 tiene un especial interés en que las actividades que desarrollemos en tan especial momento para Andalucía no se circunscriban al espacio físico de la isla de la Cartuja de Sevilla». (Latió fuerte e ilusionado mi corazón por lo que estas palabras podían

## CARTAS

*Flatus vocis*

ALBERTO LOPEZ CUENCA

*Habiendo leído el artículo que bajo el título de «Risum teneatis» publicaba su periódico, firmado por el señor Pedro Aparicio, y en el que encuentro una serie de malinterpretaciones y equívocos que pueden llevar a los lectores a engaño, le remito esta reseña para que la publique donde estime más oportuno. Y no es gratuita mi petición, sino que, como participante en los talleres organizados por Agustín Parejo School para la realización del frustrado proyecto sobre el monumento al Marqués de Larios, me considero lo suficientemente instruido en el tema como para aportar mi opinión.*

**A**L ilustrado señor Pedro Aparicio: no es Horacio todo lo que reluce. Oculto el señor alcaide en la neblina de alguna cita latina y aclamando a la Real Academia pretendía, hace algunos días, en las páginas de este periódico, no sé bien si mostrar sus deprimentes aptitudes literarias, demostrar que ningún mandatario (?) Expo-universalista lo embauca, o bien dejar ver que su relación con el Arte o arte se limita a lo sublime y a lo ridículo. Todo ello no es ni más ni menos que una de las respuestas que ha suscitado la propuesta de intervención de Agustín Parejo sobre el monumento al marqués de Larios, aunque, claro, el señor Aparicio se pierde entre estupestos, pasmos, Expos, y Horacios, ahora, eso sí, reivindicando el estatismo de su ciudad, adocenada y marinera, de boquerones y vino, supongo, a la par que gratuitamente, como su postura ante esta propuesta, se supone vitoreando la Expo y al conspicuo pabellón autonomómico.

Pero lo que me remueve, ante su status de agradador de «auspiciadores del debate», es en un principio que haya «perdido un minuto en recordar este asunto», galvanizador, ¿qué no?, de su flácida actividad cultural (la parafernalia política para el señor alcaide y para Rodríguez Almodovar). Y en segundo lugar me remueve su sorpresa porque el proyecto de APS sea comentado en la sección de arte de algunos periódicos. Evidentemente, con enanos dictadores ésto hubiera sido publicado en la sección de sucesos como un atentado de los rojos sobre la memoria nacional; y sinceramente, nada me agrada más que su pretendida exclusión de este proyecto del ámbito artístico, lo que coloca al señor alcaide en el del enanis-

mo dictatorial y no oculto bajo ese eufemismo de «incomprensión Institucional».

«Defaecó risi» (aún de mi condición populachera, la retórica jesuítica no es usufructo suyo) cuando dice: «Allá cada cual con su interpretación y con el sitio en que quiera colocar la sutil frontera entre lo sublime y lo ridículo, tan movable en la historia del Arte (sic)». Claro que lo penoso es que el señor Aparicio no lleva la «sutil frontera» más que a la historia del Arte, adonde le interesa, y no a la Historia. Para el eximio alcaide el arte es ridículo o sublime, pero no permite evaluar, ni tan siquiera sugerir, y su negativa a este proyecto es prueba feaciente de ello, ningún tipo de interpretación de la historia vivida de la ciudad.

Así las cosas, y con la paranoia del señor Aparicio, que ve en esto una celebración de la Expo en Málaga, como si de una corrida de toros, de una botellita de fino, o de un cohetazo en el pabellón de los Descubrimientos se tratara, pretende un desagravio, negando la realización del montaje, ante el olvido, el ostracismo, en el que lo han mantenido los magnates de los fatuos fastos del dichoso descubrimiento. Ahora bien, si no fuera por su condición de alcaide costumbrista, o de tedioso articulero, jamás hubiera surgido ningún tipo de reacción, ni artística, ni del irrisorio Rodríguez Almodovar. Si algo claro hay aquí es que a su excelencia hay que bajarlo de su conspicua atalaya para que vea los acontecimientos a pie de semáforo, que hay que arrojar al pabellón de Andalucía desde algún malecón del puerto, y que hay que dejar en el pico de Mazzantini la libre traducción de Horacio.



fig. 51. RLC y NEOKINOK.TV, NKTV/CLN. Canal de televisión local abierta en antena (canal 27 UHF) y en internet (www.neokinok.tv), 2002



fig. 52. www.malagana.com Página web, 1999



figs. 53.1 y 53.2. Málaga Mur Muraille. Videoinstalación pública. 3 monitores, 3 canales de video 45' c/u, 1999



fig. 54. RLC y Tupac★Caput, Lima i[nn]memoriam. Detalle del plano-folleto turístico, 82,5 x 56 cm. (desplegado), 2002

Al valor documental de estas –insistimos: entre otras muchas- tomas *públicas* de posición añadimos nosotros aquí su carácter descriptivo respecto al tipo de efecto que pretenden las obras de RLC. El espacio público como lugar de encuentro de opiniones diversas, como ámbito de disenso y como lugar privilegiado de reconsideración de la historia es el que buscará siempre provocar las obras que nos ocupan. Por eso nos encontramos trabajos como *NKTV/CTL* (Castellón, 2002) o *NKTV/LNZ* (Lanzarote, 2004), consistentes en la creación de estaciones y programas de televisión de acceso público, o páginas web como la citada *www.malagana.com*, en la cual no aparece por ningún lado mención a su autoría por parte de RLC, y que se produce -insistimos: anónimamente, esto es, *fuera del arte*- como una puesta en cuestión de la narración histórica que nos fundamenta actualmente. Una revisión que ya podemos observar en otras intervenciones bien distintas, también de carácter público. Por ejemplo, en *Málaga Mur Muraille* (1999), un montaje a modo de incisivo collage videográfico instalado en un céntrico aparcamiento subterráneo que, junto a las máquinas expendedoras *tickets*, hacía coincidir más o menos aleatoriamente, imágenes de la historia de la ciudad “que descubren recurrencias y sugieren interpretaciones inusitadas e imprevisibles de nuestro pasado y presente..., así como fundadas sospechas sobre nuestro futuro.”<sup>32</sup> O, también, en actuaciones más recientes como *Lima i[nn]memoriam* (2002), otra intervención –esta vez con el formato de *tour turístico*- de

recuperación de una significativa parte de la memoria histórica de la capital peruana, borrada por sucesivas narraciones tan triunfalistas como violentas. Según evidenciamos con recurrencia, pues, esta intención de producción y continua reivindicación y recuperación de la esfera pública define la existencia del trabajo de RLC, mucho más allá -lo podremos comprobar en profundidad- de su adscripción o no al conjunto de las formas artísticas. Por eso hemos, en este sentido, escogido como objeto particular de “aplicación” y “comprobación” de nuestras hipótesis la obra *WORD\$WORD\$WORD\$*. Más allá de las razones germinales respecto a esta investigación que ya hemos explicado tenemos que subrayar la cualidad paradigmática que encontramos en esta intervención

respecto del trabajo de RLC, mas, sobre todo, del arte invisible en general. Dedicuémonos, pues, una vez establecido el paisaje conceptual en el que se produce el discurso de nuestro autor, a conocer con mayor detenimiento las características formales de esta obra en concreto.

<sup>32</sup> RLC, *Obras*, p. 116.

### 1.2.3. Descripción de *WORD\$WORD\$WORD\$*

La intervención *WORD\$WORD\$WORD\$* fue, según ya ha sido comentado, llevada a cabo simultáneamente en la estación de autobuses de Málaga y en la estación de ferrocarril de Santa Justa, en Sevilla, así como también en la parrilla publicitaria de la emisión ordinaria de Canal Sur Televisión. Además se utilizaron el Pabellón Mudéjar de Sevilla y el Palacio Episcopal de Málaga como espacios de documentación y reflexión sobre el arte público, del 7 de octubre al 7 de noviembre de 1994. Todo ello fue organizado por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, coincidiendo con la concesión a RLC del Premio Andalucía de Artes Plásticas. Con motivo de esta obra se editó un catálogo, también titulado *WORD\$WORD\$WORD\$*, por parte de la misma institución, en el que se recogen textos que sobre la producción de RLC escribieron Charles Bernstein, Justo Navarro, Dan Cameron, Esteban Pujals Gesalí, Kirby Gookin y Mar Villaespesa, comisaria a su vez del proyecto. La producción y el montaje del mismo fueron llevados por la empresa BNV. En lo que a su aspecto meramente formal respecta, esta obra se desarrolla tanto como una producción gráfica (carteles) como audiovisual (inserciones en TV, que forman la serie titulada *Segundos fuera*, presentada dentro del proyecto *WORD\$WORD\$WORD\$*). Detengámonos en cada una de ellas.

#### 1.2.3.1. *WORD\$WORD\$WORD\$*: los carteles

La intervención consta de 23 módulos de publicidad gráfica que se instalaron en vallas publicitarias, de las comúnmente llamadas *mupis*. Todas ellas están realizadas en serigrafía estampada sobre papel y tienen unas dimensiones de 175 x 120 cm. cada una. Además, se imprimió en offset otro cartel más pequeño (50 x 60 cm.), con el eslogan *No/W/Here*, para pegar directamente en paredes. Hemos también de indicar que, además de este último, varias de estas imágenes han sido después empleadas en otras intervenciones, como es el caso de los que muestran los eslóganes, *Travel & Leisure*, *Everything you can dream of*, o *Europa ¡Bienvenidos!*.



fig. 55.1. *Everything you can dream of*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994.

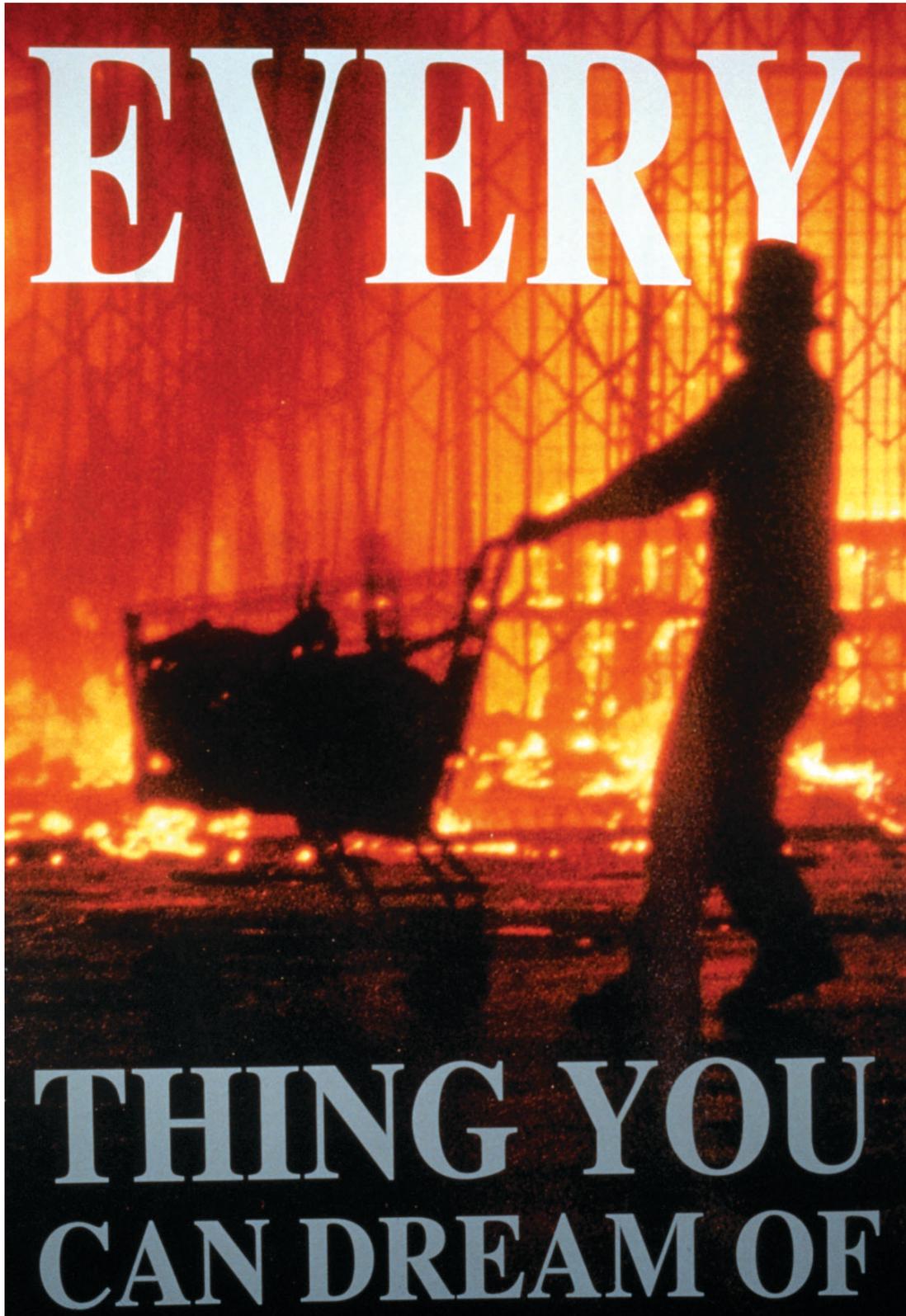


fig. 55.2. *Everything you can dream of*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.3. *Welcome to Paradise*, de la intervención *WORDS\$WORDS\$WORDS*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994.



fig. 55.4. *El Paraiso está aquí*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994.

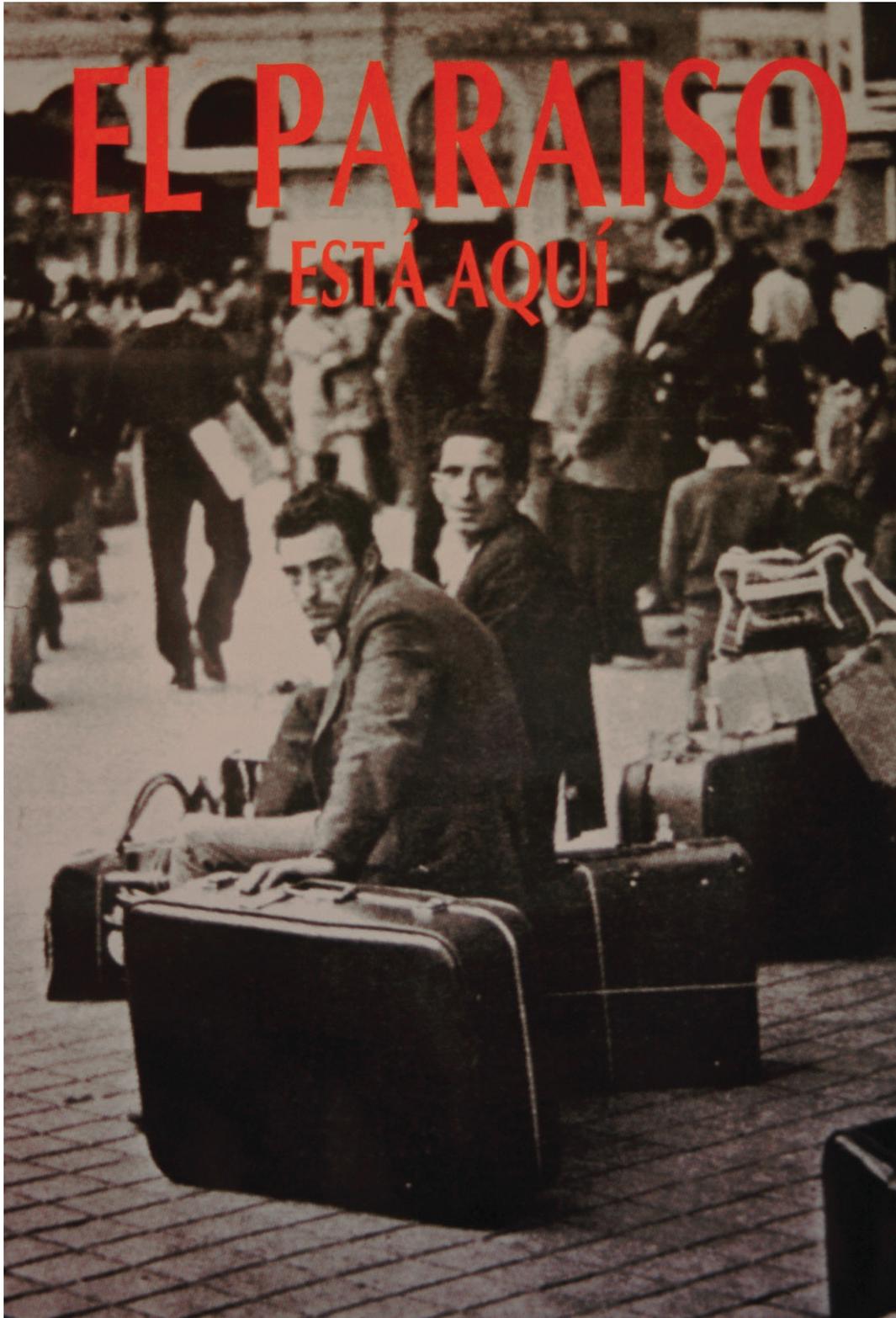


fig. 55.5. *El Paraíso está aquí*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORDS*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.6. *Travel holiday*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994.



fig. 55.7. *Travel holiday*, de la intervención WORD\$WORD\$WORD\$. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.8. *Cherchez en vous même*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994.



fig. 55.9. *Inner voyager*, de la intervención *WORDS\$WORDS\$WORDS*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994.



fig. 55.10. *Inner voyager*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.11. *El sabor de la aventura*, de la intervención WORD\$WORD\$WORD\$. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994.



fig. 55.12. *Nautics Club*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994.



fig. 55.13. *Nautics Club*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.

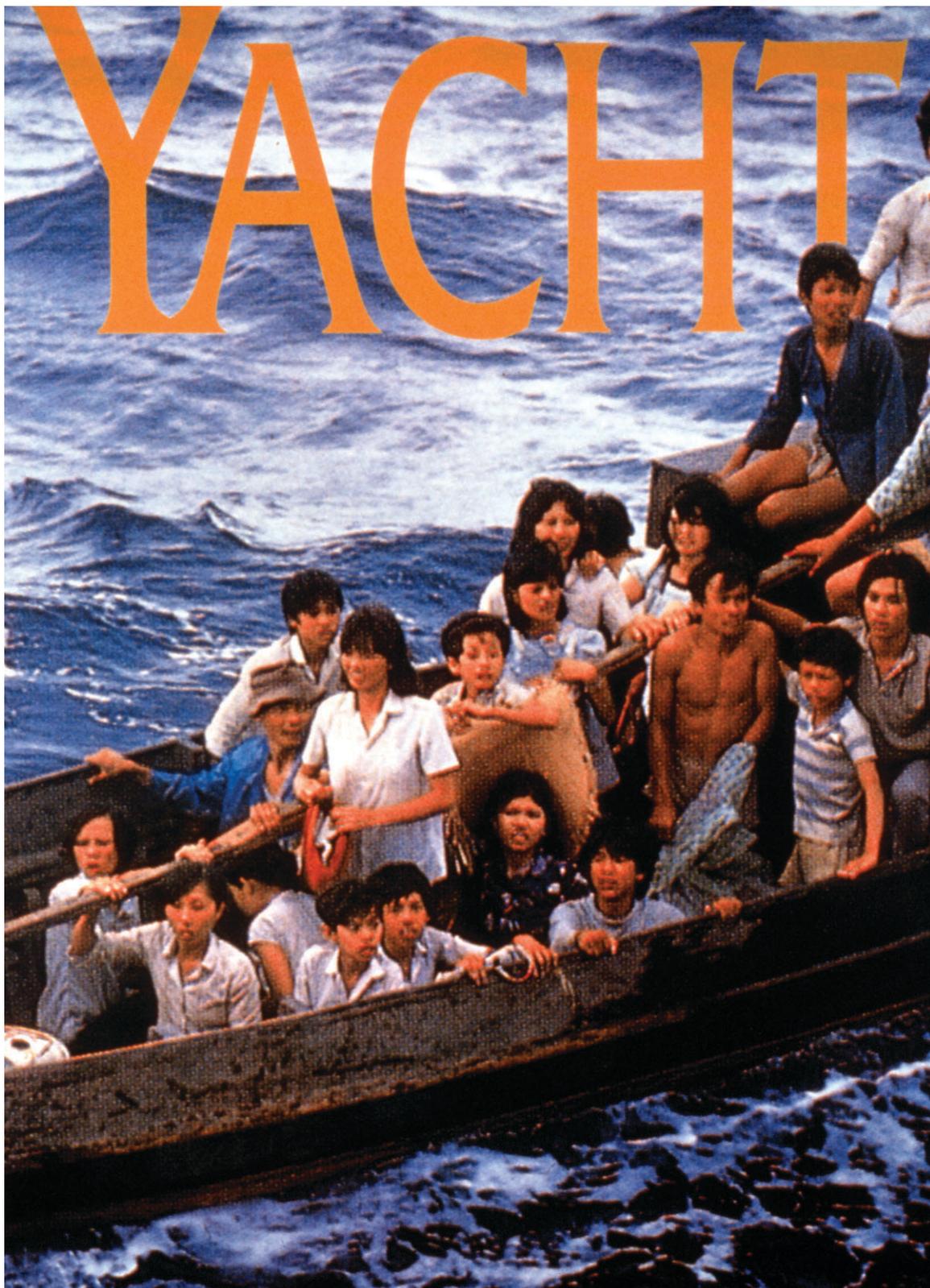


fig. 55.14. *Yacht*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.15. *Guerra a las drogas*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$S*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994.



fig. 55.16. *Guerra a las drogas*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.17. *Left to right*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORDS*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994.

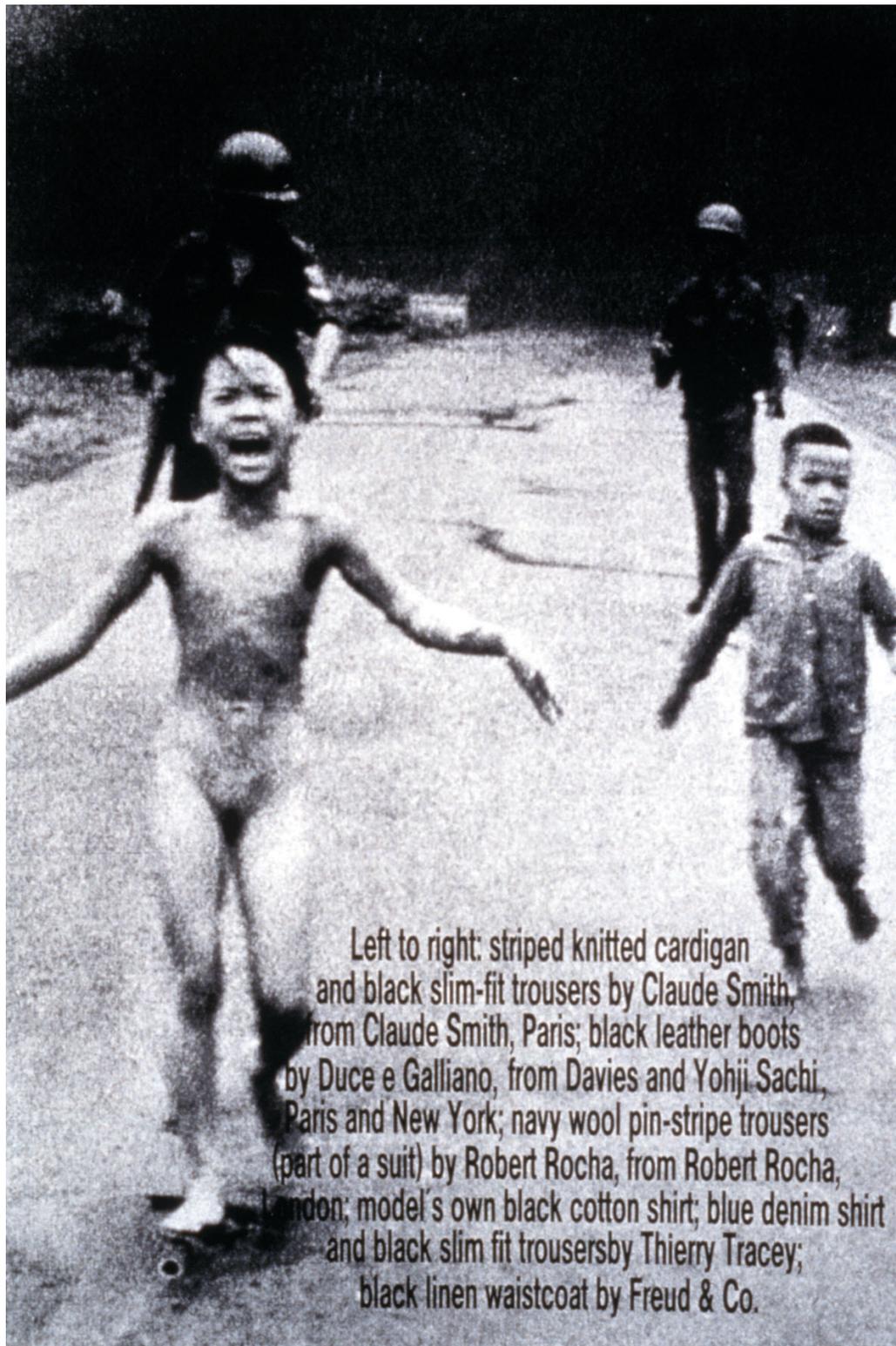


fig. 55.17. *Left to right*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994.



fig. 55.19. *50 años bastan*, de la intervención *WORDS\$WORDS\$WORDS*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.20. *Europa ¡Bienvenidos!*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.21. *Europa ;Bienvenidos!*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORDS*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994.

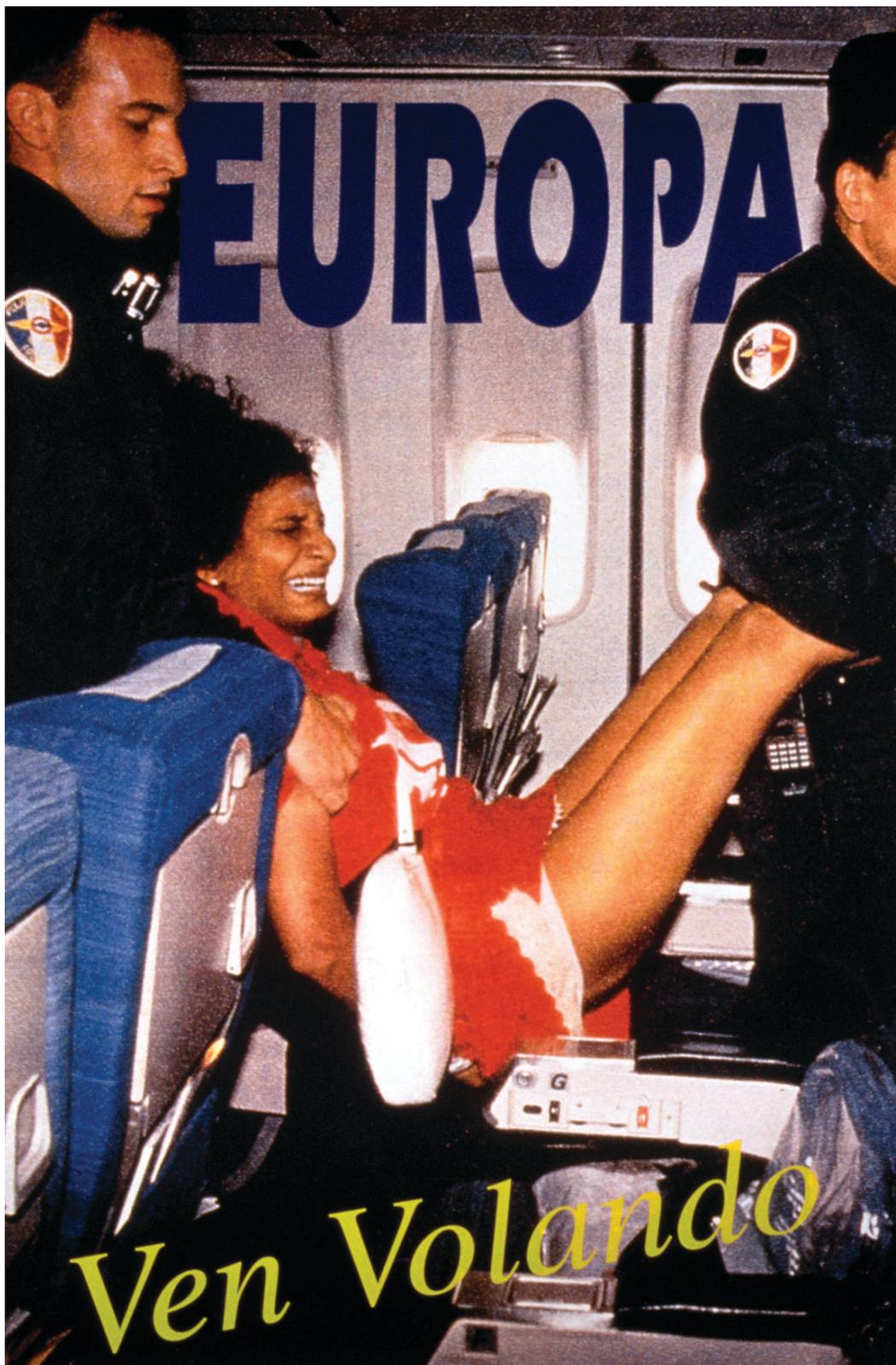


fig. 55.22. *Europa. Ven volando*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.23. *Di No* (nº 1), de la intervención *WORDS\$WORDS\$WORDS*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994.

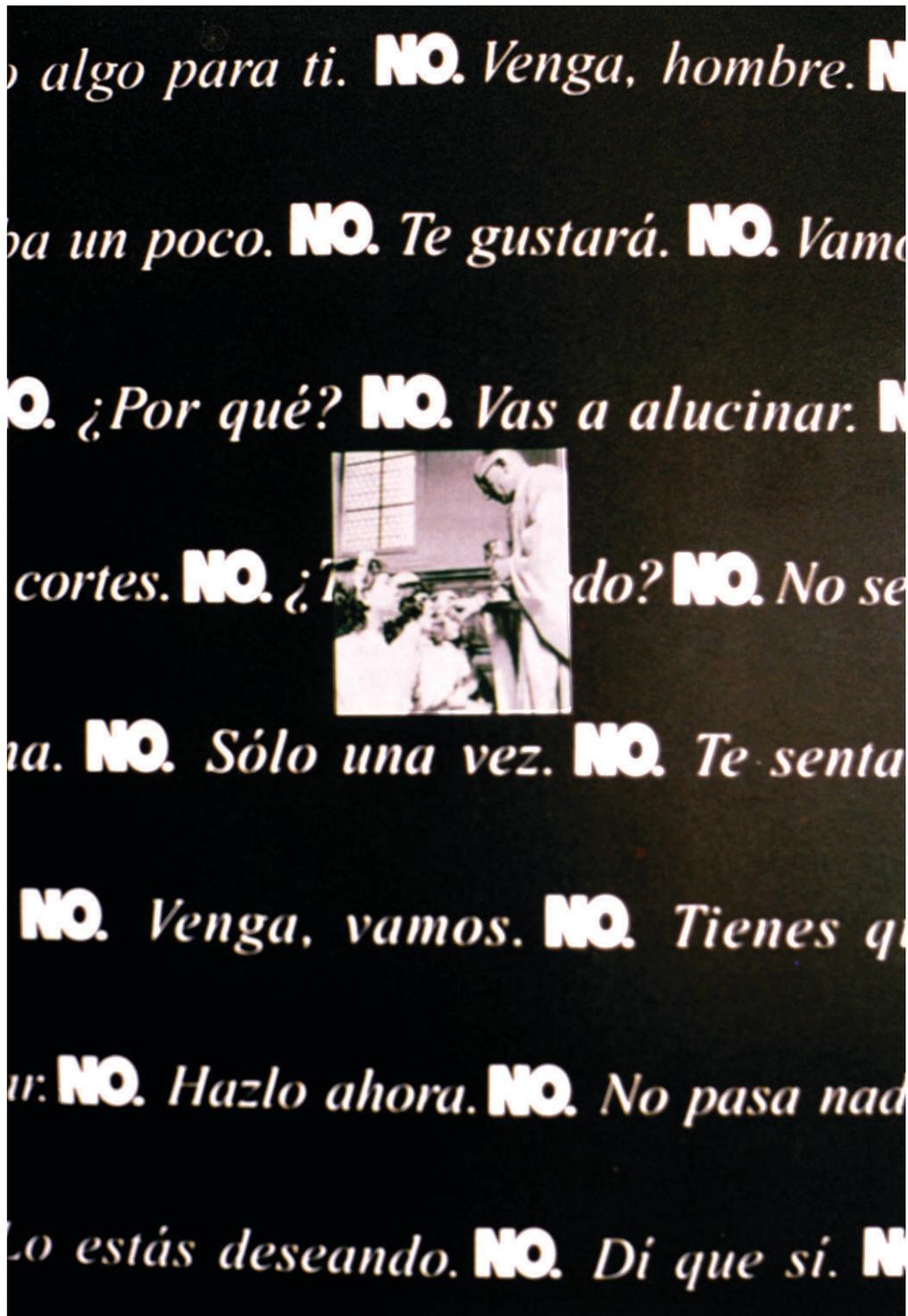


fig. 55.24. *Di No* (nº 1), de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.25. *Di No* (nº 2), de la intervención *WORDS\$WORDS\$WORDS*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994.



fig. 55.26. *Di No* (nº 2), de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.

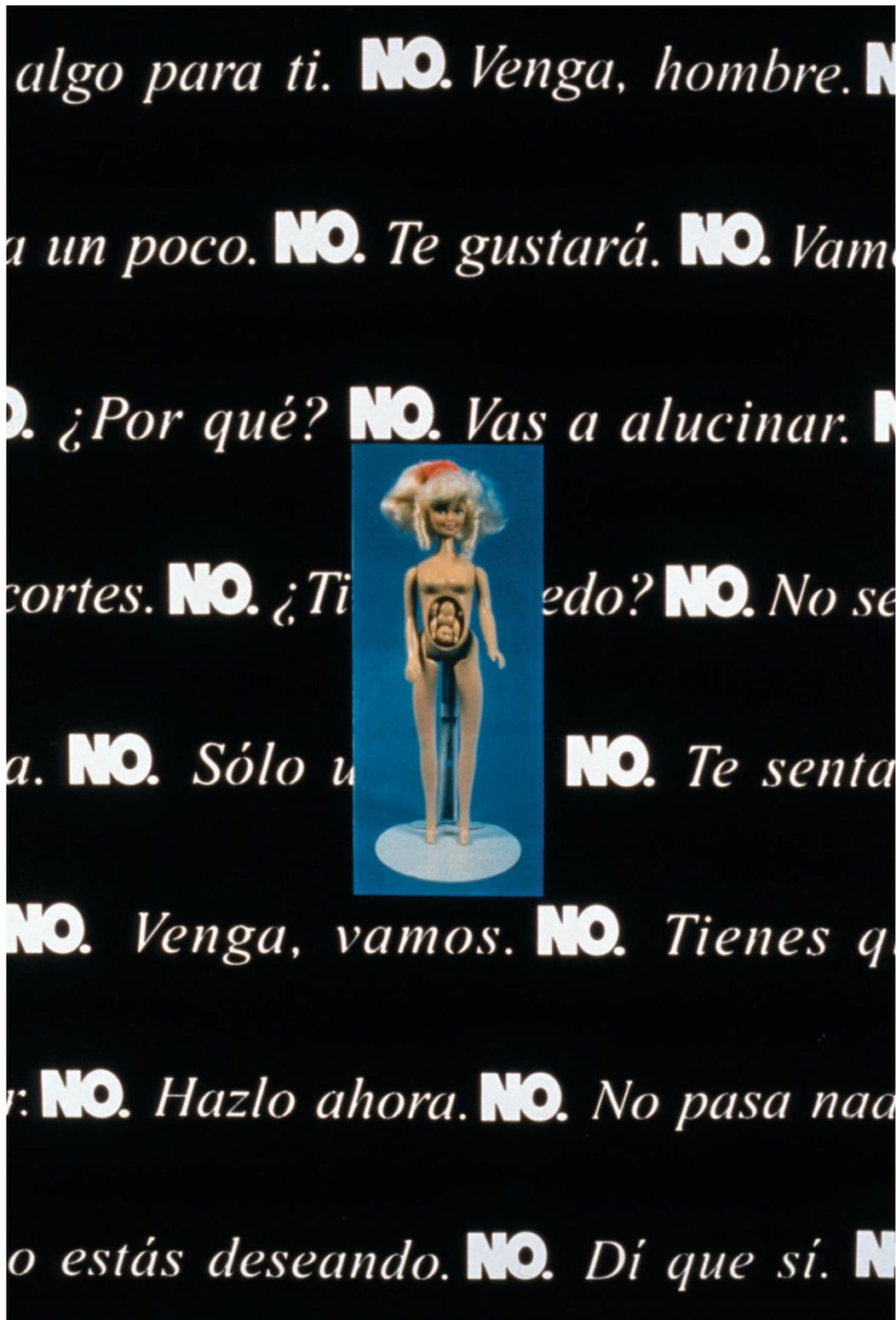


fig. 55.27. *Di No* (nº 3), de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.28. *Di No* (nº 4), de la intervención WORD\$WORD\$WORD\$. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.29. *Navegar es necesario, vivir no*, de la intervención WORDS\$WORDS\$WORDS\$. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994.



fig. 55.30. *Vestido de rayas en azul marino y blanco*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994.



fig. 55.31. Vestido de rayas en azul marino y blanco, de la intervención WORD\$WORD\$WORDS. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994.



fig. 55.32. *Expo'92*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994.



fig. 55.33. *Travel & Leisure*, de la intervención *WORDS\$WORDS\$WORDS\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994.



fig. 55.34. *No/W/Here*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Offset sobre papel, 50 x 60 cm., 1994.

### 1.2.3.2. *Segundos fuera*: las inserciones televisivas

Esta serie consta de una producción de 44 espacios, de los cuales sólo 20 aparecieron intercalados entre los anuncios convencionales de la televisión<sup>33</sup>. Destaquemos, ante todo, la circunstancia de que era la primera vez que una televisión española permitía el acceso a la emisión a un ciudadano con objeto de poner en cuestión el empleo del espacio público que hace el propio ente televisivo. En este sentido, el mismo RLC señala, no sin cierta sorna, que “solamente un video-poema no fue aceptado para su emisión”<sup>34</sup>. Estos insertos, o “video-poemas” según la denominación de RLC, carecían de sonido, característica que reforzaba muy significativamente la potencia de las imágenes y, sobre todo, su contraste con el resto de la publicidad que las acompañaba en su emisión. La variedad de los temas en ellos tratados en general siempre insistirían en una puesta en evidencia de las falacias que oculta el lenguaje espectacularizado que nos hace ver el mundo a través de unos códigos tan estereotipados como eficaces. La duración de estas piezas oscilaba entre los 30 segundos de las más extensas y los 6 segundos de la más fugaz. Reproducimos, pues, a continuación fotogramas de esos 44 video-poemas realizados.



fig. 56.1. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994.

<sup>33</sup> Márquez, Héctor: *Canal Sur incluye videopoemas en sus espacios publicitarios*. Diario El País. Madrid, 7-XI-1994.

<sup>34</sup> RLC, *Obras*, p. 81.



fig. 56.2. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994.



fig. 56.3. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.

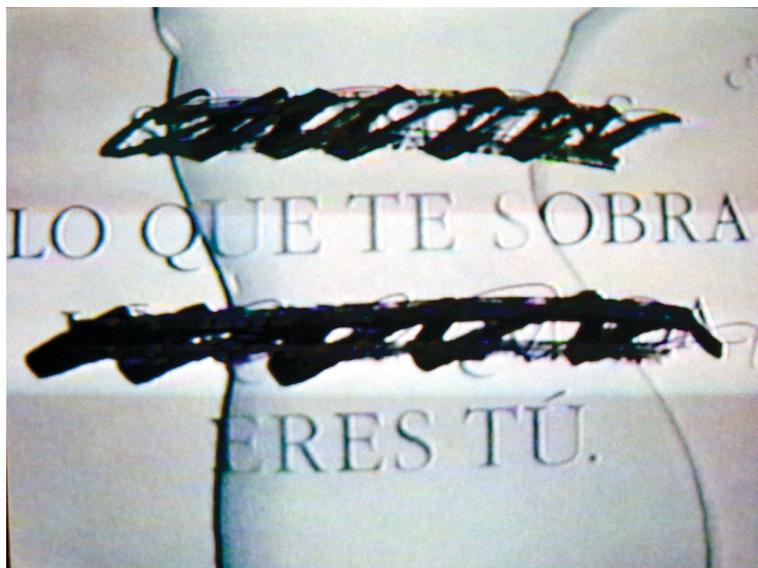


fig. 56.4. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994.



fig. 56.5. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23", 1994.



fig. 56.6. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.



fig. 56.7. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 18", 1994.



fig. 56.8. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 30", 1994.

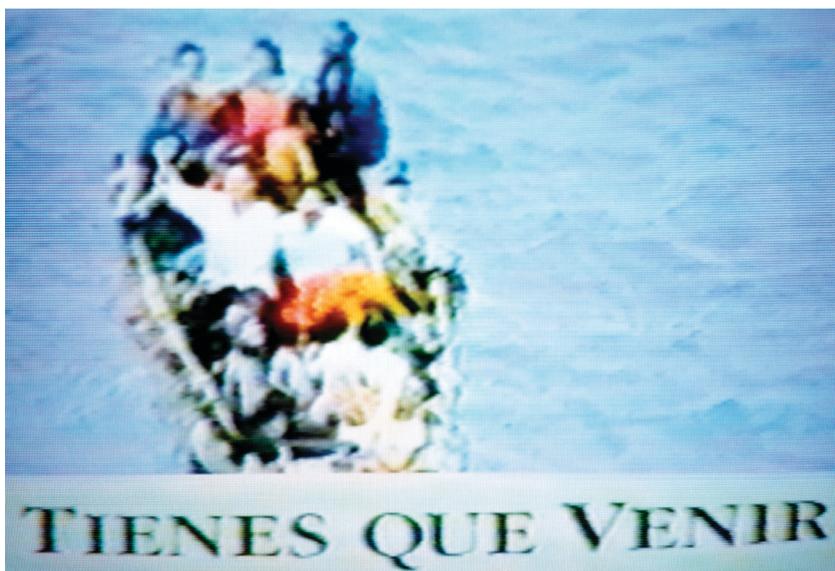


fig. 56.9. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 12", 1994.

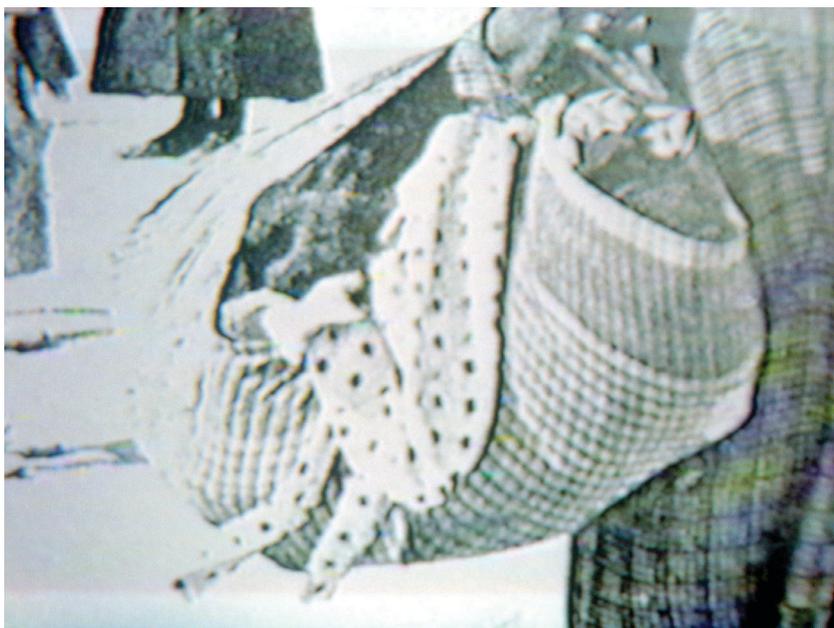


fig. 56.10. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994.



fig. 56.11. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 22", 1994.



fig. 56.12. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 15", 1994.



fig. 56.13. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.



fig. 56.14. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.



fig. 56.15. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23", 1994.



fig. 56.16. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.

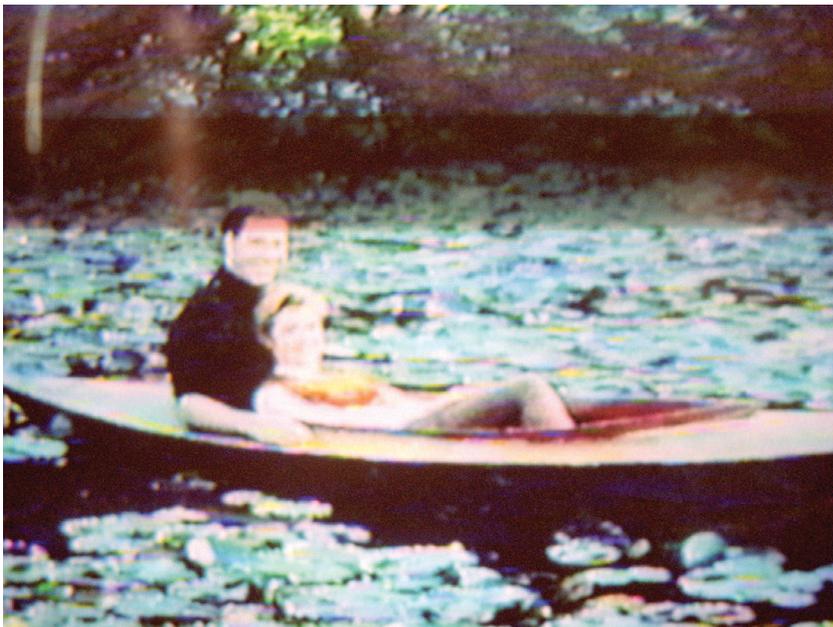


fig. 56.17. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23", 1994.



fig. 56.18. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994.



fig. 56.19. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.

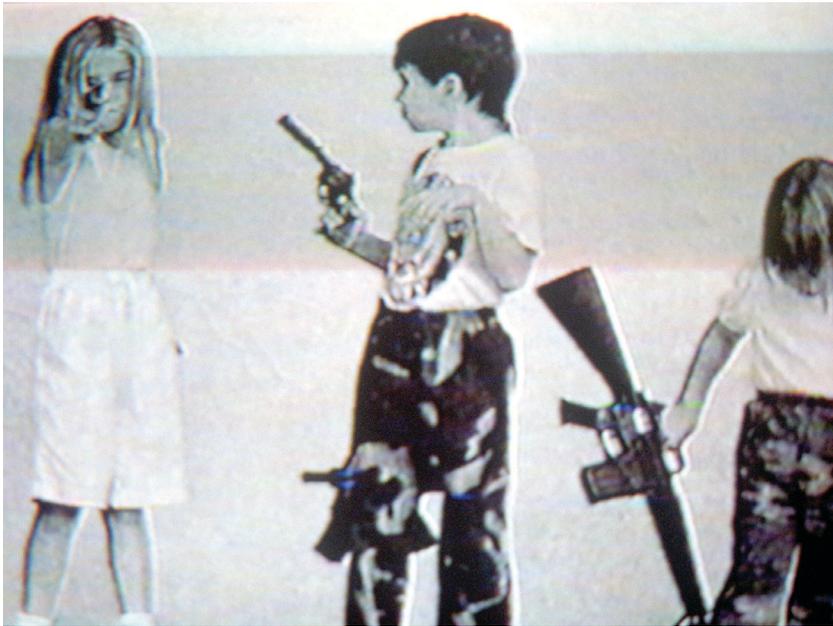


fig. 56.20. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994.



fig. 56.21. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.



fig. 56.22. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.



fig. 56.23. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 12", 1994.



fig. 56.24. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 19", 1994.



fig. 56.25. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.



fig. 56.26. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 17", 1994.



fig. 56.27. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23", 1994.



fig. 56.28. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994.



fig. 56.29. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 6", 1994.



fig. 56.30. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.



fig. 56.31. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 17", 1994.



fig. 56.32. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23", 1994.



fig. 56.33. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 26", 1994.



fig. 56.34. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 29", 1994.



fig. 56.35. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 22", 1994.



fig. 56.36. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994.



fig. 56.37. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.



fig. 56.38. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.



fig. 56.39. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994.



fig. 56.40. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 24", 1994.



fig. 56.41. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 14" , 1994.



fig. 56.42. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23", 1994.



fig. 56.43. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 22", 1994.

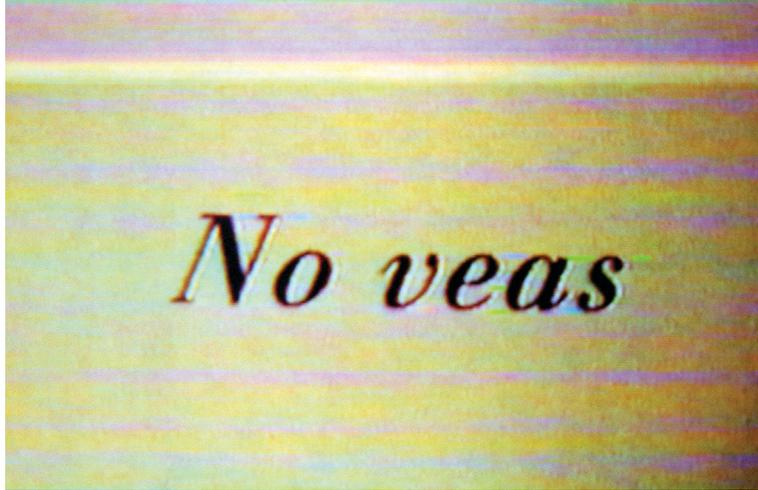


fig. 56.42. *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23", 1994.

### **1.3. Objetivos**



Este trabajo consiste básicamente en la realización de un análisis tal del fenómeno que en él acuñamos bajo la denominación de *arte invisible* que nos permita establecer los fundamentos de su cualidad artística. Para ello nos hemos propuesto dar cuenta de una serie de objetivos de investigación cuyo cumplimiento será el que nos faculte para considerar los distintos aspectos que configuran dicha categoría del arte. Como puede comprenderse, el propio devenir de la investigación nos ha llevado a ir reconsiderando una inicial secuencia de objetivos, de forma que se han desechado algunos, modificado otros y añadido otros más conforme el curso de la labor nos iba mostrando la pertinencia de seguir tal o cual nueva línea de estudio, a veces en detrimento de una que descubríamos estéril para nuestros intereses, otras en clara complementariedad con el rumbo abierto del trabajo ya desarrollado. Esto quiere decir que la presente relación de objetivos de la tesis recoge los que finalmente nos han parecido más adecuados para estructurar el desarrollo del problema que en ella se plantea. Nos proponemos, pues, con este estudio, cubrir los siguientes hitos principales del mismo:

1. La investigación que aquí presentamos implica el empleo habitual de una serie de términos cuyo uso no por generalizado –o, quizás, precisamente por ello– dejan de resultar ambiguos. Conceptos como *sujeto*, *modernidad*, *arte* u *obra de arte*, entre otros, serán considerados en profundidad dada su importancia en relación al objeto de nuestro estudio, de tal forma que sean en él entendidos y empleados en un sentido claro y concreto.

2. En esta misma línea, habremos de aclarar a qué nos referimos cuando empleamos la expresión “arte invisible” que con este trabajo acuñamos.

3. Nos proponemos también evaluar la pertinencia de la tesis que defiende la eternidad del arte. Un tipo de comportamiento artístico como el que aquí nos proponemos analizar nos desvela, de forma clara, que funciona según unos parámetros que se muestran totalmente ajenos a concepciones del arte que puedan asimilarse a una eternidad del mismo. La cualidad histórica, coyuntural y netamente convencional de la disciplina será uno de los pilares que nos permitirán argumentar, precisamente, la artísticidad de las producciones de arte invisible. Pretendemos, pues, dejar en evidencia cualquier tipo de idealismo artístico que intente establecer la cualidad artística más allá de su condición cultural y temporal.

4. Asimismo, trataremos de encontrar las razones de actuación que justifican una obra como *WORD\$WORD\$WORD\$*. El inicio de esta investigación, como ya hemos señalado, se sitúa en el extrañamiento que nos produjo el encuentro con esta obra de Rogelio López Cuenca. El hecho de que nos propongamos el estudio del arte invisible en general responde, entre otras razones, a la búsqueda de una explicación fundada sobre este modo concreto de enfrentar la producción artística y, sobre todo, la relación con el espectador de la misma. De ahí que la hayamos elegido como caso particular de estudio del fenómeno.

5. Evaluar los modos de arte invisible en relación a la tradición moderna del arte será otro de los objetivos principales del trabajo. El arte invisible mantiene una evidente relación crítica con respecto a los modos clásicos

de aparición de la obra de arte según su tradición moderna. Sin embargo, nos parece que este antagonismo no resulta absoluto, sino que quizás puedan establecerse unas líneas de relación o desarrollo entre ambos. Esta continuidad, la modernidad del arte invisible, por así llamarla, pensamos que será un objetivo de investigación que nos dará buena cuenta de las razones de existencia de las prácticas del arte invisible.

6. Evaluaremos, también, la pertinencia de aquellos criterios de valoración desde los cuales se cuestiona la artísticidad de las operaciones de arte invisible. Nos proponemos el estudio de un tipo de manifestación que nosotros mantendremos que es artística. Por tanto, y dado el conflicto que ésta despierta respecto a su propia ubicación disciplinar, nos haremos cargo y daremos cuenta de aquellos posibles argumentos que pudieran poner en cuestión la artísticidad de las operaciones de arte invisible.

7. Vamos a describir los modos del arte invisible, que cuestionan los propios modos de aparición de la obra como tal. Pensamos que los modos del arte invisible no son únicos ni restrictivos, sino que se despliegan de forma múltiple, adoptando tácticas de invisibilidad diversas. Por tanto, habremos de describir cuáles son las características formales y conceptuales que nos permiten hablar de arte invisible y no de otra cosa.

8. Nuestra investigación también se ocupa de evaluar las posibles relaciones existentes entre los modos mercantiles del arte contemporáneo y el surgimiento del arte invisible. Un tipo de actitud ante la producción artística y su puesta en circulación como la del arte invisible parece entrar en claro conflicto con los modos mercantiles del arte moderno. Examinar hasta qué punto esto es así, y qué aspectos de la disciplina implica o cuestiona se vislumbra como una parte importante del trabajo que aquí nos proponemos.

9. Habremos, por otra parte, de describir las relaciones entre la obra de arte invisible y su contexto cultural. Con ello nos referimos a que pretendemos explicarnos las razones sociales e históricas que permiten el surgimiento de comportamientos como el del arte invisible, pues observamos que éstos se producen como respuesta a unos condicionamientos culturales ante los cuales, claramente, se enfrentan de un modo crítico. Así, intentaremos establecer la continuidad entre estos comportamientos artísticos y aquellos modos de comprender la realidad cultural que nos puedan explicar las razones de su vigencia o su pertinencia.

10. Estableceremos una redefinición de la relación entre obra de arte y sujeto estético que vienen a plantear los modos de aparición y operación del arte invisible. Éste será uno de los principales objetivos de nuestra investigación, pues pensamos que si se busca un nuevo tipo de relación con el espectador ello ha de deberse a que también esa figura ha experimentado una transformación desde su surgimiento, tal y como hoy lo entendemos, en la modernidad. Por tanto, nos introduciremos en un estudio del sujeto estético moderno que nos permita acceder a su transfiguración posmoderna, precisamente ésa que nos pueda explicar las razones de actuación de unas prácticas artísticas que, ante todo, ponen a prueba su propia identificación como tales por parte del espectador.

11. Procederemos a describir los posibles antecedentes, artísticos o no, de las operaciones de arte invisible. Las manifestaciones que presentamos como arte invisible se deben a una tradición en el arte moderno que habremos de rastrear y presentar para así poder acceder a la génesis de los modos de actuar que nos ocupan. Esto nos llevará a determinar los vectores de modificación de la concepción y la producción del arte moderno que confluyen facilitando la emergencia de un modo artístico tal como es el arte invisible.

12. Describiremos también las condiciones de modificación del arte moderno que facilitan el surgimiento de operaciones estéticas como las del arte invisible. Al resultarnos evidente que estas obras que traemos a estudio no pueden sino provenir de una tradición del arte que las produzca como tales, hemos de dar cuenta de cuáles son los vectores de modificación que se aprecian en la disciplina respecto a sus orígenes en la modernidad para que sea hoy posible hablar de tales manifestaciones como artísticas. Por tanto, nos proponemos tanto establecer esas modificaciones del arte moderno que causan el arte invisible como los criterios de artisticidad que nos permiten seguir tratándolo como arte.

13. El planteamiento general que hemos presentado nos lleva a la necesidad de indagar las razones que producen una concepción de la obra de arte alejada de criterios trascendentalistas de representación, en función de otros intereses que priman su capacidad de intervención social. A partir de la actitud que subyace a las prácticas del arte invisible podemos intuir una concepción de la disciplina que parece obviar cualquier tipo de idealismo artístico, cualquier aspiración de trascendencia de estas obras hacia instancias ajenas al propio devenir social en el que se constituyen como tales. Por tanto, en base a la sospecha de que ocurre aquí un desplazamiento desde esa trascendencia hacia una pragmatización de la obra en aras de su capacidad de intervención social directa, plantearemos una línea de investigación que intente dar cuenta de ello.

14. Otra cuestión fundamental para la explicación de los fundamentos del arte invisible será el establecimiento de las condiciones de actualidad que mantiene la categoría de autonomía del arte en función de su cuestionamiento por parte de las estrategias de acción del arte invisible. Pretendemos indagar acerca de la vigencia de esta cualidad fundacional del arte moderno -que, entre otras cosas, permitiera su diferenciación disciplinar como campo de conocimiento-, de forma que podamos establecer hasta qué punto y de qué modos desarrolla su aceptación o su transformación el arte invisible al constituirse como obra de arte.

15. Y vamos asimismo a evaluar convenientemente el desplazamiento experimentado por buena parte de las producciones artísticas actuales hacia la ocupación de territorios tradicionalmente ajenos a la presencia artística. La ampliación de la acción del arte más allá de sus modos representativos tradicionales, restringidos a los clásicos ámbitos de la institución-arte, producen una serie de desplazamientos no sólo disciplinares sino también culturales que vienen a plantear el problema del papel que desempeña el arte en la sociedad actual.



#### **1.4. Aspectos metodológicos para la fundamentación de un arte invisible**



*El conocimiento del mundo se convierte en  
disolución de la compacidad del mundo.*

Italo Calvino

Hemos de subrayar la condición disciplinar que determina el carácter de esta investigación. No somos, específicamente, historiadores, ni sociólogos, ni antropólogos, ni filósofos... sino todos y ninguno de ellos a un tiempo. Justamente ése que comprende la investigación del arte desde la reflexión acerca de la experiencia de su producción: *desde la particular posición de las bellas artes como disciplina universitaria*. Este punto de vista distinto es el que otorga un sesgo particular a la investigación, que siempre se va a centrar -apoyándose en el bagaje epistemológico más conveniente según cada momento- en las razones de producción de la obra.

Este trabajo de investigación constituye, ante todo, un ejercicio de interpretación. Su pretensión científica no puede confundirse, en modo alguno, con modelos fenomenológicos basados en ideales situaciones de observación a partir de las cuales deducir una teoría. Al contrario, pensamos que ese relato acerca del método científico es fundamentalmente ilusorio, si bien muy conveniente a efectos de una narrativa lineal del mundo. La complejidad que, sin embargo, reconocemos en las manifestaciones culturales en general, y en nuestro objeto en particular, nos hacen atender a otros modos de comprender el trabajo científico, y concretamente el que aquí planteamos. Otros modos que nos recuerdan, incluso, alguna clase aún durante la carrera de Bellas Artes con el director de esta propia investigación, cuando nos impelía a reflexionar acerca, precisamente, de las falacias de esos modos tradicionales de asumir *lo científico*, sirviéndose para ello de un ejemplo –una cita a Karl Popper- que nos permitiremos reproducir aquí:

[...] *La creencia de que la ciencia procede de la observación a la teoría está tan difundida y es tan fuerte que mi negación de ella tropieza a menudo con la incredulidad... Hace veinticinco años traté de explicar esto a un grupo de estudiantes de física en Viena comenzando una clase con las siguientes instrucciones: "Tomen papel y lápiz; observen cuidadosamente y escriban lo que han observado". Me preguntaron, por supuesto, qué es lo que yo quería que observaran. Evidentemente la indicación "¡Observen!" es absurda... La observación siempre es selectiva. Necesita un objeto elegido, una tarea definida, un interés, un punto de vista o un problema [...]. Presupone una semejanza y una clasificación, las que a su vez presuponen intereses, puntos de vista y problemas.*<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Popper, Karl: *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*. Paidós. Barcelona, 1983. (ed. orig. 1963; reimpr. Routledge and Kegan Paul, 1978). Cit. en Bryson, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Alianza-Forma. Madrid, 1991, pp. 48-49.

Presupone, pues, unas expectativas respecto al objeto de estudio. Y nosotros, evidentemente, partimos de que las tenemos y las desarrollamos, así hemos llevado a cabo el trabajo: a partir de unos intereses -que hemos descrito- y en función de la comprobación de una hipótesis. Y todo ello dentro de un campo, como decimos, de interpretación dado por un modo concreto de comprender la experiencia estética. Nos referimos a que el prisma desde el que aquí se mira el fenómeno artístico presupone, efectivamente, algunos aspectos básicos del mismo. Por ejemplo, no responde tanto a la valoración de las cualidades del objeto artístico en relación a modelos o referencias ideales como a la de la calidad de su relación con el sujeto que lo interpreta. O, en esta misma línea, antepone ese ejercicio hermenéutico por parte del sujeto a la adecuación o no de su forma a un supuesto contenido que las trasciende y al cual, mejor o peor (más o menos fielmente) representan. Nos situamos, como podemos ya inferir con claridad, en un espacio metodológico que concibe la actividad artística desde lo que se ha llamado una *estética de la recepción*, en la cual el criterio de artisticidad vendrá dado, precisamente, por la interpretación del espectador de la obra, y no por la adecuación de ésta a una tradición formal de objetos respecto a la cual reconocerla. No hacemos sino desarrollar, por citar dos celeberrimos ejemplos, la idea de *espectador-creador* de Marcel Duchamp, o la de *obra abierta* de Umberto Eco, en un sentido que, de forma muy amplia, ha expresado el crítico francés Nicolas Bourriaud al referirse a la posibilidad de un *arte relacional*, que explica como “un arte que toma por horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y *privado*”.<sup>36</sup> No obstante, aclaremos que no identificamos el arte invisible con lo que se viene denominando –en muchas ocasiones con más laxitud que rigor teórico- *arte relacional*, sino que, simplemente, observamos comparte muchos de los presupuestos que implica su formulación por parte de Bourriaud. Otra cuestión, como decimos, será la instrumentalización del término que luego se haya llevado a cabo desde distintas instancias. De cualquier modo, adelantemos que donde este autor dice, significativamente, “horizonte *teórico*”, nosotros no podemos sino reconocer en los modos del arte invisible una clara opción por un “horizonte *práctico*”, a lo cual, justamente, dedicamos uno de los capítulos de nuestro trabajo.<sup>37</sup>

Dicho esto, podemos ahora señalar que, en general y siempre sobre la base descrita, no podemos decir que hayamos seguido una metodología que responda a un criterio epistemológico *exclusivo*, sino que, según las necesidades de explicación de cada momento de la narración que aquí se presenta, se ha acudido a unas fuentes que *interesasen* a la actualidad nuestros objetivos. Nuestra investigación hace un uso, por tanto –y valga la redundancia-, eminentemente *instrumental* de esos criterios que organizan su metodología, lo cual nos permite emplear una concepción muy abierta que tanto responde a nuestra voluntad previa como la necesidad dada por la propia temática de que nos ocupamos. Pues si hemos de trabajar el problema que proponemos con esta investigación desde diferentes disciplinas, como es evidentemente el caso, no podemos ceñirnos a una sola forma de entender el examen de la cuestión. Por eso nos encontraremos con episodios que han atendido más a una

---

<sup>36</sup> Bourriaud, Nicolas: *Estética relacional* (capítulos 1 y 6 de *Esthétique relationnelle*. Les presse du réel. París, 1998, traducidos por Jordi Claramonte). Cit. en Blanco, P. / Carrillo, J. / Claramonte, J. / Expósito, M. (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2001, p. 430. (En adelante: *Modos de hacer*).

<sup>37</sup> Nos estamos refiriendo al que específicamente hemos titulado *Pragmatización de la operación artística*, aunque la practicidad del arte invisible es una condición del mismo que puede observarse presente, lógicamente, a lo largo de toda la exposición que de él hacemos.

estructuración historicista que otros, de carácter más sociológico, u otros más que prefieren acudir a lo fenomenológico para dar cuenta de su objeto, por ejemplo. En cualquier caso, repetimos, ello viene siempre dado por las necesidades de narración de cada momento del trabajo. Así, si, como no hemos dejado de sugerir, vamos a plantear el arte invisible como un fenómeno estético de naturaleza relacional, contextual, socializante de la actividad, si vamos a cuestionar la concepción moderna de autonomía del arte a través de esta nueva figura que aquí traemos a discusión, lo haremos desde unas posiciones de análisis estético que reconocen y priorizan, precisamente, esos valores metodológicos de instrumentalidad y operatividad. Por eso nuestras referencias a la hora de elaborar y razonar la tesis que proponemos se deslizan por disciplinas que, como no podía ser de otro modo, no tienen por qué ceñirse a lo estrictamente artístico: el estudio y empleo de textos de filosofía, historia, sociología, antropología o política (o tantos otros cuya adscripción restrictiva a otra parcela del saber resulta problemática) serán recurrentes en este trabajo. Ello nos ha permitido, y nos ha obligado, a manejar y contrastar una gran variedad de fuentes antes de poder destilar el texto que aquí presentamos, por lo que muchas de las cuales no aparecen de modo explícito en el texto, aunque la transversalidad de su presencia en el mismo nos hayan hecho incluirlas en la bibliografía final.

Sin embargo, la opción de basarnos en estos presupuestos que estamos explicando implica también unos problemas que hemos debido atender sin falta. Al no responder, como decimos, a la ortodoxia de una escolástica metodológica concreta, uno de los retos del estudio ha sido el de evitar la contradicción en su propio discurso, un discurso que, al proceder de áreas de conocimiento y puntos de vista muy diferentes, ha implicado no sólo esos variados procedimientos de análisis que comentamos, sino también, y en gran medida, la vigilancia de que éstos no ocultasen una ideología que implicase la anulación implícita del sentido de nuestra narración. Esperamos haber cubierto correctamente esta, aunque poco “lúcida”, fundamental faceta de la investigación.

Por otra parte, no queremos dejar de reconocer que hemos explotado discursos tales que apoyen el nuestro, como parece lógico, pero ello siempre lo hemos llevado a cabo intentando mantener una posición de análisis (y autoanálisis) que nos mantuviera a distancia de posiciones desmedidas, evitando extremismos ideológicos o formales que nos nublasen la visibilidad global sobre nuestro objeto.

De cualquier forma, lo que sí podemos observar es una intencionalidad que impregna los modos de operar en esta empresa de investigación. Nos estamos refiriendo a que se ha intentado reflejar en ella el propio desplazamiento epistemológico que le subyace, a saber, la modificación de la forma de concebir el objeto de estudio a partir de una tradición sistémica de carácter estructuralista. Pues, si bien partiremos de estos modos de plantear la situación de cada aspecto que venimos aquí a analizar, lo haremos para, desde ellos, brindar otro panorama: aquel que muestra el mundo desde el reconocimiento de su complejidad y del carácter diferencial de cada aspecto, de cada parcela que podamos distinguir en el mismo. Más concretamente, modos cercanos -ni mucho menos idénticos- a lo que el sociólogo Pierre Bourdieu ha denominado una “teoría de los campos”. Al respecto, el profesor Tenti Fanfani explica con nitidez que “la teoría sociológica actual considera a sus objetos, es decir, a los sujetos, sus prácticas y sus productos como situados en campos específicos, dotados de una autonomía específica que es el resultado de una historia. Pero estos campos no son partículas sueltas cuyo comportamiento no obedezca a reglas generales. Son elementos de una sociedad que es una y al mismo tiempo múltiple, diversa, articulada con mediaciones. Una especie de creación cotidiana, pero una creación con historia. Las proposiciones generales no reemplazan el conocimiento de lo particular. Por el contrario, nos permiten hacernos grandes preguntas (sobre el poder, la dominación, la transformación, etc.) acerca de cosas y ámbitos de vida tan rutinarios como una escuela, un bar, una cárcel, o el modo de vestirse, de festejar un cumpleaños o de

realizar una reunión científica”.<sup>38</sup> En ciertos momentos fundamentales de nuestra reflexión, pensar la sociedad desde este paradigma interpretativo nos permitirá hacernos cargo de las modificaciones que observamos en el arte contemporáneo como movimientos naturales dentro de la misma. No obstante, ya hemos sugerido que no vamos a asumir de forma absoluta la formulación de campo de Bourdieu. Preferiremos quedarnos con lo más útil (para nuestro trabajo) de la noción, que es precisamente ese reconocimiento de la sociedad como complejidad de desarrollos autónomos pero tan interdependientes como permeables. Nosotros vamos a pensar una especie de, permítasenos la expresión, “concepto ampliado de campo” que dará cuenta, no del “campo del arte”, sino de un modo de entender el arte que, en los términos que estamos empleando, se mostraría en una dinámica que lo lleva, precisamente, de constituirse como campo a hacerlo como articulación entre campos. De ahí la cualidad relacional que recogemos para abordarlo.<sup>39</sup>

Estamos hablando de pasar a concebir los fenómenos desde un interés: el de su contextualización dentro de un gran *aparato* social, como magna y compacta entelequia autorreferencial que impone sus trazas a los individuos y sus prácticas, a otro de disposición distinta: el que los piensa como mediaciones o relaciones que se establecen desde de un campo social que, si bien se define en su diferencia de otros, también lo hace, y ésa es parte referencial de nuestra propuesta, en su permeabilidad a ellos. Así, en palabras de Lyotard, estaríamos hablando de una sociedad que “parte menos de una antropología newtoniana (como el estructuralismo o la teoría de los sistemas) y más de una pragmática de las partículas lingüísticas. Hay muchos juegos de lenguaje diferentes,

<sup>38</sup> Tenti Fanfani, Emilio: *Del intelectual orgánico al analista simbólico*. En Revista de Ciencias Sociales, nº 1. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires. Ver <http://www.argiropoli.com.ar/Ciencias %20Sociales/1/Fanfani.html>

<sup>39</sup> De hecho, Bourdieu asume la tradición marxista de una sociedad estructurada por clases sociales en lucha, y a partir de ello deduce la dinámica interna del campo. Por un lado, nosotros, más que en términos de esa *lucha* interna, preferiremos priorizar un sentido de campo dado por sus articulaciones externas. Lo cual nos lleva a que, por otra parte, los límites del campo bourdieano sean, en relación a nuestro caso, convenientemente redefinidos. Veamos cómo viene a explicar este concepto el autor:

[...] *Se puede comparar el campo con un juego. Así tenemos apuestas que son, en lo esencial, resultado de la competición entre los jugadores. Los jugadores están atrapados por el juego. Si no llegan a enfrentamientos feroces es porque no ponen en tela de juicio que el juego es digno de ser jugado. En cada juego, según las características del campo, hay determinadas cartas válidas y eficientes (los distintos tipos de capital). La estructura del juego está definida por las relaciones de fuerza entre los jugadores. El estado de esas posiciones determinará que haya jugadas arriesgadas o conservadoras. Las estrategias de cada jugador dependerán del volumen y de la estructura de su capital. Dos agentes pueden tener el mismo volumen de capital pero uno tener capital económico –por ejemplo, el dueño de una empresa– y el otro capital cultural, por ejemplo un profesor. Los jugadores pueden jugar con las cartas que tienen o intentar cambiar el valor relativo de éstas y desacreditar las que posee su contrincante.* (Bourdieu, Pierre: *Réponses*. Seuil. Paris, 1992. Cit. En Flachsland, Cecilia: *Pierre Bourdieu y el capital simbólico*. Campo de Ideas. Madrid, 2003, pp. 52-53).

Como decimos, no nos limitaremos a ese modo de comprender el arte que lo describe limitado a un campo. Y no lo haremos, no porque consideremos errado el diagnóstico del sociólogo francés, sino porque éste no se ocupa, lógicamente, del particular fenómeno que aquí observamos, uno que, precisamente, funda su cualidad diferencial en, siguiendo la terminología empleada por Bourdieu, el diseño y desarrollo de “estrategias” de superación de esas reglas que limitan el “juego” a una concreta “lucha” dentro de un campo. No hablamos ya, pues, de “jugadores atrapados por el juego”, sino de una *ampliación* de ese juego *que implica su modificación como tal*. La idea de “concepto ampliado del arte” de Joseph Beuys, como veremos, puede servir de ejemplo de ello.

es la heterogeneidad de los elementos. Sólo dan lugar a una institución por capas, es el determinismo local”.<sup>40</sup> Estamos, en fin, hablando de que se produce un desplazamiento muy significativo desde un tipo de pensamiento que aspira a reconocer una *verdad* en los fenómenos particulares, mediante un *criterio universalista* que, así, los justifique como representaciones del propio sistema, a otro ámbito totalmente distinto de existencia. Uno en el que ese criterio de verificación o falsación vendría a ser sustituido por otro de valoración de la *utilidad*, esto es de la capacidad de análisis y actuación de cada caso concreto según sus particulares determinaciones y posibilidades. Esta implementación de ese “determinismo local” al que alude Lyotard, lógicamente, significará que ciertas cuestiones adquieran una potencia crítica renovada. Ahí, por ejemplo, podremos situar la importancia del tema del *reconocimiento*, lo cual nos mostrará la razón de identidad del arte más como problema que como solución.

En efecto, discurrir desde estos presupuestos nos va a permitir elaborar proposiciones respecto a las manifestaciones artísticas que presentamos en orden a su operatividad antes que a su presencia distinguida como objetos de arte. Manifestaciones que no actúan en tales sentidos de modo gratuito, como veremos. Ya apuntaba Francastel que “toda obra remite, no a una naturaleza, sino a una cultura”<sup>41</sup>, y a esta evidencia responde, no podría dejar de hacerlo, el arte invisible. Pues para hacernos cargo de un modo del arte que no se presenta como tal hemos de buscar sus causas, y éstas nos remiten a unas necesidades de *desaparición* como distinción que no vienen dadas tanto por unas “reglas” de actuación dentro del “campo del arte” cuanto por una estrategia de ampliación del mismo. Porque, repetimos, se ha reconocido la necesidad de amplificar el sentido de una actividad, la del arte, para poder hacerse cargo de un horizonte y unos modos culturales que ya no son los que la fundaron.

Hemos dicho que vamos a indagar las *razones* de un modo del arte contemporáneo, el arte invisible: este proceso, podemos llamarlo *genealógico*, constituye la gran constante metodológica de la investigación. Así hemos detectado la serie de síntomas que nos revelan el fenómeno, y el análisis de cada uno ellos nos va a remitir siempre, en este trabajo, a la *modernidad* en su condición fundacional, sin cuya compleja y múltiple - en muchos casos contradictoria- génesis el acceso a la comprensión de estos problemas nos resultaría impracticable. Será, por tanto, en la constante búsqueda de las *causas* y de los antecedentes de la actualidad que encontremos justificación a los fenómenos que traemos a estudio, de manera tal que realicemos, así, una especie de *arqueología del contexto* que los hace posibles e inteligibles.

Podemos, por último, deducir de todo lo hasta aquí dicho una última cualidad definitoria del trabajo que presentamos, relativa a su carácter en tanto que investigación humanística. Nos estamos refiriendo al hecho de que con ella hemos querido venir no tanto a solventar cuanto a *plantear un problema*: hacemos cuestión de estudio del fenómeno que observamos porque nos revela ámbitos de indefinición, fisuras de un sistema, el del arte, que, a nuestro entender, pueden aportarnos más posibilidades de conocimiento acerca de su situación y sus posibilidades que una mera recopilación de datos o una catalogación de obras. Así pues, nuestra tesis, insistimos, no pretende recopilar ni catalogar, sino que *ensaya* modos de acceder a la comprensión de tal problema, que no es otro que el de la existencia de unas obras de arte de un modo que parece contradecir las propias condiciones desde las cuales el mismo arte se ha enunciado como tal en nuestra cultura.

---

<sup>40</sup> Lyotard, Jean-François: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Cátedra. Madrid, 1998, p. 10. (En adelante: Lyotard, *Condición posmoderna*).

<sup>41</sup> Francastel, Pierre: *Sociología del arte*. Alianza. Madrid, 1975, p. 106.



## **2. INDICACIONES TERMINOLÓGICAS**



Hemos apuntado que una intención profunda que alienta el discurso de esta investigación persigue desvelar y poner en cuestión la ideología en que se fundamenta la suposición de la eternidad del arte. Y ésta se revela como una labor que requiere de la previa acotación del campo al cual referirnos y en el cual desarrollaremos nuestra argumentación. Un campo, por cierto, trufado de ambigüedades terminológicas y de lugares comunes cuya asimilación acrítica se ha establecido en norma de uso común, práctica ésta que no podremos, como se puede entender, permitirnos en nuestro caso si pretendemos establecer un análisis serio acerca de nuestro objeto. Es por ello que nos dedicaremos a continuación a explicar sobre qué condiciones y respecto a qué horizontes trazaremos nuestra propuesta de interpretación del mismo.

La confusión que pretendemos evitar es múltiple y no afecta únicamente, como podría parecer en un principio, al uso recto o perverso de ciertos términos, a un empleo de los mismos que garantice su rigor etimológico o que, al contrario, parta de tópicos que impidan su concreción. Es claro que habremos de definir las acepciones o los sentidos en los que su comprensión atienda a la propiedad de su utilización. Mas la falta de pertinencia cuando utilizamos el lenguaje para hablar de arte se extiende, más agudamente, a las narraciones que nos lo presentan de un modo y no de otros. La naturalización, por ejemplo, de *una* historia del arte como *la* historia del arte, o la propia formulación de esta disciplina sobre el supuesto de la continuidad del arte a lo largo del tiempo, son manifestaciones concretas de unos esquemas de pensamiento que descubrimos tan arbitrarios como actuales y potentes en su vigencia. En realidad, como también expresamos al formular la hipótesis de la que partimos, en desvelar estos mecanismos se emplea la propia estructura de la investigación, sirviéndonos para ello del estudio de las estrategias de intervención del arte invisible y, sobre todo, de las causas que llevan a un artista a actuar así y de las condiciones que se dan en nuestra cultura para que se produzcan este tipo de fenómenos.

Cada uno de los cinco bloques principales en que hemos dividido el transcurso de nuestra exposición se sumerge en otros tantos aspectos del arte en cuanto que causantes de los modos del arte invisible. Y en todos ellos se deduce una lectura crítica de la *modernidad* del arte, condición del mismo tan, de nuevo, profundamente problemática. Así pues, hemos creído necesario dibujar ahora un esbozo del paisaje en el que nos moveremos, intentando enfocar lo más ajustadamente posible qué ha significado y adónde nos ha llevado, justamente, la definición de nuestra tradición artística en la modernidad, pues a ella nos referimos siempre en este trabajo. Por otro lado, también trataremos a continuación algunos otros términos cuyo uso recurrente, por un lado, o cuya importante presencia implícita a lo largo del trabajo, por otro, requieren de una previa dilucidación del sentido en que los usamos.



## **2.1. Acerca del término “arte”**



Decíamos que uno de los objetivos que interesan transversalmente a nuestra indagación acerca del arte invisible es el de establecer una mirada que desmonte el estereotipo de un *arte eterno*. Pues bien, en este mismo sentido, el profesor José Jiménez propone partir de la distinción entre “arte” y “dimensión estética” cuando quiere valorar, precisamente, esa supuesta atribución de “eternidad” o de “universalidad” que tradicionalmente venimos asimilando a la idea de “arte”. Así, no duda en denostar tal atribución cuando hablamos de arte, pero sí reconoce la universalidad de la dimensión estética del hombre:

[...] *Lo que es universal, en un sentido antropológico, es la dimensión estética. En todas las culturas humanas se dan un conjunto de prácticas y manifestaciones de representación, utilizando los diversos soportes sensibles: el lenguaje, los sonidos o las formas visuales. Pero, al menos en su origen, antes del contacto cultural con Occidente, las manifestaciones estéticas en culturas no occidentales presentan una funcionalidad vital, una inserción en distintos tipos de ceremonias, que las hacen muy diferentes de la exaltación de la forma que caracteriza nuestra idea de arte.*<sup>42</sup>

Con esto, podemos comprender la del arte como una concepción convenientemente delimitada por unos valores de eminente carácter cultural, según continúa exponiendo Jiménez cuando afirma que “lo que llamamos arte en nuestra tradición de cultura es *una manera específica de institucionalización de las manifestaciones estéticas*, con diversas variantes y oscilaciones en las distintas épocas de esa institucionalización”.<sup>43</sup> Incluso, nos permitiremos añadir que, más que *una* institucionalización, podremos observar toda una variedad de ellas a lo largo del tiempo y de las culturas que han producido “arte”, aún antes de la modernidad ilustrada. Si, por ejemplo, en un tiempo y en un espacio cultural (la Antigua Grecia) se comprendió el arte como perteneciente a una categoría de términos que designaban una destreza, como una habilidad, en otro momento y lugar puede entenderse –según indica el profesor Tatarkiewicz– como perteneciente a una categoría terminológica distinta, que en cambio atiende a los *productos* (“arte” como el producto de los artistas).<sup>44</sup> Esto es, estaríamos hablando de cosas distintas en un caso y otro. Vamos, por lo tanto, a visitar algunos de esos lugares en los que se ha instituido, de una u otra forma, una idea de “arte”.

Sin duda, hemos de remontarnos a los albores de lo que llamamos cultura occidental, a aquel mundo griego que fundara la filosofía o la democracia, para hallar en él también la génesis del término “arte”, que se deriva del latín “ars”, y éste, a su vez, del griego “τεχνη” (*tékne*). Los griegos llamaban *tékne* a muchísimas más actividades que las que nosotros llamamos hoy *arte*. Pues con esta palabra se referían a la pericia o destreza que se necesitaba para realizar algo, “a saber –explica Tatarkiewicz–, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el armazón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además

<sup>42</sup> Jiménez, José: *Teoría del arte*. Tecnos-Alianza. Madrid, 2002, p. 53. (En adelante: Jiménez, *Teoría*).

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>44</sup> Tatarkiewicz, Wadyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos. Madrid, 1997, pp. 33-34.

la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar una audiencia”.<sup>45</sup> Como vemos, había una *tékne* concreta para cada actividad, y su conocimiento implicaba el de sus correspondientes *reglas*: la idea de norma se incorpora a la de arte desde el principio.<sup>46</sup> La *tékne* implica un aspecto racional, consiste –a decir de Jiménez- en una “fusión de pensamiento y producción, un discurrir y un hacer”<sup>47</sup>, lo cual la instituye con propiedad al distinguirla de las operaciones meramente prácticas y de las meramente teóricas. Aristóteles ya la define en ese sentido en su *Metafísica*, al explicar que “nace cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes”<sup>48</sup>. Éste es un punto importante en lo que se refiere a la concepción que implicaba la *tékne* griega. Como, entre otros, ha señalado Giorgio Agamben, para los griegos el acto de *producir* se diferenciaba del hacer, no tratándose con el término, pues, de designar una simple acción manual, sino un proceso de *hacer-aparecer algo* a la presencia. Insistamos, pues, en que producción y práctica, para los griegos, no serían la misma cosa. Así, Agamben nos remite también a Aristóteles, en este caso a su *Ética nicomáquea*, para ilustrar la distinción:

[...] *La reflexión de por sí nada mueve, sino la reflexión por causa de algo y práctica; pues ésta gobierna, incluso, al intelecto creador, porque todo el que hace una cosa la hace con vistas a algo, y la cosa hecha no es fin absolutamente hablando (ya que es fin relativo y de algo), sino la acción misma, porque el hacer bien las cosas es un fin y esto es lo que deseamos.*<sup>49</sup>

Y para ese *hacer bien* las cosas que reclama Aristóteles, la *tékne* se sirve de la imitación de la naturaleza, emulándola tanto en su dimensión estructural –materia y forma- como en su dimensión genética –el paso de la potencia al acto. Por tanto, la máxima “el arte imita la naturaleza” no sería, como señala Jiménez<sup>50</sup>, más que un deslizamiento de sentido de las posiciones aristotélicas, un deslizamiento de esas múltiples *téknaí* que propugnaba el discípulo de Platón hacia una concreción particular en la *tékne mimetiké*, la maestría específica en la producción de imágenes.<sup>51</sup> Y esta idea de *maestría* será la que prevalezca en ella

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>46</sup> Ésta será una de las constantes en las distintas comprensiones del arte a lo largo del tiempo y de las culturas que lo han usado *casi* hasta nuestros días. Pero este “casi” es importante: podremos comprobar que la modernidad y, sobre todo, sus consecuencias posmodernas, habrán también modificado este aspecto normativo desde su condición *necesaria* a una simplemente *posible*, y, especialmente, habrán llegado incluso a poder obviar la condición *hacedora* de la actividad artística a favor de una radical conceptualización de la misma. De nuevo, la modificación de sentido del término significa mucho más una metamorfosis –un convertirse en *otra* cosa-, que la mera evolución formal de una supuesta permanencia esencial.

<sup>47</sup> Jiménez, José, *Teoría*, p. 55.

<sup>48</sup> *Cit.* en *ibíd.*

<sup>49</sup> *Cit.* en Agamben, Giorgio: *El hombre sin contenido*. Áltera. Barcelona, 1998, pp. 120-121.

<sup>50</sup> *Vid.* Jiménez, José, *Teoría*, p. 55.

<sup>51</sup> De ahí la tradición artística que todos conocemos del arte como representación *fiel* de la naturaleza. Hemos aquí de señalar que el término *mímesis* tampoco responde en la actualidad al uso que se le daba en el contexto griego a que nos estamos refiriendo: esa idea de *copia* que hemos citado es una redefinición moderna del mismo. De hecho, el término evoluciona ostensiblemente en su significado. Una inicial significación nos hace pensar en la idea de “representación”, incluso de –en ciertos aspectos y salvando, lógicamente, largas distancias- lo que hoy llamamos *performance*. A través de la danza, la primitiva *mímesis* se comprendía en un hacer-aparecer lo invisible (por ejemplo las almas de los muertos), es decir, que implicaba un sentido de *evocación* antes que de *copia*. A partir de ahí, iría, según decimos, siendo ampliado su uso hasta la versión de *mímesis* que hoy entendemos.

a lo largo de mucho tiempo.

Durante toda la Edad Media el “ars” latino sigue comprendiendo no sólo lo que hoy podemos llamar “artes” sino también todo tipo de oficios y artesanías. A decir de Tatarkiewicz, “no sólo se consideraba arte el producto de una destreza, sino que por encima de todo estaba la destreza de la producción *en sí*, el dominio de las reglas, el conocimiento experto. En consecuencia, no sólo podían considerarse arte la pintura y la sastrería, sino también la gramática y la lógica en tanto en cuanto son conjuntos de reglas, tipos de habilidades”.<sup>52</sup> Esto nos permite comprender la razón que rige la jerarquía que se mantiene<sup>53</sup> entonces entre las artes, que no responderá tanto a un criterio acerca del tipo de objetos que se producen (como ocurrirá en la época moderna) cuanto acerca del tipo de práctica que exigen: no olvidemos la importancia que el trabajo físico tiene en la estructura social de la Grecia Antigua. Así se señalaba la superioridad de esas artes que no exigían un trabajo físico, sino mental: las *artes liberales*, que se distinguían de las que sí lo requerían, la *artes vulgares*. Indica también Tatarkiewicz que no es seguro establecer la procedencia griega de esta división en concreto, pero sí su ideología, que vincula, en efecto, a su sistema social aristocrático. De hecho, para buscar el origen de esta formulación se remonta ya al período helenístico, con el célebre médico Galeno (s. II d. C.)<sup>54</sup>, cuyas palabras no pueden ser más explícitas:

[...] *Es doble la primera diferencia entre las téknai. Pues algunas de ellas son intelectuales y respetables, mientras que otras son desdeñables y actúan a través de esfuerzos físicos, y a éstas las llaman artesanas y manuales. Sería mejor que uno se ocupara de la primera clase de las téknai, porque la segunda la suelen dejar los tekníteis para cuando son viejos. Y pertenecen a la primera clase la medicina, la retórica, la música, la geometría, la aritmética, la lógica, la astronomía, la gramática y el derecho. Y añade a éstas, si quieres, la escultura y la pintura, porque, si bien operan a través de las manos, sin embargo, su obra no requiere fuerza juvenil.*<sup>55</sup>

Aunque llame la atención, por cierto, la inclusión aquí de la pintura y la escultura, su asimilación a las *artes vulgares* no tardará en llegar, precisamente en función de que en el contexto aún de la Antigüedad y ya claramente en el medieval tienen, ante todo, un interés lucrativo –como cualquier otro *oficio*–, por lo cual no serían *liberales* (esto es, *propias de los hombres libres*). Es así que se fueron sucediendo clasificaciones a lo largo del Medievo y según cada autor, que podía eliminar o incorporar disciplinas a ellas. Citemos la división de Marciano Capella (s. IX) en la que incluía en las artes liberales gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, astrología y música, pues será a partir de ella que luego Boecio estableciera el *Quadrivium* (“cuatro caminos”) con las cuatro últimas, todas derivadas de las matemáticas, estando ya establecido el *Trivium* con las tres primeras desde el siglo IX. Podemos observar cómo se valora la relación del *ars* con la formación del intelecto mucho más que con la consecución de objetos bellos en sí mismos: hemos aquí de recordar la razón medieval que presentaba las *artes liberales* (*Trivium*, *Quadrivium*) como –según expone Ferrater Mora– “el instrumento mediante el cual el espíritu se ilustra en la filosofía y es capaz de expresarla”.<sup>56</sup> Digamos que en la

<sup>52</sup> Tatarkiewicz, Wadyslaw, *op. cit.*, p. 40.

<sup>53</sup> La distinción entre *téknai útiles* para la vida y *téknai placenteras* se remonta a los sofistas. (Vid. Jiménez, José, *Teoría*, pp. 88 y ss.).

<sup>54</sup> Tatarkiewicz, Wadyslaw, *op. cit.*, p. 84.

<sup>55</sup> Galeno: *Protrepticus*. Cit. en Jiménez, José, *Teoría*, p. 89.

<sup>56</sup> Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía. Nueva edición actualizada por la Cátedra Ferrater Mora bajo la dirección de Josep-María Terricabras*. Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Vol. IV, p. 3583.

Edad Media el *ars* de las artes liberales tiene mucho que ver con la idea de poseer un “saber”, mientras que las artes serviles o mecánicas se identifican más con la de “oficio”, y aquí se encontrarían, como decíamos, nuestras *bellas artes*, con el resto de las artesanías. Esta acotación de disciplinas como la pintura, la escultura o la arquitectura en la estricta aplicación de sus normas, de sus reglas, de su específica y recta labor, siempre comprendidas en su plano manual, *servil*, nos da un índice de hasta qué punto la identificación de arte y creatividad, o de arte y libertad estética, son asociaciones recientes. No de otra forma podemos entender, pues, la exclusión que reiteradamente se hace de la poesía en estas clasificaciones<sup>57</sup>, supresión que proviene de una comprensión del mundo que no es la nuestra. Si es cierto que podemos reconocer numerosas analogías entre la consideración de aquellas disciplinas y las modernas -especialmente en lo relativo a la idea común que los implica a todos, la idea de hacer o producir algo según unos modos concretos-, las diferencias son significativas si, efectivamente, atendemos a la consideración que le otorgamos al aspecto *creativo* del proceso. Tatarkiewicz lo explica en razón de que el pensamiento moderno incorpora ideas ignoradas por el griego:

[...] Disponían [los griegos] sólo de las ideas que separan ambos dominios [poesía y arte], y carecían de las que los unen. Las ideas que son notables por su ausencia fueron aquellas que el pensamiento moderno asume predominantemente acerca de todas las consideraciones del arte: el punto de vista estético y el creativo. Cuando combinamos la poesía y el arte en un concepto común, tenemos una doble base para hacer esto: el punto de vista estético reúne las obras del artista y del poeta, mientras que el punto de vista creativo hace lo propio con sus actividades. Cuando incluimos, por ejemplo, un poema y un edificio en una única categoría, esto sucede porque percibimos la belleza o el esfuerzo creativo en ambas cosas. Sin embargo, los griegos carecían de estos dos puntos de vista, no sólo durante la época arcaica, sino también durante la clásica.<sup>58</sup>

Una idea que se relacionaría con la de creatividad como es la de “inspiración”, por citar un significativo ejemplo, tenía, en su versión platónica, unas connotaciones de irracionalidad que la vinculaban directamente con la profecía, esto es, con un tipo de actividad no mimética sino auspiciadora, y que la separaba indefectiblemente del simple *buen hacer* de la mimesis que implicaba la *tékne*. De ahí la ausencia de la poesía entre las destrezas, pues el artista *no crea*, sino que *imita* la realidad, y la poesía *superior*<sup>59</sup>, según Platón, como decimos, no imita sino que *vaticina*.<sup>60</sup> No resulta difícil, por tanto, advertir cómo las artes seguían

<sup>57</sup> La conflictiva relación de arte y poesía es recurrente a lo largo del tiempo hasta la modernidad, y parte precisamente de la raíz griega del pensamiento que se desarrolla en torno al arte. El primero en aceptar a la poesía entre las artes sería Aristóteles, de nuevo contradiciendo con ello a Platón al entenderla como imitativa y en ningún caso como modo profético de conocimiento.

<sup>58</sup> Tatarkiewicz, Wladyslaw, *op. cit.*, p. 120.

<sup>59</sup> El filósofo había distinguido ésta de la poesía *inferior* o *imitativa*, que se limitaba a reproducir la realidad sensorial –por lo cual relacionaba ésta (y lo hacía, de hecho, por primera vez) con la pintura, mas para situar ambas en el grado más degradante de la técnica, por debajo de cualquier labor u oficio manual-, mientras que la superior lo era porque constituía un modo de conocimiento *a priori* que tenía una existencia ideal. (Vid. *ibid.*, pp. 130 y ss.).

<sup>60</sup> Señala Tatarkiewicz que, si bien Aristóteles llevaría a cabo –en razón, como sabemos, de su desestimación del sistema de ideas platónico en aras de una cognición empírica sobre la base de una existencia material- una profundización de esa primera equiparación platónica entre pintura y poesía, al llegar a distinguir las de los oficios manuales para incluirlas en un mismo género definido por su condición imitadora de la naturaleza, ello sería más bien una reflexión personal que un reflejo del sentir de su sociedad: “[...] No se trataba ya, sin embargo, de la opinión de las grandes masas, sino de la de un erudito que condenaba la opinión vulgar como irracional sustituyéndola por la suya propia”. (Vid. *ibid.*, p. 133).

entendiéndose y operando en función de unos cánones que, por tanto, estarían (por mucho tiempo, insistimos) excluyendo también la idea de *originalidad* en favor de la de adecuación a tales cánones: en favor de la *perfección* de la obra. Todo lo cual nos permite entender algo más acerca de esa distancia a la que nos referíamos entre *aquellos* modos de comprender el arte –las artes- y el modo *moderno* que hemos heredado nosotros.

Esa comprensión moderna del arte implicará un giro radical también, o *sobre todo*, en otro sentido de los descritos. Nos estamos refiriendo a cómo ha determinado la idea de “arte” en nuestra cultura su vinculación con la de “belleza”, una relación que la modernidad vendría a reconsiderar desde unos criterios de apreciación bien diferentes a los clásicos. Esta íntima relación entre los dos términos hemos, en efecto, de reconocerla nuevamente en su génesis griega, y nos permitirá entender la estructura que rige todo un sistema de valoración de la imagen artística que aún hoy, no obstante, podemos identificar en no pocas actitudes y discursos de común empleo en la institución artística contemporánea. Así, los griegos comprendían la belleza, en un principio, de manera mucho más amplia que nosotros, aplicándola no sólo en un sentido estético, sino también ético y moral: Platón, por ejemplo, habla de caracteres y leyes bellas, y en ocasiones no duda en establecer su analogía con la idea de *bondad*<sup>61</sup>. Sin embargo, fueron también los griegos –los sofistas- quienes aplicaron el término específicamente a las experiencias visuales y auditivas, iniciando de este modo otra tradición de tremendo éxito, la que vincula y adscribe la belleza a la apreciación estética: aristotélicos, estoicos, escolásticos, humanistas, racionalistas... compartirían tal premisa, que, en paralelo, conviviría a lo largo de muchos siglos con esa otra visión generalista que acabamos de mencionar. De cualquier modo, la especialización del término como atributo exclusivo del arte llegaría mucho más tarde, pues estas experiencias visuales y auditivas se referían en muchísimas ocasiones a la naturaleza y no sólo a las producciones del hombre. No sería hasta principios del siglo XX que se definiese una radical exclusividad del término en su aplicación al arte. Varios autores, por ejemplo, citan a Clive Bell como una referencia en este punto, quien en *Art* (1914) establecería lo que llamó la “forma significativa” para atribuir la belleza *sólo* a ciertas combinaciones de líneas y colores “en las frías y blancas cumbres del Arte”<sup>62</sup>, de manera que supone significado *sólo* a las formas artísticas y no, por ejemplo, a las naturales. Entre ambos momentos, desde la progresiva especialización del término hasta la enunciación de un extremo formalismo estético como el de Bell, se puede comprender todo un ciclo de planteamientos acerca de la atribución de la categoría que, lógicamente, tan sólo dejamos apuntado para, una vez establecida la complejidad del término, atender ahora al aspecto del mismo que puede resultarnos más útil a nuestros propósitos.

Este escueto excursus por la relación del arte y la belleza nos trae, como decíamos, a un punto significativo en nuestro trabajo. Pues una de las condiciones que observaremos fundacionales del arte invisible será la que atiende a un modo de comprender el arte totalmente desvinculado de algo que, sin embargo, a su vez lo ha instituido tradicionalmente: su capacidad de revelación, de manifestación, de *hacer aparecer* aquello a lo que no podemos acceder ordinariamente, de ser indicio de lo que trasciende la praxis material de la vida. Desde las Ideas platónicas o la cosmología pitagórica hasta la moderna *deificación* del genio artístico, podemos observar todo un despliegue de teorías que inciden en este planteamiento *metafísico* de la razón artística. Una de las principales beneficiarias de dicho planteamiento será la cultura cristiana occidental, según la cual la Creación

---

<sup>61</sup> *Vid. ibid.*, p. 154 y ss.

<sup>62</sup> *Cit. en* Freeland, Cynthia: *Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*. Cátedra. Madrid, 2003, pp. 30-31. También Tatariewicz ha expresado la significancia de la definición de Bell al respecto (*vid. op. cit.*, p. 181).

nos muestra a Dios. Desde los primeros cristianos se abre toda una vía de interpretación teológica de la belleza que no podrá dejar de afectar al arte: de la misma forma, por ejemplo, que Clemente de Alejandría afirmara que “Dios es la causa de todo aquello que es bello”<sup>63</sup>, el propio Miguel Ángel escribiría, a su vez: “me gusta la belleza de la forma humana porque es un reflejo de Dios”<sup>64</sup>. La vinculación de la belleza con la manifestación de un principio rector extramundano, ya sea una Idea suprema, un orden del universo o la acción divina es, pues, un indicio constante de esta vocación trascendentalista del arte occidental que, si bien no es su única vía de comprensión, sí que hemos de reconocer ha ejercido una determinante influencia no sólo en sus diversos modos de instrumentalización social, o en las distintas temáticas contempladas desde su ejercicio, sino en el propia reflexión que justifica las razones y las posibilidades de su existencia.

---

<sup>63</sup> *Cit. en* Tatarkiewicz, Władysław, *op. cit.*, pp. 161-162.

<sup>64</sup> *Cit. en ibid.*

## **2.2. Acerca del arte moderno y de la necesidad de establecer una definición del arte**



*El principio del arte contemporáneo no es lo bello,  
sino lo característico, lo interesante y lo filosófico.*

Friedrich Schlegel<sup>65</sup>

Ya hemos significado varias veces el surgimiento de la modernidad como un giro en los modos de comprensión de la actividad artística. Y precisamente esa condición metafísica a que nos venimos refiriendo será una de las cuestiones que comience a verse objetada desde algunos de los nuevos parámetros ilustrados de interpretación del mundo. Veremos, a lo largo de la investigación, que aquí podemos encontrar la causa fundacional de muchos de los aspectos que determinan la actitud y el sentido de lo hemos dado en presentar como un arte invisible. Plantear un discurso antagonista de la tesis que defiende la eternidad del arte implica, necesariamente, remitirse a esos procesos de secularización cultural que acabarían catalizando en el siglo XVIII, y así lo haremos más adelante. Nos bastará ahora, sin embargo, con una simple, aunque enjundiosa, mención a la cuestión para dejarla expresa y ejemplificada en un aspecto concreto. El profesor Régis Debray entiende el surgimiento del paisaje en tanto que género autónomo justamente como un síntoma de modernidad, esto es, de la secularización de la mirada occidental hacia el mundo, y lo explica así:

[...] *La verdad cristiana (que se lee y se entiende, a través de los libros santos) había escamoteado la realidad del medio ambiente (el que se ve a simple vista). Cada cultura, al elegir su verdad, elige su realidad: lo que decide tener por visible y digno de representación. Para un hombre del siglo XIII, el Jardín del Edén es más real que el bosque de Poissy, pues es el único verdadero, y el primero que él quiere ver. La imagen bíblica del irreal Edén es, sobre todo a sus ojos, más útil que la otra pues, remontándose hasta la verdad de Dios, él salvará su alma y su cuerpo. La de la reproducción del bosque de Poissy, donde va a menudo, le desviaría. Si no hay interés metafísico, no hay imagen física.*<sup>66</sup> (La negrita es nuestra).

Un modo de comprensión determina la percepción que se tiene del mundo, selecciona y modifica sus objetos, los construye de acuerdo a su discurso, anterior a la experiencia y configurador, pues, de ésta. El desplazamiento cultural que produce eso que hemos dado en llamar modernidad implica, por lo tanto, una muy profunda revisión,



fig. 57.1. Detalle de los mosaicos de *La Creación* (s. XII) en la Capilla Palatina de Palermo, en los que el tratamiento del "paisaje" depende por completo de las necesidades figurativas de la narración bíblica

<sup>65</sup> Schlegel, Friedrich: *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797). Cit. en Tatarkiewicz, Wladyslaw, *op. cit.*, p. 182.

<sup>66</sup> Debray, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós. Barcelona, 1994, p. 164.

precisamente, de esos modos de comprensión de la existencia, lo cual hace posibles otras prácticas y otras formas de interpretar el mundo. Así resulta factible, como decíamos –como explicaba Debray-, el paisaje:

[...] *Para que la naturaleza sea considerada en piezas, y no como soporte de un voto o una devoción, tratada como un espectáculo en sí, expresamente recortada por un efecto de encuadre, portador de una gracia propia y no tomada del registro religioso, ha hecho falta una educación moral del ojo, así como un aprendizaje técnico de la mano. Una conversión de la mirada en la tierra, esto es, una deserción del Cielo.*<sup>67</sup>

Si la mirada del hombre de la Edad Media había sido una proyección eminentemente trascendentalista, la del que distingue y pinta ese nuevo panorama del mundo que es el paisaje, ese sujeto que puede deducirse de esta interpretación del profesor francés, constituye un claro *giro terreno*, antropocéntrico y antivisionario. Un giro, insistimos, moderno. Esta profunda alteración de la mirada -que, en este caso concreto, produce el establecimiento de un nuevo género artístico- viene a darnos idea del modo como se produciría todo el desplazamiento cultural al que nos venimos refiriendo y que habría de dar sus propios y extraordinarios frutos, lógicamente, también en el ámbito de la actividad artística. Precisamente será ese mismo ámbito, como podremos observar con detenimiento, uno de los principales factores de modificación que se desarrollen respecto sus antecedentes históricos.



fig. 57.2 Jan Van Goyen, *Paisaje de dunas con cabaña y figuras* (1629), donde ya podemos observar una concepción del paisaje plenamente moderna, esto es, autónoma.

En efecto, un arte moderno supone, ante todo, un arte reflexivo y autorreferencial, implica un proceso de racionalización de la actividad hacia su comprensión científica, deriva en un *pensar el arte* como disciplina digna de tal esfuerzo cognoscitivo. Y es desde estos parámetros, que, repetimos, no son otros que los de nuestra tradición moderna, que vamos aquí a emplear el término “arte”, como vemos en un sentido que marca sus diferencias respecto a esas otras comprensiones del término que hemos venido mencionando a lo largo de estas líneas. Pero, una vez dicho esto, puntualicemos que, no obstante, también comprobaremos cómo la modernidad nos muestra su multiplicidad a poco que fijemos en ella la atención. El afán cientifista que abriga la concepción moderna que referimos constituye un velo generalista, una apariencia global que no consigue, sin embargo, disolver la problematicidad de innumerables modos de hacer que no pueden ser comprendidos desde una mirada monocular al fenómeno artístico. Por citar sólo un ejemplo de esta complejidad, atendamos un momento a los modos de narración (esto es, de *explicación y justificación de valor*) a que nos tiene acostumbrados la lógica historicista moderna: pensemos en el caso del surrealismo. El profesor Arthur C. Danto gusta de recordar precisamente tan comprometido episodio para el cientifismo narrativista:

[...] *El surrealismo, como pintura académica, descansa (siguiendo a Greenberg), “fuera del linde de la historia” usando una expresión que encontré en Hegel. Sucedió, pero no fue significativo como parte del progreso. Para alguien despectivo, como los críticos de la escuela de la invectiva greenbergiana, eso no fue realmente arte. Tal declaración mostraba hasta qué punto la identidad del arte estaba conectada internamente con la narrativa oficial.*<sup>68</sup>

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Danto, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. Barcelona, 1999, p. 31. (En adelante: Danto, *Después del fin*).

¿Podemos entender el surrealismo como fase de una *evolución de la forma artística* en su proceso de autonomización respecto de la representación retiniana? Su empleo de la figuración a *la manera* tradicional vendría a desmentir esta opción interpretativa. O, ¿cómo explicar su apelación al inconsciente, precisamente a *lo irracional* dentro de un proceso, el moderno, que entendemos fundamentado en la aprehensión lógica del mundo? Preguntas como éstas son las que hacen peligrosamente resbaladiza la plataforma –o, por ajustar más la figura, el *pasillo*- historicista que, bajo la justificación científica de que la dotase la Ilustración, se ha visto en la necesidad, de manera sistemática, de obviar –de ocultar, en fin- toda manifestación que no respondiese al guión preestablecido de *la Historia del Arte*. Y lo primero que pretendemos evitar aquí son *accidentes* tales como éste del relato greenbergiano<sup>69</sup>.

La tradición moderna del arte ha producido discursos que, como en el caso de Marcel Duchamp, cuestionan de modo racional la identidad del arte, discursos que consisten en una actividad netamente conceptual, en una operación del pensamiento, claros herederos de aquel *después del arte* hegeliano que tan recurrentemente recuerda Danto. Discursos desde la distancia irónica que, por seguir con la terminología del filósofo alemán, permiten ese contemplar el arte como *algo del pasado*. Una, en fin –o, mejor, según veremos, *en principio*- “muerte del arte” a manos de su conceptualización, precisamente la que viene a fundar su condición, como decimos, moderna. Pero la modernidad también nos ha dispensado otros modos, como hemos advertido con el caso surrealista o como veremos en la teoría romántica del genio, o, si queremos citar otra figura particular de tanta resonancia como la anterior, el de la poética mística de Joseph Beuys. Planteamientos estos últimos tan diferentes en innumerables aspectos como concurrentes en éste que aquí las congrega: su carácter antirracionalista y, desde una perspectiva exclusivista, *antimoderno*. La cuestión aquí será, por tanto, adoptar otros modos de aprehensión del arte que nos permitan acercarnos a ellos en una posición que comprenda tanto al anverso como lo que se ha dado en llamar *el reverso de la modernidad*, pues el fenómeno artístico del que pretendemos dar cuenta tanto hunde sus raíces en un plano como en otro de tal proceso cultural.

Las anteriores palabras de Danto revelan un punto de la cuestión que es el que nos atañe ahora: ponía, el crítico americano, énfasis en cómo se ha construido *la identidad del arte* vinculada a una narrativa lineal y exclusivista. El fondo del problema se revela, pues, precisamente en ese aspecto: el de su definición. Y nosotros daremos cuenta ahora de ello haciéndonos cargo de lo expresado hasta aquí: según venimos indicando situaremos el análisis del fenómeno que nos ocupa dentro de una perspectiva general moderna del término “arte”, mas lo haremos intentando siempre evitar absolutizaciones que puedan hacer peligrar la coherencia de nuestra narración. Por eso, precisamente, eludiremos aportar definiciones que establezcan, en estas explicaciones iniciales de cuáles serán nuestros límites y nuestras intenciones, un *sentido estricto* de la actividad artística moderna. Haremos uso de las restricciones sólo cuando nos sean necesarias, y aquí nos parece que lo pertinente es, precisamente, no acotar más allá de lo expuesto. Para comprender mejor esta opción por una relativa *in-definición del arte* atenderemos las reflexiones al caso del profesor Juan Cabrera, a la sazón director de esta investigación. Mantiene Cabrera la conveniencia –dada su imposibilidad- de no atender a este problema como tal. De hecho, lo hace desmontando definiciones célebres<sup>70</sup>, empezando por aquel “arte es aquello que todos saben lo que es” de Benedetto Croce. Pues, para que esto fuese así, habríamos de estar presuponiendo

<sup>69</sup> El cual, a su vez, no es más que un indicio concreto de lo que en su momento atenderemos como *fracaso del proyecto ilustrado*.

<sup>70</sup> *Vid.* Cabrera, Juan: *La granada de Perséfone. Compendio abreviado de la Historia del Arte desde antes de sus orígenes hasta donde yo alcanzo a conocer*. (vol. I). Ediciones Virtual. Granada, 1998, pp. 80-132.

una cualidad intrínseca de las obras que se manifestaría ante todo el mundo, fuese cual fuese su cultura, formación o expectativas: hoy, sin embargo, sabemos que estos planteamientos se han comprobado tan ilusorios como la ideología que los mantiene. Mas será la respuesta de Martin Heidegger a la pregunta por la identidad del arte la que nos dé la clave de la actitud que preconiza Cabrera y, en este caso, también nuestra estrategia respecto a la cuestión. Ésta la aborda Heidegger en su texto *El origen de la obra de arte* (1936), buscando justamente eso, el *origen* del arte para hallar en él su razón de *ser*. El planteamiento que desarrolla parte de unas premisas esencialistas en las que se identifica verdad y ser del arte -se explica éste como “puesta en obra de la verdad”-, y Cabrera no duda, tras el estudio del texto del filósofo alemán, en calificarlo de tautológico y, sobre todo, en reconocer en él el modelo negativo acerca de cómo encarar el problema de la definición del arte. En sus propias palabras:

[...] *Intentar responder la pregunta ¿qué es el “arte”? es caer en el juego del “Ser”. Así pues, no se trata de aparcar, provisionalmente, este interrogante, sino de olvidarnos de este modo de interrogar. Como decía Wittgenstein, “de lo que no se puede hablar [racionalmente], lo mejor es no decir nada”. No voy a ser yo, por tanto, quien, como Heidegger, reabra el expediente de la pregunta que interroga por el sentido del Arte para intentar dar con la solución del asunto. [...] No vea el lector en esto una claudicación. Tampoco una renuncia coyuntural. Ni un repliegue táctico hecho con el propósito de permanecer a la espera de tiempos más lúcidos. Se trata de un abandono sin remisión. Al final nos hemos dado cuenta de que esta pregunta –que tuvo en vilo el meditar de Kant, Hegel, Croce, Heidegger, Formaggio y tantos otros pensadores eminentes-, lo mismo que el propio preguntar ontológico de la filosofía, no tiene sentido como pregunta expresa de una investigación efectiva. Respecto de ella, lo que postulo no es el discreto enmudecimiento de aquel que, no sabiendo qué responder, guarda silencio aguardando el momento en que pueda responder cabalmente. A mi entender, lo que cabe hacer frente a esta pregunta no es mantenerse silenciosamente a la espera, sino darse la vuelta, darle la espalda duchampianamente. Esto significa algo más que el rechazo de la tradición estética. Significa el abandono de la tradición ontológica –metafísica, teológica- de la que tanto se ha ufano el pensamiento occidental.*<sup>71</sup>

Obviamente, nosotros no daremos la espalda a la tradición estética. Nos limitaremos a evitar, en unos casos, a cuestionar abiertamente, en otros momentos, sus declinaciones metafísicas para desarrollar nuestro trabajo por senderos más fructíferos respecto a nuestros objetivos. Pero sí que vamos a evitar establecer *una* identidad del arte: en efecto, nuestro trabajo asume sin ambages que “intentar responder la pregunta ¿qué es el “arte”? es caer en el juego del *Ser*”. Así pues, no se trata de aparcar, provisionalmente, este interrogante, sino de “olvidarnos de este modo de interrogar”. En este sentido, por ejemplo, nos parece mucho más plausible –aunque no así a Cabrera, sin embargo- la propuesta formulada por Dino Formaggio –de la cual, de hecho, nos haremos eco en su momento- que viene a decir que “arte es todo aquello que los hombres llaman arte”, aunque se muestra tan abierta que parece más bien otra *in-definición* (lo cual, en nuestro caso, no supondrá ningún problema). El planteamiento de Formaggio comprende la cuestión desde un plano comunicativo y reconoce su condición convencional, desplazándola a un terreno que pensamos mucho más apropiado si hemos de proyectar desde él nuestras indagaciones acerca de los fundamentos del arte invisible. El “darle la espalda

<sup>71</sup> Cabrera, Juan: *De la perplejidad del que no sabe cómo mirar los cuadros de Emilio Zurita*. En *Memoria líquida*, catálogo de la exposición homónima de Emilio Zurita. Ed. Museu Universitat d’Alacant / Centro de Arte Museo de Almería. Murcia, 2000, p. 38.

duchampianamente” a la interrogación por el ser del arte implicará aquí, insistimos, otro modo de pensarlo, y ello nos está indicando que estamos en *otro* paisaje interpretativo. De hecho, un panorama en el que la modernidad no es ya nuestro presente, sino una referencia genética, por lo que optaremos aquí por una revisión crítica de la misma con la cual, si bien reconociendo su clara condición matriz, podamos recorrer el desarrollo del arte invisible que, precisamente, nos resulta significativo, entre otras cuestiones, por la variación –sustancial en varios aspectos- que establece su hacer respecto a la comprensión moderna de la actividad. En realidad, no venimos, en este punto, sino a comprobar y reafirmar la idea de que también nosotros, como ya hicieran los modernos, hemos cambiado<sup>72</sup> de paradigma de apreciación. La socióloga del arte francesa Natalie Heinich hace referencia, en *Le triple jeu del l'art contemporain* (1998), a la diferencia, efectivamente, entre un paradigma moderno y otro contemporáneo. Así, para el moderno el valor artístico residiría “en la obra y todo lo que le es ajeno se añade al valor intrínseco de la misma”, mientras que para el paradigma contemporáneo el valor artístico reside en las interrelaciones y conexiones: “discursos, acciones, retos, situaciones y efectos de sentido”, de las cuales el objeto no es más que una excusa o un detonante.<sup>73</sup> El que el valor, *modernamente*, residiese en la obra nos habla de ese paradigma esencialista que acabamos de desechar para hacernos cargo de esta *otra* condición relacional a la que alude Heinich como modo contemporáneo de comprender la actividad del arte. Por eso podemos preguntarnos, como así venimos haciendo: ¿nos interesa, esto es, realmente aporta algo a nuestra investigación definir *qué es* el arte? Nos parece que con haber trazado el espacio epistemológico en el que nos moveremos, hay suficiente: ni es nuestro objetivo en esta tesis, ni creemos que sea un modo adecuado de *conocer* el arte, ni nos hace falta como premisa para ella establecer una definición tal. Lo que realmente nos va a hacer falta, en vista de lo dicho, es reconocer que, precisamente, si evitamos definir el arte, evitaremos, lógicamente, definir el arte invisible: nos limitamos a describir su *cómo* en vez de su *qué*, si se nos permite la expresión. Dedicaremos nuestros esfuerzos, pues, a estudiar sus modos de aparición y a rastrear tanto sus razones como sus objetivos de acción, prefiriendo así observar el devenir del fenómeno, sus prácticas, en vez de acotar su supuesta “esencia”. Adelantando aquí lo que será una conclusión del trabajo que presentamos, podemos decir, pues, que entenderemos por arte invisible aquellas prácticas del arte contemporáneo que se manifiestan disolviendo su propia especificidad visual como arte, de manera que mimetizan el lenguaje visual del contexto en el que se integran para así poder establecer un tipo de relación con el receptor que no esté distinguida por una condición *contemplativa*, inherente al modo de apreciación estética que implica la tradición del arte moderno. Al contrario, su condición es precisamente la de su desaparición visual como obras de arte, para acceder a un tipo de recepción que no las restrinja al ámbito de la ficción artística, sino que les permita funcionar como imágenes cualesquiera del universo visual urbano o mediático. Será, por tanto, a este tipo de manifestaciones a las que dediquemos, dentro del marco interpretativo hasta aquí explicado, el curso de nuestra investigación.

---

<sup>72</sup> No obstante, a lo largo de la investigación podremos ir descubriendo modos e ideas de evidente vigencia que siguen respondiendo a ciertos esquemas modernos particularmente restrictivos, lo cual implicará la indagación de unas causas de ello de las que, lógicamente, daremos cumplida cuenta.

<sup>73</sup> Cit. en Perniola, Mario: *El arte y su sombra*. Cátedra. Madrid, 2002, p. 75.



### **2.3. Acerca del empleo del término “socialización” en este trabajo**



La patente prueba de la actualidad no nos permite albergar duda alguna acerca de la facilidad de encontrar muy distintas manifestaciones de esta tendencia metafísica en el arte que venimos subrayando. Y ello responde a la idea de que tal concepción no acaba con la modernidad, sino que se transfigura para seguir funcionando según otros órdenes y, sobre todo, mediante otros nombres. Este será, como decimos, uno de los ejes de análisis del trabajo que presentamos, pues en la modificación radical de esta condición encontraremos uno de los fundamentos del arte invisible. Paralelamente a nuestros presupuestos de trabajo, estamos convencidos de que la crítica a la modernidad que reconocemos en el propio modo de actuar del arte invisible viene dada en relación a la citada necesidad de *definir*, y éste constituye una alternativa en la que se prefiere *hacer*, establecer vínculos, relaciones, en vez, repetimos, de instaurar categorías o modelos epistemológicos a los que adaptarse. Pues, según hemos sugerido ya en diversas ocasiones, pensar mediante una lógica del *devenir* antes que del *ser* va a significar, en el plano productivo del arte, una opción por lo relacional antes que por lo espacial autónomo, por lo que *ocurre* antes que por lo que *es*. Lo cual hace que uno de los aspectos que mayor importancia para su estudio diferencial adquieren las actuaciones del arte invisible sea el de su carácter *socializador*.

El de la *socialización* será, por lo tanto, un término importante en el estudio que desarrollamos a continuación, de forma que quizás convenga aclarar ahora en qué sentido lo emplearemos. Se trata de un argumento estudiado desde distintas disciplinas humanísticas, desde la antropología a la sociología, de la psicología a la historia. Así, es quizás en el campo de la educación donde más claramente podemos reconocerlo: podemos, de hecho, afirmar que ella misma no es sino un proceso de socialización del individuo, pues se suele, en este sentido, entender el término en su acepción de mecanismo sociocultural básico por el cual un conjunto social asegura su continuidad, siendo los principales agentes de la socialización la familia, las instituciones educativas y los medios de comunicación social. Por lo general, éstos cumplen la función de transmitir a los individuos los valores y las creencias de su mundo socio-cultural, así como los significados en él otorgados a las relaciones interpersonales y a los objetos. Mas el interés que encontramos nosotros en esta cuestión no se limita a sus aspectos formativos. La cualidad instrumental de la misma adquiere, desde nuestro punto de vista, una –y aquí sí nos sirve el término- entidad ontológica que nos habla de una nueva condición del hacer y existir artístico en nuestra cultura, lo cual implica una redefinición radical de los intereses y, por tanto, los modos de la actividad. Hablaremos de socialización, pues, para aludir a un desarrollo que experimenta el arte en el cual con éste se pasa a intervenir directamente en la praxis vital: deja de referirse a ella como tema, para abordarla antes desde la acción que desde su representación. Antecedentes de este modo de comprender el arte podemos hallarlos, como veremos con suficiente detenimiento, en diferentes momentos del devenir del siglo XX, sobre todo a partir de ciertas vanguardias que comprendieron su existencia desde un punto de vista revolucionario no respecto al arte anterior sino respecto al mundo: quizás el productivismo soviético pueda ser el ejemplo más conocido de ello, aunque, como decimos, ni mucho menos el único. O, sin ir más lejos, el propio RLC ha dejado bien claro este carácter socializante de su trabajo en repetidas ocasiones, y así también en una entrevista reciente:

[...] *El arte irá donde seamos capaces de llevarlos entre todos. [...] Será el resultado –siempre provisional- de las relaciones de los enfrentamientos y las negociaciones entre los interesados en el mantenimiento, y la*

fig. 58.1. RLC, *Real zone* (1990)

aspectos que queremos dejar enunciados acerca de nuestro objeto: estamos hablando del carácter eminentemente *urbano* de las manifestaciones que nos ocupan. Cuando hablamos de arte invisible estamos refiriéndonos a actuaciones que se dan en el entorno visual de la ciudad, el espacio abierto y no distinguido de las calles, o en cualquier otro espacio público que se preste a una

fig. 58.3. RLC, *Sin ir más lejos* (1991)

agudización, de su carácter de espectáculo y mercancía, por un lado, y, por el otro, los que creemos que además de un dispositivo de entretenimiento, puede ser un medio de disfrute y también un instrumento de conocimiento y un mecanismo de desvelamiento y de resistencia frente a los abusos de los poderosos.<sup>74</sup>

La vocación intervencionista del arte invisible entroncará, pues, con una tradición crítica de la actividad distinguida y separada del arte respecto al mundo en el que ocurre, y no hará sino determinar un cierto tipo de comportamientos y modos de aparecer (de hecho, de *desaparecer*) que puedan responder satisfactoriamente a tales intereses.

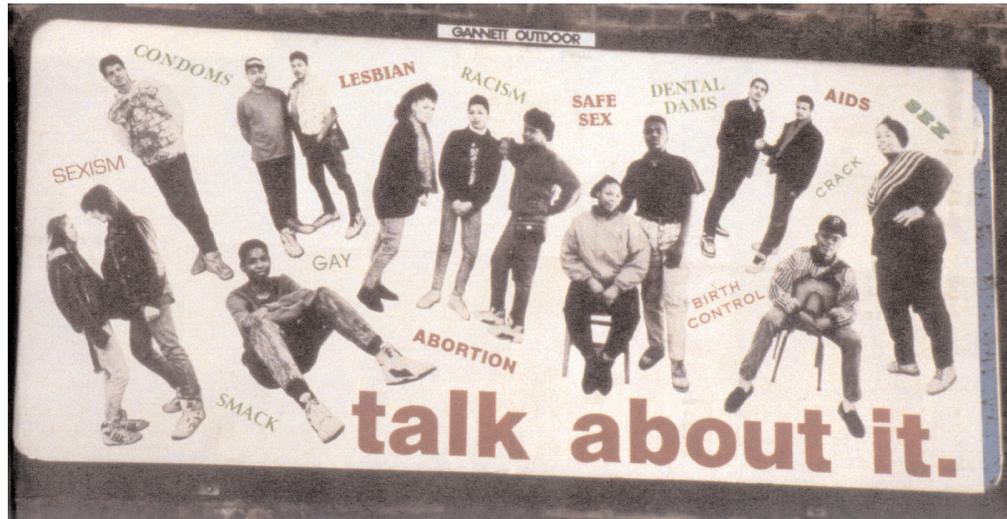
Ello implicará otro de los

intervalos publicitarios de la ciudad, por ejemplo, pasarán a ser,

dada su potencialidad visiva, ámbito privilegiado de trabajo, y con ello nos estamos refiriendo ya no sólo a paneles de publicidad gráfica, sino también a espacios massmediáticos audiovisuales como la televisión o internet. Desde un simple postalero hasta una página web, de un cartel en la parada de autobús a un mensaje en un soporte luminoso de información pública, de una pegatina o una camiseta a un spot publicitario en la parrilla televisiva, encontraremos como constante de los trabajos de arte invisible una indiscriminada instrumentalización de esos lugares destinados a la comunicación masiva, por un lado, o de esos otros que serán recontextualizados mediante una mínima intervención irreconocible como arte. De hecho, la pregunta principal que nos permite hacernos cargo de la situación ante la cual pretendemos responder con nuestras indagaciones se formula en torno

fig. 58.2. Antoni Muntadas, *CEE Project* (1994)

<sup>74</sup> Taján, Alfredo: *Las instalaciones multimedia son tan políticas como las películas de acción*. Entrevista con Rogelio López Cuenca, Diario SUR. Málaga, 1-X-2004, pp. 76-77.

fig. 58.4. Group Material, *Your Message Here* (1990)

a cuál sea *el lugar* del arte invisible, un modo de irreconocibilidad cuya función desveladora viene a matizar muchos aspectos de la muy moderna idea de autonomía del arte que, efectivamente, resultarán bastante problemáticos a la luz de los comportamientos artísticos que aquí nos importan. El enfoque que estamos adoptando posibilitará, así, una mirada al arte que esté en condiciones de darnos cuenta de cómo la inmersión del artista moderno en el devenir histórico, igual que ha implicado la cosificación mercantil de los discursos, también provoca, paralelamente, una consiguiente reacción dada, entre otros, en el modo concreto de una socialización de la actividad artística, de su —recordemos las palabras de RLC que acabamos de citar— *repolitización* del arte *en la ciudad*, fundamentado ya, por parafrasear a Benjamin, no en un ritual sino en una praxis distinta, una praxis política. Son éstos, pues, vectores de sentido que vendrán a trazarnos un paisaje en distintos planos, amplio y diverso, problemático y revelador. Un panorama, en fin, que nos permitirá acceder a una concepción del arte que nos resulte útil para comprender las razones y los modos de relación del arte invisible con el mundo en el que surge.

fig. 58.5. RLC, *Travel & Leisure* (1994)



### **3. FUNDAMENTOS PARA UN ARTE INVISIBLE**



### **3.1. Metamorfosis del sujeto estético contemporáneo**



*El problema a la vez político, ético, social y filosófico que se nos plantea hoy no es intentar liberar al individuo del Estado y de sus instituciones, sino liberarnos nosotros del Estado y del tipo de individualización que le está vinculada. Hay que promover nuevas formas de subjetividad rechazando el tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante siglos.*

Michel Foucault



### 3.1.1. Introducción. Acerca de un concepto de sujeto

Cualquier investigación acerca de una concepción del arte, como es nuestro caso, debe acotar tanto su objeto concreto de estudio, por un lado, como el contexto en el cual se hace significativo dicho objeto. Mas este objeto no es *uno más*. Obviando la evidencia de esta afirmación, hemos de subrayar que se trata de un caso muy particular, constituido por una experiencia característica, aquí estética, que implica de manera primigenia e inevitable contemplar con detenimiento su figura fundante: un sujeto estético. Por lo tanto, en las líneas que siguen trataremos de realizar una reconsideración de esos usos que damos al término “sujeto”, pues, desde que se instituyen la estética, la historia del arte o la crítica de arte, esto es, las disciplinas teóricas en las que se manifiesta la naciente autonomía del arte, hasta el momento actual en el que tratamos la cuestión, el protagonista del proceso de conocimiento que atribuimos al arte ha experimentado, según veremos, no pocas modificaciones.

Ante todo, queremos señalar que cuando empleamos el término “sujeto” nos estamos refiriendo a una acepción del mismo que lo define como *sujeto cognoscente*. No se trata, pues, ni de un sujeto lógico, ni de un sujeto ontológico, como claramente distingue Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía*: en él, define, pues, al sujeto cognoscente como sigue:

[...] *Desde el punto de vista gnoseológico, el sujeto es el sujeto cognoscente, el que es definido como “sujeto para un objeto” en virtud de la correlación sujeto-objeto que se da en todo fenómeno de conocimiento y que, sin negar su mutua autonomía, hace imposible la exclusión de uno de sus elementos.*<sup>75</sup>

De esta forma, nos conviene dejar aclarada la cuestión de que, cuando hacemos uso del término “sujeto” en este texto, salvo que se indique lo contrario, estamos remitiéndonos a dicha definición.

Nuestro *sujeto de conocimiento*, pues, va a elaborar ese *conocimiento*, como estábamos diciendo, a partir

---

<sup>75</sup> El empleo del término “sujeto” puede producir graves inexactitudes, derivadas, precisamente, de la confusión entre sujeto lógico, sujeto ontológico y sujeto cognoscente, que es el que hemos definido como adecuado para nuestra investigación. En la obra de Ferrater Mora nos encontramos también la explicación, entre otros, del sujeto lógico y el sujeto ontológico del siguiente modo:

[...] *Desde el punto de vista lógico, aquello de que se afirma o niega algo. El sujeto se llama entonces “concepto-sujeto” y se refiere a un objeto que es. [...] desde el punto de vista ontológico, el objeto-sujeto. Este objeto-sujeto es llamado también con frecuencia objeto, pues constituye todo lo que puede ser sujeto de un juicio. Las confusiones habituales entre “sujeto” y “objeto”, los equívocos a que ha dado lugar el empleo de estos términos pueden eliminarse mediante la comprensión de que ontológicamente todo objeto puede ser sujeto de juicio [...] En efecto, este último puede no ser exclusivamente [...] el ser individual, sino que puede ser cualquiera de las realidades clasificadas por la teoría del objeto (un ser real, un ser ideal, una entidad metafísica, un valor).*

de un contexto en el que *experimenta una relación con su objeto*, con el arte. Y, dado que el arte se ha establecido tradicionalmente como el referente concreto de la disciplina estética, hablaremos de un sujeto estético. Más particularmente, vamos a tratar las causas de esa relación del sujeto estético con las obras de *arte invisible* que aquí proponemos a estudio. Por tanto, antes de estar en condiciones de analizar esta relación concreta, habremos de recorrer el camino que nos muestra algunas transformaciones de esta figura del sujeto a lo largo del tiempo en el que hemos acotado su existencia, que no es otro que el de lo que nuestra cultura denomina como su modernidad.

En efecto, no podemos hablar de cambios y transformaciones en la esfera de las representaciones sin tener en cuenta a quién van dirigidas, pues los códigos que se orquestan no son más que instrumentos de comunicación de unos *sujetos que interpretan* según unos cánones culturales globales, dependientes de la complejidad toda de su tiempo, más allá, por tanto, de particularidades propias de la especificidad de los lenguajes del arte. Y si, por ejemplo, en los siglos XVIII y XIX podemos teorizar el *sujeto burgués*, como producto por excelencia de la Ilustración, hoy podremos decir que ese sujeto ya no existe como tal. Esta figura ha desarrollado su existencia social a lo largo de la modernidad y, sobre todo, de lo que hemos llamado postmodernidad, de manera que muchas de sus cualidades originarias van a resultar radicalmente transformadas en vías de constituir una forma *alterada* de la misma. Una sintomática alteración -a la que volveremos insistentemente en las líneas que siguen- que nos revelará importantes razones de operación del arte invisible, precisamente porque éste responde a unas prácticas sociales que derivan, a su vez, de procesos específicos de modificación en los modos de existir en la cultura que habitamos. En este sentido, veremos cómo se produce un fenómeno de, sin embargo, progresiva distinción entre cultura y sociedad que va a propiciar no pocas contradicciones a la institución artística moderna.

Así mismo, habremos también que distinguir hasta qué punto ese sujeto burgués es el receptor ideal de las obras de arte de su tiempo, y cuál es la evolución que observamos en su relación con las mismas, o bien, de los discursos artísticos respecto a éste.

Por lo tanto, y siempre en la perspectiva de análisis que estamos realizando del arte actual hacia su concreción en un modo particular como es el del *arte invisible*, vamos a acercarnos al devenir de este sujeto que se instituye, en expresión de Marchán Fiz, como *condición* para el inicial compromiso de la estética con el proyecto de emancipación humana. De cualquier forma, hemos de señalar que esta aproximación no la hemos planteado nunca como recorrido de una *línea de historia* del sujeto estético contemporáneo, sino como una acumulación de visitas discrecionales a sus condiciones y determinaciones. La ambigüedad y la complejidad del mismo así lo requieren. No hemos querido abarcar una figura esencialmente contradictoria como una unicidad que, irremediablemente, nos lleve a deducir su constancia en el tiempo, cuando lo que, precisamente, demanda este episodio de nuestro estudio es la asimilación de sus mutaciones, de los puntos de fuga respecto de aquella pretérita identidad fuerte fundada por la Ilustración que apunten procedencias de nuestro arte invisible. El recurso narrativo, por tanto, de ir hacia delante y hacia atrás en el tiempo, los modos de deriva que empleamos, no hacen sino remitir al modo como se ha llevado a cabo el propio proceso de la investigación, aquel que, al mirar en el espejo del pasado, busca *lo que ya no está* en él, pues será sabiendo el porqué de tales ausencias que podamos sospechar nuestras razones actuales.

### 3.1.2. Ambigüedad de la figura del sujeto estético: cultura y sociedad

Se suele identificar la clase de sujeto que surge de la expansión del pensamiento racionalista a través de la Ilustración, con el sujeto moderno, y resulta frecuente, también, comprenderlo como fundamento de la disciplina estética. Como apunta Valeriano Bozal, “el origen de la estética moderna está en el origen del sujeto moderno, es una de sus partes”<sup>76</sup>. No obstante, es común que las cosas no resulten tan simples como parecen comprenderse en un primer instante, y esto ocurre también en nuestro caso. El sujeto que tipificamos como sujeto moderno se revela pronto como inagotable fuente de ambigüedades, y tomar conciencia de esta condición del mismo será, quizás, lo que más útil nos resulte en este punto del discurso. El escritor Justo Navarro nos va a servir, a propósito de un hermoso texto con el que introduce a una obra del novelista norteamericano Paul Auster (que antes fue traductor), para apreciar, desde un refrescante punto de vista -un tanto distanciado de la jerga estética-, este fenómeno, que nos parece bien significativo, con objeto de aproximarnos a las raíces del conflicto inherente a esa clase de sujeto que podemos entender como *sujeto estético*:

[...] *Al traductor Paul Auster lo asombraba el misterio de la traducción. Un hombre llamado Paul Auster lee en Nueva York un libro escrito en francés y luego escribe ese mismo libro en inglés. Supongamos que traduce las notas que Mallarmé escribió junto al lecho de muerte de su hijo Anatole. Un hombre escribe en inglés el libro que otro hombre escribió en francés. Un libro se hace en soledad, pero, cuando el traductor escribe su libro, lo escribe con las palabras de otro hombre que no está en la habitación. Aunque sólo haya un hombre en la habitación, hay dos hombres que hablan en la habitación: cada uno habla en una lengua para querer nombrar las mismas cosas. El traductor se convierte en una sombra, fantasma del hombre que inventó las palabras que ahora inventa el traductor. La traducción es un caso de suplantación de identidad: por decirlo con una palabra inglesa, es un caso de impersonation. Impersonation significa suplantación, el acto de hacerse pasar por otro.*<sup>77</sup>

La mirada que aquí proyecta Navarro sobre el acto de la traducción describe un movimiento de identidad, un desplazamiento de las cualidades del escritor, o bien un descubrimiento de la figura del traductor, que pueden hablarnos de diversas cuestiones. De dos sujetos, de uno que suplanta a otro; del traducir, de un modo de lectura que implica una significativa modificación del texto, tanto como para cambiar todas sus palabras... Pero, sobre todo, nos interesa que nos está hablando de *cómo creemos leer a uno cuando en realidad estamos leyendo al otro*. El traductor es transparentado en el proceso de la lectura, aunque su labor sea opaca. Se ha hecho pasar por otro, y le hemos creído: leemos a Mallarmé. Pues bien, gracias a la lectura de este texto se nos ocurre que también podemos pensar en la confusión de dos tipos de sujeto ante una obra de arte. De hecho,

<sup>76</sup> Bozal, Valeriano: *Orígenes de la estética moderna*. En AA. VV.: *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Visor. Madrid, 1996, p. 29. (En adelante: Bozal ed., *Historia*).

<sup>77</sup> Navarro, Justo: *El cazador de coincidencias*. Prólogo a Auster, Paul: *El cuaderno rojo*. Anagrama. Barcelona, 1994, pp. 16-17.

en el conflicto de la indiferenciación entre ambos radican no pocas contradicciones, entendemos, del sistema y de muchos de los discursos artísticos contemporáneos. Como decíamos, dos sujetos: a uno lo llamaremos moderno y al otro posmoderno. Al sujeto moderno lo hemos definido como un sujeto burgués, asentado sobre la confianza en la razón como instrumento para comprender el mundo, el sujeto del arte tal y como lo comprendemos dentro del paradigma de la modernidad: el sujeto de la contemplación estética, un intérprete, un espectador-creador. Este *sujeto estético* viene aquí dado como tal en función de su relación con un objeto estético: una obra de arte. Hay otro sujeto, al que también se le llama sujeto estético, que, sin embargo, pertenece a nuestra condición (postmoderna) actual. Este sujeto existe, claro, en función de otro objeto estético, que en este caso es un mundo espectacularizado, el irreconocible escenario de la banalización generalizada bajo el paradigma retórico de la imagen. El primer sujeto se sitúa frente a la obra de arte y desarrolla entonces una relación estética a partir de ella. El segundo sujeto *habita* un mundo estetizado.

Vista la cuestión desde tal perspectiva, estaríamos, por seguir con el término de Navarro, ante un caso de *impersonation*, pues a estos dos sujetos se les nombra con las mismas palabras: *sujeto estético*. La confusión entre uno y otro es una constante en el fenómeno artístico de nuestro tiempo, aunque ambas figuras están determinadas por circunstancias muy diferentes, y sus posibilidades y expectativas no pueden equipararse. El hecho de hacerlo indica el deslizamiento de unos paradigmas de apreciación concretos hacia territorios que ya no responden a los valores iniciales que los fundaron. Nos encontramos, así, con el hecho, constante y perfectamente naturalizado, de que se enjuician obras actuales desde criterios propios de otro espacio cultural, pretérito e inadecuado respecto al objeto que abordan. Es por ello que, cuando hablamos de sujeto estético, se hace fundamental distinguir a cuál de estas figuras nos estamos refiriendo, pues de sus características y de la pertinencia de su actuación (o la ausencia de ella) depende la lógica del discurso que los implica. Evidentemente, la confusión se presenta porque hay un proceso que la ha producido. Y ese proceso hemos aquí de discernirlo, pues afecta de modo claro a las cuestiones que centran nuestra investigación.

Habremos, entonces, de distinguir las características de ambos sujetos, uno procedente del otro, pues, como decimos, si bien los une una relación genealógica, sus diferencias son notables. Intentemos, pues, reconocer la historia de su rostro, que es el nuestro.

La modernidad ha producido ambos sujetos. Ello es posible porque ella misma es múltiple, se ha dado conforme a distintos modos en diferentes esferas de civilización. La propia concepción temporal con la que se entiende el devenir de la realidad es deudora de esta escisión en el proceso moderno. Este aspecto, revelador de otros muchos, lo explica Matei Calinescu del siguiente modo:

[...] *La modernidad en el sentido más amplio, tal y como se ha hecho sentir históricamente, está reflejada en la irreconciliable oposición entre el conjunto de valores que corresponden a 1) lo objetivado, tiempo socialmente mensurable de la civilización capitalista (el tiempo como una comodidad más o menos preciosa, vendida y comprada en el mercado), y 2) lo personal, subjetivo, dureé imaginativa, el tiempo privado creado por el desdoblamiento del "yo". Esta última identidad del tiempo y del yo constituye el fundamento de la cultura modernista.*<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Tecnos. Madrid, 1991, pp. 16-17.

El profesor Calinescu segrega unos valores que, dice, serán los que den fundamento a la *cultura*. Por tanto, segrega esa cultura de “lo objetivado, tiempo socialmente mensurable de la civilización capitalista”. Queremos hacer ver la importancia de esta operación para comprender, precisamente, el proceso cultural de la modernidad, pues, de hecho, aquí queda claro cómo podemos hablar no de una sino de dos modernidades: las que se desprenden de la distinción citada. Y veremos que nuestra condición estética actual es el resultado del enfrentamiento entre ambas. La destitución *práctica* del sujeto emancipado y libre formulado por el proyecto ilustrado –el que, según Kant, dotaba al hombre de “la libertad de hacer siempre y en todo lugar *uso público* de la propia razón”<sup>79</sup>– es un hecho corroborado día a día a lo largo de casi tres siglos. El gran cambio social que, entonces, se produce, radica en que la modernidad económica y social, el capitalismo industrial y sus desarrollos, habrían producido el efecto de ir relegando ciertos aspectos de la vida a un territorio acotado y retirado de la estructura social básica. La cultura ha pasado de su formulación como un fundamento de códigos y valores compartidos, a convertirse en una especie de *anexo* a la centralidad del mercado. Y, sin embargo, *parece* lo contrario. Asomarse hoy a la ciudad, o volverse hacia el interior(ismo) de casa, significa reconocer innumerables códigos estéticos que organizan nuestra relación con las cosas, incluso nuestros valores y circunstancias más personales (la anorexia como patología eminentemente posmoderna podría servirnos de dramático ejemplo). Parece que esa gran discriminación entre sociedad y cultura se hubiera, sin embargo, resuelto hoy mediante una *popularización* general de la cultura, tal y como predicaron las vanguardias a principios del siglo XX. Así pareció entenderlo Daniel Bell en *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1976), cuando afirmaba que

[...] *lo que existe hoy es una radical disyunción de la cultura y la estructura social, y tal disyunción ha preparado el camino para revoluciones sociales más directas.*

*Esta nueva revolución ya ha comenzado en dos modos fundamentales. Primero, la autonomía de la cultura, lograda ya en el arte, está pasando ahora al terreno de la vida. El temperamento posmodernista exige que lo que antes se representaba en la fantasía y la imaginación sea ahora actuado en la vida. No hay ninguna diferencia entre el arte y la vida. Todo lo que se permite en el arte se permite también en la vida.*

*En segundo lugar, el estilo de vida practicado antaño por un pequeño cenáculo, fuese la máscara vital de un Baudelaire o la cólera alucinatoria de un Rimbaud, es ahora imitado por “muchos” (una minoría de la sociedad, sin duda, pero no obstante grande en número) y domina la escena cultural. Este cambio de escala dio a la cultura del decenio de 1960 su especial oleaje, junto con el hecho de que el estilo de vida bohemio, antaño limitado a una minúscula élite, ahora es puesto en práctica en la gigantesca escena de los medios de comunicación.*<sup>80</sup>

Sin embargo, podemos decir que, pese al atractivo del diagnóstico de Bell en 1976, sigue habiendo una clara distinción entre el arte y la vida. Buena prueba de ello es la profunda grieta que separa el arte contemporáneo del público general. De aceptar el punto de vista de Bell, habríamos de continuar concluyendo que esa pretendida indistinción se ha producido bajo la forma de una tremenda banalización del arte en su sentido moderno, hasta el punto de vaciar totalmente de significación unas actuaciones estéticas que, precisamente,

<sup>79</sup> Kant, Immanuel: *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?* (1784). En AA. VV.: *¿Qué es la Ilustración?* Tecnos. Madrid, 1999, p. 19. (En adelante: Kant, *Ilustración*).

<sup>80</sup> Bell, Daniel: *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza. Madrid, 1996, pp. 62-63.

fundamentaban su razón de ser en su carácter intelectual. Bell relata cómo la concepción racionalista, empírica y pragmática del mundo que define la mentalidad burguesa llegó, a mediados del XIX, a dominar toda la estructura social, tanto tecno-económica como cultural. Para ser resistida, primero, y modificada, después, a partir del esfuerzo *heroico* de diferentes vanguardias artísticas. Pero una cosa es el descrédito generalizado que experimentó *esa* visión burguesa del mundo, en sus aspectos socialmente más conservadores y puritanos, y otra diferente es la culminación de una especie de culturización en masa de la sociedad deducida de la mimetización de gestos célebres. Si bien, desde mucho antes, por ejemplo Schlegel podía abogar por “aniquilar lo que llamamos orden”<sup>81</sup> o declarar que “la diligencia y el provecho son los ángeles de la muerte que con espada de fuego impiden al hombre volver al Paraíso”<sup>82</sup>, una mirada actual al mundo entorno nos da un índice de la distancia que nos sigue separando de la realización de tales los sueños modernos.

Como vemos, la cuestión revela variados síntomas, pero los iremos atendiendo poco a poco. Lo que aquí nos concierne ahora es constatar, con tantos antes, una sistemática separación entre cultura (y el arte en ella) y sociedad postmodernas cuya consecuencia es nuestro presente, un proceso de segregación que oculta toda una ideología de la producción.

---

<sup>81</sup> Schlegel, Friedrich: *Lucinde* (1799). Cit. en Innerarity, Daniel: *Hegel y el romanticismo*. Tecnos. Madrid, 1993, p. 91.

<sup>82</sup> *Ibid.*

### 3.1.3. Sujeto moderno e idealismo de la Razón

Hemos comenzado atendiendo a la caracterización de lo que llamamos sujeto, para poder hablar de un sujeto estético en razón del cual articular nuestras tesis. Y nos hemos encontrado con el problema de la escisión de ese sujeto en el desarrollo de su modernidad. Dos modernidades, la que objetiviza y racionaliza para mercantilizar, y la que reclama la atención a la condición humana del proceso, la que recuerda aquello de la *emancipación*, la que aspira a una intensidad vital que no le ofrece la planicie del sistema de masas. *De masas*: ahí podemos vislumbrar una de las claves de la divergencia. Porque, cuando la cultura *moderna* comenzaba a expresarse, cuando sus primeros mecanismos iniciaban su funcionamiento, el concepto de *masa* no tenía la misma significancia con que rige actualmente. Y, por supuesto, no determinaba la producción cultural. De hecho, podemos comprobar cómo la propia estética fue organizada en razón de un modo de apropiación del mundo que presupone un cierto modo de estar en él, un modo que no estaba al alcance de todos. Por supuesto, no al de las masas.

Ello es así porque estamos hablando de una situación, la del sujeto moderno ante el mundo, que sólo puede protagonizarse desde una posición de *desvinculación* con respecto a lo que se juzga. En esto, decimos, consiste la *distancia crítica* sobre la que se fundamenta nuestra concepción de la razón, y también nuestro modo *moderno* de acceder al arte. La *distancia* como estrategia racional, la que permite hacer objeto y hacer juicio, la que produce la ciencia para aprehender y para dominar el mundo... está definiendo un sujeto con entidad propia, autónoma. Esto requiere el abandono de instancias superiores a su capacidad de juicio, a la Razón: el Destino o la Providencia, como tales órdenes que escapan a su *nuevo* poder lógico, dejan de ser tomados en consideración a la hora de entablar una relación de comprensión con el mundo entorno. Pero, en el ámbito *estético* (aunque no sólo en él, como se verá) otras instancias ideales y trascendentales, como la Belleza, continuarán, sin embargo, plenamente vigentes e incuestionadas hasta finales del XIX. Incluso, la belleza, por ejemplo, se verá reforzada en su significancia ideal durante la exaltación romántica de la naturaleza.<sup>83</sup> Y es que la estética se había instituido como una disciplina con la que dar cuenta de aquello que la Razón no acertaba a

---

<sup>83</sup> La belleza se convierte durante el romanticismo en una idea esencial para comprender el mundo y el hombre. De hecho, se reconoce como aquello que permite pensar al espíritu del hombre en analogía con la naturaleza, en un intento de recuperar una situación en el mundo que ha sido arrebatada por el mecanicismo racionalista y la lógica de dominación que implican también los cambios civilizatorios de la modernidad. Las palabras de Hölderlin, dirigiéndose a los grandes pensadores de la era moderna, pueden ilustrar ajustadamente lo que queremos expresar:

[...] con vosotros he llegado a ser tan racional, he aprendido a diferenciarme radicalmente de todo lo que me rodea, y ahora estoy separado en el bello mundo, he sido expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol de mediodía. Un dios es el hombre cuando sueña, un mendigo cuando reflexiona.

(Cit. en Innerarity, Daniel: *Hegel y el romanticismo*. Tecnos. Madrid, 1993, p. 87).

objetivar, esto es, a subsumir bajo el paradigma científico. Por eso se formula como una *teoría de la sensibilidad*. Lo que queremos subrayar es que se reconocían amplios territorios de la subjetividad que no eran iluminados tan fácilmente mediante la trama racionalista, y ello crea no pocas escisiones en el seno de una cultura que se pretendía esencialmente humanista (pese a muchos de sus efectivos desarrollos posteriores). Si la estética se había desligado de la filosofía había sido, precisamente, para poder atender cuestiones que dependían de un tipo de experiencia, la experiencia sensible, cuyo tratamiento filosófico tradicional no respondía a las inquietudes que se planteaban. Lo cual deparará ostensibles fluctuaciones en el devenir del arte, que oscilará entre una necesidad de conceptualización, derivada de la general racionalización de las condiciones generales de existencia, y una tendencia al desarrollo del yo individual que se rebela contra las estructuras, prejuicios y convencionalismos sociales a través de la expresión artística, queriendo investigar así los planos del ser a los que la objetivización del mundo había dejado sin espejo en el que reconocerse.

De esta forma, los campos existenciales que habían venido justificando a la teología se van a secularizar como resultado de su *iluminación*. Sin embargo, el hombre continuará proyectándose en instancias ideales, lo cual propiciará, pese al profundo cambio civilizatorio que se está experimentando, el mantenimiento de algunos referentes más allá del presente moderno. Ello explica cómo la idea de Progreso se constituye en una especie horizonte trascendental y, además, universal, aplicable a todos los campos. Por ejemplo al arte:

[...] *La vieja y dilatada querrela entre los antiguos y los modernos no adquirió impulso hasta que el racionalismo y la doctrina del progreso ganaron la batalla contra la autoridad en la filosofía y las ciencias. La Querelle comenzó propiamente cuando algunos autores franceses de mentalidad moderna, conducidos por Charles Perrault, pensaron que era apropiado aplicar el concepto científico de progreso a la literatura y el arte.*<sup>84</sup>

Esta asociación de modernidad y refiguración del idealismo era la conjugación usual de un tiempo de transformaciones en el que los nuevos valores habían de germinar en un terreno roturado por decenas de siglos de cristianismo. Podemos comprobar, pues, cómo se mantiene un fuerte idealismo artístico –del que, por cierto, parece somos cumplidos herederos- a través de los cambios que se producen. De nuevo, el romanticismo es la mejor prueba de ello. Y este proceso, sin duda, tiene unas razones de ser. Una de las más significativas puede encontrarse en el hecho de que, a través de la tradición<sup>85</sup>, las instancias simbólicas de trascendencia siempre han venido sirviendo para articular la comunidad social. La nuestra es una cultura de ascendente judeo-cristiano en la cual muchos eventos y esquemas de comportamiento han sido siempre representados y empleados como aparato social de trascendencia, algo, como saben los antropólogos y los sociólogos, común a muchos otros modelos civilizatorios, pero particularmente llamativo en Occidente si atendemos a los modelos de concepción histórica y humana que se legitiman en aras de la Razón. La necesidad de estos modelos modernos es también atendida por Daniel Bell, quien lo explica claramente cuando escribe que

[...] *toda sociedad trata de establecer un conjunto de significados mediante los cuales las personas pueden*

<sup>84</sup> Calinescu, Matei, *op. cit.*, p. 37.

<sup>85</sup> Con gran agudeza, Daniel Bell hace notar cómo la instancia religiosa ha ejercido en la sociedad occidental la función, entre otras, de proporcionar una continuidad cultural con el pasado: [...] “La cultura, cuando se fundió con la religión, juzgó el presente sobre la base del pasado, y brindó la continuidad de ambos mediante la tradición” (*op. cit.* pp. 152-153). La tradición funciona como fundamento legitimador del presente en razón de un pasado común, reconocido por todos. Un pasado religioso.

*relacionarse con el mundo. Estos significados especifican un conjunto de fines o, como el mito y el ritual, explican el carácter de las experiencias compartidas o tratan de las transformaciones de la naturaleza mediante los poderes humanos de la magia o de la techné. Esos significados están encarnados en la religión, la cultura, y el trabajo. La pérdida de significados en estos campos origina un conjunto de incomprensiones que la gente no puede soportar, y acucian, con carácter de urgencia, a la búsqueda de nuevos significados, para que todo lo que queda no sea una sensación de nihilismo o el vacío.*<sup>86</sup>

En nuestro caso, no estamos hablando necesariamente de religión. El lugar del imaginario colectivo que tantos siglos ocupó ésta, luego fue sustituido por otros conceptos: *Libertad, Utopía, Democracia*, etc. vinieron a relevar a *Dios*, pero básicamente para continuar gestionando unos flujos de energía social que no podían quedar *sin sentido*. Según Durkheim, la religión no deriva de una creencia en lo sobrenatural o los dioses, sino de una división del mundo entre lo sagrado y lo profano.<sup>87</sup> De esta forma se entiende la *sacralización* de las figuras del Progreso: las ideologías revolucionarias pueden, al menos en sus inicios, ser consideradas así. Resulta importante, entonces, tener presente cómo la cualidad de trascendencia ha permitido que el sujeto se sienta partícipe de una comunidad. Una comunidad de culto, una comunidad ideológica, o nacional, o política, de clase... El caso es que el sujeto moderno se sentía partícipe de la Historia, de un proyecto común por el que se luchaba o no, pero en el que se sabía inmerso. La Historia tenía un sentido. Pero, ¿podríamos decir lo mismo del sujeto postmoderno?

---

<sup>86</sup> Bell, Daniel, *op. cit.*, p. 143.

<sup>87</sup> *Cit. en ibid.*, p. 151.



### 3.1.4. El sujeto posmoderno y el espectáculo del mundo

Pensemos en las instancias que articulan nuestras comunidades actuales. Y observemos cómo lo que antaño eran entidades simbólicas de trascendencia, que se alimentaban directamente de la implicación de la subjetividad individual en un proyecto colectivo a gran escala, hoy han quedado relegadas a grupos políticos y, en menor medida, religiosos que socialmente son cada vez más marginales, pese al incremento espectacular de su representación mediática. En cuanto nexos del individuo con la colectividad, podemos considerarlos meros productos nostálgicos, residuales de unas formulaciones ideales. Esa gran capacidad de cohesión social a que hemos hecho referencia se debe ahora a otros mecanismos, a otros intereses, y éstos se refieren a razones cuyo signo resulta muy diferente: mucho más utilitario y contingente. Podríamos decir que el interés del sujeto postmoderno no trasciende su presencia, sino que se refiere siempre a sí mismo, del mismo modo que la historia que se contempla es la de la propia expectativa de vida. Cuando la participación política o la comunión religiosa han dejado paso al campo de fútbol o a la compra ritual y compulsiva en el centro comercial, podemos sospechar que algo ha cambiado en el sujeto que protagoniza la secuencia. ¿Ya no se siente partícipe del mundo el sujeto postmoderno?

Asomémonos a *su mundo*. Observemos cómo está determinado más que nunca por unos valores fundamentalmente economicistas derivados de la estructuración de las sociedades occidentales en función del neocapitalismo que les da fundamento de acción y existencia. Este cambio social respecto a estadios históricos anteriores ya fue previsto, entre otros, por Hegel, cuya visión al respecto contempla el profesor Daniel Innerarity en su libro *Hegel y el romanticismo* (1993). En él, señala cómo

*[...] la diferenciación de la esfera económica que ha tenido lugar en la modernidad ha conducido a que este sistema de acción imponga su propia lógica sin límites. El tráfico mercantil es un ámbito éticamente neutralizado para la persecución estratégica de intereses privados y por eso no puede ser ámbito de integración. Esta reciprocidad sin espíritu configura unos vínculos inconscientes en los que el individuo no se puede reconocer. De ahí la despreocupación por la totalidad que se apodera del alma del ciudadano y que Hegel detecta con especial clarividencia: “La parte que se confía a cada uno en la totalidad despiezada es tan pequeña en relación con el conjunto que el individuo no tiene por qué conocer esa relación ni tomarla en cuenta”. De estos supuestos resulta la mecanización de la política, de la que se apodera una mentalidad calculadora.*<sup>88</sup>

La desvinculación del sujeto respecto al conjunto llevará, como hemos comprobado con el tiempo, a la propia disolución de la idea de comunidad tal y como se ha venido comprendiendo en la modernidad. A lo sumo, esta idea subsiste hoy en un plano simbólico, esto es, meramente ritual, como un monumento para recordar lo que ya no está, pero que contribuye a mantener lo que hay. La comunidad ha sido suplantada por

---

<sup>88</sup> Innerarity, Daniel, *op. cit.*, pp. 70-71.

el producto de los mecanismos industriales de producción de realidad: un mundo espectacular, un gran *show* para todos. Los órganos de reflexión, debate, participación o acción social, antaño fundamentos ideales del sistema democrático moderno, han quedado sustituidos por una suerte de *actividades de ocio* que no contemplan tales funciones y, si lo hacen, es bajo la forma de su sistemática teatralización, ficcionalización y banalización. Como un poco más adelante recuerda Innerarity, Hegel también intuyó un desarrollo semejante, e incluso pensó cómo afrontarlo:

[...] *Por eso postula Hegel una mediación intersubjetiva para superar esa espontaneidad elemental que adopta la forma de un privatismo de los intereses. Es necesario subsumir los antagonismos en la esfera de una eticidad viva, precisamente en este momento en el que, frente al espejismo de una liberación individual, “las ideas morales pueden encontrar un sitio en el hombre”, de tal modo que “las constituciones que sólo garantizan la vida y la propiedad dejan de ser consideradas las mejores”. Solamente puede superarse la paradoja de una libertad que termina creando un aparato de terror (der ängstliche Apparat) si la libertad se entiende como configuración de una comunidad política, si se abandona la atomización de subjetividades hostiles a favor de una solidaridad compatible con la libertad individual.*<sup>89</sup>

Evidentemente, a Hegel se le ha hecho poco caso en este sentido, y la máquina del mundo nos integra perfectamente en su funcionamiento, a cambio de obviar cualquier relación de intervención significativa por nuestra parte. Por eso, si nos asomamos, como decíamos, al mundo de un sujeto postmoderno, no encontraremos tal “comunidad política”, ese privilegio de las mediaciones que valoraba en filósofo alemán: veremos, más bien, un territorio vital trazado por unas necesidades de consumo y acotado por unos ritmos perfectamente delimitados. Y, si buscamos proyecciones de este sujeto en la comunidad en la que vive, incluso si rastreamos algún indicio de preocupación por un futuro común... podremos comprobar que, realmente, ésas no son prioridades *de acción* de nuestro sujeto. La antigua conciencia del sujeto social como partícipe de la realidad de su mundo ha quedado relegada, repetimos, a ciertos rituales de representación democrática o a actuaciones particulares respecto a problemas concretos, como sería el caso de las ONGs. El sujeto postmoderno, de modo genérico, vive para sí porque su conciencia de ser miembro de una comunidad social se ha reducido a una mínima expresión: podemos concluir que no se reconoce como partícipe de la realidad, de una realidad comunitaria y universal en el sentido *moderno* del término. Resulta, pues, lógico advertir que la naturaleza del sujeto postmoderno no es tanto la del actor como la del espectador del mundo.

Esta situación resulta de un proceso de desmitificación cultural que ha producido la desvalorización de la lógica idealista, en pos de una neta pragmatización de la existencia bajo el signo del rendimiento económico. Muy poco que ver, por tanto, con el tipo de capitalismo que había producido al sujeto moderno como antítesis de la estructura social vertical proveniente del feudalismo medieval. Si, en un momento histórico dado, el idealismo fue un modo de pensamiento que propició la proyección del hombre más allá de su existencia individual, posibilitando la concentración de una potencia social encauzada hacia la consecución de los grandes cambios sociopolíticos que todos conocemos, la crisis de la ideologías que hemos presenciado en la segunda mitad del siglo XX ha puesto muy difícil al sujeto postmoderno el establecimiento de órdenes globales de valoración que le resulten socialmente convincentes. Y esto, como hemos insinuado antes, produce una

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 71.

inhibición respecto a la capacidad de acción y participación en la comunidad cultural, en la sociedad. Este proceso actual fue detectado de forma temprana por el crítico Irving Howe, quien en su *Mass Society and Postmodern Fiction*, texto publicado en 1959, explica el cambio a la condición postmoderna en función de una serie de fenómenos vinculados al surgimiento de una sociedad de masas. Estamos refiriéndonos a procesos tales como la pérdida de poder de “centros tradicionales de autoridad, como la familia”, una progresiva indistinción de clases sociales, una patente pasividad como actitud social general, o la propia transformación del hombre en su consumidor, “él mismo producido en masa como los productos, las diversiones y los valores que absorbe”.<sup>90</sup> Resulta muy ilustrativa, al caso, una imagen casi paradigmática de este diagnóstico, la que en 1985 nos presenta Andy Warhol en la discoteca *Area* de Nueva York, una *aparición* en la que se le ve dentro de una de las vitrinas de cristal del local. Un gesto que es interpretado por José Luis Brea de modo revelador:

[...] Desde el otro lado del cristal, el artista proclama su equivalencia –en un orden de consumo fundado en la hipervisibilidad de la mercancía- a cualquiera de los otros objetos exhibidos en similares vitrinas (utilizadas para fines comerciales, publicitarios).

Afirmación de un status *objetual* –Warhol como hombre objeto por excelencia- del sujeto. Certificado de su liquidación: no sólo en el sentido de pérdida de toda solidez; también en el de saldo a precio rebajado como mero bien de consumo.<sup>91</sup>

Sirva esta imagen para ilustrarnos, así, cómo asumimos que todos estos cambios se corresponden con una inevitable consecuencia: la resituación del sujeto respecto al mundo, su sistemática *objetualización*, que implica la pérdida de su condición de *agente* social para ser propiciada, en consecuencia, su correspondiente reubicación existencial –ahora ya *frente* al mundo- a modo de *espectador*, como indicamos antes. Aquel sujeto agente de la modernidad ya no encuentra, así, sentido a su concepción del espacio comunitario como lugar de acción pública.

En otros lugares, en cambio, aparecen y se asientan estructuras de comportamiento que tejen el entramado que hoy llamamos *nuestro mundo*, en el cual grandes dispositivos mediáticos administran las posibilidades de recepción de su sujeto pertinente, reiteramos marcadamente pasivo respecto a su antecesor moderno. Ello viene dado, entre otros factores, porque no parece ahora existir una necesidad de actuar colectivamente: ¿actuar dónde, cómo y respecto a qué? Podríamos decir que la respuesta se muestra taxativa: ningún programa, ningún ideal, ningún proyecto de futuro más allá de la seguridad de un plan de pensiones.



fig. 59. Andy Warhol, *Invisible sculpture*, presentada en mayo de 1985 en el club *Area* de Nueva York

<sup>90</sup> Howe, Irving: *Mass Society and Postmodern Fiction*. En “Partisan Review” n° 26 (1959). Cit. en Calinescu, Matei, *op. cit.*, p. 138.

<sup>91</sup> Brea, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos. Madrid, 1991. p. 103. (En adelante: Brea, *Estrategias*).



### 3.1.5. Modos modernos y modos despreciados de fruición estética

La cuestión que se nos plantea en este paisaje que nos hemos permitido esbozar afecta a los modos en que el sujeto se hace con la realidad -y, por tanto, a cómo concibe la ficción. Estamos hablando, entonces, de aproximarnos a ciertas condiciones de la representación en la actualidad, ya que su estudio nos facultará para comprender adecuadamente el carácter del arte contemporáneo que se desarrolla a través de la configuración de lo que tipificamos como arte invisible.

Partimos, pues, del hecho claro de que nos encontramos con la figura del sujeto estético en un mundo *modificado* respecto a la modernidad. Hemos visto cómo este sujeto se definió en ella mediante su oposición a una cultura dominante, es decir, se definió como minoría revolucionaria. Pero ahora lo hallamos habitando un mundo en el que, otra vez en palabras de Howe, “la nueva sensibilidad es un éxito desde su mismo comienzo. El público de clase media, ansioso de emociones y humillaciones, le da la bienvenida: también lo hacen los mass-media...; y, naturalmente, aparecen intelectuales con teorías cómodas”<sup>92</sup>. La accesibilidad del producto se convierte en un requisito necesario dentro de una cultura que ahora se conduce, de modo evidente, mediante una lógica mercantil. Retomamos la pregunta: ¿podemos decir que estamos aquí ante un sujeto estético? Pues, de ser así, ¿qué lugar queda para la cultura entendida en su sentido *moderno* de vanguardia intelectual? Si hemos de guiarnos por el *share* que indica la aceptación en el mercado de las propuestas, esto es, de la ofertas que se exponen al consumo, esa idea moderna de cultura aparecerá, simplemente, como una rareza museificable. De tal forma que podemos descubrir por un lado una banalización sistemática de los modelos intelectuales más críticos, de cara a la distribución masiva de sus sucedáneos *consumibles*, y por otra la exacerbada intelectualización de actividades que habían proclamado su vocación universal, como por ejemplo el arte contemporáneo. El resultado de ese proceso es una marcada y progresiva desarticulación de la capacidad crítica y subversiva de unos modos artísticos que surgieron desde una clara y fundamental vocación de participación en la praxis vital del mundo. De ello se sigue una individualización del sujeto respecto a su propia capacidad de intervención social, la cual hemos mencionado ya cómo experimenta una regresión muy significativa. Por eso, si de referirse a un sujeto estético se trata, podemos hablar de un *sujeto paciente* definido por su capacidad de desear y satisfacer sus deseos, esto es, de *consumir*. Empleando una terminología artística, diremos que estamos ante la modificación del moderno espectador-creador, que deviene en un tipo de espectador-consumidor.

Sin embargo, esta conclusión debe ser relativizada. Hemos aquí, también, de puntualizar cómo estos procesos suelen venir descritos con un cierto tono apocalíptico que, aún desde la profundidad del análisis y lo certero de los diagnósticos, es cierto que en muchas ocasiones nos hacer obviar caras del fenómeno que se muestran muy interesantes en el momento de querer tanto comprender sus razones como vislumbrar sus posibilidades. La cultura postmoderna se pliega en numerosos planos que no deben confundirse. Por ejemplo,

---

<sup>92</sup> *Ibid.*

desde un particular y, ciertamente, desvelador punto de vista, Gilles Lipovetsky habla de una inédita ampliación de la libertad del sujeto bajo estas condiciones. Y así, situándose, en efecto, de modo explícito frente a conocidas interpretaciones de muy fundado pesimismo ante el devenir del imaginario actual –las dadas por Jean Baudrillard o Jean-François Lyotard le sirven de ejemplo–, este autor establece una clara relación de continuidad entre modernidad, posmodernidad e individualismo, para reconocer en él un particular y muy significativo giro en la matriz democrática que antepone el criterio de libertad al de igualdad:

[...] Tocqueville decía que los pueblos democráticos mostraban un “amor más ardiente y más duradero por la igualdad que por la libertad”: tenemos derecho a preguntarnos si el proceso de personalización no ha modificado seriamente esa prioridad. Indiscutiblemente la exigencia de igualdad continúa desplegándose, pero hay otra demanda más significativa, más imperativa aún: la de la libertad individual. [...] En la actualidad se toleran mejor las desigualdades sociales que las prohibiciones que afectan a la esfera privada; se consiente más o menos el poder de la tecnocracia, se legitiman las élites del poder y del saber pero se es refractario a la reglamentación del deseo y de las costumbres. El cambio de tendencia en provecho del proceso de personalización ha llevado a su punto culminante el deseo de liberación personal, ha producido un cambio de prioridad en las aspiraciones; el ideal de autonomía individual es el gran ganador de la condición posmoderna.<sup>93</sup>

El concepto que da la clave del pensamiento que desarrolla el autor en este libro es el de *personalización*. Su empleo es recurrente, porque con él se explica el proceso de individualización que ocupa el epicentro del seísmo que habría sufrido la idea de sujeto proveniente de la modernidad. Como decimos, este concepto se relaciona directamente con el proceso de liberación del individuo moderno respecto a instancias sociales superiores, con la subsiguiente reducción de la carga emotiva invertida en el espacio público. A la inversa, lo que se produce es una muy marcada priorización del espacio privado y sus intereses. Ya hemos visto cómo ocurrió tal cosa respecto a la religión, pero, en su transcurso hasta hoy, la modernidad haría lo propio con el otro gran catalizador social del sistema capitalista: el trabajo. Toda la ética del trabajo propia de la concepción protestante de la existencia se articula en torno a la idea del mismo como una proyección de la religión a un vínculo mundano, “una prueba, por el esfuerzo personal, de la propia bondad y valor”, en palabras de Bell, quien concluye que “para el hombre moderno y cosmopolita, la cultura ha reemplazado a la religión y al trabajo como medio de autorrealización o como justificación –una justificación estética- de la vida”.<sup>94</sup>

Si, en efecto, el proceso de *personalización* produce el reemplazamiento por la cultura de las anteriores instancias de proyección social del individuo, de cohesión comunitaria, estamos ante una modificación sustancial de la relación individuo-sociedad. Un giro en el que la idea misma de “cultura” se torna, como estamos viendo, fundamental. El problema que ahora nos encontramos es que, como venimos sugiriendo desde el inicio de estas líneas, el término “cultura” se aplica con tal profusión que su significado se torna realmente ambiguo. Porque de esto que nos dice Bell podríamos, rápidamente, deducir que la vida del sujeto postmoderno es eminentemente *cultural*, lo cual nos puede confundir. Nos confundirá si pensamos en una clase *moderna* de cultura que se identifique con la noción de vanguardia crítica que precisamente se ha instituido como símbolo (del cual aquí podemos comprobar su alto grado de equivocidad) de tal modernidad,

<sup>93</sup> Lipovetsky, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Barcelona, 2000, pp. 115-116.

<sup>94</sup> Bell, Daniel, *op. cit.*, pp. 151-152.

como también hemos apuntado más arriba. Pues si pensamos en la relación entre esa cultura y la sociedad en la que ocurre, podremos volver a comprobar que a lo largo de eso que estamos llamando modernidad, ambas esferas no han ido, ni mucho menos, en consonancia.

Pero lo que nos puede resultar más interesante, a la vez que discutible, en la tesis de Bell es que emplea el término en una acepción amplia. Podríamos decir que *muy* amplia, lo cual, por una parte, le lleva a realizar unas generalizaciones que producen innegables malentendidos como el que acabamos de señalar. Mas, por otra parte, sin embargo, su análisis nos pone en posición de hallar y comprender la separación, el hiato que venimos mencionando reiteradamente, entre esa cultura moderna y la praxis habitual de la sociedad. Un espacio de contradicción que define nuestro tiempo y se presenta bajo el nombre de *cultura de masas*. Como cuenta Umberto Eco,

[...] *La situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un ethos propio, han hecho valer en diversos períodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado, pues, proposiciones que emergen desde abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica. Tenemos, así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia. Por otro lado, una cultura burguesa –en el sentido en que la cultura “superior” es aún la cultura de la sociedad burguesa de los tres últimos siglos– identifica en la cultura de masas una “subcultura” con la que nada la une, sin advertir que las matrices de la cultura de masas siguen siendo las de la cultura “superior”.*<sup>95</sup>

La figura de la *cultura de masas* nos permite entender la cuestión de manera que esa cesura entre sociedad y cultura, en principio tan extraña a la naturaleza humana, pueda encontrar su lógica de existencia. Las palabras de Eco, y, especialmente, las expresiones que emplea, nos resultan clarificadoras. Pues Eco reconoce en la cultura burguesa de los tres últimos siglos una cultura “superior” (evidentemente, cuando aquí habla de burguesía se está refiriendo a una alta burguesía heredera de los valores aristocráticos de *distinción* social y cultural, el tipo de burguesía que, por ejemplo, puede mostrarnos Buñuel en *El ángel exterminador*). La distinción clasista a la que asistimos aquí es bien significativa. No sólo porque en ella se fundamenta todo el razonamiento que articula el autor en este fragmento –que, a su vez, pertenece a la introducción de *Apocalípticos e integrados*, en la cual justifica la necesidad y los modos del libro– sino debido también a que remarca la falta de correspondencia entre la procedencia del producto cultural y sus receptores. Ya que, si es, como así ocurre, admitido y asumido como *propio* por las masas, ese producto, como ya señalábamos más arriba, debe, necesariamente, haberse modificado en el proceso. Y esa modificación, mantenemos, pasa por la desactivación, causada por diversos mecanismos, de la función socializadora del mismo. Por eso se puede *consumir* de manera privada, porque ha pasado a constituir un mero instrumento de evasión de la realidad, nunca de cuestionamiento y reflexión en torno a ella, que es para lo que había sido concebido en su origen. Pues tengamos en cuenta que, cuando estamos aquí hablando de *producto cultural* nos estamos refiriendo

---

<sup>95</sup> Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Lumen. Barcelona, 1995, p 42. (En adelante: Eco, *Apocalípticos*)

concretamente a una producción artística con vocación de transgresión de un orden dominante de valores respecto al cual se define.

La cuestión es que lo que nosotros, con Eco, estamos aquí entendiendo por cultura “superior” es el resultado de un desfase temporal que provoca una caducidad operacional del producto. La explicación es la siguiente. Hemos dicho que el arte de vanguardia, un fenómeno elitista y altamente especializado, como ya han subrayado muchos autores, se plantea como rebelión ante el esquema vital burgués que domina la cultura moderna. Sin embargo, es esa burguesía la que no tarda en apropiarse de tales manifestaciones artísticas para, a través de su posesión y de la exhibición de su accesibilidad a ellas, *distinguirse* del resto de la sociedad. Este fenómeno de cosificación de discursos artísticos fundamentalmente conceptuales es paradigmático del arte que ocupa nuestros días. Evidentemente, su neutralización como *problema* es directamente proporcional a su magnificación como arte. Ello resulta algo perfectamente *natural* en el devenir del arte contemporáneo, y nos revela su carácter profundamente paradójico. Nos revela cuán profundo reside el mito de *l'art pour l'art* en el imaginario cultural moderno y, como estamos comprobando, también en el posmoderno. Un mito que coloca al arte en un lugar *en extremo* autónomo, esto es, *separado* del resto del mundo. En su *Teoría estética* (1970), Adorno hizo referencia a esta relación que la burguesía había establecido con el arte:

[...] *Sartre ha subrayado con razón que el principio de l'art pour l'art que desde Baudelaire había prevalecido en Francia (como en Alemania) sobre el ideal estético del arte como presión moral, fue recibido con gusto por la burguesía porque veía en él una forma de neutralización.*<sup>96</sup>

Una forma de neutralización que se ha mostrado tan exitosa como rentable, podríamos añadir más de treinta años después de que escribiera el filósofo alemán. A través de la asimilación del arte como una actividad de sistemática autorreferencialidad, su proyección social y su capacidad transgresora se reducen a una serie de efectos retóricos destinados a darse y reconocerse siempre *en y para el escenario* que viene a mostrar su ficción: su inoperancia, por tanto, para afectar a lo real. Y se puede decir que el devenir del arte en este sentido no ha opuesto mucha resistencia al proceso. La actitud crítica de las vanguardias se ha convertido en modelo y academia irrenunciable, pero esta mirada se vuelve introspectiva, se refiere al propio arte, con lo cual, de modo implícito, se respeta la territorialización burguesa a la que hacíamos referencia anteriormente. No se ha planteado seriamente, pues, el acceso a un proceso de universalización del arte, que habría supuesto una radical modificación del sistema cultural que sostiene el concepto vigente de distinción y territorialidad. Un ejemplo claro de esto puede encontrarse en las palabras de Charles Harrison, director de la revista *Art-Language*, cuando se plantea la efectividad de su célebre colectivo artístico. Pues, si bien asumía que todo arte conceptual debe aspirar a transformar no sólo la práctica del arte, sino sobre todo *el sentido de lo público*, reconocía muy limitados los logros de *Art & Language* en tal empeño:

[...] *Realistamente, Art & Language no pudo identificar ningún efectivo público alternativo que no estuviese compuesto de los participantes de sus proyectos y deliberaciones.*<sup>97</sup>

Y este caso de inaccesibilidad al público desde la revolución artística puede considerarse paradigmático de

<sup>96</sup> Adorno, Theodor W.: *Teoría estética*. Taurus. Madrid, 1989, p. 310.

<sup>97</sup> *Cit. en Crow, Thomas: El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Akal. Madrid, 2002, pp. 220-221.

la situación contemporánea del arte. Llegamos, por tanto, a la conclusión, anticipada en líneas anteriores, de que la vocación socializadora del arte de vanguardia deja de existir: la catarsis se reduce a evasión en su proceso de *consumo*<sup>98</sup>. La situación de escisión del arte como producto *social* responde, así, al nuevo sujeto narcisista que hemos descrito. Un sujeto que no tiene la necesidad de antaño respecto a su inversión, crítica o emocional, tanto da, en el espacio público. Al contrario, su priorización del ámbito privado vuelve insignificantes las aspiraciones de socialización que puede recibir por parte de instancias tales como el arte o la política. Quizás ésta sea una de las razones del retraimiento que el arte “de vanguardia” ha experimentado respecto a su inicial ambición *popular*: simplemente, esa cuestión ha dejado de importar. Este aspecto puede ser interpretado como un claro ejemplo de cómo se está respondiendo, desde la producción artística, a una postura por parte de la sociedad, que, en este caso concreto, ya no requiere discursos ni proyectos universalistas ni emancipadores. Se puede, pues, comprender como síntoma de que se está funcionando desde parámetros eminentemente *mercantiles*. Digamos que el arte se representa a sí mismo *como si* fuese revolucionario, *como si* abrigase una intención transgresora, *como si* no tuviese conciencia de su actual cualidad, repetimos, escénica. Habita, en fin, una condición de impostura, una ficción, que ya no incumbe, como es lógico, tan sólo al plano representacional, sino que también se simula una eticidad que garantiza su “prestigio” intelectual y, por lo tanto, como más adelante veremos<sup>99</sup>, su rendimiento mercantil.

De cualquier modo, si bien esta cosificación del arte responde de modo manifiesto a un mecanismo mercantil, no se debe tan sólo a él. Bajo este proceso subyace la transformación de un sujeto estético que ahora prima unos valores por encima de otros, esos otros que ya no responden a las prioridades de su mundo. Si hablamos de una modificación tal del arte, sigamos haciéndolo, pues, de la del sujeto al que éste se debe. En *El fin de la modernidad* (1985), el filósofo italiano Gianni Vattimo recurre -en una línea que vuelve en la actualidad a cobrar vigencia a partir del nuevo “descubrimiento” de fenómenos como el terrorismo o la lógica de la destrucción<sup>100</sup>- al empleo del concepto de nihilismo para hablar de la situación del hombre en la actualidad. El término, al menos en la acepción con que lo usa Vattimo, proviene de Nietzsche, y hace referencia a su célebre diagnóstico de “muerte de Dios”. Con la figura de la muerte de Dios, lo que se está nombrando es la desvalorización de los valores supremos, y Vattimo relaciona esta mirada con la que efectúa Heidegger respecto a la reducción del ser a valor, indicando previamente que ese *valor* de que habla el alemán quiere significar exactamente *valor de cambio*. ¿Cómo se puede establecer el vínculo entre ambos puntos de vista? A través, responde Vattimo, de la comprensión de que

---

<sup>98</sup> En su *Pequeña apología de la experiencia estética* (1972), Jauss habla de la *catarsis* para designar “la experiencia estética fundamental de que el contemplador, en la recepción del arte, puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido asimismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción”. El sentido de utilidad vital implícito en este aspecto de la experiencia estética (desde que así lo comprendió Aristóteles en la tragedia), esa, digamos, cualidad instrumental de que nos habla, parece haber dejado de estar presente en el tipo de relación estética que se establece en la situación que estamos tratando. Vid. Jauss, H. R.: *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós. Barcelona, 2002, pp. 42-43.

<sup>99</sup> Véanse los capítulos que dedicamos a la pragmatización de la operación artística y a la búsqueda de nuevos territorios por parte del arte invisible.

<sup>100</sup> Respecto a las lecturas de estos fenómenos como manifestaciones del nihilismo, véase Glucksmann, André: *Dostoiévski en Manhattan*. Taurus. Madrid, 2002. En él, el autor da cuenta de cómo la herencia Ilustrada ha preferido no ver los síntomas del proceso que ahora se plantea como peligrosa novedad global. Glucksmann mantiene, sin embargo, que desde hace dos siglos (precisamente desde Nietzsche) se vienen pronosticando modos de tomar conciencia del mundo que, no obstante, siguen interpelando a las Luces: en palabras del autor, “el nihilismo debe y puede ser pensado desde la Ilustración”.

[...] *los que desaparecieron no son los valores tout court, sino los valores supremos, resumidos precisamente en el valor supremo por excelencia, Dios. Y todo esto, lejos de quitar sentido al concepto de valor –como lo vio bien Heidegger– lo libera en sus vertiginosas potencialidades: sólo allí donde no está la instancia final y bloqueadora del valor supremo Dios, los valores se pueden desplegar en su verdadera naturaleza que consiste en su posibilidad de convertirse y transformarse por obra de indefinidos procesos.*<sup>101</sup>

Procesos. Mas procesos que nosotros no observamos tan *indefinidos* en nuestro caso... Procesos, éstos, de *intercambio* que, en las circunstancias que venimos describiendo, resultan, en efecto, intercambio comercial: a ello nos referíamos cuando decíamos que en el mundo del arte se está funcionando desde parámetros *mercantiles*. No se trata (solamente) de un proceso de mercantilización del objeto artístico, de reificación de lo simbólico, sino que estamos advirtiendo cómo ese fenómeno se remite a razones anteriores que abarcan la amplitud social y existencial del hombre, más allá del mero problema artístico. Esta efectiva sustitución del valor de uso (crítico, revolucionario) que había venido fundando la experiencia vanguardista del arte, por su *valor de cambio*, delata una mucho más dilatada escala de transformación de las condiciones de civilización en las que se dan los fenómenos que estudiamos. En esta línea, ya hemos visto cómo la relación con la obra de arte se problematiza si se sigue planteando desde presupuestos modernos. Unos presupuestos que son los que tenemos en mente cuando hablamos de banalización estética, porque seguimos considerando *estéticos* ciertos modos muy particulares de aparición, despreciando otros, por tanto. Pero hemos de observar que tales *modos despreciados*, nos guste o no, constituyen *algo* muy presente, y vigente, en nuestro mundo, pongámosles el nombre que les pongamos. Esto, es claro, repercute en la representación artística, más exactamente en la manera como se accede a las producciones artísticas, pero además exterioriza unas circunstancias culturales de carácter general: estamos hablando de una manera de comprender los espacios y los modos de relación intersubjetiva –de los cuales el arte sería (según el criterio moderno), territorio privilegiado– que muestran evidentes signos de transformación. No requerimos ni proyectamos las mismas inquietudes que antaño en los demás. Desde esa cápsula narcisista que Lipovetsky llama *personalización*, la relación con el otro se concibe, pues, *modificada*:

[...] *Mientras el interés y la curiosidad por los problemas personales del Otro, aunque sea un extraño para mí, siguen en aumento (éxito de las revistas “del corazón”, de las confidencias radiofónicas, de las biografías) como es propio de una sociedad basada en el individuo psicológico, el Otro como polo de referencia anónima está abandonado igual que las instituciones y valores superiores.*<sup>102</sup>

Y a la atención de estos intereses por parte del sujeto posmoderno no la podemos llamar propiamente *cultura moderna*. Por eso, insistimos, hoy hablamos de banalización y superficialización de las relaciones. Este fenómeno se suele explicar como efecto de que la progresiva *sociación* de la cultura en la modernidad –que por diversos autores ha sido narrada como un proceso de democratización– se produzca, a su vez, también como una separación de la cultura entendida en el sentido que le dimos al término cuando nos servimos de la figura de la *distancia estética* para explicarla. No se trataría, sin embargo, de defender una distinción general de niveles culturales *high*, *middle* o *low*. La, entre otros defectos, ineficacia de esta concepción del fenómeno

<sup>101</sup> Vattimo, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa. Barcelona, 1986, p. 25.

<sup>102</sup> Lipovetsky, Gilles, *op. cit.*, p. 70.

ya fue rotundamente demostrada por Umberto Eco en su ya citado *Apocalípticos e integrados* (1965). Quizás merezca la pena recordar su postura:

[...] *También en la esfera de los valores estéticos, debemos admitir que se ha verificado una especificación de niveles de tipo análogo [a la disparidad de desarrollo entre investigaciones teórica y práctica en el ámbito de la ciencia y la tecnología]: por un lado, la acción de un arte de vanguardia, que no pretende y no debe aspirar a una inmediata comprensión, y que lleva a cabo una experimentación sobre las formas posibles (sin que por ello deba necesariamente, aunque en algunos casos sea así, proceder ignorando los otros problemas y creyéndose la única creadora de valores culturales); por otro, un sistema de “traducciones” y de “mediaciones”, algunas con intervalos de decenios, que por su modo de formar (con los sistemas de valores conexos) se encuentran a niveles de más vasta comprensión, integrados ya en la sensibilidad común, en una dialéctica de recíprocas influencias muy difíciles de definir y que sin embargo se instaura en la realidad a través de una serie de relaciones culturales de índole diversa. **La diferencia de nivel entre los distintos productos no constituye a priori una diferencia de valor, sino una diferencia de la relación frutiva en la cual cada uno de nosotros se coloca a su vez.** En otras palabras: entre el consumidor de poesía de Pound y el consumidor de novela policíaca, no existe, por derecho, diferencia alguna de clase social o nivel intelectual. Cada uno de nosotros puede ser lo uno o lo otro en distintos momentos, en el primer caso buscando una excitación de tipo altamente especializado, en el otro una forma de distracción capaz de contener una categoría de valores específica.<sup>103</sup> (la negrita es nuestra).*

Mediante el razonamiento que nos expone, Eco *duplica* al sujeto de forma que atienda cada objeto según unos roles diferentes, aplicando códigos especializados y no genéricos de apreciación estética. Es decir, está, en fin, jugando a esa *impersonation* con que iniciábamos este acercamiento a la figura del sujeto estético contemporáneo. Y en esta ambivalencia de papeles que desarrollar puede que esté una clave para comprenderla. Pues ante todo se trata de un sujeto ante un objeto: lo que más nos interesa aquí del punto de vista de Eco es cómo centra la “*diferencia de nivel* entre los distintos productos” en el sujeto, no en el objeto. Esto nos remite directamente al juicio de gusto ilustrado, y, como hemos dicho, a la necesidad de la distancia respecto al objeto para poder juzgarlo y apreciarlo. Así, Eco cuenta cómo quien disfruta con Pound también puede hacerlo con la novela policíaca, pero nosotros hemos, entonces, de *preguntar más*, hacerlo no sólo por una sino también por *la otra parte de esa duplicidad* que hemos observado: ¿qué ocurre si, a la inversa, ponemos esa poesía ante el lector de la novela?

Estamos ante un problema de capacitación del sujeto para situarse como tal ante un objeto y, entonces, *hacerlo estético*. Ello conlleva una clase de acción por parte del sujeto, un implicarse respecto al objeto, que se cifra, aún hoy, en el juicio de gusto. Pero nos encontramos con que el sujeto que hemos dado aquí en calificar como posmoderno no se hace cargo de esta acción de forma tan clara, tan *diferenciada*. Su interés por la imagen parece responder a un tipo de relación de carácter mucho más pasivo y generalista, ante unas imágenes mediáticas que, de nuevo en palabras de Eco, “en lugar de simbolizar una emoción, la provocan; en lugar de sugerirla, la dan ya confeccionada”<sup>104</sup>. ¿Dónde comprender, entonces, la formulación fundacional del juicio de gusto que sitúa la experiencia estética en el libre juego de la imaginación y el entendimiento del sujeto?

<sup>103</sup> Eco, *Apocalípticos*, pp. 73-74.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 57.



### 3.1.6. Relación y capacitación

Por lo que llevamos visto, parece que en estos momentos se trataría, mas bien, de pensar en las condiciones de (im)posibilidad de espacios para el arte moderno cuando el sujeto posmoderno no reconoce ya su necesidad, al menos en cuanto que instancia social de representación. Las condiciones “habituales”, las que han dado pie al inicio de esta investigación, las que corroboramos cada día, sitúan la *modernidad* del arte en su elitización. Al emplear este término, no estamos haciendo referencia a diferencias “de clase” social, como ocurrió en el pasado: hemos visto que lo que estamos calificando es una recepción especializada, que requiere de un proceso de capacitación para ejercerla. Tal proceso puede darse a priori, como tradicionalmente ha hecho nuestra cultura, mediante la formación del gusto de las personas a través de la educación; o puede darse, mantenemos nosotros, de un modo particular, *en el propio proceso de relación con la obra*. Por eso hablaremos de obras no como objetos de contemplación sino como *operadores* artísticos, como generadores de las capacidades de relación sensible y cognitiva de que pueda disponer el sujeto en (o a partir de) su contacto con la imagen. Ello es lo que nos llevará a poder pensar en un proceso dialéctico que posibilita la efectiva *didáctica* de la obra como proceso de interpretación crítica de su entorno mediático.

Como estamos comprobando, el lugar que ocupa aún hoy un sujeto estético ante una obra de arte puede ser determinante de la misma. Sin embargo, parecen reclamarse para ello obras que impliquen el *darse en el propio proceso de relación* con ese sujeto. Un proceso que existe en un contexto definido por las condiciones actuales de producción de realidad mediante artefactos visuales de sofisticada retórica, esto es, por la necesaria *naturalización* de que son objeto las imágenes artificiales, incluidas por supuesto las del arte. Por lo tanto, la citada relación con la imagen por parte del sujeto se plantea como un proceso de *producción de su propia condición de sujeto estético*, de manera que esta transformación se opera en el transcurso de la obra. Digamos que la obra de la obra será el sujeto estético.

Con todo lo dicho podemos llegar al punto de plantear que se está buscando, desde el ámbito específico del arte, a un nuevo sujeto estético. El lector de Pound al que se refería Eco es un lector *moderno*. Pero nuestra propuesta respecto a un *arte invisible* implica el hecho de que el sujeto posmoderno, la fruición posmoderna, no tiene por qué ser necesaria (y excluyentemente) superficial y banal, sino que también puede desarrollar un modo dialéctico, como hemos indicado y veremos, respecto a la imagen ante la que se instituye como *sujeto estético*. Y esa modificación compromete diversos planos que nos dan cuenta de lo *valorable* del trabajo artístico que estamos estudiando. Ante todo, estamos reconociendo un modo de articular una transgresión de los códigos de dominación social más *naturalizados*, lo cual nos vuelve a hacer pensar en categorías modernas del arte que fueron abandonadas hace tiempo en los museos y en las enciclopedias de historia del arte: ya hemos subrayado aquí la “muerte de la vanguardia” en su consumo masivo, en su repetición y asimilación mercantil. Por otra parte, la búsqueda de este sujeto estético que habita territorios *del mundo* -un mundo que excede con creces las fronteras del *mundo del arte*- recordémoslo, supone una manera explícita de asumir una expansión

de lo artístico que implica su disolución en lo estético. Este movimiento ha sido pregonado y considerado hasta la saciedad desde Hegel en adelante, pero nosotros creemos ver en el trabajo que nos ocupa una manifestación artística de ello que no se limita a tratarlo como tema o como problema de representación, sino que lo asume como condición de existencia de la obra en sí misma. Ello supone, evidentemente, el cuestionamiento de su propia condición como obra de arte, pero ese cuestionamiento no aparece como un fin de autorreferencialidad, tan al uso desde la modernidad del arte, sino como un inevitable y, reveladoramente, despreciable aspecto de un proceso que se dirige al sujeto como tal, más allá de su condición de *espectador de arte*. De manera que la búsqueda de ese *nuevo sujeto estético* de que hablamos lo va a reconocer fuera de los límites de la convención artística.

Así pues, podemos deducir, según estas observaciones, que la diferenciación de sujetos que hemos tenido que plantear en este capítulo para poder comprender la situación en la que trazamos nuestra investigación, no se muestra como una condición concluyente del proceso estético. Al menos en lo relativo a las obras que son objeto de este estudio. Al contrario, tal diferenciación no parece existir para estas obras. O, mejor dicho, éstas existen en función de la supresión de esa distinción. De forma que nos encontramos hablando de un sujeto que se asume como posmoderno pero que es tratado desde *algunos* intereses eminentemente modernos. Precisamente *esos* intereses que nos recuerdan la intencionalidad didáctica, socializadora, ideológica, activadora de una energía colectiva de las vanguardias que más asumieron su capacidad de transformación social sobre la base del carácter *público* de la actividad artística.<sup>105</sup>

Por tanto, si en principio hoy podría parecer impracticable una transgresión efectiva del orden que mantiene las condiciones del intercambio entre arte y espectador, estamos comprobando que una mirada atenta e intencionada descubre otros caminos aptos para esa empresa. Teniendo en cuenta, ya lo vimos, que tal sería uno de los intereses prioritarios de la actitud que funda el arte moderno, podríamos dejar de pensar en un acabamiento de ese aspecto: al contrario, lo que notamos es una diversificación de las estrategias de aparición, derivada precisamente de la escisión consciente que hemos observado respecto a los modos artísticos que reconoce la institución-arte. Por eso, al tomar una vía divergente respecto a la modernidad “oficial” de las vanguardias históricas (más historicadas-museificadas-reificadas que nunca), el *arte invisible* ha de buscar a un sujeto “ajeno” a ese sistema de reconocimiento y apreciación.

Buscarlo, entonces, en su entorno natural, en los modos que definen la existencia del sujeto posmoderno. Y uno de ellos, que a nosotros nos está sirviendo en cierto modo de referente, es su condición de *consumidor*. Podemos decir que el consumo, una actividad de supervivencia tan antigua como el hombre, adquiere en

---

<sup>105</sup> Realmente, escribir hoy día en estos términos puede ser tomado como una exhibición de cierta “inocencia”, quizás como una especie de “acto de fe” movido por la nostalgia de “tiempos mejores” en los que el arte se planteaba horizontes universalistas y utópicos. No obstante, partimos de la conciencia de que todos los “tiempos mejores” siempre son contruados para ser contados: son ficciones. Por tanto, tal nostalgia no tendría aquí razón de existir. Aquí se está leyendo el pasado para construir una lectura que dé un sentido al presente. Y los términos a los que recurrimos nos son sugeridos por el propio devenir de una investigación que nos hace descubrir unas constantes en el transcurso del tiempo. Esto nos haría, al contrario, sospechar precisamente de la objetividad de tales suposiciones de “nostalgia”, que se nos revelarían ahora como una postura ante el presente tan parcial como interesada en no recordar, es decir, ocultar, ciertas *funciones* del arte que pueden resultar molestas para el mantenimiento de una jerarquía de valores estéticos cada vez más apropiada a sus aplicaciones mercantiles.

nuestra cultura poscapitalista una particular y nueva entidad ontológica: nos habla directamente del ser actual en función de una sociedad fundamentada precisamente en la capacidad de obtener rendimiento económico de la generación y satisfacción de sus deseos. El consumo viene a convertirse en modo de habilitación social, un modo que adquiere dimensiones universales. Por lo tanto, estamos hablando de un fenómeno que, más que simplemente influir, determina la concepción del mundo entorno. Y este mundo, constituido por ofertas, implica a su vez la necesidad de disponer de *capacidad de consumo*, y la definición de una situación social en función de tal capacidad. El trabajo aparece así como el medio de capacitación social, pero ya no fundamentado en lo que con él se aporta y representa en la colectividad, ni siquiera en cómo construye la identidad del individuo en su especialización funcional, sino en el rendimiento económico *personal* que genera. Este punto de inflexión de la socialización del hombre respecto al colectivo, que, como venimos subrayando, se define como un desplazamiento hacia la pasividad social, resulta particularmente importante. Siguiendo las lecturas al respecto de Bell, o de Lipovetsky, observamos cómo “el consumo se manifiesta precisamente como instrumento flexible de integración de los individuos en lo social, el medio de neutralizar la lucha de clases y abolir la perspectiva revolucionaria”<sup>106</sup>. La hoy llamada “cultura del ocio” remite, desde este punto de vista, a esa problemática de desarticulación de los instrumentos de participación del ciudadano que venimos sugiriendo de modo recurrente y que otorga razón de ser al trabajo artístico que nos ocupa. Bajo la brillante cara del bienestar del consumidor late la cruz de su existencia hedonista: la pérdida de capacidad de intervención en lo público, la propia pérdida de lo público como lugar propio del ciudadano. Lo que se deprecia aquí es el concepto de *civitas* sobre el que se asienta el sujeto moderno. De ahí, entre otros factores, la modificación que estamos narrando. La consecuencia de ello es claramente expresada por Bell:

[...] *El cimientamiento de toda sociedad liberal es la buena disposición de todos los grupos a transigir en los fines privados en pro del interés público. La pérdida de civitas significa, o bien que los intereses se han polarizado de tal modo y las pasiones inflamado a tal punto que estalla el terrorismo y la lucha entre grupos y prevalece la anomia política; o bien que todo intercambio público se convierte en un trato cínico en el que los sectores más poderosos se benefician a costa de los débiles.*<sup>107</sup>

Obsérvese cuán lírica, casi exóticamente inocente nos suena hoy el tono que imprime Bell a este fragmento, es decir, cuánto ha alejado de nosotros el tiempo la actitud crítica que muestra respecto a lo que aún entiende como un problema antes que como un destino. La desencantada, descreída y, por qué no decirlo, cínica recepción que hoy podemos hacer de estas palabras nos da una idea de lo certero de su análisis, y nos permite comprender el sino de un sujeto *determinado* a *ser en función* del mundo-mercado, a *ser consumidor*. El declive, implícito en este proceso, de las instituciones sociales (a través de las cuales *actuar*), corre paralelo al desarrollo de la autoconciencia del sujeto que habita el mercado (en el cual *elegir* lo que se compra). La modificación es sustancial, pues esa elección, supuesto fundamento del ejercicio de la libertad individual, depende, como hemos adelantado, de una capacidad no tanto ética o intelectual como meramente económica; pero es que, sobre todo, supone un descreimiento radical respecto a la *posibilidad* de modificación de lo colectivo por parte del individuo. El escepticismo que fundara el pensamiento científico tal y como la modernidad lo comprende pasa a ser razón de una desestructuración social muy significativa. Así, dejando a un lado la, según hemos explicado, tremenda escisión que para el sujeto posmoderno supone la diferencia entre el

<sup>106</sup> Lipovetsky, Gilles, *op. cit.*, p. 127.

<sup>107</sup> Bell, Daniel, *op. cit.*, p. 231.

tiempo rígido, utilitario y necesario del trabajo, por un lado, y el tiempo del ocio en el consumo, por otro, nos encontramos con la instauración de una situación en la que se absolutiza el estado de consumidor y espectador. Podríamos decir que estamos ante la aparición de una especie de *espectador continuo*, en el sentido de que no existe lugar para el intercambio más allá de la recepción pasiva de productos espectacularizados.

### 3.1.7. Una restitución moderna en la estetización generalizada

En su ensayo *Modos de la sensibilidad. Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento* (2002), el profesor Luis Puelles realiza una lectura que se sirve del concepto romántico de lo sublime para interpretar la actual espectacularización del mundo. Una lectura, pues, que nos interesa desde el momento en que nos permite establecer analogías entre el sujeto romántico y el posmoderno, afinidades que, evidentemente, vendrán a clarificar también las transformaciones que venimos exponiendo en este capítulo. Con la clave de conocer la relación del sujeto con estas dos categorías, pensemos lo sublime y lo espectacular. Así, por ejemplo, nos encontramos con que lo sublime implica de lleno al sujeto en su contemplación del objeto:

[...] *En el sentimiento de lo sublime, el sujeto debe sentirse embargado por el objeto, sobrecogido por él y, a la vez, libre del miedo que supone la exposición al poder destructor de la naturaleza. Como la catarsis aristotélica, el sentimiento de lo sublime según Burke pasa por la condición de un casi perderse en la naturaleza, y, sin embargo, en un descubrirse a través de la distancia. Esto, que todavía a mediados del siglo XVIII será un rasgo constitutivo de la experiencia estética (capaz de sostenerse en la distancia de la naturaleza), cincuenta años después, en el Romanticismo, será sentido como nostalgia del objeto (de la naturaleza), como pérdida de la unión con el objeto.*<sup>108</sup>

El sujeto romántico habita una condición nostálgica, esto es, recibe el mundo como pérdida, una ausencia de sí mismo como parte de ese mundo que podemos reconocer en la distancia que a la vez sujeta y separa al espectador posmoderno ante su mundo espectacularizado. Lo sujeta porque no puede salir del marco, no concibe un afuera del mismo, y lo separa su incapacidad de actuación en él. De entrada, nos gustaría subrayar cómo tal espectador no es ya tal en el sentido clásico del término: no está *esperando* ninguna puesta en escena ante él, no puede distinguir un espacio para la ficción respecto al de lo real. En este sentido, Guy Debord publicó en 1967 una muy celebrada obra que nos sitúa ante la cuestión con particular lucidez. En *La sociedad del espectáculo*, el análisis de estas figuras se torna instrumento de comprensión del funcionamiento de las sociedades posindustriales, y el sujeto es mostrado en toda la amplitud de su impotencia respecto a esa capacidad de actuación en el mundo. Un mundo que, así, habita bajo el signo de la separación del mismo:

[...] *La separación es alfa y omega del espectáculo. La institucionalización de la división social del trabajo, la formación de las clases, habían construido una primera forma de contemplación sagrada, el orden mítico en el cual todo poder envuelve su origen. Lo sagrado justificaba la ordenación cósmica y ontológica correspondiente a los intereses de los amos, y explicaba y embellecía todo aquello que la sociedad no podía hacer. Por tanto, todo poder separado ha sido siempre espectacular, pero la adhesión de todos a esa imagen inmóvil no significaba más que el reconocimiento común, en una proyección imaginaria, de la pobreza de la*

---

<sup>108</sup> Puelles Romero, Luis: *Modos de la sensibilidad. Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*. Diputación de Pontevedra. Vigo, 2002, p. 93. (En adelante: Puelles, *Modos de la sensibilidad*).

*actividad social real, sentida en gran medida como unitaria. El espectáculo [...], en cambio, expresa lo que la sociedad puede hacer, pero en tal expresión lo permitido es lo absolutamente contrario a lo posible. El espectáculo mantiene la inconsciencia acerca de la transformación práctica de las condiciones de existencia. Es su propio producto, y es él mismo quien establece sus reglas: es algo pseudosagrado. Exhibe lo que él mismo es: el poder separado que se desarrolla por sí solo gracias al aumento de la productividad por medio del incesante refinamiento de la división del trabajo como parcelación de gestos, dominados ahora por el movimiento independiente de las máquinas y trabajando para un mercado ampliado. Toda comunidad y todo sentido crítico quedan disueltos en este movimiento en el cual las fuerzas que han conseguido acrecentarse se separan y no pueden volver a recuperarse.*<sup>109</sup>

Esa separación que impone la sociedad del espectáculo se sirve de la distancia de un modo paradójico. Como veremos con mayor detenimiento un poco más adelante, la *distancia* es el mecanismo que establece el sujeto moderno para poder abarcar el mundo: pensarlo, racionalizarlo, subsumirlo bajo las leyes que proyecta sobre él. Es, dijimos, un instrumento de dominio del sujeto sobre la naturaleza, precisamente el que, *también*, nos permitía *contemplarla desinteresadamente*. Sin embargo, ahora nos encontramos con que quien ha resultado *puesto a distancia* es el propio sujeto, que no encuentra modo de acceder a la realidad (¿qué realidad?), que *tan sólo* puede, ya, asimismo, contemplarla: la sociedad del espectáculo consiste, básicamente, en eso. La eliminación del sujeto moderno en pos de su progresiva conversión en objeto se evidencia aquí claramente. Puelles lo explica del siguiente modo:

[...] *Lo espectacular actúa sobre el deseo imponiendo su imaginario. [...] La imposición de lo espectacular excluye el movimiento imaginante porque todo está dispuesto para ser simplemente admirado y consumido. Lo espectacular pretende que el sujeto fascinado no se salga de la imagen que se da para ser contemplada como un fin en sí mismo.*<sup>110</sup>

Efectivamente, la libertad de juicio y acción del sujeto, la capacidad de análisis del sujeto postmoderno, aparecen coartadas por su condición de espectador cada vez más pasivo de una narración en la que nunca podrá intervenir. La supresión de la accesibilidad al espacio público en el que ocurre *la realidad* viene dada, en este sentido, por otro aspecto significativo, que afecta a la propia capacidad de identificación de la misma. Esto ha sido caracterizado por Puelles como un *nuevo encantamiento* del mundo. En efecto, desarrollando la tesis de Max Weber según la cual la ilustración moderna, con su proceso de racionalización global, produjo lo que Schiller llamó un *desencantamiento del mundo*, Puelles mantiene que ese proceso de racionalización ha sufrido una especie de dislocamiento por el cual todo ese saber antes al servicio de la razón ha devenido en servicio de la sinrazón. Es lo que llama nuevo encantamiento y que describe del siguiente modo:

[...] *La estetización generalizada tiene actualmente la forma de un nuevo encantamiento soportado en la condición de la apropiación y “espectacularización” del mundo. Nuevo encantamiento, nueva fascinación caracterizada por una extraña conjunción: un mundo del deseo y la seducción en el que se conjunta la ilusión de accesibilidad visual y la inaccesibilidad “a la mano”; un mundo visiblemente accesible pero inasible; un*

<sup>109</sup> Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos. Valencia, 1999, pp. 46-47.

<sup>110</sup> Puelles, *Modos de la sensibilidad*, p. 96.

*mundo que se deja ver pero no se deja tocar. El correlato estético de este modo de ser del mundo contemporáneo es el de la complacencia, una estética de la complacencia (deudora del barroco) que se cifra en un “dejarse fascinar”.*<sup>111</sup>

Dejarse fascinar implica una actitud de inequívoca pasividad ante la imagen que, literalmente, embarga al sujeto. Estamos, pues, hablando de un espectador bien diferente a aquel “espectador-creador” que tipificara Duchamp para la posteridad del arte moderno. Seguramente Duchamp aún pensaba en términos modernos de identidad, en el sentido de claro reconocimiento de los valores y códigos a los que dirigía su crítica, por muy escéptico que se mostrase respecto a tales convenciones del arte. Pero, en la actualidad y desde el punto de vista descrito, la mirada no puede ser ya idealizada de modo tan global y ambiguo: queda hoy, por lo tanto, por estudiar este agente al que se ha ido dotando de cada vez más y mayores atribuciones en el proceso de producción estética, el espectador. Nos hallamos otra vez, pues, ante la evidencia de que la naturaleza de esta figura, en principio trascendental para la concepción de actividad artística o estética cualquiera, adquiere un sentido cada vez más problemático, en razón de lo cual la abordamos como eje fundamental de las propuestas que aquí estudiamos. De esta forma, la condición que, desde el arte invisible, se le exige a este espectador no se limita ya a la capacidad de elaborar una interpretación que parta y se refiera a nociones propias del arte y sus tradicionales ámbitos temáticos y estilísticos, sino que la instauración de sentido deriva de un extrañamiento que provoca la mirada crítica respecto, primero, a las condiciones de reconocimiento de la imagen por parte del sujeto, y luego, a su interpretación relacional respecto al contexto en el que se inscribe. Se plantea así una *actividad de lectura crítica* del espectador tanto hacia la imagen que inicia el proceso, como, sobre todo, al ámbito de los modos y prácticas sociales que sostienen su significancia. En esta línea resultan esclarecedoras ciertas tesis de Jacques Rancière respecto a la política, especialmente en lo relativo a su definición de un *sujeto político* actual:

[...] *La política no es el ejercicio del poder. Debe ser definida por sí misma, como una modalidad específica de la acción, llevada a la práctica por un tipo particular de sujeto, y derivando de una clase de racionalidad específica. Es la relación política la que hace posible concebir al sujeto político, no a la inversa.*<sup>112</sup> (la negrita es nuestra)

Como vemos, Rancière define al sujeto político a través de su acción, lo cual implica un análisis de la cuestión realizado desde parámetros aledaños a lo estético –recordemos a Eco y, antes, a Kant- si consideramos la acción como inductora de sentido, proveedora de una cualificación y de un nuevo punto de vista, que es lo que ocurre en una obra de arte. Es, pues, esta condición operativa (y aquí política) la que se muestra propia del sujeto del acto estético, tanto del autor como del espectador (si cabe ya distinguir categóricamente ambos términos), en un punto *posthistórico* en el que la disolución de esa capacidad del sujeto es manifiesta. Así, si Baudrillard no dudaba en diagnosticar el funcionamiento actual de los sistemas sobre una “entidad nebulosa, sobre esa sustancia flotante cuya existencia ya no es social sino estadística”<sup>113</sup> que son las masas, lo que él mismo llamaría “las mayorías silenciosas”, aquí se está reivindicando, a partir pero a diferencia de ello, una

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>112</sup> Rancière, Jacques: *Once tesis sobre la política*. En <http://aleph-arts.org/pens/11tesis.html>

<sup>113</sup> Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*. Kairós. Barcelona, 2002, p. 127. (En adelante: Baudrillard, *Simulacro*).

recuperación de lo social como campo de trabajo y no sólo de representación. Por lo tanto, resulta ahora bien reconocible la pertinencia de la función pragmática de las realizaciones que nos ocupan, unas obras (de arte) que pretenden restituir al sujeto, al menos, tal conciencia de *actor* en un panorama general que lo dispone todo para sumirlo en la pasividad de ese cómodo *sinsentido* al que aludía Puelles.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Nos remitimos de nuevo al capítulo en el que desarrollamos este proceso de pragmatización de la operación artística.

### 3.1.8. Otra experiencia, otro espectador: el público como cuestión

No obstante, también abordábamos la figura del sujeto estético desde otro plano. Así, decíamos de la figura del espectador que ha devenido en la de un sujeto del arte que ambiguamente es transformado en muchas ocasiones en objeto del mismo: ello es así por parte de muchísimas obras que despliegan todo un abanico de recursos de interactividad o de participación, consciente o inconsciente, de quien se dispone a contemplar la obra en cuestión. *Contemplar...* Hemos ya planteado la necesidad de reconsiderar el propio concepto de contemplación estética: de hecho, no otra cosa venimos haciendo desde que iniciamos estas líneas. Parece claro que el ejercicio del espectador experimenta, como ocurre en tantos aspectos de la cultura en general, también una veloz modificación. Su papel como “sujeto que contempla” parece no ajustarse ya a unos modos de atención en los que la fugacidad y la actualización contextual (muy determinada por fenómenos de caducidad u obsolescencia, en clara analogía funcional con la industria de la moda) han ocupado el lugar de una experiencia estética como “instante suspendido” en la que se aspiraba a un conocimiento de orden superior, trascendente. El paradigma del consumo, que implica una seducción por parte del producto para captar la atención sobre sí mismo, nos hace discriminar entre las diferentes ofertas visuales en función de unos criterios en los que la rapidez de la selección se torna un valor en modo alguno despreciable. Por tanto, la superficialidad de tales juicios hace que las imágenes-oferta se organicen con tal fin: el de su *lectura rápida*, aspecto que de forma evidente imposibilita la clásica experiencia reflexionante ante la imagen. El sujeto posmoderno “navega” por imágenes de todo tipo, y ello crea hábitos de recepción como el citado que, indiscutiblemente, determinan la propia noción de experiencia estética. *Navega fascinado* por un mundo estetizado que, por absolutización, disuelve el espacio de la representación, es decir, aquel que permitía identificarse al sujeto moderno. Pues, ¿cómo ser sujeto de juicio sin objeto concreto que enjuiciar?... Es a esto a lo que nos estábamos refiriendo al señalar como muy significativo el fenómeno de supresión de la distancia estética que exponíamos con anterioridad: en él se cifra un muy importante aspecto de la modificación del hombre moderno hacia su configuración posmoderna. Detengámonos, pues, un tanto en pensar la condición del sujeto de juicio.

Esta noción, *distancia estética*, que está resultando ser un hito recurrente en nuestro camino, nos va a permitir recapitular un poco los resultados de nuestra deriva alrededor de esa ambigua figura que hemos llamado sujeto estético contemporáneo y de su modo de relacionarse con el arte. La idea de distancia estética, así, nos lleva a remontarnos a momentos originarios del proceso de autonomía del arte... Nos hace pensar, por ejemplo, en el juicio de gusto según Kant. Cuando decimos que el mundo ha cambiado no sólo estamos refiriéndonos a la alteración de las cosas que lo constituyen, sino sobre todo al sentido que esas cosas adquieren para nosotros. Y hoy no nos importan las mismas cosas que a una persona –más exactamente, a un burgués– del XVIII. Ya venimos explicando desde diversos planos cómo ni sus condiciones ni sus expectativas de vida son las nuestras, ni su concepto del tiempo, o del ocio, o del trabajo. De entrada, dentro del contexto ilustrado en el que se identifican arte y belleza, belleza y verdad, y se entiende, por tanto, el arte como desvelamiento de la verdad del mundo, llama la atención, como decimos, la formulación que hace Kant del juicio de gusto:

*Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento,*

sin interés alguno. *El objeto de semejante satisfacción llámase bello.*<sup>115</sup>

Nos estamos refiriendo al *desinterés* que Kant reclama del juicio de gusto. Implica una desafección del sujeto que nos da pistas acerca de su naturaleza. Nos habla de un sujeto que *toma distancia* respecto a aquello que juzga, una distancia que le permite, precisamente, objetivar el mundo, en este caso la obra de arte. Por tanto, estamos hablando de alguien que posee esa capacidad para distanciarse, que está en condiciones de ello. El tipo de sujeto que se está articulando aquí es un constructo cultural hijo del orden de valores de su tiempo, dotado de unas cualidades, pues, *valiosas*, que eran ostentadas por un grupo concreto de personas: los (hombres) burgueses. Esto es, aquellos individuos que en estos momentos fundacionales de la estética se hallan protagonizando un imparable ascenso en su significación social, en detrimento, sobre todo, de una nobleza que ve desvanecerse su estado privilegiado y de unas *clases bajas* que continuarán ajenas a la construcción del sujeto moderno ideal que proclama la Ilustración –aspecto éste del problema deparará importantes consecuencias históricas, como sabemos. Estos cambios, revolucionarios en todos los sentidos, se dan a un nivel social y político, y ocurren sobre todo en el ámbito cultural. De hecho, sabemos que, en lo esencial, el orden imperante cambia de *clase* dirigente, pero mantiene muchas de las estructuras y de los modos recién arrebatados a la aristocracia, como bien supieron ver Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*. Precisamente, la cultura que se gesta en estos accidentados cambios de poder y mentalidades produce un *modelo* de sujeto –el burgués, como decimos– cuyas cualidades, al menos en lo relativo a algunos aspectos que aquí nos incumben ahora, se muestran deudoras de un modo ciertamente *aristocrático* de concebir la existencia. ¿Cómo explicar, si no, ese requerimiento de *desinterés* que impone Kant al juicio de gusto? En su *Metafísica*, apela, en términos parecidos, a la capacidad de juzgar sin ser *afectado* por el objeto, cuando dice que “la virtud presupone necesariamente la apatía”<sup>116</sup>.

El sujeto moderno, pues, se comprende desde su posición *distante* respecto al mundo. No puede, para ser, estar en el mundo: ello define perfectamente los lugares del espectador y de la representación, del hombre y del mundo. De esta forma, estamos comprobando cómo el sujeto moderno depende de unas condiciones en las que se hace posible su constitución como tal, en las que el ejercicio del juicio puede realizarse. Unas condiciones que no han resultado, sin embargo, inalterables, lo cual tampoco debe sorprendernos en demasía. Pues, precisamente, esta condición *histórica* fue la que determinó su instauración por parte de la Ilustración. En el constante devenir de las modificaciones que experimenta el hombre, sus giros resultan, por tanto, naturales, aun implicando profundas crisis de su propio estatuto respecto al mundo. De hecho, no dejaremos de recordar que estamos entendiendo al hombre como un producto eminentemente histórico, un *sujeto-sujetado* por las prácticas culturales que lo hacen tal es, prácticas, evidentemente, movilizadas y cambiantes en el tiempo.

Por todo ello, la condición de *nuestro tiempo*, definida hasta la saciedad como postmoderna, no puede sino suponer la comprensión de *otro* tipo de sujeto, distinto de lo que habíamos venido entendiendo por sujeto moderno, una figura de raigambre eminentemente ilustrada que responde a unos valores e ideales que son los propios de un tiempo pretérito de nuestra cultura. El surgimiento de este sujeto como producto ilustrado, en

<sup>115</sup> Kant, Immanuel: *Crítica del Juicio*. Espasa. Madrid, 1999, p. 141. (En adelante: Kant, *Juicio*).

<sup>116</sup> Kant, Immanuel: *Metafísica*. Cit. en Horkheimer, Max / Adorno, Theodor: *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta. Madrid, 2001, p. 142.

el hermoso y célebre pasaje con el que Michel Foucault concluye *Las palabras y las cosas* (1968),

[...] no se trató de la liberación de una vieja inquietud, del paso a la conciencia luminosa de una preocupación milenaria, del acceso a la objetividad de lo que hacía mucho tiempo permanecía preso en las creencias o en las filosofías: fue el efecto de un cambio en las disposiciones fundamentales del saber. El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también de su próximo fin.

Si estas disposiciones desaparecieran como aparecieron, si [...] oscilaran, como lo hizo, a finales del siglo XVIII todo el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena.<sup>117</sup>

Del mismo modo que Foucault se refiere al hombre formulado por la Ilustración, nos está también mencionando una *oscilación del suelo* que no dejamos de notar bajo *nuestros* pies. De hecho, su pronóstico se inscribe en el amplio contexto de críticas que a lo largo de nuestro siglo han venido apuntando hacia toda una serie de categorías relativas al modelo de subjetividad que produjo el ideal de la Razón. Críticas que nacen, precisamente, de la necesidad de explicar una situación posmoderna a través de la búsqueda de la génesis de los fenómenos actuales que la conforman. Esta arqueología de la razón, tan cara a Foucault, vemos cómo remite continuamente al período ilustrado como fuente de logros y desgracias de ese *hoy* del sujeto y del arte que pretendemos comprender.

Y si estamos tratando de definir al sujeto estético proveniente de entonces, habremos de recordar la naturaleza de las significativas modificaciones que a partir de la Ilustración se producen en el estatuto cultural y ontológico del arte. De un arte eminentemente cortesano o religioso vamos a pasar a considerar su condición burguesa, lo cual implicará transformaciones de forma y de fondo, en los sentidos que hasta aquí hemos ido viendo, en otros de los que nos ocuparemos más adelante, y en muchos otros que tan sólo mencionaremos. Mas, ahora, observemos que entre las numerosas implicaciones que esta secularización del arte nos traerá, hay una que el proyecto ilustrado ha vinculado con su ideal de emancipación humana. Estamos hablando de un curso hacia la *democratización del arte*, conflictiva expresión a la que ya hemos aludido y cuyas consecuencias han deparado no pocas razones de la situación actual del mismo. Y, entre ellas, la ambigüedad de la propia expresión *sujeto estético* que se ha descrito. En efecto, si el término “sujeto” se nos revela problemático, historiográficamente problemático, la expresión “democratización del arte” no le irá, ni mucho menos, a la zaga. Y es ésta una cuestión que ha provocado, a nuestro entender, numerosos malentendidos y ambigüedades al hablar y escribir sobre el arte de nuestro tiempo. Pues, en efecto, si por democratización hemos de entender un proceso según el cual el arte se hace accesible a toda la población, no podemos aceptar que la apertura de museos para la exhibición pública de las colecciones reales suponga una tal democratización. Ni siquiera que la apertura de Salones, y Salones *de los rechazados*, para el disfrute de la ciudadanía lo fuese... Lo que queremos hacer ver es que el arte, desde que es *moderno*, no ha de ser tan *creído* como *interpretado*, y ello implica un proceso de formación de lo que los ilustrados llamaron *gusto*, pues éste, ahora ya sí *evidentemente*, no es innato, sino cultural. Esta capacidad de juicio respecto al objeto estético es la que instituye al sujeto estético

---

<sup>117</sup> Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores Argentina. Buenos Aires, 2003, p. 375.

moderno. La pregunta sería, pues: ¿es posible que hablemos de un *público del arte* integrado por sujetos sin *formación estética (artística)*, *sujetos sin gusto (artístico)*?

Aún resultando casi excesivo el tono clasista que adquiere el problema visto desde esta perspectiva, su operatividad respecto a nuestro estudio nos hace insistir en él. De hecho, su presencia no es nueva, sino que se desvela como una constante crítica que emerge en él periódicamente: no olvidemos, por ejemplo, aquel comentario de Umberto Eco sobre los distintos grados de fruición estética que visitamos anteriormente. Y nos hace, también, convenir que estamos hablando de una actividad de fruición a la vez que de un sofisticado sistema de comprensión de la realidad fundamentado en la capacidad –adquirida, repetimos– de establecer un territorio de juicio, un espacio en el que apreciar un objeto del mundo. Es esa capacidad la que instituye ese objeto como artístico. De nuevo, la cuestión de la capacitación del sujeto emerge ante nosotros, mas lo hace para que la abordemos desde un nuevo punto de vista.

Ya hemos hecho varias referencias a la dualidad del término “sujeto” que implica la confusión de su identificación, y hemos ahora de volver a ello, pues, como decimos, aquí encontramos *otro aspecto* del problema que nos resulta en particular revelador de las razones del caso, un diferente plano del fenómeno que nos mostrará indicios hasta ahora oscuros. Precisamente, en el paradigma artístico moderno nos encontramos con esa divergencia que hace que, para mantener la convención de que el arte es *democrático* y está dirigido a *todo el mundo*, al público, haya que articular un mecanismo de relación entre ámbitos tan diversos, tan lejanos. Ese dispositivo se llama *crítica de arte*: el puente entre el arte y el público es tendido por la crítica. La crítica desempeña una verdadera función *ilustradora* en este sentido. En teoría, proporciona explicaciones acerca de la excelsitud o banalidad de unas propuestas expuestas, en la práctica, ante todo a *su* juicio. Sin embargo, desde sus inicios la actividad crítica se ha establecido, como, por otra parte, parece no poder ser de otro modo, siempre en función de una estrategia discriminadora más que según su capacidad didáctica. Ha partido de una clase de *despotismo ilustrado* respecto a un público siempre indefinido, necesario como justificación del citado carácter *democrático* y público del arte, pero prácticamente, si lo pensamos bien, ignorado por parte de los otros pilares de su edificio. Lo cual nos lleva a otra, quizás dramática, pregunta: ¿realmente es necesario el *público* para el arte? O, dicho de otro modo, ¿es condición del arte su democratización?

Podríamos responder a la cuestión que el *arte moderno* sí que se instituye a partir de su proyección social en un público que, en términos políticos, podríamos identificar con “el pueblo”. Pues si el proyecto moderno consiste en una emancipación del género humano, si la Ilustración es la “salida del hombre de su culpable minoría de edad”, si el ideal de la belleza se sigue identificando con la verdad, entonces no puede haber duda de ello. El problema, como sabemos, es que la modernidad es un fenómeno que tanto nos permite tipificarla de ese modo como de otro bien distinto, precisamente el que viene, en la práctica de la historia social, a desmentir una idea del *progreso humano* que camine paralelo al progreso científico y técnico. Nos encontramos, pues, otra vez con ese dislate civilizatorio, que afecta de pleno a la formación de las personas, para así interesar, también de pleno, a la consideración, necesidad y recepción social del arte.

Por ello, desde este punto de vista, si hemos de atender con seriedad a la pregunta acerca de la necesidad del público para el arte, del carácter democrático de esta actividad, habría que responder de un modo claramente negativo. Y la proyección de la respuesta en la actualidad cotidiana mantiene su signo: si hoy se repasan los números de los visitantes a exposiciones o propuestas artísticas de diverso tipo, podemos observar

una marcadísima diferencia entre los que gustan del arte, digamos, premoderno o de características asimilables a su comprensión retiniana (fuera de la tradición de la Gran Pintura –flamenca, barroca española, etc...- el límite y cénit del éxito de lo moderno suele ser el postimpresionismo o, incluso, el Picasso más amable, azul, rosa o “clásico”) y los que asisten a propuestas propias del arte contemporáneo a partir de las vanguardias históricas. Esto último evidencia unos graves problemas de lectura, y entonces de comprensión, por parte de un (gran) público que, simplemente, no está en condiciones de entender tales propuestas. El aprecio a “lo bien pintado que está” un cuadro de Dalí, por ejemplo, puede ser un lugar tan común como ilustrativo a este respecto. El gusto del ciudadano común de nuestro tiempo no se corresponde con las propuestas de lo que llamamos arte de nuestro tiempo. Lo interesante es que este desfase es, también, revelador de cuestiones habitualmente ignoradas, silenciadas por unos *estamentos* del mundo del arte que no tienen, así, que reconocerse como tales. Pues, más que pese, la condición jerárquica del mismo se hace evidente a poco que se observe con un mínimo de atención. Por lo tanto, si resulta que el gran público del arte es más ficticio que real... ¿Para quién trabaja hoy el artista?, ¿quiénes constituyen el público de su obra? De la respuesta que aquí corresponde se deduciría que el arte sigue habitando un lugar *apartado*, en el extrarradio de una ciudad cuyos referentes estéticos han devenido otros. Y no estamos empleando la metáfora sólo en un plano espacial o físico. Nos estamos refiriendo también a cómo ese exilio del arte produce en consonancia un exilio del sujeto estético moderno: ese *público del arte* debe ausentarse de la ciudad para visitar el arte, porque éste ya no forma parte de ella; y cada sujeto, *como público de arte*, tampoco. De ahí proviene uno de los valores que atribuímos a las propuestas del *arte invisible* que nos ocupan: precisamente, su existencia *en* la ciudad, esto es, *en* la sociedad posmoderna.

En este sentido, podemos trazar una línea de desarrollo de los modos de vinculación del arte con la realidad social de su tiempo, que nos pueden iluminar acerca del nuestro. Retomemos, pues, de nuevo, un paisaje pretérito, el paisaje del XVIII... Por una parte podemos contemplar cómo está transformándose todo un orden de ideas que justificaban lo que se ha dado en generalizar bajo el título de *Ancient Régime*. Si bien las transformaciones políticas concretas aún tardarían un tanto en concretarse, el germen intelectual de las mismas se encuentra en pleno proceso de despliegue, tal y como hemos narrado más arriba. Pero busquemos a los *sujetos estéticos*... Nos encontramos con una aristocracia educada y sin cargas sociales, que va adoptando una ideología más cercana al pragmatismo burgués que a la concepción trascendente, heroica o trágica de la existencia (tan estimada por el sentir barroco, por un lado, y por la aristocracia clásica, por otro). De modo que la futilidad de la efusión decorativista, el recreo feliz en la sensualidad de las apariencias, el disfrute del placer de la vida, serán constantes de un arte destinado a quienes pueden reconocerse en él. Así, en pleno siglo XVIII, el rococó encarna un prototipo de *arte por el arte* producido para un sector de la humanidad que hedonistamente se dedica a lo que coloquialmente calificaríamos como “vida contemplativa”.

Luego, también hallaremos, sin embargo, otros modos artísticos diferentes en nuestro paisaje de las Luces. La reacción ante la trivialidad que se le achaca al rococó se formaliza en un neoclasicismo que hará de la norma y la proporción su principio creativo. Este estilo se vuelve a



fig. 60. J. H. Fragonard, *El columpio* (1768), pintura hedonista rococó por excelencia

buscar unos referentes que justifiquen plásticamente lo que en el campo de las ideas venía desarrollando el racionalismo, y lo encuentra en la antigüedad griega. El remitirse a este período de la civilización responde no sólo a razones visuales, sino que aquí también se encuentra un momento fundador de la centralidad de la Razón. De hecho, incidiendo en un proceso de secularización en el que nos detendremos más adelante<sup>118</sup>, hay quienes, como Argullol, aludiendo precisamente a ello, ven aquí nuestro primer arte no cristiano:

[...] *El renacentista y el barroco no eran artes religiosos, pero aceptaban y asumían la importancia civilizatoria del cristianismo. El neoclasicismo sustituye el culto a Dios por el culto de la razón. En este sentido puede ser considerado la vertiente artística del primer movimiento europeo que propugna la ateización de la cultura –la Ilustración– y, en parte, también, del primer movimiento sociopolítico –la Revolución francesa– que pretende sustituir el principio de autoridad monárquica por el principio de racionalidad democrática.*<sup>119</sup>

Lo que nos encontramos aquí es, ante todo, un *arte civil*. Y, por diversas razones e intereses, ahora el destinatario por antonomasia de las producciones neoclásicas es el *ciudadano*. Basta detenerse a calibrar la importancia que se otorga a las diferentes disciplinas artísticas del período para comprobar la gran diferencia que marca la arquitectura, una arquitectura, insistimos, eminentemente civil, con respecto a la pintura o a la escultura: claro está, debido a su *nuevo* carácter público. Y, aún en pintura y escultura, los temas, por supuesto sin abandonar géneros “eternos” como el retrato, olvidan la cotidianeidad o el recreo en lo trivial (escenas galantes, paisajes, etc.) para abordar epopeyas históricas, relacionadas directa o alegóricamente con hitos políticos, bélicos o sociales contemporáneos. El valor, pues, del *público* como receptor de la obra de arte, el destino comunitario de la misma, son, ahora en particular, aspectos significativos que deben tenerse en cuenta en el momento de enjuiciar el desarrollo del sujeto estético en ciertos momentos de la modernidad... Pues bien, éste podemos decir que es el modelo utópico de existencia del arte en la modernidad. Una relación que tiende a la democratización de la experiencia estética y a su implicación en el proyecto universal de emancipación del hombre en todos sus planos de existencia. Evidentemente, estamos ante una formulación idealista que el propio transcurso de los hechos se ha



fig. 61. Antoine-Jean Gros, detalle de *Los apesados de Jaffa* (1804), obra producida en función de la proyección pública del emperador como encarnación de los valores de la Revolución

encargado de desmentir. El resultado de la modernidad del arte ha sido otro muy diferente, aunque no menos *moderno*.

En realidad, ese gran resultado de la modernidad consiste en la cuestión transversal a todo lo dicho hasta ahora, una cuestión a la que dedicamos también una lectura detenida<sup>120</sup>: el arte moderno se define desde su posición *autónoma*, aparece perfectamente desvinculado de la vida práctica. No emerge inscrito en la cotidianeidad del hombre como una de sus determinaciones, sino que funciona aparte, como espacio de esparcimiento ajeno a las implicaciones en el mundo. En ello radica su carácter decisivamente burgués, como

<sup>118</sup> Véase el capítulo de este trabajo que titulamos *Pérdida del valor trascendental del arte*.

<sup>119</sup> Argullol, Rafael: *Tres miradas sobre el arte*. Destino. Barcelona, 2002, p. 222.

<sup>120</sup> Véase el capítulo que dedicamos a las modificaciones de la condición autónoma del arte.

indicara Peter Bürger citando a H. Kuhn:

[...] “El concepto moderno de arte, común sólo desde el final del siglo XVIII como denominación que comprende la poesía, la música, el teatro, la pintura, la arquitectura”, permite una comprensión de la actividad artística como distinta de cualquier otra actividad. “Las diversas artes fueron liberadas de sus conexiones con la vida, concebidas como un todo homogéneo [...] y ese todo, como reino de la creatividad sin objeto y del agrado desinteresado, quedó enfrentado a la vida social, lo racional, que aparece estrictamente orientado hacia la definición de fines que determinan el porvenir”.<sup>121</sup>

Y de aquí proviene la concepción del arte que hoy nos hace preguntarnos por la ausencia del *gran público*. Veamos por qué. En su *Teoría de la vanguardia* (1974), Bürger intenta dejar claro el proceso según el cual la autonomía del arte es lo que permite precisamente su institucionalización por parte del sistema cultural burgués, lo cual comporta, como se ha indicado, su efectiva separación respecto de la praxis vital del ciudadano: cuando éste quiere hacer uso de él, *lo visita*. Por tanto, el arte no es considerado como elemento constituyente de la sociedad en la que ocurre el devenir histórico de la comunidad. Pues bien, dada esta situación, nos encontramos con el surgimiento de una serie de modos y actitudes artísticas que reflexionan y reaccionan ante este estado de cosas. A estos fenómenos les llamamos *vanguardias históricas*, y Bürger se esmera en subrayar que la acerada crítica de tales movimientos no se dirige hacia el arte del pasado, sino hacia la propia institución:

[...] Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al status del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. [...] La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad.<sup>122</sup>

Esta cuestión ha sido estudiada desde numerosos puntos de vista. Sin embargo, el que aquí nos incumbe ahora consiste en establecer, como decíamos, un vínculo explicativo entre la aparición de estos movimientos y la correlativa separación del arte y el público. Un público, cada vez más masivo, de carácter –ya sea por condición o por imitación de modos- *burgués*, no lo olvidemos... Lo que estamos intentando hacer ver es que el discurso de las vanguardias *pretende privar* de su arte, es decir, de su modo de concebir y usar el arte, a un público del cual luego nos extrañamos que no responda ante las propuestas del *arte nuevo*. Un arte nuevo que, por cierto, sigue habitando las mismas estancias de la institución en contra de la cual se definió: crítica, mercado del arte y museo. Lo que en el fondo venían a impugnar estas vanguardias es la idea de arte autónomo, pero su desarrollo ha demostrado que no contribuyeron sino a perpetuar esta condición. El sistema del arte ha asimilado perfectamente sus propuestas, bajo los signos de la especialización y la mercantilización, de manera que lo que se justificó en un principio como instrumento o modo de intervención en la realidad es ahora apreciado como mera investigación lingüística o formal *dentro* del arte. Y lo que tuvo su inicio en una Corte, podemos comprobar cómo continúa hoy sirviendo a otra corte. En este sentido, por tanto, podemos decir que los momentos de real socialización del arte han sido escasos, pero a ellos habremos de remitirnos para encontrar algunos posibles antecedentes que nos ayuden a explicar la naturaleza de las obras de *arte invisible* a que nos

<sup>121</sup> Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona, 2000, p. 93.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 103.

referimos en este estudio. La separación que hemos descrito dibuja, pues, la figura de un espectador desplazado, *dejado del arte*, cargado de unos modos de comprender la representación artística que ya no puede aplicar a lo que se le muestra como arte, como *el arte contemporáneo*. Un espectador que, sin embargo, sí es atendido por ese arte contemporáneo cuando éste, como decimos, socializa sus intereses y modos de configuración. Un espectador, en fin, que, para ello, debe ser transfigurado como tal: ya no será comprendido contemplando, sino circulando, paseando, habitando la ciudad.

### 3.1.9. Hacia una humanización posmoderna

Hemos hablado de momentos de socialización a examinar, y, si bien atenderemos a ello con profundidad en otros momentos del estudio<sup>123</sup>, queremos dejar ahora ejemplificada la cuestión, sobre todo en los aspectos que aquí nos atañen, los relativos a su incidencia en la reconsideración del sujeto estético que venimos planteando. Así pues, hemos de señalar que la significativa disociación de arte y público que hemos descrito no es, de cualquier modo, la única vía para acceder a la explicación de ese “fracaso” del proyecto *integrador* vanguardista. Vale también enfatizar el hecho de que habitamos un mundo espectacularizado, lo cual nos puede hacer ver la cuestión a través de un prisma distinto: justamente desmintiendo tal fracaso del proyecto emancipador del vanguardismo de principios del XX, hay quienes buscan en *otro lugar* –*otro* respecto a los tradicionales lugares del arte- el espacio de su *realización*. Y encuentran ese lugar en la propia condición espectacular del mundo, en lo que se ha dado en denominar *estetización generalizada* de la existencia. Por ejemplo, en su *Linterna mágica* (1997) tal es la lectura de la vanguardia que realiza Eduardo Subirats:

[...] *El hundimiento de las viejas concepciones globales del mundo, desde la ilustrada idea de progreso al contemporáneo concepto de socialismo, no es una simple volatilización. No hay una disolución de los grandes discursos históricos de la emancipación. Lo que reina por doquier, en primer lugar, son los signos de su cumplimiento. Las utopías modernas del diseño integral de la ciudad, de la obra de arte total, de la dictadura del proletariado han sido realizadas. [...] El reduccionismo histórico postmoderno [...] se limitó a declarar el agotamiento y el final de las utopías urbanas [de las vanguardias], de su voluntad revolucionaria, de su mesianismo estético-político, de su militatismo y su espíritu provocador. En ningún momento se puso en cuestión la racionalidad que atravesaban sus utopías y proyectos, su identificación simplista con los valores del progreso tecnoeconómico, sus relaciones ambiguas con los proyectos totalitarios modernos. [...] Las tecnologías de la comunicación plantean [...] la confiscación electrónica de la conciencia [...], que tiene lugar bajo el aspecto de la autonomía de la representación en la manipulación industrial de signos liberados de cualquier referente. Pero lejos de constituir el novum de una virtual edad postmoderna esta emancipación de los signos más bien tiene que considerarse como la consecuencia final de una revolución cultural inaugurada por las vanguardias históricas.*<sup>124</sup>

Como vemos, la mirada de Subirats desvela una muy sugerente forma de comprender la cuestión, aportando una importante apertura de la misma que no carece de coherencia con nuestros presupuestos. Tanto podemos, por tanto, atender a un planteamiento de la separación arte-público como al otro. Sin embargo, no conviene establecerse en esta equidad sin más: de esta lectura en particular podemos aprender que el campo de representación del discurso artístico ya no ha de limitarse a la obra objetual o a su presentación distinguida, sino que puede *ocurrir en* el mundo mismo. Esto ya es muy significativo del giro del arte que alumbra nuestra investigación. Pero, además, anuncia una experiencia estética distinta del tradicional juicio de gusto

<sup>123</sup> Esta cuestión será abordada, principalmente, en los episodios que dedicamos a la problematización de la condición autónoma del arte, por un lado, y a la búsqueda de nuevos territorios para su aparición, por otro.

<sup>124</sup> Subirats, Eduardo: *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Siruela. Madrid, 1997, pp. 240-243.

dieciochesco. Porque *señala otro hombre*, otro sujeto de experiencia. La cuestión, pues, será advertir la cualidad del mismo que este problema implica. Así, este autor nos ilustra acerca de la comprensión del cumplimiento de la vanguardia, en efecto, pero no podemos dejar de notar que a la vez nos está recordando la parcialidad, lo fragmentario de dicho cumplimiento. Y no nos referíamos, desde luego, a este tipo de socialización cuando hablábamos de un arte que abandona sus tradicionales ámbitos de exposición para *disolverse* en el cotidiano devenir de las prácticas sociales. Porque, si estamos hablando de vanguardias, no dejemos de tener muy presente que éstas son eminentemente *modernas* cuando se fundamentan en la consecución de una nueva entidad humana: el arte se concibe como *proceso* de una experiencia que indefectiblemente remite en última instancia al hombre. Y esta condición es la que queda obviada en esa narración que nos regala Subirats de la realización de las vanguardias como un mundo estetizado en su espectáculo. El hombre, el sujeto moderno, ha desaparecido, para devenir en lo que hemos estado trazando como sujeto posmoderno. Digamos que es el plano *humanista* de la modernidad el que ha sido desplazado, lo que es igual que decir que podemos ahora hablar de otro paradigma civilizatorio, que realmente ha devenido *otra cultura*. El mismo Subirats nos habla de ello cuando, precisamente, centra su reflexión, apoyándose en el concepto de *Bildung*, en este nivel más general, que nos permite vislumbrar ese plano social y formativo del sujeto moderno en una progresiva lejanía que es, por otra parte, la que define, por recordar la expresión de Lipovetsky, la *personalización* propia de nuestro presente:

[...] *La cuestión última es la cultura, es la formación cultural, y es, por expresarlo con un concepto de muy ricas implicaciones filosóficas y teológicas, Bildung. En el contexto de la Ilustración europea esta palabra designaba el desarrollo de las capacidades intelectuales y expresivas del sujeto humano como miembro de una cultura, como conciencia creadora dentro de un sistema social de símbolos, y como sujeto que se reconoce en interacción con otros sujetos. Según Mendelssohn, Bildung comprendía un proceso formador, la capacidad espiritual autónoma del sujeto humano y el sistema de una cultura en que tenía lugar ese proceso educativo. La educación como formación cultural, es decir, la Bildung, fue concebida por la filosofía clásica moderna como la creación artística y filosófica del alma humana a través de la forma y de la imagen, ambas concebidas al mismo tiempo como expresión de un ideal. [...] Es este principio formador de la persona y del espíritu y de la historia el que ha trocado radicalmente su significado.*<sup>125</sup>

De nuevo, la modernidad nos remite al presente desde el déficit de su proyecto. Si la espectacularización del mundo descarta la socialización humanista que venimos postulando -la formación de las capacidades de un sujeto que ha sido “desactivado”- si supone “también la propia eliminación de la historia en el sentido en que ha sido definida por la tradición del humanismo moderno: la historia como la acción humana transformadora de lo real”<sup>126</sup>, estamos, en efecto, en *otro lugar*. Insistimos, con *otro hombre*: lo que aquí se están detectando son, de nuevo, importantes modificaciones en el modo de pensar, de producir y de habitar el mundo. El ideal de un hombre *formado* no es el mismo para la modernidad que para la posmodernidad. Esa *Bildung* a que nos refiere Subirats supone un cultivo de las capacidades e intereses del sujeto que se desarrolla fundamentalmente en un plano intelectual y sensible. Nuestro presente, en cambio, hace tiempo que promueve, -como vemos, no dejamos de corroborarlo desde distintos planos- otra realización del proceso formativo de la persona, valorando mucho más sus capacidades productivas respecto al sistema económico en el que se inscribe. Por lo tanto, la

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>126</sup> *Ibid.*

condición crítica de este sujeto, su autonomía respecto a un mundo que enjuiciar y en el que actuar, esto es, optar, resulta muy limitada respecto a esa su pasada formulación ideal. Pero, para avanzar en nuestra propuesta de un sujeto posmoderno un tanto diferente a éste, describamos una vez más su circunstancia, ahora en otro territorio perfectamente representativo de esta situación, como puede ser el de la propia ciudad posmoderna. Pues, si el sujeto moderno se define por su contexto urbano, los cambios de este entorno no son sino síntomas de los que afectan al sujeto en sí. Un fragmento de *La ciudad posmoderna* (1997), de Giandomenico Amendola, nos servirá para plantear este ejercicio de proyección de la ciudad en el sujeto que resultará particularmente clarificador:

[...] *Las primeras víctimas importantes de la nueva escena urbana son, entre otras, los grandes planes totalizadores basados en los principios fuertes de orden y racionalidad interpretados como instrumento ordenador global de crecimiento y de la vida de la ciudad. La dificultad de gestionarlos y adaptarlos a realidades en continuo movimiento, su estructural imperfección, que deriva en primer lugar de la incapacidad de abarcar la galaxia de las necesidades y las demandas, aun las no verbalizadas, [así como] la duda sobre la existencia de intereses y racionalidades universales atacados por la predominancia de intereses particulares, son algunos de los factores que en pocos años han hecho decaer los intentos de fundar/refundar la ciudad o poner orden partiendo de criterios claros generalizables y universales.*<sup>127</sup>

En efecto, sustitúyase en este pasaje el término “ciudad” por el de “sujeto” y obtendremos una ajustada descripción del hombre postmoderno: una figura, si la miramos desde parámetros *modernos* de apreciación, socialmente desdibujada, perdida e incapaz de crear y articular relaciones de colectividad. Observamos, así, de nuevo, que un sujeto carente de instrumentos válidos de juicio sobre su contemporaneidad, parece que no tenga ya tanto una capacidad de acción y construcción (de dar sentido), cuanto de mera recepción, de disposición a la fascinación irracional que nos podría explicar la muy significativa tendencia actual a toda una estética del efecto y de la superficie, de la transitoriedad y el cambio vertiginoso, como, por otra parte, venimos pudiendo observar en la generalidad de los fenómenos estéticos a nuestro alrededor. No obstante, decíamos que nuestra investigación propone la lectura del arte invisible también desde su muy significativo plano formativo del sujeto, un sujeto posmoderno, de manera que la visión catastrofista que puede (y suele) conllevar este diagnóstico nos resulta, cuanto menos, estéril. Otra opción, en cambio, que consideramos mucho más factible respecto a nuestra empresa se centra en la deducción de nuevos potenciales del paisaje descrito, de tal forma que el hecho de asumir la condición de una identidad en crisis se convierta, así, no tanto en un lamento como en una *instrumentalización* del fenómeno. Descubriremos entonces nuevas posibilidades de acercamiento a una realidad que de ningún modo nos resultaba accesible a través de su enfrentamiento como sujetos conclusos y ordenadores, según el modelo ilustrado, de forma que de éste se tomarán, sí, ciertos aspectos, pero se desecharán muchos otros. Esta postura, insistimos, es la que produce obras como la de RLC que traemos a estudio, pues, precisamente, vienen determinadas por una concepción del sujeto estético que no es la *moderna*. En tal sentido, y situando al sujeto postmoderno en su medio *natural*, la ciudad posmoderna, Amendola describe las características de este entorno partiendo de un célebre sentencia alemana, muy querida por Max Weber, “el aire de la ciudad le hace a uno libre”:

---

<sup>127</sup> Amendola, Giandomenico: *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Celeste. Madrid, 2000. p. 97.

[...] *Representa la posibilidad de construirse identidades y agregaciones nuevas, libres de vínculos predeterminados de carácter económico, social, político o territorial. Las diversidades sociales y culturales se convierten de factor de disgregación en elemento de reorganización y de cohesión de la nueva sociedad. Los segmentos y los fragmentos de la ciudad nueva postmoderna se recomponen en un escenario flexible y cambiante. Un concepto como el de integración, por ejemplo, considerado tradicionalmente como una piedra angular de los aparatos teóricos de la sociología y de aquellos prácticos de las políticas sociales, muestra toda su inadecuación. En su lugar aparecen conceptos más flexibles y apropiados de matriz sistémica como el control de las variedades.*<sup>128</sup>

Encontramos, por tanto, y ya para concluir nuestra deriva a través de la figura del sujeto estético contemporáneo, un destino en *lo diverso* que nos hace reconocer de nuevo la entidad que adquiere la idea de *relación* en el paisaje existencial del sujeto estético que estamos aquí buscando. Pues cuando hablamos de diversidad lo hacemos para describir un movimiento de alejamiento respecto a la idea de especialización que ha venido definiendo, según hemos estudiado, no sólo las prácticas del arte sino de muy amplios ámbitos del entramado social y, sobre todo, económico y productivo de nuestra civilización. Al contrario, con esta reivindicación de la relación entre diferencias nos adentramos en unos territorios de actuación que proporcionan al sujeto unas posibilidades muy apreciables de acción y movimiento manteniendo y desarrollando esos valores que atienden a la dimensión más humanista del propio proceso de la modernidad.

No deja de resultar curioso que, en este punto postrero del recorrido, nos vengan al pensamiento ciertas actitudes románticas ante el problema del hombre y la cultura... Una ocurrencia que, quizás, revele la intuición de que lo que en el fondo estamos vislumbrando, y pese a todas sus evidentes y muy importantes diferencias respecto a nuestro objeto, es la profunda raíz romántica de una concepciones del sujeto que lo contraponen al sistematismo dominador y excluyente del racionalismo ilustrado, génesis a su vez de este tardocapitalismo que habitamos. Como señala Daniel Innerarity,

[...] *El romanticismo entra en la escena europea cuando la escisión de la conciencia moderna deja de ser una garantía incuestionable de libertad para sentirse como origen de insatisfacción y dolor.*<sup>129</sup>

Así, puede que algunos caminos románticos en busca del hombre nos muestren, al tiempo, su condición genética respecto de configuraciones propias de la posmodernidad. El ser como relación más que como entidad estable es un modo de aproximarse al hecho actual del sujeto, y del sujeto del arte, que resulta aquí más pertinente para afrontar el fenómeno artístico que proponemos con este trabajo. Y que ya se encuentra inscrito en la figuración humana del romanticismo, aunque bien es cierto que lo que entonces se diese bajo el signo de lo heroico y lo trágico, hoy lo hace desde una disposición, ya comentada, mucho más irónica, cínica y descreída. De cualquier modo, si pasamos a considerar a nuestro sujeto, entonces, como una entidad operativa, un centro gestor de flujos de interés, de sentidos, si podemos decir, con Hölderlin, aquello de “nosotros no somos nada; aquello que buscamos es todo”, quizás nos estemos aproximando al territorio que estamos buscando. Un territorio que, recordemos, ya no se define necesariamente como *artístico* en su sentido moderno de *arte autónomo*, sino que permite la concepción de *otra* experiencia estética que, huyendo de la

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>129</sup> Innerarity, Daniel, *op. cit.*, p. 86.

especialización, remita, más allá de la obra en sí, al mundo: un mundo que, tal cual venimos reiterando, existe como espectáculo mediático. Porque respecto a ese espectáculo existe ahora el hombre, de manera que la autonomía del sujeto burgués como protagonista de un orden racional que domina el mundo queda, sí, cumplida, pero con una tremenda condición: la ilusión del mundo. Aunque, según hemos visto, también podremos decir: una magnífica ilusión *dada como* el mundo. Si la continua ficción mediática es para nosotros el espectáculo natural, respecto al cual *ya no hay distancia* -por eso, insistimos, ya no hay sujeto moderno-, también es cierto que ello no será tanto un destino cuanto una condición histórica. De ahí que se articulen actuaciones respecto a ésta -el arte invisible es nuestro ejemplo-, las cuales, en este caso, hemos comprobado cómo persiguen la reinstauración de unas capacidades de juicio al sujeto posmoderno que parten de un idealismo progresista ilustrado pero que se muestran actualmente no sólo pertinentes sino socialmente necesarias y, sobre todo, pragmáticamente posibles.



### **3.2. Modificación de la condición autónoma del arte**



*Creo que la supuesta autonomía de las obras de arte forma una suerte de separación que supone una absurda limitación ya que, claramente, las obras mismas no la imponen. [...] Ni la cultura ni el imperialismo están inertes, y así las conexiones entre ellos en tanto que experiencias históricas son dinámicas y complejas.*

*Mi principal cometido no es separar sino vincular, lo cual sobre todo me interesa por una razón: metodológica y filosóficamente las formas de la cultura son híbridas, mezcladas, impuras, y ha llegado el momento, para el análisis de la cultura, de volver a ligar sus análisis con sus realidades.*

E. W. Said, *Cultura e imperialismo*<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Said, Edward W.: *Cultura e imperialismo*. Anagrama. Barcelona, 1996, p. 50-51.



### 3.2.1. Introducción. Un arte autónomo

*El arte no sólo revela lo real, sino que hace abrir los ojos.*

A. Wellmer<sup>131</sup>

Esta investigación ha de centrarse con especial detenimiento en un concepto estético que afecta de manera fundamental la caracterización de lo que estamos llamando un *arte invisible*, más exactamente en aquel que establece su relación crítica con el espacio de representación en el que se desarrolla su trabajo. Pues si el arte invisible aparece en la ciudad y se dirige a la sociedad, constituye también, y podremos decir que *sobre todo*, una grave tensión respecto a un sistema artístico que ha sido organizado según unos parámetros cuya elasticidad no resulta capaz de responder con propiedad a comportamientos como el que nos ocupa. Estamos hablando, evidentemente, del cuestionamiento de la categoría de autonomía del arte, un fenómeno que nos servirá para analizar las cualidades y objetivos de tal arte invisible como modificación de la idea de arte que nos lega la modernidad.

Pues, en efecto, la categoría de autonomía del arte viene dada por la particular caracterización con que esta actividad se pensó en la modernidad. Se trata de un modo, *nuevo*<sup>132</sup>, de entender el arte que tendrá numerosas y muy importantes consecuencias, algunas de las cuales vamos aquí a recordar. Ante todo, hemos de señalar que la idea de un arte autónomo constituye una condición fundacional del arte moderno que, lógicamente, ha sido ya profundamente estudiada por innumerables especialistas. Por ello, implicarnos aquí en una exhaustiva exposición de lo dicho al respecto hubiese resultado una tarea tan desproporcionada como, respecto a nuestro tema, ineficaz: un tema tan amplio, que tantas implicaciones despliega ante una simple mirada atenta, hemos

---

<sup>131</sup> Cit. en Menke, Christoph: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Visor. Madrid, 1997, p. 121.

<sup>132</sup> La idea del arte como una actividad autónoma, independiente de fines “mundanos” y aplicaciones funcionalistas no es exclusiva, sin embargo, de la modernidad. Por irnos lejos, podemos recordar, por ejemplo, en el *Satiricón* de Petronio (siglo II), un pasaje que cita Danto en su *Después del fin del arte*, en el cual el narrador se lamenta de que “las bellas artes han muerto, y [el arte de] la pintura [...] no dejó ninguna huella tras de sí. [...] No hay nada de sorprendente en la decadencia de la pintura, cuando los dioses y los hombres piensan que un lingote de oro es más bello que todo lo que hicieron aquellos locos griegos Apeles y Fidias”. Aquí podemos ver cómo la idea de la excelencia del arte en cuestión, en este caso la pintura, se está desvinculando de cuestiones ajenas a su propia práctica, de manera que se le achacan a esos factores *extraartísticos*, en concreto al intercambio monetario de la obra, el declive de la disciplina. Se está valorando la obra, por tanto, en función de una belleza interna, propia, que ya nos hace intuir la futura autonomización de la actividad artística. Sin embargo, éstos son casos aislados que, si bien muestran una cierta constancia a lo largo de la historia (de ahí la antigua tradición del concepto de belleza), en ningún momento suponen la revolución espiritual y cultural que implicó la idea moderna de arte autónomo. (Vid. Danto, *Después del fin*, p.164.)

aquí, más bien, de acotarlo y *emplearlo* en explicar la cuestión concreta que desde nuestros intereses le compete, sin ir más allá de esa instrumentalización del mismo. Así, tal cuestión se nos ha mostrado en toda su complejidad, y actualidad, durante el desarrollo de la investigación, como consecuencia de la necesidad de dar respuesta a una pregunta central de la misma: *¿qué lugar ocupa el arte que ya no se distingue del resto de las cosas del mundo?*

Es precisamente esa pregunta por *su lugar* propio la que nos ha hecho llegar al estudio de la consideración del carácter autónomo del arte moderno. O, mejor dicho, del sentido que esta categoría adquiere desde el prisma del arte invisible. Como veremos más adelante, a lo largo de la modernidad, y hasta el momento en que escribimos, el devenir del arte ha producido ciertas manifestaciones que no respondían a esa formulación ideal<sup>133</sup> de un arte autónomo que se contempla en lo que podemos considerar la ortodoxia de la teoría estética moderna: la heredera del planteamiento del juicio de gusto kantiano. No estamos diciendo, debe quedar claro, que esto haya caracterizado la generalidad de la producción artística, pues esos escasos momentos de disgresión respecto a tal concepción se nos están revelando hoy día cada vez más importantes como antecedentes, o como

simples fenómenos coincidentes en fines o modos -y significativamente recurrentes en el tiempo- de aquellos que ocupan el foco de nuestro estudio. Una importancia que, si aquí depende de nuestro particular y, lógicamente, interesado punto de vista, determinado por la investigación misma, en los últimos tiempos podemos reconocer también en la concepción y producción de diversos eventos artísticos de significación mundial: muchas de las obras presentadas en las dos últimas ediciones de la *Documenta* de Kassel (1997 y 2002) pueden servir de ejemplo.



fig. 62. Página 434 del catálogo *Politics / Poetics. documenta X – the book*, en la que se comprueba el carácter referencial que se atribuyó en el evento, por ejemplo, a los movimientos de acción social de los sesenta (*provos*, situacionistas, *ateliers populaires*, etc.)

Comenzaremos estableciendo, pues, una premisa respecto a nuestro tema: la autonomía del arte es fruto de la necesidad teórica de un discurso disciplinar sobre la actividad artística en nuestra cultura occidental. En este sentido, postular un arte autónomo es, ante todo, propio de una mirada ordenadora de los fenómenos del mundo, que pretende separar y acotar distintos objetos de estudio para poder nombrarlos y utilizarlos en su discurso. Este mecanismo de racionalización del mundo, que constituye la matriz operativa del pensamiento ilustrado, no puede dejar de afectar al arte. Y lo hace a través de la constitución de una disciplina, teórica, que dé cuenta de sus fenómenos, una teoría de la sensibilidad.

Sin embargo, esta disciplina teórica, que es la Estética, se centrará pronto no tanto en el propio fenómeno de la obra de arte y su presencia concreta, como en las determinaciones que posibilitan la recepción y comprensión de esa existencia. Se ocupará, así, antes del sujeto estético que del objeto artístico: un sujeto de gusto, de juicio, de juicio de gusto. Esta operación de distanciamiento para poder elaborar un juicio, será común a muchas cuestiones a partir de ahora. Y esa distancia es el germen de la autonomía del arte: la intención de *pensarlo*

<sup>133</sup> En realidad, en tanto que ideal, ocurre que en sus manifestaciones concretas, esto es, en las obras de arte, siempre resulta relativo. Sin embargo, aún obviando esta importante puntualización, nos referimos más exactamente a los momentos del arte que han visto como éste era absorbido por la práctica vital de la sociedad. Como, por otro lado, vino siendo lo habitual desde los antiguos griegos hasta la modernidad.

implica la necesidad de *ponerlo a distancia*. Schiller, por ejemplo, distingue muy claramente los modos de recepción sensible, precisamente a partir de esa distancia:

[...] *Hasta que el hombre, en su primer estado físico, acoge en sí, de un modo pasivo, el mundo de los sentidos y lo siente, solamente se confunde con él; precisamente porque él mismo es sólo mundo, no hay en él aún un mundo. Solamente cuando en su estado estético lo pone fuera de sí y lo contempla, separa su personalidad de todo lo demás, y entonces se le aparece un mundo, porque ha cesado de confundirse con el mundo.*<sup>134</sup>

Pero nombrar significa separar, distinguir, con objeto de hacer reconocible lo designado. Dentro de esta cultura profundamente racionalizadora, el arte tiende a conceptualizarse, primero a través de la teorización estética y luego en su propia práctica. Ahí es donde hemos de situar su proceso de autonomía, y ello conlleva una correspondiente *separación* de la actividad respecto a la sociedad en la que se da. Este proceso, como hemos adelantado, es conflictivo, y particularmente relevante para nuestro caso, pues de él se deduce una desvalorización de las implicaciones sociales de la obra de arte, en razón de la defensa de una *pureza* de la misma que no puede hoy sino recordarnos otros momentos distintos al nuestro. Muy distintos, pero por otra parte muy presentes, también. Y esta ambivalencia es posible dada la propia aporía fundante del concepto de autonomía, que tanto puede obviar radicalmente la condición de hecho social del arte como olvidar su necesaria independencia de determinaciones ajenas a su propia estructura representacional.

Como vemos, la complejidad de la cuestión crece a poco que se indague un poco en ella. Si pretendemos, por tanto, *hacer uso* de este concepto para comprender los modos de aparición del arte invisible y, más aún, los motivos de esa aparición, habremos de organizar el estudio con tal objeto. En este sentido, hemos planteado un acercamiento al fenómeno que dé cuenta de diversos planos del mismo que hemos considerado particularmente relevantes con relación a nuestra investigación. Así, podremos, en los epígrafes que siguen, distinguir esos diferentes planteamientos de modo separado, para, por último, comprender la conjugación de los mismos que permite acercarse al fenómeno del arte invisible, en el modo de su socialización, como una particular expresión del proceso de autonomía del arte en la actualidad.

Si bien hemos adelantado que el concepto de autonomía del arte no existe antes de la Ilustración como tal, esto es, en su definición terminológica actual, sin embargo sí que se pueden observar, a lo largo del desarrollo histórico de la cultura occidental, diferentes momentos de una relación de dependencia-independencia de la imagen figurativa respecto al contexto en el que aparece, ya sea éste considerado en un plano eminentemente artístico, o bien desde sus connotaciones más utilitarias y representacionales, como puede ser el caso de la propia escritura. De hecho, nos ha llamado la atención el tratamiento que José Jiménez hace del caso al subrayar la importancia que para la autonomía de las representaciones tendrá el paso de una cultura oral a una escrita en la Antigua Grecia, que él, con tantos otros antes, vincula a la conocida transformación que define el paso *desde el mito al logos*. Así, este momento sería fundamental para explicar una concepción del arte como práctica independiente de necesidades culturales, pues

[...] *la escritura permite ver la palabra, el lenguaje. Lo que en la época arcaica, en la poesía y en el rito, era*

<sup>134</sup> Cit. en Croce, Benedetto: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Ágora. Málaga, 1997, p. 259.

*flujo metamórfico, inaprehensible, quedaba ahora “fijado”, disponible para la vista. Ver el lenguaje, y no sólo “usarlo”, es la condición indispensable para la abstracción, para ese juego de ir y volver que es la re-flexión. Pero, a la vez, y en paralelo, cuando “se ven” las letras, las palabras, entramos ya de lleno en la posibilidad de dar un carácter autónomo a la forma, a toda representación (lingüística, sonora, visual).<sup>135</sup>*

El énfasis de Jiménez en ese *ver el lenguaje* responde a una concepción del arte que se fundamenta en su *visualidad*: la distinción del arte respecto del mundo viene dada por la diferencia de su *forma*. Posteriormente, como él mismo indica, en ello se fundamentará también la idea de una parcela autónoma del arte en el mundo, el concepto de su autonomía. Pues bien, la problematización de esta distinción visual es uno de los pilares sobre los que articulamos la idea de un arte, efectivamente, *invisible*. Pero eso será más adelante... Lo que ahora nos incumbe más directamente es saber de las razones que dan lugar a que el arte sea considerado como ámbito diferenciado y particular, lo cual nos hace preguntarnos, a su vez, por qué sea lo que estamos valorando en eso que llamamos arte... Hoy no podemos hablar de la *belleza* como se hacía en el siglo XVIII, pero de entonces datan muchos de los orígenes de nuestro concepto *moderno* de arte. La belleza se constituye en razón de apreciación y distinción de las cosas como artísticas, y ello no podemos pasarlo por alto. Como recuerda Valeriano Bozal, “conviene destacar que el concepto de belleza articuló [desde antes del XVIII] los juicios críticos, polarizándolos en torno a su realización o su carencia”<sup>136</sup>. Y hacerlo reparando en la definición que, él mismo, nos propone del término “gusto”, como

[...] *un sistema de preferencias individual o colectivo. La colectividad que hace suyo el sistema puede definirse a partir de diversos criterios, sociales y políticos, geográficos y cronológicos, culturales, económicos, etc. Es posible hablar de gustos de época, pero también del gusto de una determinada clase social o de un colectivo. Concebir el gusto como un sistema de preferencias obliga a preguntarse por los criterios de las mismas y, antes, por su fundamento.*<sup>137</sup>

Y algunos de esos fundamentos son los que abordaremos a continuación, las razones que se ocupan de los diversos planos que la autonomía del arte despliega en su existir, las consecuencias que ello tiene en relación con las manifestaciones artísticas, las propias modificaciones, en fin, que implica el desarrollo de la categoría con el devenir del arte a lo largo del tiempo transcurrido desde aquellos momentos fundacionales de la Ilustración. Todo ello será lo que nos dé la posibilidad de plantearnos unos criterios de preferencias en relación con la necesidad de desvinculación social que se produce en el arte durante este proceso —reiteramos, moderno— que conocemos como su autonomización, y de ahí las diversas transformaciones que esa relación entre la idea y la práctica del arte ha establecido con la praxis vital hasta el momento actual.

<sup>135</sup> Jiménez, *Teoría*, p. 74.

<sup>136</sup> Bozal, Valeriano: *El gusto*. Visor. Madrid, 1999, p. 26. (En adelante: Bozal, *Gusto*).

<sup>137</sup> Bozal, *Gusto*, p. 25.

### 3.2.2. La autonomía del arte como factor crítico del mundo

[...] *El poeta es el resistente, el oponente solitario y sacrificial a la omnipotencia del dinero, a la pretensión universal de la moneda que pretende reducir todos los valores al valor del mercado. La actitud excepcional encomendada al poeta, su cometido, es ser el resistente a la moneda o a la “economipolitización” de la verdad.*

Jean-Joseph Goux<sup>138</sup>

El arte se produce en y para una cultura que lo comprende. Es por ello que los problemas que se originan lo hacen en relación con esos modos de *comprensión* que se despliegan respecto a las realizaciones artísticas. O, mejor dicho, los que tales producciones despliegan en torno a sí mismas. Porque, como veremos, nos encontramos con una potencia del arte que viene a desestabilizar su cómoda asunción por parte de la praxis social: su *diferencia* específica y singular en cada obra, lo cual quiere decir su continua problematización del principio identificador que nos permite saber que, efectivamente, estamos ante una *obra de arte*. De hecho, los mecanismos que se vienen empleando para *hacer ver -y, por tanto, poder apreciar-* la condición artística de un objeto así dado son múltiples y cotidianos: marcos en los cuadros o pedestales en las esculturas, su colocación en espacios *reservados* exclusivamente a la exposición artística, anotación y publicitación (revistas, medios varios) de *esa cosa* bajo el titular de obra de arte, etc. Recursos todos que, pensamos, anulan la posibilidad crítica *real*<sup>139</sup> de un artefacto que, ante todo, se nos presentaba como *otredad*, esto es, como algo des-conocido: algo que pone en crisis mi sistema de referencias respecto al mundo que me represento. La subversión, pues, que reclamamos como efecto crítico de la acción del arte viene dada por unas cualidades que el tipo de absorción del mismo que articula nuestra cultura se encarga desactivar. Ello tiene no pocas implicaciones en la concepción, producción y aparición de las obras de arte en nuestro mundo, en un proceso del que intentamos aquí dar cuenta a partir de esa idea de autonomía que nos ocupa.

Ante todo, hemos de hacer notar la condición según la cual el principio de autonomía del arte se revela como un fenómeno paradójico, al constituirse en una dicotomía que da origen a un verdadero conflicto de

<sup>138</sup> *Cit.* en David, Catherine: *El museo del signo*. En Martínez-Garrido, Susana (coord.): *Marcel Broodthaers*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1992, p. 22. (Catálogo de la exposición dedicada a Marcel Broodthaers en el MNCARS en 1992, comisariada por la propia Catherine David).

<sup>139</sup> Empleamos aquí el término en oposición a *lo figurado*, a la crítica que se asume como tal *dentro* de los márgenes (protectores) de la ficción, desde la distancia que nos procura, precisamente, la experiencia estética tal y como ha sido formulada por nuestra cultura.

identidad. Dicha ambivalencia ha sido definida por Adorno como duplicidad del arte, dado bien como hecho social o bien como autonomía. Como él mismo recuerda, “desde su condena en el Estado platónico, los conflictos fueron intermitentes, pero nadie había concebido todavía la idea de un arte opuesto de raíz a la sociedad, y los controles sociales tenían efectos más directos que en la época burguesa hasta el tiempo del Estado totalitario.”<sup>140</sup> Comprendido desde este punto de vista, el arte autónomo se define siempre en función de la razón social a la que se opone, de manera que esa autonomía siempre es relativa: “su encantamiento es el desencantamiento”<sup>141</sup>. Y, por ello, su fuerza radica precisamente en esa relación crítica que establece con el mundo:

[...] *Una pura fuerza productiva, como la estética, una vez que se ha liberado de dictados heterónomos, es lo opuesto objetivamente a la fuerza productiva encadenada, pero también el paradigma de una fatal acción que se ejerce con miras a sí misma. El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social. Si no se objetiva se convierte en mercancía. Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que reproduce el desarrollo social gracias a su propio desarrollo estético aunque éste ni imite a aquél.*<sup>142</sup> (La negrita es nuestra).

La conservación de una parcela acotada para el arte, como hemos visto, se nos presenta desde la concepción de la tradición moderna, y fundamenta en ella su análisis. La crítica concreta a la autonomía del arte moderno derivará, en relación con nuestro caso, no en una negatividad absoluta, sino en una propuesta de modificación de su comprensión. Se mantiene la autonomía del arte, e incluso se reafirma su valor. Pero ello se hace con objeto de disponer de una instancia de crítica radical respecto a la sociedad, que sería imposible desde una heteronomía de la actividad. Y esa capacidad crítica que se le atribuye se fundamenta en su propia condición expresiva:

[...] *El criterio central es la fuerza de su expresión, gracias a cuya tensión las obras de arte con un gesto sin palabras se hacen elocuentes. Por su expresión las obras de arte aparecen como heridas sociales, la expresión es el fermento social de su autonomía.*<sup>143</sup>

Por lo tanto, según Adorno, es desde la específica expresividad de lo artístico, definida como una especie de *reserva* de libertad del hombre, desde donde se pueden elaborar discursos realmente críticos respecto a las estructuras que nos organizan la existencia. Vislumbramos aquí la recurrente *distancia* del sujeto respecto al objeto, aquí del arte respecto del mundo, que permite su enjuiciamiento crítico, la misma que separa el arte de la praxis económica. De ahí que Adorno se empeñe en reconocer en la *forma* el instrumento de resistencia *propio* del arte, al ser el elemento estructural del mismo que no puede, en los términos citados, confundirse con el mundo. No así el *contenido* de la obra, que tanto tiende a derivar hacia el territorio de la identificación con conceptos generales. La materialidad del objeto artístico es la razón de evasión de esa identificación conceptualizadora que lo reduciría a mera ilustración de ideas: una forma *no equivale* a un concepto. Como ha explicado Peter Osborne,

<sup>140</sup> Adorno, Theodor: *Teoría estética*. Taurus. Madrid, 1989, p. 295.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 311.

[...] *de esta crítica del pensamiento de la identidad es de donde surge la concepción básica de la experiencia estética en Adorno, como experiencia de lo “no idéntico”*.<sup>144</sup>

Es en esta línea que Adorno, ya lo estamos comprobando, alude a los peligros del *nombrar*<sup>145</sup>, porque hacen reconocible, es decir, cosificable, la posibilidad de transgresión que implica la obra. Merece aquí la pena extenderse un tanto en citar cómo ejemplifica la cuestión a través de su interpretación de la obra de Kafka, dejando perfectamente clara su idea de efectividad social de la obra:

[...] *A causa de algunos de esos toques [de realismo], Kafka resulta tolerable para ese ideal de orden, de vida sencilla y de callada labor en el lugar asignado, que a su vez es la tapadera de una represión social. El uso lingüístico del ser-así-y-no-de-otra-manera es el medio por el cual la maldición social se pone de manifiesto. Pero Kafka, sabiamente, **no la nombra**, por miedo a que así desaparezca, aunque su poderosa omnipresencia es la que define el espacio en el que se mueve su obra; con lo que, al ser a priori, **no puede hacerse temática**. La conciencia cosificada, que se apoya sobre la resistencia e inmutabilidad del ser a la vez que las robustece, es la herencia de la vieja maldición, la nueva figura del mito de lo siempre igual. En su arcaísmo, el estilo épico de Kafka es la mimesis de la cosificación. Aunque su obra tiene que renunciar a trascender el mito, lo da a conocer sin embargo a ese contexto de ceguera que es la sociedad **por medio de su “cómo”, por medio del lenguaje**. La locura es tan natural dentro de sus narraciones como lo ha llegado a ser en la sociedad.*<sup>146</sup> (La negrita es nuestra).

Esa resistencia a la tematización de la fractura social constituye entonces, a nuestro entender, la clave de la idea de autonomía del arte que propone Adorno. No se tratará, pues, de mantenerse ajeno al mundo, sino de abordarlo de un modo, digamos, mucho más transversal que frontal. En el fondo, lo que nos encontramos aquí es un problema de estrategia de la actividad crítica respecto a ese mundo, una estrategia fundamentada en evitar la identificación, en *no ser reconocido*... una condición que venimos manteniendo recurrentemente para definir a nuestro *arte invisible*, por cierto. Pues, en efecto, ya vamos vislumbrando cómo el del *reconocimiento* va apareciendo ante nosotros como un problema central. Tanto en un plano de estrategia de (des)aparición de la obra de arte, como en relación con su cualidad de mecanismo cultural de identificación y distinción de fenómenos y acontecimientos, la presencia y uso de nuestros distintos códigos de comunicación se fundamentan en la condición del reconocimiento de los signos que los articulan. Nos interesa, así, destacar la tesis adorniana según la cual *el arte subvierte la razón no por sus contenidos, sino por*

<sup>144</sup> Cit. en Lechte, John: *Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales*. Cátedra. Madrid, 1996, p. 229.

<sup>145</sup> Ya hemos reparado en otros momentos en cómo el del *nombrar* es un sistema recurrentemente enfrentado desde las muy diversas críticas que se han proyectado sobre el pensamiento ilustrado. Lo que se detecta en la postura de Adorno que venimos aquí a referir es una conciencia clara de los escollos del nominalismo en cuanto que limita el objeto de su enunciación. Ante ello, se prefiere, a nuestro entender, una postura más cercana a lo que se ha venido a relacionar con —en expresión de José Luis Brea— “una economía barroca de la representación”, en la cual ese concepto de enunciación como finalidad de restricción es sustituido por una opción de carácter mucho más *procedimental*, la de la *mención*, cuando explica que “lo que de verdad importa, entonces, es la *estrategia* de la enunciación, el procedimiento enunciativo: no lo que se dice, ni siquiera el cómo se hace, sino su eficacia paratáctica para, al tiempo que se enuncia, hacer aflorar la evidencia de que algo en ello queda siempre insuficientemente dicho.” (Ver Brea, *Estrategias*, p. 145). Pues en esa evidencia de la insuficiencia del decir radicaré la posibilidad de subversión a que alude Adorno, del mismo modo que alienta el sentido de las operaciones artísticas que aquí nos importan.

<sup>146</sup> Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 302.

*sus efectos*.<sup>147</sup> Ahí radica uno de los pilares de la teoría acerca de la *soberanía del arte*<sup>148</sup> que articula Christoph Menke a partir del pensamiento de Adorno y de Derrida:

[...] *El arte es soberano no porque abole la frontera entre la experiencia estética y los otros modos de experiencia, para afirmarse como una superación o una descomposición de la razón que se impusiera de manera inmediata a la razón misma, sino porque, no fundando su validez más que en sí mismo, constituye una crisis para el funcionamiento de nuestros discursos.*<sup>149</sup>

Discursos dados, como venimos reiterando, por la lógica del reconocimiento, el cual es el problema sobre el que venimos “pivotando” continuamente: si de él partimos hacia este camino por la autonomía del arte, a él, de nuevo, volvemos al seguir recorriéndolo. Y hemos visto cómo Adorno da cuenta del mismo de modo ejemplar al emplearlo como referente de su crítica al pensamiento de la identidad. Si bajo el prisma adorniano identificación y reconocimiento automático son la misma cosa, una cosa que no permite el complejo *tour de force* que debe constituir la experiencia estética, a ello contraponen su principio de negatividad estética. Por eso, según Adorno, la especificidad del placer estético radica, precisamente, en que no se puede *reconocer*. Y no poder hacerlo por estar ante una absoluta singularidad, la de la obra de arte, que nos obliga a reordenar nuestros modos habituales de relación. En palabras de Menke, “si, en el dominio de lo no estético, el placer arraiga en un proceso de identificación o reconocimiento automático, en el dominio del arte se basa en la negación estética de ese mecanismo”.<sup>150</sup>

Por lo tanto, podemos ahora empezar a comprender la naturaleza de la operación de *desaparición* que ejecuta el arte invisible como una estrategia que permite evadirse de la carga identificatoria de la categoría “arte”. Ello viene dado por razones ideológicas, evidentemente, pero que *no se añaden a la obra, sino que la fundan*. Constituyen su estructura, la cual, a su vez, las diferencia del resto de las cosas del mundo, pero una diferencia que ocurre *durante -y no antes de-* su comprensión por parte del receptor de la imagen. De esta manera, su naturaleza dual, ambivalente, de “ser y no ser arte”, pensamos que adquiere mayor claridad a través del prisma adorniano. Como observa Menke respecto a la postura de Adorno, “valorar lo estético en un sentido no romántico significa atribuirle una función, no superior a la de las otras dimensiones de la razón, sino incompatible con ellas.”<sup>151</sup> Esto es lo que el propio Menke ha llamado “soberanía del arte”, que nos sirve para concluir el sentido que pretendemos encontrar a una práctica del arte que evita el acomodo de nuestros mecanismos de reconocimiento y dominación:

[...] *Sólo se puede evitar la reducción heterónoma de la experiencia estética devolviendo a la experiencia estética su soberanía. Pero esto no se consigue llevándola al plano de los conocimientos también válidos para lo no estético, sino sólo activando la negatividad estética autónoma en su ubicuidad potencial. Así entendida, la experiencia estética de la negatividad es soberana, porque no significa para nuestras prácticas y discursos no*

<sup>147</sup> Menke, Christoph, *op. cit.*, p. 20.

<sup>148</sup> Menke utiliza y reconduce el término *souveraineté* acuñado por Bataille, como él mismo explica. Ver *ibid.*, p. 192.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 289.

*estéticos una dimensión “interactiva”, compatible con ellos, sino una crisis y una interrupción.*<sup>152</sup>

Una interrupción que no deja de ser saludable para esas prácticas distintas de las del arte: una saludable crisis que obtiene, desde nuestro punto de vista, indudables beneficios de esta negatividad que, al fin y al cabo, constituye un punto referencial para aquello a lo que se opone. La cuestión, pues, radica en que tal negatividad sea tan profunda como efectiva, por las razones que hemos intentado clarificar. La negatividad que contribuye a desarrollar esa función resistente del arte se muestra, así, a través de estrategias de aparición tales como la propia des-aparición como imagen artística, haciendo de la invisibilidad mecanismo desactivador del proceso de identificación del que advertía Adorno. Ahí radica su potencia crítica y su capacidad de, en términos de Menke, interrupción de un sistema discursivo que implica la adecuación a esquemas y modelos generales previos a la propia experiencia particular. Un sistema racionalista de raíz burguesa que abordaremos a continuación.

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 291.



### 3.2.3. La autonomía del arte y su absorción burguesa

Plantearse la categoría de la autonomía del arte en relación con la sociedad en la que ocurre desvela pronto una problemática, eminentemente *moderna*, de relevante actualidad, una contradicción inherente al propio arte de la modernidad que nos está remitiendo a sus momentos más confusos. El problema es bien ilustrado por Peter Bürger, quien observa en su *Teoría de la vanguardia* (1974) un claro motivo de *ocultación* en la categoría, al dar cuenta de ella como propia de una sociedad burguesa, que “olvida” su carácter histórico. Ello le sirve para deducir la autonomía del arte como conjugación de un momento de verdad y otro de falsedad. Así, subraya cómo

[...] *la categoría [de la autonomía del arte] no permite captar el hecho de que esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un proceso histórico, que está por tanto socialmente condicionado. Y precisamente la falsedad de la categoría, el momento de la deformación, consiste en que cada ideología [...] está al servicio de alguien. La categoría de autonomía no permite percibir la aparición histórica de su objeto. La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostización de este hecho histórico en una “esencia” del arte).*<sup>153</sup>

Como vemos, el conflicto ha sido servido con prontitud, con un plato principal de gran tradición, por cierto, en la discusión acerca del arte: la posibilidad de un *arte puro*. Es éste un principio fundamentalmente idealista que, ya hemos visto, se remonta a las tesis kantianas que se refieren al desinterés estético como uno de los fundamentos del juicio de gusto. Su funcionalidad teórica radica, según hemos trazado hasta ahora, en que a partir de tal condición de ausencia de interés se concibe un territorio propio y exclusivo, autónomo, del arte y la experiencia estética. Sin embargo, nos encontramos ahora en la tesitura de establecer, desde otro plano, cuáles son las implicaciones de esa autonomía: desde un plano que describa las relaciones entre el arte y el mundo, que nos cuente acerca de cómo se interrelaciona un producto cultural como el que nos ocupa, con la cultura que lo genera. En este sentido, tan inútil nos resultaría aceptar las posturas de un extremo esteticismo (arte por el arte) como de una dogmatización que imponga el dirigismo ideológico bajo consignas, por ejemplo, de rancia “ortodoxia marxista” (realismo soviético). Es por ello que hemos de realizar algunas puntualizaciones al respecto, en aras de encontrar la idoneidad de un punto de vista que no quede coartado por prejuicios o paradigmas previos y, como veremos, interesados.

Comencemos por ese *dirigismo* que hemos mencionado. Con relación a esas formulaciones de raigambre marxista, resulta evidente que se dotan de un armamento conceptual que viene dictado por teóricos de variado signo, empezando por los propios Marx y Engels. Así, por ejemplo, éstos ya escribieron en *La ideología alemana*

---

<sup>153</sup> Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona, 2000, pp. 99-100.

(1845) respecto a una clara determinación social del arte, cuando subrayaban cómo

[...] *Rafael, ni más ni menos que cualquier otro artista, se hallaba condicionado por los progresos técnicos del arte logrados antes de venir él, por la organización de la sociedad y la división del trabajo dentro de su localidad, y, finalmente, por la división del trabajo en todos los países con los que su localidad mantenía relaciones de intercambio.*<sup>154</sup>

La herencia del discurso marxista ha servido, como bien nos muestra la historia, para instrumentalizar sus presupuestos con diversos fines, normalmente bajo el signo de su superficialización y simplificación. Una ejemplificación simple de ello puede ser observada en el propio hecho de cómo mostrar sólo este aspecto fragmentario que acabamos de citar, puede concitar ciertos equívocos. Sobre todo si no compensamos lo expuesto con otras palabras de los mismos autores, que nos describan más exactamente su pensamiento. José Jiménez explica precisamente que “no cabe confundir ese *condicionamiento social* y material del arte, señalado por Marx y Engels, con la idea no afirmada por ellos de su determinación ‘absoluta’. Es decir, con la idea de que los productos artísticos dependieran, *en su totalidad*, de las condiciones materiales y sociales. Marx (1857)<sup>155</sup> acuñó, por el contrario, la tesis de la relación desigual entre el desarrollo de la producción material y la producción artística”<sup>156</sup>. Y añade unas palabras del filósofo alemán<sup>157</sup> que ilustran perfectamente lo expuesto:

[...] *En cuanto al arte, ya se sabe que ciertos períodos de florecimiento no están, ni mucho menos, en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, en cierto modo, de su organización. Por ejemplo, los griegos, comparados con los modernos, o también Shakespeare.*

Son, ya lo venimos insinuando, ciertos “olvidos” interesados los que permiten radicalizar hasta extremos, en ocasiones caricaturescos<sup>158</sup>, unos planteamientos que, en origen, eran muy capaces de concebir y abarcar satisfactoriamente la globalidad del objeto que describen. Y, así, descalificar, por sus efectos epigonales, las

<sup>154</sup> Marx, K. / Engels, F.: *La ideología alemana*. Grijalbo-Pueblos Unidos. Barcelona, 1970, p. 469. *Cit.* en Jiménez, *Teoría*, pp. 167-168.

<sup>155</sup> Marx, K.: Prólogo a la *Contribución a la crítica de la economía política*. Alberto Corazón Ed. Madrid, 1970, p. 280.

<sup>156</sup> Jiménez, *Teoría*, p. 168.

<sup>157</sup> Marx, K., *op. cit.*, p. 281.

<sup>158</sup> Sirva como ejemplo el que el propio José Jiménez nos cita respecto a la pertinencia de alguna de estas teorías, como el *determinismo mecanicista* de Plejanov, resumido por su autor en *Cartas sin dirección* (1900) del siguiente modo:

[...] *El arte de todo pueblo está determinado por su psique; su psique, a su vez es un producto de su situación, y su situación está condicionada en último análisis por el estado de sus fuerzas productivas y de sus relaciones de producción.*

Para contraponerle una contundente consideración desde la propia teoría marxista, por parte de G. Lukács, quien, “además de considerarla vulgar y simplista, advertía contra la inflexibilidad de la perspectiva de Plejanov:

[...] *La concepción de Plejanov en el sentido de que sobre la base de la economía se produce una ‘psicología’ que proporciona a su vez la base de las construcciones ideológicas, posee una inflexibilidad que pone en peligro la verdadera investigación.”*

(*Cit.* en Jiménez, *Teoría*, p. 169.)

posibles aportaciones que tales ideas pudieran mantener aún hoy día en relación con la descripción de la situación actual del arte. Es así, pues, que hemos de reconocer la importancia del legado marxista cuando, con rotundidad, sitúa en un primer plano el aspecto social del hecho artístico, con todas sus implicaciones tanto en el ámbito de concepción y producción de la obra como de su recepción y situación cultural en general. Pues sabemos, entre otras cosas, cómo ello contribuye a dibujar un ajustado perfil de lo que estamos llamando *modernidad* del arte... Plantear, entonces, la experiencia estética y la producción del arte en una dimensión eminentemente humana y social: antropológica.



fig. 63. Pierre-Auguste Renoir, *Jarrón con flores*, 1866

No olvidemos, en este punto, que estamos tratando un campo de significación del arte en el que la tendencia “natural” de esa nuestra tradición moderna ha sido siempre la contraria, esto es, la que nos sitúa ante la idea de una belleza trascendental, absoluta, que traspasa las circunstancias históricas y temporales que concretan sus manifestaciones. Por lo tanto, podemos pensar que toda esa reflexión que desemboca en tal planteamiento antropológico del fenómeno artístico viene dada como reacción ante el estímulo opuesto, que presentamos al comenzar este epígrafe. La teorización de un esteticismo que propugna la “pureza” del arte frente a su “contaminación” por parte de determinaciones ajenas al mismo es plasmada, como se sabe, en la forma de lo que se ha llamado la teoría de *l’art pour l’art*. Por aprovechar para comprobar de nuevo, con otro ejemplo, la citada caricaturización que el dogmatismo puede llevar a cabo a partir de una coherente teoría, veamos la definición que de la expresión “arte por el arte” nos proporciona el *Diccionario soviético de filosofía*. Pensamos que merece la pena su reproducción íntegra, aparte de por la curiosidad del tono, también por observar cómo, a pesar de esa cubierta doctrinal, podemos reconocer bajo ella algunas de las bases del esteticismo:

*Arte por el arte (“Arte Puro”). Principio de la estética idealista presentado en contraposición a la exigencia realista de que el arte posea un contenido ideológico y un espíritu de partido. Sus fuentes teóricas se remontan a la tesis de Kant sobre el desinterés del juicio estético por lo práctico. Alcanza su máxima difusión en los siglos XIX-XX, cuando los estetas burgueses, en lucha contra el realismo, abogan decididamente por el “carácter de fin en sí mismo” intrínseco al arte, por su “carácter absoluto”, pretendiendo que el arte está sólo al servicio del puro goce estético. La negación del significado cognoscitivo del arte, de su valor ideológico y educativo, así como de su dependencia respecto a las necesidades prácticas de la época, lleva inevitablemente a afirmar la “libertad” del artista frente a la sociedad, su irresponsabilidad total ante el pueblo, es decir, lleva al individualismo extremo. Antes de la revolución de 1917, bajo la consigna del “arte puro” se manifestaban en Rusia los representantes de agrupaciones artísticas como “El mundo del arte”, “La rosa azul”, “La sota de oros” y otros. Con sus declaraciones sobre el “arte puro”, sobre un imaginario apoliticismo, el arte burgués encubre su orientación reaccionaria. A la falaz consigna burguesa de la “independencia” de la literatura respecto a la sociedad y a*



fig. 64. P. S. Duplitsky, *Apoteosis de Octubre*, montaje en Leningrado conmemorativo del 10º aniversario de la Revolución, 1927

*las falsas concepciones del “arte por el arte”, los artistas soviéticos oponen sus principios ideológicos de servicio a los intereses del pueblo y del comunismo.*<sup>159</sup>

Contra esta idea de neutralización burguesa del arte se erige la teoría marxista. Repetimos que, pese a los desvaríos demagógicos y doctrinarios del discurso “de partido” que enarbola esta definición, la lógica nos dice que un arte absolutamente ajeno al mundo no sirve sino para evadirse del mismo. Esto es, para contribuir a mantener lo que hay en él. Tanto más cuando la cualidad “encantadora” del arte, esto es, de *principal* productora de ficciones y modos para la evasión, viene siendo desarrollada por una industria massmediática cuya aplicación a la producción de realidad ha deparado el definitivo desplazamiento de esta pretérita función artística. La cuestión, entonces, es que de un modo o de otro, cualquier actitud que se tome, bien activamente, bien por pasividad o desentendimiento, constituye un posicionamiento que repercute de algún modo en la colectividad social. Es decir, que *cualquier postura deviene política*, se quiera o no. Ésta es una aportación fundamental del discurso marxista que determina la concepción de la cultura como un todo, no sólo como una “reserva de ocio”. Y que en este trabajo que nos ocupa, y realizadas tanto las puntualizaciones expuestas como las que siguen, resulta de vital importancia.

Por lo tanto, esa cierta desvalorización del esteticismo debe ser, también, debidamente precisada en su extremo opuesto. De hecho, estamos hablando de un tema que ha ocupado a eminentes pensadores, algunos de los cuales proporcionan no pocas luces a nuestro camino. Como en cierta forma ya hemos mencionado, la relación del arte moderno y la sociedad se puede definir históricamente como una dialéctica, como un conflicto continuo en el que se desvelan relevantes contradicciones de la propia formulación moderna del arte. Así, es aquí donde referirse de nuevo a Adorno parece obligado si pretendemos acercarnos a una lectura de ese proceso crítico a que hemos referenciado, una lectura, repetimos, que *a nosotros nos sirva*. Este pensador contempla precisamente en la autonomía del arte la necesidad del mismo, en el sentido de que esa independencia garantiza al hombre una actividad crítica, libre, respecto del marco opresivo de una sociedad que todo lo transforma en objeto de mercado. La independencia respecto a normas y determinaciones económicas o políticas es el terreno en el que el arte opera con eficacia y propiedad. Por tanto, es importante hacer ver cómo Adorno se distancia de modo claro de muchas de las propuestas al uso por parte de un pensamiento de reminiscencias marxistas que reclaman del arte una implicación total –e instrumental- en la estructura económica y política, ideológica, de la sociedad. Su deriva respecto a estos presupuestos articula un *postmarxismo* que asimila, precisamente, la atribución de un territorio propio al arte, aparte del proceso productivo de la sociedad. Reiteramos que situar en esta independencia la cualidad específica de la actividad artística supone, evidentemente, cuestionar los fundamentos de una tradición que se ha identificado como marxista ortodoxa (pese a los reparos que hemos encontrado al respecto, como explicamos unas líneas más arriba) en la que el arte esté al servicio directo y funcional de la ideología y sus objetivos. Así, el teatro de Bertold Brecht, por ejemplo, explicita los modos de una instrumentalización del arte como labor de *concienciación* del proletariado, postura en contra de la cual se define Adorno. Y aquí es donde realmente encontramos la relación que puede tener este filósofo con el *arte invisible*. En efecto, la dialéctica entre autonomía y heteronomía del arte es abordada en la *Teoría estética* (1971) de tal forma que se evidencia cómo, en palabras suyas, “la situación general del arte está hoy llena de aporías. Si olvida su autonomía, entra en el ámbito de la sociedad existente; pero si permanece estrictamente para sí, entonces queda también integrado

<sup>159</sup> AA.VV.: *Diccionario soviético de filosofía*. Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo, 1965.

como uno de los fenómenos que no tienen importancia”<sup>160</sup>. ¿Cómo dar sentido, entonces, a la actividad del arte? La capacidad crítica respecto a la praxis vital, social, económica, como hemos dicho, se plantea para muchos pensadores, además del mismo Adorno, como la cualidad fundamental de un arte contemporáneo. Las condiciones vitales actuales así lo requieren, a diferencia de otros momentos históricos en los cuales sabemos que la *funcionalidad artística* fue muy otra. Y es que esta misma atribución de “funcionalidad” resulta hoy muy problemática si partimos de la independencia que venimos intentando acotar. De hecho, aunque veamos cómo Adorno y otros defienden esa autonomía del arte, lo hacen en razón de la utilidad que una parcela escindida de libertad puede tener respecto a la totalidad social a la que se refiere.

Esta postura, por tanto, también se diferencia claramente de la pretensión de “pureza” de un *l’art pour l’art* que, sin embargo, se ha pregonado precisamente como marca representativa de su independencia. Al contrario, venimos explicando cómo nosotros estamos aquí más de acuerdo con una plausible opinión común, como puede ser el caso de la de García Canclini<sup>161</sup>, según la cual se puede ver en el proceso de independización de la obra de arte el modo de su apropiación por parte de la burguesía con objeto de, en expresión de Fabián Beltramino, “eufemizar y legitimar su dominación”<sup>162</sup>. Sin embargo, aún hemos de matizar esta cuestión: no podemos olvidar que el arte siempre ha estado instrumentalizado por parte de alguna clase, estamento, instancia, grupo social, o como se le quiera llamar al gestor de la dominación, si lo pensamos bien. Establecer un razonamiento en función de la ausencia de una división social, como ya se ha mencionado, implica, pensamos, también un eufemismo que da a entender que hubo o habrá algún momento de libertad de acceso a la gestión, producción y disfrute del arte *por parte de todo el mundo*, lo cual entra totalmente dentro del fascinante mundo de la especulación, pero queda también muy alejado del rigor histórico. Intentaremos, pues, no recorrer los senderos de un cierto utopismo que podría apartarnos de la fidelidad a los hechos que requiere nuestro trabajo. El planteamiento ha de ser distinto: debe partir de la *actualidad* del arte y dirigirse al análisis de su operatividad social, distinguiendo las posibilidades, bien de hacerlo *desde* su parcela *institucional* autónoma, o bien actuando directamente *en* el entramado social en el que se integra de modo indiferenciado. Para, desde la comprensión de esos extremos, de esas dos opciones que implican modos de actuar y, sobre todo, de entender el arte, bien distintos, poder acceder a la conjugación de una operatividad que tanto mantenga la necesaria independencia crítica como se dote de tal *efectividad* que imposibilite su inmediata reapropiación mercantilizadora. Pues si, como ya hemos visto un poco más arriba, “el arte subvierte la razón no por sus contenidos, sino por sus efectos” (Adorno), nos vamos a encontrar de lleno ante un territorio, el de las formas, destinado aquí a resistir ante la imposición de una razón dominadora, reificadora y uniformadora. Conservadora, en fin, de un orden de cosas que se sirve del arte como espacio de disgresión, sí, pero perfectamente acotado y controlado:

[...] *La crítica de Adorno se dirige así contra una concepción del gozo estético que –según la idea nietzscheana del “arte menor en la era del trabajo”– reduce el arte a simple diversión que se concede al trabajador, por la tarde, acabada la jornada.* <sup>163</sup>

Ante ello, se contrapone un discurso, el de la obra de vanguardia, que sofisticada conscientemente sus

<sup>160</sup> Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 311.

<sup>161</sup> Ver García Canclini, Néstor: *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. En *Sociología y cultura de Pierre Bourdieu*. Grijalbo. México, 1990.

<sup>162</sup> Beltramino, Fabian: *La autonomía del arte*. En <http://www.leedor.com/plastica/autonomiadelararte.shtml>

<sup>163</sup> Menke, Christoph, *op. cit.*, p. 30.

referencias y sus modos para así, entre otras cosas, impedir su absorción banalizada por parte de la inmediatez del mero placer del consumo.

Pero, ¿no conduce este camino a la elitización de un arte, el *moderno*, de profunda vocación *democrática*? De nuevo, esta cuestión aparece ante nosotros, señalando una de las aporías de las que ya dimos cuenta cuando tratamos al sujeto moderno que instituye la razón social de la obra de arte. Pues habría, por otra parte, que plantearse las condiciones de esa supuesta “democratización”, y pensar si no vendrá dada, como así podemos sospechar, por la producción de una simple ilusión, consistente en la banalización de los criterios de apreciación desde los que se contempla la obra. Una obra que, no lo olvidemos, es ella misma, en su indefinibilidad, una razón de subversión de tales criterios. Por otra parte, más importante si cabe, señalemos el énfasis que la modernidad pone en la revolución no tanto de los temas (que, al fin y al cabo, como en el cine o la literatura, siempre podrán ser reducidos a unas pocas cuestiones existenciales básicas), cuanto del propio *lenguaje* que los presenta. Ahí es donde reside la capacidad subversiva de un arte que, ante todo, nos impele a

pensar los mecanismos que empleamos para pensar. Por eso su radicalidad formal, una vez explicada esta cuestión -una vez situado el foco en los propios signos y no en el desciframiento y elucubración esotérica de contenidos-, no nos parece tan “compleja” o “elitista” como es común presentarla.



fig. 65. Paul Nougé, *El nacimiento del objeto*, de la serie *La subversión de las imágenes*, 192

Dada esta perspectiva, parece lógico plantearse que el modo natural y genérico de existencia social del arte moderno ha sido el de aquella célebre *simple cosa* arrojadiza de Duchamp que acaba metida en un museo. Es decir, el de, por emplear un denostado término marxista, su *alienación*, realizada en la asimilación museificada y comercializada de lo que, en primera instancia, debía ser *otra cosa*. Siempre, *la otra cosa*.

Y no vamos a negar, entonces, esa contradicción permanente de un arte moderno que se opone a -y a la vez *es asumido por*- el sistema cultural que lo hace posible, que no es otro que el dado por la *modernidad*: una modernidad de raíz eminentemente burguesa, como

venimos y seguiremos comprobando.

Por tanto, lo que pensamos que no podemos argumentar es una lucha del arte contra su historia, contra las fuentes de su posibilidad social y cultural. Otra cosa serán las *modificaciones* que a partir de ahí se produzcan, que tanto diferirán de su origen como se deberán a él. Este modo genealógico de pensar el momento actual nos permite, en cambio, explicar los fenómenos que nos interesan, ya que no tiene por qué tratar de justificar ausencias o destruir evidencias, sino más bien establecer relaciones que den razón de la sofisticación de una actualidad concreta como es la del *arte invisible*.

Y tal actualidad no es otra que la corroboración de esa complejidad genealógica que mencionamos, de modo que tan relevante resulta para nuestro objeto de estudio la absorción burguesa del arte, en las formas que ya hemos explicado, como la oposición a tal formación cultural, propiciando otras que den cuenta del mundo de otros modos, desde posibilidades de aparición o existencia pública que no se deban a los intereses propios del

mercado del arte.<sup>164</sup> Ésta es la senda en la que reconocemos al *arte invisible*, ante todo si lo contemplamos como una estrategia no tanto de representación en sí cuanto de *aparición* de la representación. Su modo de aparecer es como pregunta sobre el propio lenguaje con el que se construye su imagen, su visión: la visibilidad como lectura que se lee a sí misma, como análisis morfosintáctico antes que como remisión a otro lugar. Articulan un modo de estar en el mundo que mantiene intacta su capacidad crítica respecto al mismo, y ello es así porque no se diferencian de él para ser reconocidas -identificadas como arte, primero, y entonces puestas en condición de ser interpretadas. No, las obras de arte invisible no articulan su crítica *después de presentarse para ello*. Pueden manifestar su crítica precisamente porque no se espera eso de ellas, porque no se nos han presentado con tal fin... Pero, entonces, ¿de qué modo se materializa esa acción crítica que tanto las mantiene autónomas como vinculadas a la praxis vital a la que se refieren? Su presencia es en sí crítica porque aparecen como problemas del lenguaje: fallos del sistema que nos revelan su estructura.

En la muy célebre película *Matrix*<sup>165</sup>, hay un momento en el cual uno de los protagonistas descubre que están dentro de una realidad simulada, y lo hace porque el sistema informático que recrea esa realidad comete un fallo, y hace pasar dos veces al mismo gato por el mismo lugar. Este mínimo fallo, tal disgresión casi imperceptible, desvela en un instante todo un mundo que no es sino simulacro. Pues bien, del mismo modo que el gato de *Matrix* actúan las obras de arte invisible: mostrándose como *diferencias* en un momento en el que “no deberían” hacerlo. Así, su diferencia se entiende cuando *ya están siendo* percibidas, su representación ocurre *durante* su lectura. El acontecimiento es la propia acción de descubrir el hiato, la falla en el sistema de representación que nos presenta *la* realidad. Por eso se hacen invisibles: son indistintas para poder estar *dentro* de aquello a lo que se remiten de modo negativo. Están actuando de un modo *efectivamente* crítico respecto a esa praxis vital *en* la que existen, y de la cual forman parte. De ahí que podamos afirmar que desarrollan una estrategia artística absolutamente consciente de su existir social, no tanto, pensamos, en función de una exhibición de “buena conciencia” respecto a una supuesta *labor social*, como de reacción contra el naturalizado mecanismo de absorción de la obra de arte por parte del plano mercantil y economicista de la sociedad. Aparecer como *una cosa más* evita distinguirse como objeto valioso y, por tanto, *de consumo*. Y permite no ser neutralizado como crítica al reconocerse en la imagen la “prerrogativa” de la ficción artística. Quizás sea éste el momento, entonces, de recordar las palabras de Peter Bürger al comienzo de estas líneas sobre la absorción burguesa del arte. Nos advertía acerca de la hipostización de un hecho *histórico* (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) en una “esencia” del arte, es decir, verbalmente nos permitía deducir lo que el arte invisible *nos muestra* en la praxis: la posibilidad de un arte que no se restrinja a la ortodoxia de *una* idea, la de *arte moderno*, que en modo alguno puede considerarse absoluta, eterna ni conclusa. Al contrario, no pensamos aquí en *una*, sino en todas aquellas concepciones del arte que permitan dar cuenta de unas manifestaciones que modifican su morfología con el propio transcurrir del tiempo histórico. Esto, que parece tan lógico, implica en la práctica una elasticidad



fig. 66. Wachowski, Larry / Wachowski, Andy, *The Matrix*. Warner Bros. EE.UU., 1999.

<sup>164</sup> Cuando nos referimos a esos intereses no estamos pensando sólo en razones de producción y venta evidente y concreta, sino también de *situación* en unos espacios institucionales o mediáticos que actúan como escaparate de los productos que, a partir de ese momento son *reconocidos*, esto es, instituidos como *vendibles*.

<sup>165</sup> Wachowski, Larry / Wachowski, Andy: *The Matrix*. Warner Bros. EE.UU., 1999.

de criterios de valoración, es decir, una *autonomía apreciativa*, que sea capaz de atender a sus objetos y no deberse a determinaciones heterónomas. Las de la industria del arte, por ejemplo. Así, desde tales instancias, reclamar al arte que hoy día se produce una condición de autonomía respecto a los fenómenos sociales del mundo no resulta tan sólo problemático, sino que alcanza el punto del cinismo, lo cual no deja de señalar el arte invisible, simplemente, existiendo como tal.

### 3.2.4. La autonomía del arte como ámbito de conciliación romántica

*Yo = no-yo –la más elevada proposición de toda ciencia y todo arte.*

Novalis, *Poeticismos* (1798)<sup>166</sup>

*Lo bello no es sino promesa de la felicidad.*

Stendhal, *Del amor*

Analicemos ahora la autonomía del arte en otro de sus planos posibles. Pues no sólo de crítica, o de confrontación interna, se puede hablar a la hora de relacionar la categoría con el arte invisible. La independencia del arte también puede pensarse como ese espacio cultural en el que el hombre se siente liberado de las determinaciones que él mismo se ha impuesto, de las diversas mediaciones de que se sirve para estar en el mundo. Ese territorio, decimos, en el que se encuentra –*se piensa*– en libertad, puede, de nuevo, reconciliar al sujeto moderno consigo mismo. Puede ser el ámbito en el que el mundo vuelva a tener una escala *humana*.

Al menos, ésta es una de las maneras que el pensamiento romántico tuvo de comprender el arte, y, sobre todo, de explicar su autonomía. El romanticismo, ya lo vimos al estudiar las modificaciones del sujeto moderno, se define frente a la autosatisfacción del racionalismo y del movimiento ilustrado, los cuales esgrimen su sistemático objetivismo para comprender un mundo que, a ojos de los románticos, dejaba fuera de sí demasiados planos de su existencia. Por ello, ahora se protagoniza una actitud, al contrario, fuertemente subjetivista, que se fundamenta en lo que luego se llamaría *el inconsciente* (lo irracional, lo onírico, lo anímico...), que reclama la importancia del *raptus* o inspiración individual frente al normativismo estético que venía preconizando el neoclasicismo, o que absolutiza la imaginación, la emoción y la sentimentalidad en el proceso creativo. La multiplicidad que presenta el fenómeno estético romántico hace compleja su mención escueta, pero no obstante, sí que nos permite deducir aquí un signo inequívoco de la nueva sensibilidad que impera en la cultura occidental. Se trata de una fuerte nostalgia hacia la naturaleza perdida, esto es, hacia la integración entre el hombre y esa naturaleza. Una necesidad que resume claramente Argullol citando uno de los más recurrentes mitos del momento:

---

<sup>166</sup> Cit. en Arnaldo, Javier (ed.): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid, 1987, p. 109.

[...] *El romanticismo reclamaba el carácter ejemplar del mito de Prometeo, al que consideraba el núcleo mismo del espíritu griego y pretendía proyectar en su propia concepción de la existencia: el robo sacrílego de Prometeo para donar el fuego celeste a los hombres equivalía al deseo de totalidad y al ansia de plenitud del alma romántica, mientras la condena del titán era el espejo donde se reflejaban trágicamente el fracaso y la insatisfacción de ésta.*<sup>167</sup>

Ese “ansia de plenitud” abocada a su fatal destino, viene dada, en gran medida, por las exclusiones que ha causado la citada concepción objetivadora del mundo moderno. Respecto a esta cuestión ya hemos observado con un tanto de profundidad ciertas causas y también algunas consecuencias: baste tan sólo recordar el diagnóstico que nos proporcionan Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*. Es precisamente este aspecto uno de los que con mayor fuerza se contemplan en dicha obra<sup>168</sup>, en la que la causa de deshumanización producida por la Razón es sufrida por un hombre que ya no es capaz de saberse *uno*. La fragmentación, pues, del sujeto moderno, conlleva un deseo de unidad con la naturaleza que es diferido al territorio del arte. El tema, como decimos, es común a muchos autores románticos, de un modo u otro. Una de las formulaciones que mejor pueden ilustrarnos la cuestión es obra de Friedrich Schiller. Así, cuando éste situaba en el *juego* el estado ideal de la naturaleza humana estaba fundamentando su juicio en la *situación* que ese *jugar* plantea: una supresión de las constricciones dadas por los dos impulsos constitutivos del hombre, esto es, la razón (“impulso formal”) y la sensibilidad (“impulso material”)<sup>169</sup>. Dos impulsos que, como sabemos, se presentan ante el hombre romántico no ya sólo escindidos, sino enfrentados. Su conciliación, ese anhelado *estado* a que nos venimos refiriendo, se hará posible en la idea de belleza:

---

<sup>167</sup> Argullol, Rafael, *op. cit.*, pp.105-106.

<sup>168</sup> El capítulo que hemos dedicado a las modificaciones del sujeto moderno a lo largo de la contemporaneidad da buena cuenta de esta problemática. Así, en *Dialéctica de la Ilustración*, citado con recurrencia en esas líneas, podemos encontrarnos críticas tan explícitas al devenir del proyecto racionalista ilustrado como ésta:

[...] *La ciencia, en general, se relaciona con la naturaleza y con los hombres de forma no distinta a como lo hace la ciencia de los seguros, en particular, con la vida y con la muerte. No importa quién muere; lo que cuenta es la relación de los casos con las obligaciones de la compañía. Es la ley de los grandes números, y no el caso singular, lo que se repite en la fórmula. La coincidencia de lo universal y lo particular se halla contenida, y ni siquiera ya secretamente, en un intelecto que percibe lo particular sólo como un caso de lo universal y lo universal sólo como la cara de lo particular por la que éste se deja captar y manipular. La ciencia misma no tiene ninguna conciencia de sí; es un instrumento. Pero la Ilustración es la filosofía que identifica verdad con sistema científico.* (Horkheimer, Max / Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 132.)

El sujeto individual, el caso concreto, quedan fuera del paradigma científico de este racionalismo que organiza el nuevo sistema de dominación. De ahí la escisión que protagoniza el sujeto burgués como paradigma del proyecto ilustrado, y, consecuentemente, la crítica romántica al respecto.

<sup>169</sup> Vid. Schiller, Friedrich: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, (Carta XII). En Schiller, F.: *Escritos sobre estética*. Tecnos. Madrid, 1991, pp. 138-142.

[...] *El hombre –lo sabemos– no es ni materia exclusivamente ni espíritu exclusivamente. [...] La belleza es el común objeto de ambos impulsos, es decir, del impulso del juego. El uso justifica completamente este nombre, pues suele aplicar la palabra “juego” a todo aquello que no es contingente ni subjetiva ni objetivamente, y, sin embargo, tampoco constriñe y obliga ni exterior ni interiormente.*<sup>170</sup>

Esta teoría de Schiller respecto al juego constituye, en el fondo, una relectura del “juego libre de las facultades” kantiano, que nos recuerda también ese lugar de libertad a que debe aspirar el espíritu humano del momento,

[...] *Porque, digámoslo de una vez: sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es plenamente hombre cuando juega.*<sup>171</sup>

Asumir este principio de libertad supone ampliar el ámbito de la misma a la totalidad que ansía el romántico, a la vida entera. Lo cual será una constante de los más dispares discursos artísticos hasta nuestros días, desde la utopía arte-vida de numerosas vanguardias, pasando por la muy influyente actitud de Joseph Beuys, hasta las recientes propuestas fílmicas de *Dogma*, por citar unos pocos pero heterogéneos ejemplos. La cuestión es que el arte se sigue planteando como un lugar de reconciliación en unos casos, de revolución en otros, incluso de redención en algunos... porque se concibe desde unos parámetros deudores de los presupuestos heredados del romanticismo. Unos parámetros que encuentran, como estamos dejando patente, una *funcionalidad* al arte que traspasa su destino contemplativo e ideal para encontrar todo un *topos* cuyo horizonte nos muestra, en efecto, esa praxis vital de la que ha debido separarse como una experiencia que se quería independiente, autoconsciente. Mas una autoconciencia a la que, entonces, ya va pesando el coste de su condición de posibilidad, y comienza a trazar los visos de una apertura. Y ese abrirse al mundo sensible no constituirá tanto el *regreso* a una ideal Arcadia imposible, como una aventura: la de un viaje hacia la vida, un viaje, ya hemos visto, típicamente romántico. Al comienzo de su decimoquinta carta sobre la educación estética del hombre, a la cual, entre otras, nos venimos refiriendo, Schiller muestra perfectamente esa fusión romántica de arte y vida:

[...] *El objeto del impulso sensible, expresado en un concepto universal, es la vida en su más amplio sentido, concepto que significa todo ser material y toda presencia inmediata de los sentidos. El objeto del impulso formal, expresado en un concepto universal, es la figura, tanto en su sentido impropio como en el propio, concepto que comprende dentro de sí todas las propiedades formales de las cosas y todas las referencias de las mismas a la facultad de pensar. El objeto del impulso de juego, representado en un esquema universal, podrá, pues, llamarse figura viva, concepto que sirve para indicar todas las propiedades estéticas de los fenómenos, y, en una palabra, lo que en su más amplio sentido se llama belleza.*<sup>172</sup>

Pues bien, si, en esta senda hacia la vida, el pensamiento sobre el arte lo reconsidera a partir de su posible función emancipadora del espíritu humano, en una dimensión eminentemente filosófica de la cual nos han

<sup>170</sup> *Ibid.*, (Carta XV), pp. 152-153.

<sup>171</sup> *Ibid.*, (Carta XV), p. 155. Cuando Schiller habla de juego, como cuando habla de belleza, está refiriéndose a ideas. Por tanto, como él mismo se encarga de aclarar (*ibid.*, p. 154.), no se refiere a los juegos corrientes de la vida real, determinados materialmente y en muchas ocasiones objeto de interés, sino al estado de libertad consciente que proporciona esa ideal gratitud de su ejercicio.

<sup>172</sup> *Ibid.*, (Carta XV), p. 151.

servido como muestra estas ideas de Schiller, el propio arte recorre también otros caminos, dados por la amplitud misma de esa vida. La apertura que hemos, pues, descrito en el pensamiento estético nos permite suponerla también en ciertos fenómenos muy significativos que habrían de producirse en la época. En efecto, a caballo entre el XVIII y el XIX, la historia nos trae una profunda modificación de la civilización que no deja



fig. 67.1. Jabón *Sunlight*. Este producto de Hesketh Lever fue el primero, a finales del XIX, en dejar de comercializarse de manera genérica para ostentar su propia marca.<sup>173</sup>



fig. 67.2. Papel pintado de William Morris, 1864

de afectar, evidentemente, al arte. Nos referimos a cómo la revolución industrial transformará toda la concepción social, mercantil y cultural de un mundo en el que, a partir de ahora, la producción masiva de objetos de consumo va a instaurarse en sí misma como una razón fundamental que se despliega en diversos y poderosos sentidos. Uno de ellos será el que acabe produciéndonos un *mundo diseñado*, por supuesto con sus fines correspondientes, cuya trascendencia no pudo preverse en aquel principio y, sin embargo, hoy reconocemos en toda su increíble magnitud. De ahí la importancia de estos momentos fundacionales del fenómeno, particularmente porque el arte invisible habita ese territorio ambiguo entre el arte y el producto estetizado-estetizante de los medios de comunicación de masas. Así, la configuración formal que va adquiriendo el mundo a partir del XIX, la apariencia que manifiestan todas esas *nuevas cosas* que no cesan de invadir la cotidianeidad, va a suponer la aparición de todo un territorio visual y plástico por explorar y explotar. Un ámbito que no se encuentra ya limitado a las paredes del museo, que no restringe su uso a la contemplación, ni limita sus productos mediante marcos o pedestales, sino que irrumpe, directa, masiva y *necesariamente*, en la *vida* de la población en general.

Esta relación entre la producción de formas para las cosas -y espacios- útiles que produce la industria y la cotidianeidad de sus funciones desvela, como decimos, un *lugar* inédito, del cual no podrán dejar de ocuparse los pensadores más avisados. Las implicaciones de la distribución masiva de productos abren posibilidades no sólo artísticas o plásticas, sino también, por ejemplo, didácticas. En este sentido, Marchán Fiz señala cómo

[...] *la educación estética de los ilustrados, al mostrar al hombre el camino para una sociedad armónica, piensa que el arte, en adelante, servirá como instrumento de la formación democrática del gusto y que, por tanto, deberá lograr un público más amplio. Partir de esta premisa implica en tales casos aceptar la producción masiva de objetos y asumir un compromiso con los problemas técnicos de la misma.*<sup>175</sup>

Como vemos, aquí Marchán se está refiriendo a la necesidad de aceptar las nuevas relaciones que en esos

<sup>173</sup> Vid. Bayley, Stephen: *Guía Conran del Diseño*. Alianza. Madrid, 1992, p. 26 y ss.

<sup>174</sup> Cit. en *ibid*.

<sup>175</sup> Marchán Fiz, Simón: *La estética en la cultura moderna*. Alianza. Madrid, 1992, p. 58. (En adelante: Marchán, *Cultura moderna*).

momentos se establecen entre el arte y la sociedad. En efecto, ya en esta temprana edad de la modernidad artística se concibe con claridad la producción masiva como una magnífica oportunidad a desarrollar en razón de esa didáctica del gusto que persigue la emancipación del hombre. Esto implica una redefinición de los términos que se conjugan tanto en la producción como en la recepción del arte. Implica, entre otras cosas, nada menos que el nacimiento de una disciplina tan relevante en nuestros días como es el *diseño*. Tan relevante y, en ese sentido de redefinición social del arte, tan ambigua, dado el desplazamiento que respecto, precisamente, a esa territorialización del arte como algo autónomo, dotado de su propio lugar social y de sus propias reglas *ajenas*



fig. 68.1. Walter Gropius, edificio de la Bauhaus en Dessau, 1926

a determinaciones heterónomas, presupone el reconocimiento de su influencia en la actividad artística tradicional: de hecho, acabamos de hablar de la idea de funcionalidad estética que Kant desvinculaba de interés utilitario alguno, algo que vendrá a negar de raíz la nueva disciplina. Lo cual no supuso mayor problema en el siglo XVIII porque el diseño en modo alguno era considerado como una de las bellas artes. Este punto, que parece demasiado obvio, conviene sea aquí recordado. El carácter de “arte” que se le atribuye hoy es fruto de toda una historia posterior derivada de la revolución industrial, en la cual tuvieron mucho que ver, entre otros importantes episodios, la creación en Inglaterra de las *Schools of Design* (1836) o el *Royal College of Art* (1837), luego todo el movimiento decorativista del *Art nouveau*, y, sobre todo, la posterior difusión desde Alemania, primero, y luego desde EE.UU., de las ideas de la Bauhaus.

Según decíamos, la relevancia de estas cuestiones con relación a una reflexión *moderna* sobre el arte ha podido interpretarse a posteriori, desde el conocimiento de la proyección histórica del fenómeno. Así, si bien los ilustrados propugnaban una *formación del gusto* a través de lo que *hoy* llamamos diseño, en la actualidad *a todas luces* podemos comprobar cómo la universalización de la actividad ha devenido en algo que revela tan utópica como, en cierto sentido, inocente aquella pretensión formativa. La actual formalización de los productos industriales responde mucho más a razones de producción y fomento del consumo que a intereses didácticos, que no van más allá de permitir *intuir* la función de un objeto sin necesidad de leer un libro de instrucciones –aunque, incluso este aspecto en principio fundante de la disciplina, esté hoy sujeto a las necesidades de la moda. Evidentemente, las citadas pretensiones de “artistización” de las *artes aplicadas* (el calificativo es significativo) han sido varias e importantes, desde la propia creación masiva de las aún vigentes *Escuelas de Artes y Oficios* hasta el descomunal desarrollo del diseño industrial. No obstante, queremos insistir en el hecho de que estamos ante un fenómeno que obvia, de entrada, los motivos fundacionales de una manera de entender el arte que no lo concibe tanto siendo *útil* como desinteresado. Éste es un punto en el cual las contradicciones del arte moderno, de nuevo, no dejan de revelarse ante nuestros ojos. Considerar arte al diseño, cuando hoy



fig. 67.3. Revólver de Samuel Colt (1849), que cosechó un buen éxito en tanto que diseño utilitario en la Exposición Universal de la Industria de 1851, en Londres<sup>74</sup>



fig. 68.2. Wolfgang Tümpel, *Teemaschine* (1927), producto de los talleres de la Bauhaus

todo está diseñado, casi equivale a considerar cualquier producción artificial como artística. Y este tipo de deducciones no llevan sino a un “callejón sin salida”: *como todo es arte, entonces ya nada lo es*. No, aquí, preferiremos plantear la cuestión de forma que nos abra caminos en vez de concluirlos, por lo cual accederemos al problema desde otro punto de vista.

Pensemos, entonces, qué consecuencias puede tener el concebir el arte como un instrumento de formación del hombre *en general*. Pues los dos términos que aquí se articulan en torno a la idea de formación, esto es, al arte y la generalización de esa formación, parecen en principio incompatibles. Y así lo son si pensamos en el arte como fundación moderna que, por un lado, reclama un espacio *distinto* de la práctica social cotidiana y, por otro, requiere un acercamiento a él que implica una formación previa por parte del espectador. Un arte moderno *sustentado sobre su reflexión* presupone, como decimos, una capacidad de armar ese juicio, y ello sólo es posible desde la posición social (emancipada, autónoma) del sujeto burgués. Por tanto, de ninguna manera estamos hablando aquí de una actividad generalizada, sino más bien restringida a un estrato concreto de la población; el cual, por otro lado, ha experimentado a lo largo de la modernidad, y especialmente del siglo XX, unas transformaciones sustanciales en su configuración sociocultural. En realidad, podemos observar cómo nos encontramos de nuevo en el terreno del estudio de la identidad del sujeto moderno, y de sus modificaciones (y herencias) en el sujeto postmoderno, aspectos contemplados en el capítulo anterior de esta investigación. Aquí, no obstante, nos interesa ahora pensar más en los aspectos dependientes del arte como manifestación social, de modo que, si atendemos a ese interés de formación del arte respecto de la totalidad social, nos daremos cuenta, como hemos adelantado, de que la generalización conlleva una inevitable superficialización de la experiencia, hasta el punto de que calificarla como *estética* plantea muchos problemas. Sin ir más lejos, una de las definiciones de belleza, sobre las que Kant construye el juicio de gusto, reza así:

[...] Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin.<sup>176</sup>

Con esta formulación se están rechazando -aparte de la identificación de belleza y perfección preconizada por el neoclasicismo- aquellas interpretaciones que recurren a criterios de utilidad, funcionalidad o finalidad, todas ellas, esto es significativo, propias de los nuevos modos de producción que durante el siglo XIX están provocando profundísimos e irreversibles cambios en la estructura del sistema económico y social de Europa. Las consecuencias de ello hacen que estemos ante uno de los problemas a que antes hicimos mención. Concretamente, no podemos, según esto, hablar de arte en un sentido único del término, sino que hemos de recordar, por ejemplo, la distinción que el propio Kant hubo de establecer entre bellezas puras y adherentes, las cuales señala Marchán como “dos principios fundantes de la modernidad”<sup>177</sup>. Y, si bien Kant primaba de manera terminante la primera respecto a la segunda, la historia de la modernidad revela, como estamos viendo, la tremenda repercusión que esa belleza impura, “sospechosa de satisfacción práctica”<sup>178</sup>, ha tenido en su desarrollo. Por lo cual, del mismo modo que antes leíamos la pretensión *formativa* de la humanidad -que a esta generalización estética confiaban los ilustrados- como un momento de ofuscación utópica, ahora podemos comprender que, sin embargo, las potencialidades que tal, si se nos permite la expresión, “belleza bastarda” tiene en la actualidad son considerables. Pues también lo es su historia, una historia, insistimos, *extrañada*

<sup>176</sup> Kant, *Juicio*, p.173.

<sup>177</sup> Marchán, *Cultura moderna*, p. 56.

<sup>178</sup> *Ibid.*



fig. 69.1. Tintero de porcelana de Sèvres de la reina María Antonieta, s. XVIII

respecto de la ortodoxia de un arte moderno autónomo y autorreferencial, pero continua en un hacer que podemos seguir, incluso, desde la apreciación artística *rococó* de objetos funcionales (relojes, muebles, vajillas, lámparas, etc.) hasta la actual absolutización estética que habitamos tanto directa como mediáticamente. Si en el siglo XVIII la industria y la cultura ocupaban ámbitos muy bien diferenciados en la vida social, parece que hoy no puede afirmarse eso con tanta rotundidad. Y que, al menos desde la perspectiva que nos plantea el arte invisible, que actúa, por ejemplo, desde formas y espacios de aparición propios de la industria mediática o de la comunicación, puede incluso desmentirse. Lo cual nos lleva hoy a contemplar el arte como una multiplicidad de, contradiciendo a Kant, intereses no ya de representación, sino de acción y repercusión en el espectador-consumidor.



fig. 69.2. Imagen de los supermercados Grand Union, diseñada por Milton Glaser en 1980

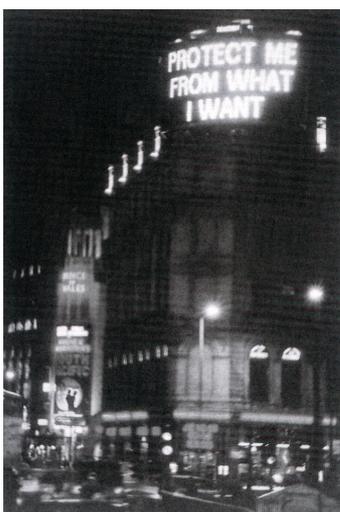


fig. 70. Jenny Holzer, *Protect me from what I want*, extracto de *Survival series*, en Picadilly Circus, Londres, 1988-89

Mas, aún, y confirmando su ubicuidad, nos apoyaremos de nuevo en Kant para concluir este punto. Pues no podemos dejar de hacer referencia aquí a un concepto, de nuevo kantiano, que resulta de vital importancia para entender nuestro caso. Se trata de la idea de *finalidad estética*, la cual subyace a las reflexiones que venimos exponiendo. El filósofo alemán distingue entre una finalidad objetiva y otra subjetiva. A esta última, a la que también llama “finalidad sin fin” o “finalidad subjetiva de la forma”, atribuye la cualidad estética, despreciando la otra por funcionalista, vinculada por tanto, como hemos dicho, a una belleza adherente. Pues bien, esta *finalidad estética* es interpretada desde nuestro objeto de estudio de modo que *parte de ella* para comenzar su *actuación* estética: una obra de arte invisible se percibe como algo *extraño* en el mundo en el que aparece porque no manifiesta formalmente finalidad o función alguna. Encontramos un anuncio, por ejemplo, que no anuncia nada: “Y esto, ¿para qué sirve?, ¿qué *función* tiene?” cabría preguntarse... con lo cual ya estaríamos extrañados por esa presencia cuya lectura no ha respondido satisfactoriamente al código publicitario habitual... Sin embargo, a lo largo del proceso de recepción de la obra, su lectura nos lleva a una deconstrucción del lenguaje que la constituye, la cual tiene una clara intención reveladora de la artificiosidad del mismo. Y en este momento sí que podemos estar hablando de un funcionalismo de la obra de arte, organizado en una acción crítica (común a muchas manifestaciones artísticas) que se materializa como finalidad didáctica o formativa (lo cual ya es mucho más particular del caso que nos ocupa), *reveladora* de todo un sistema de dominación social articulado en base a la ocultación de su instrumentalización ideológica del lenguaje.

Y así hemos descrito otro plano de existencia de la autonomía del arte que se puede reconocer en las obras



fig. 71. Gran Fury, *Welcome to America*, valla publicitaria en Nueva York, 1989

de arte invisible. Ello viene a corroborar la hipótesis que presentamos en estas líneas, la cual remite tal fenómeno artístico a unos antecedentes *actitudinales* respecto al arte definidos, ante todo, por una clara vocación de integración de arte y vida, cada uno a través de un planteamiento distinto. Por una parte un planteamiento eminentemente filosófico, la teoría del juego schilleriana, y, en otro sentido, el desarrollo de un fenómeno tan amplio como es el del diseño, nos permiten situar, desde dos focos distintos, el objeto de nuestro estudio en una dimensión social que no por ello abandona su cualidad artística. La categoría de la autonomía del arte se ve así, en el primer caso, reforzada en su sentido de funcionalidad, sí, pero propia y específica; o bien cuestionada en el caso del diseño, una vertiente de clara heteronomía que, no obstante, dotará al arte de todo un abanico de nuevos recursos y posibilidades de aparición e intervención más allá de los muros de su institución tradicional. Así, desde nuestro punto de vista, podemos encontrar en ambos casos el eco de aquella conciliación entre hombre y mundo que mencionamos al comenzar, pues el arte no es tomado más que como instrumento de vida, como medio de acceso a la mayor plenitud de una experiencia de lo cotidiano que trascienda la mera división del trabajo –del tiempo, por tanto- para expandirse, quizás, a pesar de su propia necesidad de nombrarse. Una expansión que nos muestra la clave de su sentido: el de un espectador que entra en proceso de *formarse como tal* mediante su interpretación de la obra.

### 3.2.5. Contra una autonomía reificadora

El poeta Sandoz Petöfi, en 1847, se dirige así a los poetas de su siglo:

*Nadie haga vibrar fatuamente  
las cuerdas de la lira.  
Una gran obra persiga  
quien ahora tañe estas cuerdas.  
Si no sabes más que cantar  
tu gloria o tu anhelo  
no eres útil al mundo.  
Aparta de ti ese sacro instrumento.*<sup>179</sup>

Su autonomía nos habla de un *distanciamiento* del arte respecto a la cotidianidad vital que lo acaba reduciendo, según algunas voces que ya hemos mencionado aquí, a un terreno acotado para el ocio. Este sería el resultado de una absorción burguesa del arte, y a esta manera de comprenderlo es a la que se enfrentan, de modo radical, buena parte de los *discursos*<sup>180</sup> que mantienen las vanguardias heroicas de principios del siglo XX. La oposición a un arte reducido a su carácter de entretenimiento sofisticado, perfectamente “desinfectado” de intenciones heterónomas, presupone una actitud que tiene mucho que ver los casos estudiados unas líneas más arriba. La cuestión arte-vida, esto es, la expansión de la actividad artística *fuera* de esa parcela acotada por un marco o por las paredes de un museo, va a presidir el pensamiento artístico que fundamenta una nueva actitud ante su producción. Una actitud de consecuencias por todos conocidas y cuyos precedentes explícitos -sirvan de escueto ejemplo los versos de Petöfi- vienen jalonando el acontecer del arte al menos desde medio siglo antes. Así, podemos concretar que el proyecto vanguardista, en general, concibe una realización de lo estético en el ámbito vital. Ello se manifiesta de formas diversas según cada movimiento y, en ocasiones, según cada autor.

<sup>179</sup> Cit. en De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza-Forma. Madrid, 1998, p. 19.

<sup>180</sup> Y queremos hacer notar que estamos ahora hablando de discursos antes que de obras, pues, como se puede observar ante la producción plástica de estos movimientos, no siempre la potencia de los manifiestos o actitudes verbalizadas va a la par de la operatividad de las obras. Realmente, parece sorprendente que, visto lo dicho, esto se siguiese traduciendo y ciñendo a los formatos tradicionales del cuadro o la escultura. Es claro que las excepciones a este fenómeno son abundantes, pero su evidencia como generalidad no puede dejar de señalarse. Pues en ello podemos ver, quizás, una cierta cesión por parte de un radicalismo artístico cuyo público *natural*, aunque paradójico, será una alta burguesía, los coleccionistas de un arte que debe poder comprarse, trasladarse y exponerse de acuerdo a unos principios que, en este sentido, no han variado tanto como se suele presuponer. Así, *si hablamos en términos artísticos*, la institucionalización de la vanguardia a manos de la neovanguardia, como enuncia Habermas, no será más que una corroboración de ello. Otra cosa muy distinta, como veremos, será buscar los desarrollos de la vanguardia, realmente, en el ámbito vital.

Sin embargo, la concepción de que la del arte no puede reducirse a una mera actividad de contemplación *desinteresada* inunda a partir de estos primeros momentos vanguardistas la propia idea de arte, su función social o cultural y sus producciones a partir de ella.

En el ensayo que Charles Baudelaire dedica a un “desconocido” pintor tras las escuetas iniciales “Sr. C. G.” (en realidad, Constantin Guys), en el que éste encarna al célebre “pintor de la vida moderna”, nos habla de las reticencias del personaje a ser llamado *artista*, precisamente por lo que de restrictivo, ya entonces (1863), reconoce en el término:

[...] *Cuando por fin lo conocí, vi enseguida que no trataba precisamente con un artista, sino más bien con un hombre de mundo. [...] Hombre de mundo, es decir hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas sus costumbres; artista, es decir especialista, hombre apegado a su paleta como el siervo a la gleba.*<sup>181</sup>

Aparte de poder reconocer claramente el perfil intelectual que se tenía del común de los artistas de la época –descritos unas líneas después como “brutos muy hábiles, puros braceros, inteligencias de pueblo, cerebros de aldea”- C. G. quiere distinguirse del artista al uso porque él, siempre según Baudelaire, *mira a otro lado*, o, mejor dicho, a todos los lados. Amplía el territorio de representación propio del arte, y, entre otras razones, por eso encarna la modernidad. De ahí que, algo más adelante, Baudelaire pase a identificarlo con un significativo personaje de Edgar Allan Poe:

[...] *¿Recuerdan un cuadro (¡en verdad es un cuadro!) escrito por la pluma más poderosa de esta época, que tiene por título El hombre de la multitud? Tras el cristal de un café, un convaleciente, contemplando la multitud con regocijo, se une, con el pensamiento, a todos los pensamientos que se agitan a su alrededor. Recientemente regresado de las sombras de la muerte, aspira con delicia todos los gérmenes y todos los efluvios de la vida; como ha estado a punto de olvidar todo, recuerda y, con ardor, quiere acordarse de todo. Finalmente se precipita a través de esa multitud en busca de un desconocido cuya fisonomía, entrevé en un abrir y cerrar de ojos, le ha fascinado. ¡La curiosidad se ha convertido en pasión fatal, irresistible!*<sup>182</sup>

Este vitalismo<sup>183</sup> que Baudelaire le reconoce –y, por su tono, expresamente exige- al *artista moderno* deja claramente atrás unos límites disciplinares y, sobre todo, actitudinales que, en su ausencia, nos revelan las posteriores derivas a las que nos veníamos refiriendo. Las imágenes del artista que “contemplando la multitud con regocijo, se une, con el pensamiento, a todos los pensamientos que se agitan a su alrededor”, o que “finalmente se precipita a través de esa multitud”, parecen presentir momentos revolucionarios en los que ficciones tales se tornarían reales. Traspasar el cuadro para *actuar* es tomar conciencia del tiempo *actual*, del

<sup>181</sup> Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna. El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño*. En Baudelaire, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor. Madrid, 1996, p. 356.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>183</sup> Empleamos el término según la acepción que Ortega y Gasset definió como una filosofía “que no acepta más modo de conocimiento teórico que el racional, pero cree forzoso situar en el centro del sistema ideológico el problema de la vida, que es el problema mismo del sujeto pensante de este sistema”. Acepción del término, ésta, que sería la única reconocida por el pensador español en relación con su pensamiento. (*Cit.* en Ferrater Mora, José, *op. cit.*, vol. IV, p. 3711).



fig. 72. Jean Louis David: *Marat asesinado*, 1793

presente y sus implicaciones. Si para Courbet “lo bello, como la verdad, está ligado al tiempo en que se vive y al individuo que es capaz de percibirlo”<sup>184</sup>, para David había significado, más de medio siglo antes, asumir desde su condición social de artista un papel en la revolución que no dejaba de atender a la realidad en su tarea, digamos, “historicista del presente”. En su particular *Historia del arte*, Gombrich deja clara, en el caso del pintor neoclásico, esa preocupación por la estilización de la actualidad como una sublimación de la realidad –en vez de su supresión a cambio de una alegoría al uso- que el artista resuelve en su *Marat asesinado* (1793):

[...] *Estos hombres consideran que viven unos tiempos heroicos y que los acontecimientos de aquellos años eran tan dignos de la atención del pintor como los episodios de la historia griega y romana. Cuando uno de los jefes de la Revolución Francesa, Marat, fue asesinado en el baño por una joven fanática, David lo pintó como un mártir sacrificado por su causa. Marat aparece en esta obra en actitud de haber estado trabajando metido en su baño, con un sencillo pupitre adaptado a la bañera; su atacante le había entregado una solicitud que él estaba a punto de firmar cuando ella le asesinó. La situación no se diría fácil para realizar un cuadro lleno de gravedad y elevación, pero David consiguió hacer que pareciera heroico, con todo y conservar los pormenores de un atestado de la policía. [...] el cuadro de David parece austero, como una solemne conmemoración del humilde “amigo del pueblo” –como Marat acostumbraba a designarse a sí mismo- que sufrió su trágico destino mientras trabajaba por el bien común.*<sup>185</sup>



fig. 73.1 François Millet, *El Ángelus*, 1858-59

Este empleo del arte para un fin “heterónimo” no puede dejar de formar parte de la obra. Hemos traído aquí la descripción de Gombrich porque se fija precisamente en cómo se produce la sublimación, por parte del pintor, de un hecho “difícil”, poco apto para ser tematizado icónicamente como un símbolo del grave heroísmo revolucionario. La producción de esa realidad como icono es la *función* que asume el artista, y en ello emplea todos los recursos que su especialización en la fabricación de imágenes le permite. Pues se reconoce la clara vocación *pública* de un arte que existe implicado con su presente, lo cual no es extraño en los diversos momentos de revolución social que traería consigo la modernidad. La memoria histórica de nuestro turbulento pasado cultural está construida sobre la base de *flashes* como *La balsa de la medusa*, *La Libertad guiando al pueblo*, *El Angelus*, *Los fusilamientos del tres mayo...* que nos remiten directamente a *El acorazado Potemkin*, *El gran dictador* o el *Monumento a la III Internacional*. Las palabras de Victor Hugo lo explican con concisión: “En el siglo en que vivimos el horizonte del arte se ha ampliado. Hubo un tiempo en que el poeta decía: el público. Hoy el poeta dice: el pueblo.”<sup>186</sup>

<sup>184</sup> Courbet, Gustave: *Il realismo*. Colip. Milán, 1954, p. 35. *Cit.* en De Micheli, Mario, *op. cit.*, p. 18.

<sup>185</sup> Gombrich, E. H.: *Historia del arte*. Garriga. Barcelona, 1995, vol. III, p. 400.

<sup>186</sup> De Micheli, Mario, *op. cit.*, p. 19.

Así, si dejamos a un lado los lógicos desvaríos tonales propios de la efervescencia de su momento, cada una de las manifestaciones artísticas citadas -o cualquiera de las innumerables análogas en los sentidos expuestos- nos permiten acceder a comprender unos modos de concebir la práctica del arte que se encuentran profundamente vinculados al devenir de su tiempo: a las preocupaciones y modificaciones que son producidas desde la sociedad, de la cual el artista se sabe parte activa y, en casos como los que hemos visto, con un destacado papel. Hacerse cargo del significado de una obra como



fig. 73.2. Sergei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin*, 1925



fig. 74. Jean Louis David, detalle de *Las sabinas* (1794-99), en la que la interposición de éstas entre romanos y sabinos actúa como clara llamada alegórica a la fraternidad de las nuevas clases sociales surgidas de la Revolución

*Las sabinas* implica comprender que está dirigida a un pueblo roto tras una revolución: el cuadro representa su presente histórico, y reclama a través del arte la nueva unión reconciliada de la nación.

De ningún modo podremos, entonces, explicar la utopía arte-vida de las vanguardias como episodio aislado, sino como fruto maduro de unos tiempos que vienen acumulando causas y circunstancias para tal fenómeno. No vamos aquí a detenernos a estudiar el contexto histórico que produce la eclosión vanguardista, pero sí queremos indicar la continuidad que supone respecto a flujos de pensamiento y acción muy anteriores, aunque teniendo siempre bien presente la complejidad y las contradicciones del fenómeno. Mario de Micheli, por ejemplo, no deja de subrayar el carácter de antecedente que supone la revolución de 1848 para una intelectualidad que pasa a la acción directa, también luego durante el episodio de la Comuna de París (1871). Momentos de toma de conciencia de una identidad social por parte de los artistas que, no obstante, producirán también, en el desencanto del fracaso político de ambas ocasiones, un distanciamiento que aún se mantiene entre el arte y la sociedad:

[...] *La crisis que se reveló después de 1848, ahora, después de los dolorosos hechos de 1871, se precipita. La discordia entre los intelectuales y su clase se agudiza, las fracturas subterráneas afloran a la superficie; el fenómeno se generaliza: la ruptura de la unidad revolucionaria del siglo XIX es un hecho consumado.*<sup>187</sup>

De cualquier forma, lo que aquí nos interesa ahora tener presente es precisamente el giro producido en la identidad del artista. Se puede ya pensar, de hecho así se hace a partir de entonces, en un artista que responde al devenir de su contexto, esto es, que produce su obra *a partir de él*. Y este salto desde mundo ideal de la belleza hacia el mundo móvil, conflictivo, contradictorio y voluble, real en fin, de cada día es el que asume la vanguardia de manera explícita. A partir de entonces, el mundo pasa a formar parte de la obra de arte, y ésta se transforma, como consecuencia, en un fenómeno mucho más contextual que atemporal. Sólo cuando la vida se torna campo y material de representación pueden adoptarse actitudes desde las cuales, como Raoul Hausmann, afirmar que

[...] *El arte depende en su ejecución y dirección del tiempo en el que vive y los artistas son los creadores de su época... Los mejores artistas, los más inauditos, serán aquellos que, a cada hora, sumerjan los bordes de*

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 23.

*su cuerpo en el fragor de las cataratas de la vida y sangren de las manos y del corazón. [...] La palabra Dada simboliza la relación más primitiva con la realidad que nos rodea: con el dadaísmo una nueva realidad toma posesión de sus derechos. La vida aparece en una simultánea confusión de ruidos, de colores y de ritmos espirituales que en el arte dadaísta son inmediatamente recogidos por los gritos y las fiebres sensoriales de su audaz psique cotidiana, y en toda su brutal realidad. [...] Por primera vez, el dadaísmo no se sitúa de manera estética ante la vida... Ser dadaísta puede querer decir unas veces ser comerciante, político más que artista, o no ser artista por casualidad...*<sup>188</sup>

La imbricación del arte con la vida se percibe en el contexto de las vanguardias como una necesidad. No se piensa en ello como una posibilidad, como un experimento o como una norma de estilo. El sentido de este vitalismo afecta directamente a la idea del arte que se fragua en esos momentos. Por eso, ante todo, bastantes artistas de las vanguardias se reconocen *contra* el principio de autonomía del arte. Nosotros, no obstante, desde la distancia crítica que el tiempo nos otorga, estamos en disposición de matizar mucho tales posturas: lo hacen en *un* sentido que no implica *otros*. Sobre todo porque pensamos que esa rebelión no se dirige tanto hacia el propio fundamento epistemológico de la categoría en cuestión, como, más bien, hacia su absorción e instrumentalización por parte de un sistema de valores burgueses. Así, por ejemplo, incluso una corriente del arte tan explícitamente crítica con tales valores como el expresionismo será objeto, en ese sentido, de las iras dadaístas, en este caso por parte del propio Hausmann, quien en otro lugar del manifiesto que acabamos de citar, no duda en proclamar:

*[...] Bajo el pretexto de una vida interior, los expresionistas de la literatura y de la pintura se reunieron en una generación que hoy ya pide el aprecio de la historia, de la literatura y del arte, y presenta su candidatura para obtener una honorable aprobación burguesa... El expresionismo, hallado en el extranjero, se convirtió en Alemania, como todo el mundo sabe, en un gran idilio a la espera de una buena pensión: no tiene nada que ver con las tendencias de los hombres activos.*<sup>189</sup>

Como vemos, la obsesión por implicar al arte en la vida se torna en exigencia programática. Ello repercute no sólo en las palabras que manifiestan las intenciones y actitudes de cada movimiento, sino también en los procedimientos formales que éstos articulan a la hora de producir sus obras de arte. A este respecto, se puede sin lugar a dudas decir que la postura más coherente con esa proclama de “anti-autonomía” sería la propia actitud “anti-arte” dadaísta. Sin embargo, de haberse mantenido la vanguardia simplemente en ese plano de radicalidad final, probablemente no estaríamos ahora trayendo a colación sus aportaciones con relación a la renovación de las *formas* del arte. Pues, en efecto, también los nuevos modos del arte que surgen del cuestionamiento de la cultura burguesa construyen y producen además de combatir y destruir. Y esa capacidad afirmativa de la vanguardia proviene, desde nuestro punto de vista, precisamente del ejercicio de crítica a que someten a la cultura occidental desde el espacio que esa propia cultura ha destinado a ello. Ahí están la grandeza y la limitación de las vanguardias, en la tensión que representan en sí mismas siendo, a un tiempo, verdugos y víctimas, juez y parte de una feroz mirada desveladora que, sin embargo, no siempre se vuelve hacia sí misma. Es en este sentido que la soflama de Hausmann contra el expresionismo puede encontrar su curso, cuando, en aquel contexto como hoy, cualquiera de esas auténticas repulsas pintadas podía acabar colgada en el salón de un banquero.

<sup>188</sup> Hausmann, Raoul: *Courrier Dada*. Le Terrain Vague. Paris, 1958, pp. 26-30. *Cit.* en De Micheli, Mario, *op. cit.*, pp. 161-162.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 162.

El rechazo vitalista del vanguardista se dirige, pues, hacia ese aspecto concreto de la autonomía del arte que limita sus atribuciones a la *mera contemplación*, pero en modo alguno podemos generalizar a *toda la vanguardia* esa crítica a las necesidades formales: de todos es conocido, precisamente, el *formalismo* en el que se constituyen los suprematistas y, en otros sentidos, la Bauhaus, por ejemplo. El reconocimiento de los valores de un arte autónomo, *puro*, constituye, asimismo, la base sobre la que se levantan el pensamiento y el trabajo de Kandinsky o de Mondrian, por muy diferentes que sean sus respectivas derivas estéticas. Así, Malévich defendería precisamente el suprematismo como *pura sensibilidad plástica*, lo cual implica, en el camino de desvincularse de la necesidad de un *objeto* que representar, deshacerse también de cualquier significado práctico o extra-estético:

[...] *El suprematismo, tanto en pintura como en arquitectura, es libre de toda tendencia social o material. Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, nace de la sensación del hambre; toda obra de arte, por mediocre y carente de significado que sea en apariencia, nace de la sensibilidad plástica. Sería hora de reconocer, por fin, que los problemas del arte, los del estómago y los del buen sentido están muy alejados unos de otros.*<sup>190</sup>

Es decir, que se acerca tremendamente, bajo el paradigma radical de las vanguardias, a lo que se había venido llamando un *arte por el arte*. Esta es una de las grandes ambivalencias de las vanguardias, que se concreta perfectamente en caso del antagonismo teórico entre suprematistas y constructivistas<sup>191</sup>, ambos implicados en el ideario revolucionario, pero enfrentados en sus fines artísticos. Lo que nos importa ahora aquí es, sin embargo, hacer ver que esas diferencias radican en el mantenimiento, por parte de estos episodios formalistas, de un idealismo artístico que sigue usufructuando conceptos absolutos y trascendentales, lo cual les hace dirigir sus esfuerzos a la búsqueda de *lo esencial* del arte allí donde otros modos de concebirlo trabajan, como ya hemos mencionado anteriormente, en función de los planos más contextuales del mismo. Unos planos de existencia y producción artísticas que mantienen su vigencia a lo largo de todo el siglo XX, y que, por supuesto, constituyen un territorio especialmente propicio para la articulación de lo que aquí estamos llamado arte invisible. Pues una de las características que nos permiten identificar el fenómeno que estudiamos es esa condición contextual que reconocemos en los episodios de vanguardia que hemos referido, definida por la integración de la obra de arte en el mundo de las imágenes que conforman la realidad cotidiana... Y ello cuando el gran paradigma expositivo del arte moderno ha sido exactamente el contrario, el dado por la diferenciación de la obra respecto al mundo a través de diversos y variados mecanismos. De ahí que el arte invisible tome la calle como espacio natural de (des)aparición: aparición como imagen, desaparición como obra de arte. Y, no obstante, de nuevo esta vocación pública y anónima que manifiesta nuestro caso puede retrotraerse a momentos históricos muy anteriores. El arte público soviético que acompañó y siguió a la revolución de octubre podría servirnos de buen ejemplo (un precedente, por cierto, reconocido expresamente como tal por RLC respecto a su propia producción). En la nueva URSS no sólo se levantan escenarios para mítines o monumentos al proceso revolucionario, sino que, por ejemplo, también se orquestan campañas



fig. 75. El "agit-tren" Caucaso soviético, 1920

<sup>190</sup> Malévich, Kasímir: *El suprematismo como modelo de la no representación*. Cit. en De Micheli, Mario, *op. cit.*, p. 395.

<sup>191</sup> Vid. De Micheli, Mario, *op. cit.*, pp. 261 y ss.

didácticas y de propaganda destinadas a recorrer el vasto territorio de la antigua Rusia a bordo de trenes y barcos que constituyen verdaderos murales móviles.

En esta situación, el arte se debía a la ideología en un tiempo en el que vida y lucha social se concebían unidas. Si los constructivistas se reconocen a sí mismos como *realistas* es porque se ven en el camino de la construcción de una realidad nueva. De ahí que se rechace el calificativo de *abstractos* por su parte. La implicación, repetimos, entre el arte y la vida es común a las vanguardias en general, pero en este caso supone la concreta comprensión de la vida como *un proceso histórico*. Y, paradójicamente, en ello se funda, por otra vertiente distinta a la suprematista, el idealismo de esta postura. Lo cual nos hace reflexionar en torno a la cuestión de cómo estos modos radicales, que en un momento particular adquieren un sentido *catalizador* y *modificador* de tremenda fuerza e influencia, luego no pueden acabar de desarrollar su programa en un proyecto cuyas claves continúan aferradas a una “razón de Estado” que acabará prefiriendo la instrumentalización del arte a su desarrollo como modo de conocimiento, que dejará a un lado, en nombre de la revolución política, la revolución artística, para adoptar los usos y perversiones de un realismo socialista que no quiere tener nada que ver con una renovación del lenguaje. Es significativo, a este respecto, cómo define el proceso el propio RLC, quien afirma que

[...] *Lo que transforma el mundo son los lenguajes y las maneras de percibirlos. Las únicas revoluciones posibles están en los lenguajes, y los fracasos de las revoluciones están en que dejaron sin tocar esos aspectos de la propia realidad.*<sup>192</sup>



fig. 76. RLC, *Every thing you can dream of*, de la intervención WORDS\$WORDS\$WORDS, 1994

Y si nos resulta significativo, decimos, es porque el aspecto que más nos puede interesar de los “relectores” actuales de aquellas estrategias de “arte-propaganda” son precisamente sus aportaciones lingüísticas. La subversión de la razón comunicativa supone la problematización de todo el sistema de relaciones que ella hace posible. Y ésa es una acción que el arte puede asumir sin inconvenientes o reproches de heteronomía; de hecho, los formalismos estéticos que nos legan las vanguardias, no buscan otra cosa que ese replanteamiento del lenguaje... la diferencia está en la finalidad con la cual ello es producido. Y es evidente que en este punto, la identificación de arte y vida juega un papel fundamental, pues determina la *funcionalidad* que deberá tener ese interés refundador de los signos. El trabajo, pues, de RLC que traemos aquí a estudio se muestra como muy buen ejemplo de la asimilación de esta reflexión formal en torno al lenguaje que viene dada por una razón eminentemente social. De hecho, cuando Maiakovski, como RLC, hablan de *lenguaje*, lo están haciendo siempre acerca de un instrumento de uso social y colectivo que sirve para operar en el mundo y modificarlo. La autorreferencialidad propia del esteticismo, pues, quedaría fuera de lugar en este planteamiento, como bien hemos podido comprobar con el mencionado rechazo

<sup>192</sup> RLC entrevistado por César Requesens. Diario *La opinión de Málaga*, febrero de 2001. Cit. en Gras Balaguer, Menene: *El paraíso no es el paraíso. Un muro en el mar. La tierra, el hambre*. En Ivars, Joaquín / Star, Polaroid (eds.): *Estrabismos nº 1*. Rogelio López Cuenca / Muntadas. CEDMA. Málaga, 2003, p. 88.

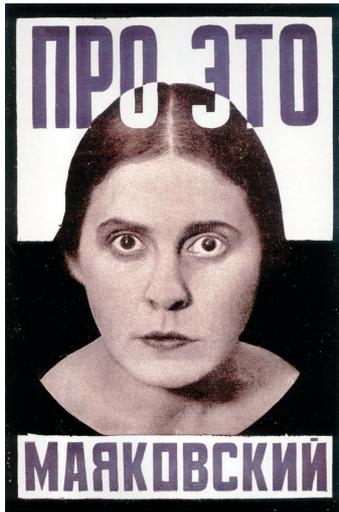


fig. 77. Portada de *Sobre esto*, de Vladimir Maiakovsky, diseñada por Alexander Rodchenko, 1923

constructivista hacia el “purismo” de Malévich. A eso, muy probablemente, se refería Adorno cuando situaba la capacidad crítica de la obra de arte en su *cómo* más que en sus contenidos, según ya observamos en el epígrafe dedicado al plano crítico de la autonomía del arte... Y, en el fondo, también por eso, la crisis de la representación ha sido una constante en la historia -y ni mucho menos sólo en la *Historia del arte*. Así, cuestionar como lo hacen las vanguardias la idea de arte burgués constituye un claro y recurrente ejercicio de iconoclastia que atenta contra el poder de una apariencia que se toma por *la realidad*, esto es, una *apariencia del arte* que se toma por *el arte en sí mismo*, que es lo que se detecta en la institución-arte (museo, crítica, mercado). La raíz burguesa del arte moderno es, pues, demonizada desde este punto de vista por las vanguardias más radicales, ya que representa la razón reificadora del arte por excelencia. Es contra ello que se rompan las reglas del lenguaje, que se busque *la quiebra en vez de la evolución* en el hacer del arte, esto es, en el ofrecimiento de posibilidades de lenguaje al mundo: lenguajes que no contribuyan a mantener lo que hay, sino que puedan intervenirlo, destruirlo, transformarlo.

constructivista hacia el “purismo” de Malévich. A eso, muy probablemente, se refería Adorno cuando situaba la capacidad crítica de la obra de arte en su *cómo* más que en sus contenidos, según ya observamos en el epígrafe dedicado al plano crítico de la autonomía del arte... Y, en el fondo, también por eso, la crisis de la representación ha sido una constante en la historia -y ni mucho menos sólo en la *Historia del arte*. Así, cuestionar como lo hacen las vanguardias la idea de arte burgués constituye un claro y recurrente ejercicio de iconoclastia que atenta contra el poder de una apariencia que se toma por *la realidad*, esto es, una *apariencia del arte* que se toma por *el arte en sí mismo*, que es lo que se detecta en la institución-arte (museo, crítica, mercado). La raíz burguesa del arte moderno es, pues, demonizada desde este punto de vista por las vanguardias más radicales, ya que representa la razón reificadora del arte por excelencia. Es contra ello que se rompan las reglas del lenguaje, que se busque *la quiebra en vez de la evolución* en el hacer del arte, esto es, en el ofrecimiento de posibilidades de lenguaje al mundo: lenguajes que no contribuyan a mantener lo que hay, sino que puedan intervenirlo, destruirlo, transformarlo.

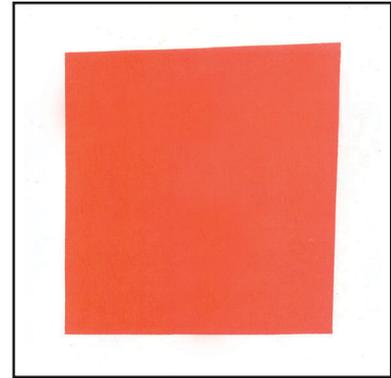


fig. 78. Kasimir Malevich, *Cuadrado rojo*, 1915

### 3.2.6. En torno a la superación de la autonomía del arte

El problema de la absorción del arte por parte del sistema de dominación que constituye el neocapitalismo ha sido recurrente a lo largo del siglo. Y lo es también, estamos comprobándolo, en este trabajo. Ello es así porque desde este fenómeno se puede explicar con la debida amplitud la intrínseca contradicción que tensiona la idea de un *arte moderno*. Acabamos de tratar algunos modos mediante los cuales es rechazada esta autonomía dependiente de una ideología eminentemente burguesa: ahora vamos a abordar aquel plano del fenómeno que nos muestra a un arte autónomo perfectamente integrado en el sistema socioeconómico del que se nutre. Estamos hablando de aquello que denostaron las vanguardias, a saber, la asimilación de la producción artística por parte de los procesos mercantiles de valoración e intercambio, los cuales la presentan como un sofisticado producto cultural que disfruta de ese suplemento intelectual y crítico que tan atractiva puede hacer su oferta a ciertos circuitos y niveles sociales. La impugnación a que nos referimos puede quedar perfectamente ilustrada mediante unas palabras que, en 1937, Walter Benjamin dedicaba a la cuestión:

[...] *Si el concepto de cultura es problemático a los ojos del materialismo histórico, la descomposición de ésta en bienes que se convertirán en objetos de propiedad para la humanidad le resulta estrictamente inconcebible. Desde su punto de vista, la obra del pasado no está clausurada. En ninguna de sus partes la ve caer en el regazo de ninguna época, como si fuera una cosa al alcance de la mano. Para él, el concepto de cultura, tomado como la quintaesencia de formaciones consideradas independientemente, cuando no del proceso de producción en el cual nacieron, o al menos de aquel en el que sobreviven, conlleva un rasgo fetichista. Ese tipo de cultura parece cosificado. Su historia se reduciría a un depósito de memorabilia que no habría desalojado, en la conciencia de los hombres, a la experiencia auténtica, es decir, política.*<sup>193</sup>

Frente a esta concepción histórica y vital de la cultura en general -y del arte en particular- que reclama Benjamin, nos encontramos, sin embargo, con unos productos, las *obras de arte*, que se constituyen como fetiches de esa idea. Una idea de acción y continua actualidad destinada a cosificarse como objeto de fruición, consumo y mercantilización. Y, desde nuestro punto de vista, no es la aparición de una mercancía más lo que problematizan sus palabras, sino su existencia como resultado de un proceso de desactivación de esa cultura que, en teoría, debería estar dedicada a generar los cambios necesarios en una sociedad que se quiere distinta como consecuencia de una mirada introspectiva de carácter crítico. Así, vemos que es la capacidad de producción de realidad (esto es, de modificación de la misma) lo que se pierde al identificar el arte con su fetichización en la obra de arte. Esta postura podría hacernos pensar en que, con ella, se produce una nueva idealización del arte, lo cual nos llevaría a cerrar el círculo de ese idealismo que imposibilita la integración efectiva de arte y vida. Sin embargo, parece más plausible aquella mirada que contempla la situación y observa cómo se perfila en ella un concepto de obra de arte que atiende, sobre todo, a *sus efectos* en la cultura -es decir, en la sociedad- en la que se produce. Sería ésta una obra de carácter eminentemente operativo, y, por emplear

<sup>193</sup> Benjamin, Walter: *Edward Fuchs, coleccionista e historiador*. Cit. en David, Catherine, *op. cit.*, p. 18.

la expresión de Benjamin, *desalojaría una experiencia* de carácter social como también de carácter estético: y ello es posible cuando sociedad y cultura son la misma cosa.

Pero bien sabemos que la idea de un arte moderno va cuajando en razón de unas necesidades, de unas finalidades, que no son exactamente las que se suponen en el fragmento que hemos recogido de Benjamin. Y de ahí que aquello que desde el citado prisma aparece con diáfana lógica y claridad, en su contraste con la realidad del arte se torne algo mucho más difuso e indefinido. Ante todo, porque la concepción de *cultura* que se tiene desde el paradigma capitalista del mundo, que es el que produce y rige la sociedad burguesa, la cual, a su vez, es la que hace posible que podamos hablar de arte *moderno*, no tiene mucho que ver con aquella que desea Benjamin. Una sola diferencia puede darnos medida del abismo entre ellas: la idea de *individualidad* que preside el ideario capitalista, antítesis del colectivismo propugnado desde el pensamiento de raíz marxista del pensador alemán. Si bien pudiera parecer lejana la relación, podemos atender al esquema de que se sirve Peter Bürger para explicar la autonomía del arte con objeto de comprender mejor la profundidad de la diferencia entre ambos planteamientos. Bürger subdivide la categoría de la autonomía del arte en tres planos que atienden a su relación con la sociedad en la que se concreta: finalidad, producción y recepción. Y ello es así porque le sirve para compararlos con tres momentos del arte, determinados cada cual por su contexto: un arte sacro, un arte cortesano y un arte burgués. Así, el arte sacro, por ejemplo el de la Alta Edad Media, totalmente incorporado a la religión, tendría, según el esquema de Bürger<sup>194</sup>, una función de culto, una producción artesanal colectiva y una recepción también colectiva. No así el arte cortesano, que ejemplifica con el de la corte de Luis XIV. En este caso, pese a que la función sigue siendo “heterónoma”, pues juega un claro papel de representación y exaltación del poder real, ya observa un movimiento de emancipación respecto a la religión y su función de culto. El ámbito productivo es donde más se diferencia este modelo del anterior, pues nos encontramos ya con productores individuales que firman sus obras. No obstante, todavía se produce un proceso colectivo de recepción, cuyo contenido pasa del ámbito sagrado al de la sociabilidad. Por último, esta división nos presenta un arte burgués, cuya función es ante todo la de la autocomprensión como clase de esa burguesía. A su vez, el plano productivo es ya eminentemente individual. Y, respecto a los modos de recepción, éstos se tornan también totalmente individuales. Esta diferencia es importante, como decíamos antes, pues define una manera muy concreta de enfrentar la experiencia estética y, por lo tanto, de concebirla:

[...] *El modo adecuado de apropiarse de la obra de arte consiste en sumergirse individualmente en ella, que ya está alejada de la praxis vital del burgués, aunque pretenda todavía reflejarla. Y el esteticismo, con el que el arte burgués alcanza el estadio de la autocrítica, conserva todavía esta pretensión. La separación de la praxis vital, que ha sido siempre el modo de función del arte en la sociedad burguesa, se transforma ahora en su contenido.*<sup>195</sup>

Un arte autoconsciente que se dedica fundamentalmente a *conocerse* -esto es, bajo el paradigma científico de la modernidad, a *definirse*- resulta que acaba representándose, ante todo, a sí mismo. Y tal autorreferencialidad responde, entre otros factores, al ejercicio de esa crítica que la burguesía se permite *dentro de unos márgenes tolerables*, que no son otros que los del arte. Una autocrítica que toma la forma de un esteticismo, como bien señala Bürger. Un sistema conservador basado en la rentabilidad económica de los

<sup>194</sup> Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona, 2000, pp. 100-102.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 101.

intercambios simbólicos se permite, así, el *lujo* de su propio cuestionamiento por parte de instancias, eso sí, *claramente artísticas*, que hablan en nombre de la libertad *individual* y personal y que, de cualquier modo, aparecen como figuras extraordinarias que, debido a su propia extrañeza, mantienen un análisis distinto del mundo. El caso de Oscar Wilde y la sociedad victoriana que hubo de enfrentar puede servirnos de ejemplo. Y, quizás, de explicación del radical esteticismo del autor irlandés, de una ideología del arte como totalmente independiente de la sociedad, que se debe en exclusiva a sí mismo y en ello advierte su valor: una razón centrípeta del arte que se refugia en sí mismo ante los convencionalismos reductores de un sistema de valores que se detesta.

Esta comprensión de la concepción burguesa del arte podemos, en este momento concreto, ampliarla a la idea de *cultura*, para perfilar, entonces, un horizonte en el cual encontramos claramente delimitados los confines del mundo práctico, por un lado, y del cultural, por otro. Si bien, para ello habremos antes de concretar a qué nos referimos cuando estamos empleando tan ambiguo término.

Unas líneas más arriba hemos citado a Walter Benjamin a través de una crítica que hace, precisamente, a la formación de un concepto de cultura que se reconoce como perfectamente adaptado al sistema de dominación que el autor pretende enfrentar. Ello nos proporciona una pista de por dónde pueden discurrir las intenciones del uso que nosotros damos aquí al término. Así, si bien la palabra cultura se ha contrapuesto, ya desde los griegos, al concepto de naturaleza (*cultura* y *natura*), como forma de figurar la distinción entre lo “salvaje”, por una parte, y lo “civilizado” o “propio del hombre”, por otro, sus acepciones son variadas en su multiplicidad. No obstante, podemos observar cómo esa concepción del término, que básicamente designa cualquier actividad humana, se irá ya concretando y concentrando en autores como Scheler, por ejemplo. Éste, según el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora<sup>196</sup> comprende la cultura, en efecto, como “el mundo propio del hombre”,

[...] pues lo que caracteriza a éste es el “espíritu”, el cual puede ser entendido no sólo como una espontaneidad, sino también como **un conjunto de formas que fueron antes vivas y espontáneas y que poco a poco se transforman en estructuras rígidas, en modelos.**<sup>197</sup> (La negrita es nuestra).

Hemos querido recoger esta definición de Scheler porque nos explicita un *proceso* relacionado con el aludido por Benjamin. Esa transformación de formas dinámicas, de movimientos vitales, en fin, en *modelos* conduce a su transformación en fetiches sociales, es decir, en una atribución de valor que tanto los objetualiza y paraliza como los trasciende para convertirlos en *otra cosa*. Ese desplazamiento de significado, desde nuestro punto de vista, es análogo al que nos describe Benjamin, y resulta perfectamente aplicable a las obras de arte, que, incluso, se perfilan como un inmejorable ejemplo de tal idea.

De hecho, el fenómeno que acabamos de describir deriva de unos de los problemas básicos que ocupan a lo que se ha dado en denominar como la *filosofía de la cultura*. Nos estamos refiriendo, de nuevo según Ferrater Mora, a la producción y transformación, por parte de esos flujos culturales, de “bienes culturales”, de manera que tal disciplina estudie en profundidad

[...] la estructura de tales bienes culturales en tanto que se han “independizado” de los seres humanos que

<sup>196</sup> Ver Ferrater Mora, José, *op. cit.*, vol. IV, pp. 762-765.

<sup>197</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 764.

*los han producido y constituyen, como ha escrito Simmel, “la provisión de espiritualidad objetivada por la especie humana en el curso de la historia”.*<sup>198</sup>

Y el estudio de esa “provisión de espiritualidad objetivada” es lo que ha dado lugar a, entre otros muchos, campos particulares de investigación como la historia del arte, o la estética. Es decir, que estamos de nuevo ante los resultados de un iluminismo objetivador que distingue espacios disciplinares a los que adscribir los fenómenos sociales. Y, si bien no establecemos aquí crítica alguna a ello, sí queremos dejar sentada la circunstancia, ya mencionada a lo largo de este trabajo, de que *toda cultura incorpora valores*, lo cual determina sus objetivaciones, evidentemente, para amplificar, modificar, desplazar, destruir o crear sus características. Y de unos valores de cuño racionalista como los de nuestra cultura derivan las divisiones a que estamos haciendo referencia en diversos *productos culturales*: religión, arte, ciencia, instituciones sociales y políticas, etc. Esta división incluye *la cultura* como otro producto más dentro de la (idea general de) cultura, un ámbito reservado a la expresión intelectual y a la libertad creativa, idealmente libre de los intereses *proprios de* otros campos. Y ello producirá, como veremos ahora, algunos problemas de interpretación del fenómeno vanguardista que afectan de pleno a la significación de las estrategias formales del arte invisible.

Peter Bürger encara este problema de manera que elabora una teoría para sostener una supuesta superación de la autonomía del arte por parte del ideario de las vanguardias artísticas, y para ello parte del principio que ya hemos tratado de la integración arte-vida que defienden esos programas. Sin embargo, este planteamiento parece no resultar del todo adecuado a un fenómeno tan complejo y múltiple como el que se propone explicar. Habría que dilucidar si, en efecto, a principios del siglo se estaba proponiendo de hecho tal superación, pues este plano del problema, de evidente importancia, se superpone con otros, en muchos aspectos contradictorios con él, que no dejan de afectar a la globalidad del objeto que se investiga. Ya hemos hablado aquí también, por ejemplo, del esteticismo formalista que desarrollan algunas de esas vanguardias, aspecto que Bürger no contempla y que tendrá una importancia fundamental con el correr del tiempo: todos sabemos de las repercusiones que, en los lenguajes artísticos posteriores, ha tenido la ampliación de procedimientos y recursos plásticos abierta por las experiencias vanguardistas. A este planteamiento responde Eduardo Subirats con un giro que contempla la situación de modo distinto. Si Bürger atribuye el fracaso de ese proyecto superador a la institucionalización de la vanguardia, al museo para el sacacorchos de Duchamp, Subirats observa precisamente ahí su triunfo:

[...] *La institucionalización de las vanguardias, su ulterior evolución como factor decisivo de la configuración de la cultura tardoindustrial no puede ponerse en la lista negra del fracaso del espíritu revolucionario. Más bien es preciso que se escriba en el libro blanco del triunfo histórico y del cumplimiento civilizatorio de la estética vanguardista. Las vanguardias tomaron el mando. Pero el discurso institucional que las vanguardias asumieron en calidad de estilo hegemónico, como arte internacional o como praxis artística revolucionaria, no era, sin embargo, exterior a sus propios postulados estéticos. El nuevo sistema de dominación que abrazaron las vanguardias era el que también subyacía a los presupuestos experimentales de su concepto de creación, de estilo y de civilización; era afín, si no idéntico, con sus postulados estéticos de racionalidad e irracionalidad, con sus tesis sobre la máquina y sobre la guerra, y con su ideal de un nuevo humano.*<sup>199</sup>

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 763.

<sup>199</sup> Subirats, Eduardo, *op. cit.*, p. 99.

La narración de Subirats, como vemos, aporta un nuevo punto de vista que viene a revelar la de Bürger como una coartada, en parte basada en una lectura sesgada y parcial de manifiestos, declaraciones y acciones de la época, que por otro lado viene dada por la necesidad de *historizar*, es decir, narrar la multiplicidad como si fuese una unidad, limando incoherencias, contradicciones y extravíos hasta formar un discurso lógico, comprensible y fácilmente asequible, pero a su vez cerrado y totalizante. Si ese proceso de “superación” de la autonomía del arte por parte de las vanguardias es problemático y esencialmente ambiguo, contemplaremos al menos dos planos del mismo. De esta manera, lo vamos a concebir, por una parte, como un modo de asumir el fracaso de la autonomización emancipadora que Marchán Fiz ha pregonado como una *modernidad insatisfecha*. Este plano insatisfecho sería el de una utopía de raíz ilustrada, la de la emancipación del hombre, *de todos los hombres*, a través de una formación estética que permitiría la consecución de un grado de cultura generalizado que garantizaría la libertad que proporciona el conocimiento. En este sentido, si la libertad, en expresión célebre de Juan de Mairena, “no consiste tanto en poder decir lo que se piensa como en poder pensar lo que se dice”, se puede registrar sin lugar a dudas el fracaso del proyecto.

Por otra parte, la superación de la autonomía, según Subirats, se llevó a cabo en un plano tecnológico, tecnocrático, a través de la consecución de otra utopía civilizatoria, de sistematización -bajo parámetros efectivamente estéticos- de la organización social de las masas. Los totalitarismos y, luego, los múltiples desarrollos socioculturales propiciados por el radical economicismo del sistema neocapitalista se pueden contemplar como buenos ejemplos, nos resulte agradable o no, del cumplimiento de esta unión arte-vida pregonada por la vanguardia.

Toda esta diatriba que nos hemos permitido explicar responde, precisamente, a que estamos ante dos conceptos de cultura que devienen en dos conceptos de arte, los cuales son muy diferentes entre sí. Así, Bürger se ve en la necesidad de narrar de manera que el objeto que trata responda a un modelo preestablecido, derivado del ideal de progreso que el marxismo hereda de los ilustrados. El sentido universal que infunde sistemáticamente a la idea de vanguardia, pues, hace que “olvide” los aspectos que podrían poner en cuestión su linealidad teleológica. Digamos que este autor “adapta el mundo a su objeto”. Sin embargo, Subirats actúa de modo inverso. Partiendo de un presente, rastrea en él los signos que muestran la presencia, o el efecto, de ese objeto: busca las vanguardias en la actualidad, y su mirada, por tanto, no se restringe a la evidencia del mundo del arte, sino que atiende al mundo en general. Su idea del arte es, pues, mucho más amplia y libre de prejuicios disciplinares y ontológicos que la de Bürger. Lo cual le permite seguir la deriva vanguardista más allá de las fronteras del arte que significan ese fracaso al que se limita el discurso del ensayista alemán:

[...] *No estamos asistiendo al final de las vanguardias. Tan sólo vemos por doquier su perfecta idoneidad con esta racionalidad inherente a las modernas formas de dominación científico-técnica, con las formas de intercambio mercantil y con los valores de una cultura integralmente administrada. O bien el final de las vanguardias no es su claudicación artística o su agotamiento intelectual. Es su cumplimiento. [...] Es la propia evolución de la cultura tardomoderna la que ha arrastrado el proyecto artístico de las vanguardias históricas hacia las aguas turbias de un urbanismo concentracionario, nivelador e igualador de las formas de vida, de la especulación económica y la competencia de poderes burocráticos contrincantes, de los sistemas de comunicación audiovisual capaces de configurar uniformadas masas de millones de humanos y de movilizarlas al unísono bajo modelos técnicamente performatizados de conducta social, o de **un concepto de producción***

***artística liberado de cualquier experiencia, reducido a un principio formal de producción técnica, y limitado a aquellos estrechos marcos de la comunicación artística que definen los grandes campos de la comunicación estética, desde el mercado de las galerías hasta el espectáculo mediático.***<sup>200</sup> (La negrita es nuestra).

En este fragmento se distinguen claramente el desarrollo de las vanguardias en el plano cotidiano y pragmático del mundo en general, de aquel otro que las sigue contemplando como formas y estilos de un arte que se destina a los museos o a sus territorios de influencia. El *mundo del arte*. Y ello es particularmente significativo en relación con nuestro caso concreto. El arte invisible existe precisamente en virtud de ambos planos de las vanguardias que se articulan en una estrategia de socialización de la operación artística, aspecto éste que será tratado con mayor detenimiento a continuación. Lo que nos incumbe aquí ahora es su condición de aglutinante de esos dos polos aparentemente antitéticos que venimos refiriendo. Así, si por un lado se retoma el utopismo de un arte emancipador, curiosamente esta opción es tratada desde la experiencia desencantada de una modernidad que ha mostrado toda la plenitud de su fracaso al respecto: un claro pragmatismo, como mencionamos anteriormente, preside las actuaciones *directas* de este arte que, por ello, se manifiesta eminentemente callejero. Y, si por otra parte se toma postura ante la evidente y eminente reificación del arte contemporáneo en aras de su conversión en una industria cultural especializada, las determinaciones que ello implica tanto en el ámbito formal como en el conceptual con respecto a las propias obras abren la vía negativa desde la que elaborar propuestas de trabajo que eludan, no ya la mera mercantilización, sino la superficialización y pérdida de sentido de la acción artística misma con relación a la sociedad. En este sentido podemos comprobar a diario cómo hoy la tan supuesta independencia de la obra es algo que, si se contempla, no se hace ya en el propio discurso que le da sentido como instancia crítica -con lo cual se entraría a valorar la operatividad de esa acción crítica- sino en su posterior proceso de mercantilización, mediante un sistema que continúa manejando y aplicando criterios modernos.<sup>201</sup> Al respecto, ya en 1972 el profesor Marchán Fiz enjuiciaba muy críticamente los mecanismos del mercado que, mediante la instauración de ciertos valores, ocultan la eternización de unos intereses muy convenientes a sus fines, en este caso el mito de la autonomía del arte. Así, por ejemplo, se refiere a la *innovación* del siguiente modo:

[...] *Es frecuente pensar desde una perspectiva idealista que la innovación es fruto maduro de la libertad creadora. Este supuesto perpetúa el mito de la autonomía del arte. Con ello se descuida que la obra no evoluciona de un modo completamente autónomo. Se inscribe en un momento, en una realidad histórica más amplia, dentro de cuyo marco se comprenderá racional y dialécticamente. El recurso a la "libertad creadora" explica muy parcialmente la innovación. Exagerada y deformada, deviene una ideología engañosa. Tan engañosa que en ocasiones se ha teorizado hasta convertir la innovación artística en una verdadera revolución*

<sup>200</sup> *Ibid.*, pp. 101-102.

<sup>201</sup> Aquí el caso de RLC vuelve a ser paradigmático de la situación. Una obra que se piensa y se hace en y para la calle es, posteriormente, producida de modo "adecuado" a su oferta y venta como objeto artístico tradicional por parte de la galería que la pone en el mercado. Esta clara contradicción entre el discurso anti-institucional y el plegamiento a ese mismo sistema en la misma jugada, una de las opciones más criticadas al autor por muchas voces, resulta no ser algo anecdótico ni particular del caso que nos ocupa, sino más bien una práctica habitual de los artistas cuyo trabajo, de naturaleza eminentemente conceptual, tendría graves problemas para moverse en un mercado que, como señalamos, necesita objetos "mobiliarios", cosas tangibles que vender. Se trata, sin duda, de dos niveles diferentes de producción, circulación y recepción de obras, por tanto, también diferentes: de dos discursos, incluso, sea esto reconocido o no por el autor o por el sistema que lo comercializa.

moderna como paliativo y sustituto a la ausencia de transformaciones en la base social subyacente. Esto ha ocurrido en defensores entusiastas o interesados de las “vanguardias” o cuando se ha pretendido una identificación confusa entre vanguardia artística y política, siendo que la vinculación real continúa siendo una posibilidad y, con frecuencia, una fórmula retórica.<sup>202</sup>

Y, si bien resulta evidente que éste de la innovación sigue siendo un valor preeminente en la apreciación del arte en nuestros días, desde una perspectiva crítica como la que adoptan la mayoría de las obras que ocupan esta investigación un concepto tal queda profundamente problematizado, pues el interés en la formalización de la obra depende de otros factores independientes, aparentemente, de su relación con el imaginario artístico que las precede. No se desprende de ellas la intención de hacer nada que parezca una obra de arte nueva, como veremos más adelante. Precisamente una de las razones que creemos pueden fundamentar este tipo de actitudes sería, como expresaba Subirats en otra línea, la mercantilización que han sufrido los lenguajes artísticos y su correspondiente institucionalización, con lo cual han experimentado un proceso de “quemado” y desactivación respecto a su inicial capacidad transgresora que los ha relegado a la categoría de “clásicos modernos” dentro de un museo, al status de nuevo academicismo que tanto denostaron cuando fueron producidos. Marchán Fiz continuaba su reflexión anterior haciendo referencia a este tipo de procesos de mercantilización y a sus consecuencias en el devenir artístico:

[...] *La innovación de las artes plásticas desde 1960 se sitúa más que nunca en el marco dialéctico de la relación estructura-super estructura del sistema social del capitalismo tardío. La innovación está afectada por otras determinaciones. [...] Desde la perspectiva de las relaciones productivas sugiero que la obsolescencia, como categoría psicológica concreta, incide sobre el ámbito artístico. En las sociedades actuales la obra artística, como los demás productos, será una originalidad provisoria, condenada a un rápido e incesante consumo, que potencia la exploración de lo nuevo, preferentemente formal, pero no de contenidos. La obsolescencia psicológica artística, pues, es difícilmente comprensible desligada de la obsolescencia planificada que afecta a las actuales relaciones de producción. Los intereses del mercado en una sociedad en donde la obra ha ido perdiendo progresivamente los valores de uso a favor del puro valor de cambio, imponen la necesidad de innovaciones artísticas incesantes, similares a los fenómenos de la moda. Ahora bien, la moda no es primariamente un fenómeno estético o artístico, sino económico, donde lo artístico posee una función secundaria.*<sup>203</sup>

Si este análisis de Marchán nos situaba, a comienzos de los setenta, ante una pérdida de autonomía del arte producida e impuesta por una superestructura económica y mercantil, con sus correspondientes consecuencias inevitables sobre el producto artístico, hoy nos encontramos en una situación que podemos caracterizar de modo un tanto distinto, y cuyas consecuencias para el arte son, pues, también diferentes. Evidentemente, ciertas condiciones no han cambiado significativamente en estos años: la naturaleza mercantil y economicista del mundo del arte no ha hecho sino exacerbarse, dando lugar, por ejemplo, a una pujante industria multinacional de gestión y comercio de exposiciones en la que progresivamente se va diluyendo el discurso o la reflexión estética en una suerte de actividades de ocio de carácter globalizado. Sin embargo, hay otros aspectos

<sup>202</sup> Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Akal. Madrid, 1986, p. 14. (En adelante: Marchán, *Del arte objetual...*).

<sup>203</sup> *Ibid.*

fig. 79. Wim Delvoye, *Chantier III*, 1994

en los que sí que observamos algunas modificaciones, interesantes líneas de fuga que pueden señalar hechos diferenciales en nuestro tiempo actual. Nos estamos refiriendo, de nuevo, al modo como esa pérdida de autonomía se manifiesta en las estrategias artísticas. Pues ahora podemos comprobar que tal dependencia de factores sociales y económicos, tradicionalmente ajenos a las disciplinas y valores puramente artísticos, han sido, en muchas ocasiones, reconducidos para provecho de unas concepciones del hacer del arte que se nos muestran, cómo no, también *innovadoras* en este sentido. Unos modos de concebir y producir el hecho artístico que provocan conscientemente la disolución de su autonomía como obras de arte, en busca de una inserción total en un determinado contexto social, económico, político, etc. No se trataría, así, tanto de hacer frente a la mercantilización del objeto artístico en aras de preservar sus valores culturales diferenciales

fig. 81. Jeff Koons: *I could go for something Gordon's* (1986), de la serie *Luxury and Degradation*

–caso de muchas producciones del arte conceptual de los sesenta y setenta, por ejemplo– cuanto de asumir, aprovechar y pervertir los propios mecanismos homogeneizadores y mercantilizadores del sistema artístico a favor de unos discursos que se despliegan como dispositivos irónicos de cuestionamiento del lenguaje que los constituye. En esta línea crítica respecto al lenguaje como instrumento de dominación se pueden inscribir muchísimas propuestas estéticas actuales, las cuales no ostentan, sin embargo, bandera explícita de su actividad crítica, debido sobre todo, pensamos, al descrédito que el ámbito disciplinar de lo político ha sufrido en las últimas décadas. La crítica se sirve de otros modos diferentes a los cauces que ya se reconocen como los *adecuados* para la protesta o el mismo desorden, unos cauces que han sido perfectamente asimilados por parte de un sistema capaz de convertir cualquier cosa en producto de consumo. En este autocuestionamiento irónico, que en muchas ocasiones pasa a hacer gala de un descarnado cinismo, hemos de comprender numerosas obras de arte contemporáneo. Así, por ejemplo, una figura como la de Jeff Koons parece aquí inevitable, no hemos más que recordar cualquiera de sus apropiaciones de anuncios de mediados de los ochenta, como la serie *Luxury and Degradation*, en los que simplemente traspone al lienzo distintos mensajes publicitarios de bebidas alcohólicas dirigidos a distintas clases sociales; o los propios anuncios que él mismo inserta en revistas; o sus series fotográficas con Ciccilina; o sus famosas figuras de porcelana... Estas actuaciones responden a un carácter eminentemente crítico, a través de la exhibición de su radical cinismo respecto a su condición artística, como productos de una “ilustre razón ilustrada” cuyo fracaso, en el fondo, vienen a tematizar en sí mismas. José Luis Brea ha expresado este modo con gran acierto:

[...] *El cinismo conserva un viejo hábito que revela su ascendiente: el mismo pathos desenmascarador, artífice de feroces desencantamientos, que impregnaba el ánimo secularizador de la tradición ilustrada. Vuelto*

fig. 80. Piero Manzoni, *Merda d'artista n° 068*, 1961

*ahora contra ella, ha tomado cuerpo en el cinismo la aventura última de lo moderno: mostrar su inconsistencia misma, su falta de rostro verdadero. Por debajo de la máscara no había sino meros relatos, mitologemas, simulacros –y no siempre tan humanitarios como se pretendían-. Había mucha barbarie agazapada bajo su figura edificante, y la sonrisa corrosiva del cinismo no disculpa una determinación justiciera a levantar la enseña del “nunca más”.*<sup>204</sup>

He aquí el fundamento crítico que articula un arte que, con él, “conserva un viejo hábito que revela su ascendiente” emancipador y, por ello, como decíamos, encarna en sí mismo el conflicto intrínseco a una cultura moderna que se debe a paradigmas claramente dominadores y opresores. Esta diferencia de dimensión entre funcionalidad emancipadora y cosificación mercantil de la obra de arte, fenómenos ambos que se remiten claramente a sus raíces en una ilustración que desvela así, una vez más, las aporías de sus desarrollos modernos, es la que describe también la complejidad del arte invisible, pues desde ambos ámbitos despliega éste su acción. Así, lo que nosotros mantenemos es que el arte invisible asume esta multiplicidad histórica y conceptual, comprende estas lecturas para deducir *otros modos* de acotar el problema de esa institucionalización paralizante, aniquiladora de un espíritu emancipador, ciertamente utópico, que se centra en el individuo y no en el sistema. Mejor dicho, a la luz de nuestro foco, *el sistema sería ya asumido como un instrumento para acceder al individuo*. No tanto, pues, como una instancia *enemiga* cuanto como una naturaleza a estudiar y utilizar. De esta forma, no se trata ya, a través del arte invisible, de adoptar una retórica “revolucionaria” de resistemización, de unificación de criterios bajo el paradigma de un proyecto totalizante de organización universal, sino de situar el trabajo en la perspectiva de un pragmatismo social que articule fenómenos ya existentes en la cotidianeidad como vectores de sentido crítico. En este punto parece, entonces, resonar otra vez la palabra de Adorno:

[...] *El hecho de que el arte ya no sea indiferente para la sociedad, juego vacío o decoración del bulle-bulle social, depende del grado en que sus construcciones y montajes sean también desmontajes que integran, destruyéndolos, los elementos de la realidad, puesto que en virtud de su propia libertad los convierte en algo distinto.*<sup>205</sup> (La negrita es nuestra).

Pues bien, del recorrido a lo largo de este pequeño trayecto en torno a la idea de *superación* de la autonomía del arte, y de las consecuencias que su cuestión conlleva respecto a nuestro trabajo, habremos, en fin, de concluir la existencia de al menos dos conceptos distintos de concebir qué sea y para qué sirva el arte, derivados de dos modos también diferentes de pensar la cultura y su sentido y amplitud social. Por ello, hemos intentado establecer las vías que, a partir de estas circunstancias, desembocan en la catalización de un arte invisible que responde a ambas con su modo particular de afrontar la existencia del arte en la sociedad. No tratamos, pues, de establecer qué sentido representa mejor una “verdadera” idea de arte, ni nada parecido: en modo alguno intentamos aquí construir una definición del arte, sino deducir y razonar uno de los modos de su existencia que nos ha resultado particularmente revelador de sus potencias y sus contradicciones respecto a la sociedad. Y será, pues, esa existencia social la que nos ocupe a continuación.



fig. 82. Jeff Koons: *Pantera Rosa*, 1988

<sup>204</sup> Brea, *Estrategias*, p. 125.

<sup>205</sup> Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 333.



### 3.2.7. Autonomía y socialización del arte: el proceso estético del arte invisible

*Donde había fuego, nosotros llevábamos la gasolina.*

Guy Debord<sup>206</sup>

Recapitulemos un poco. Hemos querido partir de la evidencia de un hecho que sabemos supone una razón fundante de esta investigación: se producen hoy modos artísticos que se confunden con la realidad, hasta el punto de hacerse visualmente irreconocibles. Dada esta situación, la cual no es casual, sino que responde a una estudiada estrategia de (des)aparición, estamos recorriendo un camino que ha de explicarnos por qué se abandonan el espacio y el papel social adscritos al arte por nuestra tradición cultural moderna. La búsqueda de esta explicación viene dando cuenta de varios síntomas de la transformación<sup>207</sup> que venimos postulando en el devenir del arte respecto a su carácter *moderno*. Y esos profundos cambios a los que hacemos referencia son los que justifican, asimismo, la existencia como tal de un *arte invisible*, comprendiéndolo, precisamente, dentro de una tendencia cada vez más amplia hacia una especie de *socialización* de la actividad artística, si entendemos esa “socialización” en el sentido de *utilización social* de la actividad. Por lo tanto, podemos comprobar la relación directa entre nuestro objeto general de análisis en este trabajo y la autonomía del arte como una condición del mismo: una condición que será cuestionada, asimilada y *empleada* desde las obras que proponemos.

Arthur C. Danto, en *La transfiguración del lugar común* (1981)<sup>208</sup>, ya se hacía la pregunta acerca de la diferencia entre arte y realidad, lo cual implica un problema en cuanto a los fines del arte en la sociedad. Así lo expresaba en una entrevista motivada por la reciente publicación en castellano de esta obra:

[...] *Yo pensaba que la gran pregunta ahora era cuál era la diferencia entre arte y realidad. Era una cuestión*

---

<sup>206</sup> Cit. en Marcus, Greil: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama. Barcelona, 1993, pp. 190.

<sup>207</sup> Una modificación, por cierto, en curso pese a la estructura de un sistema que sigue manteniendo criterios de apreciación modernos para salvaguardar un orden adecuado a las condiciones del mercado, como venimos comprobando a lo largo de toda la investigación.

<sup>208</sup> Danto, Arthur C.: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós. Barcelona, 2002. (En adelante: Danto, *Transfiguración*)

*importante, porque ya no se podía distinguir entre arte y realidad, lo que significaba que no podía definirse esta diferencia en términos visuales. Con esto, pensé, el arte ha llegado tan lejos como podía: era tarea de los filósofos hacer el resto. ¿Qué podía entonces hacer el arte? Mi percepción es que había pasado demasiado tiempo buscando su propia identidad y, ahora que había logrado tal nivel de conciencia cognitiva, podía ser útil para varios fines humanos, cualesquiera que éstos fueran: hacer del mundo un lugar mejor, diseñar monumentos, etc.*<sup>209</sup>

De entre las cuestiones que menciona Danto en esta respuesta, hay una, que formula como pregunta, que nos incumbe a nosotros: ese “¿qué podía entonces hacer el arte?” se interpreta como una especie de “y, ahora, ¿qué?”. Pues, se responde él mismo, ahora “puede ser útil para varios fines humanos, cualesquiera que éstos sean”, es decir, que ahora toca implicarse en la sociedad y su funcionamiento. Lo cual nos lleva a plantearnos si ese arte de después del fin del arte del que habla Danto resulta mantenerse en su parcela autónoma, o bien se dirige en su transformarse hacia un modo de acción social. Una problemática, como se comprenderá, que nos afecta de pleno en nuestro recorrido hacia una delimitación de la noción de arte invisible, puesto que él mismo puede considerarse, así lo veremos, como una respuesta a la cuestión que propone el crítico norteamericano.

Resulta significativo que la noción que parece estar presidiendo nuestro recorrido desde el arte moderno *hacia más allá de sus fronteras* sea la de “crítica”: el arte como una instancia de crítica respecto a la sociedad. Ya hemos indagado la raíz de esta concepción, y ahora llegamos a un punto en el cual reconocemos la actualidad del problema. No poder concretar y restringir la crítica al espacio “puro” del arte es una condición de nuestra contemporaneidad. Y nos parece bien significativo que eventos dedicados a registrar precisamente esas constantes del tiempo que vivimos no hayan dudado en presentar el arte desde estos parámetros que estamos mencionando. La edición de 1997 de la *Documenta* de Kassel, esto es, de lo que, por razones que van mucho más allá de las meras consideraciones mercantiles, se considera el principal acontecimiento artístico del mundo, era dedicada a este tema. A través de esa décima edición, se pretendía realizar un acercamiento a ciertas preguntas, entre ellas a una particularmente interesante: “¿Bajo qué condiciones es hoy posible una práctica estética crítica?”<sup>210</sup>. De hecho, su comisaria, Catherine David, no ha dejado nunca de abogar, a lo largo de toda su carrera hasta el momento, por esa capacidad crítica del arte, a la vez que siempre ha huido, en el mismo sentido, de modos panfletarios que usufructen anquilosadas retóricas “de izquierda”. Como decimos, el plano crítico del arte respecto a la sociedad adquiere hoy una inusitada relevancia (tanto crítica como práctica, al nivel de la propia producción artística), y la efectividad de esa crítica guía la búsqueda de nuevos territorios desde los que poder construirla. Lo que, de cualquier forma, queremos hacer ver, es que de la implicación social de un arte que actúa fuera del territorio que tradicionalmente se le reconoce como propio -y que define, también tradicionalmente, su autonomía- no tiene por qué deducirse una inhabilitación artística de tal acción. De hecho, esta tendencia no desvela más que la necesidad, lo cual no es poco, de reformular unas concepciones del arte que lo mantienen anclado en unos paradigmas estéticos y culturales más propios del siglo XIX que del XXI, o propios de un siglo XXI que habita aún espacios y medios del XIX. Recordamos, por ello, otra de las preguntas en torno a las cuales giraba el trabajo de dicha edición de la *Documenta*: “¿Qué otras prácticas

<sup>209</sup> Danto, Arthur C.: Entrevista con Alberto López Cuenca. *Blanco y Negro Cultural*, 21 XII 2002, pp. 28-29.

<sup>210</sup> Cit. en Godoy, Lupe: *Documenta de Kassel. Medio siglo de arte contemporáneo*. Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València. Valencia, 2002, p. 210.

culturales críticas contemporáneas son más *relevantes*<sup>211</sup> que las artes plásticas?”<sup>212</sup>. La cuestión no es peregrina: desde hace ya bastantes años, al menos desde los sesenta de la Internacional Situacionista, la actividad estética viene siendo *reconocida* como un vector de capacidad muy específica desde el que establecer miradas y lecturas que profundicen en las fisuras de una estructura civilizatoria que ha ido procurándose, en su desarrollo, los medios para neutralizar cualquier posibilidad de transgresión de su orden económico y, por tanto, ideológico. Si el propio sistema ya asumió e instrumentalizó en su momento la potencia de lo estético, desde las instancias artísticas que mencionamos se reclama asimismo su activación en un sentido crítico. Es más, llegará a plantearse, como hemos visto, como única posibilidad de *resistencia*.<sup>213</sup>

Sin embargo, el arte aparece establecido en un sistema que se articula sobre la base de su proceso de continua introspección. Y, como no parece tratarse de un estadio pasajero, sino más bien de una muy profunda determinación de su propia concepción a lo largo de su historia moderna, la tendencia es la de buscar esa potencialidad crítica de lo estético, repetimos, en *otros lugares*. Si bien estudiaremos más adelante este desplazamiento específico del lugar del arte (crítico) hacia territorios en principio ajenos a la institución-arte, queremos aquí dejar señalada la íntima vinculación del fenómeno con el de un muy serio cuestionamiento del estatuto autónomo de la actividad. Por poner un ejemplo, en la citada *Documenta X*, a la hora de responder a la pregunta que hemos citado, esos espacios de exposición y de debate que antaño llenaron *exclusivamente* los artistas fueron ocupados por directores de cine, arquitectos, escritores, ecólogos, planificadores urbanos, fotógrafos documentales, especialistas en ordenadores, periodistas, economistas o científicos, canalizando su reflexión en torno a la ciudad en cuanto espacio para una arqueología cultural que desvele sus fisuras como territorio del hombre, de forma tal que “en este tiempo –en palabras de David- los signos de la reconstrucción y los signos del fracaso de un proyecto político, económico, social y urbano deben aparecer como las ruinas modernas.”<sup>214</sup> Y esta tendencia no ha hecho sino desarrollarse y expandirse en los

<sup>211</sup> La relevancia que mencionamos se refiere, lógicamente, a una capacidad de existencia social de la obra que trascienda los límites de su coto reservado por la tradición, las fronteras del mundo del arte, para acceder a un espacio público en el cual la existencia artística deja de ser un signo de distinción para transformarse en un modo de operación con intereses que no se limitan a la contemplación estética “pura” y “desinteresada”. Estamos ante *otra* “poética del efecto”, de un efecto que es *efectividad*, de una cualidad estética que se cifra en función de la operatividad de la obra.

<sup>212</sup> Cit. en Godoy, Lupe, *op. cit.*, p. 215.

<sup>213</sup> La resistencia, la crítica, también se manifiestan, cómo no, como expresión de una intimidad que representa en sí misma la crisis del mundo; sin embargo, este punto de vista, tan caro a la historiografía, nos remite a la idea del *genio*, del artista mitificado y mitologizado que mantiene la figura *extraordinaria* y *sobrehumana* del héroe, de un *superhombre* que maneja códigos y habita territorios vedados al resto de la sociedad, de la cual se diferencia ostensiblemente. Estos paradigmas mantienen hoy día buena parte de su fuerza, si bien ello no se manifiesta de modo explícito como valor –simplemente porque no es *políticamente correcto*–; no obstante, podemos comprobar cómo la historiografía siempre ha apreciado muy particularmente la individualidad, desde las *Vidas* de Vasari hasta Warhol y nuestros días, reactualizando y perpetuando así esa idea romántica de genio a la que nos referimos. De ahí que, cuando hablamos de resistencia, evitemos, en general, el discurso que se fundamenta en la individualidad del artista, y prefiramos los que se centran en analizar los procesos colectivos. Por eso valoramos la utilización crítica del lenguaje institucionalizado, mediático, esto es, universal y, desde luego, anónimo en su presencia pública.

<sup>214</sup> Cit. en Godoy, Lupe, *op. cit.*, p. 212.

últimos años<sup>215</sup>, demostrando que aquella capacidad de “revelación de heridas sociales” que reclamaba Adorno, de las “ruinas” de que habla David, quizás requiera, en las condiciones de existencia actuales, de actitudes, miradas y modos *capaces* de aparecer en el mundo sin tener por ello que reclamar una *distinción* en él.

Toda esta problemática supone un reto para la actividad artística que afecta a su propia identidad. En efecto, actuar *fuera del arte* y seguir siendo una obra de arte parece una irresoluble contradicción de la cual hay que dar cuentas. Cuentas que atañen, como decimos, a una identidad que no puede sino modificarse con su tiempo-circunstancia que, por otra parte, insistimos en que parece más lógica que real. Así, no quedaría más salida que deducir de este fenómeno un proceso de institución de valor de apreciación estética a esos modos de actuar. Es decir, que se está valorando la capacidad de actuación de cada una de esas operaciones estéticas que se dan fuera del “mundo del arte”. Redefinir la obra, o redefinir la noción de “mundo del arte”, parecen desarrollos necesarios de tal situación.

Este nuevo panorama, sin embargo, como no podía ser de otro modo, también hunde sus raíces en la más antigua tradición del arte. Hemos de recurrir a la etimología del término para hacer referencia a aquella idea de *techné* con que nuestros antepasados griegos nombraban una serie de actividades destinadas a *hacer* cosas según unas maneras concretas. Y si ya indicamos que la traducción latina de *techné*, *ars*, proviene nuestra palabra “arte”, no olvidemos que de la propia *techné* deriva nuestra “técnica”. Tatarkiewicz nos lo ilustra con su habitual concreción:

[...] “*τεχνη*”, en Grecia, “*ars*” en Roma y en la Edad Media, incluso en una época tan tardía como los comienzos de la época moderna, en la época del Renacimiento, significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el armazón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar a una audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes: el arte del arquitecto, del escultor, del alfarero, del sastre, del estratega, del geómetra, del retórico. Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos: el arte del arquitecto tiene sus reglas, diferentes de las del escultor, del alfarero, del geómetra y del general. De este modo, el concepto de regla se incorporó al concepto de arte, a su definición.<sup>216</sup>

Este sentido de “arte” es el que nos permite hablar del “arte de la guerra”, como indica Tatarkiewicz cuando pone como ejemplo al general, o del “arte de la escultura” cuando lo hace con el escultor. Artes en las que se está apreciando la cualificación técnica del ejecutor de la acción, lo que luego se llamaría su *maestría*. Estas indicaciones, que concluyen la necesidad de observar y cumplir unas reglas dadas para poder recibir con propiedad la calificación artística, pueden hoy parecernos, después de toda una modernidad, como evidente cosa del pasado. Y ello es cierto pero también, a un tiempo, incierto. Fijémonos en uno de los ejemplos que aporta el esteta polaco en el fragmento que citamos, pues quizás nos aproxime a nuestro presente de modo más

<sup>215</sup> El muy influyente trabajo de Catherine David ha seguido funcionando en este sentido, pero los ejemplos exceden, evidentemente, a esta figura. Recientemente, por citar un caso relevante, fue inaugurado el Palais de Tokio en París como un espacio dedicado, explícitamente, a lo que sus gestores han denominado “arte relacional”, en referencia a unos modos de plantearse la actividad artística que anteponen la condición de proceso social de la operación estética a la contemplación de su presencia objetualizada.

<sup>216</sup> Tatarkiewicz, Wladyslaw, *op. cit.*, p. 39.

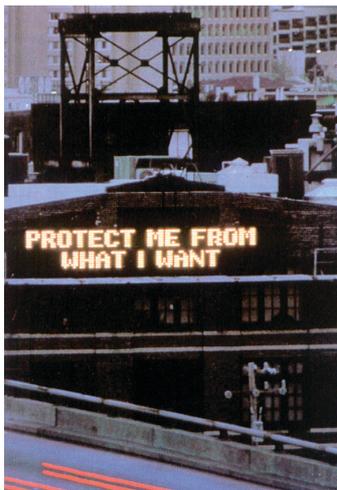


fig. 83. Jenny Holzer, extracto de sus *Survival series* en San Francisco (1987). Holzer había realizado por primera vez un trabajo público mediante carteles electrónicos en 1982, cuando muestra sus *Truisms* en un luminoso "Spectacolor" de Times Square (Nueva York)

claro: el del retórico, que ejercita su destreza "para dominar a la audiencia". Y pensemos ahora, por poner un caso típico de arte invisible, en los textos luminosos de Jenny Holzer en Times Square (*Truisms*, 1982). Como *artista*, Holzer podría haber colocado allí una gran obra de arte en el sentido clásico del término: una pintura mural, o una "escultura pública"<sup>217</sup>. Sin embargo, ella opta por emplear una *retórica adecuada* al espacio en el que interviene con su obra. Y lo hace, precisamente, para subvertir dicha retórica, que no es otra que la de la publicidad que usufructa el espacio público de la ciudad. Aquí estamos ante una operación estética en la cual no sólo apreciamos la calidad o la potencia poéticas de los textos que constituyen los mensajes que van apareciendo en la pantalla luminosa, o la belleza de la imagen resultante de dicha operación, sino que también (incluso, ¿no habríamos de decir que *sobre todo?*) valoramos *el modo de aparición de la forma* en sí mismo, esto es, la destreza de la artista en el uso de las normas de un lenguaje para, a partir de ellas, ponerlo en cuestión.

Jenny Holzer estaba actuando entonces ante el espacio público y la publicidad de un modo análogo a como lo hacía Napoleón ante el campo de batalla y los ejércitos ingleses, por poner el caso. Ambos emplean una *técnica*, llámese estrategia militar o lenguaje plástico, cuyo éxito operativo dependerá de la excelencia de su uso, lo cual implica un alto grado de creatividad en ello. Un gran mural pictórico no habría funcionado como lo hicieron aquellos dispositivos lumínicos en el 82. Valorar esta obra supone, por tanto, hacerse cargo de cómo la artista integra su actuación en un paisaje que no es sino todo un cosmos de estímulos los cuales, sin embargo, pueden aún, como demostró Holzer, ser *contrastados* con algún otro que, a través de la sutil perversión del código formal informativo y publicitario, haga ver la uniformidad y sistematización perceptiva e ideológica que tras esa avalancha de anuncios se esconde. Hay que destacar que estos mensajes de Holzer no despliegan una presencia que se caracterice por lo *espectacular*, sino que se remiten a una sobriedad que deja en evidencia la aparatosa superficialidad de su contexto inmediato. Es más, es sobre ese contexto sobre el que trabaja la artista, de manera que la obra *comprende y emplea la propia realidad como campo de representación*. Ello es lo que nos lleva a poder hablar en este tipo de *obras invisibles* de una problematización del propio status de la obra de arte como una entidad autónoma. Sobre todo si esa autonomía se entiende limitada a los lugares y los modos propios del *mundo del arte*, lo cual nos hace pensar en la ascendencia del proceso que cumple el arte invisible... Atendamos, en este sentido, a ciertos momentos de autorreflexión artística que han adoptado este problema como eje de actuación, para ocuparse no tanto de sí mismos como producciones plásticas cuanto de la misma convención que mantiene al arte como lo conocemos. La pregunta sobre ese acuerdo que nos permite reconocer lo artístico en nuestra sociedad ha sido tema central de numerosas poéticas a lo largo del siglo XX. En esta línea, aquí vamos a hacer referencia a una figura que nos parece paradigmática, aún en su fuerte singularidad, de dicho fenómeno. Hablamos del artista belga Marcel Broodthaers, y en especial de su *Musée*



fig. 84.1. Marcel Broodthaers, *Département des Aigles (David-Ingres-Wiertz-Courbet)* (1968), una de las variadas ediciones de placas de plástico termoformado y pintado que realizara el autor

<sup>217</sup> Veremos un poco más adelante la confusión que esta noción plantea, cuando se identifica "lo público" con la simple trasposición a la calle de paradigmas formales propios del museo.



fig. 84.2. Marcel Broodthaers pronuncia el discurso inaugural del Musée d'Art Moderne Département des Aigles, en Bruselas el 27 de septiembre de 1968, al cual seguirá un debate acerca de las relaciones entre la violencia institucionalizada y la violencia poética, rodeados de cajas de embalaje de cuadros vacías y postales de "esas" obras en las paredes

*Águila mágica. [...] El objeto artístico no puede aprehenderse aquí porque está representado fuera de las convenciones que estructuran la vida artística. En la publicidad el arte se utiliza y tiene un éxito enorme. Reina sobre radiantes horizontes. Encarna el sueño del hombre.*<sup>218</sup> (La negrita es nuestra).

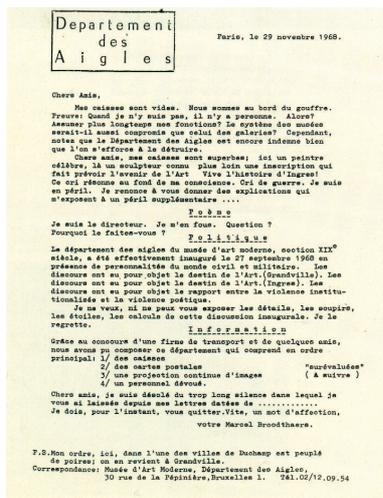


fig. 84.4. Marcel Broodthaers redactaría a partir de 1968 numerosas cartas abiertas dirigidas a un mailing de entre 500 y 1000 personalidades del arte internacional. Muchas de ellas estaban estampadas con el sello de la *Séction Littéraire* del museo

*d'Art Moderne Département des Aigles*, un *work in progress* a partir de la significancia histórica y cultural de la figura del águila que desde septiembre de 1968 hasta octubre de 1972 fue dedicado a establecer diferentes modos de poner en evidencia las condiciones de verdad que permiten la existencia del arte contemporáneo. Y, en este sentido, se muestra relevante precisamente la confusión que plantea Broodthaers entre arte y publicidad. Así, respecto a este trabajo, comenta:

[...] *La lengua de la publicidad hace presa del inconsciente del espectador-consumidor; mediante esto se restituye todo su poderío al*



fig. 84.3. Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne Département des Aigles, detalle de una vitrina de la exposición en la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf (1972). El museo de Broodthaers tenía en la itinerancia y la transformación dos de sus cualidades constitutivas

Aparte de recordarnos fuertemente la teoría de Subirats a que hicimos referencia en el epígrafe anterior, por la cual el proyecto vanguardista habría encontrado su efectivo cumplimiento en los procesos de dominación tecnocientífica formalizados por los medios de masas<sup>219</sup>, Broodthaers deja clara la necesidad de un ámbito *adecuado* para la percepción artística si se comprende en el sentido tradicional del término, ámbito sin el cual la misma deja de darse. Ello demuestra su carácter eminentemente contextual, y permite además poner en escena la deconstrucción del aparato figurativo de que se sirve todo un sistema cultural que sigue encubriendo la ideología bajo la máscara del arte:

[...] *Es poner el arte en tela de juicio pasando por el objeto de arte que es el águila. Águila y arte están aquí confundidos. Mi sistema de inscripción y la atmósfera general debidos a la repetición del objeto y a la confrontación con las proyecciones publicitarias, invitan, creo yo, a mirar un objeto de arte, es decir, un águila, a mirar un águila, es decir, un objeto de arte, según una visión verdaderamente analítica: es decir, separar en un objeto lo que es arte y lo que es ideológico [...] Quiero*

<sup>218</sup> Broodthaers, Marcel: *Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)*. Düsseldorf. Städtische Kunsthalle, 16 de mayo-9 de julio, 1972, p. 17. *Cit.* en Martínez-Garrido, Susana (coord.), *op. cit.*, p. 221.

<sup>219</sup> Ver Subirats, Eduardo, *op. cit.*, pp. 99 y ss.

mostrar la ideología tal y como es e impedir justamente que el arte sirva para hacer esta ideología **no-aparente, es decir, eficaz**.<sup>220</sup> (La negrita es nuestra).



figs. 84.5 y 84.6. Marcel Broodthaers, *Section d'Art Moderne*, en la Documenta 5 (1972). Este departamento del museo mostraba en las paredes las inscripciones en francés, inglés y alemán: *Direction/Vestiaire/Caisse/Secrétariat*, y en la ventana y en el suelo lo que vemos en las imágenes que reproducimos

En efecto, esa negrita también es nuestra porque aquí se refiere a una cuestión clave en nuestro caso. El arte invisible se hace, cómo no, *no-aparente para ser eficaz*, de tal forma que estamos ante un precedente claro del mismo. Incluso la propia obra de Marcel Broodthaers podría considerarse un arte invisible según lo expuesto, pues, aunque “resida” en museos y lugares análogos, se muestra en ellos en su deshacerse de su condición de arte mediante ese ejercicio de “analítica” con el que Broodthaers disecciona las condiciones de presentación y recepción de la obra. Digamos que no es un “buen huésped” de tales espacios.

El giro que este artista propone vuelve el foco hacia el “afuera” del arte, no atiende a la obra sino a *su producción como tal*, a las circunstancias que la hacen posible. Y ello implica un profundo escepticismo respecto a la categoría del arte: una distinción tan clara entre lo que es y lo que no es arte no puede ser ya creíble. Lo cual no es de extrañar, si atendemos a los diversos y numerosos estudios que han abordado las complejas evoluciones de la cultura en el seno de las sociedades postindustriales y sus consecuencias. Unas consecuencias que, entre otras cosas, constituyen el paisaje, tipificado como postmoderno, en el que se han hecho posibles cada uno de los fenómenos estéticos que venimos analizando. Desde estas investigaciones sociológicas, como destaca Carlos Thiebaut en su artículo *La mal llamada posmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)*, se ha dirigido el análisis fundamentalmente hacia las instancias que habían venido constituyendo la racionalización moderna, dando como resultado un desvanecimiento de las diferencias epistemológicas y valorativas en los mismos:

[...] *Se argumentó que esa diferenciación era un retrato sólo adecuado para una sociedad industrial y liberal ya superada. En ésta, el proceso de racionalización se había expresado (o se suponía que se había expresado) en la diferenciación de esferas de valor (cognitivas, normativas, expresivas). Esta diferenciación había generado formas crecientemente autónomas de prácticas sociales (de conocimiento, de autorregulación moral, política y jurídica, y de expresión artística). La confluencia de esa diversificación epistémica y de esa autonomía de lógicas sociales es lo que les permitió a los teóricos de la modernidad, a los que los análisis postmodernos se enfrentaban, entender el proceso de modernización como un proceso de creciente complejidad. De esta manera, se decía que en las sociedades complejas modernas los criterios de validez en el ámbito del conocimiento (las discusiones en torno a la verdad/falsación de enunciados científicos y descriptivos), en el ámbito de la justicia (los diversos modelos de teorías de lo justo o lo correcto), en el ámbito individual (las*

<sup>220</sup> Broodthaers, Marcel: Extracto de entrevista con Georges Adé. Banda sonora de la película realizada durante la exposición de 1º de octubre de 1972. Cit. en Martínez-Garrido, Susana (coord.), *op. cit.*, p. 214.

*formas de autenticidad de los sujetos, tanto en términos éticos como en su autopresentación expresiva) y en el ámbito estético (los debates sobre qué se puede entender como arte mismo y sobre los diversos criterios o factores que se consideran relevantes para definir cualquier producto cultural como producto artístico) caminaban por rutas distintas y, sobre todo, se configuraban en prácticas y en instituciones diferentes.*<sup>221</sup>

Nos encontramos ahora, entonces, con un momento cultural en el que se cuestiona profundamente la organización que venía estructurando nuestros modos de conocimiento más arraigados. Pues hemos de notar que estamos hablando de modos de comprender el mundo, nuestro mundo, cuyos productos culturales no han desaparecido, ni mucho menos, de la actualidad desde la que los juzgamos. La profunda raigambre ilustrada de nuestra cultura no permite el cuestionamiento de sus formas de aparición y operación sin la correlativa, y profunda, fractura crítica de las convenciones que nos mantienen. La mirada, pues, a las estructuras del pasado racionalizador que nos da fundamento cultural implica también una reformulación de nuestra situación como entramados de cultura, un reconocimiento de la complejidad con que se conforma actualmente un mundo en el que distinguir entre ámbitos de conocimiento o experiencia se va tornando cada vez más problemático. A la luz de estos planteamientos, podemos deducir sin dificultad que el arte no se encuentra ajeno al devenir de la época, y que manifiesta no pocos síntomas que confirman la situación descrita. Precisamente uno de esos síntomas es el que atañe a su cualidad más preciada, al menos desde el punto de vista disciplinar, pues será desde la conciencia de la *autonomía del arte* que se contemple su especificidad epistemológica y se constituya, como sabemos, el campo de su teorización, a través de la normativización de sus experiencias tanto en la Historia del arte como en la Estética. Pero de la separación sistemática y analítica en disciplinas cerradas y conclusas vemos cómo nuestra cultura se viene modificando hacia modos híbridos de comprender los fenómenos que se presentan, ya, *fuera de un (único) orden*. Y esto conlleva también esas transformaciones epistemológicas a que aludimos, de manera que el arte también, sobre todo el arte, debe sentirse afectado por ello. De ahí, decíamos, el giro de Broodthaers, y de ahí también la lógica socialización de una actividad que cuyo aislamiento, como hemos mencionado ya en varias ocasiones, responde a unos modelos *críticamente* pretéritos.

De lo que se trata aquí, por tanto, sería de evaluar la capacidad de transgresión que el arte tenga con respecto a sí mismo, pero no ya en un sentido de negación del pasado *en sus manifestaciones concretas*, en sus obras o estilos, sino de su propia autoconciencia como instancia social en un tiempo y un mundo mediatizados por una estetización generalizada bajo el signo del mercado, es decir, en relación con su condición de *operación social*. Este modo de autoconciencia, que reconoce las modificaciones efectuadas en el propio arte por su inmersión en un universo espectacular dado por la lógica del mercado, intenta, entre otras cosas, dar cuenta de esa escisión del sujeto moderno de la que se venía hablando desde la propia Ilustración y que tanta repercusión tuvo en la conciencia romántica. Ya hemos hablado del Schiller de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, donde, a partir precisamente de esa constatación -propia de la época, como decimos- de una profunda distancia entre la naturaleza sensible y la apropiación racional, reconoce un paisaje de inversión del proyecto ilustrado en verdad dramático: “negamos la naturaleza en el dominio que le es propio, para acabar experimentando su tiranía en el terreno moral”<sup>222</sup>. El eco de afirmaciones como ésta -que, por ejemplo, también hemos visto cómo se dejarían sentir profundamente en el diagnóstico que Adorno y Horkheimer realizaban en *Dialéctica de la Ilustración*- llega hasta nosotros de un modo claro en las estrategias de aparición

<sup>221</sup> Thiebaut, Carlos: *La mal llamada posmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)*. En Bozal ed., *Historia*, Vol. II, p. 314.

<sup>222</sup> *Cit.* en Jarque, Vicente: *Friedrich Schiller*. En Bozal ed., *Historia*, Vol. I. Visor. Madrid, 1996, p. 235.

que despliegan las *operaciones estéticas* del arte invisible. Poner en práctica, de un modo eficaz, una oposición al proceso de reificación del arte, es tarea tan ambiciosa como, en cierto sentido (en un sentido de totalidad), también utópica, irrealizable. Sin embargo, hemos de reiterar que nos encontramos ante desarrollos que aspiran a una acción concreta y restringida en un ámbito de actuación acotado y particular, más que ante propuestas de reconceptualización general de las prácticas artísticas, que aspiran una *operatividad cultural local* antes que una sistematización artística universal.<sup>223</sup>

Recordemos ahora, para continuar, algunas conclusiones de nuestro trayecto hasta aquí, que nos ayudarán a centrar la particularidad del proceder propiamente estético del arte invisible. Ya hemos dicho que abordar la cuestión de la autonomía del arte de este modo implica desconfiar profundamente de la idea de una separación radical entre arte y sociedad, idea asimilada a la sociedad burguesa que ignora, de esta forma, que ese grado de autonomía responde a ciertos momentos muy concretos de la historia de las manifestaciones artísticas, en modo alguno a una supuesta cualidad necesaria y atemporal del arte. Pero, si habíamos dicho que el arte, tal y como nosotros lo conocemos, el arte *moderno*, responde precisamente a esa premisa de autonomía, de distanciamiento respecto al mundo, de *situación* en su lugar *propio* ajeno a los intereses e influencias mundanos, se nos planteaba ya el conflicto. El cual enfrentábamos razonando que si así se ha comprendido (hemos comprendido) la cualidad de autonomía del arte, ha sido porque ésta se ha contado con relación a períodos culturales anteriores en los cuales el arte tenía una clara dependencia de instancias sociales (religiosas, estatales, sociales, etc.). Por ello, su independencia respecto a dictados *externos* al arte en sí, su aspiración a la desvinculación de determinaciones ajenas, han sido, en efecto, inevitables y necesarios *momentos de un proceso* que ha permitido, precisamente, articularlo como una instancia crítica respecto a la sociedad. De nuevo, el *distanciamiento* se erige en el necesario mecanismo de una *habilitación crítica* que, como también observábamos, devendría en el aislamiento de la autorreferencialidad. Sin embargo, hoy día parecen establecerse otro tipo de relaciones entre esa esfera que hemos heredado de la modernidad, la de un arte autónomo, y la práctica social de nuestro mundo. La necesidad de desvinculación del arte ha sido superada por su propia historia, como ha demostrado la institucionalización de las vanguardias y el cumplimiento de buena parte de sus proyectos en la línea de una estetización de la realidad a manos de la razón tecnocientífica. La nueva actitud que observamos, que como ya hemos visto podría parecer en principio consistente en una especie de vuelta a la funcionalidad concreta de una obra *instrumentalizada* o *aplicada* al logro de una forma u otra de dominación social, se nos muestra, tras un estudio un poco más profundo, de una manera totalmente distinta.

Y es que nos encontramos con unas obras que no se fundan sobre una cualidad claramente transitiva, sino sustantiva, por emplear los términos que siguen de Eliseo Vivas. De ahí su diferencia con un arte *de partido* soviético o con el de *propaganda fide* de nuestros Austrias, por ejemplo. Aquí no estamos, como decíamos, *aplicando* el arte a otras funciones que no sean las de la propia obra como tal: por eso seguimos hablando en nuestro caso de una autonomía del arte. La cuestión, pues, no radica en la instrumentalización o no de la obra de arte, *sino en qué entendamos que debe ser una obra de arte, que al fin y al cabo se define precisamente por su función*. Podremos comprender mejor la diferencia si atendemos, a modo de muestra, a la diferenciación claramente kantiana que Eliseo Vivas, como decíamos, establece entre las experiencias estética, por una parte, y la moral, científica o religiosa por otra:

---

<sup>223</sup> Pensamos que ahí puede estar una de las razones de esa capacidad de repercusión de estos trabajos. Y ello sobre todo debido a que el estudio de un problema local permite estudiarlo en detalle, lo cual proporciona soluciones *autóctonas* y *específicas* que serían inconcebibles en niveles de abstracción mayores.

[en estos tres casos] *trascendemos el objeto en busca de relaciones hacia las que señala, pero que no encarna en sí mismo [y que] se mantienen fuera de él [...]. Y quiero sugerir que es ahí, en el carácter transitivo de esos tres modos de experiencia, donde hallamos lo que los distingue del modo estético. Porque en éste, por el contrario, observamos el objeto para verlo, lo escuchamos para oírlo, lo tocamos o lo saboreamos para sentirlo; centramos en él nuestra atención perceptiva, detenemos esa atención en él, de modo que no lo dejamos, sino que permanecemos atentamente en él.*<sup>224</sup>

Desinteresadamente, permanecemos en él. La pregunta sería: ¿permanecemos, también desinteresadamente, por poner un caso de RLC, en la obra *Bienvenidos*<sup>225</sup>?

Cuando enfrentamos el análisis de una obra de arte invisible comprobamos que los clásicos paradigmas de distinción, como el de Vivas, no pueden servirnos más que parcialmente. Así, bien podemos mantener su requerimiento de intransitividad a la obra de arte, pero, sin embargo, mal podríamos limitar ahí la propia existencia de la misma. Este tipo de obras, entonces, se puede decir que *amplifican* su presencia hacia ámbitos que la tradición moderna ha venido considerando heterónomos, extraños al desinterés que toda obra de arte “debe” reclamar. Así, podemos acordar que la condición de *propiedad*<sup>226</sup> que mantiene la atención sobre sí misma en tanto que presencia autónoma (porque no es *medio* para llegar a tema o fin alguno), se produce al constituirse estas imágenes como *problemas de lenguaje*. Ya hemos visto que la dimensión crítica que articulan no radica sólo en la temática claramente social o política que suelen manifestar, sino *sobre todo* en el modo como se cuestiona el propio código *público* que las fundamenta como mensajes. Es por ello que, efectivamente, “permanecemos atentamente” en esta dimensión crítica. La temática literal que despliegan puede resultarnos, en este sentido concreto que permite dar cuenta del “desinterés” como cualidad necesaria del arte, casi irrelevante.

Vemos, entonces, que estas obras no rechazan la autonomía del arte como una especie de estigma burgués del que desprenderse. Lo que aquí se orquesta es un *uso*, una aplicación de esa condición diferencial de la obra



fig. 85. RLC, *Benvindos*, 1996

<sup>224</sup> Vivas, Eliseo: *Contextualism Reconsidered*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 18-2, diciembre. Cit. en Genette, Gérard: *La obra de arte II. La relación estética*. Lumen. Barcelona, 2000, p. 29.

<sup>225</sup> Recordemos que *Benvindos* (“bienvenidos”) es una señalización pública, una placa de vinilo y metal (130 x 97 cm.) creada originalmente para la exposición *Mais do que ver*, en el marco de las *III Jornadas da Arte Contemporânea*, de Oporto (1996). Luego se ha utilizado también, en diversas ocasiones, una versión en castellano. Según explica el propio autor,

[...] *La imagen del guardia que aparece en la señal está tomada de un cartel anónimo de Mayo del 68. La obra hace alusión a la oleada de desmemoria (respecto a su pasado y responsabilidades para con las antiguas colonias) que en Portugal (como en España) desató el ingreso en la Unión Europea: ambos países, satisfechos porteros, felices conserjes y guardianes de la puerta del sur del espacio Schengen.*

(Vid. RLC, *Obras*, p. 92.)

<sup>226</sup> Empleamos el término en su sentido de “pertinencia” respecto a un contexto concreto, en este caso el de una autonomía del arte entendida según la tradición moderna de la Ilustración.

de arte para poder afectar a lo social. Y ello no puede resultar contradictorio en el momento en que comprendemos que, como venimos reiterando, los paradigmas cerrados de atribución de pertinencias, las disciplinas excluyentes, las epistemologías que limitan su campo a su propia definición, las mismas definiciones que condicionan sus desarrollos, no pueden explicar muchos de los modos del arte que hoy se dan en nuestra cultura. Y como el arte invisible es un claro ejemplo de esta imposibilidad, hemos de pensar otra manera de abordar la obra de arte que implique su condición de existencia social. Ello nos hace, ante todo, plantear dos planos de existencia de la obra, dos *momentos* de una operación (¿social?, ¿cultural?, ¿política?...<sup>227</sup>) que, en su ocurrir, se vuelve estética. Dos tiempos que definen el *proceso estético* que despliegan las operaciones de arte invisible. Por una parte tenemos el mero aspecto formal de la imagen, su *aparecer* en el mundo. Éste es el momento en el que “se huye” de la autonomía como obra “reconocible”, el momento de esa *techné* del camuflaje, de la inmersión en el código público de la publicidad, la señalética o la información, que despliega su presencia paradójica en el paisaje mediático para *funcionar* como imagen *en* el mundo. Aquí es cuando se establece (o no) contacto con un *público*<sup>228</sup> *no expectante* que desarrolla un proceso de apropiación subjetiva de la imagen, una recepción que nos interesa puntualizar aquí. La podremos comprender mejor a partir de la narración que el profesor Rubert de Ventós propone para explicar su particular idea de experiencia estética. *Desreconocimiento* es el término que el profesor emplea para aludir al *acontecer* de esa situación concreta en la cual se produce un verdadero *descubrimiento* por parte del receptor, quien, como la propia palabra nos muestra, va más allá de un mero reconocimiento de cualidades que nos permiten *hacernos con* el objeto en cuestión. Pues éste, que sería el momento que Kant atribuye al juicio estético, R. de Ventós lo señala, al contrario, como *muy interesado*:

[...] *Hay una forma [...] de neutralizar aquel desasosiego que nos producen las cosas nuevas. Consiste en hacerles una ley, en buscar una regla o norma a partir de ellas mismas. [...] Experimentar lo particular sin conceptos, recuperar la unidad de sensación y entendimiento; ahí está lo que según él [Kant] provoca un “placer desinteresado, puramente contemplativo”. [...] Nada más interesado que estos conceptos con los que intentamos neutralizar la inquietud que nos provocan las cosas nuevas. Nada más laborioso que los esfuerzos por encontrarles una ley inmanente que las haga asimilables a nuestras neuronas. Más que buscar un placer en ellas, parece que queramos huir –teoría mediante– del dolor, o del temor, que nos producen.*<sup>229</sup>

Si *reconocer* no es algo necesariamente estético, hemos de buscar qué lo es, en ese proceso de relación con un hecho, con un objeto. Y explica el profesor catalán que el efecto que dicha relación provoca en nosotros puede llevarnos a una posterior situación, precisamente, de *desreconocimiento*, que

[...] *dura mientras se nos han averiado las ideas hechas y no hemos tenido tiempo aún de repararlas; cuando la experiencia nos ha pillado a contrapié, nos hace perder el equilibrio, y caemos una vez más de bruces sobre*

<sup>227</sup> El grado de ambigüedad que alcanzan estos términos desvela la profunda interconexión que, a pesar de sus definiciones disciplinares, existe entre ellos. Lo cual se hace especialmente patente cuando son requeridos en el análisis de unos comportamientos artísticos actuales que ya no se dejan acotar por las clásicas atribuciones exclusivistas que han venido señalando su campo de actuación a lo largo de la modernidad. Quizás, pues, una de las vías de investigación que este trabajo puede dejar planteadas sea precisamente el estudio de cómo la aplicación de paradigmas retóricos y estéticos desplaza unos significados que, por tanto, expresan las modificaciones que esos campos de conocimiento sufren en la actualidad.

<sup>228</sup> “Público” en el sentido que lo piensa la publicidad, como receptor desconocido y aleatorio que presta una atención difusa en un entorno saturado de estímulos.

<sup>229</sup> Rubert de Ventós, Xavier: *El cortesano y su fantasma*. Destino. Barcelona, 1995, pp. 239-240.

*las cosas o las obras que teníamos por más conocidas; cuando hemos llegado a ver con admiración lo más natural del mundo y podemos alcanzar ya la última sofisticación estética: ver a su vez con naturalidad lo que es artificial. [...] “Estético” no es sentir que our dreams become true, sino todo lo contrario: comprobar que lo verdadero trasciende nuestras previsiones o expectativas.*<sup>230</sup>

Una quiebra tal de la *normalidad* que nos permite aceptar sin más lo real se vincula también, como ha señalado Luis Puelles, con la categoría estética de lo siniestro, con ese *monstruo* que se forma a partir de una mínima variación de lo cotidiano. Y ello nos proporciona pistas acerca de la naturaleza del mecanismo receptivo que articula el arte invisible. En palabras de Puelles:

*[...] Lo siniestro tiene su condición de posibilidad en que se produce en el límite de lo estético, de la distancia estética; en el límite de la experiencia de la ficción. Lo específico del sentimiento de lo siniestro es que nos impide situarnos en el espacio de la representación.*<sup>231</sup>

El arte invisible se sitúa en ese límite. Y lo hace, como hemos visto, poniendo *en el espacio del espectador* un indicio, un extrañamiento de lo habitual. Por eso queda rota la frontera entre realidad y representación, porque, como sigue explicando Puelles,

*[...] esta pérdida de la distancia implica paradójicamente la pérdida de la inmediatez, de la familiaridad irreflexiva con el mundo entorno; sin distancia, desaparece el trato inmediato –natural, habitual, automático– con la realidad. Esto tiene su mayor significación en la crisis de la función designativa del lenguaje (crisis de la naturalidad con que el lenguaje venía nombrando y ordenando las cosas del mundo).*<sup>232</sup>

La supresión de previsiones que planteamos es profundamente transgresora de un orden de cosas que, a través del lenguaje, organiza no ya sólo lo que se presenta como realidad dada, sino los modos y los instrumentos para recibirla. Por tanto, la valoración del momento estético que hace Rubert de Ventós, la descripción de lo siniestro de Puelles, nos interesan en función de su utilidad para explicar cómo ocurre la recepción de una obra de arte invisible, la cual, ante todo, está cuestionando precisamente esa necesidad de reconocibilidad que se venía reclamando tradicionalmente para cualquier producción artística. El primer estadio, pues, del proceso de asimilación del arte invisible viene dado por un extrañamiento, una pérdida de referencias de tal modo que, en efecto, respecto a nuestro objeto, *aquello que pensábamos no era*: volvemos al gato de *Matrix*, y un indicio siniestro nos desvela la condición ficticia e, insistimos, ideológica, de lo que habíamos naturalizado como *el mundo*.

Ésta que podríamos llamar una *mirada del viandante* viene a explicar un modo de aparición, pero sobre todo de percepción, del arte que cuestiona su propia condición como tal. Al menos tal y como lo viene entendiendo nuestra cultura moderna, reiteramos. De ahí la *modificación* que reconocemos en el fenómeno. Una modificación que sigue, no obstante, también haciendo uso de la convencionalidad moderna del arte. Pues luego nos encontramos con el momento en el que esa operación social de activación de la mirada de las

<sup>230</sup> *Ibid.*, pp. 241-243.

<sup>231</sup> Puelles, *Modos de la sensibilidad*, p. 112.

<sup>232</sup> *Ibid.*

personas (cualesquiera) de la calle pasa a ser contemplada, mediante su narración especializada, por parte de la élite, del mundo del arte, del espectador avisado, del especialista: es cuando la obra se instituye como tal *dentro*, de nuevo, del “estado autónomo” de la categoría.

¿Habremos de concluir de todo esto que, entonces, *no* estamos ante verdaderas obras de arte, pues su recepción no es estética, es decir, *contemplativa*? Podríamos hacerlo, efectivamente, pero entonces también deberíamos desechar como arte desde la “fuente” de R. Mutt, por ejemplo, hasta una imagen del barroco contrarreformista. No hemos de regresar de nuevo, pensamos, a la espiral de una autonomía “radical”... No, del examen de la situación que hemos descrito, podemos deducir algunas conclusiones que nos permitan comprender mejor la condición de *autoextrañamiento* del *arte invisible*. Pues, repetimos, si en algo es perfectamente distinguible la actitud que mueve estas propuestas artísticas, es en su clara intención de *perdersé* como tales, de disolver su especificidad visual: de extrañar su pretendida autonomía. Por lo tanto, de lo que aquí, de manera específica, se trata es de plantear, recordemos, no tanto una supresión como una *modificación* de ese concepto de autonomía. Un concepto que se presenta como síntesis de la ambivalencia entre la separación y la integración (disolución) que hemos venido explicando, de manera que esa síntesis mantendrá ambos planos como complementarios y necesarios. Y ello en el sentido de que si, por un lado, la *integración* se da en esa recepción *no reconocida* como arte -y formativa del peatón no-espectador- a que nos hemos referido ya en numerosas ocasiones, por otra parte la *separación* (que nos permite seguir tratando de “arte” a estas producciones) es ahora comprendida como momento de contemplación y apropiación racional (juicio estético “clásico”) de esa operación que ha tenido lugar en la praxis vital, una apreciación que se da a posteriori en la presentación institucionalizada de la obra de arte invisible: en su *visibilización documental*. Podemos hablar, pues, de dos tipos de juicio estético a lo largo de este proceso que hemos definido como *esencialmente ambivalente*, uno proveniente de la tradición moderna kantiana, y otro que se explica según la teoría del desreconocimiento de Rubert de Ventós.

Y en este sentido del desreconocimiento -con objeto de producir una activación de la mirada crítica del espectador respecto de su entorno de imágenes- podemos situar esa transformación del proceso artístico que nos permite hablar de una *socialización* del mismo. Cuando comenzamos este epígrafe, hablamos de socialización como *utilización social* del arte, un uso que nosotros hemos encontrado particularmente fructífero si lo contemplamos en función, sobre todo, de la capacidad crítica que tal actividad posee, por definición, en nuestra cultura. Otra cuestión será el uso que de ella se haga, lo cual puede, y suele, plantear paisajes, como hemos visto, ciertamente distintos. De cualquier manera, aquí estamos hablando de cómo la transgresión del lenguaje, posible desde la libertad *autónoma* del arte, puede afectar a la praxis vital. Y en esta dirección nos encontramos, como ya hemos venido comprobando, con diferentes momentos históricos que han dado muestras artísticas de ello. No queremos, sin embargo, concluir este recorrido por los entresijos de la interpretación de la autonomía del arte que desarrolla el arte invisible sin atender ahora a un caso particularmente radical en sus planteamientos, respecto al arte y respecto a la sociedad, y cuyos modos constituyen unos firmes e inequívocos referentes del arte invisible, tanto en su aspecto formal como en su actitud social. Estamos hablando del trabajo de la Internacional Situacionista (IS), movimiento que desarrolló su actividad desde 1957 hasta 1972, aunque sus orígenes se remonten a algunos años antes.<sup>233</sup> Algunas de las

<sup>233</sup> La IS es producto de la refundación de dos grupos preexistentes: el MIBI (Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista), creado por el pintor Asger Jorn en 1953, y la Internacional Letrista que Guy Debord mantiene activa en París desde 1952.



fig. 86. Asger Jorn, *Grand baiser au Cardinal d'Amérique*, 1962

prácticas de la IS, de profunda, aunque no siempre reconocida, influencia posterior, resultan ciertamente innovadoras en un contexto artístico en el que las disciplinas tradicionales no sólo no acababan, ni mucho menos, de ser disueltas, sino que ya comenzaban a existir como industria cultural institucionalizada. Y esta novedad vendrá dada por la estrecha vinculación, por la indistinción, en fin, con que la IS comprende la acción artística respecto a la política, o viceversa. Lo cual produce un modo de comprender el arte verdaderamente *nuevo*, aunque también problemático para ese sistema que usufructa el término. De hecho, la actividad de la IS tiene una clara vocación callejera, lo cual produce unos resultados plásticos que son más *operaciones* que *obras*, a lo cual hay que sumar el convencimiento iconoclasta con el que se ataca sin piedad cualquier reducto de convención artística. Si cualquier obra de esos años de Asger Jorn puede servirnos de ejemplo de esto último, pintadas hoy casi míticas como “Sous les pavés, la plage!” o “Ne travaillez jamais” son clara muestra de lo primero.

Estas actividades hay que encuadrarlas dentro de una actitud, denominada *dépassement de l'art*<sup>236</sup>, que no contemplaba frontera alguna entre el arte y la vida, de manera que la distinción artística deja paso a un activismo cultural dado por otros métodos distintos a las tradicionales disciplinas del arte. Libero Andreotti, comisario junto a Xavier Costa de una importante retrospectiva acerca de la IS en Barcelona (1996), explica, así, cómo el situacionismo

[...] *negando explícitamente su propia condición como movimiento artístico, utilizó la ciudad como “un nuevo teatro de operaciones culturales”, como terreno privilegiado de una lucha colectiva por la libertad. Los disturbios del mayo del 68, anunciados y preparados por los situacionistas en su crítica feroz contra la sociedad de consumo de posguerra, y que en cierta medida ellos precipitaron a través de sus acciones, fueron tanto la culminación como la confirmación de sus esfuerzos, como propagandistas y provocadores, para “destruir la idea burguesa de felicidad”*.<sup>237</sup>

Arte y política fundidos en un territorio urbano que pasa a ser contemplado estéticamente por el situacionista. Éste es el mecanismo, -de raíz moderna: los situacionistas son, ante todo, *paseantes*- que recupera el arte invisible para hacerse con la realidad: la disolución en ella. Pero una realidad que ya no es la de una



fig. 87. Célebre pintada en la Rue de Seine, de París (1953), puesta en valor (hay quien la atribuye al propio Guy Debord<sup>234</sup>) por los situacionistas: “La inscripción (*ne travaillez jamais*) nos parece una de las reliquias más importantes jamás descubiertas en Saint-Germain-des-Prés, un testamento para el particular modo de vida que intentaba afirmarse allí”<sup>235</sup>

<sup>234</sup> Vid. Vidal, Carlos: *Espectres de l'art polític*. En *Papers d'Art*, nº 75. Fundació ESPAIS d'Art Contemporani. Girona, 1998, p. 48.

<sup>235</sup> En el nº 8 de la revista de la Internacional Situacionista (8-I-1963). *Cit.* en Marcus, Greil, *op. cit.*, p. 189.

<sup>236</sup> Literalmente, “rebasamiento del arte”. También citaremos otras célebres estrategias creativas propias del situacionismo, como la “deriva” (*dérive*) o la “desviación” (se suele emplear el término original francés: *détournement*).

<sup>237</sup> Andreotti, Libero: *Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)*. En Andreotti, Libero / Costa, Xavier (eds.): *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Actar / Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 1996, p. 13.

idílica naturaleza romántica, sino el conflictivo campo de flujos y cortocircuitos en que se ha convertido la sociedad postcapitalista: la ciudad, pues, como ese espacio de lucha en el que, sin embargo, se pueden articular unas promesas de transformación que fueron muy importantes para la teoría de este grupo. De ahí surge la idea de un *urbanismo unitario* que reconoce en el término de la ciudad el espacio del hombre como ser social, histórico y político. Como explicara Debord,

[...] *nuestra idea de intervención en el entorno nos lleva a la noción de “urbanismo unitario”. El urbanismo unitario se define ante todo, por el empleo de la unión de las artes y las técnicas como método para contribuir a una composición integral del medio. [...] Esta unión debe incluir la creación de nuevas formas y la rectificación de las maneras anteriores de hacer arquitectura, urbanismo, poesía y cine. El arte integral [...] sólo puede realizarse a nivel de urbanismo.*<sup>238</sup>

Se hace patente la relevancia que la actuación callejera, que el propio uso del entramado urbano, tiene para la práctica situacionista. Y, si bien hemos podido comprobar el utopismo que carga sus palabras, el cual hoy día puede parecer incluso un tanto ingenuo, las maneras de plantarse en el mundo de la IS han calado profundamente en numerosos movimientos de renovación del arte y de la política actuales. No abundaremos aquí, sin embargo, en las relaciones que, derivadas de ello, se establecen entre una y otro (pues pensamos que no es éste el lugar adecuado para ello: abriría demasiado el tema que nos ocupa), pero sí que atenderemos a cómo se producen hoy toda una serie de manifestaciones artísticas que pueden remontar su concepción de la obra de arte a aquellas actuaciones. Unas actuaciones en las que, como explica Andreotti, “se encontraba implícita la creencia de que la condición metropolitana podía ser un medio para estimular y acelerar el cambio social.”<sup>239</sup> De ahí la naturaleza del instrumental básico de que se dota la IS para sus prácticas: el *détournement* y la *dérive*, conceptos ambos que aluden a prácticas de apropiación y *per-versión* de aquellos aspectos de la realidad urbana que mejor podían mostrar las fisuras de un sistema en contra del cual se definían. Así, por ejemplo, la revuelta social se torna objeto de contemplación para un grupo de “no-artistas” que se ven a sí mismos, en palabras del profesor Stanley Hoffmann, enfrentados a “la realidad de un capitalismo y una tecnología que deja al individuo sin poder, a menos que sea ladrón o terrorista.”<sup>240</sup> Dejando a un lado la más que evidente actualidad de la frase, en ella se define esa actitud irónica, y sardónica, de los situacionistas, que, por ejemplo, puede hacerles ver en los graves disturbios raciales del barrio negro de Watts, en Los Ángeles (agosto de 1965) “la primera rebelión de la historia que se justificaba a sí misma con el argumento de que no había aire acondicionado durante una ola de calor.”<sup>241</sup> En la mirada situacionista está implícita una fuerte intención deconstructora de su objeto, especialmente si ese objeto representa algún tipo de



fig. 88. Ilustración, en la se emplea una fotografía de los disturbios de Watts de 1965, publicada en el nº 10 de la revista de la IS (marzo de 1966)

<sup>238</sup> Debord, Guy: *Situationist International Anthology*. Ken Knabb. California, 1981, p. 55. Cit. en Martín Galán, Fernando: *Esther Pizarro. TOPO+GRAFÍAS*. En “Metalocus”, nº 10. Madrid, 2002, p. 49.

<sup>239</sup> Andreotti, Libero, *op. cit.*, p. 14.

<sup>240</sup> Cit. en Marcus, Greil, *op. cit.*, pp. 192-193.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 190.

manifestación del poder. Queremos subrayar la importancia de ese *mirar* atento porque es en él donde se efectúa el giro que dota de potencia, pero también torna *innovadora*, la propuesta situacionista respecto al arte, pues aunque el recurso de la apropiación ya tenía una larga historia desde los experimentos vanguardistas, nunca antes fue tan explícitamente dirigido a manifestar las aporías de las determinaciones ideológicas y políticas que constituyen la sociedad. Así, la acción artística se ocupa de espacios y adopta estrategias inéditos, debido, precisamente, a esta mirada política sobre la realidad. Greil Marcus cuenta cómo

[...] cuando en 1962 la IS descubrió que un actor berlinés llamado Wolfgang Neuss había “perpetrado un acto de sabotaje de lo más sugerente... revelando mediante un anuncio aparecido en el periódico *Der Abend* la identidad del asesino en una serie televisiva de detectives que había mantenido en vilo al público durante semanas”, el grupo colocó alegremente este pequeño acontecimiento en el mismo plano que las revueltas de *Watts*. La creación –o la destrucción– de significado iba mano a mano con la creación de historia. El *détournement* era la política de la cita subversiva, de cortar las cuerdas vocales de todo portavoz autorizado, de tirar de los símbolos sociales a través del espejo, de desviar las palabras e imágenes inadecuadas hasta formar guiones conocidos y ampliarlos. En última instancia, habían dicho Debord y Wolman en 1956, cualquier signo –cualquier calle, anuncio, cuadro, texto, cualquier representación de la idea de felicidad que tiene la sociedad– “es susceptible de convertirse en otra cosa, incluso en su opuesto”.<sup>242</sup>

Pues bien, el caso de Rogelio López Cuenca es paradigmático de cómo el arte actual asume estos presupuestos situacionistas. El *détournement* se presenta como estrategia habitual de trabajo del artista, y lo hace precisamente en función de esa *mirada* al entramado social que desvela su condición de artificio interesado, de constructo cultural que se debe a unos valores que prejuzgan situaciones al presentarlas de un modo muy concreto. Esa concreción de valores en unas formas que se nos dan como naturales, como *las formas* del mundo, es el objeto fundamental de análisis crítico que aborda este artista con su trabajo. Lo cual, como decimos, lo emparenta claramente con las prácticas de la IS. Sin ir más lejos, recientemente RLC ha desarrollado un trabajo en Lima (Perú) que se sirve de varios conceptos de cuño eminentemente situacionista: psicogeografías, derivas urbanas, *détournements*... Estamos hablando del proyecto *Lima i[nn]memoriam*<sup>243</sup> (Lima, 2002), realizado en conjunto con el colectivo Tupac★Caput. Los propios autores lo presentaban así:

[...] *En los procesos de estructuración urbana, en los procesos de estructuración conceptual, en los procesos de estructuración de la memoria, la acción o la supresión de la acción determina las construcciones que éstos provocan. [...] Lima i[nn]memoriam se centra en la identificación y mapeo de espacios y lugares de la ciudad marcados en los últimos 30 años por la violenta confluencia de contradicciones que se han dado o que se continúan dando en tales espacios. Sea desde la política, el mercado y su racionalidad económica, la represión cultural, racial o sexual y la eliminación de los espacios considerados por el poder como “ingobernables”.*

*Algunos de ellos han generado una marca indeleble en la psique colectiva y otros por el contrario se encuentran ocultos y/o negados.*

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>243</sup> Este proyecto, abierto a la participación pública, puede consultarse e intervenirse en la página de internet [www.lima-nn.com.pe](http://www.lima-nn.com.pe)



fig. 89. RLC & Tupac★Caput, plano-folleto turístico de Lima *i[nn]memoriam* (2002). Detalle del folleto con el hito *Petiso*. Niño símbolo de los niños de la calle, quien en 1983 murió electrocutado en la caja de electricidad donde dormía

*Son esos lugares otros (no necesariamente objeto de los media) los que proponemos poner en relevancia, los que marcamos como lugares a (re)descubrir, planteando la utilización de las estrategias del turismo convencional para señalarlos.*<sup>244</sup>

La apropiación y *détournement* del folleto turístico, de la idea misma de *recorrido turístico* por la ciudad (incluida la figura del guía que relata los objetos a contemplar), la evidente implicación política que esta recuperación histórica supone, el fundamento intensamente urbano de la acción que se realiza, vinculan esta operación con los presupuestos situacionistas, como podemos comprobar, de manera clara. Y ello, sin lugar a dudas, es un rasgo común a todo el trabajo de RLC, como lo es al

arte invisible en general. ¿Habremos, entonces, de concluir, visto lo dicho, que el arte invisible se configura como una especie de continuación del situacionismo, como una secuela de aquel fenómeno cultural que se produjo hace casi medio siglo? Si bien hemos indicado aquí un sentido genealógico de ciertas estrategias de la arte invisible que nos llevan hasta las prácticas de la IS, parece evidente que el contexto en el que se está produciendo dicho arte invisible no es el mismo que el que produjo la eclosión situacionista de los sesenta. Por tanto, lo que hemos de apreciar es mas bien la asimilación de estrategias concretas, incluso una cierta similitud de actitudes ante la institución-arte, pero en modo alguno la identificación con un programa que se debió a su tiempo, un tiempo ya pasado. La importante referencia a la IS viene, pues, dada por el aspecto *socializante* que presenta su discurso artístico, el cual recupera un sentido del *hacer* del arte que se debe a su contexto social como instancia principal, fundante y necesaria.

Hemos recorrido un camino que nos da cuenta de la problematización que la categoría de autonomía del arte sufre a través del arte invisible, para comprobar su modificación hacia ámbitos que nos hablan de un acercamiento a cuestiones hasta ahora “clasificadas” como exclusivamente políticas. En relación con esto, queremos aquí volver a señalar la profunda carga de interés que tiene este tipo de delimitaciones conceptuales, las cuales dejan bien acotadas las zonas de actuación e influencia de unos ámbitos de conocimiento que, así, siendo presentados y teorizados como cerrados y autónomos, son impedidos en cuanto *relaciones*, es decir, en cuanto que potenciales modificaciones de sí mismos y, por lo tanto, de la realidad que contribuyen a construir. Más aún si nos reconocemos situados en unos tiempos que no dejan lugar sino al escepticismo ante tales estructuras de pensamiento, las cuales parecen responder más a criterios de *representación* que de operación. Si el mundo que vemos es un mundo *representado para que lo veamos así*, la crítica respecto a ese modo de articularlo se dirigirá, precisamente, al plano representativo del problema: al lenguaje con el que se construyen tales visiones. Y este trabajo desvelador de mecanismos de dominación ha sido una parte muy importante de la actividad política desde siempre, una parte que hoy parece eclipsada por la pura *mediatez* de esta *disciplina*, por un formalismo absoluto que nos podría hacer hablar de un *esteticismo político* que deja tras de sí un vasto vacío de contenidos y, sobre todo, de mecanismos de análisis, acción y participación colectivas. Estas circunstancias de lo político nos permiten comprender mejor, entonces, un cierto *trasvase* de modos hacia el territorio del arte, de ahí que argumentemos una *socialización* del mismo. Testimonios bien significativos y en modo alguno

<sup>244</sup> Rogelio López Cuenca & Tupac★Caput. Lima, 2000. Texto extraído del plano-folleto “turístico” que muestra diferentes hitos a visitar en la ciudad de Lima, editado para ser repartido con motivo de la puesta en práctica de este proyecto.

marginales de este proceso de lo que no es sino, como venimos reiterando, una modificación de la categoría de autonomía del arte, proliferan por doquier en un mundo artístico que, como también hemos señalado ya en varias ocasiones, se mantiene fiel a unas trazas generales en las que los modelos modernos son, sin embargo, aún paradigmáticos en muchos aspectos. Es por ello que encontramos la controversia como habitual acompañante de muchas manifestaciones planteadas desde los presupuestos que venimos exponiendo. Citemos, para concluir, un ejemplo de ello: sin ir más lejos, el actual proyecto de Catherine David, *Representaciones árabes contemporáneas*,<sup>245</sup> despertaría no poca polémica con su exposición en la Fundación Tápies de Barcelona (*Representaciones árabes contemporáneas. Beirut/Líbano*, 2002), debido no tanto al contenido de las imágenes que formaban la muestra, como al planteamiento con que se presentaba la misma.<sup>246</sup> El motivo de este conflicto es, aparentemente, bien simple: David presentaba las piezas no como obras de arte sino como “prácticas estéticas”, y a sus autores no como artistas sino como “operadores estéticos”. Es seguro que estas imágenes no hubiesen llamado tanto nuestra atención de no ser depositarias de este suplemento de problematización de su propio estatuto como obras de arte. O, mejor dicho, de no haber sido instrumentalizadas por parte de esta comisaria con el fin de desvelar la situación de un sistema de apreciación y valoración del arte que se muestra caduco en muchos de sus planteamientos respecto a los movimientos de ideas y formalizaciones que se van produciendo con el devenir del imaginario cultural que vivimos. Unas modificaciones que se multiplican en diversos sentidos, algunos de los cuales hemos detectado e intentado estudiar aquí. Respecto al que ahora mismo nos interesa, la “pérdida” de autonomía que experimenta el concepto de arte -su superación en el modo de una transformación-, ya con la citada *Documenta* de Kassel de 1997 David planteaba la necesidad de volver a pensar las relaciones entre arte y política, abandonando la idea *moderna* de autonomía del arte y reclamando nuevos espacios de producción y discusión que, al fin, revisaran de modo crítico la idea general de *representación* que articula el cosmos del arte. El arte, hoy, y desde este punto de vista, no puede ignorar que -en la línea indicada por Jacques Rancière- *el problema de lo visible es una cuestión política*, lo cual conlleva, como hemos podido ver hasta aquí, numerosas y profundas mutaciones en la concepción de lo que, precisamente, llamemos arte. Mutaciones como, entre otras, el arte invisible.

---

<sup>245</sup> Este trabajo en curso (en 2004 hemos asistido a la presentación en Sevilla y Granada de su segundo episodio: *Tamass. Representaciones árabes contemporáneas 2. El Cairo/Egipto*), fruto de la colaboración de la Fundació Antoni Tápies de Barcelona, el centro Witte de With de Rotterdam, la Universidad Internacional de Andalucía, Arteleku (San Sebastián) y la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart, es presentado por su comisaria como

[...] un proyecto a largo plazo que incluye seminarios, presentaciones de trabajos de distintos autores -artistas visuales, arquitectos, escritores y poetas-, prácticas performativas y publicaciones, con la intención de facilitar la producción, circulación e intercambios entre los distintos centros culturales del mundo árabe y el resto del mundo. Así, este proyecto intenta abordar situaciones y contextos heterogéneos, a veces antagónicos y conflictivos, adquirir un conocimiento más preciso de lo que ocurre actualmente en varias zonas del mundo árabe, plantear las complejas dimensiones del hecho estético en relación con las situaciones sociales y políticas, y ayudar a pensar con mayor profundidad el papel que desempeñan hoy las prácticas culturales en nuestros propios países.

(David, Catherine: *Presentación*. En David, Catherine (comisaria): *Tamass. Representaciones árabes contemporáneas 1*. Fundació Antoni Tápies. Barcelona, 2002, p. 10)

<sup>246</sup> Las páginas del diario *La Vanguardia* llegaron a ser espacio de un debate acerca de la pertinencia o no de la postura de David respecto al arte contemporáneo y la figura del artista. Antoni Tápies, Edward Lucie-Smith, Josep Ramoneda, Estrella de Diego, María de Corral, Daniel Giralt-Miracle, Muntadas, Carles Taché... entre otros, participaron en la polémica exponiendo argumentos en muchos casos a favor, pero en otros muchos también muy críticos respecto a la postura de la comisaria con su proyecto. (Ver Diario *La Vanguardia*, 18-V-2002 y ss.).

### **3.3. Pérdida del valor trascendental del arte**



*El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello.*

G. W. F. Hegel

*El hombre es Dios para el hombre.*

Luis Feuerbach

*Pay before you pray: it's the modern way.*

Texto de slogan en una postal, años ochenta

*¿Era posible el arte después de Auschwitz?  
Por supuesto: eso es el arte contemporáneo.*

Félix de Azúa

*Yo soy exactamente lo que ves -dice la máscara-  
y todo lo que temes detrás.*

Elías Canetti, *Masa y poder*.



### 3.3.1. Introducción

Uno de los fundamentos que mantienen este trabajo es aquel que nos habla del arte como una categoría temporal, como un producto cultural: *histórico*, por tanto. Ello, que parece tan evidentemente aceptado por todos a estas alturas de nuestro tiempo, implica, sin embargo, una serie de consideraciones que afectan a la “integridad” de un modo de entender el arte que es el nuestro. Unas consideraciones que lo muestran como un campo de profundas contradicciones en el cual se vislumbra –como, por otra parte, venimos observando desde otros puntos de vista en nuestro análisis- la grave crisis de unas estructuras de valoración que, cada vez más, se muestran deudoras de una lógica exclusivamente mercantil. Mas lo hacen, como es habitual, bajo la apariencia de desinterés que caracteriza al proceso reificador que instituye la obra de arte como un valor de cambio. Es éste un plano que, no obstante, atenderemos más adelante. Lo que nos interesa ahora es dejar clara una fractura que, si bien define ciertos aspectos de la modernidad del arte, a la vez viene a evidenciar la problemática simultaneidad de otros. Nos estamos refiriendo a ese proceso de modificación de la actividad y la concepción de la categoría “arte” en un sentido eminentemente secular de la misma, el cual vendrá a desarrollar nuevos caminos en detrimento de otros, claro, pero también mantendrá como cualidades del arte ciertos modos que lo relacionan con sus “antiguas” (premodernas) funciones trascendentales... Trascendentales porque *trascienden* la presencia de la obra para establecer un puente, una vía hacia designios insondables para su aprehensión racional. Si tomamos el verbo “trascender” en su sentido espacial, de “ir de un lugar a otro, atravesando o traspasando cierto límite”<sup>247</sup>, podremos decir que, en nuestro caso, ese límite es el que plantea la razón científica, precisamente en su modo de entender el devenir del mundo como *historia*. Al no tener en cuenta, desde este punto de vista, repetimos, racionalista, instancias tales como, por ejemplo, Destino, Providencia o Salvación, esa historia debe explicarse en función de una serie de discursos que la justifiquen lógicamente como una concatenación de hechos *dados por el hombre*. Esta introducción del, digamos, “factor humano”, vendrá a desterritorializar, inicialmente, toda una región de la cultura occidental que se había comprendido casi siempre desde parámetros idealistas: la región del arte.

Así, nos encontramos con dos facetas del arte premoderno que nos lo narran, por un lado, como actividad funcional, en virtud de lo que hemos definido como heteronomía de la categoría<sup>248</sup>, y, por otra parte, lo valoran desde un punto de vista trascendente mediante ideas también previas a la propia obra de arte: la idea de *belleza*, por ejemplo, ha centrado la comprensión y la explicación del arte desde la Antigua Grecia, lo cual ha determinado –e, insistimos, en muchos aspectos aún lo sigue haciendo- la apreciación del arte en nuestra cultura. Ambos aspectos, la funcionalidad heterónoma y la concepción del arte como una idea trascendente, se suponen desbancados por la lógica de la modernidad. No obstante, veremos cómo estas categorías continúan activas en la actualidad, y cómo, entonces, tiene sentido mantener una actitud de desvelamiento de las mismas, que es lo que venimos a plantear como necesario para poder acceder a la comprensión del arte invisible.

---

<sup>247</sup> Ferrater Mora, José, *op. cit.*, vol. IV, p. 3565.

<sup>248</sup> Véase el capítulo anterior, que dedicábamos a la modificaciones de la condición autónoma del arte.



### 3.3.2. El pronóstico de Walter Benjamin

Uno de los principales intereses que alientan la investigación que aquí desarrollamos consiste en hacer ver cómo el arte invisible pone en cuestión la tesis que postula la *eternidad del arte*, su existencia como idea más allá del tiempo o de la historia. Ese esencialismo que justifica las obras de arte sobre la base de un modelo superior –*ideal*– respecto al cual *adecuarse*, ha sido siempre una constante en nuestra relación con el mundo, una constante que, sin embargo, puede descubrirse también desde siempre cuestionada. Sigamos, en este sentido, pensando en la idea de belleza, para recordar la distinción que hacía el profesor Tatarkiewicz a partir de ella:

[...] Cuando Platón escribió: “Existen cosas que son siempre bellas debido a su misma naturaleza”, su estética era objetivista. Cuando David Hume escribió que “la belleza de las cosas reside simplemente en la mente que las contempla”, no hay duda, por otra parte, que se refería a la teoría de la subjetividad estética.<sup>249</sup>

De esta forma, el profesor polaco nos indica una disyunción básica a la hora de afrontar el hecho artístico, la cual remite claramente al problema que nos ocupa. El subjetivismo funda la experiencia estética moderna, como una teoría no de las formas sino de la sensibilidad. Así, la articulación de un espacio de instauración de valor en el lado del espectador, el importante campo de la *interpretación* de la obra, la vincula fuertemente a las circunstancias de ese hombre que mira, lo cual, entre otras cosas, implica la comprensión del arte como una mirada desde la historicidad de su intérprete. Las diversas transformaciones que el mundo experimenta pasan a formar parte de un modo de concebir el arte, o, más genéricamente, de, en expresión del profesor Puellas, un *modo de la sensibilidad*, que ya no puede mantener el objetivismo característico de otros momentos culturales. Ésta es una modificación sustancial que ha sido estudiada desde diversos puntos de vista, ya que ha determinado muy significativamente el curso de las manifestaciones artísticas hasta hoy mismo, y algunas de las voces que lo han diagnosticado serán presentadas aquí con objeto de explicar, como hemos adelantado, las razones del arte invisible al respecto. Así, sin ir más lejos, no podemos sino comenzar con unas palabras que, no por reiteradamente citadas en otros lugares, se hacen aquí menos pertinentes. En su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Walter Benjamin ya establecía claras relaciones entre el arte de objetos únicos, presencias *auráticas*, y la tradición de trascendentalidad que los acompaña. El gran acierto de Benjamin radicaría en el reconocimiento de un nuevo paradigma de existencia de la imagen en el mundo. Así, el autor alemán encuentra ese giro en la fractura que experimenta el papel del arte en cuanto que órgano del culto, hacia un nuevo espacio definido por su capacidad política:

---

<sup>249</sup> Tatarkiewicz, Wladislaw, *op. cit.*, p. 232.

[...] *De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno. Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política.*<sup>250</sup>

Este salto cualitativo que enuncia Benjamin proviene de un análisis previo acerca de lo que es —o, en su opinión, ha de ser— una obra de arte *en el mundo* (y no dejemos de pensar sus palabras en unos años políticamente críticos en Europa). Un análisis en el cual se van desvelando aspectos claramente objetivizantes de ese, si se nos permite la expresión, “paradigma cultural” que el autor vislumbra superado —o, reiteramos, desea superable— por la reproducción de las imágenes. Y aquí adquiere tremenda importancia la idea de *autenticidad*, cuya vinculación con la de ritual constituye, para Benjamin, un *origen*<sup>251</sup> insoslayable y fundamental que ha condicionado la recepción de las imágenes hasta nuestros días. Así, establece una continuidad entre el valor de lo auténtico y el del culto que atraviesa sin problemas también el proceso secularizador que caracteriza la modernidad. Desde nuestro punto de vista, he ahí una razón de que podamos encontrar aún hoy una estructura conceptual del arte de tan marcado carácter idealista. Pues, en efecto, la carga de trascendencia que encontramos en este modo de contemplar el hecho artístico constituye sin más su fundamento, lo cual explica Benjamin a través de su célebre noción de *aura*, cualidad propia de lo auténtico. De esta forma, nos encontramos que

[...] *La definición del aura como “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. Por propia naturaleza sigue siendo “lejanía, por cercana que pueda estar”. Una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia.*<sup>252</sup> (La negrita es nuestra).

Ello hace que la imagen de culto, el objeto artístico único, aparezca como una potencia que va mucho más allá de su belleza formal o de su contenido conceptual. Se trataría más bien de una cuestión de creencia, de fe en la imagen como órgano de lo “inaproximable”. Frente a ello, Benjamin propone asumir y emplear las consecuencias de la reproductibilidad como, sobre todo, instrumento contra unos modos concretos de su desarrollo masivo que devienen campo abonado para el fascismo. Un arte que continúa *efectuando su eterna distancia* a través de los medios de masas produce una nueva selección (sacralización) de *figuras que ver*,

---

<sup>250</sup> Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Madrid, 1990, pp. 27-28. (En adelante: Benjamin, *Reproductibilidad*).

<sup>251</sup> Así lo explica Benjamin:

[...] *El valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado.*

(*Ibid.*, p. 26)

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 26, (nota 7).

selección fundamentada en una nueva visibilidad que prima los aspectos espectaculares por encima de su funcionalidad real. Una selección de la cual, en palabras de Benjamin, “salen vencedores el dictador y la estrella de cine”<sup>253</sup>. En ambas figuras podemos encontrar perfectamente encarnadas categorías como las que Franz Werfel<sup>254</sup> atribuía al “verdadero sentido del cine”, su capacidad para convencer a través de “lo quimérico, lo maravilloso, lo sobrenatural”, todas ellas afines a cualidades de trascendentalidad que son las que aquí cuestionamos. En este sentido -el mismo según el cual, en otro pasaje, se nos llega comparar al pintor con un mago-, podemos decir que con el planteamiento del filósofo judío se está concibiendo una disgresión radical que se aleja de cualquier esencialismo que aprecie la proyección de esas cualidades trascendentes a la imagen, de forma tal que Benjamin, según el profesor Puellas,

[...] nos sitúa en este punto ante [...] la revisión de ciertos conceptos-valores (creación, genialidad, misterio), todos ellos asimilables al concepto de fascinación (hipnosis, fetichismo: efecto “paralizante” y, por tanto, reaccionario), los cuales, por su carga eminentemente irracionalista, emotivista, persuasiva, presentan fuertes vínculos con el fascismo (sostenido éste en la atribución al duce -jefe- de los rasgos que la tradición romántica asigna a la obra artística, y que pueden sintetizarse -personalizarse- en el “carisma”). Es desde aquí desde donde se despliega el proyecto de Benjamin, dedicado al análisis de la “ideología de la recepción” de la obra artística. Así, el autor se adentra en lo que podríamos considerar las condiciones sobre las que se instaura estratégicamente la distancia estética, las condiciones pragmáticas de recepción de la obra de arte.<sup>255</sup>

Y es precisamente un tipo de análisis de la ideología de la recepción lo que implica el arte invisible, un análisis que, en la línea abierta por Benjamin, venimos comprobando cómo vincula la actividad artística a la praxis social de modo irrevocable. Por eso, con objeto de ir estableciendo un espacio adecuado de estudio de, en efecto, “las condiciones sobre las que se instaura estratégicamente la distancia estética” moderna, hemos comenzado estas líneas recordando la diferencia básica entre las actitudes objetivista y subjetivista respecto a la obra de arte. Pues, como queda patente en las palabras de Benjamin, a partir de esa mirada que reconoce en la imagen la encarnación de una *idea superior* es bien fácil llegar a la conclusión de universalidad y eternidad del arte: de su existencia más allá de las contingencias del tiempo y del hombre, de la historia. Y ello nos parece fuera de lugar si pretendemos estudiar unos comportamientos artísticos que no contemplan, ni de lejos, estos presupuestos de apreciación. Lo cual, no obstante, implica su estudio, dado que, como se ha indicado, tales parámetros idealistas continúan rigiendo numerosos e importantes aspectos de la recepción del arte en la actualidad, la misma actualidad en la que se sitúa el arte invisible, la misma que cuestiona su pertinencia o su artisticidad. De ahí que tengamos que realizar esta especie de genealogía de la trascendentalidad del arte, un recorrido que, hasta llegar al muy específico análisis de Benjamin, ha trazado un largo camino a través del pensamiento occidental.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 39, (nota 19).

<sup>254</sup> Crítico citado por Benjamin, en el texto que nos ocupa, como ejemplo de pensamiento reaccionario afín a los intereses del entonces rampante fascismo (*ibid.*, p. 33).

<sup>255</sup> Puellas Romero, Luis: *La llave de los campos. Una introducción a la estética del siglo XX*. Fundación Pablo Ruiz Picasso. Málaga, 2002, p. 86. (En adelante: Puellas, *Campos*).



### 3.3.3. De Parménides a la escisión de razón y sensibilidad

Tanto es así que, por irnos lejos, podemos hablar de cómo Parménides, en el siglo VI a. C., utiliza el concepto de *ente* para representar lo que la realidad es, de forma que, por ejemplo, frente a la teoría del devenir de Heráclito, plantea esa *realidad verdadera* como la unidad, la eternidad, la inmovilidad. Según el profesor González Álvarez,

[...] *el filósofo de Elea rechaza dos actitudes anteriores sobre el ente. En primer lugar, la tesis pitagórica de que el no-ser es (existencia del vacío) necesaria para la multiplicación y distinción de los seres. En segundo lugar, la aserción heraclíteica según la cual el ser es y no es a la vez, juzgada imprescindible para explicar el movimiento. A estas dos actitudes opone con insistencia y con firmeza su propia convicción: el ser es y el no-ser no es. Parménides ha descubierto que aquello de que todas las cosas constan es el ente. Con ello eleva la especulación científica al nivel de la ontología.*<sup>256</sup>

Y con ello nos introduce en una línea de pensamiento algunas de cuyas consecuencias ya hemos subrayado aquí. Parménides elimina lo cambiante para reconocer sólo la permanencia, lo cual, en última instancia, nos lleva a quedarnos con la idea de las cosas olvidando la experiencia que nos las legó... La razón comienza a imperar por encima del conocimiento sensible, lo cual nos sitúa en un punto muy cercano, en este sentido concreto, al conflicto que sufrirá ese sujeto moderno que manifiesta el “fracaso”, el “reverso”, la “inconclusión”, o como se le quiera llamar, del gran proyecto ilustrado del XVIII. A partir de Parménides, explicar el movimiento, el cambio que constituye la vida, sólo querrá hacerse admitiendo algún tipo de realidad *que permanezca* durante todo el desarrollo de ese movimiento. Una permanencia que, por ejemplo, Platón situaría en las ideas y Aristóteles en esa indeterminada potencia que llamara “materia última” (o, a veces, “materia primera”). Y bien sabemos del peso del pensamiento de estos filósofos a lo largo del pensamiento estético occidental... Cuando lo que permanece no se encuentra al alcance del hombre, no es accesible de modo directo, hemos de pensar la razón de ello. Esta distancia entre lo verdadero y lo sensible, entre realidad ideal y realidad experiencial, es la que nos lleva a desconfiar de unos sentidos que no garantizan en modo alguno la correcta recepción de esas esencias permanentes que *importan* por encima de las circunstancias. Así, si desconfiamos de los sentidos, si no podemos, por tanto, fiarnos de la apariencia de las cosas tal cual, parece claro que estamos abocados a un definitivo logocentrismo en lo que respecta a las imágenes, de tal forma que serán, cuanto más evidentemente mejor, meros *instrumentos de representación de otra cosa* que las trasciende, que permanece por encima de su concreción particular y contingente. Se entiende así el Arte como un concepto ideal que se manifiesta en las obras de arte, unas veces más y otras menos, a partir de lo cual podemos establecer juicios de valor sobre las mismas. Y este concepto ha estado tradicionalmente ligado a uno de esos tres grandes valores

<sup>256</sup> González Álvarez, Ángel: *Manual de historia de la filosofía*. Gredos. Madrid, 1982, p. 39.

trascendentales que han servido para organizar nuestra comprensión del mundo: bien, verdad y, la que aquí nos interesa, belleza. Tatarkiewicz resume muy bien su permanencia cultural:

[...] Platón los clasificó juntos y han persistido desde entonces en el pensamiento europeo. Éstos se yuxtapusieron frecuentemente durante la Edad Media, según la fórmula latina *bonum, pulchrum, verum*, con una ligera diferencia cualitativa, no como tres valores sino como tres “trascendentalia” o tipos supremos de juicios. Recientemente se han vuelto a clasificar como valores cardinales [...]. Tengámoslo en cuenta: la cultura de Occidente ha considerado durante mucho tiempo que la belleza es uno de los tres valores supremos.<sup>257</sup>

La idea de belleza como un valor *supremo* implica la necesidad de su cultivo y de su comprensión, la cual deviene, históricamente, en meditación metafísica. En efecto, asumida sin reparo alguno su existencia, y reconocida así su necesidad, se plantea el problema, ya lo hemos visto, de su inaccesibilidad. Al menos a través de los instrumentos de que *naturalmente* estamos dotados: los sentidos. No hemos de recordar aquí los célebres problemas de Platón con los poetas en el Libro X de su *República* para entender lo amplio de la tradición de desconfianza respecto de los *engaños* de lo que percibimos respecto de lo que creemos. ¿Cómo, entonces, poder dar cuenta de qué sea eso que tal importancia mantiene para nosotros? La respuesta viene dada, ya lo venimos sugiriendo, por la fuerza de la razón. El entendimiento del hombre le permite hacerse cargo de aquello que el contacto directo de los sentidos “niega”: la comprensión de las cosas. Por lo tanto, la producción de belleza se va a producir, en nuestra cultura, determinada por unos intereses que la entenderán siempre desde un punto de vista intelectual, *interpuesto* a los sentidos, de forma que la pura recepción sensible, el placer en sí, serán claramente repudiados como estigmas de antagonismo respecto a lo que la belleza ideal representa. De ahí el rechazo hacia los placeres de todo tipo que los planos dominantes de la cultura occidental han desarrollado en clara afinidad con un pensamiento muy determinado por la teología, es decir, por la necesidad de justificación trascendental de la realidad sensible. En palabras de Rafael Argullol, “la belleza, entendida como ese principio visible que rige las formas y llama las emociones, es identificada como una esencia de lo divino cuyos reflejos solo esporádicamente entrevén los hombres. La belleza es, entonces, una aspiración sagrada y pertenece al campo de lo mágico y lo religioso. Las obras humanas, como las pirámides egipcias, las catedrales góticas o las conductas ascéticas, son caminos para elevarse –artística o moralmente- hacia una belleza que les aproxima a la deidad”.<sup>258</sup>

<sup>257</sup> Tatarkiewicz, Wladislaw, *op. cit.*, p. 29.

<sup>258</sup> Argullol, Rafael, *op. cit.*, p. 14.

### 3.3.4. La síntesis kantiana

Habremos de llegar a la Razón que, por pensar, va a pensar –va a cuestionar- sistemáticamente esos valores de fundamento teocéntrico, para encontrarnos con una posibilidad de desarrollo de los aspectos sensibles de un entendimiento que pueda ser conceptualizado como una totalidad. No podemos aquí obviar la llamada de atención que hace el citado Tatarkiewicz respecto a esta muy antigua tradición de separación de razón y sensibilidad que venimos manteniendo también desde los albores de la cultura occidental, hasta esa síntesis de ambas “ramas del conocimiento” que constituye la *Crítica del Juicio* kantiana (1790), precisamente el gran pilar fundacional de la disciplina estética, es decir, de la ciencia del *conocimiento sensible*.

Un pilar que, como tal, tanto habrá de cimentar la reflexión estética posterior como será objeto de críticas de todo signo, lo cual en modo alguno, en nuestra opinión, anula la validez de su condición fundante de un campo tan amplio como fértil para la comprensión de las posibilidades de relación del hombre con las imágenes. Un muy significativo hito que se va a plantear la aprehensión epistemológica de lo sensible en las formas de “universalidad sin concepto”, de “finalidad sin fin”, de “placer desinteresado”... es decir, mediante una síntesis entre razón y sensibilidad que se resuelve en el terreno de la argumentación lógica de la filosofía, aunque se constituye allí como un proceso de intelección mediado no por la razón sino por los sentidos, los cuales, a su vez, ya se ha señalado cómo han venido siendo tradicionalmente comprendidos como la fuente de la *ilusión* en contra de la *verdad* de la realidad que la trasciende. Es así que, por ejemplo, una fuerte crítica –como hemos advertido- a la formulación kantiana la enunciaría Benedetto Croce en su *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902), al no transigir, precisamente, con el modo en el que el filósofo alemán “circunda la belleza de un misterio que era en el fondo su propia incertidumbre individual y el no ver claro en la existencia de una actividad del sentimiento, la cual, en el espíritu de su sana filosofía, representaba una contradicción lógica. ‘Placer necesario y universal’, ‘finalidad sin idea de fin’, son la organización verbal de esa contradicción”<sup>259</sup>. Una contradicción ya contemplada por el propio Kant en su momento, pero cuya justificación también analiza y cuestiona Croce de modo radical, pues el filósofo alemán solventaba el problema deduciendo la existencia de un “sustrato suprasensible de la humanidad”, una especie de intuición universal previa al entendimiento racional en sí:

[...] *Toda contradicción desaparece si digo: el juicio de gusto se funda en un concepto (el de un fundamento, en general, de la finalidad subjetiva de la naturaleza para el Juicio), por el cual, empero, no se puede conocer ni demostrar nada en consideración del objeto, porque ese concepto es, en sí, indeterminable, y no sirve para el conocimiento; pero el juicio de gusto recibe, por medio de éste, sin embargo, al mismo tiempo, validez para cada cual (desde luego, en cada cual, como juicio particular que acompaña inmediatamente la intuición), porque el fundamento de determinación está quizá en el concepto de lo que puede ser considerado como el sustrato suprasensible de la humanidad.*<sup>260</sup>

<sup>259</sup> Croce, Benedetto, *op. cit.*, p. 254.

<sup>260</sup> Kant, Immanuel, *Juicio*, p. 303.

Esa idea de un “sustrato suprasensible de la humanidad” es lo que Croce detecta que enlaza directamente, de nuevo, a la belleza con la idea de moralidad, una asociación de raíz platónica a la que ya nos hemos referido. Y, si es verdad que defender así la relación entre razón y sensibilidad nos traza perfectamente el aspecto trascendentalista que parece fundamentar esta idea del juicio estético, también hemos de considerar que estamos ante un modo de concebir la relación estética que ha sido capaz de organizar las bases de toda la lógica de nuestra mirada moderna, la cual siempre va a tender a concebir la sensibilidad como materia de conocimiento. Estamos, de cualquier modo, describiendo el paisaje del cual proviene nuestro modo de concebir el arte, de *pensarlo*, de acceder a su comprensión –a su intelección. Estamos, en fin, describiendo la búsqueda, tan contradictoria como laboriosa y tenaz, de una autonomía plena de esa sensibilidad, por supuesto *plena* en el sentido de autoconciencia. Y, precisamente, será esta idea de autoconciencia la que nos pueda mostrar otra faceta de la búsqueda, muy reveladora de aspectos mucho menos criticables, en nuestra opinión, desde presupuestos como los de Croce. Para su descripción nos servirá visitar un aspecto del pensamiento kantiano que dice mucho de esta necesidad de autoconocimiento que describe la formulación del juicio de gusto. Nos estamos refiriendo a cómo se plantea Kant el plano ético del hombre, un modo que Ferrater Mora califica como “cambio radical” respecto a sus formulaciones pretéritas:

[...] *El resultado de semejante inversión de las tesis morales conduce, por lo pronto, al trastorno de todas las teorías existentes con respecto al origen de los principios éticos: Dios, libertad e inmortalidad no son ya, en efecto, los fundamentos de la razón práctica, sino sus postulados. De ahí que el formalismo moral kantiano exija, al propio tiempo, la autonomía ética, el hecho de que la ley moral no sea ajena a la misma personalidad que la ejecuta.*<sup>261</sup>

Con lo cual se está exigiendo un grado de responsabilidad en el sujeto inédito hasta entonces. Kant traslada el problema ético de la finalidad de las acciones a la voluntad que las produce. Éste es un aspecto, repetimos, de gran relevancia para comprender la ideología que rige, de modo general, sus teorías. Desde este punto de vista, por ejemplo, su famosa incoación, *sapere aude!*, adquiere un sentido mayor aún si cabe. Y la concepción de un arte que no dependa ya de instancias o funciones *heterónomas*, que no se deba a la religión o a la propaganda, a la decoración o al entretenimiento, deviene consecuencia lógica de este modo de pensar.

---

<sup>261</sup> Ferrater Mora, José, *op. cit.*, vol. II, p. 1145.

### 3.3.5. Hegel y el arte como pasado

Así pues, y en vista de lo dicho hasta aquí, pensamos conveniente ponderar, en aras de la coherencia de nuestro estudio, cómo la exposición de algunas críticas a este modelo estético no implica, en ningún caso, que dejemos de hacer uso de él, incluso para remitirnos al mismo como marco de adscripción de diversos criterios de artisticidad en relación con los fenómenos que aportamos a estudio, pues es claro que fundamenta el campo de trabajo en el cual se articula nuestro objeto de investigación. Conocer las aporías de dicho campo –como se ha podido observar en los capítulos anteriores de esta investigación– será, al contrario, un valioso instrumento en el camino de desentrañar las razones de esos comportamientos artísticos que nos ocupan. Unos comportamientos que provienen claramente de esa nueva conciencia del hombre que cifra su dignidad como tal en la capacidad de juicio que le otorga independencia y, por tanto, libertad. Este giro, en nuestra opinión, resulta muy significativo de un cambio de paradigma en lo que se refiere a esa consideración ontológica del arte que citamos anteriormente. Pues, en efecto, –como instancia de expresión de esa libertad– el arte, que se dedica a autoconocerse, a preguntarse por sí mismo, por sus razones y sus lugares, que, en fin, se “autoinstrumentaliza” para poder *pensarse*, consume ese proceso de logocentrización que experimentan la disciplina estética, por un lado, y la práctica artística por otro, a raíz de la radical diferenciación entre razón y sensibilidad que hasta aquí hemos venido implicando. De hecho, dicho proceso ya fue decretado en su momento por el filósofo idealista alemán G. W. F. Hegel, de un modo que dejaba clara una línea evolutiva del arte que devenía en su absorción por el pensamiento, por la filosofía. Desde un principio, en las primeras palabras de sus *Lecciones sobre estética*<sup>262</sup> ya deja claro que la estética es una *filosofía del arte*, con lo cual se está especificando la preeminencia que supone a lo bello artístico respecto de la belleza de la naturaleza (una cuestión, no lo olvidemos, inversa en el pensamiento kantiano):

*Esta obra está dedicada a la estética, es decir, a la filosofía, a la ciencia de lo bello, y más concretamente a lo bello artístico, con exclusión de lo bello natural.*<sup>263</sup>

Esta diferenciación taxativa importa mucho. Implica, de entrada, la citada exclusión de lo bello natural de los análisis estéticos, cuando antes había servido de *modelo* a la belleza artística. En el camino de la autonomía del arte, éste constituye un momento, pues, fundamental. La reflexión se centrará a partir de ahora en esa producción *artificial y humana* que es el arte. Y ello a partir de la interioridad del hombre, de la conciencia

<sup>262</sup> Aunque las *Lecciones sobre estética* fueron impartidas por Hegel durante en 1817 y 1818 en Heidelberg y en 1820 en Berlín, no se publicaron –y ello a partir de una recopilación de apuntes de tales clases de diversos alumnos– hasta 1835.

<sup>263</sup> Hegel, G. W. F. : *Introducción a la estética*. Península. Barcelona, 1990, p. 9. (En adelante: *Lecciones*). Esta edición sólo recoge algunas de las *Lecciones sobre estética*. No obstante, emplearemos sobre todo la edición de las mismas publicada, también por Península, en 1989, la cual sí las recoge completas a partir de la edición alemana de Suhrkamp (1970).

humana que se percata de sí misma en cuanto que realidad autónoma: como explica el profesor Marchán Fiz, “para Hegel no existe realidad alguna por encima del espíritu humano libre, independiente, autoconsciente, creador incansable.”<sup>264</sup> Estamos ya en un momento plenamente moderno en el cual el hombre adquiere carta de libertad y se erige en protagonista del devenir del mundo, es decir, de la Historia. De ahí que Hegel organice su sistema a partir de ese espíritu, apoyándose, para describirlo, en tres formas:

[...] en el espíritu subjetivo, capaz de conocer y de ejercitar su libertad individual, dando lugar a la doctrina del hombre: la antropología, la fenomenología del espíritu y la psicología; en segundo lugar, en el espíritu objetivo, en cuanto la idea se refleja en las creaciones de la actividad racional y libre, como sean las instituciones sociales y jurídicas e impulsa a la filosofía del derecho, la moralidad y la ética; en tercer lugar, la filosofía del espíritu absoluto, entendido como síntesis universal y revelación total del espíritu a sí mismo a través de las manifestaciones supremas del arte, la religión y la filosofía.<sup>265</sup>

Como vemos, no duda en situar el arte entre esas tres manifestaciones más excelsas del espíritu, y, para explicarlas, lo hará, como hemos dicho, mediante su narración *histórica*<sup>266</sup>. De este planteamiento proviene la célebre división hegeliana del arte en tres períodos sucesivos, que identifica con tres formas del mismo que denomina “simbólica”, “clásica” y “romántica”. Partiendo de la tradicional distinción, de raíz sofista, entre *contenido* y *forma*, Hegel organiza esas tres “fases” en razón de diferentes niveles de adecuación entre uno y otra, es decir, de la idea con su manifestación externa. Así, respecto a la *forma simbólica* del arte, el autor explica que “la idea busca todavía su auténtica expresión artística”<sup>267</sup>, de manera que aún no ha alcanzado en sí misma un grado de determinación que le permita acceder a su manifestación exacta, concreta. Esta idea, dice Hegel,

[...] corrompe y falsifica las formas previamente halladas. Pues sólo puede aprehenderlas arbitrariamente y, por eso, en lugar de alcanzar una perfecta identificación, llega solamente a una asociación y a una concordancia todavía abstracta entre significación y forma. Así, en esa simbiosis, que ni se ha realizado ni puede realizarse todavía, aparece tanto su parentesco como su recíproca exterioridad, extrañeza e inadecuación.<sup>268</sup>

Según el autor, la idea, esa interioridad del sujeto, no alcanza a manifestarse con plenitud porque “en sí misma es todavía abstracta e indeterminada”. Habremos de esperar a un mayor grado de desarrollo de la misma para poder hablar del siguiente estadio que nos propone el filósofo alemán. Será ése el momento de la *forma clásica*, en el cual el espíritu, en cuanto que sujeto *libre*, está ahora ya determinado sólo “por sí mismo y en sí mismo”, lo cual le permite encontrar su exterioridad adecuada, conforme a su contenido:

[...] Aquí el arte ha alcanzado su propio concepto. Esto ha de entenderse en el sentido de que la idea, como

<sup>264</sup> Marchán, *Cultura moderna*, p. 132.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> No empleamos aquí el término en su sentido de descripción narrativa de los hechos que conforma lo que se ha llamado Historia, sino para referirnos a una narración particular y adecuada a su teoría que Hegel organiza para hacer ésta comprensible. Estamos hablando de un sentido figurado, por tanto, del calificativo.

<sup>267</sup> Hegel, G. W. F.: *Estética (Lecciones sobre estética)*, vol. I. Península. Barcelona, 1989, p. 264. (En adelante: *Estética*).

<sup>268</sup> *Ibid.*

*individualidad espiritual, por la acción del arte llega a una concordancia tan perfecta con su realidad corporal, que la existencia exterior no conserva ninguna autonomía frente a la significación que ha de expresar, y lo interior, a la inversa, en su forma elaborada para la intuición se muestra solamente a sí mismo y en ella se refiere positivamente a sí mismo.*<sup>269</sup>

Lo cual quiere decir, escuetamente, que el *contenido* del arte es perfectamente adecuado a su *forma*, y viceversa. Esta correspondencia armónica entre ambos planos de la representación que propone Hegel, constituye el momento de *plenitud* de una actividad, el arte, que, así, “ha alcanzado su propio concepto”. El arte aparece como ámbito reconciliador entre razón y sensibilidad, en una formulación puramente romántica:

[...] *El pensamiento penetra en la profundidad de un mundo suprasensible, y lo presenta primeramente como un más allá a la conciencia inmediata y a la sensación actual. Es la libertad del conocimiento pensante la que se sustrae al más aquí, que se llama realidad sensible y finitud. Pero el espíritu, que adelanta hacia esa ruptura, también sabe curarla. Él engendra por sí mismo las obras de arte bello como reconciliador miembro intermedio entre lo meramente exterior, sensible y caduco, por una parte, y el puro pensamiento, por otra, entre la naturaleza y la realidad finita, de un lado, y la libertad infinita del pensamiento conceptual, de otro.*<sup>270</sup>

Sin embargo, Hegel no deja ahí la cuestión, y sitúa en su discurso un *después*, el arte aún más allá de sí mismo, dando lugar a un proceso de disolución de esa integridad lograda en la forma clásica que representaba la *consecución del arte*, que define lo bello como *la apariencia sensible de la idea*. Una integridad posible, precisamente, porque en dicha forma clásica la idea de lo bello “sólo es capaz de representar en sí un contenido determinado y, por eso, limitado”. Mas, de ir más allá, que es lo que ocurre, como decimos, en la forma *romántica*, si “la idea de lo bello se aprehende a sí misma como el *absoluto* y, con ello, como espíritu, como espíritu libre para sí mismo, entonces no puede encontrarse perfectamente realizada en lo exterior, pues sólo tendría su verdadera existencia en sí misma como espíritu”. El arte en su forma romántica está exigiendo a la representación exterior más de lo que puede dar respecto a un concepto que se ha hecho “espiritualidad libre”, libre, entre otras cosas, de su propia formalización, de manera que excede la unidad entre forma y contenido que encontró en su forma clásica. Hegel resume todo este proceso del siguiente modo:

[...] *El arte simbólico busca la unidad consumada entre la significación interior y la forma exterior; el arte clásico la encuentra en la representación de la individualidad substancial para la intuición sensible; y el romántico la rebasa en aras de su destacada espiritualidad.*<sup>271</sup>

Y este *rebasamiento*<sup>272</sup> es, desde nuestros intereses, un momento particularmente significativo del pensamiento hegeliano, ya que a partir de él han podido realizarse numerosas lecturas posteriores que rondan

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>272</sup> No deja de resultar curiosa la coincidencia de la terminología empleada por dos instancias tan distantes entre sí como pueden ser el pensamiento hegeliano y el activismo situacionista: ambos utilizan el verbo “rebasar” (recordemos el *dépassement de l’art* que anunciaba la IS) para referirse a lo que, en fin, no viene a ser sino un cuestionamiento de la idea de arte contemplada desde disciplinas, modos e intereses que desvelan, así, su relación genealógica.

esa exitosa expresión, por cierto no acuñada por el filósofo alemán, de la llamada “muerte del arte”. Porque Hegel nos sitúa en ese momento romántico, pensando el arte, ya, como algo del pasado. En su *Fenomenología del espíritu* (1807), el filósofo nos regala una hermosa descripción de este modo de existencia del arte, un pasaje que nos permitimos reproducir entero dada su particular belleza:

*[...] Las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado, así como los himnos son palabras de las que ha huido la fe; las mesas de los dioses se han quedado sin comida y sin bebida espirituales y sus juegos y fiestas no infunden de nuevo a la conciencia la gozosa unidad de ellas con la esencia. A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar del aplastamiento de los dioses y los hombres la certeza de sí mismo. Ahora, ya sólo son lo que son para nosotros –bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos; ya no hay ni la vida real de su existencia, ni el árbol que lo sostuvo, ni la tierra y los elementos que constituían su sustancia, ni el clima que constituía su determinabilidad o el cambio de las estaciones del año que dominaban el proceso de su devenir. De este modo, el destino no nos entrega con las obras de este arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en las que florecen y maduran, sino solamente el recuerdo velado de esta realidad. Nuestro obrar, cuando gozamos de estas obras, no es ya, pues, el culto divino gracias al cual nuestra conciencia alcanzaría su verdad perfecta que lo colmaría, sino que es el obrar exterior que limpia estos frutos de algunas gotas de lluvia o de algunos granos de polvo y que, en vez de los elementos interiores de la realidad ética que los rodeaba, los engendraba y les daba espíritu, coloca la armazón prolija de los elementos muertos de su existencia exterior, el lenguaje, lo histórico, etc., no para penetrar en su vida, sino para representárselos dentro de sí.<sup>273</sup>*

El profundo sentimiento de melancolía que traslucen estas palabras no hace sino apoyar la lucidez de un diagnóstico que ha pasado a la historia, como decimos, por su carácter premonitorio. O, mejor dicho, por su capacidad de narrar situaciones y modos de nuestra contemporaneidad que, así, parecen encontrar fundamento en una tradición filosófica que les sirva de refrendo intelectual. Obviando los innumerables excesos interpretativos de que han sido objeto las ideas hegelianas en este punto, nos haremos aquí eco del movimiento que implica hacia la comprensión de una conceptualización del arte que puede describir perfectamente la modernidad del mismo. El logocentrismo al que aludimos anteriormente resulta evidente en este proceso, que, venimos a mantener aquí, es también el proceso de su pérdida de trascendencia. Pues, en efecto, cuando se nos planteaba la forma clásica -la plenitud del arte que cumple, junto a la religión y a la filosofía, su suprema función hacia la libertad del espíritu- se nos estaba hablando de un arte que nos muestra, en expresión del propio autor, un mundo suprasensible. Y si éste modo del arte ya no encuentra lugar en nuestro mundo<sup>274</sup> es precisamente porque, ya, se ha pasado a pensar la propia obra en sí misma, como bien adelanta el filósofo, a través de lo que, según acabamos de ver, él llama “los elementos muertos de su existencia exterior, el lenguaje, lo histórico”... Es decir, a través de las distintas miradas que, desde otras disciplinas epistemológicas, han permitido dar cuerpo a un pensamiento artístico que, especialmente a lo largo del último siglo, ha ido

<sup>273</sup> Hegel, G. W. F.: *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica. México, 1988, pp. 435-436.

<sup>274</sup> Es significativo cómo Hegel sugiere algunas razones para este fenómeno, por ejemplo una clara alusión al *aburguesamiento* del sujeto moderno, de forma que dice que se podrán “denunciar las necesidades del presente, el complicado estado de la vida burguesa y política, que no permite al ánimo, prisionero de pequeños intereses, liberarse para los fines superiores del arte, por cuanto la inteligencia misma sirve a estas necesidades y a sus intereses en las ciencias, que sólo tienen utilidad para tales fines, y se deja seducir a estancarse en esta sequedad”. (En Hegel, G. W. F., *Estética*, vol. I, p. 16.)

“visitándolas” para poder dar cuenta de sí: psicoanálisis, sociología, historia, antropología, lingüística, psicología, filosofía, etc. El arte romántico que presenta Hegel busca en sí mismo el fundamento de su existencia, y no necesita ya de contenido alguno que no sea el propio arte. Así, cuando explica su idea acerca del arte griego como existencia real del ideal clásico que propone, señala que

*[...] en Grecia el arte fue la expresión suprema del absoluto, y la religión griega es la religión del arte mismo, mientras que el posterior arte romántico, aunque es arte, apunta, sin embargo, a una forma superior de la conciencia, que ya no es capaz de dar el arte.*<sup>275</sup>

Estamos, pues, ante una lectura de lo que sería un arte puro en sus más profundas consecuencias disciplinares: paradójicamente, la disolución de la forma misma en su conceptualización. La crítica vendrá a ocupar el lugar del arte, el pensamiento sobre el arte será, ya, el único camino para acceder a su experiencia: un camino que se define, pues, como negatividad de tal experiencia.

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 20.



### 3.3.6. La verdad desvelada

Nos parece particularmente revelador un pasaje en el que Hegel hace referencia -igual que, según hemos visto, luego haría Benjamin- a la idea de misterio necesaria para esa plenitud del arte que se pierde con su forma romántica: la priorización del “conocer científicamente qué sea el arte” conlleva una falta de identificación con la obra de arte, precisamente la que permite su enjuiciamiento crítico:

*[...] Por el hecho de que a través del arte o del pensamiento tenemos el objeto tan enteramente ante nuestra mirada sensible o espiritual, por el hecho de que el contenido está agotado, de que todo está fuera y ya no queda nada oscuro o interno, desaparece el interés absoluto. Pues sólo merece interés la actividad fresca. El espíritu sólo se elabora en los objetos mientras hay en ellos un secreto, algo no revelado.*<sup>276</sup>

Para nosotros, herederos directos de esa forma romántica del arte que nos presenta el filósofo alemán, éste ya no es, reiteramos, aquel epatante dispositivo clásico transmisor de la divinidad. Ya no hay arcano que someta nuestro entendimiento a instancias que escapen a su comprensión, y esa carga de misterio resultaba necesaria para mantener la presencia de ciertas ideas trascendentales que basaban su poder, precisamente, en el enigma de su silencio. El empeño de querer alcanzar el conocimiento de un objeto trascendente cuestiona la propia cualidad del mismo, lo transforma en otra cosa de lo que era. Eso es lo que ha ocurrido en la transformación que narra Hegel del arte clásico al romántico, una búsqueda tan intensa de la verdad del arte que éste, simplemente, ha quedado disuelto en su propio estudio. El filósofo francés Jean Baudrillard acostumbra a recurrir a su lectura del proceso de iconoclastia bizantina para explicar este desarrollo del desvelamiento de una idea a manos de su conceptualización. En este caso, traemos una cita que tanto implica este capítulo histórico relacionado con la verdad religiosa medieval como otro que se extiende a la verdad ideológica moderna: la revolución política. Así, el comentario que nos hace es el siguiente:

*[...] Ocurrió lo mismo con Dios y con la Revolución. La ilusión de los iconoclastas consistió en apartar todas las apariencias para hacer resplandecer la verdad de Dios. Porque no había verdad de Dios, y quizás secretamente lo sabían, su fracaso provenía de la misma intuición que la de los adoradores de imágenes: sólo se puede vivir de la idea de una verdad alterada. Es la única manera de vivir de la verdad. Lo otro es insoportable (precisamente porque la verdad no existe). No hay que querer apartar las apariencias (la seducción de las imágenes). Es necesario que este intento fracase para que la ausencia de verdad no salga a la luz. O la ausencia de Dios. O la ausencia de Revolución. La revolución sólo está viva en la idea de que todo se le opone, y especialmente, su doble simiesco, paródico: el estalinismo. El estalinismo es inmortal porque siempre estará ahí para ocultar que la Revolución, la verdad de la Revolución, no existe y, en consecuencia, devuelve la esperanza en ella. “El pueblo, dice Rivarol, no quería la Revolución, no quería más que el espectáculo” -porque es la única forma de preservar la verdad de la Revolución, en lugar de abolirla en su verdad.*<sup>277</sup>

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>277</sup> Baudrillard, Jean: *De la seducción*. Cátedra. Madrid, 1987, p. 60. (En adelante: Baudrillard, *Seducción*).

Si se nos está presentando la idea de verdad perfectamente identificada con su representación, cuando se decide desmontar esa representación, en la búsqueda del sentido “superior” que la organiza, es decir, cuando se emplean parámetros de análisis de corte idealista que presuponen, precisamente, una suprema instancia trascendente que se manifiesta en concreciones particulares, no encontramos más que la íntima necesidad de aquel velo, la importancia definitiva de una *ilusión interpuesta* que permita, siquiera, pensar esa idea. Por lo tanto, con este proceso desacralizador que observamos en la cultura occidental en el período moderno, asistimos a una radical fractura del sistema de representación del mundo que venía haciéndolo comprensible, aceptable. Por eso, si el valor de trascendencia de la vida humana es consustancial a las formaciones de cultura que conforman la tradición, entre otras muchas, de la civilización occidental, la instauración del logocentrismo moderno supone esa ruptura fundamental respecto a la lógica que había venido rigiendo todo el cosmos existencial europeo hasta entonces. Asumir la absoluta racionalidad de la existencia, esto es, reconocer ilusorio lo inexplicable, conlleva la terrible identificación de la finitud del ser. La presencia de la nada como destino es una prueba de fuego para el órgano del conocimiento que instituye la identidad del sujeto moderno, a la vez que su consecuencia más extrema. De hecho, no son pocas ni banales las voces que describen al sujeto postmoderno precisamente desde la perspectiva del nihilismo, unos planteamientos que, por ejemplo, se reconocen con claridad en los escritos de Nietzsche y, luego, de Heidegger, los cuales inauguran una vía de interpretación de la condición actual del hombre que explica muchas de sus modificaciones respecto a su origen moderno. De hecho, en palabras de Charles E. Scott,

[...] *tanto Nietzsche como Heidegger encontraron dentro de la cultura occidental patrones que suprimían el reconocimiento casi abrumador de que la vida y el ser son portadores de su propia extinción. La vida y el ser tienen lugar en virtud de su propia mortalidad, y esa mortalidad, de manera elocuente, aunque al mismo tiempo tras un velo de represión o comedimiento, se articula a través de figuraciones de trascendencia inmortal. En tanto que esas figuraciones se dividen en sus distintos componentes, las partes afectivas y reflexivas –en tanto que se des-estructuran- se convierten en instancias que revelan que han sido designadas para la ocultación de un elemento (que es precisamente el constituyente responsable de su propia formación).*<sup>278</sup>

Pero la cuestión que más nos puede hacer meditar en relación con estos cambios es la sospecha de que no se pueden perder, sin más, fundamentos culturales de tal envergadura. Un proceso así se nos aparece de cualquier modo menos simple, y aquí es donde juega un nuevo papel protagonista la estética, como veremos. Podemos corroborar que la producción de veladuras que hagan soportable la existencia finita, como máscaras para la muerte, es una necesidad existencial que, sin embargo, escapa a los principios legitimadores que se había dado la Razón. La cultura, pues, ha de encontrar acomodo a esta parcela “irracional” del sujeto, la cual no podía ser ya cubierta por una religión cuyas figuraciones habían sido efectivamente desestructuradas por el análisis racional que las evalúa en su función de ocultamiento. Nos encontramos, así, en una situación ciertamente interesante. Por una parte tenemos esa deslegitimación de la trascendencia dada por el logocentrismo imperante, y, por otro lado, observamos el tremendo vacío que ese desvelamiento –lo que Max Weber llamó el *desencantamiento* del mundo- deja para un sujeto que, de ello, resulta en una escisión que definirá su curso a lo largo del tiempo por venir. Y ese campo existencial desalojado de la fe, de la creencia, con todo su poder trascendente, liberador de la angustia de la temporalidad, vendría a intentar ser ocupado por el arte, y

<sup>278</sup> Taylor, Victor E. / Winqvist, Charles E. (eds.): *Enciclopedia del posmodernismo*. Síntesis. Madrid, 2002, p. 178.

explicado por la nueva disciplina que, en el memorable ejercicio de síntesis ilustrada que hemos mencionado, se definía como una teoría del *conocimiento sensible*. En este sentido, si se nos permite la expresión, la modernidad parece traer, verdaderamente, un pan bajo el brazo, aunque éste no llegue al almuerzo: una disciplina destinada a conjugar los términos de la discordancia que, no obstante, tan profundamente habría aún de conmover la conciencia romántica y que mucho después diagnosticarían en toda su gravedad Adorno y Horkheimer al analizar la Ilustración: razón y naturaleza, ora conciliados en el territorio del libre juego del arte, ora irremisiblemente enfrentados en un sujeto fragmentado.

El arte en su concepción moderna -con él la disciplina que *lo piensa*- se erige, por lo tanto, como un territorio en el que se plantea posible el mantener una relación racional con el mundo a través de los sentidos, y, sobre todo, que por ello permite al hombre acceder a unas instancias que, además del papel *conciliador* que acabamos de citar, también implican la sugerencia de otro papel no menos importante, *consolador* de ese desencantamiento del mundo que conlleva la globalización del pensamiento científico. Esto -que, evidentemente, hemos de reiterar que no podía resultar tan simple como aquí lo enunciamos- va a posibilitar que la disciplina estética alcance un desarrollo y una relevancia respecto a los modos de comprensión del mundo realmente muy significativa. Y pensamos que ha sido así porque con ella parecen atenderse, como hemos sugerido, muchos de aquellos aspectos que la naturaleza impone al logos, y que desvelan, por tanto, sus limitaciones.



### 3.3.7. Pervivencia aurática y divinización de la razón

Una cuestión que nos parece relevante en esta línea de desarrollo del fenómeno se remite, no obstante, a esos aspectos trascendentales que acabamos de narrar finiquitados por parte de la Ilustración y sus consecuencias. Estamos pensando en los numerosos y muy actuales modos de articular la experiencia estética referidos a tiempos y sistemas de aprehensión de la naturaleza diferentes a éstos que hemos deducido de la modernidad. Porque, aunque nuestro arte sea producto de ella, muchas de sus condiciones nos están hablando de paradigmas anteriores, y, por tanto, de funciones culturales, sociales, existenciales en fin, divergentes respecto a los propugnados por la ortodoxia de la Razón. Como venimos proponiendo, el arte cubre zonas de incertidumbre, sirve para acceder a su representación. El mundo de ciertos sentimientos, afectos y efectos sensibles no puede ser normativizado de acuerdo a las leyes físicas o a los cánones científicos al uso, del mismo modo que excede los límites de la filosofía clásica. Será a partir de ella, precisamente, que se ingenie una figura del conocimiento, en la forma de ese juicio *universal y desinteresado*, que explica la relación que mantenemos con las cosas que llamamos bellas. Pero este reconocimiento del valor epistémico de la belleza vendrá dado, como hemos podido comprobar en la argumentación hasta aquí presentada, por su identificación con una idea que late bajo todo el sistema Ilustrado de pensamiento: la idea de *verdad*. La verdad se revela en la belleza, de modo que ésta se erige, parafraseando a Scott, en *figuración de trascendencia*, para un sujeto que, paradójicamente, es definido como ajeno a la subordinación a instancias externas o trascendentes. Digamos, escuetamente, que el *ideal religioso* ha sido sustituido por el *ideal empírico*, en el camino de la construcción de un hombre *libre*, como veremos más adelante. Éste es un proceso que se inicia bien temprano en relación con el fenómeno histórico de la Ilustración, más exactamente con figuras como Descartes, Locke, Hobbes o Spinoza. De este último, por ejemplo, el profesor Eduardo Bello destaca cómo “si en la *Ética* (1677) ya proclamaba la racionalidad de lo real y el principio de inmanencia, según el cual la filosofía política y moral son asuntos exclusivamente humanos, en el *Tractatus theologico-politicus* no sólo propone un método crítico para leer las Escrituras, sino que sobre todo propone la separación de Iglesia y Estado, fundamenta en la teoría del pacto la legitimidad del poder democrático y reivindica la libertad de pensamiento”<sup>279</sup>. O cómo, también, en el artículo sobre la voz “filósofo” que se recoge en la *Enciclopedia* de Diderot y d’Alembert, se observa nítidamente el nuevo patrón de pensamiento, que hoy tan familiar puede resultarnos:

[...] *La razón es con relación al filósofo, lo que la gracia es con relación al cristiano. La gracia determina al cristiano a obrar; la razón determina al filósofo.*<sup>280</sup>

Estamos hablando, efectivamente, de unas transformaciones que van a determinar la propia concepción del mundo que articula la cultura europea. Pero no olvidemos que estas modificaciones fueron tan profundas como

<sup>279</sup> Bello, Eduardo: *La aventura de la razón: el pensamiento ilustrado*. Akal. Madrid, 1997, p. 30.

<sup>280</sup> Diderot, D. / d’Alembert, J.: *Encyclopedie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. 17 vols. Franco Maria Ricci Editore. Parma, 1970-1978. *Cit.* en Bello, Eduardo, *op. cit.*, p. 32.

costosas, en el sentido de que no ocurrieron, como quien dice, “de la noche a la mañana”, ni mucho menos. Ni borraron la presencia del trascendentalismo que venimos presentando: tan sólo matizaron y velaron su evidencia. De hecho, ya hemos señalado cómo lo normal hoy al repasar la crónica que se ha hecho del periodo es encontrarse con expresiones que califican la Ilustración como “insatisfecha”<sup>281</sup>, “inacabada”<sup>282</sup> o, incluso, “olvidada”<sup>283</sup>. Y ello implica la parcialidad en el desarrollo y consecución de su proyecto y de sus ideas emancipadoras. La totalización de éstas en la cultura no es más, si se nos permite, que una figuración utópica que obvia la realidad de nuestras sociedades, como ocurrió en el XVIII. Cuando se define el *sujeto* de la Ilustración, se está hablando de un sujeto burgués, asentado sobre sus posesiones, que no tiene que preocuparse por su sustento básico y que, por tanto, puede dedicarse al cultivo del espíritu a través de la razón. Y este modelo -de *alta* burguesía- nos revela que en modo alguno estamos hablando de un proceso de emancipación tan *universal* como se plantea en los textos, lo cual la propia historia se encargará de demostrar a través de las diversas y recurrentes fracturas sociales y políticas que jalonan la modernidad desde el siglo XVIII hasta nuestros días. No se trata, no obstante, de negar su operatividad a un desarrollo civilizatorio que nos ha proporcionado, entre otros muchos, dispositivos tales como el sistema democrático de gobierno (aún teniendo en cuenta la aceleración del proceso de ficcionalización del mismo a que asistimos en nuestros días) o la Carta de Derechos del Hombre, por ejemplo. Lo que queremos, en fin, destacar en este momento es que la génesis de nuestra cultura moderna conlleva ciertos aspectos contradictorios que van a propiciar fenómenos que nosotros vamos a identificar en sus formas de aparición estética. Y uno de esos aspectos es el que aquí venimos narrando como una transformación desde una ontología de la trascendencia hasta otra de la inmanencia, ya que en este movimiento observamos unos procesos que, sin embargo, parecen desmentir tal modificación, o, cuanto menos, relativizarla.

Parece claro, pues, que, según hemos venido sugiriendo, no puede decirse que el valor de trascendentalidad del arte haya, simplemente, *desaparecido* sin más de los esquemas de apreciación vigentes. Y también parece plausible que la causa de que los rescoldos, verdaderos fuegos en ocasiones, de la potencia del arte como vía hacia la verdad, como órgano del mito, subsistan en nuestra cultura, se remite a su propio origen moderno: la Ilustración nació marcada por su propio destino contradictorio, pues es en el fundamento racionalista en el que se larva su propio fracaso. La razón, la objetivación de la naturaleza, se constituye como el instrumento para la *dominación* del mundo, pues éste es conquistado mediante su comprensión en sistemas de interpretación que lo subsumen todo al concepto. *Lo demás*, lo que no admite ser conceptualizado, dominado, es ocultado, escondido, desterrado de ese territorio perfectamente burgués que llamamos cultura moderna: así mueren los dioses y la metafísica, y así se puede proyectar el futuro sobre la base de un proyecto de Progreso emancipador. Mas todo ello, no lo olvidemos, se hace en función del poder que otorga el conocimiento de las cosas, e, insistimos, entendemos éste como el acceso a la *verdad* de las cosas. Nietzsche lo expresa con propiedad cuando señala que “también nosotros, los que buscamos hoy el conocimiento, nosotros los impíos y los antimetafísicos, tomamos todavía nuestro fuego al incendio encendido por una fe nacida hace miles de años, aquella fe cristiana, que también fue la de Platón, y que admitía que Dios es la verdad y la verdad es divina”<sup>284</sup>. La conciencia nihilista nos hace reconocer, entonces, muchas de las manifestaciones culturales que actualmente

<sup>281</sup> Marchán Fiz, Simón: *La estética en la cultura moderna*. Alianza-Forma. Madrid, 1992.

<sup>282</sup> Bello, Eduardo, *op. cit.*

<sup>283</sup> Horkheimer, Max / Adorno, Theodor, *op. cit.*

<sup>284</sup> Nietzsche, Friedrich: *El gay saber*, en *Obras Completas*, trad. E. Ovejero y Maury, Vol. III. Aguilar, Buenos Aires, 1967. p. 163. *Cit.* en Horkheimer, Max / Adorno, Theodor, *op. cit.*, p.143.

mantenemos en vigor como asimilables a esas instancias que rastrea Nietzsche. Unos restos, como hemos visto, que se remiten a pretéritas instancias míticas y religiosas de asimilación de lo insondable, respecto a las cuales el arte se revela como un signo claro de persistencia de hábitos y usos afines a estos intereses humanos. No en balde su función autorreferencial es un producto moderno, pero la presencialidad premoderna de la obra de arte, y sus modos de recepción –recordemos de nuevo la acertada disección de Benjamin– nos hablan de usos claramente religiosos o institucionales (que viene a ser lo mismo cuando hablamos de *aplicar* el arte a una función social de representación), por no mencionar los fundamentos mágicos de las manifestaciones prehistóricas que todos conocemos. Usos, en fin, *culturales*. Es ésta, aún, la forma en que el arte se incorpora como órgano del intelecto, o, más exactamente, como modo de hacer accesible a la razón el extraño -o *extrañado*- campo de la sensibilidad humana, como compensación necesaria ante la sospecha de las carencias de un sistema de pensamiento definido por el paradigma científico, esto es, en función de su desgarramiento respecto a la condición natural de la existencia humana.

Encontramos, pues, el arte como una fuga, compensación, refugio de unos modos civilizatorios que aniquilan el humanismo que los justificaba, pervirtiendo irremisiblemente el sentido fundador del proyecto ilustrado en el proceso de su capitalización. Así, por ejemplo, podemos leerlo en la obra ya citada de Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, donde se explica cómo “la ciencia, en general, se relaciona con la naturaleza y con los hombres de forma no distinta a como lo hace la ciencia de los seguros, en particular, con la vida y la muerte. No importa quién muere; lo que cuenta es la relación de los casos con las obligaciones de la compañía. Es la ley de los grandes números, y no el caso singular, lo que se repite en la fórmula”<sup>285</sup>. Estamos hablando, pues, de una *deshumanización de la Razón* que va tomando forma como consecuencia de la *deificación* del paradigma científico. Esta tremenda contradicción del proyecto ilustrado, que se concreta en muy variadas manifestaciones (autonomización del capitalismo, fracturas sociales de todo tipo, colonialismo, imperialismo, etc.), no deja de ser parte integrante del proceso moderno, incluso se puede considerar uno de sus más potentes motores. En ello se basaría, por ejemplo, la teoría del marxismo. Matei Calinescu observa, al respecto, que “no hay duda de que la desindividualización (si no la completa deshumanización) de la historia era, en gran medida, una contribución del radicalismo revolucionario del siglo XIX”<sup>286</sup>. Calinescu, para opinar así, se basa en el razonamiento de Marx según el cual el hombre es un invento burgués, convenientemente definido para luchar contra el sistema feudal premoderno: figura idónea para contraponerla a la de Dios, y así enfrentar dos sistemas de valores opuestos. Sin embargo, como abstracción, se presenta inoperante respecto a la formación de la historia, que sólo resulta accesible a la lucha de clases, nunca a la individualidad *heroica* -que tanta prevención, por cierto, provocaba en Benjamin: la *star* como el *duce*. Por eso el marxismo contempla el humanismo como una ideología, desde la propia consideración como *ciencia*. Y este tipo de planteamiento podemos considerarlo como típico fruto de ese proceso logocéntrico que subyace a todo el recorrido que venimos trazando, un claro ejemplo de cómo el instrumento se autonomiza y se transforma en fin.

---

<sup>285</sup> Horkheimer, Max / Adorno, Theodor, *op. cit.*, p.132.

<sup>286</sup> Calinescu, Matei, *op. cit.*, p. 128.



### 3.3.8. Del arte a la crítica

Las consecuencias de esa deshumanización que experimenta la cultura moderna no son difíciles de encontrar, según hemos visto. En el arte que Hegel llamó romántico, el arte “superador de sí mismo”, localizamos perfectamente definida la escisión que hemos tomado como un referente de nuestra argumentación, la radical fractura entre razón y sensibilidad. Ahí se larva la disolución del propio arte, un arte que, según el propio Hegel, en su famoso pasaje fúnebre,

[...] *ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron y sólo encontraron en él, una satisfacción que por lo menos la religión unía íntimamente con el arte. [...] La formación reflexiva de nuestra vida actual nos ha impuesto la necesidad de que tanto el querer como el juzgar retengan puntos de vista generales y regulen lo particular de acuerdo con ellos, de modo que tienen validez y rigen principalmente las formas, las leyes, los deberes, los derechos, las máximas generales como razón de nuestras determinaciones. [...] Por eso, la situación general de nuestro presente no es propicia al arte. [...] Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a su representación. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso el arte como ciencia es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.*<sup>287</sup>

Unas líneas en las que nos resulta particularmente interesante cómo el filósofo vincula el nuevo cientifismo respecto al mundo con la incapacidad del arte, *como tal*, de dar debida cuenta de tales intereses por sí mismo... Lo cual implica que se desplace desde la realidad a su representación, de manera que se evidencia la ruptura de la unidad clásica, en la que el contenido no podía sino tener *su forma*: eran un todo. Aparece de nuevo el *distanciamiento* respecto del arte que produce su enjuiciamiento, un tipo de experiencia distinta de la del arte en sí, como veremos. De hecho, luego el filósofo deduce que “si el arte puede ofrecer un objeto adecuado para personas dadas a la reflexión filosófica, no lo ofrece propiamente para una sistemática consideración científica”<sup>288</sup>. Si debe entablarse la relación desde el paradigma logocéntrico, que prima la racionalización de la misma, estamos en un nuevo estadio de recepción de la obra, uno que, al menos en teoría, ya no puede ejercer el poder *fascinador* que mantuviera el modo cultural de la misma: ese estadio que introducía estas líneas siguiendo el pensamiento de Benjamin.

<sup>287</sup> Hegel, G. W. F., *Estética*, vol. I, p. 17.

<sup>288</sup> *Ibid.*

Después de Hegel, el arte ya no puede obviar este diagnóstico sin más. Su juicio desvela un desarrollo de la cultura occidental que no anda errado, en nuestra opinión, en su consideración respecto de la disolución del arte en su ciencia. Después de Hegel, el arte ya no puede corresponder a la individualidad del *genio* romántico, melancólico émulo de la utópica armonía de un pasado clásico perfectamente idealizado. No, ahora el arte entra en un territorio en el cual hay una nueva figura: ese artista deja lugar al científico, es decir, al crítico que normativiza, que universaliza bajo parámetros racionales la “expresión libre” del artista: la explica, la traduce, la hace accesible. La hace, en fin, arte, porque así la califica con su juicio. Nos encontramos así con otra paradoja, particularmente importante en nuestro tiempo actual, según la cual habríamos de hacer caso a la opinión de Oscar Wilde en su ensayo en forma de diálogo *El crítico artista* (1891), donde nos dice:

[...] *la crítica elevada por ser la forma más pura de impresión personal, a mi juicio, en su género es más creadora que la creación, porque tiene menos relación con un modelo cualquiera exterior a ella misma y es, en realidad, su propia razón de existencia, y, como afirmaban los griegos, un fin por ella misma y para sí misma.*<sup>289</sup>

Pues, en efecto, se da la situación de que, si la obra resulta ser un *producto* de la mirada que la lee y la encuentra *apreciable*, es decir, asimilable a un sistema de valoración preestablecido, el artista, en el plano de su presencia pública como tal –lo cual, en relación con el actual sistema del arte no significa sino *su existencia*–, resulta de un proceso análogo: de la apreciación de una mirada que valora su obra y tiene la capacidad de *hacerla ver*, es decir, de hacerla objeto de distribución en el mercado del arte: la mirada del crítico. Así pues, no resulta hoy, ni mucho menos, extraña la idea de Wilde acerca un crítico artista: su pertinencia resulta abrumadora a poco que nos introduzcamos un tanto en la observación de la escena artística y sus modos de funcionamiento. Evidentemente, estamos aquí hablando del arte en cuanto que *sistema*, de forma que articula muchos aspectos del término que forman una representación que llamamos “mundo del arte”. Nos referimos, pues, a cómo la figura del crítico, en la forma tradicional o en la más reciente de comisario o *curator*, se ha convertido en el verdadero creador de artistas en el plano mediático. Y éste, en fundamento de existencia social del artista. Ello desvela, además, una modificación importante que ya pudimos intuir en el texto de Benjamin. Nos estamos ahora refiriendo a que la importancia que estamos otorgando a la figura de este crítico artista deriva de que es el que articula el discurso de la obra en los medios de reproducción, es decir, allí donde se establece la visibilidad de la misma. De esta manera, el arte contemporáneo se revela, si se nos permite la expresión, como un *arte narrado*: respecto a su espectador, aparece mucho más como narración que como presencia. Una narración en la que el artista se encuentra, ya, en el papel de *personaje* en vez del de creador, un personaje que, en su muy divertido libro *La palabra pintada* (1975), Tom Wolfe parece dibujar como *en busca de autor*:

[...] *Nuestro artista podía cerrar los ojos y esforzarse en creer que lo único importante era que él supiera que su obra era grande... y que los demás artistas la respetaban... que la Historia registraría necesariamente sus logros, etc. ... pero en su fuero interno sabía que estaba engañándose:*

*-¡Quiero tener un Nombre, maldita sea!*

*Al menos eso, un nombre. Un nombre en los labios de los directores de museo, dueños de galería, coleccionistas, mecenas, miembros de consejo o de comisión, un nombre en los labios de los guías y de los*

<sup>289</sup> Wilde, Oscar: *El crítico artista*. En Wilde, Oscar: *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1949, p. 963.

*intelectuales y periodistas que les escuchan, un nombre en su Time y en su Newsweek.*<sup>290</sup>

La absoluta dependencia del crítico, la necesidad de los *media*... el desplazamiento de la instauración del sentido original de la obra desde el artista al crítico, desde la *techné* a su traducción, la *re-creación* como referente del juicio de gusto... Éstas que traemos a reflexión son, pues, figuras que, sin duda, responden a la tremenda expansión a modo de industria de ese “mundo del arte” que referimos. Una expansión debida, también, a los criterios de espectacularidad propios de la representación mediática que hoy organiza cualquier presencia con vocación *pública* y masiva, como es el caso de un arte que, entre tantas modificaciones, ha sufrido el proceso –un muy sospechoso proceso, según venimos advirtiéndolo– de su *democratización*. Y la constatación de estas circunstancias no se nos muestra sino como refrendo del desarrollo que estamos planteando acerca de la trascendencia del arte en la actualidad, indicándonos especialmente la pertinencia en este punto de una adecuada reflexión sobre esa figura que acabamos de poner en juego, la figura del crítico. Podemos observar hoy, en relación a ello, un movimiento, en modo alguno único ni excluyente, pero tan desvelador como significativo, según el cual aquel antaño crítico literato que juzgaba, desde su personal prisma, una obra para la sociedad<sup>291</sup>, ha desarrollado hoy una metamorfosis que se concreta en la citada figura del *comisario*. Y lo que en su momento comenzó como una actividad de mera organización técnica y gestión de la exposición del artista, ha resultado nuevo ejecutor de paradigmas en función de una lógica exhibitiva que, como se podrá comprender, abarca un abanico de tendencias que describe perfectamente la complejidad del arte en nuestros días, por lo cual no lo detallaremos aquí. Sí que podemos hacer mención al nuevo papel configurador de esta figura respecto de lo que se recibe como arte, lo cual lo sitúa en la línea que hemos remitido a Wilde. Sin embargo, lo que en el caso del escritor irlandés era producto de una fervorosa pasión por el arte, un modo extremo de cultivo del *l'art pour l'art*, hoy hemos de analizarlo en su justa medida desde los determinantes contextuales actuales, los cuales nos hablan de muchas cuestiones, pero nunca de esa *fé* en el arte que, al contrario, desde la distancia puede parecernos hoy incluso un tanto inocente –la figura hegeliana del arte como cosa del pasado resultaría aquí particularmente iluminadora. Parece, pues, que el cambio se realiza en una profundidad que no puede sino hacernos cautos en nuestra mirada al presente, especialmente porque seguimos empleando los mismos términos de hace casi trescientos años –en muchos casos desde hace milenios– para hablar de cosas diferentes, como estamos comprobando a lo largo de nuestro recorrido. Por tanto, en nuestros días, comprender el arte implica conocer el campo de representación de que se ha dotado como espectáculo cultural. Pues, en efecto, la lógica del espectáculo bien sabemos que no ha dejado fuera de su territorio al arte, del mismo modo que su conversión en industria resulta otro producto análogo de esta metamorfosis contemporánea de la actividad. Así, si hemos descrito, utilizando a Wilde, el desplazamiento de la instauración de sentido en la obra desde el artista hacia el crítico, lo hemos hecho porque podemos observar, en esta transformación, un signo evidente de tal *industrialización* de un hacer que, en su formulación moderna original, había adoptado un sentido totalmente distinto. Uno que instauraba como modelo de artista la figura del genio, de la individualidad que *trasciende* en su actividad la común percepción de la realidad, aquella personalidad que podía producir una obra que nos pudiera hacer vislumbrar la verdad de las cosas. Sabemos que esta transmutación romántica del artista en héroe, sin embargo, habría de ser claramente cuestionada, en primera

<sup>290</sup> Wolfe, Tom: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Anagrama. Barcelona, 1989, p. 24.

<sup>291</sup> Resulta claro que esta figura sigue existiendo y actuando tal cual, mas lo que aquí nos interesa ahora es marcar una línea de desarrollo que explique la génesis de la nueva figura del comisario, la cual resulta inexplicable sin su “predecesor” en el terreno de la *evaluación especializada* de la obra del artista.

instancia, desde varias vanguardias que habían asumido la condición *social* de la actividad del arte como una obligación marcadamente política, en unos casos (sobre todo, las vanguardias rusas de corte revolucionario), o, simplemente, como postura estética de ideología antiburguesa (como podría ser el caso dadaísta, o, desde determinados puntos de vista, el surrealista). Y, por tanto, tal figura *debería* haber quedado relegada a la condición de recuerdo de momentos pasados, signo de otros momentos culturales. Sin embargo, podemos constatar la pervivencia, incluso la buena salud, del prototipo de artista genio en muy diferentes desarrollos posteriores al vanguardismo: Picasso, Beuys, Warhol... incluso el constante *culto a Duchamp* puede ayudarnos a corroborar lo dicho. De lo cual podemos deducir que esta figura, aunque epistémicamente superada, conserva un potencial de seducción que no puede pasar desapercibido a lo que hemos definido como una industria del arte. El particular objeto de consumo que es la obra de arte se hace *efectivamente* atractivo si proviene de una individualidad extrema, especial. De ahí la importancia de tener un nombre, una marca que garantice el valor de artisticidad de la obra. Y ello es sancionado por la instancia diferencial: el crítico, el gran *curator*, el *nombrador*. Al haberse industrializado como lo ha hecho el sistema del arte, la figura protagonista del mismo no puede ser ya el artista, que queda convertido en excusa para que el comisario lo incluya como un elemento configurador más de su discurso. Si en los cincuenta y sesenta nos encontramos con grandes y solitarios *popes* como Clement Greenberg o Harold Rosenberg, no podemos dudar que, ya en los setenta y ochenta, el imperio del comisario comienza a ser definitivo paradigma de constitución general del sistema del arte contemporáneo, desde Achille Bonito Oliva a Harald Szeeman, por citar dos casos particularmente espectaculares. Y lo que aquí se está dando es una nueva magnificación del criterio individual en el modo del *carisma*, lo cual incita, cuanto menos, a pensar que el texto de Benjamín que recurrentemente venimos mencionando mantiene una vigorosa actualidad también con relación a estas figuras.

### 3.3.9. De la ciencia del arte a la industria cultural: hacia un arte narrado

Hemos descrito, pues, un fenómeno que, si bien no resulta *evidente* en la propia producción de la obra, ilustra perfectamente una estructura que se fundamenta en la visibilidad masiva la misma, lo cual facilita su comercialización, por un lado, y, como acabamos de explicar, *produce* social y culturalmente –porque lo hace *mercantilmente*- la figura del artista. Y así, si el artista crea la obra, el crítico *crea* al artista. Dicho de otro modo, *el que nombra, manda*. Y el que nombra de ningún modo es *el público*: ésta, como antes indicamos, es una falacia de democratización del arte que no se sostiene más allá de su justificación pseudopolítica. En el ensayo que ya hemos citado de Tom Wolfe, ello es objeto de una reveladora reflexión que da cumplida cuenta de esa falsedad a la que nos referimos:

[...] *La idea de que al público le es dado aceptar o rechazar algo en Arte Moderno, la noción de que el público desdeña, ignora, no acierta a comprender, es causa de ruinas y desilusiones o comete cualquier otro crimen en contra del Arte y de los artistas es una mera ficción romántica. [...] El encuentro ha terminado y se han repartido los trofeos mucho antes de que el público se entere de algo. [...] El público numeroso que registran gloriosamente los anuarios de museos, todos esos estudiantes y excursionistas y papás y algún que otro intelectual... sólo son turistas, cazadores de autógrafos, despistados, inocuos transeúntes por lo que concierne al juego del Éxito en el Arte. Al público se le enfrenta a un hecho consumado y a la citada comunicación publicitaria, habitualmente en forma de artículos o de montaje de fotos a todo color en las páginas finales del Time. Es decir, un anuncio.*<sup>292</sup>

Significativamente, Wolfe titulaba el capítulo al que pertenece este fragmento del siguiente modo: *No se invita al público (nunca se le ha invitado)*. Una muy ajustada descripción de los modos que articulan lo que, a fin de cuentas, no es más que un sistema de producción industrial que debe mantener el movimiento de todo un cosmos de imágenes en continua renovación. Mas, no lo olvidemos, un cosmos que garantiza su existencia como “irreductible territorio cultural” en su cualificación como una especie de sacro valor de una modernidad que fundamenta, precisamente, la necesidad de esa simulación de la cualidad democrática de una actividad que fue, mediante las revoluciones burguesas, “arrancada” a la aristocracia para “dársela al pueblo”. Como sabemos, la simplicidad de este tipo de narraciones sirve no tanto para explicar el objeto que tratan como para ocultar la ideología de su uso. Y en nuestro caso tenemos un claro ejemplo de ello. Estamos hablando de una utilización interesada y profundamente demagógica de términos como “democracia” y “público”, “libertad”, “originalidad”, “descubrimiento”, etc. Reiteramos que se mantienen los términos para conservar unos significados que ya sólo funcionan en un plano superficial y espectacular, en la recepción *mediada* y banalizada de un arte que en ningún momento se ha planteado seriamente la figura del público. Estamos hablando de términos que se remiten a una modernidad que habitó un territorio en el que no había irrumpido aún la *industria del arte*. Éste es un punto especialmente significativo: la aparición de esta figura esencialmente posmoderna tendrá una repercusión en las producciones artísticas que parece, como acabamos de comprobar, que, sin embargo, no acaba de (querer) reconocerse desde muchos ámbitos. Los mecanismos que impone un

<sup>292</sup> Wolfe, Tom, *op. cit.*, pp. 36-37.

funcionamiento industrial producen inevitables y profundas transformaciones en el campo en el que se instaura, así ocurre en el arte, y estas cuestiones se suelen obviar a la hora de trazar panoramas que describan los actuales modos productivos del mismo. Pero, además de la modificación de la figura del artista que acabamos de estudiar, hemos de hacer ver cómo tanto los intereses como los sistemas de aparición de la obra quedan también radicalmente alterados. Así, las influencias que puede tener esta tendencia, que apunta sin ambages hacia una transformación de la institución arte en industria del ocio, son múltiples y afectan a varios planos del entramado artístico, que van desde el propio fundamento productivo de la obra hasta la organización de programaciones y contenidos de centros de arte y museos, pasando por la constitución de un imaginario referencial mediático que nos da cuenta de valores y criterios en alza a la hora de apreciar *propuestas* artísticas, es decir, *las* propuestas artísticas que desde tales instancias se señalan como tales. Por ejemplo, la labor de un artista (un *artista en el mercado*) hoy no puede consistir simplemente en fabricar un objeto artístico del tipo que sea, sino que también ha de tener en cuenta sus posibilidades de “salida” a ese mercado: de comercialización, de difusión, de acceso a la crítica especializada, etc. Estos condicionantes, en principio totalmente ajenos a la obra de arte (tal y como la comprendemos desde la modernidad), actúan, sin embargo, con fuerza determinante sobre los lenguajes que se van configurando en el tiempo (por no decir *en la temporada*). Así se comprenden los vertiginosos y masivos giros que experimentan, podemos decir que en el ámbito global, los discursos artísticos en general tanto temática como formalmente: la inundación de fotografías que experimenta el mercado del arte desde hace unos años, o, cuando escribimos esto, la repentina necesidad general entre los artistas de producir obras en formato audiovisual, no responde, como se ha querido hacer ver, simplemente a una facilidad de acceso y asimilación de ciertas innovaciones técnicas por parte de los mismos, sino en gran medida a su certeza de que “*se puede hacer esto ahora*”. La moda, sabemos, *nos permite* llevar tales o cuales formas o elementos de vestimenta: a nadie se le ocurre (esta temporada) ponerse las (hoy) exageradas hombreras que eran casi inevitables en los años 80. Pero la moda, la industria de la moda, no oculta en ningún momento su condición fundamentalmente comercial y la importancia rectora, respecto al diseño y la producción, de sus criterios de rentabilidad económica. Lo cual pretende encubrirse, aún, en un sistema del arte que se remite, como fuente de valor, a los principios románticos del artista-genio o de la capacidad trascendental del arte, su eternidad como tal.

Todo ello hace que se pueda describir el del arte contemporáneo como un territorio atravesado por una profunda y creciente fisura, de modo que se está revelando desde hace décadas como un lugar en el que aumenta cada vez más la distancia entre unos modos -deudores de muchos valores modernos y premodernos- que hipertrofian el valor del objeto museificable (mobiliario, y, por tanto, mercantilizable), códigos utilizados por galerías de arte y muchos museos y centros de arte, así como por gran parte de la crítica, y, por otra parte, una concepción del arte que lo toma como espacio indefinido y privilegiado de investigación, experimentación, creación y crítica, entendiendo todos estos términos en un sentido mucho más *cultural* que literal y exclusivamente *artístico*. Esta situación disyuntiva es perfectamente contrastable en cualquier feria de arte contemporáneo, en la que de ningún modo tienen cabida muchas de las propuestas de los propios artistas que sí ven *lucir* en este ámbito, sin embargo, sus producciones más objetuales. Una situación propia de un mercado, que no tenemos por qué evaluar ahora ni positiva ni negativamente, pero que es indudable define de manera taxativa los diversos intereses que estructuran los fenómenos artísticos en nuestros días. Y, sobre todo, se muestra a todas luces incompatible con el empleo *recto* de esos criterios de valoración *trascendentalistas* que venimos analizando, señalando la interesada instrumentalización de unos referentes históricos y culturales tan

*atractivos* como imposibles en la actualidad de una lógica mercantil como la descrita<sup>293</sup>. Otro dato que contribuye a desvelar una *transición* que venimos deduciendo en nuestro camino y puede resultarnos útil para acotar los sentidos de actuación del arte invisible: la que describe una progresiva pérdida de los valores de uso de la obra a favor de la apreciación de su valor de cambio, así como su conjugación con el valor simbólico y el valor de signo. Específicamente, el valor de cambio se constituye como una autonomización de lo que no fuera sino un instrumento, lo cual explica de manera concreta y clara Guy Debord:

[...] *El valor de cambio sólo pudo formarse por delegación del valor de uso, pero, al haber derrotado a este último con sus propias armas, ha creado las condiciones para una dominación autónoma. Al haber conseguido movilizar toda necesidad humana, y al haber obtenido el monopolio de su satisfacción, ha terminado erigiéndose en rector del uso. Todo uso posible se identifica así con el proceso de intercambio, y pone a aquél a su merced. El valor de cambio es un subalterno al servicio del valor de uso que ha terminado haciendo la guerra por cuenta propia.*<sup>294</sup>

Resulta bien comprensible, pues, la modificación que una actividad de vocación intelectual, libre y autónoma como es la del arte moderno sufre al convertirse en una industria que se debe a un mercado. Sin embargo, el del arte es un territorio con una particularidades que hacen necesaria la puntualización al respecto: nos conviene observar que, si bien parece evidente que nunca se puede entender de manera absoluta la condición de tal o cual valor en cada caso, sí que podemos establecer predominios de unos u otros según el contexto cultural en el que se dan. Así, en tiempos que venimos calificando de “premodernos”, la obra de arte tenía un claro *valor de uso* (religioso, político, etc.) que luego pasaría a ser un *valor simbólico* en la modernidad que la concibe en la autonomía de su lenguaje propio. Ambos casos, sin embargo, contienen asimismo un valor diferencial, que los hace portadores de la cualidad de *distinguirse* (ellos y, por extensión a sus dueños) del resto de las cosas. Es lo que Baudrillard ha estudiado y nombrado como *valor de signo* de los objetos<sup>295</sup>, y que Tom Wolfe presenta, manteniendo la mordacidad de su tono irónico al respecto, como causa principal de la aceptación del arte de vanguardia entre la alta burguesía que comenzó a comprarlo en los años veinte:

[...] *Ahora estamos en situación de comprender que si el arte moderno alcanzó la gloria de la fase de Consumación después de la primera guerra mundial, ello no se debió a que fuera por fin apreciado o comprendido, sino a que un reducido grupo de gente de buen tono descubrió que el Arte podía serles útil. Fue después de la primera guerra mundial cuando las palabras moderno, y modernista se convirtieron en adjetivos excitantes. [...] Hacia 1920, en el mundo, le monde, ser de buen tono equivalía a ser moderno, y el arte moderno y el nuevo espíritu de la vanguardia estaban hechos a la medida de la moda.*<sup>296</sup>

El giro que aporta la lectura de Wolfe está en plantear el valor de signo claramente desde la perspectiva de su valor de uso, pues cualquier miembro de la selecta clase de *le monde* parisino diría: “me es *útil para distinguirme*”. Pero este tono distendido y *snob* -casi de juego de *high class*-, que implica aquí el novelista

<sup>293</sup> A no ser que la antaño función productiva de los mismos se torne, como mantenemos que es el caso, en una función publicitaria.

<sup>294</sup> Debord, Guy, *op. cit.*, p. 57.

<sup>295</sup> Para ver el modo como el filósofo francés trata específicamente este tema, se puede acudir a sus obras *El sistema de los objetos* (1968), *Sociedad de consumo* (1970) y *Por una economía política del signo* (1972).

<sup>296</sup> Wolfe, Tom, *op. cit.*, p. 37.

americano no es exactamente el mismo que se deduce del modo como cuenta el mismo proceso al otro lado del Atlántico, en los Estados Unidos, que, en poco tiempo, pasarían a generar el arte, precisamente, desde los criterios de mercado global que venimos exponiendo. La distinción alcanza aquí un valor de *negación*, en el cual nosotros encontramos cifrada una razón de inaccesibilidad del arte contemporáneo, según la cual la distancia de incompreensión que establece respecto de esas masas de público que *no lo entienden* funciona, precisamente, como lo hace una esfinge: es el misterio, el secreto de lo que no se conoce lo que hace atractivo el objeto. Lo hace poderoso, y con él a sus privilegiados y raros intérpretes, a sus *iniciados*. Así, Wolfe se va a referir en este pasaje, de nuevo, a “un reducido grupo de personas”, en esta ocasión los “neoyorquinos ricos y de buen tono, como los Rockefeller y los Goodyear”:

[...] *¿Y qué pasaba en Estados Unidos? Un pintor, Mardsen Hartley, escribía en 1921 que “el arte en América es como una marca de específicos o un aspirador. No puede optar al menor éxito mientras no sea conocido por noventa millones de personas”. Puro pesimismo. De hecho, sin embargo, no podía haberse equivocado con mayor precisión. El Arte Moderno fue un éxito fulminante en Estados Unidos en cuanto un reducido número de personas, unas cuatrocientas, comprendió que el fenómeno podía ser, y en realidad lo era, la negación de esos noventa millones.*<sup>297</sup>

Esta afirmación del valor de signo del arte ha sido, sin duda, determinante para una actividad *de lujo*, una exuberancia del sistema económico que viene a corroborar la teoría de que el arte contemporáneo es, en gran medida, y dentro de una lógica económica basada en gastos y necesidades, un “excedente” con funciones de prestigio social. Sin embargo, si bien debemos pensarlo en esos términos, parece que no debemos olvidar otras dimensiones de nuestro objeto que determinan su naturaleza y, por tanto, nuestro juicio al respecto. Así pues, desde este aspecto de su *gratuidad*, volvamos, de nuevo, al otro plano ineludible de nuestro arte: el mercantil. Pues esa gratuidad como exceso de riqueza –insistimos, como lujo– implica, según estamos reiterando, su elitización en el plano interpretativo, la frontera de su comprensión: una condición de inaccesibilidad masiva, de la que hemos, lógicamente, deducido su cualidad diferencial como valor de signo de uso social. Y ello ha de compatibilizarse, precisamente, con la citada condición mercantil del arte contemporáneo. Un mercado del arte que, en un sentido tan distinto como complementario del que acabamos de explicar, ejerce su ineludible *intervención* en el valor de signo –que habría, teóricamente, y en buena lid *diferenciadora*, de mantener la cualificación del arte en la dimensión romántica de su sacra inaccesibilidad. Y que, sin embargo, resulta “intervenido”, como decimos, desde las determinaciones de un sistema de intercambio comercial que reclama –muy al contrario de profundos ejercicios de hermenéutica– lecturas rápidas y efectivas, epatantes y accesibles a su reproducción. De lo cual deducimos una manifiesta aunque inconfesada tendencia a la *fotogenia* de la obra de arte contemporánea, que viene, por tanto, a conjugarse con tal cualidad diferencial, produciendo lo que ya hemos explicado como una superficialización de la supuesta trascendencia de la obra, en aras del atractivo de su oferta. Por otra parte, dicho fenómeno de fotogenia de la obra se descubre en paralelo, incluso en clara relación de complementariedad, con la función *instauradora* de la figura del artista en los medios de reproducción que ejerce el crítico, requisito imprescindible, según hemos visto, para la adecuada puesta en circulación de cualquier obra en el mercado. Vinculada, pues, a su imprescindible reproductibilidad como imagen de producto.

---

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 47.

### 3.3.10. Posmodernidad y pérdida de trascendentalidad del arte

Según venimos descubriendo, son muchas las razones, en el proceso moderno del arte, que nos describen sus transformaciones para abandonar esa carga de trascendencia que hemos encontrado en la comprensión tradicional de la actividad. Hemos comprobado que el nuevo concepto de arte que se venía fraguando con la modernidad, si bien sin poder evitar apoyarse en todos los reductos de idealismo que venimos estudiando, tendería hacia su comprensión como una disciplina canónica que ya no respondiera tanto al genio o la inspiración irracional del artífice como a la representación del logos triunfante que se hace con la naturaleza, también, a través del arte. Y hemos descrito todo este proceso de logocentrización de la actividad a partir de las fisuras de la misma que nos permiten vislumbrar las posibles causas de comportamientos artísticos actuales de la índole del que aquí nos centra. Por tanto, en función de nuestra indagación en este sentido, veremos ahora algunas críticas a este proceso que provienen ya de un contexto propiamente posmoderno, lo cual nos aportará otros modos de observar el fenómeno que venimos examinando. Para introducirnos en ello, sin embargo, nos convendrá retomar la lectura del pasado: esa que nos viene hablando de un logos que actúa mediante unas pautas de comportamiento muy específicas, las que provienen de la confianza renovada que el hombre ilustrado tiene en la *ciencia* como disciplina capaz de explicar los misterios de la naturaleza. Unas pautas específicas que no podrán, a la postre, ser sino contradictorias con el principio general de libertad que implica todo el proyecto de emancipación humana predicado por la ética ilustrada. Pensemos un ejemplo paradigmático de ello: a partir de finales del XVII, por primera vez en la cultura occidental, se comienzan a escribir tratados de *normas* acerca de los órdenes del mundo cultural del momento y sus modos de formalización. Según Rafael Argullol,

*[...] en el terreno estético, este normalizar se convertiría en un normativizar. Por un lado se imponen las normas cortesanas, cuyo principal exponente es el llamado espíritu de Versalles; por otro, la norma academicista, la supervisión dictaminada por las distintas academias que florecerán en Europa siguiendo los pasos de la fundada por el rey francés Luis XIV. Se trata de un fenómeno significativamente nuevo. Durante el Renacimiento y el barroco las cortes italianas y, después, las europeas, habían cobijado a los artistas y encargado sus obras, pero no habían transgredido el individualismo creativo sellando un determinado estilo oficial. En estos períodos tampoco se había producido un arbitrio intelectual de la literatura y las artes, a pesar de que había abundado la reflexión estética en el seno de algunas instituciones, como la influyente Academia Neoplatónica de Florencia.<sup>298</sup>*

Este fenómeno nos revela, en realidad, la necesidad de establecer unas fórmulas de actuación y adecuación de cualquier actividad a los principios generales que la explican, necesidad que vendrá dada por esa citada *divinización* de la razón que ya hemos tratado. Unas normas, al fin, restrictivas respecto de la práctica del arte, lo cual, además, supone el germen de las posteriores reacciones que se plantearán siempre la trascendentalidad como una necesidad del criterio de artisticidad. Es así que los episodios de renuncia a los límites de la razón normativa constituyen una matriz romántica del arte contemporáneo, con todas las implicaciones que hemos venido enumerando. Una vía, no obstante, en modo alguno única, pues el rechazo a la norma formalista también

<sup>298</sup> Argullol, Rafael: *Tres miradas sobre el arte*. Destino. Barcelona, 2002. p. 100.

puede darse junto al de tal postura romántica, que, de hecho, habrá de ser rechazada desde ulteriores planteamientos, aquellos que entroncan ya, directamente, con la concepción postmoderna del arte que podemos deducir a partir de ciertas vanguardias (como el dadaísmo), o ya, de modo evidente, desde el giro que supone el arte pop, particularmente a partir de la figura de Warhol. La del arte pasará a ser tomada como una actividad - ya lo venimos adelantando desde otros puntos de vista- mucho más *cultural*, en la cual el contexto social y económico en el que se desarrolla la obra adquiere una cualidad conformadora de la misma que excede en mucho su *papel temático* anterior. Y, por supuesto, la carga de trascendencia que contenía el arte hasta entonces (el Arte, como gusta de escribir Wolfe), será tomada, y no sólo desde el desenfadada y descarada actitud pop, como evidente rémora del pasado del mismo. Quizás comprendamos mejor esta idea atendiendo a las palabras que en 1961 escribía un artista que, desde luego, no puede calificarse de artista pop, Robert Morris<sup>299</sup>:

[...] *A los treinta años tenía mi alienación, mi sierra y mi contrachapado. Iba a arrancar las metáforas, especialmente las que tenían que ver con “arriba” [up] y las que despedían cualquier otro tufo de trascendencia. Cuando me puse a cortar con mi sierra el contrachapado pude oír, bajo el gáñido que dañaba los oídos, un fuerte y refrescante “no” que reverberaba desde las cuatro paredes: no a la trascendencia y a los valores espirituales, a la escala heroica, a las decisiones angustiosas, a la narrativa historizante, al artefacto valioso, a la estructura inteligente y a la experiencia visual interesante.*<sup>300</sup>

“No” a ese romanticismo del arte que lo sitúa, entre otras cosas, como un muy atractivo –y cómodo- *producto espiritual* en el mercado. La vehemente declaración de principios de Morris viene a ilustrar, pues, toda una actitud general frente unos valores del arte que siguen teniendo como referencia última la idea de *verdad*. Una idea que, si bien podemos encontrar perfectamente presente en la concepción de la actividad que comprende, por citar un caso, el expresionismo abstracto, posteriormente ya no responde a los modos que está tomando la realidad. Una realidad, por ejemplo, *televisada*. Esto es, cada vez más *producida* para su visionado masivo. Es de esta *realidad mediada* de donde deduce su iconografía el arte pop, y es el descreimiento que supone el saberse en un mundo netamente *ilusorio* lo que le proporciona su fuerte carga irónica, incluso cínica, respecto al propio arte como parte del mismo. Y todos éstos son ya modos propiamente postmodernos de pensamiento y actuación artística, respecto a los cuales la distancia (auto)crítica se convierte en todo un fundamento de existencia. Guy Debord abre *La sociedad del espectáculo* citando unas palabras de Luis Feuerbach en las que se refleja perfectamente este giro hacia la ilusión:

[...] *Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Para ella, lo único sagrado es la ilusión, mientras que lo profano es la verdad. Es*

<sup>299</sup> De hecho, Robert Morris es catalogado por la historiografía artística como uno de los principales referentes del movimiento minimalista americano. Un arte que, en principio nombrado como “ABC art” o “Arte de estructuras primarias”, obtendría su apelativo definitivo en 1965 gracias a la expresión del filósofo Richard Wollheim, y centraría su discurso estético en los aspectos puramente perceptivos de la forma, deduciendo de ella una extensa y variada serie de reflexiones acerca de la fisura entre conocimiento y experiencia. Poco que ver, por tanto, con la actitud pop ante la concepción y la producción de la obra de arte, mucho más cercana a la ironía en su asimilación y exaltación sin complejos de los modos industriales de producción de iconos en la sociedad de consumo.

<sup>300</sup> Morris, Robert: *Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories [or Interruptions]*, en “Art in América”, nov. 1989, p. 144. *Cit. en Crow, Thomas, op. cit.*, p. 189.

*más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la ilusión, tanto que el colmo de la ilusión es para ella el colmo de lo sagrado.*<sup>301</sup>

... Distancia irónica respecto a un mundo que ya sólo se entiende representado, a través del imaginario de los media. Y disolución del horizonte de trascendencia que enarbola la verdad como garantía de sentido... Estas condiciones no pueden describir -pese a la fecha de las palabras del filósofo alemán- el mismo mundo que habitaban los artistas modernos que aún creían, por ejemplo, en una real emancipación de la humanidad o en la verdad del arte cifrada en su belleza. Hoy no será (no puede ser) así, aunque la relectura (la visita, ya descreída, a estos lugares) sea una práctica habitual y perfectamente asumida como procedimiento discursivo en nuestros días. Por eso, según Jean-François Lyotard, “el ‘post’ de ‘posmoderno’ no significa un movimiento de come back, de flash back, de feed back, es decir, de repetición, sino un proceso a manera de ana-, un proceso de análisis, de anamnesis, de anagogía y de anamorfosis, que elabora un olvido inicial”<sup>302</sup>. Y lo primero que olvidamos, según lo visto hasta aquí, para comenzar a asimilar un modo de habitar el mundo que nos lo muestra sublimado, representado, que nos lo da como espectáculo, no es ya sólo el principio de realidad basado en presencias reales y cercanas, únicas y originales. Sobre todo, ese “olvido inicial” del que parte nuestro modo de concebir el mundo desecha la idea que fundamenta la trascendentalidad moderna: la idea de proyecto.

Fue Lyotard quien en *La condición postmoderna* (1979)<sup>303</sup> estableció una dura evaluación de esta idea, una crítica que atrajo no pocas polémicas en su momento y que resulta, al menos aquí, particularmente reveladora. La modernidad, según el filósofo francés, está regida por lo que llamó “grandes relatos” o “metarrelatos”: “emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e, incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las creaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir.”<sup>304</sup> La descripción de estos grandes imaginarios argumentales la relaciona directamente con su condición mitológica, en el sentido de que tienen la función de “legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar.”<sup>305</sup> Pero esa legitimación no se produce en un momento originario, inicial, que es lo que ocurre en los mitos que todos conocemos. La razón fundante de estos relatos está en su porvenir: apuntan a un futuro en el que se concretará su realización, y que, por tanto, dota de sentido al presente. Ahí radica de idea de proyecto que importa la modernidad. Mas ese proyecto, plantea el filósofo, una vez cuestionados los metarrelatos, queda deslegitimado como fuente de sentido de una historia que ya no se puede pensar unificada bajo este tipo de paradigmas. Por tanto, aquí no se estaría hablando de un aplazamiento o de un “reverso” del proyecto de la modernidad, sino de su aniquilación:

[...] *Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, “liquidado”. Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven*

<sup>301</sup> Del prólogo del filósofo alemán a su obra *La esencia del cristianismo* (1841), citado en Debord, Guy, *op. cit.*, p. 37.

<sup>302</sup> Lyotard, Jean-François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa. Barcelona, 2001, p. 93. (En adelante: Lyotard, *Posmodernidad*).

<sup>303</sup> Vid. Lyotard, *Condición posmoderna*.

<sup>304</sup> Lyotard, *Posmodernidad*, p. 29.

<sup>305</sup> *Ibid.*

como símbolos de ello. “Auschwitz” puede ser tomado como un nombre paradigmático para la “no realización” trágica de la modernidad.<sup>306</sup>

Una “no realización” de la modernidad que nos hace preguntarnos, dado el diagnóstico lyotardiano, por la naturaleza de esa sublimación que supone la espectacularización del mundo, ese “nuevo encantamiento” que nos puede hacer pensar en, a su vez, una “nueva” trascendentalidad en la forma de la mitificación de la realidad como una sucesión continua de “grandes acontecimientos”. Sin embargo, la trascendentalidad del proyecto moderno se cifraba en su finalismo: tenía un objetivo, el cual, como hemos visto, justificaba su curso, y los esfuerzos por guiarlo constituían la historia. No ocurre lo mismo en el fenómeno del espectáculo. Éste, se desvela autorreferencial y, bajo su sucesión infinita de variaciones, nos muestra la continuidad que le subyace, es decir, su base ideológica conservadora de un estado de cosas dado. Como señala Debord, “el carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo se deriva del hecho simple de que sus medios son, al mismo tiempo, su fin. Es el sol que nunca se pone en el imperio de la pasividad moderna”.<sup>307</sup> Este mecanismo que no lleva a ningún objetivo más allá de sí mismo no puede, por tanto, compartir las características de la trascendentalidad moderna. No todas, al menos. Pues hemos de retomar, en este punto, la recurrente palabra de Benjamin: es el aura que produce el espectáculo la razón que nos lo hace engañosamente asimilable a la idea de trascendencia, pues, en efecto, desencadena el efecto del citado “nuevo encantamiento” que hemos mencionado. Si hemos comprobado cómo la instauración del valor ya no se produce en función del mero uso de las cosas, sino que la mediación espectacular lo decide según la potencia simbólica de su aparición, de su puesta en escena, podemos comprender la opinión de Warhol ante el descubrimiento de su propia condición aurática, que naturalmente, pone en relación directa con el desconocimiento del objeto, es decir, con su distancia:

*[...] Creo que el “aura” es algo que únicamente pueden percibir los demás y sólo ven aquello que quieren ver. Todo está en los ojos de los demás. Sólo puedes ver un aura en gente que no conoces muy bien o que no conoces en absoluto. La otra noche cenaba con todos en el taller. Los chicos del taller me tratan fatal, porque me conocen y me ven cada día. Pero resulta que estaba allí un tipo simpático que alguien había traído y que no me conocía, ¡y el chico apenas podía creer que estaba cenando conmigo! Todos me veían a mí, pero él veía mi aura.*<sup>308</sup>

Un aura, el de Warhol, perfectamente creada por el espectáculo mediático: Warhol, el genio. Como un héroe posmoderno, encarna el mito del artista, de nuevo, “ungido”, marcado por la diferencia, la extrema individualidad romántica que tanto éxito tuvo en su momento... *Star* y *duce* fueron relacionados por Benjamin de forma inmediata, y lo cierto es que los mecanismos mediáticos de su producción como mitos son idénticos. Como lo son las características de su presencia, los modos de su discurso. Unos modos, los de la superficialidad, de los que Warhol hizo valor de apreciación estética, porque propiciaba su lectura irónica; pero en los que, por ejemplo, Hitler vislumbraría prometedoras posibilidades en sentido bien distinto, por supuesto absolutamente ajeno a la ironía, resultado de una comprensión absolutizada de cientifismo. Así, la superficialización que

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>307</sup> Debord, Guy, *op. cit.*, p. 41.

<sup>308</sup> Warhol, Andy: *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Tusquets. Barcelona, 1993, p. 85.

implica toda esta necesidad de visibilidad masiva, queda perfectamente explicada en este pasaje que el dictador germano dedicaba a la propaganda en su momento:

*[...] Toda acción de propaganda tiene que ser necesariamente popular y adaptar su nivel intelectual a la capacidad receptiva del más limitado de aquellos a los cuales está destinada. De ahí que su grado netamente intelectual deberá regularse tanto más hacia abajo, cuanto más grande sea el conjunto de la masa humana que ha de abarcarse. [...] La capacidad receptiva de la gran masa es sumamente limitada y no menos pequeña su facultad de comprensión, en cambio, es enorme su falta de memoria. Teniendo en cuenta estos antecedentes, toda propaganda eficaz debe concretarse sólo a muy pocos puntos y saberlos explotar como apotegmas hasta que el último hijo del pueblo pueda formarse una idea de aquello que se persigue. En el momento en que la propaganda sacrifique ese principio o quiera hacerse múltiple, quedará debilitada su eficacia por la sencilla razón de que la masa no es capaz de retener ni asimilar todo lo que se le ofrece. Y con esto sufre detrimento el resultado, para acabar a la larga por ser completamente nulo.<sup>309</sup>*

Establecer una analogía de este argumento con la situación de nuestros días nos parece perfectamente pertinente, cuando la hipertrofia tanto de los medios de comunicación de masas como, sobre todo, de su influencia, resulta a todas luces patente. El dominio intelectual, que es en lo que Hitler fundamenta la estrategia de comunicación que expone en el pasaje que citamos, es un claro objetivo de la actual mediatización del mundo. Dejando a un lado el modo directamente represivo, propio del personaje que acabamos de referir, nos encontramos hoy con que ese control es ejercido, al contrario, a través de, no ya la permisividad, sino de la estimulación de la producción y distribución mediática de obras de cultura. Pues, éstas, evidentemente, quedan banalizadas, convertidas, en el mejor de los casos, en otro objeto de consumo que, como tal, ha de guardar unos requerimientos de visibilidad que impiden su presencia plena, es decir, operativa: eficaz, en fin. Por eso, cuando se emplean lógicas de exclusiva rentabilidad industrial en la gestión y la producción del arte, se está comprendiendo éste, realmente, desde los parámetros que acabamos de leer al fñhrer: aquellos que ocultan su condición coercitiva tras la apariencia de satisfacción de esa faceta social que se reconoce, así, melancólica de un perdido consuelo trascendental. Por tanto, podemos decir que, desestimada una trascendentalidad efectiva en la obra de arte -entendida, si se nos permite la expresión, al modo romántico-, nos encontramos, sin embargo, con el único modo de la misma posible en un tiempo descreído de idealismos: el de su nueva condición instrumentalizada, su uso como recurso de remisión a una cualidad de prestigio que subyace, según hemos venido comprobando, en la estructura que organiza el plano mercantil del arte.

---

<sup>309</sup> Hitler, Adolf: *Mi lucha*. Editora Central del Partido Nacional Socialista (Munich-Berlín). Cit. en Pignotti, Lamberto: *La superrnada. Ideología y lenguaje de la publicidad*. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1976, p. 4.



### 3.3.11. El arte como autoanálisis de la cultura

Este paisaje de simulacros y vanas ilusiones de eternidad se sigue refiriendo, como hemos visto, a ciertos paradigmas largamente asentados acerca del arte. Lo cual no quiere decir que sean los únicos en acción: dada la situación descrita, nos encontramos ahora con una serie de comportamientos que no aceptan este carácter tan marcadamente economicista de la actividad artística, y que, al contrario, optan por recuperar un sentido de la misma que la comprenda mucho más beligerante –hábilmente beligerante- con un sistema que necesita del mantenimiento de un estado de cosas que permita seguir desarrollando un *mercado* artístico, ya sea de objetos (ferias de arte) o de símbolos (medios de comunicación). Estos comportamientos, a los cuales no dudamos en asimilar el arte invisible, no consisten en una simple relectura melancólica de recuperación de una pérdida “pureza” del arte. Más bien a la inversa, si seguimos manteniendo un concepto del arte desde ese plano de la modernidad que lo entiende como instancia de crítica respecto a la praxis social, la idea del arte como “consumible” puede aquí ser perfectamente aceptada, siempre que repercuta directamente en el desarrollo crítico de su consumidor. Estamos hablando, repetimos, del proceso contrario al descrito por el episodio fascista.

¿Cómo se plantea, entonces, este *otro* modo de actuar? Nos encontramos ante un giro que puede implicar, según lo visto, una profunda redefinición de la actividad. Un giro que va de esa labor introspectiva del arte romántico hegeliano, que se disuelve en su propio conocimiento científico -como hemos podido comprobar, por ejemplo, en el arte conceptual-, hasta esa otra actitud, tan diferente, que se plantea, ya, la del arte como una actividad mucho más social que melancólica y autorreferencial. Este movimiento supone un relevante desplazamiento epistemológico, pues tal abandono del autoconocimiento del arte se produce para atender, en cambio, al análisis de la cultura que lo produce.

Desde este punto de vista, podríamos incluso calificar este giro de *humanista*, en cuanto atiende a un estudio del hombre en sus formaciones de cultura. Pero, ya, como venimos sugiriendo, un humanismo *descreído*, avisado de los mecanismos de la ideología. Estamos refiriéndonos a un acercamiento al hombre que ya no lo presupone como *fiel* de esos grandes relatos trascendentalistas desahuciados por Lyotard, sino como lector de pequeñas historias, un lector mucho más atento a lo local, lo cercano y lo cotidiano que a la promesa de universalidad siempre aplazada en su representación espectacular. Un lector, de nuevo, desencantado, pero esta vez también de los propios mecanismos del desencantamiento moderno. Un lector, en fin, profundamente escéptico, irremediablemente irónico. Matei Calinescu concreta muy bien la modificación que experimenta el concepto de arte en estas circunstancias, acotando el tema del siguiente modo:

[...] *Lo que tenemos que tratar aquí es un importante deslizamiento cultural desde un tiempo que honra la*

*estética de la permanencia, basada en la creencia en un ideal de belleza trascendente e inalterable, a una estética de la inminencia y la transitoriedad, cuyos valores centrales son el cambio y la novedad.*<sup>310</sup>

De esta forma, la cualidad trascendente de la obra de arte como algo destinado a perdurar a lo largo del transcurso de la historia, sus reminiscencias de identificación ética con lo bueno o la verdad, así como su capacidad para concentrar y expresar contenidos “espirituales”, quedan en nuestros días radicalmente cuestionadas por unos comportamientos que no contemplan el arte desde tales parámetros, y que encuentran otros intereses muy distintos en su producción. No obstante, hemos de aclarar, puntualizando a Calinescu en función de nuestra investigación, que se está hablando de unos intereses que no podemos, según hemos visto, relacionar de modo absoluto con el valor de *lo nuevo*. Si bien el valor del *cambio* por él citado es indiscutiblemente decisivo en una estética que pretende comprender una actualidad que ya no concibe *creíble* la idea de permanencia y eternidad del arte, pensamos que el criterio de la *novedad* como fundamento de juicio no acaba, sin embargo, de representar los fenómenos que nos ocupan más que tangencialmente. La *novedad en el arte*, elemento fundamental del mecanismo de la moda que articula el motor de un mercado en continua producción de ofertas resulta, al contrario, un criterio –como tantos otros: autoría, excelencia técnica, “museificabilidad”, etc.- ante el cual se define el arte invisible de forma negativa. Lo que más nos interesa, pues, de la opinión de Calinescu es el desplazamiento que describe desde “un ideal de belleza trascendente e inalterable, a una estética de la inminencia y la transitoriedad”, pues en este movimiento ciframos la pérdida de esa idea de permanencia que tanto arraigo sigue teniendo aún en nuestra concepción del arte. La reacción ante ello es pensar, pues, el movimiento, el devenir... esto es, aquellas ideas que definen el ámbito de referencia de esas *microlecturas* que hemos mencionado anteriormente. Pero, ¿cómo se manifiesta esto en la producción artística? Decíamos que detectamos una traslación del sentido de esta actividad desde su autoanálisis al de su cultura, y ello quiere decir que ya no se va a atender tanto, en la producción del acto artístico, a la formalización del mismo, a su apariencia final en cuanto que creación de la representación autónoma y diferenciada. Ahora asistimos a una preocupación preferente por la imagen en general, tal y como aparece en el mundo, un mundo que no es el del restringido ámbito del arte. Un ejemplo de ello puede ser la reacción llevada a cabo, durante la década de los ochenta, por un activismo artístico que se enfrentaba a la política sociocultural conservadora que desarrollaron por entonces varios gobiernos, tanto en EEUU como en Europa. El profesor Hal Foster recoge y comenta este episodio en su libro *El retorno de lo real* (1996), apuntando precisamente al modo de acción que venimos explicando:

[...] *Lo mismo que Benjamin había respondido a la estetización de la política bajo el fascismo, así estos artistas y críticos respondieron a la capitalización de la cultura y la privatización de la sociedad bajo Reagan, Thatcher, Kohl y compañía, aunque estas transformaciones hacían más difícil tal intervención. De hecho, [...] sus estrategias fueron más situacionistas que productivistas, es decir, se preocupaban más de las reinscripciones de las representaciones dadas.*<sup>311</sup>

Este tipo de estrategia que se apropia de “representaciones dadas”, por ejemplo en el “clásico” modo del *détournement* situacionista, atiende a esos aspectos del arte que se ocupan del “fuera de sí”, que miran hacia el contexto en el que aparecen antes que a su *forma de ser autónomo*. De hecho, este “ser” de la obra depende

<sup>310</sup> Calinescu, Matei, *op. cit.*, p. 15.

<sup>311</sup> Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal. Madrid, 2001, p. 176.

enteramente de tal contexto al ser producida como consecuencia del mismo: la lógica del ser, en nuestro caso, está dejando lugar a una lógica del devenir. Y esto es un modo político de comprender el arte, ya que se opone activamente a la comprensión esencialista, identitaria y universalista del mismo que hemos venido hasta aquí explicando. Pues aquí estamos tratando, en fin, de unos desarrollos del arte que van hacia la comprensión política del mismo de la que hablara Benjamin, y que no dudan en abandonar las cualidades tradicionales que impiden su efectividad en tal sentido. Mas, claro, no estamos en 1936, y el término “político” se efectúa en el propio hecho de la disolución de la obra de arte como *cosa*, para constituirse en *relación*, una relación que desvela la ideología de ese lenguaje que altera, el lenguaje del espectáculo. En efecto, si el espectáculo forma parte cardinal de nuestra cultura, el artista, desde el punto de vista que aquí estamos exponiendo, no puede dejar de reparar en ello. El espectáculo forma las imágenes que se presentan y se reciben como *la realidad*, y el artista reconoce aquí un lenguaje que asimilar para subvertir. La manifestación artística, por tanto, responde a unas formas preexistentes, y reside precisamente en esa respuesta *radicalmente dependiente*, por tanto, de la sociedad a la que se refiere. Estamos ante lo que Foster denomina un “artista etnógrafo”, es decir, el que se dedica a analizar los órdenes políticos y estéticos desde los que se elaboran las imágenes del mundo<sup>312</sup>. En este sentido, aunque no acabe de convencernos la denominación concreta del profesor americano, pues emplea un término quizás demasiado restrictivo, podemos atribuir una condición tal al arte invisible.

Hemos dicho que lo más interesante de este desplazamiento que venimos narrando radica en la nueva concepción que implica el arte no como una representación de lo inmutable, de los valores *conservables* de la sociedad, sino como un privilegiado instrumento de análisis cultural fundamentado en la idea del *devenir* social. Ello quiere decir, nada menos, que lo que fuese considerado, hemos visto que al menos desde Parménides, como una ontología, se puede estar reinscribiendo en la actualidad, en relación con el arte, como una *pragmática*. Si bien esta modificación sustancial de la actividad artística, en el modo del arte invisible, la atenderemos con detenimiento más adelante, ahora queremos dejar señalada su importancia, tanto por lo que implica respecto a la concepción del arte que propone, como porque da cuenta de la incomprendibilidad como “arte” de que son objeto muchas de sus manifestaciones. Por lo tanto, quizás una pequeña explicación de esa idea de devenir que estamos empleando nos ayudará a discernir mejor las cualidades que venimos intentando establecer de tal arte invisible.

Vamos, así, a comenzar la conclusión de este trayecto a través de la trascendentalidad del arte contemporáneo apoyándonos en lo que los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari dicen del libro, pues lo que aquí planteemos de la obra de arte invisible resultará de ello. No parece, de hecho, casual que comiencen su obra *Mil mesetas* (1980) explicando que “nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o signifiante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo”<sup>313</sup>. Es decir, un libro es fundamentalmente contextual. Esta idea, aplicada al arte, se desvincula claramente de esa lógica que lo concibe desde *su autonomía*, es decir, desde su aislamiento. Hemos visto cómo ese aislamiento permite acotar sus límites y definir sus componentes, nombrar sus hitos para así establecer jerarquías de valores en función de su reconocimiento en unos modelos dados *previos* al ejercicio concreto de la actividad. Pero si el arte, como el libro de Deleuze y Guattari, “sólo

<sup>312</sup> Vid. el capítulo *El artista como etnógrafo*, en Foster, Hal, *op. cit.*, pp. 174-207.

<sup>313</sup> Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia, 1994, p. 10.

existe gracias al afuera y en el exterior”<sup>314</sup>, esta lógica ya no funciona, y hemos de empezar a pensar de otra manera. Eso es lo que ocurre, desde nuestro punto de vista, con las operaciones artísticas que componen lo que hemos dado en llamar arte invisible, y tiene mucho que ver, precisamente, con la idea de devenir a que venimos a referirnos. Pues, si la *exterioridad* se comprende, entonces, como cualidad fundante de la actividad del arte, vamos a darnos cuenta de que tal exterioridad es tal respecto de los conceptos cerrados, los sujetos, los nombres que son, precisamente, acotaciones, reductos de esa trascendencia que hemos deducido tan ideologizada como irrelevante, a no ser que sea en un plano negativo, a la hora de explicar los comportamientos artísticos que nos ocupan. Por el contrario, Deleuze ha contado la vida como una lógica del devenir más que del ser:

[...] *Durante mucho tiempo, los conceptos han sido utilizados para determinar lo que una cosa es (esencia). Por el contrario, a nosotros nos interesan las circunstancias de las cosas -¿en qué caso?, ¿dónde y cuándo?, ¿cómo?, etc.-, para nosotros, el concepto debe decir el acontecimiento, no la esencia.*<sup>315</sup>

Y esta propuesta conlleva atender, como decimos, a las relaciones entre las cosas más que a las cosas mismas, a las acciones más que a los sujetos, a los procesos más que a los fines... Y, así, en la línea de ese “artista etnógrafo” de Foster, a la cultura viva más que a las representaciones de su ideal. Por lo tanto, en palabras de la filósofa Maite Larrauri (palabras dedicadas a desentrañar el pensamiento deleuziano),

[...] *lo importante es lo que está pasando. Ver siempre, siempre las cosas por el medio, por donde transitan, porque lo que transita es la vida, algo más fuerte que cualquiera de nosotros, más fuerte que los sujetos que somos. Lo importante no es si soy una mujer sino si “mujereo” porque el movimiento de “mujerear” es uno de los movimientos vitales que puede avanzar a través de mí.*<sup>316</sup>

Ésta es la idea básica del devenir según Deleuze, una idea que describe adecuadamente el modo de actuar de las *operaciones* del arte invisible. Pues la idea de *operatividad* que este arte implica se deriva del tipo de conocimiento que proporciona ese devenir que no es ser. En efecto, si reparamos en cómo hemos aprendido a elaborar nuestros juicios, podremos comprender nuestra dependencia de la trascendencia: si, por ejemplo, hemos vinculado lo bueno y lo malo a las ideas del Bien y del Mal (tanto da si las proyectamos en Dios, en el Progreso, en la Revolución, etc.), siempre vamos a estar aplicando esas ideas *generales* sobre casos *particulares*. Siempre vamos a juzgar la vida *desde fuera*, obviando la atención a las circunstancias que la conforman, por tanto. La crítica a este pensamiento trascendentalista se convertirá, como veremos, en una crítica explícita del proceso ilustrado y, en consecuencia, del desarrollo de la cultura occidental. En vez de este tipo de juicio, se nos propone el estudio de los casos particulares desde criterios específicos de lo bueno y lo malo: un juicio inmanente, no trascendente. Larrauri lo explica así:

[...] *Juzgar inmanentemente es establecer qué es lo que conviene a cada potencia, qué la hace crecer, expansionarse. No existe el bien y el mal general. Pero sí que existe lo bueno (lo que conviene) para este o ese cuerpo.*<sup>317</sup>

<sup>314</sup> *Ibid.*

<sup>315</sup> Gilles Deleuze entrevistado por Christian Descamps, Didier Eribon y Robert Maggiori. Diario *Liberation*, 23 de octubre de 1980. En Deleuze, Gilles: *Conversaciones 1972-1990*. Pre-Textos. Valencia, 1999, p. 44.

<sup>316</sup> Larrauri, Maite / Max: *El deseo según Gilles Deleuze*. Tándem. Valencia, 2000, p. 25.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 36.

Y esto aclara, también, el modo de valorar el arte que aquí proponemos. Un juicio que atiende, como decíamos, a la funcionalidad de la operación estética, no a la adecuación de un objeto artístico a un modelo de referencia. Un modelo, por cierto, que no tiene porqué reducirse a la idea de canon clásico. El libro de Tom Wolfe que hemos citado da buena cuenta de modelos artísticos propios del arte contemporáneo, en forma de *teorías* a las que adecuar la producción artística. O, añadimos nosotros, simplemente de *modas* según las cuales hacer lo propio. La propuesta del arte invisible camina, sin embargo, por otros senderos, los cuales permiten pensar el arte, efectivamente, como relación, y juzgarlo, entonces, según su capacidad para establecerla y por la calidad de la misma. Comenzamos a pensar, pues, realmente el arte invisible cuando reparamos en esa calidad relacional antes que en su adscripción a tal o cual discurso, a tal o cual modo de producir cosas que instituir como arte. Como concluía hace poco el crítico y profesor Alberto López Cuenca, “que el debate pueda plantearse en torno a si éstas son prácticas ‘artísticas’ o no es lo de menos, lo relevante es comprender qué las ha hecho posible y qué revelan de nuestro tiempo”<sup>318</sup>. Lo cual, por cierto, viene describir, también, ajustadamente el objetivo principal de esta investigación.

---

<sup>318</sup> López Cuenca, Alberto: *Con o sin teoría: sentido y arte contemporáneo*. En *Revista de Occidente*, nº 261. Fundación José Ortega y Gasset. Madrid, febrero de 2003, p. 37.



### **3.4. Pragmatización de la operación artística**



*Esse est percipi.*<sup>319</sup>

George Berkeley

*Me interesan las ideas que tienen presencia en la realidad. Quiero crear un espacio nuevo para esta idea.  
No quiero en ningún caso imponer mis preferencias estilísticas sobre las cosas.*

Joseph Beuys

*La tecnología nos permite utilizar la estética de Madison Avenue contra sí misma.*

Jorge Rodríguez de Gerada

---

<sup>319</sup> “Ser es ser percibido”.



### 3.4.1. Introducción. Hacia una nueva contextualidad del arte

Al tratar el fenómeno que caracterizamos como una pérdida de trascendentalidad del arte, hemos observado, entre otras muchas, una modificación de la disciplina que será la que justifique su razón a este capítulo del trabajo. Estamos refiriéndonos al proceso que describimos de tal forma que, según venimos reiterando, lo que fuese considerado como una ontología se puede, efectivamente, estar reinscribiendo en la actualidad, en relación con el arte, como una *pragmática*.<sup>320</sup> Será éste, pues, el proceso que nosotros vamos aquí a definir como *pragmatización de la operación artística*, de forma que procederemos a analizar tanto sus causas como los modos de desarrollo que en tal sentido hemos observado.

En efecto, venimos planteando de manera sistemática la existencia de diferentes transformaciones de fondo en el arte contemporáneo respecto a sus orígenes *modernos*. Ello es una constante de nuestra investigación que, en este estadio concreto, atenderá a una de esas mutaciones que afecta especialmente a la manera de pensar la existencia *social* de la obra de arte. Su relevancia se nos presenta en toda su amplitud ya desde el mismo momento en que empezamos a definir este plano de la cuestión, como podremos observar. Comencemos, pues, recurriendo a una distinción particularmente adecuada que, al respecto, hace el profesor Marchán Fiz. Utilizando una ortodoxa terminología semiótica, éste entiende la obra de arte como un “subsistema social de acción” sobre la base de sus tres dimensiones estructurales: sintáctica, semántica y pragmática. Citando literalmente al profesor Marchán,

[...] *La obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural y un fenómeno histórico-social. Posee su léxico –los repertorios materiales-, modelos de orden entre sus elementos –sintaxis-, es portadora de significaciones y valores informativos y sociales –semántica-. Y ejerce influencia, tiene consecuencias en un contexto social determinado –pragmática-. Es, pues, un subsistema social de acción.*<sup>321</sup>

Como decíamos, esta observación nos resulta particularmente pertinente en nuestro trabajo, pues, a partir de ella -y de su terminología- podemos afirmar que, en relación con las obras que estamos estudiando, *se observa un incremento de la potenciación de la dimensión pragmática de la obra, constituyendo, pues, tanto la semántica como la sintáctica en función de ella*. Éste es un aspecto relevante de numerosas tendencias últimas del arte contemporáneo que desvela claramente los intereses que mueven a producir a un artista del modo que estudiamos aquí. De esta forma, con nuestra investigación se vienen a proponer a estudio una serie de estrategias operacionales en las que comprobamos cómo la pragmática de la obra impera sobre su formalidad.

Pero, ¿a qué nos referimos concretamente cuando hablamos de *pragmática* de la obra de arte? Esta dimensión la deducimos de las palabras de Marchán como complementaria de la sintáctica y la semántica: distinta, pues, de ellas. Distinta porque afecta a “un contexto social determinado”: es ahí donde encontramos la vía que nos permite acceder a su comprensión desde las propuestas que proponemos como arte invisible.

<sup>320</sup> Ver, en el capítulo anterior, el epígrafe *El arte como autoanálisis de la cultura*.

<sup>321</sup> Marchán, *Del arte objetual...*, p. 13.

Estamos, insistimos, hablando de la muy importante potenciación del plano contextual de la obra de arte, en un sentido que, combinado con esos otros fenómenos de modificación de la disciplina que tratamos en nuestra investigación, produce comportamientos que se alejan –conceptual, formal, socialmente– de los paradigmas modernos que venían definiendo la identidad del arte. Unos criterios éstos que han venido respondiendo fielmente a esos planos sintáctico y semántico que se han referido, pero que han relegado la dimensión contextual de la obra de arte a la categoría de simple *recurso* específico válido para los análisis propios de la historiografía, la sociología del arte o el estudio antropológico del mismo. Una concepción de la dimensión, pues, muy distante de lo que se ha venido llamando *experiencia estética*: ya hemos visto cómo ésta, precisamente, se define a partir de su desvinculación del contexto vital (de los *intereses* vitales en general) en el que ocurre. Por lo tanto, si reconocemos en las operaciones artísticas que traemos a estudio –y no sólo en ellas, ni mucho menos– esa intensificación de la contextualidad de la obra a que estamos refiriéndonos, hemos, asimismo, de encontrar los nuevos modos de aparición de la misma en el mundo, las formas en que este giro respecto a la concepción del arte determinan, como decíamos, sus planos sintáctico y semántico. A ello venimos dedicando nuestra atención en diferentes sentidos, y éste que se refiere a la transformación de sus cualidades estructurales como “subsistema social de acción” es uno de ellos.

“Pragmático” llamó Kant, entre otras cosas, “al conocimiento que no era meramente para la escuela (*bloss für die Schule*), sino que era útil para la vida (*für das Leben brauchbar*)”.<sup>322</sup> En tal sentido estamos empleando el término: desde la noción de una *utilidad* que trasciende los fines de la propia “escolástica” del arte para acceder a ámbitos mucho más amplios. Pero, que, sin embargo, se tornan entonces problemáticos respecto a la definición de los límites de qué sea el arte... Este conflicto, un problema de identificación que ya hemos señalado en diversas ocasiones, devendrá en fuente de muchas críticas respecto a lo que aquí estamos tipificando como “arte invisible”. Y ello no podría ser de otro modo, pues tales críticas muestran, desde nuestro punto de vista, la pervivencia actual de valores disciplinares propios de una lógica que es profunda y radicalmente impugnada desde las actuaciones artísticas que nos ocupan, al no limitar éstas, como ya hemos explicado, sus cualidades estéticas a la mera contemplación. Así, lo que se viene aquí a reconsiderar es la idea misma de representación artística, en una línea que se dirige mejor hacia el concepto más amplio de lo que se ha dado en llamar *operación estética* o, como nosotros hacemos aquí, *operación artística*.<sup>323</sup> Veamos por qué.

---

<sup>322</sup> Cit. en Ferrater Mora, José, *op. cit.*, vol. III, p. 2870.

<sup>323</sup> Lo cierto es que, en nuestro caso, el empleo de un calificativo u otro, *artístico* o *estético*, nos habría de resultar, en principio, indiferente. Ello es así porque tanto uno como otro resultarían aplicables al término según lo que venimos a exponer. Pues, si bien resulta más que evidente que la significación de ambos no es en modo alguno equivalente, ninguno de ellos aporta la suficiente concreción para acotar los significamos que deducimos de la idea de operación en contraposición a la de objeto de contemplación. Y ello es así porque es precisamente ese concepto de contemplación (estética) el que mantenemos queda superado en aras de la consecución de una experiencia que se proyecta, de modo efectivo, en la praxis social. Mas, por otra parte, también la tradicional noción de artisticidad quedaría cuestionada desde unos parámetros de *funcionamiento* que exceden los territorios que permiten el reconocimiento del arte respecto a lo que no lo es.

No obstante, y dicho lo anterior, hemos optado por servirnos, normalmente, de la expresión *operación artística* porque, aunque la amplitud del término *estético* se muestra mucho mayor (de hecho, es el que emplea, por ejemplo, la comisaria Catherine David), no perdemos de vista que el análisis de estos trabajos lo estamos estableciendo desde los parámetros del arte moderno, al cual remitimos siempre el diagnóstico de cada aspecto analizado, aunque sea (como viene a ocurrir en numerosas ocasiones) desde un plano de negatividad. Precisamente la amplitud actual de *lo estético* haría más ambiguo que adecuado su uso en nuestro trabajo. No obstante, reiteramos que, en contadas ocasiones, el contexto nos ha aconsejado hacerlo así.

### 3.4.2. Necesidad del concepto de operación artística

La representación artística ha sido comprendida por nuestra tradición moderna de un modo muy concreto. Implica una distribución y adscripción de papeles estrechamente definidos (autor, obra, espectador de esa obra) y el acotamiento de unos lugares específicos en los que comprenderla, lo que Valeriano Bozal ha denominado una *comunidad de representación*:



fig. 90. Marcel Duchamp, *Escurreidor de botellas* (1914)

[...] *Es fácil oír que nuestra sensibilidad se ha ampliado, que somos ya sensibles a estas figuras que son los ready-mades. La figura del “botellero” destacó del horizonte de figuras en que se propuso. Indica, y quizá convenga señalarlo, que existía tal horizonte de figuras, y que sólo por su previa existencia pudo aquélla “hacerse” con el sentido que adquirió. Indica, a su vez, que semejante horizonte era histórico, no intemporal o natural. [...] De la misma manera que Apel habla de comunidad de comunicación en referencia al lenguaje, puede hablarse de una comunidad de representación. Semejante comunidad está tramada, permítaseme expresarme así, por este horizonte de figuras en el que cada una concreta alcanza su sentido.*<sup>324</sup>

De manera que estamos ante unas figuras, las que hacen visibles las obras de arte, que se comprenden como tales debido a que se encuentran vinculadas a ese horizonte que menciona Bozal. Un horizonte que se estructura según unas convenciones que son las que nos permiten encontrar *artística* una cosa cualquiera, por ejemplo un botellero. Pero, ¿qué ocurre cuando esas convenciones no son respetadas, cuando, por ejemplo, esos lugares *en los cuales el botellero es entendido como obra de arte* no son ya ocupados por las operaciones que venimos refiriendo?

La calle es escenario de todo y no lo es de nada. *Escenario*, espacio para una representación, y también para su contemplación, es el museo. En la casa del arte se sabe que lo que hay es arte. Pero en la calle hay de todo: si nada nos indica que lo que allí vemos es arte (el pedestal de un monumento, la guía turística, una placa identificativa, etc.), simplemente no lo es. Eso es lo que nos ocurre con el arte invisible: que no se ciñe a esa comunidad de representación a la cual lo hacen otras manifestaciones artísticas. Y ello es así a consecuencia de esa modificación que hemos planteado



fig. 91. R.L.C., *Do not cross art scene* (1991)

<sup>324</sup> Bozal, Valeriano: *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Visor. Madrid, 1987, pp. 24-25. (En adelante: Bozal, *Mímesis*).

al principio de este capítulo: la pragmatización del arte que pretenden llevar a cabo estas propuestas modifica su semántica y su sintaxis. Contextualizar la obra en su entorno es aquí disolverla en el mismo; literalmente, *hacerla entorno*.

Este comportamiento del arte se debe a unas razones operativas del mismo que son las que cifran esa pragmatización a la que nos referimos. Se trata de *hacer efectivo* un trabajo, el de la obra de arte, cuya validez depende del grado de inserción en el contexto urbano cotidiano que sea capaz de alcanzar, porque precisamente su identificación como arte es lo que inhabilitaría tal trabajo. Para estas obras, la identificación artística nos remite indefectiblemente al mundo de una ficción que, como tal, no tiene poder alguno de intervención en lo real. El objetivo fundamental de la forma del arte invisible es la fractura de la convención escénica, la disolución de un territorio de reconocimiento en el que cualquier discurso queda automáticamente comprendido como arte, esto es, como una narración ideal, abstracta, utópica... de cualquier modo, *irreal* con respecto a la praxis vital a la que se refiere. Pero, si en vez de referirse a la realidad, estas intervenciones *forman parte de esa realidad*, la cuestión presenta un cariz que nos muestra aspectos totalmente diferentes del hecho estético.



fig. 92. Dennis Adams, *Bus Shelter IV*. Esta parada de autobús, que muestra transparencias iluminadas a color de fotografías del juicio de Klaus Barbie, se instaló en la Domplatz de Münster en 1987

Queremos señalar la circunstancia de que estamos hablando de una estrategia de (des)aparición que en modo alguno resulta ser privativa de las actuaciones artísticas que nos ocupan. Al contrario, este modo de plantear la relación con un sujeto que recibe el discurso, que lo interpreta, o lo asume, presenta significativas similitudes con ciertos procesos de raíz eminentemente pedagógica que hemos observado en otros ámbitos. Un caso relevante en esta línea lo constituye la teoría que enuncia el reputado sociólogo Basil Bernstein en su libro *Poder, educación y conciencia* (1990) respecto a las dos formas que distingue para conseguir una formación del sujeto. Así, Bernstein habla, por un lado, de una “pedagogía visible”,

[...] *cuya estructura subyacente reviste un carácter de visibilidad para el adquiriente, las reglas de jerarquía y de secuencia son explícitas y los criterios de evaluación son explícitos y específicos, y definidos por el transmisor. Es una pedagogía caracterizada por clasificaciones y enmarcamientos fuertes.*<sup>325</sup>

Es decir, que la pedagogía visible es perfectamente reconocida por el sujeto a la que se destina (el “adquiriente”, según la terminología del autor), y sus procesos tienen por protagonista, claramente, al emisor antes que al receptor. Su objetivo es la transmisión de los conocimientos necesarios para que ese adquiriente pueda desempeñar una determinada función correspondiente. Y, según decíamos, a ello contraponemos la idea de una “pedagogía invisible”, que es la que a nosotros nos ha llamado la atención, mucho más centrada en la adquisición de competencia y capacidades sociales por parte del sujeto. Bernstein explica, pues, que

[...] *En el caso de una pedagogía invisible las reglas discursivas (las reglas de orden instruccional) sólo son conocidas por el transmisor y en este sentido una práctica pedagógica de este tipo es (al menos inicialmente) invisible para el adquiriente, básicamente porque el adquiriente, más que el transmisor, aparece llenando el*

<sup>325</sup> Bernstein, Basil: *Poder, educación y conciencia. Sociología de la transmisión cultural*. El Roure Ed. Barcelona, 1990, p. 156.

*espacio pedagógico. La presencia concreta del adquirente es manifiesta en comparación al pasado abstracto/abstraído del discurso controlador. [...] La atención no está en un desempeño evaluable con notas por parte del adquirente, sino en procesos internos del adquirente (cognitivos, lingüísticos, afectivos, motivacionales) como resultado de los cuales un texto es creado y experimentado. [...] De modo que, mientras las pedagogías visibles se centran en un texto externo evaluable con notas, las pedagogías invisibles se centran en los procedimientos/capacidades que todos los adquirentes traen al contexto pedagógico.*<sup>326</sup>

Como vemos, la diferencia respecto al modelo “visible” es bien patente. El proceso formativo pasa a ser protagonizado por un receptor del discurso *que no se reconoce como tal*. De nuevo, nos encontramos con esa quiebra de una convención escénica a que aludíamos. La necesaria disolución de la diferencia significativa de un ámbito de ficción, o de enseñanza, de, en fin, una distancia respecto a lo que se percibe como *la realidad*, resulta ser la clave de estas concepciones comunicacionales. Una clave, insistimos, dada por la búsqueda de una efectividad de la acción, en función siempre de ella, en el caso del proceso descrito por Bernstein en la forma de una transversalidad curricular de los conocimientos que, ahora, en vez de obtenerse mediante la clásica *transmisión enunciativa de conceptos*, se hace a través de una *optimización de la experiencia procedimental*. Pues bien, esto mismo ocurre en otro caso que también nos ha resultado llamativo al respecto, el cual perfectamente podría interpretarse como una puesta en práctica de los postulados teóricos de Bernstein. Se trata de otra “invisibilidad”, ahora esa que viene a calificar una particular estrategia dramática del activista teatral Augusto Boal, lo que él denominase “teatro invisible”:

*[...] Consiste en la representación de una escena en un ambiente que no sea el teatro y delante de personas que no sean espectadoras. El local puede ser un restaurante, una cola, una calle, un mercado, un tren, etc. Las personas que asisten a la escena son aquellas que se encuentran allí accidentalmente. Durante todo el espectáculo estas personas no deben tener la más mínima conciencia de que se trata de un “espectáculo” pues esto las transformaría en “espectadores”.*<sup>327</sup>

La explicación de Boal es bien clara: de nuevo, la intervención aparece como un aspecto más de la realidad, en función de la consecución de unos objetivos concretos *en ella*. Hay que señalar el interés formativo de estos modos del brasileño en su contexto: el de un Perú de comienzos de los setenta con unas graves carencias sociales en el cual se habilitan estrategias como ésta para establecer capacidades de acción y organización cívica en una sociedad desestructurada y, sobre todo, muy mal formada.<sup>328</sup> Prácticamente, como vemos, se podría estar aquí, también, describiendo la razón de camuflaje del arte invisible: esta nueva perspectiva, la de la utilidad formativa del receptor de la imagen, nos permite ver cómo la estructura de estas obras prioriza la consecución de un *efecto*, el de realidad, por encima de cualquier otra determinación formalizadora. Lo cual resulta lógico, pues de ello depende, como hemos dicho, el éxito de una operación estética destinada a no ser *distinta* en el mundo -un mundo, en el caso del arte invisible, producido mediáticamente, por lo que de ese modo se mimetizarán sus operaciones. Estamos hablando de establecer una crítica, la que la tradición moderna reconoce como

<sup>326</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>327</sup> Boal, Augusto: *Teatro del oprimido. Teoría y práctica, I*. Ed. Nueva Imagen. México, 1980, p. 44.

<sup>328</sup> El autor, de hecho, nos habla de índices de analfabetismo cercanos al 80% de la población del país en los momentos de la puesta en práctica de las experiencias de su “teatro invisible”, las cuales formaban parte de un plan experimental de alfabetización integral, ALFIN.

capacidad del arte -del juicio estético- respecto de la sociedad, precisamente allí donde está crítica puede resultar, como decimos, eficiente: donde no es localizada, enmarcada y asimilada por el sistema al que se dirige. No poder ser objeto de consumo, del tipo que sea, es un factor fundamental para estas obras. No poder ser *objetos de arte*, al menos cuando están *funcionando*,<sup>329</sup> ya que esto no sería *operativo* en el contexto de nuestro mundo estetizado; por eso se adoptan otras estrategias para aparecer en él. Su interés, reiteramos, no es el de instituirse como objetos de contemplación estética: ser mirado no implica ser contemplado. La publicidad no se contempla, se recibe y se asimila, gracias a un tipo de relación dada por una serie de recursos tales como la espectacularidad de la imagen, su superficialización o su repetición, por ejemplo. Estos no son procedimientos, como vemos, propiamente artísticos, aunque sí eminentemente retóricos, y estéticos en un sentido que ya examinamos<sup>330</sup> hasta qué punto pone en cuestión el propio significado del término.

Mas, si nos detenemos un tanto a calibrar la raíz histórica de este interés por la efectividad social de la obra de arte, si nos remitimos a lo que hemos dicho, por ejemplo, sobre los diversos planos que presenta la categoría de autonomía del arte, llegaremos a la conclusión de que esto ya fue planteado en su momento por otros comportamientos artísticos distintos del que aquí presentamos. ¿Qué interés tiene, pues, esta nueva caracterización del fenómeno?, ¿en qué radicaría esa supuesta novedad? Éstas son cuestiones en las que se examina, de pleno, la pertinencia de nuestro estudio, la distinción de nuestro objeto como tal, por lo cual hemos aquí de dar buena cuenta de ellas. Así pues, recordemos ante todo esos momentos en los cuales ya se había pensado en el arte como un fenómeno cuyos planos pragmáticos adquieren una relevancia sustancial en el mismo, un recurso cultural que se concibe como posibilidad de acción en lo social. Ya hemos visto cómo a principios del siglo XX una serie de circunstancias históricas confluyen de forma que se produce una eclosión tal de los modos de pensar y representar, que el período constituiría un giro radical para la cultura occidental en general, y para el arte en particular. Y entre los componentes de esta mutación civilizatoria nos encontramos con manifestaciones artísticas que toman partido por la realidad, esto es, por acceder a intervenir en el proceso histórico del mundo, *empleándose, aplicándose* a ello con vehemente empeño. Una vehemencia, la del futurismo, productivismo, *Proletkult*, dadaísmo, surrealismo, etc. que, no obstante, obtendría resultados diversos, por muchos juzgados como fracasos, por otros como génesis de nuestra actual condición de estetización generalizada. ¿Qué diferencia existe entre aquellos momentos y el nuestro, es decir, entre *aquella* actitud del arte y *esta* actitud del arte? El modo de pragmatización de la actividad artística, evidentemente, debe variar con las circunstancias en las que se produce, con el mundo en el que se realiza su acción, de manera que vamos a comparar ambos *modos de empleo* de la acción del arte. Pongamos un ejemplo en esta dirección: el crítico norteamericano Hal Foster recuerda cómo clamaba Walter Benjamin, en 1934, por que el artista se alineara con el proletariado.<sup>331</sup> Mas señala cómo lo hacía en un sentido muy concreto:

[...] *En el París de 1934 esta llamada no era radical. El enfoque, en cambio, sí lo era. Pues Benjamin urgía*

<sup>329</sup> Daremos cumplida cuenta, en su momento, de cómo el arte invisible articula su existencia ambivalente, *dentro* y *fuera* de la institución arte, en función de dos momentos distintos de aparición, en el mundo como presencia operativa y en el museo como documento de esa operación.

<sup>330</sup> Ver el capítulo dedicado a las transformaciones del sujeto estético moderno, en el cual atendemos a las consecuencias de esa generalización de lo estético bajo el signo de su banalización.

<sup>331</sup> Foster, Hal, *op. cit.*, pp. 175 y ss. El autor se remite al texto *El autor como productor* de Walter Benjamin, por él recogido en Benjamin, Walter: *Reflexions*. Peter Demetz ed. Harcourt Brace Jovanovich. Nueva York, 1978, pp. 220-238.

al artista “avanzado” a intervenir, como trabajador revolucionario, en los medios de producción artística, a cambiar la “técnica” de los medios de comunicación tradicionales, a transformar el “aparato” de la cultura burguesa. No bastaba con una “tendencia” correcta; eso era asumir un lugar “junto al proletariado”. Y “¿qué clase de lugar es ése?”, preguntaba Benjamin en líneas que aún pican: “El de un benefactor, el de un mecenas ideológico: un lugar imposible”.<sup>332</sup>

Benjamin estaba reclamando una efectiva labor de la vanguardia en el mundo. Salirse del marco para acceder a los flujos sociales, desde el arte, implica actuar como esa instancia crítica de la que ya hemos hablado, y no sólo para delimitar los problemas, sino para cambiar su situación. Ésa es la diferencia que, más adelante, señala Foster entre productivismo y *Proletkult*, éste abogando por la refundación de una cultura para el proletario, aquél por el derrocamiento de la cultura burguesa y la construcción de una nueva cultura desde el proletariado. Tal diferencia, dada en términos de claro matiz estratégico, estriba en los distintos modos de concebir la pragmática del arte desde una y otra opción: evidentemente, Benjamin argumentaba a favor de la productivista, que sí asume la necesidad de un cambio desde la estructura de qué se llame cultura, de cómo, por qué y para qué exista tal categoría. Su tesis al respecto es, de hecho, bien clara: “el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse, o mejor aún elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de producción”<sup>333</sup>. De ahí, precisamente, su idea del autor como productor, que le hace referirse al concepto - acuñado por su admirado Bretch- de “transformación funcional” en tanto que exigencia profunda, y muy rotunda, al intelectual de “no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido progresista”<sup>334</sup>, llegando incluso a distinguir, para advertir con agudeza, de las perversiones ideológicas de la simulación en este caso:

[...] *Pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnabile, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser naturaleza revolucionaria.*<sup>335</sup>

La memoria de aquellos años, los cuales el escritor Enrique Vila-Matas no duda en calificar como “de una intensidad de inteligencia que es necesario hoy recordar”,<sup>336</sup> nos remite a una concepción del mundo, ése en el que interviene la “avanzada” obra de arte, dada de forma muy marcada por una conciencia política de la realidad que se distingue de la que hoy podamos comprender respecto a nuestro presente. Ello ocurre en función de una causa fundamental, a nuestro entender, una razón que, también, da cuenta de cómo el propio término, “político”, ha sido hoy estigmatizado hasta llegar a perder el sentido que entonces manifestaba. Estamos hablando de que si a principios del siglo XX sí que se podía hablar todavía de maneras de comprender el mundo según modelos históricos y estructuras globales de dominación y, sobre todo, progreso, hoy tales planteamientos ya no parecen plausibles. Al contrario, parece haberse establecido una franca distancia entre el

<sup>332</sup> *Ibid.* p. 175.

<sup>333</sup> Benjamin, Walter: *El autor como productor*. En *Iluminaciones III. Tentativas sobre Bretch*. Taurus. Madrid, 1999, p. 124.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>335</sup> *Ibid.*

<sup>336</sup> Enrique Vila-Matas entrevistado por Fernando Sánchez Dragó en el programa *Negro sobre blanco*, TVE2, 2-II-2003. Precisamente a ese recuerdo dedica el escritor, de modo específico, su libro *El mal de Montano* (Anagrama, Barcelona, 2002), aunque el de las vanguardias artísticas es, en general, un territorio muy frecuentado por su escritura.

hombre y la historia: si entonces el hombre era un sujeto histórico, hoy parece que debe definirse de otro modo. En su *Obra abierta* (1962), Umberto Eco hacía mención, en este sentido, al concepto de alienación como condición de una existencia que hoy llamamos postmoderna:

[...] *Nosotros entonces, por el hecho mismo de vivir, trabajando, produciendo cosas y entrando en relación con los demás, estamos en la alienación.*

*¿Sin remisión? No, simplemente sin posibilidad de eliminar este polo negativo, lanzados en lo vivo de una tensión que es preciso resolver. Por esto, cada vez que tratamos de describir una situación alienante, en el mismo momento en que creemos haberla aislado descubrimos que ignoramos los medios para salirnos de ella, con lo que toda solución no consigue otra cosa que replantear el problema, aunque tal vez a un nivel diferente. Esta situación –que en un momento de pesimismo podríamos definir como irremediabilmente paradójica, inclinándonos así a reconocer cierto “absurdo” fundamental de la vida-, de hecho, es simplemente dialéctica, es decir, no puede resolverse eliminando simplemente uno de sus polos. Y el absurdo no es más que la situación dialéctica vista por un masoquista.*<sup>337</sup>

No habitamos, ni mucho menos, el absurdo, sino esa dialéctica de la alienación. Y ello constituye un contexto a tener en cuenta si se pretende realizar un trabajo que se sustente sobre la intervención en la realidad, como es el caso del arte invisible. Las condiciones, pues, de conocimiento del medio, las características del mismo, *lo que de él se espera, lo que al mismo hombre se le exige*, son factores de transformación que, ellos mismos, han modificado su configuración desde principios del siglo XX. No se plantea, hoy, una revolución emancipadora de pueblos oprimidos, no se concibe ya, siquiera, una alternativa radical al sistema económico vigente. Estas son cuestiones que, si se nos permite la expresión, se han dejado por imposibles: mas no así ocurría en los momentos en que Benjamin escribía las palabras que cita Foster. En 1944, Horkheimer y Adorno daban razones para comprender este cambio que hoy habitamos, y las vinculaban al proceso de adulteración sufrido por el proyecto ilustrado desde su inicio, de forma que

[...] *el concepto de este mismo pensamiento [ilustrado], no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de su perversión que hoy se verifica por doquier.*<sup>338</sup>

Estamos hablando del proyecto ilustrado en cuanto que concibe la emancipación humana como objetivo último, el modelo utópico de civilización, el fruto del sometimiento del interés a la razón... El fracaso de la *realización* de estas ideas, la fragilidad del plano pragmático del proyecto, nos hacen mirar tales intenciones como loables ejercicios de voluntad, de una ingenuidad hoy impensable. Pues, hoy, parece que pensar así no resulta ya sólo inocente, sino, simplemente, inútil. Y, si una de las trazas fundamentales de las propuestas artísticas que nos ocupan es su *operatividad*, se comprende la opción por otros modos distintos a los planteados desde el embate vanguardista de principios de siglo. Nos acercaremos mejor a la cuestión si recordamos, de nuevo, a los dos pensadores alemanes:

<sup>337</sup> Eco, Umberto: *Obra abierta*. Planeta-Agostini. Barcelona, 1985, p. 254.

<sup>338</sup> Horkheimer, Max / Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 53. Estamos citando aquí según la versión primera del prólogo a la obra redactada por los autores, de 1944.

[...] *La suspensión del concepto, ya fuera en nombre del progreso o de la cultura, que se habían puesto secretamente de acuerdo hacía tiempo en contra de la verdad, dejó el campo libre a la mentira. La cual, en un mundo que sólo verificaba proposiciones empíricas y conservaba el pensamiento, rebajado a contribución de grandes pensadores, como una especie de eslogan envejecido, no podía ya ser distinguida de la verdad, neutralizada y reducida a patrimonio cultural.*<sup>339</sup>

Estos autores hablan de “verdad” en cuanto fin ideal del proyecto ilustrado, un proyecto esencialmente humanista. Esa perversión según la cual un sistema de radical racionalización vacía de sentido el concepto, precisamente en aras de una operatividad tan parcial como extrema, la del rendimiento económico, la de la productividad y el interés *frente a y en detrimento del* desarrollo del *hombre*, se manifiesta especialmente sofisticada en su *conservación* “como una especie de eslogan envejecido” de esa “verdad” a la que se debía, en origen, el proyecto. De esta forma, la reducción a “patrimonio cultural” de que se nos advierte será precisamente lo que intente evitar un arte que no se presenta como tal, sino que pretende evitar esa restricción cosificadora: ésta es otra de las razones por las cuales el arte invisible prefiere el modo operativo frente a la presencia objetual. Y ello es un procedimiento para asumir la circunstancia actual, una opción de producción y aparición que se hace consciente tanto de las posibilidades como de las limitaciones del arte moderno *en el mundo* para poder actuar.

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 93.



### 3.4.3. Operativizar el concepto

Pero sigamos indagando las respuestas del arte invisible a las consecuencias de ese diagnóstico de, hemos visto, *inevitable perversion* del proyecto ilustrado. Pues de los modos de actuación descritos podemos deducir una opción clara: a través de la transformación de la forma de comprender la utilidad del concepto -de la herramienta *humana* para hacerse con el mundo- podemos dirigirnos hacia una digna salida de un proceso que, como se ha subrayado, nació “viciado”. Se trataría, pues, de trascender la lógica de polaridades de forma/contenido, naturaleza/entendimiento, o cosa/concepto, para, si se nos permite la expresión, *operativizar el concepto*, esto es, asumirlo como instancia compositiva y formativa de un proceso que se llama obra de arte.



fig. 93. RLC, *Travel holiday*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$* (1994)

El arte como *proceso*, de larga tradición moderna y sobre todo pujante en la postmodernidad, no se limita a las experiencias más o menos ortodoxas del arte conceptual, del accionismo o de las intervenciones de vocación sociológica, por citar algunas manifestaciones recurrentes, sino que constituye una fecunda vía de expansión de la propia idea de arte que puede hacer que, como ocurre en el caso de *WORD\$WORD\$WORD\$* en particular, y del arte invisible en general, se diluyan los límites que definen su lugar social y su marco de actuación. De hecho, que esos límites sean premeditadamente traspasados en busca del establecimiento de otros modos de significar (en este caso, y en el sentido antes mencionado, mediante una revisión de la *efectividad* del discurso artístico). Estas modificaciones nos parecen claras y evidentes; sin embargo, sigamos buscando causas para ellas, pensando motivos para esta deriva del arte que lo disuelve en el mundo.

Pensemos, por ejemplo, hacia dónde apunta la acción de este arte que hoy se siente impelido, precisamente, a existir como parte del mundo, una parte que dé cuenta crítica del mismo. Y ello en un contexto postmoderno en el que hemos observado la caducidad de los discursos históricos, de los metarrelatos que implicaban la idea de progreso, de los proyectos universalistas de emancipación... La visión de lo que pueda ser el mundo ha cambiado con él. Según Foster, se ha producido un “deslizamiento de un tema definido en términos de *relación económica* a uno definido en términos de *identidad cultural*”<sup>340</sup>, lo cual hace comprensible que el artista que emplea la realidad como campo de su representación se concentre no tanto en horizontes utópicos cuanto en situaciones concretas y presentes. *Ou*, “no”, *topós*, “lugar”: frente a la actuación respecto a un lugar diferido por definición, se prefiere la inmediatez de lo accesible. De esta forma, si Foster habla de identidad cultural, algo muy común en

<sup>340</sup> Foster, Hal, *op. cit.*, p. 177.

el arte de los últimos veinte años, nosotros, sin embargo, pensamos que ese deslizamiento desde una relación económica hasta otra de tipo diferente se resuelve mejor si concebimos ésta última en términos de *localización* (por contraposición a *universalización*): actuaciones posibles para el artista son las que puede abarcar en su acceso al contexto en el que opera y en su conocimiento del mismo. Así, el de la identidad cultural puede comprenderse como un desarrollo instrumental, como una manera de hacerse con una realidad que ha de concebirse bajo algún paradigma de intervención que la haga, insistimos, *accesible*.

Por lo tanto, podemos hablar de pragmatización de la obra de arte en el sentido de que se pasa de una concepción de la misma en términos ideales, referidos a instancias que, al fin y al cabo, se cifran en términos que aspiran a la trascendencia y la universalidad, hasta otro modo de concebirla según el cual se articula como parte de un proceso social cuya significancia es eminentemente contextual, lo cual la define como fenómeno de vocación inmanente y local.

Hemos en este punto de recordar una ambivalencia del arte invisible ya señalada en momentos anteriores de esta investigación, pero que conviene tener presente para poder comprender en su debida medida lo que venimos ahora a exponer. Dicha ambivalencia se presenta, por un lado, como una existencia social de la obra, en la calle, actuando con relación a “no-espectadores”, esto es, a los viandantes varios que ocupan el territorio urbano o los usuarios del territorio mediático. Es aquí donde ocurre el desplazamiento que estamos describiendo, la pragmatización de estas operaciones artísticas en función del entorno. El otro plano de la dualidad sería el que conocemos dentro del mundo especializado del arte, en el cual las operaciones que nos

ocupan aparecen -como, repetimos, ya explicamos en su momento<sup>341</sup>- narradas, y lo que se valora es esa narración. Una presencia, pues, *diferida*, que podemos asemejar, en este sentido concreto, a los trabajos, por ejemplo, de Sophie Calle: su obra se remite siempre a una historia que no vemos sino en sus restos, en los indicios de su existencia, en su relato de un extrañamiento que, sin embargo, en su presentación sí que nos reconcilia con la tradición *contemplativa* de nuestro arte moderno.<sup>342</sup>



figs. 94.1, 94.2 y 94.3. Sophie Calle, tres fragmentos de *Suite veneciana* (1980). La series fotográficas de Sophie Calle como ésta funcionan en tanto que documentación de un proceso que en su ocurrir no aparecía como arte. La atribución de este valor ocurre a posteriori en la apreciación de la extrañeza de la mirada o de la acción que nos muestran

<sup>341</sup> Véase el capítulo anterior de la investigación, en su epígrafe titulado *Del arte a la crítica*.

<sup>342</sup> Dejándonos deducir, por otra parte, el plano más *documentalizador* de los modos modernos de exposición que, precisamente, priman la objetualidad sobre el proceso en su valoración del arte.

Pues, ¿cómo comprendemos el trabajo de RLC si no es en cuanto que valoración de su estrategia cuando está en la calle y no se aprecia como arte? Este “ser apreciado dentro estando fuera”, si se nos permite la expresión, define el modo de experiencia estética que nos ocupa, y ello es importante recordarlo aquí, como decíamos. Define, asimismo, una situación de *necesidad de supresión de la distancia estética* que reconocemos sintomática del agotamiento de ciertos planos de tal distancia, especialmente relacionados con su capacidad de *afectar* al espectador. De ahí se deriva el desarrollo que acabamos de mencionar, y que se plasma en una verdadera tematización de la disolución del arte en planteamientos que lo relacionan y lo modifican desde parámetros etnográficos, antropológicos, sociológicos o políticos. Lo que venimos a explicar es que en el caso que nos ocupa, ya no se contempla, como hemos visto, la obra como presencia, sino como una operación que se relata, de forma que la intervención en “lo real” se instituye en todo un *género* del arte. Intervención, operación, proceso... son las salidas que toma un arte que pretende, por razones evidentes, trascender los límites que su propia nominalización disciplinar le impone.



fig. 95. RLC, fotograma de uno de los videopoemas *Segundos fuera*, serie de insertos televisivos del proyecto *WORD\$WORD\$WORD\$* (1994)



### 3.4.4. Lo cotidiano extrañado

Dicho esto, podemos ahora destacar alguno de los muchos desarrollos posibles de esa modificación pragmatizadora que observamos en el arte contemporáneo, para lo cual nos centraremos en aquellos que mejor ilustran los modos del arte invisible. Así, hemos de citar aquí uno que nos ha resultado de particular interés, quizás por su simplicidad estructural como recurso retórico, la cual se corresponde, sin embargo, con una tremenda eficacia. Estamos hablando de que en el arte invisible entra en juego un mecanismo mediante el cual *lo cotidiano es descubierto como extraño*. Señalemos que esto tiene una amplia tradición en nuestra modernidad, pues la cuestión es que estamos hablando de una categoría estética, la de *lo siniestro*, cuyos antecedentes románticos, psicoanalíticos y surrealistas ya pudimos reconocer con claridad cuando tratamos la cuestión en relación a la pérdida de autonomía del arte<sup>343</sup>. Así, convendrá insistir en que mediante este recurso, *no se nos pone ante un objeto extraño* –que, básicamente, es el mecanismo habitual en el proceso ortodoxo de contemplación del arte- sino que –debemos subrayar la importancia de este punto- el aspecto cotidiano *deviene extraño ante nosotros*.<sup>344</sup> En su artículo sobre lo siniestro (*Das Unheimliche*, 1919), Sigmund Freud recurriría a una definición de Schelling para acotar la significación del término:

[...] Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado.<sup>345</sup>

Una manifestación, ésa, que nos desconcierta profundamente, pues viene a socavar nuestra íntima seguridad en el principio de realidad de aquello que creíamos conocido, de forma que podremos entender lo siniestro como “aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”<sup>346</sup>. Mas, por otra parte, conviene también subrayar cómo “lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad”<sup>347</sup>, de manera que, aquí, como, recordemos, observaba el profesor Puellas, no hay *distancia estética* alguna que instituya a un *espectador*, por lo que “lo específico del sentimiento de lo siniestro es que nos impide situarnos en el espacio de la representación”<sup>348</sup>. Y ahí radica su eficacia cuando nos referimos al arte invisible, en la extrañeza producida por una *cosa cualquiera* que, de repente, desvela un “error” en el mundo, en el lenguaje que el mundo articula para aparecer ante nosotros. Es decir, que, mediante este proceso, el mundo se expone como apariencia. Lo que, como vemos, se está poniendo en juego aquí es esa naturalidad con la cual nos hacemos cargo del mundo, el automatismo que nos permite entender la realidad

<sup>343</sup> Véase el capítulo II de la investigación, en su epígrafe *Autonomía y socialización del arte: el proceso estético del arte invisible*, en el momento que abordábamos el proceso de desconocimiento de la imagen por parte del espectador.

<sup>344</sup> De hecho, el propio vocablo que empleara originariamente Freud para nombrar la categoría, *unheimlich*, es el antónimo de *heimlich* (“íntimo”, “oculto”) y de *heimisch* (“doméstico” o “familiar”).

<sup>345</sup> Cit. en Freud, Sigmund: *Lo siniestro*. En *Obras completas. Tomo VII (1916-1924)*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2001, p. 2487.

<sup>346</sup> Freud, Sigmund, *op. cit.*, p. 2484.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 2500.

<sup>348</sup> Puellas, *Modos de la sensibilidad*, p. 112.



fig. 96.1 Paul Nougé, *Mujer espantada por un cordel*, de la serie *La subversión de las imágenes* (1929)

como tal. Y ello nos lleva a tener que pensar las maneras que articulamos para acceder a ese mundo, esto es, para reconocer en él aquello que nos permitirá darle un sentido. Por lo tanto, podemos decir que uno de los efectos fundamentales de esta pragmatización del arte que estamos postulando consiste en cuestionar la lógica del *reconocimiento*, aquella por la cual nos sentimos seguros en un contexto que dota de sentido a las cosas que en él encontramos. Tal estrategia siguen, por ejemplo, muchas imágenes surrealistas: el belga Paul Nougé nos servirá, como ya lo hizo en el segundo capítulo de este bloque de la investigación<sup>349</sup>, de claro ejemplo de ello. En su serie fotográfica *La subversión de las imágenes* (1929), la realidad no es alterada mediante la intervención en los objetos que la constituyen, sino que la variación reside en que los personajes representados en estas fotografías utilizan un código de reconocimiento ajeno al nuestro. Literalmente, donde ellos, *con total naturalidad*, asumen objetos, nosotros no vemos más que vacío. Es esa propia naturalidad de las situaciones la que nos resulta desazonante, *extrañadora*.



fig. 97. RLC, *Décret n°1* (1992)

El modo que aquí emplea Nougé para operativizar la imagen, en esta ocasión con una clara intención desveladora de la ficción constitutiva del lenguaje, da cuenta de la línea de trabajo que, en este sentido, pretendemos subrayar con relación al arte invisible. Ya hemos hablado de la consciencia de RLC acerca de la relevancia de un olvido: el de la subversión del lenguaje; y de una recurrencia de ese olvido: en todas las revoluciones sociales. Si las revoluciones no han cambiado casi nada ha sido porque se han olvidado de cambiar el lenguaje... Y, vistas las carencias de efectividad del utopismo de afán universalista que hemos descrito, esta subversión del lenguaje se describe ahora como una operación, como decimos, de carácter local. Una *localización* que, en primera instancia, nos afecta en cuanto que intimidad más que como colectividad: es *siniestra*. Mas luego expande su significación, en cuanto que transgresión del código



fig. 96.2. Paul Nougé, *El brindis*, de la serie *La subversión de las imágenes* (1929)

<sup>349</sup> Vid. fig. 65.

lingüístico, a la colectividad. Operaciones de RLC como *Décret n°1*<sup>350</sup> son buenos ejemplos del modo de aparición que venimos refiriendo. Lo mismo que puede ocurrir con obras tan diferentes formalmente como las de Gordon Matta-Clark, las cuales, sin embargo, desde el punto de vista que hemos descrito funcionan en el mismo sentido.

Parece claro que el mecanismo que aquí se está utilizando no es otro, en el fondo, que el de una estrategia eminentemente posmoderna: el *collage*. Si se trata de hacer ver lo real como constructo, de producir un extrañamiento del mundo mediatizado, qué duda cabe que no podemos dejar de recordar este modo –por otra parte, una de las constantes del trabajo de RLC<sup>351</sup>- de pensamiento y producción crítica. Pues ese *hacer ver* no puede, según venimos insistiendo, imponerse, esto es, distinguirse, *exponerse*, sino que *ha de ser descubierto* por un sujeto que en dicho proceso de relación con la imagen experimentará una nueva mirada a ese mundo. En *Collage: de la lectura considerada como una de las Bellas Artes*<sup>352</sup>, Esteban Pujals se acerca a la obra de López Cuenca a través del uso que el artista hace del *collage*, encontrando en esta técnica de representación un vehículo insustituible para el planteamiento certero de una serie de cuestiones que considera fundamentales respecto al funcionamiento político de la actividad del arte. En concreto, se refiere, que es lo que aquí nos atañe, con particular agudeza a su capacidad de subvertir la presencia de la obra como *medio neutral* al respecto, en el sentido de provocar la discusión acerca del valor y del uso que se hace de los significantes, de su relación con los significados:



figs. 98.1 y 98.2. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect* (*Etant d'Art pour Locataire*), "corte" realizado París en 1974

<sup>350</sup> Recordemos cómo esta obra, precisamente en razón de su capacidad operativa, fue censurada por parte de la propia institución que la había encargado, responsable del proyecto *Arte contemporáneo en los espacios públicos de Expo'92*, de manera que nunca llegó a ser vista en público: se montó para ser fotografiada y se desmontó antes de la inauguración de la exposición universal. Tal situación nos sitúa ante otra prueba de la persistencia actual de paradigmas de apreciación del arte que implican su neutralidad efectiva respecto a la realidad a la que se remiten, que exigen un nivel de crítica que no exceda el tradicional ámbito de su tematización.

<sup>351</sup> El propio autor explicaba con nitidez el sentido de estos modos de realización en una entrevista reciente:

[...] *Se trata de mero sentido común: los lenguajes en los que vivimos tienen ese carácter híbrido. En sociedades alfabetizadas como la nuestra, el poder arrollador de las imágenes nos desalfabetiza, nos analfabetiza: sobre todo a través del discurso publicitario, que es el que elabora el catálogo de los deseos autorizados, de los sueños posibles. Es un mecanismo de defensa propia: intentar leer las imágenes, descifrarlas como lenguaje que son... combinar diferentes recursos lingüísticos puede parecer a primera vista complicado, pero más bien son el modo de desbrozar esa falsa simplicidad.*

(Vid. Taján, Alfredo: "Las instalaciones multimedia son tan políticas como las películas de acción". Entrevista con Rogelio López Cuenca, *Diario Sur*. Málaga, 1-X-2004, pp. 76-77.)

<sup>352</sup> Pujals Gesalí, Esteban: *Collage: De la lectura considerada como una de las Bellas Artes*. En RLC, *Word\$*, pp. 84-103.



fig. 99.1. Pablo Picasso, *Hombre con pipa*, 1915

[...] *La utilización de la técnica del collage en estas obras [de Picasso, Braque, Schwitters, Eliot, Pound y otros] supone una revolución completa en la conceptualización del arte por parte de sus autores, para quienes el medio artístico he dejado de ser un canal neutro por el que el artista emite mensajes investidos de valor y se ha convertido precisamente en el objeto de una actividad que no puede ya ser sino crítica respecto a los lenguajes en los que vivimos.*

*Es la naturaleza del habla y de la mirada, el hecho de ser el habla y la mirada lo que nos constituye en sujetos, lo que el collage propone como el objeto de una reflexión colaborativa con el espectador, una reflexión en la que el objeto artístico renuncia a su antiguo status como imagen o mensaje unívocos*

*emitidos unidireccionalmente por un canal indiscutido, para presentarse precisamente como parte de la discusión colectiva (entre los hablantes del habla, los hablantes del gesto y la mirada) sobre el valor o significado de los significantes utilizados y, por metonimia, del significante en general. En este sentido el collage supone una lúcida percepción por parte de sus inventores y usuarios con respecto al autoritarismo implícito en la concepción tradicional del lenguaje artístico como un medio neutral.*<sup>353</sup>



fig. 99.2. Kurt Schwitters, *Construcción para damas nobles*, 1919



fig. 99.3. RLC, fotograma de uno de los video poemas *Segundos fuera*, serie de insertos televisivos del proyecto *WORD\$WORD\$WORD\$*, 1994

Entiéndase, ahora, que el collage que desarrolla *WORD\$WORD\$WORD\$* no sólo viene dado por el modo de construcción de la imagen en sí, sino que esa diferencia plástica que observamos entre dos recortes de procedencia diferente se sitúa en este caso en un hacer aparecer esa *costura* en la propia realidad del viandante, en un *mostrar grietas*, recortes en la continuidad del paisaje natural que la conforma. Si se ha indicado arriba el carácter de *descubrimiento* que tiene la mirada extrañada del viandante a estas imágenes, ha sido porque queremos

subrayar justamente la condición didáctica –en un modo particular, como veremos– que podemos descubrir en unas obras que trabajan a partir de un mundo que nos viene *dado sin lugar a dudas*, y que requiere, por tanto, ser interpretado más allá de su aparición. Lo que antes aprendíamos leyendo textos, a través de la escritura, que conlleva un esfuerzo y una formación, que implica reflexión continua en el acto de *leer* simplemente para poder *comprender*, ahora se nos proporciona y administra como algo perfectamente *producido*<sup>354</sup>, estableciendo un



fig. 99.4. RLC, *Expo92*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*, 1994

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>354</sup> Evidentemente, estamos aquí empleando el término en su sentido de *diseño de aparición* tal y como se entiende, por ejemplo, en el ámbito televisivo.

tipo de relación directa que excluye la mediación crítica: la imagen mediática se asimila sin condición previa de aprendizaje. Su condición lingüística ha desaparecido de la conciencia del sujeto, de modo que se identifica con la realidad. Éste es precisamente el punto en el que pretende actuar la estrategia de visibilización del lenguaje a que se refiere Pujals Gesalí y desde la que opera el *arte invisible*, lo que Bretch llamaba desfamilización, la *ostranenie* de los cubofuturistas.

Pues bien, decíamos que esto describe la vocación didáctica de estas producciones, mas en un modo concreto: uno que podemos explicar mediante el concepto de *aprendizaje significativo*<sup>355</sup>, en el cual pensamos que puede estar la clave para comprender la importancia que se otorga a esta puesta en evidencia de la imagen como artificio. De hecho, la preocupación fundamental que observamos en estas estrategias artísticas es, como ya hemos indicado, la de proporcionar la oportunidad de reflexionar acerca de su naturaleza instrumental, o lo que es lo mismo, de suponer unos fines a la acción de tal instrumento, cuyo objetivo, por cierto, no es otro que el receptor de la imagen. Así nos lo hace ver el profesor Len Masterman, quien, desde el particular prisma que le proporciona su especialización en la incidencia de los medios de comunicación en los transcurso de aprendizaje y socialización, sitúa el proceso de naturalización de las imágenes en el centro de una profunda y documentada crítica de los mass-media:

[...] *Se puede decir que el poder ideológico de los medios es, en cierto modo, proporcional a la aparente naturalidad de sus representaciones, puesto que la potencia ideológica de un producto de los medios radica principalmente en la capacidad que tengan los que lo controlan y lo elaboran, para hacer pasar por real, verdadero, universal y necesario lo que son construcciones inevitablemente selectivas y cargadas de valores, en las que se inscriben intereses particulares, ideologías y modos de entender (discursos).*<sup>356</sup>

De ahí la asimilación de estos modos de intervención que se valen de estrategias como este *aprendizaje significativo*, o esa *pedagogía invisible* de Bernstein que anteriormente citábamos, o aquel *teatro invisible* de Boal: de la necesidad de efectuar una modificación formativa en la mirada, en la actitud, en la relación que un viandante cualquiera puede establecer con el mundo mediático entorno.

---

<sup>355</sup> En relación con la fuerte carga didáctica que implica el método dialéctico que atribuimos a estas obras, nos gustaría señalar cómo en el campo de la pedagogía se valora especialmente el concepto de *aprendizaje significativo* del alumno, consistente en que los conocimientos se asimilan a través, precisamente, de un proceso de *descubrimiento* a través de la experiencia en la búsqueda de la resolución de un problema dado. El contenido aprendido, pues, no proviene del dictado de una fuente externa al sujeto que impone un aprendizaje estrictamente memorístico o imitativo, sino del mencionado proceso experiencial de práctica y observación de ensayos y errores por parte del propio individuo discente.

<sup>356</sup> Masterman, Len: *La enseñanza de los medios de comunicación*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1993, p. 36.



### 3.4.5. Impertinencia de la autoría e institución de la mirada

**POR FABO  
R ESTAMO  
S PARADO**

fig. 100.1. APS, *Por favor estamos parado*. Postal, 1987

que pretenda ser reconocido por ello. Esta desaparición del autor es correlativa a la desaparición de la obra como tal, evidentemente. Según señalamos en su momento, ello podíamos rastrearlo ya en las primeras incursiones del autor, a principios de los ochenta, como integrante del colectivo Agustín Parejo School [APS], intervenciones de marcado carácter furtivo y callejero: pintadas, manifestaciones, postales, pegadas de carteles... actuaciones con una clara reminiscencia situacionista –fuese ésta consciente o no para sus miembros- siempre apoyadas en la condición anónima de su autoría. De hecho, la composición de APS como grupo era algo móvil, de forma que sus integrantes iban aumentando o disminuyendo conforme lo dictaban las circunstancias. Esta misma despreocupación por la autoría y, por tanto, *originalidad* de la imagen, es perfectamente legible posteriormente tanto en la producción como en la actitud ante ella de RLC, lo cual le permite apropiarse de todo tipo de imágenes que luego, intervenidas o no, pasan a constituir sus propias obras. Este desprejuicio respecto al uso de la imagen también tiene mucho que ver, desde nuestro punto de vista, con ese proceso pragmatizador del acto artístico que nos ocupa. El gesto de tomar de la superoferta de imágenes cotidianas aquellas que convienen implica asimilar el exceso de información (una de las constantes del paisaje contemporáneo, al fin y al cabo) como un recurso más a la hora de realizar el trabajo artístico, tanto en un plano formal –el que estamos ahora refiriendo–, como en el propio proceso de concepción de la operación. De nuevo, estamos aquí ante un modo que plantea un grave cuestionamiento de sistema artístico que nos engloba: podemos, en sentido estricto, perfectamente estar hablando de apropiaciones cercanas al *plagio* de imágenes por parte de RLC. Lo cual, por otra parte, desvelaría la pervivencia y actualidad de un punto de vista que dejaría bien patente su incapacidad para comprender una obra como la que nos toca aquí estudiar. Pues, permítasenos la insistencia, desde tales

Sigamos aún observando consecuencias de este desplazamiento del arte hacia una pragmatización de su existencia: distinguiremos otra más, con claridad, si atendemos a la cuestión de la autoría de la obra. Hemos dicho que estas obras, las del arte invisible que aquí presentamos, aparecen como cosas cualesquiera del mundo, no distinguidas como arte: sin firma, por tanto, sin referencia a que *aquello que ahí está* haya sido realizado por nadie



fig. 100.2. APS, *La palabra mata la cosa*, 1985. Esta recurrente pintada sería recogida también en el video-clip del mismo título por el grupo

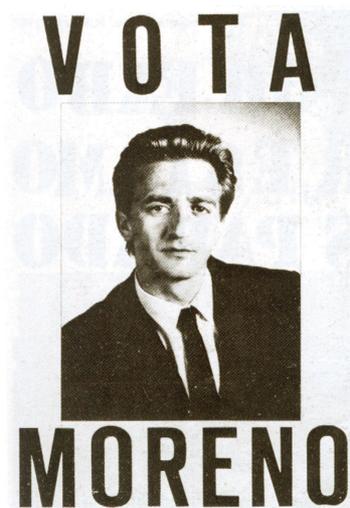


fig. 100.3. APS, *Vota Moreno, vota con garbo!* Poster para la acción del mismo nombre en la que se desarrollaba en Fuengirola (Málaga) una delirante campaña electoral (1986)

parámetros fundamentados en valores de identidad, originalidad o valor objetual, el arte invisible es, simplemente, ininteligible.

	5	adjectives
	2	adverbs
	69.31%	area not occupied by type
	31.69%	area occupied by type
	1	column
	1	conjunction
	no	depression of type into surface of page
	0	gerunds
	0	infinitives
	325	letters of alphabet
	25	lines
	11	mathematical symbols
	38	nouns
	29	numbers
	4	participles
	8 3/4" x 10 1/2"	page
	80 lb.	paper sheet
	WEDGWOOD COATED OFFSET	paper stock
	4 mil	paper
	6	prepositions
	10	point size type
	FUTURA	type face
	59	words
	4	words capitalized
	0	words italicized
	55	words not capitalized
	59	words not italicized

figs. 102.1 y 102.2. Dan Graham, *Schema*, March 1966, 1966

Esto nos recuerda aquellos primeros trabajos del artista norteamericano Dan Graham, en los cuales realizaba obras consistentes en inserciones en revistas. El propio autor las explica en el sentido que venimos exponiendo, sirviéndose para ello de su obra *Schema* (March 1966):

[...] *A través de la experiencia concreta de dirigir una galería, aprendí que si no se escribía sobre una obra de arte y no se reproducía ésta en revistas, le sería difícil alcanzar el estatus de "arte". [...] Desde esta perspectiva, el objeto de arte puede ser analizado como inseparablemente conectado con la institución de la galería, o del museo. [...] Convencionalmente, las revistas de arte reproducen arte de segunda mano que existe antes, como presencia fenomenológica, en galerías. Schema (March 1966) sólo existe por su presencia en la estructural funcional de la revista y sólo puede ser expuesta en una galería posteriormente, con lo que invertimos la relación.*<sup>357</sup>

Estamos encontrando, en esta senda de la desvalorización de instancias como las citadas, sobre todo una actitud que *asume* la condición mercantil del producto visual, tanto en un nivel artístico como, por otro lado, operativo, funcional en cuanto que figuración urbana. La crítica a la reificación de la actividad artística no conlleva su rechazo sin más, en nuestro caso. Al contrario, el asimilar estos mecanismos de absorción por parte de la institución y del mercado permite una capacidad de actuación mucho más efectiva.



fig. 101. RLC, *Bouquets*, 1989

Schema for a set of pages whose component variants are specifically published as individual pages in various magazines and collections. In each printed instance, it is set in its final form (so it defines itself) by the editor of the publication where it is to appear, the exact data used to correspond in each specific instance to the specific fact(s) of its published appearance. The following schema is entirely arbitrary; any might have been used, and deletions, additions or modifications for space or appearance on the part of the editor are possible.

SCHEMA:	
(Number of)	adjectives
(Number of)	adverbs
(Percentage of)	area not occupied by type
(Percentage of)	area occupied by type
(Number of)	columns
(Number of)	conjunctions
(Depth of)	depression of type into surface of page
(Number of)	gerunds
(Number of)	infinitives
(Number of)	letters of alphabets
(Number of)	lines
(Number of)	mathematical symbols
(Number of)	nouns
(Number of)	numbers
(Number of)	participles
(Perimeter of)	page
(Weight of)	paper sheet
(Type)	paper stock
(Thickness of)	paper
(Number of)	prepositions
(Number of)	pronouns
(Number of point)	size type
(Name of)	typeface
(Number of)	words
(Number of)	words capitalized
(Number of)	words italicized
(Number of)	words not capitalized
(Number of)	words not italicized

figs. 102.1 y 102.2. Dan Graham, *Schema*, March 1966, 1966

<sup>357</sup> Graham, Dan: *My Works for Magazine Pages*. "A History of Conceptual Art". 1965-1969. En Moure, Gloria (dir.): *Dan Graham*. Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela, 1997, pp. 63-65.

La intervención de Graham es un claro desarrollo de aquella otra histórica de Marcel Duchamp con respecto a *Fountain* de R. Mutt en *The Blind Man*. Sin embargo, también es claro que Graham pretende ir más allá de la mera puesta en evidencia de la convencionalidad de la relación objeto-arte-valor: esa publicación es la que instituye la obra, y en ella se centra como tal, describiendo la pura literalidad de la página escrita e impresa.

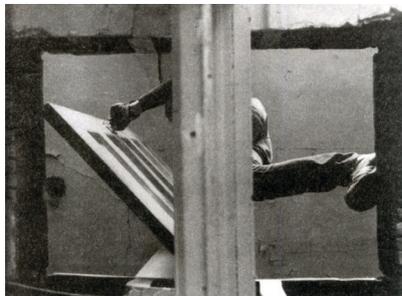


fig. 103.1. Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below*, New York, 1972

Como podemos comprobar, del mismo modo que esta operación en la cual se evidencia la superficie de la revista -del *medio*-, actúa la obra de arte invisible que se camufla como publicidad urbana o mediática: asumiendo la forma del entorno que produce la reificación, adoptando el lenguaje que se pretende subvertir. Aquí, de nuevo, Matta-Clark se erige en otro referente al respecto, ya que, formalmente, sus “cortes” (*cuttings*) se relacionan perfectamente con aquello que pretenden señalar: la destrucción de zonas urbanas a manos de un tipo u otro de especulación que actúa derruyendo los edificios. Pues, en este sentido, lo que Matta-Clark nos muestra, al fin y al cabo, no son más que *destrucciones*. Como siempre, se trata de proporcionar un nuevo punto de vista hacia lo cotidiano: indicar lo que sostiene la apariencia de realidad. Así se refiere el conocido crítico de arquitectura (y arquitecto él mismo) David Cohn a la obra de Matta-Clark:



fig. 103.2. Gordon Matta-Clark, *Pier In/Out*, New York, 1973



103.3. Gordon Matta-Clark, *Window Blow-Out*, New York, 1976

[...] *Muchos de los recortes de Matta-Clark, desde los Bronx Floors de 1972-73 hasta las grandes obras finales realizadas en Amberes y Chicago, podían parecer más motivadas por preocupaciones formales que políticas. Pero la idea misma del recorte tiene una carga transgresora, politizada: penetrar debajo de la piel acabada, domesticada, del entorno edificado, por debajo de sus papeles pintados, sus molduras y sus suelos barnizados, para sacar a la luz las tripas y los procesos que sirven de soporte a la superficie pictórica, aparentemente inmutable, de la vida cotidiana. Los recortes de Matta-Clark son una afirmación del proceso transformacional sobre la imagen pictórica estática, una transgresión politizada de la quietud burguesa, que surge de su experiencia en Soho.*<sup>358</sup>

Pero más allá del recorte en cuanto que representación metafórica acerca de la apariencia que se desvela en las “tripas” de los muros, como señala Cohn, a nosotros nos incumbe cómo ésta es señalada de forma concreta: invadiendo la lógica de la recepción habitual, transgrediendo, de nuevo, la “quietud burguesa” que constituye la normalidad de lo cotidiano. El recorte ocurre en el edificio y también, podemos decir que *sobre todo*, en

<sup>358</sup> Cohn, David: *Blow-out: Gordon Matta-Clark y los cinco de Nueva York*. En Corbeira, Darío (ed.): *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2000, p. 85.



fig. 103.5. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, Ambers, 1977



fig. 103.4. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, Englewood, New Jersey, 1974

nuestro modo de mirar la destrucción: Matta-Clark la estetiza para hacerla visible, esto es, para desvelar ante nosotros algo que permanece oculto, lo cual, por cierto, da cuenta del arraigado fundamento político de estas acciones. Este tipo de *ocultaciones*, que precisamente no son comprendidas como tales, sino como procesos lógicos y normales en el desarrollo de una actividad, constituyen un importante vector de trabajo de este artista, y también del arte invisible. Estamos hablando de cómo existen procesos que hemos asimilado como naturales que son perfectamente

reveladores, bajo una mirada que así los comprenda, de la ideología que rige el entramado social que habitamos. Manifestaciones de ello son tan habituales como, en efecto, *invisibles*, precisamente por su *naturalidad*. Cohn se refería a los diversos revestimientos y adornos que se añaden a la estructura de una casa para *hacerla visible*, es decir, en este caso *acceptable*. Esto corresponde a unos cánones de apreciación estética que vienen dados por una ocultación del proceso de construcción de la misma, lo cual a nosotros nos resulta absolutamente normal. Sin embargo, estos procedimientos no nos permiten acceder a la historia de su construcción: se privilegia el fin sobre el proceso. El arte contemporáneo, sin embargo, ha desarrollado muy fecundamente el sentido contrario, y ello no parece responder, simplemente, a intereses formales. Se trata, más bien, de un acercamiento a las instancias que constituyen la existencia –que no el *orden-* social, las cuales se dan como una continua transformación. Por lo tanto, mostrar ese proceso se convierte en un gesto subversivo de un orden de ocultación de procesos o, lo que viene a ser igual, de negación de posibilidades de transformación de una realidad que se quiere hacer ver como “lo dado” antes que “lo posible”. Un gesto que se realiza como respuesta a una ceguera: la de una mirada política restringida por estrictos cánones estéticos de belleza. La del ver, como decíamos antes, sólo lo *acceptable*. Así, si Cohn calificaba la obra de Matta-Clark como “una respuesta desesperada ante la violencia pasiva de esta ceguera voluntaria, un grito contra la deformación del paisaje urbano mediante una mirada estética selectiva”<sup>359</sup>, RLC no duda en señalar el *monumento* público como instrumento de dominación ideológica que es preciso contrarrestar desde esas otras concepciones del arte público que puede producir el arte contemporáneo. Es claro que en este sentido la actitud ante la producción artística y el propio trabajo de RLC tienen mucho que ver con las posturas de aquel conceptualismo de finales de los sesenta y comienzos de los setenta que protagonizaron, entre otros, los artistas que acabamos de citar. Tanto es así que nos resulta muy curiosa la expresión que utiliza Juan Antonio Ramírez para hablar del hacer de RLC, al que se refiere, en involuntaria referencia a Matta-Clark, del siguiente modo:

[...] *Su gusto por el jeroglífico, por la lengua-ensalada (una mezcla de español, alemán, francés, inglés, italiano y árabe, fundamentalmente) tiene mucho que ver con el deseo de romper las cadenas que nos atan a los poderosos, y que no son más que los “idiomas” icónico-verbales, entendidos como fortalezas muy*

<sup>359</sup> *Ibid.* p. 86.

formalizadas. RLC nos demuestra que no son inexpugnables. Su trabajo, en fin, abre en esa muralla de los códigos grandes boquetes, a través de los cuales podemos ver, por qué no, las arenas de la playa.<sup>360</sup>

Pues, en efecto, como Matta-Clark, de “abrir boquetes” se ocupa también la obra de RLC, agujeros en el texto diario del mundo que vemos. Así, decíamos que el concepto de “lo público” que sostiene RLC es altamente sensible a esa, si se nos permite la expresión, “producción ideológica de la realidad” que nos hace ver el fin por encima del proceso. Por eso, al abordar el trabajo del arte como *público*, no estamos en este caso ante un ejemplo de transposición de un objeto del museo a la calle. Si bien tal sigue siendo el modo habitual de esta práctica artística, para lo cual se emplean todo tipo de medios dirigidos a distinguir la intervención como “arte” (materiales nobles, colocaciones distintivas, indicadores de diversos tipos, como ya hemos comentado en otras ocasiones), no ocurre así con RLC –con el arte invisible en general. El trabajo que aquí nos ocupa es heredero directo, entre otras fuentes, de las prácticas de *site-specific* que se desarrollaron en los Estados Unidos gracias a



fig. 104.1. Dan Graham, *Skateboard Pavilion*, 1989. La obra, *específica para el lugar*, responde a las prácticas que ya existen en el territorio en el que aparece, en este caso a las de los skaters del lugar

mismo proyecto, en una localidad coreana, no analiza el territorio para intervenir en él. Como Picasso con aquel célebre retrato de Gertrude Stein, espera que sea ese territorio el que acabe adaptándose a la obra. Y a este procedimiento, todo un modo (muy *moderno*, por cierto) de concebir el sentido y el proceso de producción de la obra es a lo que se niega el artista que trabaja desde los parámetros que hemos venido explicando. Entre otras cosas, porque no trata, como se ha indicado, tanto de producir *cosas resultantes* como *experiencias en proceso*. No reproducir, sino producir.

trabajos como los que hemos comentado de Matta-Clark, u otros de Richard Serra, Michael Asher o Walter de Maria, por citar algunos. El concepto de *site-specific* comenzó a emplearse de modo generalizado en los años ochenta, y fue así en relación a un modo de comprender el arte que se hace cargo del contexto en el cual se desarrolla como forma, con lo cual la práctica habitual del arte monumental queda cuestionada. Últimamente, por ejemplo, se ha hablado mucho de la *parachute architecture* (“arquitectura de paracaidista”) para referirse a ese tipo de proyectos que se realizan, bajo el ya común calificativo de “emblemáticos”, en un lugar por parte de alguien que lo desconoce totalmente. El arquitecto –como también el artista– de renombre internacional que aterriza con su propuesta en una ciudad española como podría hacerlo, con el



fig. 104.2. Stephan Balkenhol, *Man moving 2*, 2003. Claro ejemplo de lo que se ha dado en llamar “parachute art”, para referir la *desubicación* de las obras respecto al contexto urbano en el que se sitúan

<sup>360</sup> Ramírez, Juan Antonio: *Un realismo pauperista. (La contra-arqueología lingüística de Rogelio López Cuenca)*. En RLC, *Obras*, p. 30.



### 3.4.6. No reproducir, sino producir

Los monumentos se levantan para conmemorar, recordar “entre todos”, aquello que una comunidad reconoce como apreciable, como digno de ser rescatado del tiempo. Pero no olvidemos que la comunidad no se autogestiona como tal horizontalmente, sino que tal función es ejercida por sus instancias dirigentes, las que ostentan el poder –de modo reconocido o no- respecto al grupo. Por tanto, también las que sostienen, producen, eliminan o modifican los valores en función de los



fig. 105.1. Hans Haacke, *Und ihr habt doch gesiegt*, Graz (Austria), 1998

cuales se articulan las estructuras que mantienen un determinado orden del colectivo. Si la historia no es sino la experiencia que puede fundamentar o refutar una actuación del poder, éste se las ingeniará siempre para elaborar una memoria que sirva de modo eficiente a sus intereses. He ahí la

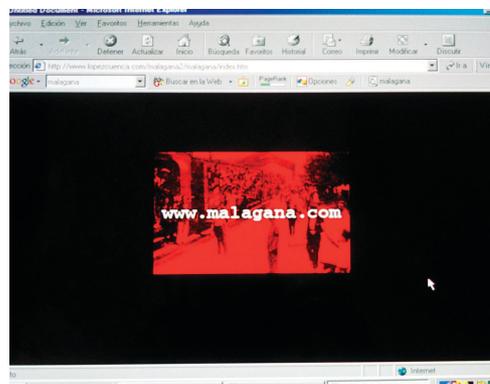


fig. 105.2. RLC, página principal de [www.malagana.com](http://www.malagana.com), 1999

importancia del monumento, un símbolo de la comunidad que contribuye a mantener un estado de cosas. En este sentido de *trabajo con la memoria* -y sólo en éste- podemos decir que la estrategia de RLC es la propia del monumento, pero con una particularidad fundamental: la memoria que se conjura procede de un rescate, de un rastreo por los *ocultamientos* que el poder ha ido realizando a través del tiempo con

objeto de mantenerse como tal. Este trabajo se fundamenta, pues, en una investigación acerca de la memoria de las comunidades, de su producción y su desaparición. El conocimiento que *desvela* cada actuación se erige en requerimiento que trae al presente una realidad olvidada/ocultada, mostrándonos la estructura del imaginario que diariamente habitamos como si fuese real. Estamos, pues, ante una operación de producción de la memoria antes que frente a una de reproducción de *lo dado como la realidad*.

En esta, más allá de su intención, resuelta *capacidad* de subversión del orden establecido reside, a nuestro entender, uno de los más apreciables valores del trabajo de RLC. Sin embargo, resulta que no se trata de un valor eminentemente artístico, según los parámetros que hemos visto



fig. 105.3. RLC, postales incluidas en el proyecto *Marina/Seascape*, 1998

nuestra tradición moderna asume como propios de una obra que se debiera manifestar autónoma, independiente de funciones o actuaciones ajenas a su propia existencia *sensible*. Intervenciones como *WORD\$WORD\$WORD\$*, entre otras, operan en –y se sirven de– sus contextos históricos y sociales para existir como obras, y su objetivo, y ahí se diferencian de la mera actuación de activismo social, no es tanto la consecución de un resultado concreto cuanto la puesta en cuestión de unos valores y usos del lenguaje que contribuyen al ocultamiento, y olvido, de relevantes elementos históricos. Al modo de Matta-Clark, nos muestran las piedras de que están hechas las paredes de nuestro tiempo. En cierto sentido, se constituyen como sofisticados análisis de retórica, de la retórica massmediática que se instituye como referencia continua de



fig. 106. Aspecto de la modificación efectuada en 1931 sobre el monumento al marqués de Larios en Málaga, a partir de la cual planteaba su proyecto APS en 1992. En la fotografía se puede observar a la alegoría del trabajo, que se encontraba a los pies de la figura del marqués, ocupando su lugar sobre el pedestal

existencia social. Podemos decir, así, que su cualidad esencial es de índole dialéctica respecto a su cultura, que son *discursos* que se hacen actos en el más puro sentido político del fenómeno. Pues tales análisis se dan en su mostrarse, de modo que su efectuación visual ocurre como una deconstrucción del código que emplean y que se nos señala como instrumento de dominación. El propio colectivo Agustín Parejo School nos proporcionaba en 1992, de modo casi simultáneo a la intervención censurada de RLC en el recinto de la Expo'92, otro buen ejemplo de estos modos, al plantear una intervención urbana en la ciudad de Málaga consistente en bajar la conocida estatua del marqués de Larios de su pedestal para situarla cruzando por el paso de peatones que abre la calle que lleva su nombre, y hacer que la alegoría del trabajador que se encuentra *a sus pies* ocupe su lugar sobre el pedestal. Este trabajo, *Sin Larios*<sup>361</sup>, al que ya nos referimos, junto a *Décret nº 1*, en el bloque 1º de este trabajo, y cuyo título e imagen en pegatinas y camisetas “détourneaban” la conocida marca de ginebra local fundada por la familia del marqués, eran una referencia directa a hechos reales ocurridos en la ciudad durante la II República, en 1931, ocasión en la cual el trabajador ocupó también el lugar del marqués, pero

éste acabó un tanto peor, en el fondo de las aguas del puerto.

Este tipo de actuaciones, se podría reprochar, no van a ningún lado de modo directo, no son efectivas: parecen destinar su hacer a una actividad de sísifos, a la impotencia del acto inútil, al absurdo de subrayar la alienación constante de la que somos conscientes, incluso exageradamente conscientes, pero de la cual sabemos no podemos salir. Sin embargo, ésta sería una lectura que, en buena consonancia con las más actuales estrategias de desideologización social imperantes, de nuevo estaría anteponiendo el resultado al proceso, la cosa al hecho de construirla. Anteriormente, Umberto Eco nos servía para recordar que, en este sentido, “toda solución no consigue otra cosa que replantear el problema, aunque tal vez a un nivel diferente”, y aquí ese nivel es el de la lectura que *conforma* una mirada. Otro punto de vista a la realidad, esto es, verla de otro modo. En efecto, *habitan*, parafraseando la cita del autor italiano, *la alienación*, la habitan más que la enfrentan pues la entienden no como otredad sino como factor constituyente de la propia realidad. Y en ese conflicto se produce, insistimos, un nuevo lugar desde el que mirar el mundo.

<sup>361</sup> Esta intervención formaba parte del proyecto *Plus Ultra*, comisariado por Mar Villaespesa con motivo de las celebraciones de 1992: una intervención por cada capital andaluza que, sin embargo, en Málaga sólo pudo realizarse en modo de exposición del proyecto, debido a que el ayuntamiento de la ciudad se negó a permitir la acción de APS.

### 3.4.7. Conclusión. Un arte desde el mundo

Hemos tratado, pues, de explicar este particular proceso *productivo* del arte invisible a partir de unas propuestas que superan el mero conceptualismo para establecerse como verdaderos generadores de lecturas, de modos de mirar. Por ello hemos buscado algunos referentes y también propuesto modos de comprender el desarrollo de la pragmatización de la obra de arte, pues nos parece que el arte invisible viene, en gran medida, dado por las causas que determinan ese desarrollo, forma parte de él. Y así, también, hemos podido situar este proceso pragmatizador de la operación artística en relación con unas causas del mismo que bien tienen que ver con las tradicionales concepciones del arte que lo vinculan a la objetualidad y a la presencialidad, a *lo único* y al genio, a la diferencia,



fig. 107.1. Maurizio Cattelan, *Hollywood*, 2000-2001. El icono universal del cine norteamericano coronaba la ladera del vertedero de Bellolampo, en Palermo

en fin, como patrón de reconocibilidad. Unas causas del proceso, todas ellas, que hemos contemplado en razón de su vigencia, unas causas respecto a las cuales se produce, por parte del arte invisible, un movimiento que las reconoce para evitarlas unas veces, subvertirlas otras. Pues, efectivamente, a poco que atendamos un tanto al “mundo del arte”, reconoceremos esa vigencia, la actualidad del uso de unos presupuestos bajo los que late toda una ideología de conservación de unos valores que resultan muy convenientes al sistema mercantil del arte, según ya explicamos en su momento. Donde opera, en fin, esa lógica que elabora toda una crítica larvada al logocentrismo para concluir que la *presencia* de la obra de arte es ignorada por una tradición -que resulta no ser otra que nuestra tradición *moderna*, por cierto- que ha potenciado *ad infinitum* el valor del contenido de unas (simples) imágenes, las cuales son *atravesadas* por el sentido que en ellas se busca. Siendo así, por tanto, que es el discurso que la obra representa lo que se aprecia, y no la *obra en sí*, como cosa diferente del resto de las cosas del mundo, como *obra de arte*.



107.2. Fuera de Registro, del proyecto *Advertising* en Mataró, 2002

Y lo que hemos intentado hacer ver, desde la explicación de este proceso de pragmatización del arte, es cómo esta crítica está obviando, desde luego de modo intencionado, su propia operación de identificación de obra de arte y objeto artístico. Cuando la modernidad implica un proceso de conceptualización del arte que afecta a todos sus planos, reducir la obra al objeto es una tergiversación tramada con intención de negar la condición contextual y relacional de la misma con respecto a su entorno, tanto simbólico como concreto. De esta forma, el detenernos en este tipo de planteamientos nos ha venido a servir para acotar el centro de interés de lo que queremos hacer ver respecto al funcionamiento de las imágenes



En párrafo que sigue cuando se cita: fig. 108. RLC, *El sabor de la aventura*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*, 1994

que constituyen las intervenciones del proyecto *WORD\$WORD\$WORD\$*. Si la mencionada crítica, en principio, podría parecer perfectamente aplicable a las obras de RLC, puesto que como *formas*<sup>362</sup> no se diferencian de otras análogas que no se consideran obras artísticas, un más detenido estudio del proceso nos puede hacer ver que la forma de estas obras, como la de tantas otras, simplemente no concluye en la superficie de su imagen. Pues su modo de manifestarse, de hacerse ver, implica una intervención en la realidad en la que actúa, en la memoria de un lugar, físico o mental, social en fin, que es señalado como significativo durante el proceso de recepción de la obra. E implica, entonces, que la formalización de esta operación concluye con la modificación del mirar de quien la interpreta: una transformación de la mirada desde una condición de recepción y pasividad a otra de análisis, a una actitud de sospecha y suposición de un encubrimiento detrás de toda evidencia, un acto que desmiente la verosimilitud de nuestro cotidiano *imago mundi*. Así pues, hemos descrito cómo es producida una consecuente modificación del entorno (lingüístico) comprendido (leído)

por una mirada *afectada*, para concluir que, precisamente en esta *afectación de la mirada* del espectador como resultado de su relación con la obra que nos ocupa reside la *ampliación* de la propia forma de la misma. Y hemos querido subrayar que ello viene dado porque tal operación *se emplea en ello como obra*, su razón de ser no puede ser otra que, visto lo dicho hasta aquí, trascender la lógica de polaridades de significado/significante, para, precisamente, asumir el concepto como instancia compositiva y formativa de un *proceso* –el de la obra de arte– que se inscribe en el devenir social. Es decir, realizar ese giro que hemos dado en definir como una operativización del concepto, pues esas propuestas salvan el mero conceptualismo para establecerse como *generadores* de lecturas, de análisis, de crítica. Un giro con el que, en palabras del artista Marcelo Expósito acerca del un texto de Rosalyn Deutsche, se trata de comprender la obra de arte “en términos contingentes, necesariamente sometida a las condiciones específicas de los contextos donde su producción, difusión y recepción tienen lugar”.<sup>363</sup> Para, podemos concluir nosotros, poder articular su capacidad operativa respecto a esas condiciones. Pragmatizándose para ser una obra *en y desde* el mundo.

<sup>362</sup> El término “forma” ha sido empleado con acepciones tan diferentes como numerosas: su ambigüedad resulta particularmente llamativa. Nosotros estamos aquí empleando una noción de forma que se define como correlato de *contenido*, en el sentido que distingue Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas* (vid. pp. 253 y ss.)

<sup>363</sup> Expósito, Marcelo: *Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas*. (En adelante: Expósito, *Vivir*). En *Modos de hacer*, p. 221. El texto de Rosalyn Deutsche que recoge este punto de vista, titulado *Agorafobia*, se encuentra recogido en esta misma publicación.

### **3.5. Búsqueda de nuevos territorios desde los que significar**



*No hay manifestaciones en Disneylandia.*

Michael Sorkin

*Beaubourg es un monumento de disuasión cultural. En un escenario museístico que sólo sirve para salvar la ficción humanística de la cultura, se lleva a cabo un verdadero asesinato de ésta, y a lo que en realidad son convidadas las masas es al cortejo fúnebre de la cultura.*

Jean Baudrillard



### 3.5.1. Introducción. El arte: un problema de lugar, un problema para el arte

Una vez razonado lo que hemos definido como un proceso de pragmatización del arte, en el modo de operaciones artísticas que optan por unos modos de actuación que prefieren la desaparición como objeto que, precisamente, el cultivo de la presencia única de éste, podemos discurrir otro desplazamiento de la disciplina. Se trata de deducir, de lo hasta aquí expuesto, cuáles serán, entonces, los nuevos territorios que se despliegan ante esta ampliación de las posibilidades de la actividad artística. Unos territorios dados por unos modos de articular la concepción del arte que, como hemos visto, se deben pero también exceden de largo sus tradiciones formales, conceptuales e institucionales heredadas de la modernidad.

Pero partamos de un ejemplo concreto. El Palais de Tokyo, en París, inaugura en febrero de 2003 una muestra titulada *Hardcore. Hacia un nuevo activismo*, que su comisario, Jérôme Sans, no duda en presentar así:

[...] *Detrás de la fórmula “nuevo activismo” está una voluntad de infiltrarse, ocupar el terreno y poner al desnudo la verdad cruda, liberada de su formateo mediático. Son artistas que pueden rebautizarse como hackers de lo real.*<sup>364</sup>



fig. 109. Una vista de la zona de cafeterías del Palais de Tokio. El suelo está cubierto por una obra de Michael Lin

En estas palabras, dejando a un lado esa nostalgia esencialista de “verdad” que manifiestan, nos llama la atención el acento puesto, justamente, en la operación de “ocupar un terreno”, de “infiltrarse” para liberar del “formateo mediático”, es decir, en la conciencia de *territorio* que, en este sentido, se tiene acerca del arte... El actuar conforme a un fin u objetivo implica el desarrollo de una estrategia, como, claramente, es el caso aquí. Pero no sólo aquí: lo mismo ocurre en una pintura de Vermeer, en una escultura de Benlliure o en una sonata de Mozart. La consecución de un efecto estético se hace posible porque se han desplegado y orquestado una serie de recursos adecuados para ello. Mas, si nos demoramos en

atender a nuestro caso concreto, podremos observar que la cuestión, entonces, radica en la variación que esa idea de *lo estético* haya experimentado desde tan ilustres casos. Decimos esto porque –del mismo modo que en otros ejemplos ya mencionados en este texto– las obras que se presentan en la citada muestra parisina no responden, en muchos casos, a los cánones habituales del arte, lo cual comporta que su artisticidad sea recurrentemente puesta en tela de juicio. Veremos aquí cómo ello, más que un agravio hacia tales manifestaciones, supondrá una corroboración de su efectividad operacional, y responderá a una intencionalidad

<sup>364</sup> Martí, Octavi: *Los “hackers” de lo real*. En *Babelia*, Diario El País. Madrid, 1-III-2003, p. 12.

y una premeditación cuidadosamente estudiadas. Pues han sido creadas, entre otras cosas, para suponer un problema para el arte.

La pretensión de acotar las condiciones del arte que se plantea nuevos territorios de producción y actuación, nuevos modos de aparición, nos desvela ciertos problemas de definición de la propia labor del arte que nos vienen rondando desde el inicio de este trabajo. Y estos nuevos territorios en los que se da la actividad artística responden precisamente a tal problemática: son su causa principal. En efecto, si hemos llegado a organizar nuestros mecanismos de reconocimiento del arte a partir de un contexto que así lo instituye, cuando lo que se pone en juego es precisamente tal contexto de aparición, la cualidad artística entra en crisis. Y ello, simplemente, porque no parece responder a unos criterios preestablecidos de formalización y, sobre todo, *situación*. Pues, si a lo largo de estas páginas venimos trazando distintos recorridos alrededor de una idea de arte que se manifiesta tremendamente ambigua en diversos planos de su existencia, en este punto del trayecto encontramos uno de ellos que nos resultará en particular esclarecedor de este conflicto de identidad.

En efecto, la *situación* del arte respecto al mundo no remite sólo, como se ha estudiado, a su implicación social y los efectos que de ello pueden derivarse. También se refiere, de manera muy especial, al propio imaginario del arte como institución de significación cultural y, por tanto, social e histórica. Hemos comprobado cómo el acto de excluirse de unos esquemas de organización que han jerarquizado las formas en función de la claridad de su identificación deviene en actividad crítica y subversiva de dicho orden: de ahí la importancia que entendemos tiene esta búsqueda de nuevos ámbitos desde los que plantear unos discursos que no pueden existir dentro de un tipo de convención artística basado en la reificación. Las figuras del arte, por tanto, son objeto de una redefinición en este desplazamiento de su *ubicación*, en su concepción como parte de otra situación distinta a la del habitual espacio-para-el-arte. Las ideas de lo público, lo político o lo estético, de contemplación, interpretación o expresión van a ser claramente transformadas por este desplazamiento que nos ocupa, y tal desterritorialización será el objeto de nuestro estudio a continuación.

¿Por qué aparecer *en la calle*?, ¿para qué *desaparecer* como presencia del arte? Refiriéndose a la exposición anteriormente citada, Jérôme Sans señalaba cómo el artista “pone el dedo en la llaga, aborda las contradicciones de su época. Picasso lo hizo en su día a su manera y los artistas de ahora lo hacen de acuerdo con nuestro tiempo”<sup>365</sup>. Y, sostenemos, esa asimilación de las circunstancias de cada tiempo, de ser consecuente, implica una sustancial modificación de las maneras de aparecer como imagen y como obra de arte. En esa dirección, por ejemplo, apunta un certero comentario de Hal Foster al respecto:

[...] *Puesto que el aparato productivo ha cambiado de un modo claro bajo el capitalismo multinacional, es posible que la intervención en el consumo de imágenes mediáticas pueda tener ahora un mayor valor crítico que la creación de otras nuevas.*<sup>366</sup>

Así, ocupar espacios públicos indistintos, no marcados por su específico uso cultural diferenciado, deviene en el empleo de unos modos que se confunden, fundamentalmente, con la publicidad y el lenguaje mediático, por un lado, o con la protesta social y política, por otro, en cualquiera de sus manifestaciones formales, que

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> Foster, Hal: *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*. En *Modos de hacer*, p. 100.

pueden ir desde pintadas callejeras o distribución de octavillas a la orquestación de operaciones de naturaleza y repercusión eminentemente sociales. Y entre estos modos situamos nosotros el arte invisible, como una estrategia que se hace cargo de esa desterritorialización a que nos hemos referido. De cualquier modo, queremos hacer ver también que la calificación que proponemos de “arte invisible” constituye un concepto amplio y abierto, *interpretable*, pero que se acota por una serie de caracteres específicos. Unas cualidades que vienen a mostrar la ambivalencia de la idea de arte que presentamos, como pudimos analizar en su momento.<sup>367</sup>

Hemos, por tanto, de colocarnos en un punto tal que nos permita abarcar con capacidad suficiente el fenómeno, un lugar desde el que tanto observar su presente como, sobre todo, distinguir los antecedentes que lo han hecho posible. En esta línea, la memoria de actitudes que nos pueden remitir a esa salida de la institución por parte de las operaciones artísticas se muestra amplia y abundante. Comencemos, entonces, con una referencia que nos parece bien significativa de una génesis del proceso, producto de la mirada que, según ya vimos en otro momento, proyectara Baudelaire sobre Constantin Guys, su particular encarnación del pintor *moderno*:

[...] *el genio de un artista pintor de costumbres es un genio de naturaleza mixta, es decir en el que participa una gran parte de espíritu literario. Observador, paseante, filósofo, llámese como se quiera; pero, sin duda, para caracterizar a este artista, os obligaréis a gratificarle con un epíteto que no podríais aplicar al pintor de las cosas eternas, o al menos más duraderas, de las cosas heroicas o religiosas. Algunas veces es poeta; más a menudo se aproxima al novelista o al moralista; es el pintor de la circunstancia y de todo lo que sugiere de eterno.*<sup>368</sup>



fig. 110. Constantin Guys, *En la calle*, 1805

Ese pintor paseante que se hace cargo de lo transitorio, de las circunstancias de la vida antes que de los temas de la tradición, se presenta, a nuestro entender, como un precedente claro del modo de concebir el arte que estamos planteando. Evidentemente, la distancia es mucha, y, por ejemplo, Baudelaire aún reconoce en la “circunstancia” todo lo que ésta “sugiere de eterno”. Sin embargo, el giro ya está dado, y no tanto por el simple elogio del escritor a un pintor de su tiempo cuanto porque lo utiliza para caracterizar nada menos que la *actitud moderna*, es decir, la que nos permite hoy entender “la cosa artística” tal y como lo hacemos. Y ello, de paso, nos permite también comprender con claridad la profunda raíz, en efecto *moderna*, del operativo artístico que proponemos: pues la (re)inserción vital del artista constituye una causa fundacional, aunque discontinua, de la modernidad, y el trabajo del arte como mirada a la sociedad se instituye en horizonte de nuestro estudio. Así lo hemos comprobado al tratar acerca de la autonomía del arte, y así resulta de nuevo ahora que nos dedicamos a los territorios de actuación del arte invisible.

<sup>367</sup> Recordemos la doble operación de “salida” y “regreso” que desarrollan este tipo de actuaciones respecto a la institución artística, la cual relacionamos con la teoría del *desreconocimiento* del profesor Rubert de Ventós.

<sup>368</sup> Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna. El croquis de costumbres*. En Baudelaire, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor. Madrid, 1996, p. 353.



### 3.5.2. El lugar: ideologías de la esfera pública

Pero indagemos un tanto en las circunstancias de esa figura que nos dibuja Baudelaire. Sigamos, para ello, hablando de territorios: es a ellos a los que se debe la actuación del arte cuando pretende hacerse con la realidad. Una realidad que no aparece “pura”, como naturaleza virgen que mimetizar. Aquel idílico modelo clásico que cargara de nostalgia la perdida unidad del sujeto moderno dejaría, no obstante, algo más que un sentimiento de ausencia: el legado consistiría en una figura sublimada de lo social que haría posible los diversos momentos utópicos que jalonan el denso imaginario de la modernidad. La palabra *emancipación*, como fuente de legitimidad, piedra de toque de cualquier propuesta de sociedad democrática, implica unas condiciones de relación que deben darse en un espacio concreto, que no será otro que el de la esfera pública. Esto quiere decir que la idea que hoy tenemos de *lo público* viene dada, precisamente, por ese proceso revolucionario que comprende el acceso de todos los miembros de la sociedad a un espacio común, exactamente aquel en el que se constituyen como colectivo (local, nacional, etc.). Ese descubrimiento de lo público como *el mundo*, pensamos, constituye una razón de la idea de modernidad que encarna el pintor baudelaireano: su mirada se vuelve hacia lo cotidiano porque es ahí donde radica el devenir de la sociedad, en la realidad que habita y, por tanto, afecta con propiedad al (nuevo) espectador, un espectador que forma parte de *lo público* en toda la amplitud del término.

De cualquier modo, el hecho de narrar la cuestión así, aunque resulta muy revelador en ciertos aspectos, implica también otras no menos ciertas exclusiones, algunas de ellas bien significativas. Por ejemplo, implica olvidar –como ya indicamos en el capítulo dedicado a las modificaciones del sujeto moderno– que ese acceso de *todos* al ámbito de lo público no resulta ser tanto un hecho cuanto una justificación ideal. La idea de lo público existe como contraposición a la de *lo privado*, en una dualidad que revela la esencia de la cultura burguesa. De ahí que lo público, como producción, pues, eminentemente burguesa, responda menos a ese ideal de emancipación general que entonan las sucesivas revoluciones modernas, que a una condición de cariz instrumental. Lo que intentamos explicar es cómo la nueva burguesía que ostenta el poder económico concibe ese espacio de lo público como instancia desde la cual controlar el poder político, sin necesidad de tener que ejercer ese mandato directamente. Ello permite desarrollar con una total libertad unos modos económicos y mercantiles que no han de responder ante una colectividad que, sin embargo, sí observa directamente al Estado como fuente de poder y le exige, pues, el respeto de una ética del mismo que no contradiga sus principios fundacionales. Ya Kant situaba el problema en este encubrimiento dominador cuando, en su célebre texto *Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?* (1784), argumentaba que

[...] *Quizá mediante una revolución sea posible derrocar el despotismo personal junto a la opresión ambiciosa y dominante, pero nunca se consigue la verdadera reforma del modo de pensar, sino que tanto los nuevos como los viejos prejuicios servirán de riendas para la mayor parte de la masa carente de pensamiento.*<sup>369</sup>

---

<sup>369</sup> Kant, Immanuel, *Ilustración*, p. 19

Hablar de un lugar *público* implica algo más que un espacio que no sea  *eminentemente privado*. Quiere significar, desde su fundamento ilustrado ideal, un ámbito, ante todo, de encuentro, esto es, de *confrontación de diversidades*. Sin embargo, el desarrollo del término se ha dado, más bien, en una especie de reflejo perverso del mismo, como *construcción de identidades*, lo cual lo produce en la forma de ámbito cerrado, refractario al debate y ajeno a la modificación. Esta instrumentalización del campo de lo público como representación de una idea de colectividad que es identificada con los límites y reglas que definen en la práctica cotidiana a la figura del Estado, impide que se dé la libertad en el sentido kantiano de *uso público de la razón*, a saber:

[...] *Entiendo por uso público de la propia razón aquél que alguien hace de ella en cuanto docto (Gelehrter) ante el gran público del mundo de los lectores.*<sup>370</sup>

Kant antepone el interés de progreso de la colectividad, esto es, la función formativa de ese encuentro (colectividad *lectora*, es decir, con intención y en proceso de *formarse*), a cualquier otra determinación más dependiente de razones privadas. Incluso, no duda en prevenir de su presencia:

[...] *el uso público de la razón debe ser siempre libre; sólo este uso puede traer Ilustración entre los hombres. En cambio, el uso privado de la misma debe ser a menudo estrechamente limitado, sin que ello obstaculice, especialmente, el progreso de la Ilustración.*<sup>371</sup>

El que sea “siempre libre” comporta, según Kant, la obligación de *manifestar* el convencimiento al que se ha llegado a partir del conocimiento propio. Ello nos da una idea de la dimensión del intercambio que se produce en este espacio, cuya función principal sería la de compartir (discutir, confrontar, desarrollar) tal conocimiento. Hacerlo público, es decir, común.

No obstante, no podemos decir que éste sea exactamente nuestro presente. Y ello es causa, entre otras, del posicionamiento de ciertas tendencias del arte actual respecto a su situación en la realidad. O, lo que viene a ser hoy equivalente, respecto a sus modos de aparición en el mundo. Por tanto, comprobando cómo el problema *no resuelto* de lo público reside en la propia génesis de la modernidad, el hecho de que una actividad que se enuncia como instancia crítica de la sociedad, como es el arte, acceda a tales territorios constituyéndolos en *campo de representación* –superando así su mera relación temática con ellos–, parece una consecuencia lógica del mismo proceso moderno. Más aún si tenemos en cuenta la profunda relación existente entre modernidad del arte y ciudad,<sup>372</sup> esto es, entre el continuo problema de la representación del mundo y el espacio en el que ese mundo, también conflictivo, se hace cierto y muestra su complejidad, como hemos ejemplificado a partir de Baudelaire.

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>371</sup> *Ibid.*

<sup>372</sup> Debemos decir que estamos aquí empleando el término “ciudad” en un plano fuertemente metafórico, como modo de representar la racionalización que implica la concepción organizada de la sociedad conforme a unos intereses y cánones que quedan perfectamente manifestados, a nuestro entender, en la imagen de la urbe contemporánea.

### 3.5.3. El arte como espacio político

No querríamos, sin embargo, caer aquí en la tentación de la nostalgia. No se trata, con nuestra lectura, de restaurar la idea de una idílica “plaza pública” renacentista, entre otras cosas porque ello iría en contra de las evidencias del tiempo que vivimos. Por otra parte, aquel espacio humanista que nuestra cultura ha sublimado también habrá de ser, como acertadamente señala Rosalyn Deutsche, interrogado acerca de su efectivo carácter “público”:

[...] *¿Qué grupos sociales se incluyen realmente y a cuáles se excluye de los espacios públicos urbanos del pasado cercano o remoto, que se consideran totalmente inclusivos o, cuando menos, más inclusivos que los actuales? ¿A quién se consideraba ciudadano en las “grandes escenas de lo cívico” que se presentan como pérdidas?*<sup>373</sup>

Unas preguntas que dirigen la atención hacia un punto semejante al de muchos de los discursos artísticos que nos ocupan. Estamos hablando de un tipo de arte que existe *siendo crítica*, que desarrolla claramente su *presencia como conflicto*, y que actúa allí donde esta actividad se hace posible. De nuevo, hemos de recordar la idea de un concepto de lo público que se comprende en el contraste, el encuentro y la discusión. Si el conflicto como fundamento de lo público es lo que permite evitar la reificación neutralizadora de los antagonismos y de las diferencias -la exclusión como sistema de existencia-, entonces aparece en toda su amplitud la coherencia de unas estrategias formales que responden perfectamente al sentido del discurso que despliegan. Por ello, las preguntas de R. Deutsche resultan bien pertinentes si queremos trazar unas causas que den cuenta de estos modos del arte actual. El espacio tradicional que la estructura cultural burguesa había asignado al arte, lo que conocemos y estamos llamando aquí “institución-arte”, ya no es campo de trabajo adecuado a los intereses de estos discursos... O, al menos, ya no son éstos sus espacios principales de trabajo, pues resulta cada vez más difícil el que se haga posible en ellos ese conflicto al que nos referimos. Sí que lo fue, al parecer, en un momento dado, en el del surgimiento de las vanguardias de principios de siglo, el tiempo de los episodios célebres que han marcado el arte como una continua provocación... Pero hoy sabemos de la condición pretérita de tales pretensiones: “la diferencia –como, no sin cierta crueldad, señalara Greil Marcus- es que entonces el mensaje era escandaloso, y ahora ni siquiera es mensaje”<sup>374</sup>. Y esa diferencia se concreta hoy en que tales estrategias están destinadas a engrosar las listas de sucesiones de novedades y remedos que constituyen la incesante dinámica del



fig. 111. Rafael, detalle de *La Academia de Atenas*, hacia 1509. Hombres antiguos y contemporáneos al autor se mezclan simbólicamente en este fresco que idealiza el espacio público como ámbito de encuentro y pensamiento

<sup>373</sup> Deutsche, Rosalyn: *Agorafobia*. En *Modos de hacer*, p. 307.

<sup>374</sup> Marcus, Greil, *op. cit.*, p. 202.

mercado del arte contemporáneo. Un mercado que se identifica, no lo olvidemos, cada vez más con la propia institución-arte, y que absorbe toda provocación como *otro rentable producto más*. Ello deviene en un fenómeno de superficialización que Jean Baudrillard ha resumido en una contundente sentencia: “la llamarada publicitaria del arte está en relación directa con la imposibilidad de cualquier evaluación estética”.<sup>375</sup> Una evaluación, por tanto, que, en un mundo estetizado, entendemos no podría sino producirse en un plano crítico respecto de esa espectacularización. Y el único modo que vislumbramos posible para desarrollar un discurso crítico *dentro* de la institución consistiría en conseguir crear en ella un espacio político, lo cual nos permitiría hablar con propiedad, según lo dicho, de un arte eminentemente *público*.

Pensemos, entonces, en algunas manifestaciones concretas de esta concepción de la cuestión. Por ejemplo, en ese sentido, a nuestro entender, se llevó a cabo la *Documenta X* de Kassel (1997), y parte del mismo ha sido recogido por la reciente *Documenta XI* (2002). De ahí, por ejemplo, el título-slogan de la cita del 97, *Politics-Poetics*, que nos da una idea del porqué de tanto encuentro, debate, discusión y foro en lo que hasta hacía poco no había sido más que una gigantesca muestra de las obras de arte, y de los artistas, de los discursos, los críticos y de los *curators* que se pretendían más significativos del momento en curso. Como ya se señaló cuando tratamos la cuestión de la autonomía del arte, establecer la institución como lugar para el antagonismo provocó, como era previsible, y coherente con los objetivos de aquel evento, no poca controversia y hasta escándalo. Entre otras cosas porque también desde la institución, en este caso concreto, se contribuía a disolver la identidad del arte al introducir como invitados y protagonistas de las mesas de debate y las ponencias a muchísimos profesionales de campos ajenos a las disciplinas estrictamente artísticas, según explicamos en su momento. Esta línea, que viene caracterizando el trabajo de Catherine David, la comisaria del evento, se concreta en sus propias palabras, esta vez referentes a su reciente proyecto -al cual también nos hemos referido ya con anterioridad- *Representaciones árabes contemporáneas. Beirut/Líbano*<sup>377</sup>, en Barcelona (2002):

[...] *Seguramente no es casual que dos de los artistas de la muestra, Tony Chakar y Najji Assi, recuerden en sus trabajos la afirmación de Benjamin ante la emergencia del fascismo de que, frente a la estetización de la política, debe reclamarse la politización del arte. Y esto nos lleva a trabajar con gente que no siempre es reconocida como “artistas” por parte del mundo tradicional del arte, pero que nos permiten abrir el horizonte en torno a la representación y a la forma de hacer visibles unas determinadas problemáticas.*<sup>378</sup>

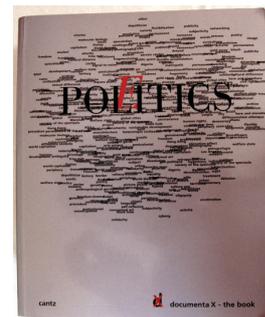


fig. 112. Portada del catálogo de la *Documenta X* de Kassel, 1997.<sup>376</sup>

<sup>375</sup> Baudrillard, Jean: *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Anagrama. Barcelona, 1993, p. 25. (En adelante: Baudrillard, *Transparencia*).

<sup>376</sup> Joly, Françoise (coord.): *Politics-Poetics. documenta X – the book*. Cantz Verlag, Documenta and Fridericianum Veranstaltungs-GmbH. Ostfildern-Ruit, 1997.

<sup>377</sup> Se trata de un *work in progress* que la comisaria localiza por *episodios* que analizan diferentes *lugares* del mundo árabe. Muy recientemente, por ejemplo, se ha presentado la segunda parte del mismo en Granada: *Tamás 2. Representaciones árabes contemporáneas. El Cairo/Egipto* (abril de 2004, Palacio de los Condes de Gabis).

<sup>378</sup> Antich, Xavier: *No hay arte: hay procesos estéticos*. Entrevista con Catherine David en Diario “La Vanguardia”, 5-V-2002.

Y, así, nos encontramos con una *Documenta XI* que mostraba un sinnúmero de *documentales*, esto es, de operaciones estéticas que trabajan a partir de un supuesto que prima la objetividad del registro de la realidad sobre su representación formalista... de nuevo, se problematiza la autonomía del arte y, especialmente, sus modos de visibilidad. Es en este sentido que David continúa argumentando estas transformaciones que venimos exponiendo:

[...] *Frente a los espacios tradicionales del arte, nos interesa crear contextos para inventar otras posibilidades de encuentros que no oculten los antagonismos y que permitan la existencia de un espacio de debate. Hacer visible una propuesta estética es conseguir el espacio de su manifestación y de su polémica frente a la especialización y la espectacularización. El hecho estético no tiene que ver con una colección de objetos o fetiches. Jacques Ranciere habla de la “fábrica de lo sensible” y ello implica una nueva visibilidad que permita la emergencia de los sin voz y de aquellas realidades invisibles para la imagen oficial. **El problema de lo visible es una cuestión política.***<sup>379</sup> (La negrita es nuestra)

Siendo institución, como vemos, es también posible tomar partido por esa revisión crítica de la representación. Cuando la visibilidad se torna en presupuesto existencial, como es hoy el caso, en efecto, “el problema de lo visible es una cuestión política”, y aquí sí que podríamos estar hablando de un uso *público* del espacio en el sentido kantiano que explicamos anteriormente. Desarrollos institucionales, sin embargo, de este planteamiento crítico del arte encontramos bien pocos (normalmente, se tiende hacia la mera tematización de la cuestión). Así, si dentro de la producción de discursos propiamente artísticos ya se había tratado la institución-arte como espacio conflictivo, fundamentalmente ideológico -en el caso de Marcel Broodthaers, por ejemplo- en el ámbito específico de la gestión y gestación de la institución misma habremos de esperar más tiempo. Así, se pueden reconocer unos precedentes claros de los que acabamos de citar en el trabajo de la comisaria Marcia Tucker en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York desde 1980. Exposiciones como *Events: Fashion moda / Taller Boriuca / Artists invite Artists* (1980-81), *Not Just for Laughs. The Art of Subversion* (1981-82), o *Art and Ideology* (1984), pueden servir de ejemplos en los cuales se trataba de reflejar y compartir con el público las preocupaciones sociales, raciales, sexuales o políticas del momento. Por otra parte, este giro “socio-político” de ciertos ámbitos de la creación artística ya fue leído y representado en la *Documenta 8* (1987), comisariada por Manfred Schneckenburger, a la que, de cualquier modo, se le espetó la crítica generalizada de que, como explica Lupe Godoy en su estudio sobre la historia de este evento, las obras allí recogidas

[...] *si bien tematizan cuestiones político-sociales, lo hacen, la mayoría de las veces, desde la lejanía histórica. Las sombras del pasado inmediato, sin embargo, son más delgadas; el tercer Reich, el Holocausto, o la Segunda Guerra Mundial son los temas a los que las diversas obras harán referencia en esta Documenta, mientras que los aspectos de nuestra*



fig. 113. Ian Hamilton Finlay, *A view to the temple*, instalación con guillotinas en *Documenta 8*, 1987

<sup>379</sup> *Ibid.*

*historia más reciente no serán tratados de un modo tan recurrente.*<sup>380</sup>

Y otro caso -bien distinto a esta distancia respecto al mundo actual que planeaba en esta cautelosa edición de *Documenta*- que no podemos olvidar aquí es la tempestuosa Bienal del Whitney Museum de 1993 (Nueva York), que levantó toda una oleada de críticas debido a las manifestaciones a que había dado cabida. De nuevo, recurrente, surgía la pregunta: ¿es esto arte? La historiadora Anna M<sup>a</sup> Guasch describe así la significancia del evento:

[...] *La confirmación de la progresiva y contundente concienciación de cierto sector del arte hacia las cuestiones político-sociales candentes (sexualidad, cuerpo, género, identidad étnica y racial, multiculturalismo, diversidad cultural, etc.) se dio en la polémica y cuestionada Whitney Biennial de 1993, en la que lo políticamente correcto quedó drásticamente desgarrado. La bienal [...] apostó por la “refigurada y fragmentada” colectividad de creadores socialmente excluyentes y excluidos: mujeres, africanos, chicanos, asiáticos, latinos, homosexuales, lesbianas, etc.*<sup>381</sup>

Ese modo de hacerse eco de las voces disonantes respecto del orden artístico establecido, cuestionando fundamentalmente el implícito modelo cultural *wasp* (white-anglo-saxon-protestant) que éste presupone, llevaría a que esa mirada *periférica* fuese también desarrollada mediante instrumentos heterodoxos. En este sentido, nos hemos ya referido a la importancia que en la última *Documenta* se ha otorgado al lenguaje documental. La bienal del Whitney del 93 puede servirnos de claro antecedente de ello, y la propia Guasch cita varias producciones audiovisuales que se mueven en tales parámetros -muy criticados entonces, por cierto:

[...] *son buenos ejemplos el vídeo doméstico de George Holliday, que grabó la paliza que la policía de los Ángeles había propinado al ciudadano de raza negra Rodney King; la incursión en la vida privada de Rock Hudson que llevó a cabo Mark Rappaport en el vídeo Rock Hudson's Home Movies (1992), mostrando sin tapujos la homosexualidad del actor que tan cuidadosamente habían ocultado los grandes estudios cinematográficos, y un documental crítico sobre la Guerra del Golfo presentado por el colectivo Gulf Crisis TV Project, Bring the troops home (1991).*<sup>382</sup>

Es decir, que la documentación de los hechos reales es reconocida como instrumento válido de comunicación artística, siguiendo, en este sentido, una lógica que entronca directamente con el documentalismo propio del arte conceptual de los sesenta y setenta que ya hemos comentado aquí. Ello hemos de comprenderlo, insistimos, dentro de todo un giro que se está produciendo en ciertos sectores del arte hacia la operativización de sus intervenciones, que se ocupan ya de la realidad en tanto que campo de experimentación y confrontación directa. De ahí la profunda vinculación que estos eventos y artistas tienen con los movimientos de acción a que nos referimos arriba o con otros<sup>383</sup> como Artists' and Writers' Protest, AWC (Art Workers' Coalition) y WAR (Women Artist in Revolution), así como las publicaciones *The Fox*,

<sup>380</sup> Godoy, Lupe, *op. cit.*, p. 166.

<sup>381</sup> Guasch, Anna M<sup>a</sup>: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. Madrid, 2000, p. 477-478. (En adelante: Guasch, *Arte último*).

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>383</sup> Véase *ibid.*, p. 473.

*Heresies* o *Red Herring*, todos ellos en el ámbito norteamericano.

De cualquier modo, el caso es que no podemos tomar los ejemplos que hemos aportado como paradigmáticos del funcionamiento del sistema del arte en nuestros días. Generalizar la apertura crítica hasta esos niveles sería algo totalmente desproporcionado, además de demagógico. Más bien, en lo que respecta a ese autocuestionamiento como institución-arte podemos decir que aún constituyen unas, aunque muy señaladas, *particulares anomalías*.<sup>384</sup> Las cuales, por otra parte, y sobre todo en el caso de las *documentas*, no dejan de implicar, evidentemente, la inevitable y tremenda repercusión mediática de un acontecimiento que supone el reconocimiento artístico definitivo a escala internacional de quienes son seleccionados para participar en ella, lo cual le otorga un papel muy destacado en la configuración de productos para ese mercado global del arte contemporáneo... No obstante, pese a tales planos de desarrollo del arte como industria, estos hitos de autocuestionamiento están ahí, y su existencia señala directamente a la institución-arte en cuanto que objetivo de una crítica que, según venimos explicando, ya no puede ejercerse desde la asepsia de la misma. Y sí es reconocible, casi a diario, la clara influencia que este tipo de planteamientos viene ejerciendo no sólo en la producción de muchos artistas, sino también en la propia atención, creciente, otorgada a estas cuestiones desde los ámbitos del comisariado, la crítica y la investigación universitaria.

---

<sup>384</sup> De cualquier modo, no hemos de olvidar el carácter *modélico* —o, como gusta decirse hoy, *de referencia*— que, inevitablemente, ejerce la cita de Kassel en el mundo del arte, especialmente en lo que a criterios de comisarías se refiere: el éxito del referido, si se nos permite la expresión, “documentalismo” es evidente si repasamos las selecciones de obras de otros muchos eventos realizados a partir de entonces. Aunque, en profundidad, ello no conlleve casi nunca el cuestionamiento de la institución y sus modos a que nos venimos refiriendo.



### 3.5.4. Causas para (necesidades de) una socialización del arte

Lógicamente, existen, se han investigado, razones para este desarrollo de la mirada social y políticamente activa del arte. Más allá del tradicional evolucionismo de las formas artísticas según el cual las modificaciones del arte responden sobre todo a la propia experimentación -y consecuente innovación- lingüística de sus creadores, aquí nos encontramos con que la atención que se presta a esa forma viene determinada por su condición de *modo de relación* con el entorno en el que se produce, lo que David llamaba “crear contextos para inventar otras posibilidades de encuentros que no oculten los antagonismos y que permitan la existencia de un espacio de debate”. La forma de lo visible va a depender, pues, de dicho entorno, esto es, de las propias circunstancias del mismo a las que se refiere la actuación en cuestión. Marcelo Expósito sitúa, acertadamente a nuestro entender, las causas de esa transformación no sólo en el plano más eminentemente social que toma el conflicto como tema (o, por lo dicho hasta aquí, su interesada ausencia como tal). Al contrario, también se centra en la propia institución como causa de esta salida de la misma:

[...] *A pesar de que las instituciones de la cultura sigan sostenidas por la fachada de legitimación que les otorga el modelo clásico burgués, de acuerdo con el cual la cultura se considera un bien social y sus instituciones un espacio prepolítico (o ajeno a la política) de libertad abstracta, la realidad es que dichas instituciones hace tiempo que cumplieron su proceso de integración en los aparatos de las industrias de la conciencia: lo que se siguen presentando como espacios de educación y libertad, son también (parte de los) dispositivos sociales destinados a profundizar en la explotación de la vida mediante la producción del ocio industrializado.*<sup>385</sup>

Y hemos comprobado cómo este fenómeno es perfectamente extensible al de la actividad política como constitutiva de la figura del *ciudadano*. Diferentes modos de neutralización y conversión de esa figura en la de *consumidor*, determinan, ya lo vimos<sup>386</sup>, la disolución de la capacidad de acción y participación del individuo en lo social, limitando esta posibilidad a ciertas funciones regladas y convenientemente previstas sobre la base de su rentabilización económica. Ello ha causado la necesidad de desarrollar *otras maneras de aparecer* en el ámbito social que permitan, cuanto menos, poner en evidencia los mecanismos que facilitan y organizan esas perversiones de sus propios eslóganes democráticos: igualdad, participación, libertad, etc... Y, a poco que escrutemos en la búsqueda de estas *otras formas* de comunicación, nos daremos cuenta de la tremenda influencia que han tenido en los lenguajes artísticos que nos ocupan. De hecho, muchos de estos planteamientos, fundamentalmente concebidos como estrategias sociales de subversión de un estado de cosas, de un orden establecido respecto del cual reaccionar, habitan un territorio indistinto entre el arte y la acción política. Y tal problema de definición no viene dado por la propia cualidad de estas, insistimos, *formas*, sino por la incapacidad de designación de los términos que se emplean para ello. Ésta, como podemos comprobar, es una constante en el recorrido de nuestra investigación. En efecto, lo que aquí nos encontramos -insistimos, de nuevo- es un dislate entre la actualidad de unos objetos y la caducidad de sus nombres. Lo cual suele originar

<sup>385</sup> Expósito, *Vivir*, p. 223.

<sup>386</sup> Véase el capítulo de este trabajo dedicado a las modificaciones del sujeto moderno.

no pocos equívocos respecto a su ubicación disciplinar. Hemos citado, en tal sentido, el trabajo de Catherine David, pero también nos hemos referido en otros momentos a la Internacional Situacionista, por ejemplo. Y son muestras que provienen del mundo del arte, y por lo tanto fácilmente *reconocibles* en nuestro contexto, pues *así las hemos conocido*. Sin embargo, la propia IS no dejó de repudiar su pretendida condición artística, y esta actitud desacralizadora del arte para reintegrarlo en la cotidianeidad de la vida viene dada por un marcado interés en reorganizar esa vida de otra manera. ¿Qué decir, en este sentido, acerca del “concepto ampliado del arte” de Joseph Beuys, que despliega acciones tan explícitas como la puesta en funcionamiento de varios partidos políticos (por ejemplo, el *Deutschen Studentepartei* -el Partido Alemán de los Estudiantes- o la *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*), o la plantación de 7000 árboles (*documentas* de 1982 y 1987)?<sup>387</sup> Cuando la realidad se torna campo de representación, distinguir entre una cosa y otra parece ya mucho más difícil e, incluso, operativamente innecesario. Y en esa



fig. 114. Joseph Beuys, acto fundacional del DSP (Partido Alemán de los Estudiantes), 1967

situacionista, de ahí su desentendimiento del arte en el sentido moderno del término. Ello hemos de inscribirlo en el mismo plano que lo hacen esas estrategias de subversión social que hemos mencionado: como *antecedente* de un presente que no puede dejar de reproducir modificaciones que se adapten a los nuevos modos de dominación ante los cuales se pretende reaccionar. Y estos modos, antes que en el especializado ámbito artístico se manifestaron en el social, produciendo una serie de tácticas y estrategias de activismo político que pretendían -y pretenden- presentar alternativas factibles de comunicación al margen de los canales oficiales para ello. Unos modos que, insistimos, no pretenden ser artísticos, y sin embargo tienen no pocos puntos comunes con los



fig. 115.2. Demostración Provo, Amsterdam, 19 de marzo de 1966

códigos que ha desarrollado o adaptado el arte contemporáneo, lo cual produce un terreno de ambigüedad identitaria que desvela algunas de las causas de, entre otras manifestaciones, el arte invisible. Así, a la IS -y sus precedentes directos: la Internacional Letrista, la Asociación Psicogeográfica de Londres o el Grupo Spur/Subversive Aktion (Alemania)- hemos de sumar todo un elenco de grupos de acción social como los Provos en Holanda durante los sesenta, Indiani Metropolitani en Milán, Bolonia y Roma, durante los años setenta, NSK (Nuevo Arte Esloveno) durante los ochenta, Preiswert o, actualmente, los Equipos Fiambrera, en España, la publicación trimestral *Adbusters* en Canadá y EEUU, *AWOL Magazine*, o la Agencia Bilwet, en Amsterdam, entre muchísimos otros<sup>388</sup>. Una serie de grupos que responden a una

cuando la realidad se torna campo de representación, distinguir entre una cosa y otra parece ya mucho más difícil e, incluso, operativamente innecesario. Y en esa dirección se desenvuelve, como sabemos, el proyecto



fig. 115.1. Indiani metropolitani, *Abbiamo dissotterrato l'ascia di guerra*, cartel, 1977

produce un terreno de ambigüedad identitaria que desvela algunas de las causas de, entre otras manifestaciones, el arte invisible. Así, a la IS -y sus precedentes directos: la Internacional Letrista, la Asociación Psicogeográfica de Londres o el Grupo Spur/Subversive Aktion (Alemania)- hemos de sumar todo un elenco de grupos de acción social como los Provos en Holanda durante los sesenta, Indiani Metropolitani en Milán, Bolonia y

<sup>387</sup> Godoy, Lupe, *op. cit.*, pp. 139-179.



fig. 115.3. Preiswert Arbeitskollegen (Escuela de Trabajo No Alienado), acción “en respuesta a la incontinencia eréctil del Ayuntamiento de Madrid”, 1997

*hemos ido haciendo por juntar esos dos frentes: el de la acción política autónoma y el de la intervención “artística”. En realidad, nunca los hemos diferenciado demasiado; hemos visto que investigar modos de intervenir en la ciudad siempre nos acaba metiendo en líos políticos, y que meternos en berenjenales políticos nos llevaba siempre a plantearnos el lenguaje que usábamos y los medios.*<sup>389</sup>



fig. 115.5. Equipos Fiambrera, *ReHabilitar Lavapiés*, 1998

RLC, por ejemplo, no escapa de tal situación. Por eso escribimos acerca de él como obra de arte, evidentemente. Mas, también por ello, y de ahí su interés, muestra la condición ambigua de un modo de operar que se desenvuelve en dos planos que nuestro actual sistema del arte continúa manteniendo separados, muy bien separados: el arte y el mundo.

insatisfacción social ante la cual desarrollan muy diferentes métodos de respuesta, todos ellos útiles a la acción artística, como decimos. Un caso español que hemos citado ahora, los Equipos Fiambrera (o La Fiambrera Obrera, según denominación anterior), explicita el “problema” de distinción de la actividad como artística o como política:

*[...] En los casi diez años que llevamos trabajando*



fig. 115.4. Adbusters, nº 27, *Mc Donalds Nation*, 1999.

Un problema, insistimos, cuya existencia deriva de una necesidad de clasificar y reglar, nombrar, en un sentido que resulta del todo ajeno a los intereses de tales grupos. Otra cosa sería que se pretendiese aprovechar este discurso intervencionista en un sentido mercantil allí donde pudiese serlo: en el mercado de las novedades del arte. De hecho, así ocurre en ocasiones, especialmente en los últimos años, cuando la atención que se presta a este tipo de discursos ya ha sido tipificada y, así, manufacturada, como producto reconocible y, entonces, comercializable en dicho mercado. El caso particular de este trabajo de investigación, la obra de

<sup>388</sup> Queremos insistir en el hecho de que este trabajo no se ha planteado desde unos intereses de catalogación, por lo cual no seremos exhaustivos en la enumeración y comentario de los agentes que actúan en el muy amplio y ambiguo campo del activismo. Ello sería objeto de una investigación bien diferente a la nuestra. Lo que nos interesa aquí es la definición de una situación relativa a la identidad del arte, para lo cual nos valemos de los casos citados a modo, lógicamente, de ejemplos que ayudan a contextualizar nuestra propuesta.

<sup>389</sup> Blisset, Luther / Brünzels, Sonja / Grupo autónomo a.f.r.i.k.a.: *Manual de guerrilla de la comunicación*. Virus. Barcelona, 2000, pp. 167-168.



### 3.5.5. Modos de desaparición

El activismo político como reacción a la inhabilitación de los cauces propios de la política tradicional se relaciona estrechamente, decíamos, con el activismo artístico como respuesta a la inhabilitación crítica del arte. De ahí, en buena medida, la similitud de planteamientos formales y temáticos. Sin embargo, cuando iniciamos este capítulo planteamos la cuestión, además, en función un desplazamiento muy significativo que observamos en las estrategias del arte. Una transformación que va desde la especificidad disciplinar de las técnicas y los espacios artísticos hasta su disolución en la indistinción con el discurrir del tiempo y los modos de la cotidianidad de la ciudad. A primera vista, podría entenderse que estamos argumentando que, a lo largo de la modernidad, no se han producido cambios en esas técnicas que hemos llamado específicas del arte, lo cual resultaría, lógicamente, erróneo. No, lo que queremos decir es que, pese a todas las asimilaciones y agenciamientos que el arte ha realizado en sus modos de configurarse como tal a lo largo del siglo XX, se ha mantenido siempre dentro de unos parámetros que, precisamente, hacían comprensibles, esto es, *reconocibles*, sus producciones *como artísticas*. Unos parámetros que -según ya hemos subrayado en diversas ocasiones- vienen dados como contexto, en sus variadas expresiones: espacios específicos, crítica de arte, publicación en revistas, etc... lo que conocemos, en fin, bajo la expresión de “institución-arte”. Y, por tanto, abandonarlos significa abandonar la *convención* artística, lo cual constituye una táctica de desaparición fundamental para aquella manifestación comunicacional que pretende no ser identificada con lo que se entiende, en este sentido, como otro modo de dominación más.

La *desaparición* del espacio del arte implica, como vemos, importantes posibilidades de actuación, entre las cuales destaca aquella que pone en cuestión, precisamente, el propio fundamento convencional del arte. Sobre todo cuando, en rápida progresión, empieza a comprenderse éste como un espectáculo más. Si, en razón de esa discriminación que la modernidad efectúa respecto de la parcela del arte, hasta hace bien poco aún se pensaba éste, paradójicamente, en términos antagónicos del espectáculo de lo real, en la actualidad podemos comprobar que esa condición incluye también ya, cómo no, al mundo del arte. Y a sus obras. Nos resulta curioso cómo, en una de las primeras páginas de *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord afirmaba:

[...] *El espectáculo se presenta como una enorme posibilidad indiscutible e inaccesible. No dice más que esto: “lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece”. La actitud que por principio exige es esa aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho gracias a su manera de aparecer sin réplica, gracias a su monopolio de las apariencias.*<sup>390</sup>

Observar el poder configurador que, por ejemplo, ejercen las revistas de arte respecto de la propia entidad

---

<sup>390</sup> Debord, Guy, *op. cit.*, p. 41.

de los artistas, conlleva darle aquí, de plano, la razón a Debord. Si “lo que aparece es bueno y lo bueno es lo que aparece”, comprendemos, también, que, desde un interés crítico como el que nos ocupa, esa aparición se dé *en otro lugar* que no sea el de un espectáculo *apartado* como es el del arte. Aparecer en él tiene la función configuradora que acabamos de indicar, lo cual permite al artista actuar y producir como tal y, sobre todo, situar su obra en un contexto especializado de circulación y valoración. Pero ello siempre *dentro* del mundo de la representación, de la ficción de la obra y del ritual de la convención. El espectáculo de lo real, tomado como espacio de acción crítica, implica, sin embargo, otros modos, y entre ellos, habitualmente, no está el aparecer como obra de arte, porque el contexto de su *efectividad*, aunque eminentemente estético, no es ni mucho menos el del arte. Recordemos que esa lectura artística ocurre, luego, en la narración especializada de la acción, pero el proceso de ésta, su referencia real, es un hecho fundamentalmente anónimo, ajeno a la identidad del arte *moderno*. Un ejemplo muy concreto de este uso del anonimato está en la extraña figura de Luther Blisset, un engendro social en el cual se disuelven las identidades de las distintas individualidades que van *usando este nombre* para reivindicar diversas acciones de orden subversivo. Así, nos encontramos con su propia explicación que nos dice:

[...] *¿cómo es posible que Luther Blisset tenga una estrategia política, una identidad clara y una práctica reconocible, si todos y cada uno pueden disponer a gusto de este nombre? [...] Este carácter sólo puede ser comprendido mediante la tensión de la paradoja: Luther Blisset es la representante de una estrategia global. Pero esta estrategia es una no-estrategia. Luther Blisset posee una nueva identidad. Pero esta identidad es la no-identidad. Luther Blisset habita un lugar seguro. Pero este lugar es un lugar sin lugar.*<sup>391</sup>



fig. 116.2. Wu Ming, *This revolution is faceless*, 2000

Este nombrar sin sujeto, en el modo de propagación de mensajes sin fuente, ha sido tomado como un *recurso artístico* por grupos como los que acabamos de referir, o incluso por sus “metamorfosis”: por ejemplo la propia de Luther Blisset en otro engendro, Wu Ming (“Sin Nombre”, en chino mandarín), al cual se acogen, de nuevo, diversos sujetos para manifestarse mediante intervenciones que tanto se formalizan en modo de emisiones radiofónicas como de publicaciones de novelas o grupos de textos de distinta índole.<sup>392</sup>

Pero el cuestionamiento radical de la figura del autor y su relevancia tradicional en la convención de valores que estructuran la institución arte encuentra algunos ejemplos más cercanos al caso de RLC. Ya hemos hablado en varias ocasiones del trabajo del colectivo Agustín

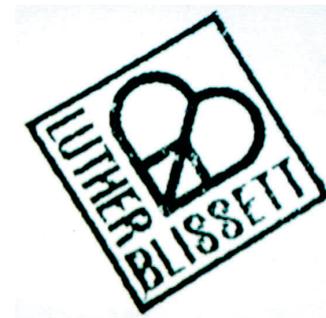


fig. 116.1. Logotipo de Luther Blisset

<sup>391</sup> Blisset, Luther / Brünzels, Sonja / Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., *op. cit.*, p. 78.

<sup>392</sup> Así, entre esas publicaciones de Wu Ming, en sus diferentes “actualizaciones”, podemos citar algunas: *Q* (Mondadori, Barcelona, 2000), *Asce di guerra* (escrito con Vitagliano Ravagli, en Tropea, Milán, 2000), *Havana Glam* (Fanucci, Roma, 2001), *54* (Mondadori, Madrid, 2003), o como decíamos, colecciones de artículos y escritos varios como *Esta revolución no tiene rostro* (Acuarela, Madrid, 2002) o *Giap!* (Einaudi, Turín, 2003).



fig. 117.1. APS, *Falso Izvestia*, periódico simulado, portada, 1985

*[...] El artista profesional se ve hoy inevitablemente atrapado en el bando (pues de una guerra se trata) estéticamente ingenuo (por no decir analfabeto) y éticamente desautorizado en todos los debates que plantea el arte a finales del siglo XX: lo sepa o no, lo quiera o no, se encontrará tarde o temprano afirmando el valor de lo individual (estilo, personalidad o inspiración) frente a lo colectivo (códigos, lenguajes, valor de uso de lo artístico).<sup>393</sup>*



fig. 118.1 APS, *Uníos Hermanos Proletarios*, pintada callejera, 1985

problema político, esto es, fundamentalmente *colectivo*. Y esos códigos que configuran un mundo espectacular son manipulados para poner en evidencia la propia estructura del lenguaje y sus usos, no la excelencia técnica, conceptual o expresiva del *artista*: no interesa aquí tanto la fuente de la producción como sus efectos. De ahí el *salirse de la figura* del artista... Aunque, claro está, todo ello es luego expuesto como arte, por ejemplo, en la revista de la cual hemos tomado las palabras de Pujals: aquí tendríamos un ejemplo más de actuación desde dentro de la institución, en este caso concretada en las palabras distinguidoras del crítico que se publican en una revista especializada de reconocido prestigio, que son las que instituyen el valor artístico del caso. Pues, de hecho,

Parejo School, activo en Málaga desde principios de los ochenta hasta casi mediados de los noventa, un grupo que hacía de la pintada callejera o del simulacro político, de la pegatina, la camiseta o la postal, por ejemplo, instrumentos de configuración de lo que, entonces sí, eran concebidas como obras de arte; unas obras, no obstante, de decidida militancia antiinstitucional y clara vinculación social y local. Y en este grupo, el asunto de la identidad podemos decir que funcionó de modo parecido a como explica Luther Blisset: una pertenencia móvil, pasajera, que no fundamenta, pues, la existencia del nombre sobre ninguno de sus “miembros”. La razón de ello la exponía –fervientemente– Esteban Pujals en un artículo dedicado al colectivo:



fig. 117.2. APS, postal, 1987



fig. 118.2. APS, *Vota Moreno, vota con garbol*, performance, 1986

<sup>393</sup> Pujals Gesalí, Esteban: *Agustín Parejo School: Po-ética de la renuncia*. En *Arena Internacional del Arte*, nº 3, junio 1989. Producciones del desierto S.A., Madrid, 1989, p. 62. (En adelante: Pujals, *APS Po-ética*).



fig. 119.1. Detalle de la página principal de *mimalaguita.webcindario.com*, 2003

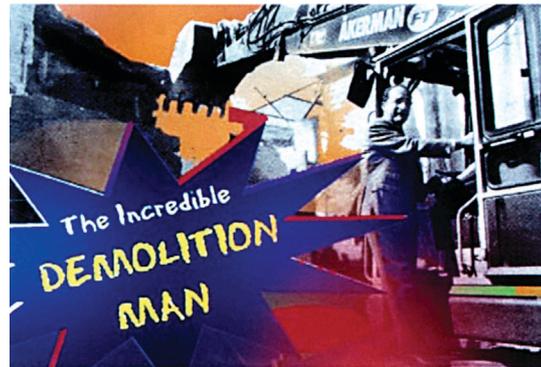


fig. 119.2. Cenachero Enmascarado, *Demolition Man*, envío digital, 2003

muchas de las acciones de APS podrían haber sido narradas, simplemente, como acción política, sin modificación formal alguna por el hecho de pasar a ser también arte.

Una “actualización”, muy reciente, de este tipo de prácticas podemos hallarla también en el ámbito geográfico de APS. Si visitamos una curiosa página web, *mimalaguita.webcindario.com*, encontraremos que en ella se recopilan una larga serie de actuaciones dispersas llevadas a cabo durante 2003 por diversos agentes -“superhéroes locales” se les denomina en dicha web- a modo de mensajes masivos de internet enviados a listas de autoridades, instituciones, prensa, o ciudadanos en general. Estos envíos, muy críticos respecto a la manipulación mediática y las operaciones de especulación urbana y cultural en el ámbito local de la ciudad de Málaga, remiten a identidades paródicas de los propios tópicos de la ciudad (Cenachero Enmascarado<sup>394</sup>, Cofradiero Solitario, Nazarena Impenitente<sup>395</sup>, Corasha Mardision<sup>396</sup>, etc.) para efectuar ataques directos a los modos de ejercicio del poder económico a través de la política local... Otro caso más de

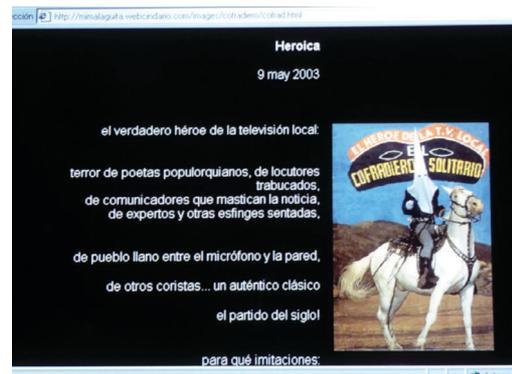


fig. 119.3. El Cofradiero Solitario, *Heroica*, envío digital, 2003

<sup>394</sup> El término *cenachero* designa al antiguo vendedor ambulante de pescado por las calles de Málaga, que lo transportaba en unos *cenachos* que le colgaban de los brazos. Su figura, reproducida en postales, camisetas, pins, barros, etc... es uno de los más típicos *souvenirs* de la capital de la Costa del Sol.

<sup>395</sup> En esta ciudad sigue siendo muy decisivo el peso social y político que mantienen las cofradías de culto de Semana Santa, lo cual deviene objeto de sátira por parte de estos personajes.

<sup>396</sup> Este nombre se refiere al caso de La Coracha, un antiguo barrio de pescadores en pleno centro histórico de la ciudad, muy popular entre la población. Ante su estado de marcado deterioro, se presentó por parte del Ayuntamiento de Celia Villalobos un proyecto de recuperación y rehabilitación del mismo. Sin embargo, al marchar la alcaldesa éste se desestimó y la intervención municipal pasó a consistir en eliminar la trama y las contrucciones “a recuperar” y en edificar un museo sobre el solar resultante, lo cual provocó un marcado sentimiento de rechazo por parte de la población hacia las nuevas instalaciones, dado el tremendo impacto que supuso no sólo la pérdida patrimonial, sino la dureza de la intervención arquitectónica llevada a cabo en la paisajísticamente muy sensible ladera del monte Gibralfaro, a los pies del castillo árabe, unas de las vistas más conocidas de Málaga.

autorías que se disuelven: en este caso concreto, el humor y la ironía pueden leerse como la principal razón de ello, de forma que la aceptación del mensaje no se vincula ya a la hastiada manifestación habitual de protesta, sino a la aparición de un elemento divergente en el paisaje cotidiano del devenir de la actualidad local, una *diversión*. Pero una diversión *pregnante*, que efectúa su objetivo desvelador gracias a su particular modo de aparición.

Como podemos comprobar, el lugar del artista es, en la realización de estas propuestas, abandonado, evitado, excluido de un proyecto que no precisa de identidades fuertes que puedan ser mercantilizadas. Se opta por una clara opción de no ser identificado, la cual Giorgio Agamben ha explicado con concisión:

[...] *Que determinadas singularidades formen comunidad sin reivindicar una identidad, que haya hombres que copertenezcan sin una condición representable de apariencia –el hecho de ser italianos, obreros, católicos, terroristas–, es lo que el estado no puede tolerar en ningún caso.*<sup>397</sup>

Las palabras de Agamben, relativas a una estrategia política de desaparición respecto al estado, son perfectamente trasladables al *estado del arte*, lo cual justifica ampliamente el desarrollo formal que presentan estos ejemplos que venimos citando. El artista asume y ejerce una función de francotirador que no le permite el alineamiento visible en el frente: su actuación ocurre en su ocultamiento. En su artículo, Pujals daba también cuenta de la crítica habitual que se suele espetar a estas opciones de producción:

[...] *Para la resabiada y descreída historia contemporánea del arte, el posicionamiento crítico por parte de un/a artista respecto al sistema del arte y la tradición artística occidental no es sino una manera más de llamar la atención de los compradores por parte del pintor o la escultora cuyo propósito verdadero, lejos de minar ese sistema, es pasar a formar parte de él, integrarse en la tradición por el procedimiento de fingir subvertirla y vender sus obras al mejor precio posible. La lucidez crítica y la innovación artística se interpretan así como una campaña publicitaria, el colmo de la sofisticación estética para un mundo en el que nada hay más noble que la iniciativa privada orientada al fin supremo de hacer dinero.*<sup>398</sup>

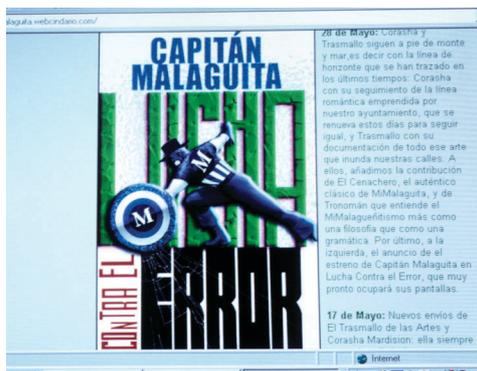


fig. 119.5. Capitan Malagueta, *El Capitán Malagueta en lucha contra El Error*, envío digital, 2003



fig. 119.4. Corasha Mardision, *Poética de la ruina. Dos Aceras 27*, envío digital, 2003

De hecho, en este sistema, bien lo sabemos, el reconocimiento social del artista viene dado, en buen grado, en función de la *profesionalidad* del mismo: el modelo es el artista que consigue vivir de su obra, es decir, que

<sup>397</sup> Agamben, Giorgio: *Violencia y esperanza en el último espectáculo*. En Andreotti, Libero / Costa, Xabier (eds.): *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Actar. Barcelona, 1996, p. 79.

<sup>398</sup> Pujals, *APS Po-ética*, p. 61.

consigue venderla. En modo alguno queda sitio aquí para la *efectiva* transgresión de unos lenguajes que, así, han de ser, ante todo, *amortizados* y, por tanto, *consumibles*. Evidentemente, hablamos de un consumo que implica tanto un sentido de adquisición del objeto-arte, como otro dado por su espectacularización: su visibilidad mediática. De ahí, insistimos de nuevo, la necesidad de buscar esos *otros sitios* que venimos planteando, aquellos que permitan un funcionamiento libre de determinaciones heterónomas tales como la dependencia mercantil: es decir, que preserven la autonomía del arte allí donde ésta se define como crítica del mundo. De cualquier modo, resulta curioso comprobar cómo se siguen empleando unos criterios de apreciación tan evidentemente mercantilistas sin que ello menoscabe la valoración y el reconocimiento crítico<sup>399</sup> de sus objetos. Y esto puede tener que ver con una causa de confusión de la propia historiografía que proporciona tales criterios. El que no se puedan mostrar las obras de arte contemporáneo como las obras del siglo XVI, por ejemplo, parece un fundamento general de exposición compartido por todos. Aunque en muchos casos se sigan produciendo objetos autónomos en su aparición, como un cuadro o una escultura, la contextualización de una obra de arte contemporáneo resulta ser, en la mayoría de las ocasiones, un trabajo previo a su exposición que implica no poco estudio y sobre todo un criterio acerca del discurso que se quiere plantear con su exhibición. Pues estamos hablando -aunque esto sería, en verdad, objeto de otro examen diferente al que ocupa estas líneas- de un arte eminentemente *contextual*, cuya efectividad conceptual depende en gran medida de los modos de su aparición, esto es, la mayoría de las veces, de su exposición: pues se trata de *exponer discursos antes que objetos*. Pero, demostrando, una vez más, la automática identificación reductiva del término *obra* con el de *objeto artístico*, en innumerables ocasiones el simple ejercicio de asomarse a un centro de arte o a una galería -por no decir ya a una feria de arte- nos sirve para comprobar lo ilusorio del concepto, cuando obras que requieren de un conocimiento previo de sus referentes y del *discurso* en el que se integran aparecen como un elemento acumulativo más del caos de imágenes que suelen constituir las grandes aglomeraciones de objetos de arte. Thomas Crow ha señalado cómo, en una entrevista de 1990, el artista norteamericano Jeff Wall declaraba: “nada en mi obra pudo haberse hecho sin la confusión existente en la historia del arte”<sup>400</sup>. Esto lo dice alguien cuya obra es una constante relectura icónica, formal y conceptual de la idea de representación a través de la cultura artística moderna. Sus grandes transparencias emparentan compositivamente con obras clásicas de la historia del arte para gestionar así aquello en lo que centra la confusión a la que se refiere: temáticas que tratan unos aspectos sociales de las obras que han sido minusvalorados a favor de sus descripciones según criterios icónicos o de expresividad plástica y personal del autor (simbología, *pathos*, color, trazos, habilidad técnica, etc.). Es decir, que Wall da cuenta de unos modos de comprender y analizar la obra de arte



fig. 120.1. Jeff Wall, *Diatribes*, 1985

<sup>399</sup> Crítico en cuanto que proveniente de la *crítica de arte*, una actividad, por cierto, que, desde los puntos de vista que venimos exponiendo, habría, cuanto menos, de replantearse el sentido de su nombre.

<sup>400</sup> Clark, T. J. / Guilbaut, Serge / Wagner, Anne: *Representations, Suspicions and Critical Transparency: an Interview with Jeff Wall*, en *Parachute*, nº 59, julio-septiembre de 1990, p. 10. Cit. en Crow, Thomas, *op. cit.*, p. 159.

contemporánea a partir de pautas que no le son válidas en su exclusividad, de forma que actúan, bien olvidando, bien ocultando, unos presupuestos conceptuales que entrañan, como decimos, lecturas mucho más implicadas con el mundo en el que fueron producidas. Unos presupuestos que, aún así, continúan vigentes.



fig. 120.2. Vincent Van Gogh, *Alrededores de París*, 1886-1888



### 3.5.6. Desaparición versus cosificación

La razón de esa vigencia es lo que se ataca desde las estrategias operacionales que venimos viendo, y no es otra que la facilidad de cosificación que esos principios de juicio proporcionan: así se comprende la necesidad de adoptar unos modos (irreconocibilidad, anonimato, des-artistización, colectivización de la producción, etc.) que los eviten. Es claro que, a la contra de ello, podría argumentarse que esa actitud no viene a aportar nada nuevo, ni mucho menos, y que tal bandera ya fue enarbolada, por citar un ejemplo, bajo algunas vanguardias que se adhirieron a la revolución socialista en la Unión Soviética, con unos resultados claros: el evidente fracaso de la pretendida identificación de vanguardia política y vanguardia artística, dado como consecuencia de la inhabilitación operativa de unas estrategias que actuaban aún, -y pese a sus manifiestos- *como arte*, lo cual implicaría además la consiguiente museificación de sus producciones, aún, también, a pesar del fundamento y objetivo “social” de éstas. En efecto, hoy vemos tales obras en los museos, como objetos y en forma de narraciones. Esto implica dos cuestiones que, pensamos, han sido deducidas de esa experiencia y asimiladas, como veremos, en la práctica del activismo artístico actual.

Por un lado tenemos que esa museificación parece ya algo ineluctable. La narración como modo de apropiación de lo extraño es un mecanismo, definitivamente automatizado por la industria del consumo, que se asume porque no se puede revocar. Lo cual no quiere decir que se asimile como *modus vivendi*, sino que, como parece lógico, se adopta una actitud de reconocer aquello cuya imposición absoluta y excluyente se pretende evitar. El caso de RLC, en este sentido -ya lo hemos comentado desde varios planos-, así funciona: por eso juega también su papel como arte de galería y feria. Mas aún, es en este contexto en el que estas propuestas son analizadas y ejercen más fuerza expansiva: respecto a los criterios de apreciación y, por tanto, producción del arte como hecho social. Este propio trabajo de investigación puede ser una buena prueba de ello. Y, por otra parte, según decíamos, nos encontramos con que las operaciones estéticas que estamos estudiando parten de esas experiencias vanguardistas para, entre otras cosas, no cometer los mismos “errores”<sup>401</sup>, tanto más cuando su acción se desarrolla casi un siglo después, con toda la carga histórica que esta distancia implica. Y uno de esos “errores” sería, precisamente, y salvo escuetas excepciones que ya citamos en su momento, no salirse de la convención artística para actuar, no implicarse realmente en el devenir de lo cotidiano, sin distinción representacional alguna.

El del arte se contempla, desde este punto de vista, como un mundo regido por una serie de normas que

---

<sup>401</sup> El término “error” lo empleamos para referirnos, como se puede inferir del contexto de nuestras palabras, al plano operativo de unas propuestas que respondían a una explícita intencionalidad *transformadora* del orden social y económico en el que eran producidas. Este objetivo práctico y real del arte implicaría la adecuación de las estrategias estéticas de la obra a la consecución *efectiva* de tales fines, lo cual resulta, como sabemos, muy cuestionable en el caso de las vanguardias que hemos señalado.

garantizan su propia pervivencia más allá del sentido, de forma que lo que en un principio pareciera ser el origen y motor del mismo, esto es, la obra de arte, queda relegado a la categoría de excusa o justificación para conservar lo que el exaltado y beligerante lenguaje de Pujals Gesalí describía como “un quiosco que sólo mantiene en pie la delicada conjunción de dos discursos falsos: el de la política desinformadora y el de la especulación con valores ideológicos.”<sup>402</sup> O lo que, en un tono más relajado, pero no menos certero, Jean Baudrillard consideraba como “un conjunto ritual para uso ritual, sin más consideración que su función antropológica, y sin referencia a ningún juicio estético.”<sup>403</sup> Es decir, que nos encontraríamos ante todo un entramado de *conservación* de una idea de arte definida por su *tematización* como medio para rentabilizar su existencia en diversos campos del mercado del ocio. Así, por ejemplo, como reclamo turístico, dentro de una dinámica en la que, más ampliamente, el propio concepto moderno de cultura parece estar siguiendo este mismo proceso. Del mismo modo que se *conservan* los centros históricos de las ciudades para su explotación por parte de la industria del turismo, a costa de la expulsión práctica de sus habitantes más humildes y de sus actividades menos *fotogénicas*, podemos establecer que en el sistema del arte se está dando un fenómeno parecido, en cuanto se instituye como *reserva cultural* dentro de la ciudad. Esto significa que, definitivamente, nuestro tiempo *recuerda* el arte, y lo hace porque es algo del pasado. Si realmente fuese algo cotidiano y habitase la actualidad, si la estetización generalizada afectase, como se ha leído en Beuys, al plano del arte, no habría que *conservarlo*, sería presente. Pero eso ya no es así, porque si el poder de la imagen moderna se situaba en el arte, el de la imagen postmoderna radica en que *ella hace el mundo*: es el mundo. Podemos, entonces, entender una curiosa observación de Giorgio Agamben:

[...] *Hoy día nos parece natural hablar de una conservación del paisaje igual que se habla de una conservación de la obra de arte, mientras que en otras épocas estas dos ideas habrían resultado inconcebibles.*<sup>404</sup>

En efecto, hemos visto, en otros momentos habrían resultado inconcebibles. Pero el caso es que hoy día resultan tremendamente reveladoras de lo que llamamos mundo y, sobre todo, de nuestro modo de habitarlo. Un modo que ha variado sustancialmente respecto al tiempo en el que la modernidad artística producía la génesis del arte contemporáneo a partir de la fusión idealista de arte y vida. En la actualidad, el desencantamiento global respecto a ideologías y utopías ha repercutido de tal forma que, en el imaginario del sujeto, cualquier tipo de proyecto de tal guisa aparece definitivamente, también, como *cosa del pasado*. O, más exactamente, como *souvenir* del tiempo: por supuesto, se comercializa y se consume como tal. Pues de eso se trata, de un objeto de consumo más entre todos los que constantemente nos ofrece la ciudad. He ahí la diferencia entre el lugar del arte moderno, un altar profano, y el del arte postmoderno, la ciudad como supermercado del ocio: un lugar en la estantería del deseo. John Berger, en su obra *Modos de ver* (1974), a partir de las ideas del célebre artículo de Benjamin que ya ha sido aquí estudiado, nos señala cómo, efectivamente,

[...] *El arte del pasado ya no existe como existió en otro tiempo. Ha perdido su autoridad. Un lenguaje de imágenes ha ocupado su lugar. Y lo que importa ahora es quién usa ese lenguaje y para qué lo usa.*<sup>405</sup>

<sup>402</sup> Pujals, *APS Po-ética*, p. 63.

<sup>403</sup> Baudrillard, *Transparencia*, p. 24.

<sup>404</sup> Agamben, Giorgio: *El hombre sin contenido*. Áltera. Barcelona, 1998. p. 85.

<sup>405</sup> Berger, John: *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona, 1980, p. 41.

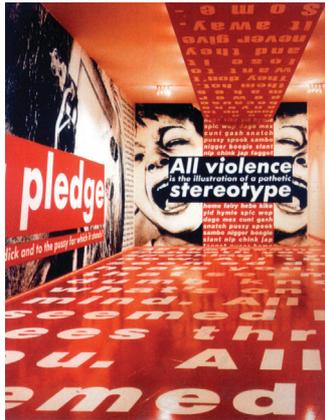


fig. 121.1. Barbara Kruger, *Untitled*, 1991



fig. 121.2. Dennis Adams, *Bus Shelter I*, Nueva York, 1983

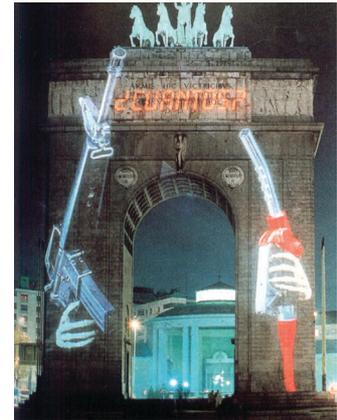


fig. 121.3. Khryzstof Wodiczko, *Proyección sobre el Arco de la Victoria*, Madrid, 1991

Si el arte ha quedado relegado a la condición de *recuerdo*, de memoria de una idea de cultura que fue pero que no pervive más que en su pura reproducción sin referente, entonces, como dice Berger, como decía Hegel,



fig. 121.4. Les Levine, *Sell yourself*, una de las vallas instaladas en Kassel en 1987



fig. 121.5. Tim Rollins y José Ruiz, uno de los *kids of survival*, trabajando en la obra *Amerika*, basada en el texto original de Kafka, 1985

el arte es cosa del pasado. Tocaría ahora, siguiendo estas palabras, ocuparse del *uso* que se le da a ese lenguaje de imágenes que constituye lo real. Lo cual implica, según venimos sugiriendo, dejar de observar como fundamentales unas razones de valoración de la obra de arte para comenzar a poner en práctica otros esquemas. Y en tal sentido eclosionó toda la reacción de arte activista que se produjo en Estados Unidos en los años



fig. 121.6. Fotografía de grupo de las Guerrilla Girls uno de los *kids of survival*, trabajando en la obra *Amerika*, basada en el texto original de Kafka, 1985

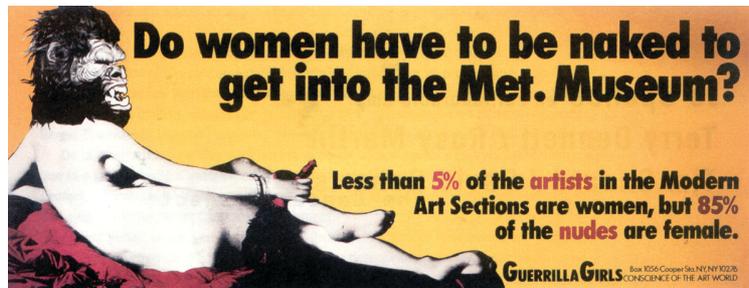


fig. 121.7. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, cartel, 1989

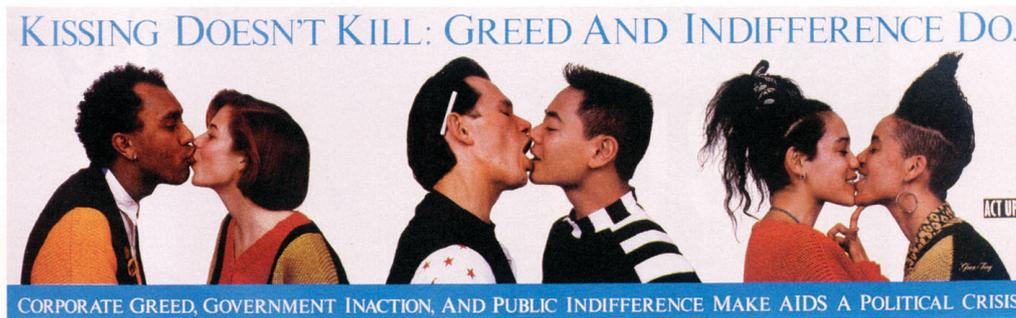


fig. 121.9. Gran Fury, *Kissing doesn't kill, greed and indifference do*, cartelera para autobús, 1989/1989

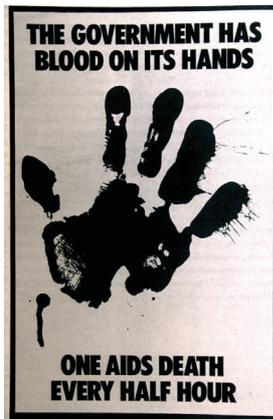


fig. 121.8. Gran Fury, poster de ACT-UP, 1988

ochenta. El trabajo esencialmente político de artistas como Jenny Holzer, Barbara Kruger, Dennis Adams, Khryzstof Wodiczko, Sherrie Levine, Alfredo Jaar, David Hammons, Les Levine o Adrian Piper, o de colectivos como Tim Rollins & K. O. S., Group Material, Guerrilla Girls, General Idea o Gran Fury, aparece como una respuesta clara y contundente a una política institucional que se manifiesta en línea con toda una serie de prácticas marcadamente conservadoras en la sociedad norteamericana, entonces bajo el mandato del presidente Ronald Reagan (1981-1989). Así, el desplazamiento que venimos analizando se cifra aquí en la nueva concepción del artista respecto de su actividad, de tal forma que, según explica Anna María Guasch<sup>406</sup>, para esta generación, cuestiones como “la purificación del estilo, la innovación en la forma, lo sublime estético o la reflexión ontológica” dejarán lugar a otras preocupaciones “relacionadas con el cruce de instituciones y de representaciones”. El lenguaje institucional, pues, se vuelve material de trabajo a la vez que objetivo crítico para unos artistas que son conscientes del poder configurador del imaginario colectivo que dicho lenguaje ejerce. Pero esa crítica que ante ello se desarrolla puede adoptar modos diversos, lo cual permite a Guasch establecer una distinción entre “arte político” y “arte activista”. En realidad, como ella misma reconoce, esta diferencia fue enunciada ya en 1983 en su ensayo *Trojan Horses: Activist Art and Power* por Lucy R. Lippard<sup>407</sup>, donde segregaba entre quienes reflejaban problemas sociales a través del tratamiento irónico con el que desarrollaban los temas de la obra (artistas políticos) y aquella actitud de quienes adoptaban un papel activo ante esos mismos problemas (artistas activistas). Ese *paso a la acción* lo entendemos, pues, como un cambio de registro formal, motivado por el empleo de nuevos canales de visibilización de la operación artística: unos canales que tienden a emplear lo medios de masas antes que los tradicionales del arte. Así, la producción de los primeros -la centrada en los años setenta- habría servido de antecedente y referente a estos últimos. Creadores como Martha Rosler, Nancy Spero o Leon Golub son citados por

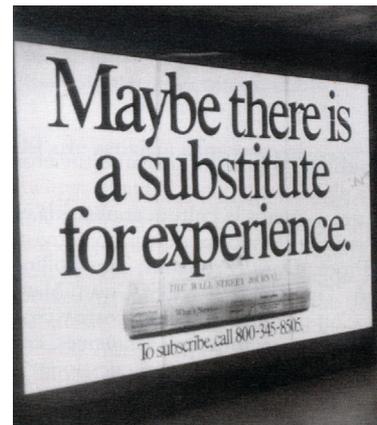


fig. 121.10. Martha Rosler, *In the place of the public*, Nueva York, 1983-1988

<sup>406</sup> Guasch, *Arte último*, p. 471.

<sup>407</sup> Lippard, Lucy R.: *Trojan Horses: Activist Art and Power* (The Village Voice, 1983), republicado en Brian Wallis (ed.): *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New Museum of Contemporary Art, Nueva York, y David R. Godine, Boston, 1984, pp. 341-358. Cit. en Guasch, *Arte último*, p. 473.

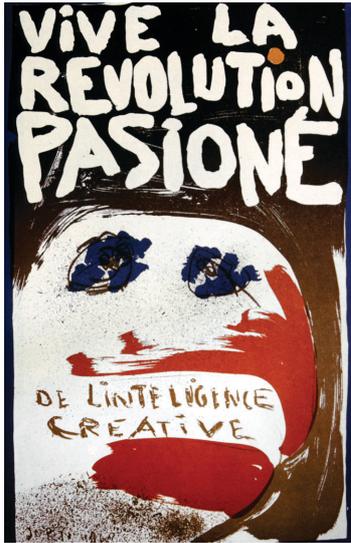


fig. 122. Internacional Situacionista, *Vive la révolution passioné*, 1968, uno de los carteles que realizara Asger Jorn

Guasch en tal condición de precedencia. No obstante, nosotros hemos creído necesario añadir en ese sentido el trabajo previo de la IS y, tanto antes como simultáneamente, el que venían llevando a cabo tanto los grupos de acción social como los de activismo artístico que hemos venido refiriendo, pues sin tales comportamientos no se comprendería una transformación de tal envergadura en el arte posterior. Así, por ejemplo, se comprende el paso de Jenny Holzer desde los aforismos que presentaba mecanografiados en folios, de clara reminiscencia conceptual, a su transformación en carteles, primero, y luego en camisetas y soportes diversos. Entre ellos, el que ya hemos comentado en este trabajo y que se ha instituido como una referencia común del arte que se camufla en el paisaje mediático: los paneles luminosos.



fig. 123.1. Jenny Holzer, selección de *Truims* en una camiseta, 1982

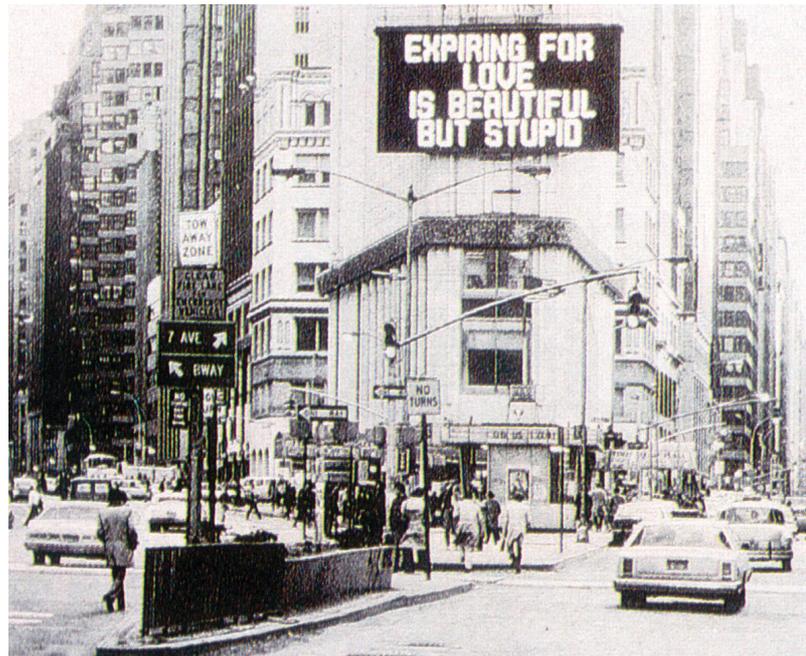


fig. 123.2. Jenny Holzer, *Truims*, luminoso en Times Square, Nueva York, 1982



### 3.5.7. De la norma estética a las prácticas cotidianas

Estas últimas manifestaciones artísticas que mostramos parten del presupuesto barthesiano de que la mejor subversión no es la que destruye el código, sino aquella que lo altera. Por eso se camuflan, para no mostrar un cambio de código, una superposición de planos que anularía la naturalidad del medio. La búsqueda de un nuevo territorio de actuación se debe, pues, a esa necesidad operativa, es decir, a la tarea que se proponen en relación con el mundo de imágenes que configura lo real. Una tarea que el profesor José Luis Brea no ha dudado en enunciar a modo de manifiesto bajo el título *Por un arte no banal* (1996). Uno de los apartados del mismo dice así:

[...] *Es tarea del arte producir la cualificación intensiva de la experiencia que podría revelar negativamente la insuficiencia de la propia representación –dejando a su través el reverso de un pensamiento del acontecimiento. Esta iluminación instantánea –que revela toda la insuficiencia de la cultura en cuyo marco la experiencia se otorga forma– poseería el poder de fundar el nuevo marco genérico de conciencia que sería capaz de reorganizar la experiencia.*<sup>408</sup>

Con lo cual nos está hablando de los objetivos que podemos vislumbrar en las operaciones estéticas que, como ésta de Jenny Holzer, apuntan su incisiva existencia hacia la producción de una experiencia *reveladora*, esto es, que permite el acceso al opaco plano de la representación que constituye el imaginario del mundo actual. Este modo de concebir la acción del arte, con el cual podemos identificar perfectamente las tácticas del arte invisible, presupone una concepción del mismo que precisamente pretende evitar la banalización. Brea se muestra particularmente sensibilizado respecto a lo banal –el propio título de su manifiesto es explícito–, precisamente porque entiende el arte desde un punto de vista activo en la sociedad, dinamizador de la cultura y principio de confrontación dialéctica en su seno, todo lo cual queda abolido en cuanto se espectaculariza su existencia. De hecho, si entendemos *lo banal* como aquello que “carece de consecuencias tanto de cara a la emancipación del ciudadano como de cara a la reapropiación por el sujeto de la totalidad de su experiencia”<sup>409</sup>, podemos comprender la preocupación que se apodera del ensayista. Reconocer en la obra de arte ese poder experiencial que permite vislumbrar otros modos de pensar el mundo, otras vías de acceso y *uso* de una realidad que no aparece enunciada en la *pantalla* cotidiana, equivale a establecer una función formativa de lo estético en el arte que, en efecto, podemos decir que se encontraría seriamente amenazada. Se estaría aquí, por lo tanto, manejando un concepto de realidad que se diferencia de la *realidad mediatizada* que configura el mundo actual. Más aún: en muchos aspectos, sería su antítesis. Siguiendo este sentido, encontramos fuertes similitudes entre esta oposición que se deduce del discurso de Brea y la que establece el artista mexicano Gabriel Orozco cuando explica la relación que pretende establecer con el público a partir de su obra. Orozco no comprende tampoco la razón espectacular:

<sup>408</sup> Brea, José Luis: *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Mestizo. Murcia, 1996, pp. 135-136. (En adelante: Brea, *Ruido secreto*).

<sup>409</sup> *Ibíd.*, p. 126.

[...] *El artista no trabaja para el público que ya sabe lo que debería ser el arte: trabaja para el individuo que se pregunta cuáles son las razones para las que existe el arte. Y este arte no puede ser espectacular, como la realidad no lo es. [...] El espectáculo como intención está hecho para el público que espera, y el artista no trabaja para ese público. Además, no es posible convencer al público de que está formado de individualidades a través del espectáculo. Cuando el arte se realiza es cuando el individuo se realiza con él, aunque sea por un momento.*<sup>410</sup>

El planteamiento acerca de la realidad como experiencia individual y concreta del ciudadano, como vivencia más que como espectáculo, establece una distancia entre ambos términos que, precisamente, se constituye en grieta por la cual se filtra la acción crítica del arte según Orozco. Y lo hace dirigiéndose a la persona individual, insistimos: “no es posible convencer al público que está formado de individualidades a través del espectáculo”. De ahí la operación desmitificadora del mismo que el arte invisible *pone en condiciones de realizar* a ese público, en este sentido, *individualizado*, de forma que sea el paseante quien *descubra* la tramoya del espectáculo de lo real. El pesado sistema del espectáculo parece no ofrecerse más que a sí mismo como *lo dado*, una suerte de realidad que nos define como la negación de sus actores: siendo espectadores. Sin embargo, actitudes como la de Orozco permiten vislumbrar otras opciones, algunas de larga tradición en nuestra cultura. La posibilidad de otra concepción de la sociedad, menos determinista y más consciente de la diversidad y de las múltiples mediaciones, minúsculas la gran mayoría de las veces, que la componen, queda bien reflejada, por ejemplo, en un hermoso texto del escritor italiano Italo Calvino. La primera de sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989) nos explica la cualidad de la levedad, que el autor reconoce característica del siglo XXI. La levedad, leemos nosotros, precisamente, como aspecto positivo respecto a la tremenda e inexpugnable presencia espectacular que nos ocupa. Entendida, con Calvino, a través de su agudo comentario a *De rerum natura* de Lucrecio:

[...] *De rerum natura de Lucrecio es la primera gran obra de poesía en la que el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la compacidad del mundo, en percepción de lo infinitamente minúsculo, móvil, leve. Lucrecio quiere escribir el poema de la materia, pero nos advierte desde el comienzo que la verdadera realidad de esa materia consiste en corpúsculos invisibles. [...] La mayor preocupación de Lucrecio parece ser la de evitar que el peso de la materia nos aplaste. En el momento de establecer las rigurosas leyes mecánicas que determinan todo el acaecer, siente la necesidad de dejar que los átomos puedan desviarse imprevisiblemente de la línea recta, con el fin de garantizar la libertad tanto de la materia como de los seres humanos. La poesía de lo invisible, la poesía de las infinitas potencialidades imprevisibles, así como la poesía de la nada, nacen de un poeta que no tiene dudas sobre la fisicidad del mundo.*<sup>411</sup>

Pues la cuestión aquí no sería esa “fiscidad del mundo”, la evidencia de su presencia como superestructura inevitable, sino que preferimos ocuparnos de los modos de abordarla. Y la labor deconstructiva que Calvino interpreta en Lucrecio nos sirve a nosotros para explicar ese proceso que nos permite situarnos, o reconocernos, fuera de la dicotomía entre patio de butacas y escenario. Atendamos a otro ejemplo. En *La invención de lo cotidiano* (1980), Michel de Certeau daba detenida cuenta de este tipo de tácticas de evasión de la norma, por ejemplo de la norma espectacular. De Certeau se sirve, en muchos de sus ejemplos, del concepto de ciudad -

<sup>410</sup> Orozco, Gabriel: *Un problema de tiempo*. En *Letras Libres* nº 17, febrero de 2003. Letras Libres Internacional. Madrid, 2003, p. 44.

<sup>411</sup> Calvino, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela. Madrid, 1989, pp. 20-21.

lo cual nos conviene especialmente, pues no hemos dejado aquí de vincular el arte invisible con el imaginario de la ciudad. Así, al ojo cartógrafo que traza la geometría y la organización reticular del plano desde la altura cenital<sup>412</sup>, contraponen la existencia en el suelo concreto, con su falta de visión de totalidad y su inmediatez vital. Esa planificación aérea, que es la que se ejerce desde los ámbitos del poder, la relaciona, como se ha hecho aquí, con un pensamiento racionalista que cifra en la coherencia interna de esta mirada su atributo de verdad: “ser sólo este punto vidente es la ficción del conocimiento”<sup>413</sup>. La distancia que establece respecto al mundo y, a la vez, lo frágilmente humano de esta ilusión, quedan resumidos en un hermoso pasaje del texto:

[...] *¿Habrá que caer después en el espacio sombrío donde circulan las muchedumbres que, visibles desde lo alto, abajo no ven? Caída de Ícaro. En el piso 110, un cartel, como una esfinge, plantea un enigma al peatón transformado por un instante en visionario: It's hard to be down when you're up.*<sup>414</sup>

Esta certera definición de la dualidad exclusivista que implica el pensamiento racionalista nos permite extrañarnos de una ciudad-panorama que, para *ser*, necesita obviar, dar por inexistentes, todo un cosmos –todo *su* caos- de costumbres, prácticas, conductas y modos que ocurren y, en realidad, configuran la vida del territorio sobre el que se extiende su idea. Por eso comprendemos perfectamente, desde el prisma que propone De Certeau, la opinión de Orozco, o la actuación del arte invisible.

Parece claro que la obra de Gabriel Orozco no puede, según lo que hemos venido explicando en este trabajo, tipificarse como un caso de arte invisible, pues su “espacio natural” como obra de arte es la galería, ello es



fig. 124. Gabriel Orozco, *Pelota pochada*, 1993

indudable. Sin embargo, como estamos comprobando, su reflexión respecto al arte mismo sí que nos sirve para comprender un modo de concebir la acción del espectador, que tiene larga tradición en nuestra modernidad. Cuando el artista nos dice que el arte “no puede ser espectacular, como la realidad no lo es”, está pensando la realidad, siguiendo la clave del texto de De Certeau, *no desde arriba, sino en el suelo*. Que es lo mismo que nos planteaba Baudelaire, al inicio de estas líneas, a través del nuevo pintor moderno “de costumbres”, o “de la circunstancia”, es decir, de lo cotidiano. Una cotidianeidad en la que aparece, y de la cual se sirve, el arte invisible: en este sentido, el uso que en él se hace del espectáculo implica su deconstrucción en la propia

recepción del mensaje, lo cual vuelve a situar ese espectáculo al nivel del paseante, con una experiencia individual. Podemos decir que, por ejemplo, con los carteles de la serie *WORD\$WORD\$WORD\$*, se está reproduciendo esa metafórica caída de Ícaro que narra De Certeau desde la altura del rascacielos. El propio RLC no ha dejado de expresarse siempre en esa línea de trabajo *desde el espectador*:

<sup>412</sup> Una curiosidad: el lugar que De Certeau eligió para describir la gran ciudad desde arriba y situar el “Ojo solar” que permite establecer este ordenamiento cenital no es otro que el piso 110 del World Trade Center en Nueva York. Al respecto, ver De Certeau, Michel: *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México, 2000, pp.103 y ss. (En adelante: De Certeau, *Cotidiano 1*).

<sup>413</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>414</sup> *Ibid.*



fig. 125. RLC, *Navegar es necesario, vivir no*, de la intervención WORD\$WORD\$WORD\$, 1994

La intención formativa, insistimos, de estas tácticas resulta, pues, evidente. La idea de la realidad como lo opuesto al espectáculo aparece, de nuevo, como un referente de trabajo allí donde aún es posible la distinción: donde no pueden ejercer su control los dispositivos mediáticos de producción de ese mundo-espectáculo. De nuevo, pues, nos encontramos situados en un ámbito de actuación mucho más local que universal, mucho más asequible al individuo o al grupo de ciudadanos que a la institución de gestión del territorio en cuestión. Y el objetivo de ello podría enunciarse, según lo que hemos dicho hasta ahora, como una *restitución de la realidad* al espectador. Ello es lo que subyace tanto en la estrategia que emplea RLC, y el arte invisible en general, como en las palabras de Gabriel Orozco o de Michel de Certeau. Una realidad que, teóricamente, parece haberse diluido tras la estetización generalizada que se ha proclamado, por cierto, en unos planos de existencia más social que individual.

Sin embargo, respecto a esos discursos acerca del *imago mundi*, aquí se está pretendiendo reconocer, precisamente, la distancia que continúa existiendo entre la teorización y la concreción práctica de los mismos. No en vano atravesábamos, al menos así lo contaban numerosas voces en los ochenta –desde Omar Calabrese<sup>416</sup>, Gilles Deleuze<sup>417</sup> o Massimo Cacciari<sup>418</sup> al propio José Luis Brea<sup>419</sup>, por citar algunas referencias recurrentes- una *era neobarroca*, según la cual se estarían reproduciendo actualmente ciertos aspectos de aquel modo premoderno de construir la realidad. El profesor Giandomenico Amendola, reconocido estudioso, precisamente, de las transformaciones de la ciudad contemporánea, recurre a tal imagen para explicarse esta analogía entre el siglo XVII y el nuestro:

[...] Hay quienes piensan que re-utilizar logotipos “desviados” es una manera inconsciente de “colaboracionismo”, de “reforzar” esa marca. Yo defiendiendo la tesis contraria: con ello se va abriendo ese signo a nuevas interpretaciones. Cuando el espectador vuelve a verlo en la publicidad ya ha incorporado el significado de la desviación. Es como aprender a desconfiar de los signos, disolver su pretendida univocidad.<sup>415</sup>



fig. 126. RLC, *Beaux Arts*, 1992

<sup>415</sup> Molino, Pedro: *Rogelio López Cuenca. Des-figurarnos para des-cubrirnos*. Entrevista con el artista en *Málaga Variaciones*, nº 6, marzo de 1997, p. 37.

<sup>416</sup> Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Cátedra. Madrid, 1989.

<sup>417</sup> Deleuze, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós. Barcelona, 1989.

<sup>418</sup> Cacciari, Massimo: *Drama y duelo*. Tecnos. Madrid, 1989.

<sup>419</sup> Brea, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos. Madrid, 1991.

[...] “Contextualismo, historicismo, búsqueda de la ciudad, regionalismo, anti-universalismo, pluralismo, collage, autorreferencialidad, reflexividad, atención a la imagen, al decoro, a la escenografía, superficialidad, falta de profundidad, efímero, fragmentación, populismo, falta de política, carácter comercial, pérdida de fe, ironía” parecen ser los elementos –diversamente combinados entre sí pero constantes en la nueva ciudad- que acentúan cada vez más su carácter de escena. La ciudad panorama se transforma en la ciudad espectáculo.<sup>420</sup>

Resulta inevitable estar de acuerdo con este tipo de planteamientos, pues la evidencia de los hechos los confirman continuamente. No obstante, fijémonos en el detalle de que, en el discurso de Amendola, lo que se transforma en ciudad espectáculo es la ciudad panorama: la que ve la mirada ordenadora, celeste y poderosa desde la distancia de la Razón. La otra ciudad, la que hemos encontrado, con De Certeau, al nivel del suelo, ¿dónde quedaría? Parece que simplemente, de nuevo, ha sido ignorada. La teorización que nos permite comprender la totalidad de la ciudad, su devenir como una lógica evolutiva, necesita olvidar los detalles, la cotidianeidad de los pequeños, aunque masivos, actos que constituyen todo el cosmos de prácticas en que se manifiesta la vida –que no la ley- de la ciudad. Y son esos espacios des-controlados los que aprovecharán las tácticas de subversión que manifiestan las carencias –la lejanía: la ilusión- del orden que esquivan. En este sentido, la recuperación del paralelismo con el barroco sí que nos servirá en lo que respecta a la ficcionalización del espacio público. El propio Amendola aporta en su estudio el lugar de esa diferencia entre realidad y espectáculo, situándolo precisamente acotado en unos espacios y tiempos concretos:

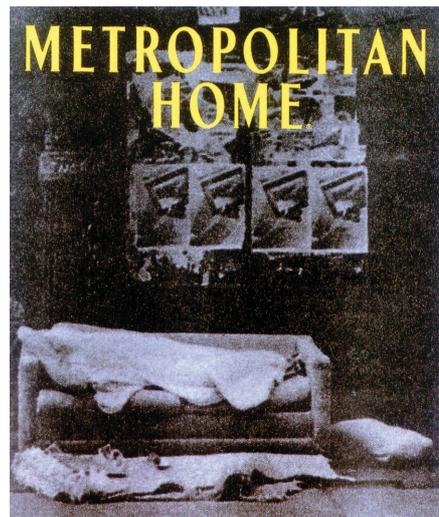


Image a mitad del párrafo anterior: fig. 127. RLC, *Metropolitan Home*, 1989

[...] En la cultura de la escena de la época era [...] muy firme el principio de realidad. Era justamente esto lo que permitía la existencia de la simulación. El teatro tenía unos límites espacio-temporales bien definidos. Para la representación, fuese teatral o social, había lugares y tiempos delimitados y precisos.<sup>421</sup>

Y continúa razonando una evolución del fenómeno de la ciudad según la cual esa distinción habría desaparecido bajo la estetización a la cual nos acabamos de referir, que no sería otra que la del simulacro baudrillardiano. Sin embargo, tras ese requerimiento que acabamos de realizar de atención hacia la concreción de la praxis por encima de la coherencia teórica del discurso, hemos de reclamar también la debida consideración de ese paralelismo que se plantea con el espacio de la ficción barroca. Porque, un poco más adelante, Amendola no duda en señalar cómo

[...] En la época barroca es, sobre todo, cierta y bien visible la distinción entre sujetos que tienen la fuerza social y los recursos necesarios para ser los protagonistas y los destinados a tener el papel pasivo y mudo de espectadores.<sup>422</sup>

<sup>420</sup> Amendola, *op. cit.*, p. 81.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 83.

Lo cual, pese a todas las transformaciones sociopolíticas que no hemos aquí de recordar cómo han configurado nuestra modernidad, en el modo de una profunda modificación en todos los órdenes de cultura, parece ser una situación que resurge con fuerza en nuestro tiempo. De ahí la pertinencia actual de esa adscripción de valores relacionados según el esquema teatral, de espectáculo y espectadores, de protagonistas y sujetos pasivos. Porque a partir de esa situación se configura la respuesta del arte invisible a la misma: la pasividad del espectador es transformada en actividad lectora del paseante. Se trataría, en fin, de recomponer la condición ciudadana de una mirada que, hoy, se hace mucho más importante que nunca, como lo es la visualidad de nuestro mundo. Veámoslo con mayor detenimiento.

### 3.5.8. Recuperación de la realidad

Hemos dicho que otros paradigmas estéticos, como el barroco, implicaban una ficcionalización de la realidad, de un modo u otro, pero esa ficcionalización se reducía, en la mayoría de los casos, a un lugar y un tiempo concretos, determinados y acotados: *reconocibles como espacios de representación*. La gran diferencia con nuestro tiempo es que ahora sí es posible, fuera de tales espacios, hacer creíble la ficción, esto es, confundible con lo real. De ahí el sentido del trabajo que se propone el arte invisible, que sería el de hacer ver la ficción allí donde se produce pero no se presenta reconocible. Los medios de comunicación, transformados en verdaderas máquinas de hacer mundos, no dejan lugar específico a la ficción, cuando lo han inundado todo con ella; por eso, ya no se distingue el territorio de lo real del territorio de lo ficticio. Esta es la lógica del neobarroco. Y así el arte, ficción plena y eminente, ha dejado de cumplir esa función que tuvo en el barroco, precisamente la de constituir *la ficción*. Ahora, esta función es realizada por otros medios ajenos al arte, y éste, en ese plano, es vaciado de sentido... En ese plano, es decir, en un plano que vincula el arte con la realidad como una función social, como dotado de lo que se ha llamado un *valor de uso*: uso político, religioso, festivo, etc. Porque estamos hablando de un modo de concebir el arte, el del barroco, previo al proceso de su autonomía, esto es, un arte dependiente y referido a otras instancias ajenas a él mismo: como decimos, principalmente políticas y religiosas. La *propaganda fide* de los Austrias puede servirnos de ejemplo. Sin embargo, con el triunfo de la Razón sabemos que el arte se independiza de tales funciones y accede a un territorio propio, en el que comienza a ocuparse de sí mismo, a *saberse*. Este proceso implica que las imágenes artísticas sean, también, miradas de otro modo. La contemplación pasa a formar parte originadora del proceso de relación estética, y con ella una clara distribución de papeles que adjudican a los distintos oficiantes un rol concreto: por un lado el objeto artístico, por otro el artista, por otro el espectador. El público, el crítico, vendrán luego. Ahora nos interesa analizar precisamente la razón del lugar de cada cual, o mejor, sus implicaciones. Pues, en efecto, el espectador es ya un espectador *frente a* la obra. Y la obra se encuentra perfectamente delimitada y encuadrada en un espacio apto e identificado para acogerla como objeto de contemplación. Esta vinculación entre arte y *lugar para el arte* ha sido una constante en la modernidad, aunque las obras se salgan del museo o se reproduzca su imagen hasta infinito. Define el espacio de la representación, esto es, la distancia estética. Y este modo de organizar la experiencia estética es una de las cosas que se cuestiona radicalmente desde las obras que aquí estudiamos. Ello es así porque ya no se trata, por parte del arte invisible, de poner al espectador *frente a una obra*, sino de ponerlo *frente al mundo*: que vea ese mundo como configuración estética, es decir, como una ilusión construida para epatar sus sentidos y, a través de ellos, seducir su razón. Por eso se rompe la convención escénica respecto al arte: para hacerla posible respecto al mundo. Y por eso, así, se recupera el sentido de *uso* de la obra de arte.



fig. 128. Gregorio Hernández, *Piedad*, s. XVII

Esta operación, que hemos calificado como una restitución de la realidad al espectador, conlleva, según vamos vislumbrando, el “sacrificio” del arte tal cual, es decir, de su identidad en el mundo: debe *desaparecer* en él para poder desarrollar su objetivo. Esta acción de desaparición se corresponde con una lectura que John

Berger hace de los efectos de la reproducción de las imágenes artísticas, una lectura que, según estamos viendo, parece haber sido perfectamente asumida por parte del arte invisible:

[...] *Lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo –o mejor, sacar las imágenes que reproducen- de cualquier coto. Por vez primera en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas.*<sup>423</sup>

“Ningún poder por sí mismas”, es decir, *como obras de arte*; ningún poder de reminiscencia cultural como el que ostentaban antes de esa reproducción masiva a la que ahora se enfrentan, modificada actualmente, además, por una constante apropiación y descontextualización de sus formas originarias con objetivos publicitarios diversos. Ésta es la situación que reconoce y desde la cual parte la acción estética del arte invisible. Una acción estética que se fundamenta en el aprovechamiento de la propia estructura de que se dota aquello que se pretende enfrentar. En varias ocasiones, este arte ha sido calificado con el adjetivo de “guerrillero”, en alusión, precisamente, a esa disolución de una identidad y una presencia continua y fija que sea de fácil localización por parte de, en este caso, un sistema de asimilación de las diferencias que rápidamente las asume como productos comercializables. Estas *intrusiones* en que se emplea el trabajo del arte invisible se valen de varias estrategias para *utilizar* con objetivos críticos los sistemas de aparición y configuración impuestos. Y esos ardidés, la sutilidad y capacidad de desvelamiento y de *penetración* de tales maniobras se descubren como cualidades a valorar estéticamente en el uso de lo que, al fin y al cabo, no es otra cosa que un lenguaje de signos. Hablando, precisamente, de las maneras de utilizar los sistemas impuestos, De Certeau observa que

[...] *en estas estrategias [...], hay un arte de las buenas pasadas, un placer de eludir las reglas de un espacio limitante. Destreza táctica y regocijante de una tecnicidad. [...] Como la del conductor en las calles de Roma o en las de Nápoles, se ejerce una maestría que tiene sus conocedores y su estética en el laberinto de los poderes: recreada sin cesar a partir de la opacidad y de la ambigüedad –rincones de sombras y ardidés- en el universo de la transparencia tecnocrática, se pierde y se encuentra sin tener que hacerse cargo de la gestión de una totalidad. Incluso el campo mismo de la infelicidad se labra de nuevo con esta combinación de la manipulación y del disfrute.*<sup>424</sup>

El autor está *valorando los usos* que se hacen de las normas dadas. La manipulación de éstas –toda una *techné*, por cierto- genera una apertura de la mirada hacia *lo cultural* en un sentido bien distinto y bastante más amplio que el que nos viene dado por la propia industria cultural. Pues sitúa en estos actos una dimensión de autonomía y libertad que se muestra así *apreciable*, y que se manifiesta mucho más en los procesos del hacer



fig. 129. RLC, *Phone/Poem*, 1991

<sup>423</sup> Berger, John, *op. cit.*, p. 41.

<sup>424</sup> De Certeau, *Cotidiano 1*, pp. 22-23.

que en los productos de los mismos. De ahí el no tener que plantearse la acción como una construcción independiente y conclusa, una “totalidad” que justificar mediante un sistema autorreferencial, sino como una intervención ante todo contextual, que trabaja en un espacio concreto y que lo modifica en un sentido premeditado. Esta idea del arte se extiende, como hemos sugerido, a un concepto de cultura que, en sí mismo, se enfrenta a los modos de impositivos que manejan los medios de masas. Desde este punto de vista, la cultura no sería tanto la información que recibimos como su “tratamiento mediante una serie de operaciones en función de objetivos y de relaciones sociales”<sup>425</sup>. Operaciones. Operaciones que pueden, según De Certeau, pensarse desde un plano *estético*, desde uno *polémico* y, también, desde uno *ético*. Y los tres incumben de pleno a la particular idea de operatividad del arte invisible. Respecto al primero, se nos plantea en los siguientes términos:

[...] *Una práctica cotidiana abre un espacio propio en un orden impuesto, como lo hace la acción poética que pliega a su deseo el uso de la lengua común en un nuevo uso transformador.*<sup>426</sup>

Lo cual no puede dejar de recordarnos, por ejemplo, las recurrentes alusiones que RLC suele realizar a las prácticas lingüísticas que efectúa el humorista Chiquito de la Calzada, verdaderas manifestaciones de

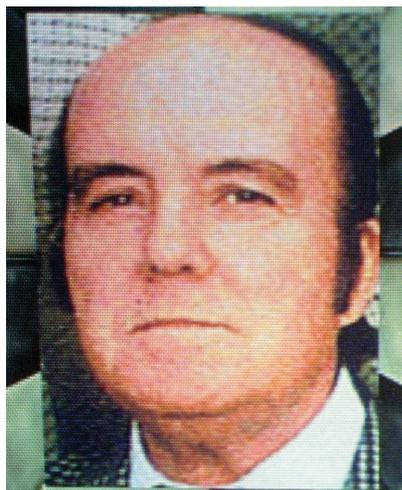


fig. 130. Chiquito de la Calzada

manipulación transformadora de un orden preexistente, de manera que estas operaciones del comediante malagueño las ha relacionado el propio artista con lo que Roman Jakobson reconoce como glosolalias o “profecías en una lengua”, esto es, “discursos desprovistos de sentido y que constituyen un ‘arte popular abstracto’”.<sup>427</sup> Es éste un modo en que “los giros o tropos inscriben en la lengua ordinaria los ardidés, desplazamientos, elipsis, etc., que la razón científica ha eliminado de los discursos operativos para construir sentidos propios”.<sup>428</sup> Es decir, que la comprensión en un plano estético de estas manipulaciones viene a ponerlas en valor, y en un *valor de uso* que reconoce sus caracteres procesuales y funcionales.

Otro aspecto, como decíamos, que contempla De Certeau en las *operaciones de transformación de la información* que constituyen la cultura, en relación con nuestro caso implica su función crítica, que ya hemos explicado cómo se manifiesta en dos momentos y planos diferentes de lectura -dentro y fuera de la institución artística. Esta acción por parte del arte invisible, por tanto, persigue una puesta en cuestión de un orden de cosas mediante la subversión de ese orden en su propio uso, lo cual reconocemos en la explicación de lo que el antropólogo francés ha llamado el aspecto *polémico* de la cuestión:

[...] *La práctica cotidiana es relativa a las relaciones de fuerza que estructuran el campo social como el*

<sup>425</sup> De Certeau, Michel / Giard, Luce: *Una ciencia práctica de lo singular*. (En adelante: De Certeau / Girard, *Lo singular*). En De Certeau, Michel / Giard, Luce / Mayol, Pierre: *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México, 1999, p. 263.

<sup>426</sup> *Ibid.*

<sup>427</sup> Jakobson, Roman: *Selected Writings*. Vol. VI. Mouton. La Haya, 1966, p. 642. *Cit.* en De Certeau, *Cotidiano 1*, p. 29.

<sup>428</sup> De Certeau, *Cotidiano 1*, p. 29.



fig. 131. RLC, *Sin ir más lejos*, 1991

*campo del conocimiento. Apropiarse informaciones, ponerlas en serie, editarlas a su gusto, es cobrar poder sobre un conocimiento y dar vuelta, de esa forma, a la fuerza de imposición de lo ya hecho y ya organizado. Equivale a trazar, con estas operaciones apenas visibles, apenas nombrables, su propio camino en la resistencia del sistema social.*<sup>429</sup>

Pensar desde esta mirada el arte invisible nos permite contemplar el paisaje específico de su antagonismo fundamental. Un paisaje que se muestra móvil y elusivo, pero también muy efectivo: de hecho, ya hemos visto cómo en esa efectividad de cifra su valor estético. Y con ello no se busca más que establecer un espacio polémico, un ámbito de pensamiento que pueda enfrentar lo dado con su carácter ocultado de apariencia e ilusión. Desvelar esta dimensión mediante la mirada del paseante, del público que descubre la imagen anómala, constituye el medio para suponer la realidad en *otro lugar* ajeno al cosmos mediático. El lugar de una práctica vital que nos define, así, antes como lectores que como simples receptores.

Y de estos objetivos se puede, asimismo, deducir una dimensión ética en el trabajo de un arte que se implica con lo social mucho más allá de la mera contemplación hedonista y placentera. Es la que conecta con la tradición ilustrada de un arte emancipador, de un principio estético que restituye al hombre la relación consigo mismo y con una razón de la sensibilidad que supone superar el economicismo mercantil dominante. Asimismo, supone también la puesta en crisis de un modo del arte, el moderno, que no se acepta en su *desinterés* de la praxis vital. La mera representación queda, pues, transgredida en aras de una implicación procesual en el devenir cotidiano de un espectador que deja de serlo, para convertirse en *lector de simulacros*. Este aspecto ético también es propuesto por De Certeau de la siguiente forma:



fig. 132. Félix González-Torres, *Sin título*, valla publicitaria en diversos lugares de Estocolmo, 1992

[...] *La práctica cotidiana restaura con paciencia y tenacidad un espacio de juego, un intervalo de libertad, una resistencia a la imposición (de un modelo, de un sistema o de un orden): poder hacer es tomar distancias, defender la autonomía de algo propio.*<sup>430</sup>

Tomar distancias significa poder enjuiciar aquello de lo que nos alejamos: como acabamos de insinuar, no estar ya fatalmente sumidos en un simulacro sino frente a él, reconociendo su estructura y sus modos: pensando su presencia, al fin. Parece claro que la potencialidad subversiva de este planteamiento depende, sobre todo, del giro que se experimenta respecto al lugar del arte, reconociendo ese lugar como *diferente* y, por tanto,

<sup>429</sup> De Certeau / Girard, *Lo singular*, p. 263.

<sup>430</sup> *Ibid.*

abandonando su exclusividad para poder acceder a unos espacios en los cuales la representación deje de mostrar su distinción neutralizadora y comience a ejercer una acción *efectiva* en el devenir de la historia cotidiana y particular del individuo. De esta forma, lo que era un lujo, un exceso cultural que se consume en un tiempo y un lugar determinados para ello, acaba convertido en un instrumento de relación con el mundo. Y, justamente, aquí es donde encontramos el tipo de articulación que, al fin, viene a descubrirse como un eje fundamental del arte moderno: esa constante autocrítica define, como decimos, una relación, que podemos calificar de eminentemente *irónica*. Definida ésta, la ironía, como “*desencantamiento* respecto de lo real y autorización de la ficción como puro fingimiento”<sup>431</sup>, se puede ahora abordar el problema del simulacro más allá de su fatalidad neobarroca. En efecto, si recordamos alguna alusión a ésta, podemos comprobar cómo un tono de irreversibilidad e impotencia parece embargar al hombre que vive un “tiempo de simulacros”... José Luis Brea, por ejemplo, citaba en *Nuevas estrategias alegóricas* -el más neobarroco de sus libros- a Cristine Buci-Glucksmann:

[...] *Todo es mirar y ser mirado; el mundo se convierte en gran teatro, en puro espectáculo, del que se forma parte sólo mirando y siendo mirado, como en un gigantesco panorámico. Ése es el fondo de la melancolía barroca, la reducción del ser a pura visibilidad, un resolverse el mundo en apariencia y simulación, un volverse indistinguibles sueño, ilusión y realidad.*<sup>432</sup>

Una fuerte carga de melancolía, en efecto, que pesa sobre una lectura del mundo que, si bien proporciona no pocos indicadores útiles de la misma, parece resultar en exceso definitoria de un estado de cosas que, desde las propuestas aquí especificadas, se vislumbra un tanto diferente. Y ello es así porque esa ironía que se separa del mundo lo hace también del simulacro: tomar conciencia de él supone, ya de por sí, reconocer su funcionamiento y dotarse de la actitud necesaria para que su acción no condicione y determine negativamente un ámbito de juego y libertad que, al contrario, lo entiende, si se nos permite la expresión, precisamente como *juguete*. De hecho, el arte invisible no hace sino continuar una extensa tradición del arte moderno: el autocuestionamiento en modo de ironía, al cual, de cualquier modo, parece haber llevado a un extremo inédito hasta ahora. Así, por ejemplo, el artista Juan Luis Moraza reconoce esta condición desde hace más de un siglo:

[...] *El impresionismo es una ironía retiniana; el expresionismo es una ironía psíquica, el futurismo, es una ironía temporal; el surrealismo, una ironía semántica; el constructivismo, una ironía referencial; el minimalismo, una ironía objetual. Quizá el conjunto del arte moderno podría incluirse en una suerte de ironismo.*<sup>433</sup>

Un *ironismo* que, como decíamos, ha sido llevado a un extremo insólito debido a las necesidades operativas de la propuesta del arte invisible: *devolver la realidad* a un individuo que ha sido explicado, según hemos visto, como *destinado* a vagar perdido en una continua sucesión de simulacros. O, mejor dicho, no tanto devolver la realidad cuanto dotar a ese individuo de los recursos para recuperarla... en esta diferencia radicaría, en gran medida, el valor ético de la acción artística. El arte, en su desarrollo como mercancía, había separado de sí toda una serie de posibilidades “emancipadoras” que se pretenden volver a valorar, a través de, como decimos, el cuestionamiento irónico del simulacro como destino *absoluto*.

<sup>431</sup> Puellas, *Modos de la sensibilidad*, p. 58.

<sup>432</sup> Brea, *Estrategias*, p. 101.

<sup>433</sup> Moraza, Juan Luis: *Puntos suspensivos (Docta incerteza)*. En Barenblit, Ferran (comisario): *Ironía*. Fundació Joan Miró / Koldo Mitxelena Kulturunea. Barcelona, 2001, p. 70.

Por lo tanto, el planteamiento que estamos intentando desarrollar, la búsqueda de nuevos territorios desde los que establecer una significación -en la forma de una acción *efectiva*- por parte del arte invisible, se debe al convencimiento de que esa lógica del simulacro no implica a todos los ámbitos de existencia del individuo. Distinguir en esa existencia entre el plano mediático, con todas sus influencias y consecuencias, y el plano de lo público, según lo hemos explicado a partir del pensamiento de Kant, nos lleva a plantear un conflicto en la definición del individuo que desvela, en nuestra opinión, ciertas fisuras en ese discurso que entiende el simulacro de modo, reiteramos, absoluto. El simulacro como determinación del cuerpo social actual, como medio de explicar la configuración del mundo... pueden ser líneas de interpretación válidas para, precisamente, hablar de *lo masivo*, esto es, de lo que está al alcance del código que Baudrillard presenta como modelo de reproducción infinita de imágenes. Este tipo de código (como el código genético del ADN o el binario de la informática) que en su autorreferencialidad ha descartado la idea de un modelo, de una *realidad* respecto a la cual definir la representación, no actúa en el ámbito de la práctica vital del sujeto contemporáneo de forma determinante, aunque sean evidentes sus consecuencias en ella. Se desvela un hiato, una falta de continuidad entre ambos planos, y éste es un espacio en el que la idea de *práctica cotidiana* que plantea De Certeau se acerca al individuo que es apelado por la acción del arte invisible. Decíamos antes -decía Gabriel Orozco- que “no es posible convencer al público que está formado de individualidades a través del espectáculo”: en efecto, de ahí la búsqueda de estos *lugares* que tanto permiten usufructuar lo espectacular (en su lenguaje) como rescatar una dimensión *pública* del paseante que *desvela* en ellos la simulación que los constituye. En esto consiste lo que hemos llamado una restitución de la realidad, en cierto modo en rehabilitar, asimismo, la condición de *sujeto* a un individuo que, en relación con el ámbito público, había sido desplazado hacia un papel eminentemente pasivo. Así, por ejemplo, hablar de la ciudad desde sus aspectos simuladores, como propone Amendola, no resulta nada extraño: al contrario, es lógico. Sin embargo, cuando accedemos al sujeto concreto, al individuo, cuando nos introducimos en la particularidad de sus prácticas y en la aleatoriedad de sus modos, el panorama, desde el punto de vista que hemos intentado presentar, cambia. Y ahí es donde interviene el arte invisible, en la lectura particular que del gran espectáculo del mundo hace *cualquiera*. Por ello hay que desarrollar el trabajo allí donde el simulacro presenta sus armas: en la superficie y los lugares de ese *imago mundi* que no deja de reproducirse como espectáculo para nosotros.



fig. 133. RLC, *Segundos fuera*, insertos televisivos del proyecto WORD\$WORD\$WORD\$, 1994

El resultado de esta estrategia irónica a la que nos estamos refiriendo es, pues, que la idea de la imagen dominadora queda aquí reducida a una imagen de la dominación. Al quedar *localizada* la manera del espectáculo podemos acceder a su comprensión: podemos, como ya hemos indicado, reconocerlo como tal. Ello nos está hablando de la recuperación de una capacidad de juicio respecto al mundo, aunque sea un *simulacro del mundo*. En fin, aquí no se está tratando tanto, con estas propuestas, de reinstaurar ese *modelo* -esa realidad, esa *verdad*- perdido por el discurso de Baudrillard, como de recuperar una capacidad de acción, una cierta cota de poder respecto a la propia praxis vital de uno mismo respecto del espectáculo. Recuperar para el ciudadano, quizás, una bella imagen de Paul Valéry que cita Benjamin en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*:

[...] *Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan.*<sup>434</sup>

Esta disponibilidad del mundo *para* el hombre, esa *capacidad de significar*, que nos recuerda perdidos valores ilustrados, se desarrolla, como hemos tenido ocasión de observar, en unos ámbitos que escapan aún a la razón de producción totalizante del espectáculo. En este sentido, podemos, por ejemplo, citar cómo el filósofo John Lechte ha reducido el alcance de la teoría de Baudrillard, precisamente, en relación con esa ambición de absoluto que manifiesta su idea de simulacro, al afirmar que ese límite de su discurso “debe hallarse en el propio límite de la ciencia moderna. Y ésta consiste en que el código no domina aún de manera uniforme; la réplica clónica de la realidad social que tan eficazmente presenta Baudrillard no es cierta todavía. Seguimos viviendo, en parte, fuera del alcance del código”.<sup>435</sup> Y esos *todavía*s que repite Lechte marcan unos espacios que, según hemos visto hasta aquí, son los que viene a rentabilizar operativamente el arte invisible.

Esos nuevos espacios en los que operar manifiestan, pues, las fisuras de una explicación del espectáculo que también está dando cuenta de una situación del arte que no puede ya sostener su credibilidad. Que, de hecho, no lo hace desde hace mucho tiempo, aunque continúa habitando la inercia de una presencia que, sin embargo, ya no oculta nada. Este fenómeno, al cual nos hemos referido en varias ocasiones –realmente, es un presupuesto de toda esta investigación-, no es otro que la desactivación de la capacidad crítica de lo que se llamó la vanguardia artística. La mera idea de su existencia actual es ya un signo de, simplemente, la utilización del término en un plano mercantil, pero en ningún caso de su actuación crítica respecto a los valores que se supone enfrenta, que no son otros, como ya indicamos en su momento, que los de la cultura burguesa –la misma que, por otro lado, da razón de ser a la propia modernidad. Recordemos cómo, en efecto, los antaño transgresores modos de ésta han sido ya perfectamente asumidos por un mercado que los va ofertando según ritmos que se asimilan a la lógica de la moda. Y cómo, así, nos encontramos con una situación en la cual las características que tradicionalmente se asocian al arte de vanguardia, esto es, irreverencia, iconoclasia, actitud de diversión, de juego, pérdida de respeto a la seriedad, e incluso, como señalaba Matei Calinescu, “humor deliberadamente estúpido”<sup>436</sup>, se encuentran hoy perfectamente asumidas por las manifestaciones mediáticas de la estetización generalizada propia del capitalismo postindustrial. Cómo, en fin, tales gestos y actitudes, que antaño atentaban contra unos valores establecidos que se identificaban con el poder, hoy quedan totalmente banalizados en su proliferación mediática, han sido asumidos por aquellos códigos que se pretendían subvertir: el escándalo transformado en espectáculo. En este sentido, resulta ilustrador cómo lo expresaba el crítico Irving Howe en 1967, cuando afirmaba que “algo ha ocurrido recientemente que ningún portavoz de la *vanguardia* logró anticipar. Una fuerte enemistad ha dado paso a unos abrazos permisivos, la clase media ha descubierto que los más fieros ataques a sus valores pueden ser convertidos en gratos entretenimientos, y el artista o el escritor de vanguardia ha de enfrentarse al único reto para el que no estaba preparado: el desafío del éxito”.<sup>437</sup> Evidentemente, hoy el artista ha hecho del “desafío del éxito” todo un objetivo de vida, en clara simbiosis con

<sup>434</sup> Cit. en Benjamin, *Reproductibilidad*, p. 20.

<sup>435</sup> Lechte, John: *Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales*. Cátedra. Madrid, 1996, p. 298.

<sup>436</sup> Calinescu, Matei, *op. cit.*, pp. 122 y ss.

<sup>437</sup> Howe, Irving: *The Idea of the Modern*, en Howe, Irving (ed.): *Literary Modernism*. Fawcett Publication. Greenwich, Conn., 1967, p. 24. Cit. en Calinescu, Matei, *op. cit.*, p. 123.

el sistema artístico que proclama el valor de sus productos, pues todo un proceso de descreimiento e industrialización de esa radicalidad inicial de la vanguardia así lo ha propiciado. De ahí que ese “desafío del éxito” que subrayara Howe lo interpretemos respondido con la actitud del arte invisible cuando emplea tácticas como el anonimato, el camuflaje o la disolución de la obra como objeto. Y de ahí, sobre todo, que esta actitud venga dada por una acerada intención transgresora de esa lógica del entretenimiento que define la asimilación burguesa del arte moderno, intención que se materializa en la apropiación de esos espacios del *ocio* para mostrárnoslos en su condición de estructuradores de ideología. De esta forma, la secuencia de una vía de transformación en el arte, aquella que deviene en el arte invisible, aparece lógica: al modificarse -determinado por las circunstancias del espectáculo- el sujeto del arte, se modifica la intencionalidad del artista –pasando de comprender la obra como objeto de contemplación a hacerlo como operación de intervención social-, de manera que debe buscar nuevos modos de *hacer* en nuevos lugares en los que *aparecer*.

### 3.5.9. Conclusiones. Acerca del desplazamiento hacia la micropolítica

Concluiremos, pues, recapitulando cómo, a partir de todo ello, hemos podido deducir una serie de reestructuraciones en el ámbito del arte que afectan a todas sus instancias. Las consecuencias de este situarse en nuevos lugares desde los que significar (porque en los anteriores la significancia crítica había sido neutralizada), implican una sucesión de efectos que se pueden reconocer encadenados del siguiente modo: a la reestructuración del propio espacio del arte le corresponde una redefinición de los actores que conforman el acontecimiento. Y todo ello conlleva la consiguientemente nueva formulación de los objetivos y funciones de la operación estética que, en fin, viene a replantear una reformulación del concepto de arte que manejamos. Y, a su vez, todo este proceso de reflexión nos puede hacer abrir la mirada a un plano más general desde el que

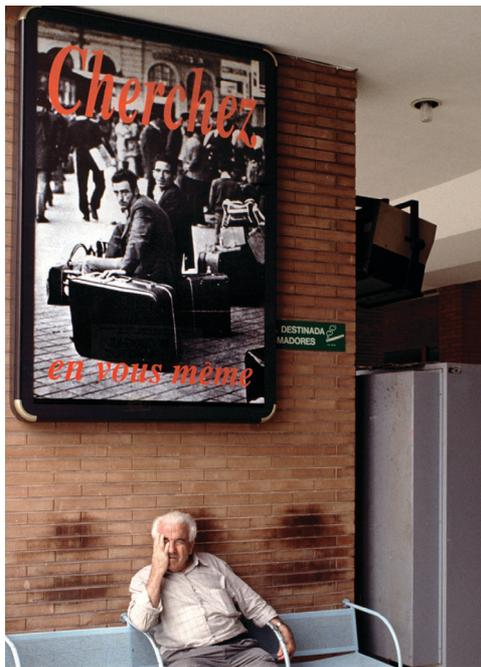


fig. 134. RLC, *Cherchez en vous même*, de la intervención WORD\$WORD\$WORD\$, 1994

observar cómo la necesidad de distinguir la actividad del arte, la de su disciplina específica respecto a otros campos del saber, puede responder a un momento cultural e histórico en cual el hombre (el sujeto burgués) tenía la necesidad de subrayar y reforzar ciertas instancias de representación cultural que lo afirmaban como sujeto individual, autónomo y libre... y el arte autónomo y *reconocible como arte* es una de tales instancias, en la cual se proyectaban y corroboraban la capacidad de juicio y la sensibilidad del hombre racional, en lo que ya hemos estudiado como juicio de gusto. Sin embargo, en nuestros días parece no ser imprescindible tal diferenciación explícita entre lo que es y lo que no es una obra de arte, porque el propio arte ha dejado de aparecer como instancia de refrendo del sujeto autónomo y libre. Tales funciones han sido relevadas en otros ámbitos: la capacidad de consumo, la moda o la propia apariencia física... La idea de necesidad que antaño fundara las relaciones de organización social ha devenido en una idea de representación por la cual las cosas ya no sólo se consumen, sino que sobre todo indican una condición. En un mundo, pues, tremendamente mediatizado por la representación espectacular, el arte ya no puede competir plásticamente con una industria audiovisual destinada a sustentar visualmente toda una

economía de mercado. Esto provoca que busque, como decíamos, nuevos territorios: nuevos modos y estrategias de aparición desde los que actuar con propiedad suficiente para producir un extrañamiento que tenga una incidencia real sobre el espectador. Pues de recuperar la autonomía del sujeto, de manera que abandone esa condición expectante para que adopte otra más activa, trata en gran medida el planteamiento artístico que aquí nos ocupa. Sin embargo, acceder al individuo en tales circunstancias constituye una empresa mucho más compleja que cuando un espectador se podía aún escandalizar de que algo rompiese los cánones tradicionales del arte. Como hemos visto, la inmediata desactivación de todo discurso crítico con la sociedad si

éste se produce como obra de arte, esto es, como ficción intelectualizada y elitizada, de lenguaje restringido y, por tanto, de escaso poder subversivo del orden cuestionado, hace que se busquen espacios no marcados por la institución-arte desde los que actuar. Esto implica el empleo de unos códigos diferentes, por un lado, y la problematización, por otro, del propio estatuto ontológico de la acción como arte u otra cosa. Este límite resulta particularmente interesante y revelador del momento actual, pues supone una gran potencia expansiva del arte respecto de su propia institución (museo-crítica-mercado), la “invasión” de territorios que en principio le eran ajenos (e incluso le estaban vetados), y se comprende perfectamente en su relación con la desaparición de unos valores supremos a los que remitirse en el propio *hacer* artístico: las ideas de belleza, armonía, canon, modelo, obra maestra, perfección... El fracaso, en fin, del concepto de *progreso* en el arte, tiene como consecuencia explícita un despliegue del mismo que se convierte y transforma por obra de múltiples e indefinidos procesos de modificación. La inexistencia de instancias supremas, bloqueadoras de la experimentación libre en cualquier plano estructural de la obra, permite, pues, atender a fenómenos como el que aquí nos ocupa de manera específica. La posibilidad de pensar en un arte invisible como aquí venimos haciendo viene, entonces, dada por la propia metamorfosis del arte en función del contexto vital en el que se produce, un contexto que no puede dejar de implicar, en gran medida, los planos más políticos de una existencia, la actual, en la cual la idea de lo público tiende a manipularse hasta tal punto que nos resulta extraño comprender la del arte como una actividad de tal tipo. Sin embargo, hemos podido comprobar cómo el así hacerlo viene dado por un tipo de planteamientos no son en modo alguno gratuitos y no responden a una prioridad de modas o conveniencias mercantiles, sino que, muy al contrario, nos muestran muy ajustadamente tanto las presencias como, sobre todo, las importantes ausencias que no acabamos de asimilar como tales en el espectáculo que nos configura el mundo. Unas nuevas circunstancias del hombre que, en fin, determinan también su respuesta crítica al respecto... Marcelo Expósito lo ha expresado con claridad:

[...] *la extensión de los nuevos modos de explotación conlleva asimismo nuevas contradicciones sociales y nuevas potencialidades de subversión emancipatoria.*<sup>438</sup>

Y esas nuevas potencialidades las hemos descrito *actuales* en el ámbito de lo que podríamos denominar como *micropolíticas*, estrategias de actuación o simples prácticas cotidianas que desvelan las carencias de una concepción unidimensional del mundo, aquella que lo contempla como sistema antes que, en aquella senda que Calvino leía en Lucrecio, como complejidad de innumerables desarrollos autónomos. En ese ámbito de diversidad y multiplicidad, de levedad y operatividad es donde hemos situado la acción y el valor del arte invisible, uno que, como hemos visto, desarrolla nuevos modos en los nuevos territorios por los que hace fluir su actividad.

---

<sup>438</sup> Expósito, *Vivir*, p. 224.

## **4. CONCLUSIONES ACERCA DEL ARTE INVISIBLE**



Hasta aquí recorrido el trayecto que hemos practicado por los fundamentos del arte invisible, nos corresponde ahora deducir las conclusiones de nuestra investigación. Para ello, vamos primero a establecer los términos generales a los que hemos llegado a través de la indagación llevada a cabo, para luego pasar a desgranarlos en sus aspectos más particulares, dependientes, lógicamente, de cada uno de los cinco bloques principales en que hemos estructurado nuestro análisis del arte invisible. Por supuesto, se deducen del trabajo efectuado tanto los corolarios dependientes de los objetivos iniciales propuestos, como una serie de conclusiones que se deben a la necesidad de dar cuenta de otros objetivos particulares de investigación paralelos o complementarios que han ido surgiendo en el desarrollo de la misma. De cualquier modo, no dejaremos de insistir en la circunstancia que define esta investigación como ensayo: no se ha pretendido, en modo alguno, y pese al epígrafe en que ahora nos encontramos, *concluir* la cuestión del arte invisible ni mediante una catalogación de sus producciones, ni a través de una sanción definitoria, ni definitiva, del mismo, sino que, como hasta aquí se ha podido observar, nuestro interés ha sido más bien el inverso: *plantearlo como problema*, trazar sus perfiles en cuanto que fisuras de unos modos de entender el arte que, así, se reconocen variables, convencionales, abiertos, mutables, netamente históricos y circunstanciales. Pues, en efecto, no hemos venido sino a plantear el arte invisible como un problema para el arte.

Comencemos, entonces, contemplando esas conclusiones generales, que hemos querido sintetizar genéricamente con objeto de mostrar con claridad y concisión el resultado del trabajo que aquí presentamos. De nuestras indagaciones y explicaciones se desprende una idea básica: la que viene a desvelar la del arte moderno como una categoría limitada y, en gran medida, pervertida respecto a algunas de sus iniciales potencialidades expresas. Tal restricción viene dada por el desarrollo netamente *despolitizado* de la disciplina, pues a través de la asimilación del arte como una actividad de sistemática autorreferencialidad, su proyección social y su capacidad transgresora se reducen a una serie de efectos retóricos destinados a darse y reconocerse siempre *en y para el escenario* que viene a mostrar su ficción: su inoperancia, por tanto, para afectar a lo real. Desde esta *academia* de introspección disciplinar se respeta, pues, de modo implícito –y muy efectivo– ante todo la territorialización burguesa que fundara su autonomía disciplinar a partir de los aspectos más reificadores de la misma, ignorando las potencialidades críticas también contenidas en la génesis de su modernidad. Por tanto, podemos decir que no se ha planteado seriamente, por parte de un sistema artístico en pleno ejercicio de su vigencia, el acceso a un proceso de universalización del arte, que habría supuesto una radical modificación del sistema cultural que sostiene el concepto vigente de su distinción y territorialidad.

Dada esta situación, encontramos que los modos de acción artística que aquí hemos dado en nombrar como *arte invisible* vienen a mostrarnos un proceso de actualización de la capacidad crítica del arte basado precisamente en la valoración de su operatividad y efectividad respecto a la realidad social y cultural a la que se debe. Así, las estrategias del arte invisible devienen claramente de una relectura y actualización de modos de entender y producir el arte que conforman toda una tradición crítica dentro del sistema del arte moderno, a la cual reconoce, aprovecha y recontextualiza en función de sus intereses de intervención social. Y son estos objetivos de intervención en lo real los que producen un arte, en efecto, *invisible*, esto es, cuya presencia ante nosotros no se muestra como arte, sino como otra imagen más del cotidiano paisaje mediático que se conforma en el ámbito urbano. Que adopta, pues, la indistinción como estrategia de operación para evitar, precisamente,

la condición ficticia de la representación como neutralización de su potencial de antagonismo e ingerencia crítica en la praxis vital.

Concluida, pues, esta premisa general acerca de nuestro objeto, podemos ahora proceder a enumerar las diferentes ideas que nos ha permitido deducir el recorrido que por él hemos realizado:

1. Ante todo, digamos que, tras el trayecto desarrollado, y en vista de lo que acabamos de explicar, podemos entender por *arte invisible* aquellas prácticas del arte contemporáneo que se manifiestan disolviendo su propia especificidad visual como arte, de manera que mimetizan el lenguaje visual del contexto en el que se integran para así poder establecer un tipo de relación con el receptor que no esté distinguida por una condición *contemplativa*, inherente al modo de apreciación estética que implica la tradición del arte moderno. Al contrario, su condición es precisamente la de su desaparición visual como obras de arte, para acceder a un tipo de recepción que no las restrinja al ámbito de la ficción artística, sino que les permita funcionar como imágenes cualesquiera del universo visual urbano o mediático.

2. La beligerancia contra la identidad de la obra que asumen las estrategias de arte invisible hemos comprobado cómo procede también de un nuevo modo de comprender al sujeto al cual se dirige la obra de arte.

3. El actual sistema del arte se rige por un modo de comprender al sujeto del arte que se desvela profundamente contradictorio, al oponer un paradigma de apreciación eminentemente ilustrado a una realidad posmoderna, de carácter, pues, bien diferente.

4. Atendiendo a los modos de relación del sujeto con la experiencia estética podemos establecer una diferenciación entre sujeto moderno y sujeto posmoderno que se corresponde con la que marca la distancia entre el sujeto agente ilustrado y un *sujeto paciente* definido por su capacidad de desear y satisfacer sus deseos, esto es, de *consumir*. Empleando una terminología artística, diremos que nuestro tiempo ha asistido a la modificación del moderno espectador-creador, que deviene en un tipo de espectador-consumidor.

5. La idea de formación ilustrada, moderna, supone un cultivo de las capacidades e intereses del sujeto que se desarrollan fundamentalmente en un plano intelectual y sensible. Sin embargo, nuestro presente promueve otra realización del proceso formativo de la persona, valorando mucho más sus capacidades productivas respecto al sistema económico en el que se inscribe. Por lo tanto, la condición crítica de este sujeto, su autonomía respecto a un mundo que enjuiciar y en el que actuar, esto es, optar, resulta muy limitada respecto a esa su pasada formulación ideal.

6. Estamos ante un problema de capacitación del sujeto para situarse como tal ante un objeto y, entonces, *hacerlo estético*. Ello conlleva una clase de acción por parte del sujeto, un implicarse respecto al objeto, que se cifra, aún hoy, en el juicio de gusto, una recepción *especializada* que requiere de un proceso de capacitación para ejercerla. Pero nos encontramos con que el sujeto que hemos dado aquí en calificar como posmoderno no se hace cargo de esta acción de forma tan clara, tan *diferenciada*. Su interés por la imagen parece responder a un tipo de relación de carácter mucho más pasivo y generalista, ante unas imágenes mediáticas que ya no quieren simbolizar sino provocar la emoción.

7. El proceso de capacitación del sujeto estético puede darse a priori, como tradicionalmente ha hecho nuestra cultura, mediante la formación del gusto de las personas a través de la educación; o puede darse, mantenemos nosotros, de un modo particular, *en el propio proceso de relación con la obra*. De ahí que hablemos de obras no como objetos de contemplación sino como *operadores* artísticos, como generadores de las capacidades de relación sensible y cognitiva de que pueda disponer el sujeto en (o a partir de) su contacto con la imagen. Ello es lo que nos lleva a poder pensar en un proceso dialéctico que posibilita la efectiva *didáctica* de la obra como proceso de interpretación crítica de su entorno mediático.

8. El arte invisible asume un sujeto posmoderno pero para tratarlo desde *algunos* intereses eminentemente modernos. Precisamente *esos* intereses que nos recuerdan la intencionalidad didáctica, socializadora, ideológica, activadora de una energía colectiva de las vanguardias que más asumieron su capacidad de transformación social sobre la base del carácter *público* de la actividad artística.

9. El arte invisible se dirige al sujeto como tal, más allá de su condición de *espectador de arte*, de manera que la búsqueda de ese *nuevo sujeto estético* de que hablamos lo va a reconocer fuera de los límites de la convención artística. El espectador que nos ocupa no es ya tal en el sentido clásico del término: no está *esperando* ninguna puesta en escena ante él, no puede distinguir un espacio para la ficción respecto al de lo real. Un espectador, en fin, transfigurado como tal: ya no será comprendido *contemplando*, sino circulando, paseando, habitando la ciudad.

10. La condición que desde el arte invisible se le exige a este espectador no se limita ya a la capacidad de elaborar una interpretación que parta y se refiera a nociones propias del arte y sus tradicionales ámbitos temáticos y estilísticos, sino que la instauración de sentido deriva de un extrañamiento que provoca la mirada crítica respecto, primero, a las condiciones de reconocimiento de la imagen por parte del sujeto, y luego, a su interpretación relacional respecto al contexto en el que se inscribe. Se plantea así una *actividad de lectura crítica* del espectador tanto hacia la imagen que inicia el proceso, como, sobre todo, al ámbito de los modos y prácticas sociales que sostienen su significancia.

11. Los modos artísticos que hemos venido aquí a denominar como arte invisible plantean un nuevo tipo de sujeto para el arte. Un sujeto que tanto trasciende la clásica figura del espectador fundada en la modernidad como esa otra dada por la evolución de ésta hacia el consumidor posmoderno. Con el arte invisible, pues, se vienen a cuestionar los límites del sujeto estético que, precisamente permitían acotar y aislar el propio hecho artístico. Y, al tiempo, se propone un modo de restitución de unas capacidades de juicio al sujeto que fueron enunciadas y mitificadas por el proyecto moderno, pero apartadas de su realización histórica. Hablamos, por lo tanto, de un sujeto para un territorio que, recordemos, ya no se define necesariamente como *artístico* en su sentido moderno de *arte autónomo*, sino que permite la concepción de *otra* experiencia estética que, huyendo de la especialización, remita, más allá de la obra en sí, al mundo: un mundo en el que -y respecto al cual- *operar*.

12. El arte invisible instituye y explota una potencia del arte que viene a desestabilizar su cómoda asunción por parte de la praxis social: su *diferencia* específica y singular en cada obra, lo cual quiere decir su continua problematización de cualquier principio identificador apriorístico que nos permita saber que, efectivamente, estamos ante una *obra de arte* en el sentido clásico del término.

13. El arte invisible implica una crítica a la autonomía del arte que se efectúa fundamentalmente en función del carácter reductor y neutralizador de ésta respecto a la potencial capacidad crítica de la actividad, un carácter que se desvela representativo de los mecanismos de absorción y dominación de la ideología burguesa que han permitido el desarrollo cosificado del arte moderno tal y como lo concebimos hasta hoy.

14. La crítica concreta a la autonomía del arte moderno que supone el arte invisible no deriva en una negatividad absoluta, sino en una propuesta de *modificación* de su comprensión. Se mantiene la autonomía del arte, e incluso se reafirma su valor, pero ello se hace con objeto de operativizarla y *efectuarla* como instancia de crítica radical respecto a la sociedad.

15. La condición política del arte invisible viene dada porque presupone que la cultura forma un “todo” con la sociedad, y no comparte, pues, la concepción que la limita a “reserva de ocio”. Deduce que un arte absolutamente ajeno al mundo no sirve sino para evadirse del mismo, esto es, para contribuir a mantener lo que hay en él, de modo que entiende que, de un modo o de otro, cualquier actitud que se tome, bien activamente, bien por pasividad o desentendimiento, repercute de algún modo en la colectividad social. Es decir, que *cualquier postura deviene política*, por lo que establecer distinciones en este sentido denotaría esa intención neutralizadora de la actividad artística contra la que se configura el arte invisible.

16. Reconocemos el *arte invisible* como una estrategia no tanto de representación en sí cuanto de *aparición* de la representación: fundamenta su efectividad crítica porque, en vez de tematizarla como “el contenido” de la obra de arte, la ejerce a través de una subversión del propio lenguaje que conforma su imagen. Estas operaciones, al evitar su cosificación como *obras de arte*, articulan un modo de estar en el mundo que mantiene intacta su capacidad crítica respecto al mismo, y ello es así porque las obras de arte invisible *no* manifiestan su crítica *después de presentarse para ello*: la llevan a efecto precisamente porque no se espera eso de ellas, porque no se nos han presentado con tal fin.

17. El trabajo de RLC parte de que la subversión de la razón comunicativa supone la problematización de todo el sistema de relaciones que ella hace posible, y asume esta premisa en razón de una intención eminentemente *social*. Cuando RLC habla de *lenguaje*, lo está haciendo siempre acerca de un instrumento de uso social y colectivo que sirve para operar en el mundo y modificarlo.

18. La moderna diferencia de dimensión entre funcionalidad emancipadora y cosificación mercantil de la obra de arte es la que describe también la complejidad del arte invisible, pues desde ambos ámbitos despliega éste su acción. El arte invisible asume esta multiplicidad histórica y conceptual para deducir *otros modos* de acotar el problema de esa institucionalización paralizante y aniquiladora de un espíritu emancipador que se centre en el individuo y no en el sistema. Para el arte invisible *el sistema es asumido como un instrumento para acceder al individuo*: no tanto como una instancia *enemiga* cuanto como una naturaleza a estudiar y utilizar. Evita, por tanto, adoptar una retórica “revolucionaria” de resistemización, de unificación de criterios bajo el paradigma de un nuevo proyecto totalizante de organización universal, y prefiere situar el trabajo en la perspectiva de un pragmatismo social que instrumentalice fenómenos ya existentes en la cotidianidad para activarlos como vectores de sentido crítico.

19. El arte invisible *comprende y emplea la propia realidad como campo de representación*, por lo que implica un proceso de institución de valor de apreciación estética de la *capacidad de actuación e intervención*

*social* de cada una de esas operaciones artísticas que se dan fuera del “mundo del arte”. Valorarlo implica evaluar la capacidad de transgresión que el arte tenga con respecto a sí mismo, pero no ya en un sentido de negación del pasado *en sus manifestaciones concretas*, en sus obras o estilos, sino de su propia autoconciencia como instancia social en un tiempo y un mundo mediatizados por una estetización generalizada bajo el signo del mercado, es decir, en relación con su condición de *operación social*.

20. De la implicación social de un arte que actúa fuera del territorio que tradicionalmente ha venido definiendo su autonomía no tiene por qué deducirse una inhabilitación artística de su acción, sino que, al contrario, tal circunstancia desvela la necesidad de reconsiderar la pertinencia, funcionalidad, ideología e interés de unas concepciones del arte que lo mantienen restringido en paradigmas estéticos y culturales que no pueden ya hacerse cargo de la actualidad de su relación con el mundo que habitan.

21. Nos encontramos ante desarrollos que aspiran a una intervención concreta y restringida en un ámbito de actuación particular más que ante propuestas de reconceptualización general de las prácticas artísticas: buscan una *operatividad cultural local* antes que una resistemización artística universal.

22. El arte invisible se distingue por su clara intención de *perdersé* como arte disolviendo su especificidad visual: de extrañar su pretendida autonomía, por lo que plantea una *modificación* de la misma concibiéndola como síntesis de la ambivalencia entre la separación y la integración (disolución) del arte respecto a la praxis social, manteniendo ambos planos como complementarios y necesarios. Y ello en el sentido de que si, por un lado, la *integración* se da como una recepción *no reconocida* como arte -y formativa del viandante no-espectador-, por otra parte observamos la *separación* como momento de contemplación y apropiación racional (juicio estético “clásico”) de esa operación que ha tenido lugar en la praxis vital, una apreciación que se da a posteriori en la presentación institucionalizada de la obra de arte invisible: en su *visibilización documental*. Así pues, este planteamiento nos permite establecer la existencia de dos tipos de juicio estético a lo largo de este proceso que hemos definido como *esencialmente ambivalente*: uno -correspondiente con ese primer estadio *integrado*- que se explica según la teoría del desreconocimiento de Rubert de Ventós, y otro que da cuenta de un segundo momento -el *separado*-, que se mantiene en la tradición moderna kantiana.

23. El arte invisible implica un análisis de la ideología de la recepción que vincula la actividad artística a la praxis social. Este análisis se fundamenta, ante todo, en una concepción radicalmente subjetivista del arte, de modo que se opone al objetivismo estético que tradicionalmente reconoce en la imagen la encarnación de una *idea superior*, que lleva a la conclusión de universalidad y eternidad del arte, de su existencia más allá de las contingencias del tiempo y del hombre, de la historia. Podemos, pues, concluir que el arte invisible pone en cuestión la tesis que postula la *eternidad del arte*, enfrentando el objetivismo estético en su condición de instrumento ideológico de neutralización del potencial crítico de intervención social de la actividad artística.

24. El desarrollo de la modernidad la produce como transformación desde una ontología de la trascendencia hasta otra de la inmanencia. Sin embargo, este mismo movimiento nos permite observar que se mantiene en él una continuidad entre el valor de lo auténtico y el del culto que atraviesa el proceso secularizador del arte moderno, y ello es razón de que podamos encontrar aún hoy una estructura conceptual del sistema artístico de marcado carácter idealista.

25. Bajo todo el sistema Ilustrado de pensamiento late la idea de *verdad*, y, en el plano estético, ésta se revela en la belleza. La belleza, por tanto, se erige en moderna *figuración de trascendencia* para un sujeto que, paradójicamente, es definido en su autonomía como ajeno a la subordinación a instancias ideales o trascendentes. Podemos decir que en el camino de la construcción moderna de un hombre *libre*, el *ideal religioso* ha sido sustituido por el *ideal científico*.

26. La dependencia mediática de la visibilidad de la obra nos desvela un *nuevo producto*: la figura del artista, en la dimensión de su presencia pública como tal –lo cual, en relación con el actual sistema del arte no significa sino *su existencia*-, que resulta del proceso de su apreciación por una mirada que valora su obra y tiene la capacidad de *hacerla ver*, es decir, de hacerla objeto de distribución en el mercado del arte: la mirada del crítico. Podemos concluir, pues, que la figura del crítico, en su forma tradicional o en la más reciente de comisario o *curator*, se ha convertido en el verdadero *realizador de artistas* en el plano mediático, de forma que se erige en el nuevo protagonista del sistema artístico contemporáneo, en detrimento de la figura del artista, ahora simple *producto* configurador del discurso del comisario. Este fenómeno, si bien no resulta evidente en la propia producción de la obra, desvela perfectamente una estructura que se fundamenta en la visibilidad masiva la misma, lo cual tanto facilita su comercialización como *produce* social y culturalmente –porque lo hace *mercantilmente*- la figura del artista.

27. Observamos un fenómeno de desplazamiento en el propio plano productivo de la actividad artística, consecuencia de su desarrollo eminentemente mercantil, y que se manifiesta como necesidad de articulación de su discurso en una dimensión ya no sólo presencial sino mediática, en función de las necesidades de los medios de distribución de imágenes que establecen la visibilidad de la misma. Por ello, los modos de atribución de valor que rigen actualmente el sistema del arte desvelan su necesidad de existencia global y, por tanto, su dependencia de la información masiva, lo cual explica la nueva capacidad sancionadora que atribuimos al crítico. Esto supone un desplazamiento de la instauración de sentido de la propia producción y presencia de la obra a su traducción mediática, la cual se instituye en principal referente de apreciación de dicha obra.

28. El crítico ejerce la articulación del discurso de la obra en los medios de reproducción, es decir, allí donde se establece la visibilidad de la misma, por lo que podemos decir que el arte contemporáneo se revela como un *arte narrado*: respecto a su espectador, aparece mucho más como narración que como presencia.

29. La aparición de una figura esencialmente posmoderna como es la *industria del arte* supone que tanto los intereses como los sistemas de aparición de la obra artística quedan radicalmente alterados. No obstante, la implantación de esta figura implica el mantenimiento de una terminología moderna (democratización del arte, sanción del público, libertad creativa, originalidad, genialidad, innovación, descubrimiento, progreso, etc.) para usufructuar unos significados que ya sólo funcionan en un plano superficial y espectacular, en la recepción *mediada* del arte. Por tanto, el empleo actual que se hace de términos que se remiten a una modernidad en la que no había irrumpido aún la *industria del arte* implica su perversión interesada con objeto de facilitar la cosificación de la obra.

30. Podemos describir el del arte contemporáneo como un territorio atravesado por una profunda y creciente fisura, un lugar en el que aumenta cada vez más la distancia entre dos concepciones divergentes de la actividad. Por un lado observamos unos modos deudores de valores modernos y premodernos, vinculados al

plano mercantil de la actividad, que hipertrofian el valor del objeto museificable. Y distinguimos, en otro sentido, una concepción del arte que lo toma como espacio indefinido y privilegiado de investigación, experimentación, creación y crítica sociales, entendiendo todos estos términos en un sentido mucho más *cultural* que exclusiva y específicamente *artístico*. Concluimos, por tanto, una relevante disyunción epistemológica que podemos cifrar en una condición de *exterioridad del arte*, dado por una superación de su tradición moderna de autoconocimiento para atender, en cambio, al análisis de la cultura que lo produce. Planteamos el arte invisible como una concepción ciertamente postmoderna del arte en la que éste pasa a ser tomado como una actividad netamente *cultural*, en la cual el contexto social y económico en el que se desarrolla la obra adquiere una cualidad conformadora de la misma que excede en mucho su *papel temático* moderno.

31. El mercado del arte reclama -muy al contrario de profundos ejercicios de hermenéutica- lecturas rápidas y efectivas, epatantes y accesibles a su reproducción, de lo cual deducimos una manifiesta aunque inconfesada tendencia a la *fotogenia* de la obra de arte contemporánea, que viene a conjugarse con la presupuesta cualidad diferencial de la misma como objeto dotado de una condición de trascendentalidad. Podemos decir que, desestimada esta trascendentalidad efectiva en la obra de arte nos encontramos con el único modo de la misma posible en un tiempo descreído de idealismos: el de su nueva condición instrumentalizada, su uso como recurso de remisión a una cualidad de prestigio que subyace en la estructura que organiza el plano mercantil del arte. Se promueve, en este sentido, una existencia radicalmente paradójica de la obra de arte en aras del atractivo de su oferta como *producto espiritual* para el mercado.

32. Frente a una ideología del arte que sigue teniendo como referencia última la idea de *verdad*, el arte invisible asume la realidad como instancia *producida* para su visionado masivo. El descreimiento que supone ese saberse en un mundo netamente *ilusorio* le proporciona una actitud irónica respecto al propio arte como parte del mismo. Por ello, podemos decir que despliega unos modos propiamente postmodernos de pensamiento y actuación artística en los que la distancia (auto)crítica se convierte en todo un fundamento de existencia.

33. La noción de *exterioridad del arte* atiende a esos aspectos de la actividad que se ocupan del “fuera de sí” implicando el contexto en el que aparecen antes que su *forma de ser autónoma*. La obra depende enteramente de tal contexto al ser producida como consecuencia del mismo: la lógica del ser, en nuestro caso, está dejando lugar a una lógica del devenir. Y esto es un modo político de comprender el arte ya que se opone activamente a la comprensión esencialista, identitaria y universalista del mismo que ha venido justificando su pretendida condición de *eternidad*. Por tanto, en vez de como una representación de lo inmutable, de los valores *conservables* de la sociedad, se concibe como un privilegiado instrumento de análisis cultural fundamentado en la idea del *devenir* social.

34. La condición política del arte invisible se da en el propio hecho de la disolución de la obra de arte como *cosa*, para constituirse en *relación* que desvela la ideología del lenguaje del espectáculo. El arte invisible responde a unas formas preexistentes, y se efectúa precisamente en esa respuesta *radicalmente dependiente* de la sociedad a la que se refiere. Estamos ante unas operaciones artísticas que se dedican a analizar los órdenes políticos y estéticos desde los que se elaboran las imágenes del mundo.

35. El arte invisible plantea un tipo de juicio inmanente en vez de trascendente, porque atiende a la funcionalidad de la operación estética y no a la adecuación de un objeto artístico a un modelo de referencia (teoría, estilo, moda, etc.). Esto permite pensar el arte como relación y juzgarlo, entonces, según su capacidad para establecerla y por la calidad de la misma. Valoramos, pues, el arte invisible en razón de su *calidad relacional*.

36. Desde ese punto de vista de lo que hemos llamado exterioridad del arte en atención a su vocación más social que exclusivamente artística, podríamos incluso calificar este giro de *humanista*, en cuanto atiende a un estudio del hombre en sus formaciones de cultura. Aunque un humanismo *descreído*, avisado de los mecanismos de la ideología, lo cual califica a ese hombre ya no como *fiel* de los grandes relatos trascendentalistas sino como lector de pequeñas historias, un lector mucho más atento a lo local, lo cercano y lo cotidiano que a la promesa de universalidad siempre aplazada en su representación espectacular.

37. El arte invisible implica una clara priorización de la dimensión pragmática de la obra, constituyendo, pues, sus planos semántico y sintáctico en función de ella. Prevalece, pues, en su hacer la noción de una *utilidad* que trasciende los fines de la propia “escolástica” del arte para acceder al ámbito de la praxis vital. Contextualizar la obra en su entorno es aquí disolverla en el mismo: literalmente, *hacerla entorno*.

38. Lo que se viene aquí a reconsiderar es la idea misma de representación artística, en una línea que se dirige mejor hacia el concepto más amplio de lo que damos en llamar *operación artística*, en el que la idea de operación se contrapone a la de objeto de contemplación. Y ello es así porque es precisamente ese concepto de contemplación (estética) el que mantenemos queda superado en aras de la consecución de una experiencia que se proyecta, de modo efectivo, en la praxis social. Ello implica, además, que también la tradicional noción de artísticidad queda cuestionada desde unos parámetros de *funcionamiento* que exceden los territorios que permiten el reconocimiento del arte respecto a lo que no lo es.

39. El arte invisible establece una relación crítica respecto a la comunidad de representación que permite identificar una cosa como artística, ejerciendo su acción como constante *evasión* de dicha comunidad. Ello se debe a la necesidad de *hacer efectivo* un discurso cuya validez operacional depende del grado de inserción en el contexto urbano cotidiano que sea capaz de alcanzar, porque precisamente su identificación como arte es lo que inhabilitaría tal trabajo.

40. La forma de arte invisible se caracteriza por su *necesidad de supresión de la distancia estética*, puesto que su objetivo operacional fundamental es la fractura de la convención escénica, la disolución de ese territorio de reconocimiento en el que cualquier discurso queda automáticamente comprendido como arte, esto es, como una narración ideal, abstracta, utópica... ficticia, *irreal* con respecto a la praxis vital a la que se refiere. Por eso estas intervenciones requieren, ante todo, *formar parte indistinta de esa realidad*.

41. Los modos de operación del arte invisible trascienden la moderna lógica de polaridades de forma/contenido, naturaleza/entendimiento, o cosa/concepto para *operativizar el concepto*, esto es, superar su condición de *motivo* de la representación visual para asumirlo como instancia compositiva y formativa de un *proceso social* que se llama obra de arte.

42. El proceso de pragmatización de la obra de arte conlleva la transformación de su concepción en términos ideales, referidos a instancias que aspiran a la trascendencia y la universalidad, hasta otro modo de comprenderla según el cual se articula como parte de un proceso social cuya significancia es eminentemente contextual, lo cual la define como fenómeno de vocación inmanente y local.

43. Desde el momento en que la obra de arte invisible pone en juego la naturalidad con la cual nos hacemos cargo del mundo, exponiéndolo como apariencia al cuestionar la lógica del *reconocimiento* que nos permite entender la realidad como tal, podemos decir que participa de la categoría de *lo siniestro* en su modo de operar estéticamente, pues nos impide situarnos en el espacio de la representación.

44. El arte invisible implica una crítica a la reificación de la actividad artística que no conlleva su rechazo sin más, sino que *asume* la condición mercantil del producto visual, tanto en un nivel artístico como en otro operativo, funcional en cuanto que figuración urbana. Así, su asimilación de los mecanismos de absorción por parte de la institución y del mercado mediático le permite una capacidad de actuación mucho más *efectiva* respecto al medio en el que opera.

45. Desde parámetros fundamentados en valores de identidad, originalidad o valor objetual, el arte invisible resulta, simplemente, ininteligible.

46. El arte invisible no trata tanto de producir *cosas resultantes* como *experiencias en proceso*. No *reproducir* esquemas de valores dados, sino *producir* nuevas posibilidades de relación.

47. El arte invisible, en diversos grados de intensidad según cada caso, desarrolla su presencia pública como una investigación acerca de la memoria de las comunidades: de la producción y la desaparición de esta historia. El conocimiento que *desvela* cada actuación se erige en requerimiento que trae al presente una realidad olvidada/ocultada, mostrándonos la estructura del imaginario que nos engloba.

48. Las operaciones de arte invisible constituyen sofisticados análisis de la retórica massmediática que se instituye como referencia continua de existencia social. Podemos decir, así, que su cualidad esencial es de índole dialéctica respecto a su cultura, que son *discursos* que se hacen actos en el más puro sentido político del fenómeno. Pues tales análisis se dan en su mostrarse, de modo que su efectucción visual ocurre como una deconstrucción del código que emplean y que se nos señala y revela como instrumento de dominación.

49. La formalización de la operación de arte invisible concluye con la modificación del mirar de quien la interpreta: una transformación de la mirada desde una condición de recepción y pasividad a otra de análisis, a una actitud de sospecha y suposición de un encubrimiento detrás de toda evidencia, un acto que desmiente la verosimilitud de nuestro cotidiano *imago mundi*. Se produce, pues, una modificación del entorno (lingüístico) comprendido (leído) por una mirada *afectada*, y precisamente en esta *afectación de la mirada* del espectador como resultado de su relación con la obra reside la *ampliación* de la propia forma de la misma.

50. Desde los planteamientos del arte invisible se concibe el *lugar público* como algo más que un espacio que no sea *eminentemente privado*: es entendido en cuanto que ámbito de encuentro, esto es, de *confrontación de diversidades*, por contraposición al desarrollo histórico del término, que se ha dado, más bien, en una especie

de reflejo perverso del mismo, como *construcción de identidades*, produciéndolo en la forma de ámbito cerrado, refractario al debate y ajeno a la modificación.

51. El arte invisible se revela como consecuencia lógica de la modernidad, en cuanto que se comprueba cómo el problema *no resuelto* de lo público reside en la propia génesis de la misma. De ahí que una actividad que se denuncia como instancia crítica de la sociedad, como es el arte, acceda a tales territorios constituyéndolos en *campo de representación*, superando así su mera relación temática con ellos.

52. El espacio tradicional que la estructura cultural burguesa había asignado al arte, lo que conocemos como “institución-arte”, ya no es campo de trabajo adecuado a los intereses de los discursos que se vinculan al arte invisible, pues en este ámbito resulta cada vez más difícil que se haga posible el conflicto como fundamento de lo público, que es lo que permite evitar la reificación neutralizadora de los antagonismos y de las diferencias - la exclusión como sistema de existencia.

53. Podemos decir que en las condiciones culturales dadas por un mundo espectacularizado en el cual la idea de lo público se ha identificado con su desarrollo mercantil, el problema de *lo visible* se torna irrevocablemente como una cuestión política. De ahí el carácter político del arte invisible en cuanto que acción crítica respecto a los modos de producción e instrumentalización de la visibilidad en el espacio público.

54. Existen modos sociales de subversión del lenguaje que habitan un territorio indistinto entre el arte y la acción política. Y tal problema de definición no viene dado por la propia cualidad de estas *formas*, sino por la incapacidad de designación de los términos que se emplean para ello. Nos encontramos, pues, un dislate entre la actualidad de unos objetos y la caducidad de sus nombres.

55. El sistema del arte no puede tolerar en ningún caso la actuación fuera de su marco de referencia, por lo que abandonarlo significa abandonar la *convención* artística, lo cual constituye una táctica de desaparición fundamental para aquella manifestación comunicacional que pretende no ser instrumentalizada e identificada con lo que entiende, en este sentido, como otro modo de dominación más, el modo de la reificación de la capacidad crítica del arte mediante su asimilación como objeto de consumo.

56. El desarrollo del arte moderno como un sistema de consumo implica tanto un sentido de adquisición del objeto-arte, como otro dado por su espectacularización: su visibilidad mediática *tipificada*. De ahí la necesidad de buscar nuevos territorios para significar, esos *otros sitios* que permitan un funcionamiento libre de determinaciones heterónomas tales como la dependencia mercantil: que preserven la autonomía del arte allí donde ésta se define como crítica del mundo.

57. La facilidad de cosificación que los modernos principios de juicio proporcionan deviene en la necesidad de adoptar unos modos de operación artística (irreconocibilidad, anonimato, des-artistización, colectivización de la producción, etc.) que los eviten.

58. Podemos decir que nos encontramos ante todo un entramado de *conservación* de una idea de arte definida por su *tematización* como medio para rentabilizar su existencia en diversos campos del mercado del ocio. Así, se instituye como *reserva cultural* ajena al devenir vital de la ciudad, mientras que si realmente fuese

algo cotidiano y habitase la actualidad, no habría que *conservarlo*, sería *presente*. Esto significa que, definitiva y hegelianamente, nuestro tiempo *recuerda* el arte, y lo hace porque éste es (y se comporta como) algo del pasado.

59. Habida cuenta de que el arte ha quedado relegado a la condición de *recuerdo*, de memoria de una idea de cultura que fue pero que ya no pervive más que en su pura reproducción autorreferencial, observamos que los modos del arte invisible prefieren ocuparse del *uso* que se le da a ese lenguaje de imágenes que constituye hoy *lo real*. Lo cual implica dejar de observar como fundamentales unas razones de valoración de la obra de arte para comenzar a poner en práctica otros esquemas de apreciación.

60. Los modos operacionales del arte invisible parten de la premisa de que la mejor subversión no es la que destruye el código imperante, sino aquella que lo altera. Por eso *se camuflan*, para no mostrar un cambio de código, una superposición de planos que anularía la naturalidad de su presencia mediática. La búsqueda de un nuevo territorio de actuación se debe, pues, a esa necesidad operativa, es decir, a la tarea que se proponen en relación con el mundo de imágenes que configura lo real.

61. El arte invisible presupone una intervención activadora de la confrontación dialéctica en el espacio social, por lo que siempre pretende evitar la banalización en tanto impedimento para la reapropiación por el sujeto de la totalidad de su experiencia.

62. El arte invisible opera respecto al sujeto *poniéndolo en condiciones de realizar* una operación desmitificadora de la presencia espectacular, de forma que sea el paseante quien *descubra* la tramoya del espectáculo de lo real. Es a partir de la situación de pasividad promovida por la cultura del espectáculo que se configura la respuesta del arte invisible: esa pasividad del espectador es transformada en actividad lectora del paseante.

63. El arte invisible redefine el espacio de la representación: ya no se trata de poner al espectador *frente a una obra*, sino de ponerlo *frente al mundo*, que vea ese mundo como configuración estética, es decir, como una ilusión construida para epatar sus sentidos y, a través de ellos, seducir su razón. Por eso se rompe la convención escénica respecto al arte: para hacerla posible respecto al mundo. Y por eso, así, se recupera el sentido de *uso* de la obra de arte.

64. Las *intrusiones* en que se emplea el trabajo del arte invisible se valen de varias estratagemas para *utilizar* con objetivos críticos los sistemas de aparición y configuración impuestos por la razón espectacular. Y podemos decir que esos ardidés, la sutilidad y capacidad de desvelamiento y de *penetración* de tales maniobras, se descubren, en cuanto elementos configuradores de la razón y los modos de actuación de las obras de arte invisible, como cualidades específicas del mismo que se constituyen, pues, en razones de apreciación estética.

65. La acción del arte invisible supone una apertura de sentido crítico en el código cotidiano del espectáculo, estableciendo un espacio polémico para la experiencia individual del sujeto en la ciudad, un ámbito de pensamiento en el que enfrentar lo dado con su carácter ocultado de apariencia e ilusión.

66. Observamos, con nuestro análisis, la siguiente secuencia de transformación en el arte, ésa que deviene en el arte invisible: al modificarse -determinado por las circunstancias del espectáculo- el sujeto del arte, se modifica la intencionalidad del artista -pasando de comprender la obra como objeto de contemplación a hacerlo como operación de intervención social-, de manera que debe buscar nuevos modos de *hacer* en nuevos lugares en los que *aparecer*.

67. En un mundo, pues, tremendamente mediatizado por la representación espectacular, el arte ya no puede competir plásticamente con una industria audiovisual destinada a sustentar visualmente toda una economía de mercado. Esto provoca que busque nuevos territorios: nuevos modos y estrategias de aparición desde los que actuar con propiedad suficiente para producir un extrañamiento que tenga una incidencia real sobre el espectador. Esto implica el empleo de unos códigos diferentes, por un lado, y la problematización, por otro, del propio estatuto ontológico de la acción como arte.

68. La posibilidad de pensar en un arte invisible como aquí venimos haciendo viene dada, pues, por la propia metamorfosis del arte en función del contexto vital en el que se produce, un contexto que no puede dejar de implicar, en gran medida, los planos más políticos de una existencia, la actual, en la cual la idea de lo público tiende a desvirtuarse hasta tal punto que nos llega a resultar extraño comprender la del arte como una actividad de tal tipo.

69. Según lo dicho, podemos reconocer las estrategias e intereses del arte invisible en el ámbito de lo que podríamos denominar como *micropolíticas*, modos de operación que desvelan las carencias de una concepción unidimensional del mundo, aquella que lo contempla como sistema antes que como complejidad de innumerables desarrollos autónomos. De ahí la vocación local e individual de la transformación que implica su acción.

70. Y se puede, por último, deducir de todo lo dicho la presencia activa de un proceso en las prácticas artísticas contemporáneas que hemos presentado como arte invisible por el cual aquel paradigma de apreciación y, sobre todo, de producción artística que primaba la representación de la realidad ahora se gira hacia otro que viene a priorizar la acción en esta realidad.

## **5. BIBLIOGRAFÍA**



## 5.1. Catálogos



Andreotti, Libero / Costa, Xavier (eds.): *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Actar / Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 1996.

Corral, María / Blanch, Teresa / Brea, José Luis / Fernández-Cid, Miguel / Queralt, Rosa (comisarios): *Pasajes. Actualidad del arte español*. Pabellón de España, Expo'92 / Electa España / Element Editori Associati. Toledo, 1992.

Barenblit, Ferran (comisario): *Ironía*. Fundació Joan Miró / Koldo Mitxelena Kulturunea. Barcelona, 2001.

Bonet, Pilar / Martín, Josep M. / Peran, Martí (comisarios): *Senyals públics. Apunts sobre intervencions artístiques a l'espai urbà*. Can Palauet. Patronat Municipal de Cultura de Mataró. Barcelona, 1999.

Bonet, Pilar / Peran, Martí (comisarios): *Espais Obrats*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Diputació de Barcelona. Barcelona, 2003.

David, Catherine (comisaria): *Marcel Broodthaers*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1992.

David, Catherine (comisaria): *Politics-Poetics documenta X – the book*. Cantz Verlag, Documenta and Fridericianum Veranstaltungen-GmbH. Ostfildern-Ruit, 1997.

David, Catherine (comisaria): *Tamass 1. Representaciones árabes contemporáneas: Beirut, Líbano*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 2002.

David, Catherine (comisaria): *Tamass 2. Representaciones árabes contemporáneas: El Cairo, Egipto*. Fundació Antoni Tàpies / UNIA / Diputación de Granada. Barcelona, 2004.

Doroshenko, Peter (comisario): *Dennis Adams: Selling History*. Contemporary Arts Museum. Houston, 1994.

*Emilio Zurita. Memoria líquida*. Ed. Museo Universitat d'Alacant / Centro de Arte Museo de Almería. Murcia, 2000.

Enguita, Nuria / Marzo, Jorge Luis / Romaní, Montse (comisarios): *Tour-ismos*. Fundació Tàpies. Barcelona, 2004.

Guerrero, Manuel (comisario): *Joan Brossa o la revuelta poética*. Fundació Joan Miró. Ed. KRTU / Fundació Joan Miró / Fundació Joan Brossa / Generalitat de Catalunya. Barcelona, 2001.

López Cuenca, Rogelio (ed.): *HOME SWEEP HOLE*. Fundación Cultural Unicaja. Málaga, 1993.

López Cuenca, Rogelio (ed.): *NO/W/HERE Postcards*. Centro Cultural Tecla Sala / Ajuntament de L'Hospitalet / Colegio de Arquitectos de Málaga, 1998.

Llorens Serra, Tomás (comisario): *Aspectos de la tradición paisajística en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. Fundación Cultural Unicaja / Junta de Andalucía. Sevilla, 1999.

Marzo, Jorge Luis (comisario): *En el lado de la televisión*. Espai d'Art Contemporani de Castelló. Generalitat Valenciana. Valencia, 2002.

Moure, Gloria (comisaria): *Dan Graham*. Centro Galego de Arte Contemporánea. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1997.

Parramón, Ramón: *Art Públic. Calaf'99/00. Projectes, intervencions, debats*. Ajuntament de Calaf / Generalitat de Catalunya / Diputació de Barcelona / Instituto de la Juventud. Madrid, 2000.

Power, Kevin (comisario): *El poder de narrar*. Espai d'Art Contemporani de Castelló. Generalitat Valenciana. Valencia, 2000.

Ribalta, Jorge (comisario): *Domini públic*. Centre d'Art Santa Mónica. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1994.

*Rogelio López Cuenca. 3ª Beca Picasso para las Artes Plásticas*. Fundación Picasso, Ayuntamiento de Málaga. Málaga, 1993.

*Rogelio López Cuenca. Opium Populi*. Ajuntament de Girona. Girona, 1999.

Strigaliou, Anatoly: *Kunst und Revolution. Russische und Sowjetische Kunst 1910-1932*. Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien, 1988.

Villaespesa, Mar (comisaria): *El Sueño Imperativo*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1990.

Zaya, Antonio (comisario): *Resistencias*. Koldo Mitxelena Kulturenea, Diputación Foral de Guipúzcoa. San Sebastián, 2000.

## 5.2. Libros



- AA. VV.: *¿Qué es la Ilustración?* Tecnos. Madrid, 1999.
- AA. VV.: *Historia del arte* (10 vols.). Salvat. Barcelona, 1970.
- AA.VV.: *Diccionario soviético de filosofía*. Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo, 1965.
- Adorno, Theodor W.: *Teoría estética*. Taurus. Madrid, 1989.
- Agamben, Giorgio: *El hombre sin contenido*. Áltera. Barcelona, 1998.
- Amendola, Giandomenico: *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Celeste. Madrid, 2000.
- Argan, Giulio Carlo: *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal. Madrid, 1998.
- Argullol, Rafael: *Tres miradas sobre el arte*. Destino. Madrid, 2002.
- Arnaldo, Javier (ed.): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid, 1987.
- Auster, Paul: *El cuaderno rojo*. Anagrama. Barcelona, 1994.
- Baudelaire, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor. Madrid, 1996.
- Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*. Kairós. Barcelona, 2002.
- Baudrillard, Jean: *De la seducción*. Cátedra. Madrid, 1987.
- Baudrillard, Jean: *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Anagrama. Barcelona, 1993.
- Bayley, Stephen: *Guía Conran del Diseño*. Alianza. Madrid, 1992.
- Bearsdley, M. C. / Hospers, J.: *Estética. Historia y fundamentos*. Cátedra. Madrid, 1990.
- Bell, Daniel: *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza. Madrid, 1996.
- Bello, Eduardo: *La aventura de la razón: el pensamiento ilustrado*. Akal. Madrid, 1997.
- Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Madrid, 1990.
- Benjamin, Walter: *Iluminaciones III. Tentativas sobre Bretch*. Taurus. Madrid, 1999.

- Berger, John: *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.
- Bernstein, Basil: *Poder, educación y conciencia. Sociología de la transmisión cultural*. El Roure Ed. Barcelona, 1990.
- Blanco, P. / Carrillo, J. / Claramonte, J. / Expósito, M. (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2001.
- Boal, Augusto: *Teatro del oprimido. Teoría y práctica, I*. Ed. Nueva Imagen. México, 1980.
- Bozal, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas* (2 vols.). Visor. Madrid, 1996.
- Bozal, Valeriano: *El gusto*. Visor. Madrid, 1999.
- Bozal, Valeriano: *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Visor. Madrid, 1987.
- Brea, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos. Madrid, 1991.
- Brea, José Luis: *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Centro de Arte Salamanca. Salamanca, 2002.
- Brea, José Luis: *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Mestizo. Murcia, 1996.
- Brea, José Luis: *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Anagrama. Barcelona, 1991.
- Bryson, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Alianza-Forma. Madrid, 1991.
- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona, 2000.
- Cabrera, Juan: *La granada de Perséfone. Compendio abreviado de la Historia del Arte desde antes de sus orígenes hasta donde yo alcanzo a conocer*. (vol. I). Ediciones Virtual. Granada, 1998.
- Cacciari, Massimo: *Drama y duelo*. Tecnos. Madrid, 1989.
- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Cátedra. Madrid, 1989.
- Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Tecnos. Madrid, 1991.
- Calvino, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela. Madrid, 1989.
- Corbeira, Darío (ed.): *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2000.

- Croce, Benedetto: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Ágora. Málaga, 1997.
- Crow, Thomas: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Akal. Madrid, 2002.
- Danto, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. Barcelona, 1999.
- Danto, Arthur C.: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós. Barcelona, 2002.
- De Certeau, Michel / Giard, Luce / Mayol, Pierre: *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México, 1999.
- De Certeau, Michel: *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México, 2000.
- De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza-Forma. Madrid, 1998.
- Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos. Valencia, 1999.
- Debray, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós. Barcelona, 1994.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia, 1994.
- Deleuze, Gilles: *Conversaciones 1972-1990*. Pre-Textos. Valencia, 1999.
- Deleuze, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós. Barcelona, 1989.
- Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Lumen / Tusquets. Barcelona, 1995.
- Eco, Umberto: *Obra abierta*. Planeta-Agostini. Barcelona, 1985.
- Eco, Umberto: *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Gedisa. Barcelona, 1994.
- Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía. Nueva edición actualizada por la Cátedra Ferrater Mora bajo la dirección de Josep-María Terricabras* (4 vols.). Círculo de Lectores. Barcelona, 2001.
- Fiedler, Jeannine / Feierabend, Peter (eds.): *Bauhaus*. Könemann. Madrid, 2002.
- Flachsland, Cecilia: *Pierre Bourdieu y el capital simbólico*. Campo de Ideas. Madrid, 2003.
- Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal. Madrid, 2001.
- Foster, Hal (ed.): *La postmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1985.
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores

Argentina. Buenos Aires, 2003.

Francastel, Pierre: *Sociología del arte*. Alianza. Madrid, 1975.

Freeland, Cynthia: *Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*. Cátedra. Madrid, 2003.

Freud, Sigmund: *Obras completas. Tomo VII (1916-1924)*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2001.

Frondizi, R.: *¿Qué son los valores?*. F.C.E., México D.F., 1992.

Genette, Gérard: *La obra de arte II. La relación estética*. Lumen. Barcelona, 2000.

Givone, Sergio: *Historia de la estética*. Tecnos. Madrid, 1990.

González García, Ángel / Calvo Serraller, Francisco / Marchán Fiz, Simón: *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Ediciones Istmo. Madrid, 1999.

Glucksmann, André: *Dostoievski en Manhattan*. Taurus. Madrid, 2002.

Godoy, Lupe: *Documenta de Kassel. Medio siglo de arte contemporáneo*. Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València. Valencia, 2002.

Gombrich, E. H.: *Historia del arte* (3 vols.). Garriga. Barcelona, 1995.

González Álvarez, Ángel: *Manual de historia de la filosofía*. Gredos. Madrid, 1982.

Grupo Autónomo a.f.r.i.c.a. / Luther Blisset / Brünzels, Sonja: *Manual de guerrilla de la comunicación*. Virus. Bilbao, 2000.

Guasch, Anna M<sup>a</sup>: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza-Forma. Madrid, 2000.

Guasch, Anna M<sup>a</sup> (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno Textos de exposiciones, 1980-1995*. Akal. Madrid, 2000.

Hegel, G. W. F. : *Introducción a la estética*. Península. Barcelona, 1990.

Hegel, G. W. F.: *Estética (Lecciones sobre estética)*, 2 vols. Península. Barcelona, 1989.

Hegel, G. W. F.: *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica. México, 1988.

Heiddegger, Martin: *Arte y poesía*. F.C.E., México, 1988.

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor: *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta. Madrid, 2001.

Innerarity, Daniel: *Hegel y el romanticismo*. Tecnos. Madrid, 1993.

- Jauss, H. R.: *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós. Barcelona, 2002.
- Jiménez, José: *Teoría del arte*. Tecnos-Alianza. Madrid, 2002.
- Jiménez, José: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Tecnos. Madrid, 1998.
- Kant, Immanuel: *Crítica del Juicio*. Espasa. Madrid, 1999.
- Klein, Naomi: *No logo. El poder de las marcas*. Paidós. Barcelona, 2001.
- Larrauri, Maite / Max: *El deseo según Gilles Deleuze*. Tándem. Valencia, 2000.
- Lechte, John: *Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales*. Cátedra. Madrid, 1996.
- Lipovetsky, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Barcelona, 2000.
- López Cuenca, Rogelio / Chillida, Alicia (eds.): *Astilhaografo*. Ministerio de Asuntos Exteriores / Fundación ICO. Madrid, 2002.
- López Cuenca, Rogelio: *Obras*. Diputación de Granada. Granada, 2000.
- López Cuenca, Rogelio: *WORD\$WORD\$WORD\$*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla, 1994.
- Lyotard, Jean-François: *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Cátedra. Madrid, 1998.
- Lyotard, Jean-François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa. Barcelona, 2001.
- Maïakovski, Vladimir: *Poemas*. Ediciones 29. Barcelona, 2002.
- Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Akal. Madrid, 1986.
- Marchán Fiz, Simón: *La estética en la cultura moderna*. Alianza. Madrid, 1992.
- Mañé, Juan (coord.): *El diseño industrial*. Salvat. Barcelona, 1973.
- Marcus, Greil: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama. Barcelona, 1993.
- Marx, K. / Engels, F.: *La ideología alemana*. Grijalbo-Pueblos Unidos. Barcelona, 1970.
- Masterman, Len: *La enseñanza de los medios de comunicación*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1993.
- Menke, Christoph: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Visor. Madrid, 1997.

- Molinuevo, José Luis (ed.): *A qué llamamos arte. El criterio estético*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2001.
- Pérez, Juan Carlos: *Imago mundi. La cultura audiovisual*. Fundesco, Madrid, 1996.
- Perniola, Mario: *El arte y su sombra*. Cátedra. Madrid, 2002.
- Pignotti, Lamberto: *La supernada. Ideología y lenguaje de la publicidad*. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1976.
- Popper, F.: *Arte, acción y participación*. Akal, Madrid, 1989.
- Puelles Romero, Luis: *La llave de los campos. Una introducción a la estética del siglo XX*. Fundación Pablo Ruiz Picasso. Málaga, 2002.
- Puelles Romero, Luis: *Modos de la sensibilidad. Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*. Diputación de Pontevedra. Vigo, 2002.
- Ramírez, Juan Antonio: *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.
- Rubert de Ventós, Xavier: *El cortesano y su fantasma*. Destino. Barcelona, 1995.
- Rubert de Ventós, Xavier: *El arte ensimismado*. Anagrama, Barcelona, 1997.
- Ruhrberg, Karl / Schneckenburger, Manfred / Fricke, Christiane / Honnef, Klaus: *Arte del siglo XX* (2 vols.). Taschen. Colonia, 1999.
- Said, Edward W.: *Cultura e imperialismo*. Anagrama. Barcelona, 1996.
- Sartori, G.: *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Taurus, Madrid, 1998.
- Schiller, Friedrich: *Escritos sobre estética*. Tecnos. Madrid, 1991.
- Schiller, Friedrich: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos. Barcelona, 1990.
- Star, Polaroid / Ivars, Joaquín (eds.): *Rogelio López Cuenca: El Paraíso es de los extraños / Muntadas: CEE Project*. Colección Estrabismos nº 1. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga. Málaga, 2003.
- Subirats, Eduardo: *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Siruela. Madrid, 1997.
- Subirats, Eduardo: *La cultura como espectáculo*. F.C.E., Madrid, 1988.
- Sureda, Joan / Guasch, Anna M<sup>a</sup>.: *La trama de lo moderno*. Akal. Madrid, 1993.
- Tatarkiewicz, Wadyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos. Madrid, 1997.

Taylor, Victor E. / Winquist, Charles E. (eds.): *Enciclopedia del posmodernismo*. Síntesis. Madrid, 2002.

Tolstoy, Vladimir / Bibikova, Irina / Cooke, Catherine: *Street art of the Revolution. Festivals and celebrations in Russia 1918-33*. Thames & Hudson. London, 1990.

Tomás, Facundo: *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Visor, Madrid, 1998.

Vattimo, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa. Barcelona, 1986.

Villa, Rocío de la: *Guía del usuario de arte actual*. Tecnos, Madrid, 1998.

Warhol, Andy: *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Tusquets. Barcelona, 1993.

Wilde, Oscar: *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1949.

Wolfe, Tom: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Anagrama. Barcelona, 1989.



### **5.3. Textos en catálogos, monografías y publicaciones no periódicas**



Agustín Parejo School: *Mal a Rian Poems* (revista). Edición propia. Málaga, 1983.

Agamben, Giorgio: *Violencia y esperanza en el último espectáculo*. En Andreotti, Libero / Costa, Xabier (eds.): *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Actar. Barcelona, 1996.

Andreotti, Libero: *Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)*. En Andreotti, Libero / Costa, Xabier (eds.): *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Actar y Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 1996.

Badía, Montse: *Explorar en les fronteres que separen alló real i la seva representació, les distintes narracions. Una conversa amb Rogelio López Cuenca*. En catálogo *Espais Obrats*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Diputació de Barcelona. Barcelona, 2003.

Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna. El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño*. En Baudelaire, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor. Madrid, 1996.

Benjamin, Walter: *El autor como productor*. En *Iluminaciones III. Tentativas sobre Bretch*. Taurus. Madrid, 1999.

Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Madrid, 1990.

Bernstein, Charles: *Rogelio López Cuenca and the ordinary*. En López Cuenca, Rogelio: *WORD\$WORD\$WORD\$*. Centro Andaluz de Contemporáneo, Junta de Andalucía. Sevilla, 1994.

Bozal, Valeriano: *Summa Artis. Arte del siglo XX en España II. Pintura y escultura 1939-1990*. Espasa Calpe. Madrid, 1991-1995.

Brea, José Luis: *Pasajes*. En Corral, María / Blanch, Teresa / Brea, José Luis / Fernández-Cid, Miguel / Queralt, Rosa (comisarios): *Pasajes. Actualidad del arte español*. Pabellón de España, Expo'92 / Electa España / Element Editori Associati. Toledo, 1992.

Bueno, M<sup>a</sup> José: *Rogelio López Cuenca: la vie en ro(u)ge*. En catálogo *X Salón de los 16*. Madrid, 1990.

Cabrera, Juan: *De la perplejidad del que no sabe cómo mirar los cuadros de Emilio Zurita*. En catálogo *Emilio Zurita. Memoria líquida*. Ed. Museo Universitat d'Alacant / Centro de Arte Museo de Almería. Murcia, 2000.

Calvo Serraller, Francisco (dir.): *Enciclopedia del arte español del siglo XX (I). Los artistas*. Mondadori. Madrid, 1991.

Cameron, Dan: *Living On Line*. En López Cuenca, Rogelio: *WORD\$WORD\$WORD\$*. Centro Andaluz de Contemporáneo, Junta de Andalucía. Sevilla, 1994.

Cao, Paco: *Los paisajes del texto*. En catálogo *Los paisajes del texto*. Palacio de Revillagigedo. Gijón, 1992.

Castro, M<sup>a</sup> Antonia de: *Del objeto de la palabra a la palabra sin objeto*. En catálogo *Los paisajes del texto*. Palacio de Revillagigedo. Gijón, 1992.

Cohn, David: *Blow-out: Gordon Matta-Clark y los cinco de Nueva York*. En Corbeira, Darío (ed.): *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2000.

Combalá, Victoria: *El lenguaje como arma*. En López Cuenca, Rogelio: *NO/W/HERE Postcards*. Tecla Sala / Ajuntament de L'Hospitalet / Colegio de Arquitectos de Málaga, 1998.

David, Catherine: *El museo del signo*. En Martínez-Garrido, Susana (coord.): *Marcel Broodthaers*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1992. (Catálogo de la exposición dedicada a Marcel Broodthaers en el MNCARS en 1992, comisariada por la propia Catherine David).

David, Catherine: *Presentación*. En *Tamass 1. Representaciones árabes contemporáneas: Beirut, Líbano*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 2002.

De Certeau, Michel / Giard, Luce: *Una ciencia práctica de lo singular*. En De Certeau, Michel / Giard, Luce / Mayol, Pierre: *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México, 1999.

Deutsche, Rosalyn: *Agorafobia*. En Blanco, P. / Carrillo, J. / Claramonte, J. / Expósito, M. (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2001.

Expósito, Marcelo: *Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas*. En Blanco, P. / Carrillo, J. / Claramonte, J. / Expósito, M. (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2001.

Foster, Hal: *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*. En Blanco, P. / Carrillo, J. / Claramonte, J. / Expósito, M. (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2001.

Freud, Sigmund: *Lo siniestro*. En *Obras completas. Tomo VII (1916-1924)*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2001.

García Canclini, Néstor: *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. En *Sociología y cultura de Pierre Bourdieu*. Grijalbo. México, 1990.

Gookin, Kirby: *Loitering with intend: idle thoughts on public spaces*. En López Cuenca, Rogelio: *WORD\$WORD\$WORD\$*. Centro Andaluz de Contemporáneo, Junta de Andalucía. Sevilla, 1994.

Gras Balaguer, Menene: *El Paraíso no es el Paraíso. Un muro en el mar. La tierra, el hambre*. En Star, Polaroid / Ivars, Joaquín (eds.): *Rogelio López Cuenca: El Paraíso es de los extraños / Muntadas: CEE Project*. Colección Estrabismos nº 1. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga. Málaga, 2003.

Jarque, Vicente: *Friedrich Schiller*. En Bozal, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Visor. Madrid, 1996.

Kant, Immanuel: *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?* (1784). En AA. VV.: *¿Qué es la Ilustración?* Tecnos. Madrid, 1999.

Kellein, Thomas: *Leben im Quartier Tatlin. Zur Kunst von Rogelio López Cuenca*. En catálogo *Do Not Cross Art Scene*. Kunsthalle Basel. Basilea, 1990.

López Cuenca, Rogelio: *¿Hay vida fuera de la tumba?*. En catálogo *Futuro presente*. Sala de Exposiciones de la Comunidad Autónoma de Madrid. Ed. Consejería de Cultura de la CAM. Madrid, 1999.

López Cuenca, Rogelio: *About one-way-ism and discourtesy*. En catálogo *New Currents: Recent Art from Spain*. Columbus Art Council. Columbus (Ohio), 1991.

López Cuenca, Rogelio: *Con este signo venderás*. En catálogo *Opium Populi*. Sala de Municipal Exposiciones de Girona. Ed. Ajuntament de Girona. Girona, 1999.

López Cuenca, Rogelio: *El Paraíso es de los extraños*. En Star, Polaroid / Ivars, Joaquín (eds.): *Rogelio López Cuenca: El Paraíso es de los extraños / Muntadas: CEE Project*. Colección Estrabismos nº 1. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga. Málaga, 2003.

López Cuenca, Rogelio: *Nerja, once*. En catálogo *Tour-ismos*. Fundació Tàpies. Barcelona, 2004.

López Cuenca, Rogelio: *Sous la plage, les pavés*. En catálogo *El Sueño Imperativo*. Círculo de bellas Artes. Madrid, 1991.

López Cuenca, Rogelio: *Travail/travel-Dir/diner (Canzonella)*. Prólogo para G. Romero, Pedro: *El Trabajo*. En el marco del proyecto Almadraba. Ed. Carta Blanca / Carta de Ajuste / BNV. Sevilla, 1997.

Marx, K.: Prólogo a la *Contribución a la crítica de la economía política*. Alberto Corazón Ed. Madrid, 1970.

Meloni, Lucilla: *Interferenze. Un percorso tra l'arte e la pubblicità*. Vincenzo Ursini Editore. Catanzaro, 1997.

Moraza, Juan Luis: *Puntos suspensivos (Docta incerteza)*. En Barenblit, Ferran (comisario): *Ironía*. Fundació Joan Miró / Koldo Mitxelena Kulturunea. Barcelona, 2001.

Navarro, Justo: *El cazador de coincidencias*. Prólogo a Auster, Paul: *El cuaderno rojo*. Anagrama. Barcelona, 1994.

Navarro, Justo: *El mapa de la invasión de las palabras*. En López Cuenca, Rogelio:

WORD\$WORD\$WORD\$. Centro Andaluz de Contemporáneo, Junta de Andalucía. Sevilla, 1994.

Peran, Martí: *Poble Mon*. En catálogo *Espais Obrats*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Diputació de Barcelona. Barcelona, 2003.

Pujals Gesalí, Esteban: *Collage: de la lectura considerada como una de las bellas artes*. En López Cuenca, Rogelio: WORD\$WORD\$WORD\$. Centro Andaluz de Contemporáneo, Junta de Andalucía. Sevilla, 1994.

Pujals Gesalí, Esteban: *Habitar el Hábito*. En López Cuenca, Rogelio: *Home Syndrome*. Fundación Cultural Unicaja. Málaga, 1993.

Pujals Gesalí, Esteban: *Rogelio López Cuenca. Bienvenidos*. Colección mínima nº 7. Ed. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía. Sevilla, 2001.

Ribalta, Jorge: *Un arte útil (Notas para el espectador de Domini públic)*. En Ribalta, Jorge (comisario): *Domini públic*. Centre d'Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1994.

Rodríguez Marín, Francisco José: *La passió segons el seus símbols*. En López Cuenca, Rogelio: *Opium Populi*. Ajuntament de Girona. Girona, 1999.

Schiller, Friedrich: *Cartas sobre la educación estética del hombre*. En Schiller, F.: *Escritos sobre estética*. Tecnos. Madrid, 1991.

Thiebaut, Carlos: *La mal llamada posmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)*. En Bozal, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Visor. Madrid, 1996.

Villaespesa, Mar: *Viajeros en tránsito*. En López Cuenca, Rogelio: WORD\$WORD\$WORD\$. Centro Andaluz de Contemporáneo, Junta de Andalucía. Sevilla, 1994.

Wilde, Oscar: *El crítico artista*. En Wilde, Oscar: *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1949.

#### **5.4. Artículos en revistas y periódicos especializados en arte y cultura**



Bang Larsen, Lars: *Interzones. Uppsala Kunstmuseum, Sweden*. Flash Art, nº 192. January-february 1997.

Barragán, Paco: *Palais de Tokio*. Lápiz, nº 185. Madrid, verano 2002.

Brihuega, Jaime: *Compromisos del arte y del artista*. Lápiz, nº 206. Madrid, octubre 2004.

Cantor, July: *Rogelio López Cuenca*. Artforum, february 1991. New York, 1991.

Carceller, Ana: *Interacciones con el espacio público: poéticas políticas (Rogelio López Cuenca)*. Artecontexto, nº 1. Madrid, 2004.

Cembalest, Robin: *Public Sculpture: Race, Sex and Politics*. Artnews, March 1992. New York, 1992.

Combalá, Victoria: *1991: la nouvelle generation spagnole*. Artpress, nº 166. Paris, février 1992.

Corbeira, Darío: *Arte político en los 90. Una posibilidad*. Papers d'Art, nº 75. Barcelona, 1998.

Danvila, José Ramón: *Artecontexto: el ejercicio del pensamiento*. El Punto de las Artes. Madrid, 17-II-1989.

Danvila, José Ramón: *Imágenes, textos y alegorías*. El Punto de las Artes. Madrid, 12-XII-1990.

Danvila, José Ramón: *Los Paraísos de Rogelio López Cuenca*. El Punto de las Artes. Madrid, 14-I-1994.

Danvila, José Ramón: *Rogelio López Cuenca: un código de señales*. El Punto de las Artes. Madrid, 10-X-1988.

De Vicente Hernando, César: *Contra la superficie: la Internacional Situacionista y la realización del arte*. Quimera, nº 195. Barcelona, septiembre 2000.

El Perro: *Diseño del espacio público*. Lápiz, nº 184. Madrid, junio 2002.

Fernández, Horacio: *Arte y publicidad. Todo está relacionado con todo lo demás*. El Europeo, nº 6. Madrid, noviembre 1988.

Fernández Cid, Miguel: *Rogelio López Cuenca*. Arte y Parte, nº 1. Madrid, febrero 1996.

Grandas, Teresa: *Art i política*. Papers d'Art, nº 75. Barcelona, 1998.

Jiménez, Carlos: *Estética y antiglobalización*. Lápiz, nº 206. Madrid, octubre 2004.

Jiménez, Carlos: *El arte y las palabras en libertad*. Lápiz, mayo de 1990. Madrid, 1990.

- Jiménez, Carlos: *El desencanto americano*. Lápiz, marzo de 1991. Madrid, 1991.
- López Cuenca, Alberto: *Con o sin teoría: sentido y arte contemporáneo*. Revista de Occidente, nº 261. Fundación José Ortega y Gasset. Madrid, febrero de 2003.
- López Cuenca, Rogelio: *Quartier Tatlin*. Balcón de las Artes, las Letras e Ideas, nº 3. Madrid. Nº 3, 1989.
- Loría, Vivianne: *Forma y fondo*. Lápiz, nº 206. Madrid, octubre 2004.
- Martín Galán, Fernando: *Esther Pizarro. TOPO+GRAFÍAS*. Metalocus, nº 10. Madrid, 2002.
- Miranda, Carlos / Aguilar, Juan: *COIN Delictum Artis. Una ficción de delincuentes*. Arte. Proyectos e ideas, nº 3. Universidad Politécnica de Valencia, 1994.
- Morgan, Susan: *Lamentos*. Arena, nº 3. Madrid, junio 1989.
- Murría, Alicia: *Otras propuestas para el espacio público urbano*. Lápiz, nº 169-170. Madrid, enero-febrero 2001.
- Orozco, Gabriel: *Un problema de tiempo*. En *Letras Libres* nº 17, febrero de 2003. Letras Libres Internacional. Madrid, 2003.
- Olmo, Santiago B.: *Imagen de la conciencia crítica*. Lápiz, nº 116. Madrid, noviembre 1995.
- Olmo, Santiago B.: *Escenarios para el arte*. Lápiz, nº 175. Madrid, julio 2001.
- Olmo, Santiago B.: *Documenta 11. Documentación y malestar*. Lápiz, nº 185. Madrid, verano 2002.
- Olmo, Santiago B.: *Rediseñar desde el arte*. Lápiz, nº 184. Madrid, junio 2002.
- Pérez, Luis Francisco: *Hans Haacke: el último historiador*. Lápiz, nº 116. Madrid, noviembre 1995.
- Pérez Soler, Eduardo: *Félix González-Torres. Las huellas del sacrificio*. Lápiz, nº 120. Madrid, marzo 1996.
- Pérez Villén, Angel Luis: *Rogelio López Cuenca*. Lápiz, nº 148. Madrid, diciembre 1998.
- Pérez Villén, Angel Luis: *Rogelio López Cuenca*. Lápiz, nº 93. Madrid, junio-julio 1993.
- Power, Kevin: *Apuntes sobre España*. Arena, nº 1. Madrid, febrero 1989.
- Pujals Gesalí, Esteban: *La tela del juicio: las artes de Rogelio López Cuenca*. Revista de Occidente, nº 129. Madrid, febrero 1992.
- Pujals Gesalí, Esteban: *Po-ética de la renuncia*. Arena, nº 3. Madrid, junio 1989.

Rancière, Jacques: *Once tesis sobre la política*. <http://aleph-arts.org/pens/11tesis.html>

Reguera, Galder: *La resistencia creativa*. Lápiz, nº 203. Madrid, mayo 2004.

Rebollar, Mónica: *El espíritu de la colmena*. Lápiz, nº 206. Madrid, octubre 2004.

Sainz, Aurelio: *Transformación de la sociedad del espectáculo*. Quimera, nº 195. Barcelona, septiembre 2000.

Slaughter, Ann Marie: *Perils of public art*. Art in America, January 1992. New York, 1992.

Solans, Piedad: *Arte y resistencia*. Lápiz, nº 167. Madrid, noviembre 2000.

Swartz, Jeffrey: *Rogelio López Cuenca*. Forum International, nº 18. Antwerpen, may-august 1993.

Tager, Alisa: *Rogelio López Cuenca*. Artnews, April 1991. New York, 1991.

Tenti Fanfani, Emilio: *Del intelectual orgánico al analista simbólico*. Revista de Ciencias Sociales, nº 1. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Torres, Francesc: *Conversación con Rogelio López Cuenca*. Lápiz, nº 100. Madrid, 1994.

Treviño Gajardo, Pilar: *Rogelio López Cuenca: viaje a Itaca*. El Punto de las artes. Madrid, diciembre 1998.

Vidal, Carlos: *Espectres de l'art polític*. Papers d'Art, nº 75. Barcelona, 1998.

Walker, Stephen: *Cuatro veces arquitectura ficticia*. Exit, nº 6. Madrid, 2002.



## **5.5. Artículos en prensa**



Agustín Parejo School: *No somos nadie*. Página Abierta, nº 48. Marzo, 1995.

Agustín Parejo School: *El gusto es mío*. Diario 16. Málaga, 15-VII-1992.

Aparicio, Pedro: *Risum teneatis*. Diario Sur. Málaga, 8-VII-1992.

Antich, Xavier: *No hay arte: hay procesos estéticos. Entrevista con Catherine David*. Diario La Vanguardia. Barcelona, 5-V-2002.

Antón, Antonio: *Los Agustín Parejo School dejan Málaga "Sin Larios"*. Diario 16. Málaga, 4-VII-1992.

Avilés Zugasti, A. J.: *Arte incómodo*. Diario Málaga Hoy. 27-VI-2004.

Beltramino, Fabian: *La autonomía del arte*. En <http://www.leedor.com/plastica/autonomiadelarte.shtml>

Castro Flórez, Fernando: *Lo novedoso es exponer un lugar*. Diario 16. Madrid, 16-I-1994.

Castro Flórez, Fernando: *López Cuenca y su torre de Babel*. Blanco y Negro Cultural, Diario ABC. Madrid, 7-I-1999.

Cembalest, Robin: *It's a New World Order after all?* The Village Voice. New York, 28-VII-1992.

Chacón, José Antonio: *El mensaje es el medio*. Diario 16. Sevilla, 28-X-1994.

Chacón, José Antonio: *La confusión como desestabilizador del orden*. Diario 16. Sevilla, 8-X-1994.

Chacón, José Antonio: *Más acá de "Plus Ultra"*. Diario 16. Sevilla, 9-VII-1992.

Combalía, Victoria: *La orgía massmediática*. Diario El País. Madrid, 15-III-1993.

Danvila, José Ramón: *Un elogio a la transgresión*. Diario 16. Madrid, 23-I-1991.

Feran, Tim / Powers, Scott: *City decides artist's "message" signs must go*. Dispatch. Columbus (Ohio), 26-X-1991.

Fernández, Horacio: *Ocupando el mercado: arte e imagen de marca*. Metrópolis nº 32, Diario El Mundo. Madrid, 4-I-1991.

Galdón, Adela: *El marqués se queda sin paseo*. Diario Sur. Málaga, 4-VII-1992.

- García, Alejandro V.: *La Administración niega el permiso para tres proyectos del pabellón andaluz*. Diario El País. Sevilla, 29-VI-1992.
- García, Álvaro: *Relevo frustrado*. Diario Sur. Málaga, 3-VII-1992.
- García, Inmaculada: *Rogelio López Cuenca: los museos están muertos*. Diario 16. Sevilla, 1-IV-1997.
- García, Ma Jesús: *Una vieja polémica: "Sin Larios"*. El Observador. Málaga, septiembre 1992.
- Garnería, José: *Rogelio López Cuenca. Censurado en la Expo*. Diario Levante. Valencia, 22-V-1992.
- Guash, Anna Ma: *Esto no es una exposición de...* Blanco y Negro Cultural, Diario ABC. Madrid, 18-V-2002.
- Herrero, Eduardo: *Al marqués le quieren quitar el título*. Diario 16. Málaga, 4-VII-1992.
- Huici, Fernando: *El espíritu de la letra*. Diario El País. Madrid, 12-I-1991.
- Huici, Fernando: *Paraísos estupefacientes*. Diario El País. Madrid, 31-I-1994.
- Iglesias, José: *Arte al aire libre*. El Correo de Andalucía. Sevilla, 17-XI-1991.
- Iverem, Esther: *Street-Sign Art*. New York Newsday. New York, 20-VIII-1991.
- Jarque, Fietta: *En busca de la pintura. Rogelio López Cuenca*. Diario El País. Madrid, 24-VI-1989.
- Jarque, Vicente: *Subversión sin subvención*. Babelia, Diario El País. Madrid, 3-VI-1995.
- López Cuenca, Alberto: *El taxista como etnógrafo*. Blanco y Negro Cultural, Diario ABC. Madrid, 15-V-2004.
- López Cuenca, Alberto: *Entrevista con Arthur C. Danto*. Blanco y Negro Cultural, Diario ABC. Madrid, 21-XII-2002.
- López Cuenca, Alberto: *Flatus vocis*. El Diario de la Costa del Sol. Málaga, 12-VII-1992.
- López Cuenca, Rogelio: *Pi(ca)ssoir*. En Jiménez, José: *Una ciudad para los artistas*. El Cultural, Diario El Mundo. Madrid, 22-V-2003.
- Lucas, Antonio: *La Bienal de Estambul se suma a la corriente de crítica social*. Diario El Mundo. Madrid, 6-IX-2003.
- Maderuelo, Javier: *Viaje a ningún lugar*. Babelia, Diario El País. Madrid, 26-12-1998. Madrid, 7-I-1999.
- Márquez, Héctor: *Ahora la poesía se convierte en legítima defensa*. Diario El País. Sevilla, 31-VII-1997.
- Márquez, Héctor: *Burlar la vigilancia*. Diario SUR. Málaga, 1-XI-1994.

Márquez, Héctor: *Canal Sur incluye videopoemas en sus espacios publicitarios*. Diario El País. Madrid, 7-XI-1994.

Márquez, Héctor: *Rutas urbanas. Estación de autobuses*. Suplemento "Fin de semana", Diario SUR. Málaga, 5-XI-1994.

Martí, Octavi: *Los "hackers" de lo real*. En Babelia, Diario El País. Madrid, 1-III-2003.

Molina, Margot: *La heterodoxia de López Cuenca*. Babelia, Diario El País. Madrid, 8-X-1994.

Molina, Margot: *Málaga deniega que cambien la estatua del marqués de Larios por un obrero*. Diario El País. Sevilla, 21-VI-1992.

Molina, Margot: *Rogelio López Cuenca y sus logotipos religiosos*. Babelia, Diario El País. Madrid, 20-IV-1996.

Molino, Pedro: *Desfigurarnos para descubrirnos. Entrevista a Rogelio López Cuenca*. Málaga Variaciones nº 6. Málaga, 1997.

Narváez, Diego: *El rechazo municipal deja al proyecto Plus Ultra de Málaga en una exposición de intenciones*. Diario El País. Sevilla, 5-VII-1992.

Olaizola, Artemis: *Rogelio López Cuenca, un perturbador en el paraíso posmoderno*. Le Monde Diplomatique, nº 57. Madrid, julio 2000.

Pérez-Lanzac, Jesús: *Sin novedad en el pabellón*. Diario Sur. Málaga, 12-VII-1992.

Serra, Catalina: *La calle como lienzo*. Babelia, Diario El País. Madrid, 4-VIII-2001.

Taján, Alfredo: *Las instalaciones multimedia son tan políticas como las películas de acción. Entrevista con Rogelio López Cuenca*. Diario Sur. Málaga, 1-X-2004.

Taján, Alfredo: *Viaje con nosotros*. Diario Sur. Málaga, 2-XI-1998.

Zanza, Gonzalo: *Rogelio López Cuenca, burlar el lenguaje*. Diario ABC. Zaragoza, 23-IX-1994.



## **5.6. Consultas electrónicas**

<http://aleph-arts.org/pens/11tesis.html>

<http://e-barcelona.org/>

<http://lists.ibiblio.org/pipermail/permaculture/1998-October/005713.html>

<http://mimalaguita.webcindario.com/index2.html>

<http://www.accpa.org/>

<http://www.alicelocas.com>

<http://www.critical-art.net/>

<http://www.e451.net/contraindicaciones/archives/000052.html#more>

<http://www.guerrillagirls.com>

<http://www.indymedia.org/es/index.shtml>

<http://www.leedor.com/plastica/autonomiadelarte.shtml>

<http://www.libroarte.com/libroarte/libroarte.jsp?ASD=LEACOM>

<http://www.lima-nn.com.pe>

<http://www.liquidaciontotal.org/>

<http://www.lopezcuenca.com/elparaiso/principal.html>

<http://www.lopezcuenca.com/malagana2/malagana/index.htm>

[http://www.lopezcuenca.com/nowhere/nowhere\\_index.html](http://www.lopezcuenca.com/nowhere/nowhere_index.html)

[http://www.lutherblissett.net/archive/086\\_sp.html](http://www.lutherblissett.net/archive/086_sp.html)

<http://www.manifesta.org/manifesta5/>

<http://www.nodo50.org/>

[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_serial&pid=0250-7161&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_serial&pid=0250-7161&lng=es&nrm=iso)

<http://www.tramayfondo.com/>

<http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev31/arte.htm>

<http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/news/jun04/warhol0604.html>

<http://www.wumingfoundation.com/italiano/presentazione.htm>



## **5.7. Fuentes de las imágenes**



Las imágenes que incluimos en el trabajo proceden de diversas fuentes, desde el propio master videográfico de RLC en el caso de los videopoemas de la serie *Segundos fuera*, hasta fotografías tomadas por nosotros mismos o tomadas de distintos *sitios* de internet. No obstante, el grueso de las reproducciones procede de libros, que ya hemos citado, o revistas especializadas. Procedemos, pues, a indicar éstas últimas a continuación, debiéndose entender que hemos hecho uso de diferentes números de cada cabecera, a no ser que se indique expresamente uno en concreto.

*ARENA Internacional del Arte*. Producciones del Desierto. Madrid. Nº 3, junio 1989.

*Art in America*. New York. January 1992.

*Arte y Parte*. Ediciones Arte y Parte. Santander.

*Arte. Proyectos e ideas*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. Nº 2, 1994.

*Artecontexto. Arte, cultura, nuevos medios*. Arتهoy Publicaciones y Gestión S.L. Madrid. Nº 1, 1º trimestre 2004.

*Artforum International*. Anthony Corner Publisher. New York.

*ARTnews*. Milton Esterow Publisher. New York.

*Balcón de las Artes, las Letras e Ideas*. Proyectos de Patrocinios y Mecenazgos Balcón, S.A. Madrid. Nº 3, 1989.

*Cimal. Arte internacional*. Ediciones Cimal Internacional. Valencia.

*El Europeo*. S. A. Editorial Gráficas Espejo. Nº 6. Madrid, noviembre 1988.

*El Paseante*. Ediciones Siruela S.A. Madrid. Nº 23-25, 1995.

*Exit Express*. Olivares y Asociados S.L. Madrid.

*Exit. Imagen y cultura*. Olivares y Asociados S.L. Madrid. Nº 6, 2002.

*Figura*. Ed. Figura. Sevilla. Nº 6, otoño 1985.

*Flash Art International*. Giancarlo Politi Editore. New York. Nº 192, january-february 1997.

*Forum International*. Antwerpen. Nº 18, may-august 1993.

*La Fábrica del Sur*. BNV Producciones. Granada. Nº 2, junio 1990.

*Lápiz. Revista Internacional de Arte*. Publicaciones de Estética y Pensamiento S.L. Madrid.

*Letras Libres*. Ed. Letras Libres Internacional. Madrid. Nº 17, febrero 2003.

*Papers d'Art*. Fundació Espais d'Art Contemporani. Girona. Nº 75, 2º semestre 1998.

*Quimera. Revista de literatura*. Ediciones de Intervención Cultural S.L.C. Mataró (Barcelona). Nº 195, septiembre 2000.

*Revista de Occidente*. Fundación José Ortega y Gasset. Madrid. Nº 261, febrero de 2003.

## **6. ÍNDICE DE IMÁGENES**



fig.1. Héctor Márquez, *Rutas urbanas. Estación de autobuses*. Artículo en Suplemento “Fin de semana”, Diario SUR, 5-XI-1994. [p. 24]

fig. 2. Rogelio López Cuenca, en postal no realizada, 1997. [p. 31]

fig. 3. Agustín Parejo School, *Die Kunst ist tot!*. Pintada callejera, 1984. [p. 32]

fig. 4. RLC, *Babble gun*. Carteles y pegatinas (10 modelos). Serigrafía sobre papel, 70 x 100 cm.; y offset sobre papel autoadhesivo, 7 x 10 cm., 1989. [p. 32]

fig. 5. RLC, *Bouquets*. Pegatina. Offset sobre papel autoadhesivo, 9 cm., 1989. [p. 32]

figs. 6.1. y 6.2. RLC, *Real zone*. Pegatina. Offset sobre papel autoadhesivo, 14 x 9 cm., 1989. [p. 33]

fig. 7. RLC, *Do not cross. Art scene*. Cinta de balizamiento. Serigrafía sobre vinilo, 10 cm. ancho x largo variable, 1991. [p. 33]

figs. 8.1 y 8.2. RLC, *Phone/Poem*. Pegatina. Offset sobre papel autoadhesivo, 14 x 14 cm., 1991. [p. 33]

figs. 9.1, 9.2 y 9.3. RLC, *Sin ir más lejos*. Carteles (un modelo de cartel con 7 imágenes distintas). Offset sobre papel, 70 x 40 cm., 1991. [p. 33]

fig. 10. RLC, *Que surja el continente*. Valla publicitaria. Serigrafía sobre papel, 300 x 500 cm., 1991. [p. 34]

fig. 11. RLC, *Warning flag*. Valla publicitaria (mupi). Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1992. [p. 34]

figs. 12.1 y 12.2. RLC, *Bahnhof Ost*. Señalización pública. Serigrafía sobre metal, 300 x 300 cm. y 300 x 700 cm., 1992. [p. 34]

fig. 13. RLC, *Poem*. Pegatina. Serigrafía sobre papel autoadhesivo, 25 x 20 cm., 1993. [p. 34]

fig. 14. RLC, *Du calme*. Pegatina. Offset sobre papel autoadhesivo, 12 x 8 cm., 1994. [p. 34]

fig. 15. RLC, *Art*. Pegatina. Offset sobre papel autoadhesivo, 10 cm., 1994. [p. 34]

fig. 16. RLC, *Warning art*. Pegatina (2 modelos). Offset sobre papel autoadhesivo, 10 cm., 1994. [p. 34]

fig. 17. RLC, *Landscape with the fall of Icarus*. Señalización pública (ediciones en inglés y en gaélico). Esmalte sobre metal, 200 x 155 cm., 1994. [p. 35]

fig. 18.1. RLC, *Viajes Barceló y Camel Trophy*. Posters. Fotografías cibachrome, 30 x 50 cm., 1994. [p. 35]

- fig. 18.2. RLC, *Viajes Barceló* (detalle), 1994. [p. 35]
- fig. 19. RLC, *¡La lucha continúa!* Pegatina. Offset sobre papel autoadhesivo, 10 cm., 1995. [p. 35]
- fig. 20. RLC, *Euroflag*. Pegatina. Offset sobre papel, 11 x 15 cm., 1996. [p. 36]
- fig. 21. RLC, *No existen los límites*. Pegatina. Offset sobre papel, 12 x 10 cm., 1996. [p. 36]
- fig. 22. RLC, *L'âme du voyage*. Pegatina. Offset sobre papel, 11 x 15 cm., 1996. [p. 36]
- fig. 23. RLC, *Benvindos*. Señalización pública. Vinilo sobre metal, 130 x 97 cm., 1996. [p. 36]
- fig. 24. RLC, *Marina/Seascape*. Videoinstalación pública. Tres monitores y vinilo sobre cristal, 1998. [p. 36]
- fig. 25. RLC, *Marina/Seascape*. Postales (15 modelos), 10 x 15 cm., 1998. [p. 36]
- fig. 26. RLC, *Muntanyenc*. Banderola. Serigrafía sobre vinilo, 130 x 97 cm., 1998. [p. 36]
- fig. 27. RLC, *Worldwide*. Postal. 10 x 15 cm., 1997. [p. 36]
- fig. 28. RLC, *Host rails*. Banderolas. Serigrafía sobre vinilo, 450 x 150 cm., 1998. [p. 37]
- figs. 29.1, 29.2 y 29.3 RLC, *Calle Cavafis*. Vallas publicitarias (mupis) y tarjetas postales. Impresión digital sobre papel, 175 x 120 cm.; y 15 modelos de postales, 11 x 15 cm., 1998. [p. 38]
- fig. 30. RLC, *Cautivo*. Cartel. Offset sobre papel, 50 x 65 cm., 1998. [p. 38]
- fig. 31. RLC, *Corpus*. Banderola. Impresión digital sobre vinilo, 480 x 100 cm., 1999. [p. 39]
- fig. 32. RLC y Tupac★Caput, *Lima i[nn]memoriam*. Detalle del plano-folleto turístico, 2002. [p. 39]
- fig. 33. *Malagana*. Postales (13 modelos de 10,5 x 14,5 cm. y 1 modelo de 10,5 x 21,5 cm.), 1999. [p. 39]
- fig. 34. RLC, *Oasis*. Banderola. Impresión digital sobre vinilo, 300 x 180 cm; y carteles (3 modelos), 50 x 37 cm., 2000. [p. 39]
- fig. 35. RLC, *Schengen Accès Sud*. Cartel. Offset sobre papel, 125 x 55 cm., 1998-2000. [p. 39]
- figs. 36.1 y 36.2. RLC, *Istambul public signs*. Señalización pública. Varios modelos en esmalte sobre metal (200 x 150 cm.) y offset sobre vinilo (45 x 125 cm.), 2003. [p. 40]
- fig. 37. [www.malagana.com](http://www.malagana.com) Página web, 1999. [p. 40]
- fig. 38. RLC, [www.nowhere.com](http://www.nowhere.com) Página web, 2000. [p. 40]

- fig. 39. RLC, *Détonation internationale*. Técnica mixta sobre papel, 29 x 38 cm., 1989. [p. 45]
- fig. 40. RLC, *Benvindos*. Señalización pública. Vinilo sobre metal, 130 x 97 cm., 1996. [p. 46]
- fig. 41. RLC, *Décret n° 1*. Señalización pública (24 módulos de doble cara). Serigrafía sobre metal. 300 x 100 x 100 cm., 1992. [p. 46]
- fig. 42. RLC, *Muntanyenc*. Banderola. Serigrafía sobre vinilo, 130 x 97 cm., 1998. [p. 46]
- fig. 43.1. Joan Brossa, *Poema visual*. Serigrafía sobre papel, 50 x 38 cm, 1970-1978. [p. 46]
- fig. 43.2. Joan Brossa, *Poema visual*. Litografía sobre papel, 38 x 50 cm., 1988. [p. 46]
- fig. 44.1 y 44.2. RLC, *Dichterisch wohnt der Mensch*. Materiales diversos, 230 x 70 cm., 1993. [p. 46]
- fig. 44.3. RLC, *Pi(c)a ssoir*, propuesta de mobiliario urbano de RLC para la Plaza de la Merced de Málaga, 2003. [p. 48]
- fig. 46.1. RLC, *New World Order*. Señales de tráfico. Vinilo sobre metal, 200 x 155 cm., 1991. [p. 48]
- fig. 46.2. RLC, *New World Order*. Señales de tráfico. Vinilo sobre metal, 200 x 155 cm., 1991. [p. 49]
- figs. 47.1 y 47.2. RLC, *Traverser*. Señal de tráfico. Pintura sobre metal, 130 x 95 cm., 1990. [p. 49]
- figs. 48.1 y 48.2. Agustín Parejo School, *Sin Larios*. Proyecto de intervención urbana, 1992. [p. 50]
- fig. 49. Artículo del alcalde de Málaga en el diario *SUR* de Málaga, 8-VII-1992. [p. 51]
- fig. 50. Artículo de Alberto López Cuenca en el *Diario de la Costa del Sol*, 12-VII-1992. [p. 52]
- fig. 51. RLC y NEOKINOK.TV, *NKTV/CLN*. Canal de televisión local abierta en antena (canal 27 UHF) y en internet ([www.neokinok.tv](http://www.neokinok.tv)), 2002. [p. 53]
- fig. 52. [www.malagana.com](http://www.malagana.com) Página web, 1999. [p. 53]
- figs. 53.1 y 53.2. RLC, *Málaga Mur Muraille*. Videoinstalación pública. 3 monitores, 3 canales de video 45' c/u, 1999. [p. 53]
- fig. 54. RLC y Tupac★Caput, *Lima i[nn]memoriam*. Detalle del plano-folleto turístico, 82,5 x 56 cm. (desplegado), 2002. [p. 53]
- fig. 55.1. RLC, *Everything you can dream of*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994. [p. 54]
- fig. 55.2. RLC, *Everything you can dream of*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 55]

fig. 55.3. RLC, *Welcome to Paradise*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994. [p. 56]

fig. 55.4. RLC, *El Paraíso está aquí*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994. [p. 57]

fig. 55.5. RLC, *El Paraíso está aquí*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 58]

fig. 55.6. RLC, *Travel holiday*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994. [p. 59]

fig. 55.7. RLC, *Travel holiday*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 60]

fig. 55.8. RLC, *Cherchez en vous même*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994. [p. 61]

fig. 55.9. RLC, *Inner voyager*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994. [p. 62]

fig. 55.10. RLC, *Inner voyager*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 63]

fig. 55.11. RLC, *El sabor de la aventura*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994. [p. 64]

fig. 55.12. RLC, *Nautics Club*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994. [p. 65]

fig. 55.13. RLC, *Nautics Club*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 66]

fig. 55.14. RLC, *Yatch*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 67]

fig. 55.15. RLC, *Guerra a las drogas*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994. [p. 68]

fig. 55.16. RLC, *Guerra a las drogas*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 69]

fig. 55.17. RLC, *Left to right*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994. [p. 70]

fig. 55.18. RLC, *Left to right*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 71]

fig. 55.19. RLC, *50 años bastan*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 72]

fig. 55.20. RLC, *Europa ¡Bienvenidos!*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 73]

fig. 55.21. RLC, *Europa ¡Bienvenidos!*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994. [p. 74]

fig. 55.22. RLC, *Europa. Ven volando*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 75]

fig. 55.23. RLC, *Di No* (nº 1), de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994. [p. 76]

fig. 55.24. RLC, *Di No* (nº 1), de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 77]

fig. 55.25. RLC, *Di No* (nº 2), de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994. [p. 78]

fig. 55.26. RLC, *Di No* (nº 2), de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 79]

fig. 55.27. RLC, *Di No* (nº 3), de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 80]

fig. 55.28. RLC, *Di No* (nº 4), de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 81]

fig. 55.29. RLC, *Navegar es necesario, vivir no*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994. [p. 82]

fig. 55.30. RLC, *Vestido de rayas en azul marino y blanco*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994. [p. 83]

fig. 55.31. RLC, *Vestido de rayas en azul marino y blanco*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm., 1994. [p. 84]

fig. 55.32. RLC, *Expo'92*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994. [p. 85]

fig. 55.33. RLC, *Travel & Leisure*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175

x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de autobuses de Málaga, 1994. [p. 86]

fig. 55.34. RLC, *No/W/Here*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*. Offset sobre papel, 50 x 60 cm., 1994. [p. 87]

fig. 56.1. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994. [p. 88]

fig. 56.2. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994. [p. 89]

fig. 56.3. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994. [p. 89]

fig. 56.4. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994. [p. 90]

fig. 56.5. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23", 1994. [p. 90]

fig. 56.6. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994. [p. 91]

fig. 56.7. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 18", 1994. [p. 91]

fig. 56.8. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 30", 1994. [p. 92]

fig. 56.9. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 12", 1994. [p. 92]

fig. 56.10. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994. [p. 93]

fig. 56.11. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 22", 1994. [p. 93]

fig. 56.12. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 15", 1994. [p. 94]

fig. 56.13. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994. [p. 94]

fig. 56.14. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994. [p. 95]

fig. 56.15. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23”, 1994. [p. 95]

fig. 56.16. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20”, 1994. [p. 96]

fig. 56.17. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23”, 1994. [p. 96]

fig. 56.18. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21”, 1994. [p. 97]

fig. 56.19. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20”, 1994. [p. 97]

fig. 56.20. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21”, 1994. [p. 98]

fig. 56.21. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20”, 1994. [p. 98]

fig. 56.22. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20”, 1994. [p. 99]

fig. 56.23. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 12”, 1994. [p. 99]

fig. 56.24. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 19”, 1994. [p.100]

fig. 56.25. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20”, 1994. [p.100]

fig. 56.26. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 17”, 1994. [p.101]

fig. 56.27. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23”, 1994. [p.101]

fig. 56.28. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21”, 1994. [p.102]

fig. 56.29. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 6”, 1994. [p.102]

fig. 56.30. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994. [p.103]

fig. 56.31. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 17", 1994. [p.103]

fig. 56.32. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23", 1994. [p.104]

fig. 56.33. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 26", 1994. [p.104]

fig. 56.34. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 29", 1994. [p.105]

fig. 56.35. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 22", 1994. [p.105]

fig. 56.36. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 21", 1994. [p.106]

fig. 56.37. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994. [p.106]

fig. 56.38. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994. [p.107]

fig. 56.39. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 20", 1994. [p.107]

fig. 56.40. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 24", 1994. [p.108]

fig. 56.41. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 14", 1994. [p.108]

fig. 56.42. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 23", 1994. [p.109]

fig. 56.43. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 22", 1994. [p.109]

fig. 56.44. RLC, *Segundos fuera*. Videopoema para inserto en parrilla publicitaria televisiva. Super VHS, 30", 1994. [p.110]

fig. 57.1. Anónimo, detalle de los mosaicos de *La Creación* (s. XII) en la Capilla Palatina de Palermo. [p.139]

- fig. 57.2 Jan Van Goyen, *Paisaje de dunas con cabaña y figuras*, 1629. [p.140]
- fig. 58.1. RLC, *Real zone*, 1990. [p.148]
- fig. 58.2. Antoni Muntadas, *CEE Project*, 1994. [p.148]
- fig. 58.3. RLC, *Sin ir más lejos*, 1991. [p.148]
- fig. 58.4. Group Material, *Your Message Here*, 1990. [p.149]
- fig. 58.5. RLC, *Travel & Leisure*, 1994. [p.149]
- fig. 59. Andy Warhol, *Invisible sculpture*, 1985. [p.169]
- fig. 60. J. H. Fragonard, *El columpio*, 1768. [p.191]
- fig. 61. Antoine-Jean Gros, detalle de *Los apestados de Jaffa*, 1804. [p.192]
- fig. 62. Catálogo *Politics / Poetics. documenta X – the book*, p. 434, 1997. [p.206]
- fig. 63. Pierre-Auguste Renoir, *Jarrón con flores*, 1866. [p.217]
- fig. 64. P. S. Duplitsky, *Apoteosis de Octubre*, montaje en Leningrado conmemorativo del 10º aniversario de la Revolución, 1927. [p.217]
- fig. 65. Paul Nougé, *El nacimiento del objeto*, de la serie *La subversión de las imágenes*, 1929. [p.220]
- fig. 66. Wachowski, Larry / Wachowski, Andy, *The Matrix*. Warner Bros. EE.UU., 1999. [p.221]
- fig. 67.1. Jabón *Sunlight*, de Hesketh Lever, finales del XIX. [p.226]
- fig. 67.2. Papel pintado de William Morris, 1864. [p.226]
- fig. 67.3. Revólver de Samuel Colt, 1849. [p.227]
- fig. 68.1. Walter Gropius, edificio de la Bauhaus en Dessau, 1926. [p.227]
- fig. 68.2. Wolfgang Tumpel, *Teemaschine*, 1927. [p.227]
- fig. 69.1. Tintero de porcelana de Sèvres de la reina María Antonieta, s. XVIII. [p.229]
- fig. 69.2. Milton Glaser, imagen de los supermercados Grand Unión, 1980. [p.229]

- fig. 70. Jenny Holzer, *Protect me from what I want*, extracto de *Survival Series*, en Picadilly Circus, Londres, 1988-89. [p.229]
- fig. 71. Gran Fury, *Welcome to America*, valla publicitaria en Nueva York, 1989. [p.230]
- fig. 72. Jean Louis David: *Marat asesinado*, 1793. [p.233]
- fig. 73.1 François Millet, *El Ángelus*, 1858-59. [p.233]
- fig. 73.2. Sergei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin*. URSS, 1925. [p.234]
- fig. 74. Jean Louis David, detalle de *Las sabinas*, 1794-99. [p.234]
- fig. 75. El “agit-tren” *Caucaso soviético*, 1920. [p.236]
- fig. 76. RLC, *Every thing you can dream of*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*, 1994. [p.237]
- fig. 77. Alexander Rodchenko, portada de *Sobre esto*, de Vladimir Maiakovsky, 1923 [p.238].
- fig. 78. Kasimir Malevich, *Cuadrado rojo*, 1915. [p.238]
- fig. 79. Wim Delvoye, *Chantier III*, 1994. [p.246]
- fig. 80. Piero Manzoni, *Merda d’artista n° 068*, 1961. [p.246]
- fig. 81. Jeff Koons: *I could go for something Gordon’s* (1986), de la serie *Luxury and Degradation*. [p.246]
- fig. 82. Jeff Koons: *Pantera Rosa*, 1988. [p.247]
- fig. 83. Jenny Holzer, extracto de sus *Survival Series* en San Francisco, 1987. [p.253]
- fig. 84.1. Marcel Broodthaers, *Département des Aigles (David-Ingres-Wiertz-Courbet)*, placa de plástico termoformado y pintado, 1968. [p.253]
- fig. 84.2. Marcel Broodthaers pronuncia el discurso inaugural del *Musée d’Art Moderne Département des Aigles*, en Bruselas el 27 de septiembre de 1968. [p.254]
- fig. 84.3. Marcel Broodthaers, *Musée d’Art Moderne Département des Aigles*, detalle de una vitrina de la exposición en la Städtische Kunsthalle de Dusseldorf, 1972. [p.254]
- fig. 84.4. Marcel Broodthaers, una de las numerosas cartas abiertas que redactaría a partir de 1968 con el sello de la *Séction Littéraire* del *Musée d’Art Moderne Département des Aigles*. [p.254]
- figs. 84.5 y 84.6. Marcel Broodthaers, *Section d’Art Moderne*, en la Documenta 5, 1972. [p.255]
- fig. 85. RLC, *Benvindos*, 1996. [p.258]

- fig. 86. Asger Jorn, *Grand baiser au Cardinal d'Amérique*, 1962. [p.262]
- fig. 87. Atribuido a Guy Debord, *Ne travaillez jamais*, pintada en la Rue de Seine, de París, 1953. [p.262]
- fig. 88. Disturbios de Watts de 1965, ilustración publicada en el nº 10 de la revista de la IS, de marzo de 1966. [p.263]
- fig. 89. RLC & Tupac★Caput, detalle del plano-folleto turístico de *Lima i[nn]memoriam*, con el hito *Petiso. Niño símbolo de los niños de la calle*. 2002. [p.265]
- fig. 90. Marcel Duchamp, *Escurridor de botellas*, 1914. [p. 321]
- fig. 91. RLC, *Do not cross art scene*, 1991. [p. 321]
- fig. 92. Dennis Adams, *Bus Shelter IV*, 1987. [p. 322]
- fig. 93. RLC, *Travel holiday*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*, 1994. [p. 329]
- fig. 94.1. Sophie Calle, fragmento de *Suite veneciana*, 1980. [p. 330]
- fig. 94.2. Sophie Calle, fragmento de *Suite veneciana*, 1980. [p. 330]
- fig. 94.3. Sophie Calle, fragmento de *Suite veneciana*, 1980. [p. 330]
- fig. 95. RLC, *Segundos fuera*, insertos televisivos del proyecto *WORD\$WORD\$WORD\$*, 1994. [p. 331]
- fig. 96.1 Paul Nougé, *Mujer espantada por un cordel*, de la serie *La subversión de las imágenes*, 1929. [p. 334]
- fig. 96.2. Paul Nougé, *El brindis*, de la serie *La subversión de las imágenes*, 1929. [p. 334]
- fig. 97. RLC, *Décret nº1*, 1992. [p. 334]
- fig. 98.1. Gordon Matta-Clark, vista desde el exterior del edificio de *Conical Intersect (Etant d'Art pour Locataire)*, 1974. [p. 335]
- fig. 98.2. Gordon Matta-Clark, vista desde el interior del edificio de *Conical Intersect (Etant d'Art pour Locataire)*, 1974. [p. 335]
- fig. 99.1. Pablo Picasso, *Hombre con pipa*, 1915. [p. 336]
- fig. 99.2. Kurt Schwitters, *Construcción para damas nobles*, 1919. [p. 336]
- fig. 99.3. RLC, *Segundos fuera*, insertos televisivos del proyecto *WORD\$WORD\$WORD\$*, 1994. [p. 336]
- fig. 99.4. RLC, *Expo92*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*, 1994. [p. 336]

- fig. 100.1. APS, *Por favor estamos parado*. Postal, 1987. [p. 339]
- fig. 100.2. APS, *La palabra mata la cosa*. Pintada y vídeo, 1985. [p. 339]
- fig. 100.3. APS, *Vota Moreno, vota con garbo!* Poster y performance, 1986. [p. 339]
- fig. 101. RLC, *Bouquets*, 1989. [p. 340]
- fig. 102.1. Dan Graham, detalle de *Schema, March 1966*, 1966. [p. 340]
- fig. 102.2. Dan Graham, detalle de *Schema, March 1966*, 1966. [p. 340]
- fig. 103.1. Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below*, New York, 1972. [p. 341]
- fig. 103.2. Gordon Matta-Clark, *Pier In/Out*, New York, 1973. [p. 341]
- fig. 103.3. Gordon Matta-Clark, *Window Blow-Out*, New York, 1976. [p. 341]
- fig. 103.4. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, Englewood, New Jersey, 1974. [p. 342]
- fig. 103.5. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, Amberes, 1977. [p. 342]
- fig. 104.1. Dan Graham, *Skateboard Pavilion*, 1989. [p. 343]
- fig. 104.2. Stephan Balkenhol, *Man moving 2*, 2003. [p. 343]
- fig. 105.1. Hans Haacke, *Und ihr habt doch gesiegt*, Graz (Austria), 1998. [p. 345]
- fig. 105.2. Página principal de [www.malagana.com](http://www.malagana.com), 1999. [p. 345]
- fig. 105.3. RLC, postales incluidas en el proyecto *Marina/Seascape*, 1998. [p. 345]
- fig. 106. Modificación del monumento al marqués de Larios, Málaga, 1931. [p. 346]
- fig. 107.1. Maurizio Cattelan, *Hollywood*, 2000-2001. El icono universal del cine norteamericano coronaba la ladera del vertedero de Bellolampo, en Palermo. [p. 347]
- fig. 107.2. Fuera de Registro, del proyecto *Advertising* en Mataró, 2002. [p. 347]
- fig. 108. RLC, *El sabor de la aventura*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*, 1994. [p. 348]
- fig. 109. Vista interior del Palais de Tokio, París. [p. 353]
- fig. 110. Constantin Guys, *En la calle*, 1805. [p. 355]

- fig. 111. Rafael, detalle de *La Academia de Atenas*, hacia 1509. [p. 359]
- fig. 112. Portada del catálogo de la *Documenta X* de Kassel, 1997. [p. 360]
- fig. 113. Ian Hamilton Finlay, *A view to the temple*, 1987. [p. 361]
- fig. 114. Joseph Beuys, acto fundacional del DSP, 1967. [p. 366]
- fig. 115.1. Indiani metropolitani, *Abbiamo dissotterrato l'ascia di guerra*, cartel, 1977. [p. 366]
- fig. 115.2. Demostración Provo, Amsterdam, 19 de marzo de 1966. [p. 366]
- fig. 115.3. Preiswert Arbeitskollegen (Escuela de Trabajo No Alienado), acción “en respuesta a la incontinenia eréctil del Ayuntamiento de Madrid”, 1997. [p. 367]
- fig. 115.4. Adbusters, nº 27, *Mc Donalds Nation*, 1999. [p. 367]
- fig. 115.5. Equipos Fiambrera, *ReHabilita Lavapiés*, 1998. [p. 367]
- fig. 116.1. Logotipo de Luther Blisset. [p. 370]
- fig. 116.2. Wu Ming, *This revolution is faceless*, 2000. [p. 370]
- fig. 117.1. APS, *Falso Izvestia*, periódico simulado, portada, 1985. [p. 371]
- fig. 117.2. APS, postal, 1987. [p. 371]
- fig. 118.1 APS, *Uníos Hermanos Proletarios*, pintada callejera, 1985. [p. 371]
- fig. 118.2. APS, *Vota Moreno, vota con garbo!*, performance, 1986. [p. 371]
- fig. 119.1. Detalle de la página principal de *mimalaguita.webcindario.com*, 2003. [p. 372]
- fig. 119.2. Cenachero Enmascarado, *Demolition Man*, envío digital, 2003. [p. 372]
- fig. 119.3. El Cofradiero Solitario, *Heroica*, envío digital, 2003. [p. 372]
- Fig. 119.4. Corasha Mardision, *Poética de la ruina. Dos Aceras 27*, envío digital, 2003. [p. 373]
- fig. 119.5. Capitan Malaguita, *El Capitán Malaguita en lucha contra El Error*, envío digital, 2003. [p. 373]
- fig. 120.1. Jeff Wall, *Diatrobe*, 1985. [p. 374]
- fig. 120.2. Vincent Van Gogh, *Alrededores de París*, 1886-1888. [p. 375]
- fig. 121.1. Barbara Kruger, *Untitled*, 1991. [p. 379]

- fig. 121.2. Dennis Adams, *Bus Shelter I*, 1983. [p. 379]
- fig. 121.3. Krzysztof Wodiczko, *Proyección sobre el Arco de la Victoria*, 1991. [p. 379]
- fig. 121.4. Les Levine, *Sell yourself*, 1987. [p. 379]
- fig. 121.5. Tim Rollins y José Ruiz, uno de los *kids of survival*, trabajando en la obra *Amerika*, 1985. [p. 379]
- fig. 121.6. Fotografía de grupo de las Guerrilla Girls. [p. 379]
- fig. 121.7. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989. [p. 379]
- fig. 121.8. Gran Fury, poster de *ACT-UP*, 1988. [p. 380]
- fig. 121.9. Gran Fury, *Kissing doesn't kill, greed and indifference do*, 1989. [p. 380]
- fig. 121.10. Martha Rosler, *In the place of the public*, 1983-1988. [p. 380]
- fig. 122. Internacional Situacionista, *Vive la révolution passioné*, 1968. [p. 381]
- fig. 123.1. Jenny Holzer, camiseta con una selección de *Truims*, 1982. [p. 381]
- fig. 123.2. Jenny Holzer, *Truims*, luminoso en Times Square, Nueva York, 1982. [p. 381]
- fig. 124. Gabriel Orozco, *Pelota ponchada*, 1993. [p. 385]
- fig. 125. RLC, *Navegar es necesario, vivir no*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*, 1994. [p. 386]
- fig. 126. RLC, *Beaux Arts*, 1992. [p. 386]
- fig. 127. RLC, *Metropolitan Home*, 1989. [p. 387]
- fig. 128. Gregorio Hernández, *Piedad*, s. XVII. [p. 389]
- fig. 129. RLC, *Phone/Poem*, 1991. [p. 390]
- fig. 130. Chiquito de la Calzada. [p. 391]
- fig. 131. RLC, *Sin ir más lejos*, 1991. [p. 392]
- fig. 132. Félix González-Torres, *Sin título*, 1992. [p. 392]
- fig. 133. RLC, *Segundos fuera*, insertos televisivos del proyecto *WORD\$WORD\$WORD\$*, 1994. [p. 394]
- fig. 134. RLC, *Cherchez en vous même*, de la intervención *WORD\$WORD\$WORD\$*, 1994. [p. 397]

