



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Estrategias objetuales al margen de la representación. Hacia una experiencia artística emancipada y expandida

Luis Bisbe de la Fuente

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

Estrategias objetuales **al margen de la representación.**
Hacia una experiencia artística emancipada y expandida.

Doctorando

Luis Bisbe de la Fuente

Directora

Teresa Blanch i Malet

Tutora

Dra. Antònia Vilà

Programa de Doctorado
H0907 ESTUDIS AVANÇATS EN
PRODUCCIONS ARTÍSTIQUES.

Línea de investigación:
100252 Art en l'era digital.

Barcelona 2015

Facultat de Belles Arts
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Estrategias objetuales **al margen de la representación.**
Hacia una experiencia artística emancipada y expandida.

Luis Bisbe de la Fuente

A los que hacen arte...

RESUMEN

Este trabajo se articula en torno a las posibilidades de la «presentación» en contraposición a la «re-presentación» en el ámbito artístico. Prestando atención al exceso de mediatización que se padece en todos los ámbitos, se dibuja, en primer lugar, un panorama general de la experiencia del mundo, para ir estrechando el punto de vista sobre el arte y sobre el sujeto, así como sobre el contexto en el que el individuo se encuentra con la obra de arte. Se describe lo que se viene a llamar crisis de la representación para indicar un nuevo y viejo camino a través del cual la “presentación” se abre paso.

En sus líneas fundamentales, este trabajo analiza aspectos y estrategias dentro de la misma presentación, que tienen por objeto poner en duda la estabilidad aparente del edificio de la cultura, entrelazando obras de artistas a nivel internacional, a partir de los conceptos que de ellas emanan con aportaciones de interés a este ámbito de estudio. Se traza un recorrido de actuaciones en la configuración del hecho artístico a partir de la propia práctica artística del autor, que va desde la perturbación de la presentación a la presentación de la perturbación, para acabar valorando la capacidad de artistizar la mirada y cuestionar de ese modo el sistema jerárquico de legitimación del arte, a la vez que se aporta una nueva categoría experimental que he denominado «proto-arte», que reivindica una concepción del arte más plural, expansiva y emancipadora.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	08
0.1. Objeto de estudio.....	08
0.2. Metodología.....	12
0.3. Estructura.....	16
1. LA EXPERIENCIA MEDIATIZADA	18
1.1. Encuentro mediatizado con el mundo.....	18
1.2. La propuesta artística mediatizada.....	38
Interpretación caprichosa.....	68
La interpretación obvia.....	72
1.2.1. El espectador como sujeto.....	74
1.2.2. El artista ignorante.....	82
1.2.3. El contexto mediatizador.....	98
El sujeto se acerca a la propuesta.....	104
La propuesta se acerca al sujeto.....	108
2. HACIA LA PRESENTACIÓN	114
2.1. Presentaciones representativas.....	154
Presentación desmaterializada.....	154
Actuaciones híbridas.....	160
Representaciones reanimadas.....	164
2.2. Presentaciones sobrerrepresentadas.....	172
Presentaciones y representaciones juntas.....	174
3. PERTURBANDO LA PRESENTACIÓN	182
3.1. Perturbando lo inmediato.....	186
Posiciones desnaturalizadas.....	194
Objetos distorsionados.....	204
Espacios desencajados.....	220
Dislocaciones temporales.....	224
Intensidades saturadas.....	230
Espectáculos escatológicos.....	236
3.2. Objetando la disposición.....	242
Contestando el orden.....	242
Des-cubriendo y haciendo visible.....	254
Continente deviene contenido.....	262
Juego sin reglas.....	266
3.3. Lo mismo y casi lo mismo.....	274
Círculos viciosos.....	282
Propósitos reiterados.....	292
Recomposiciones modulares.....	302
3.4. Promiscuidades objetuales.....	308
Encuentros aberrantes.....	310
Proximidad forzada.....	322
Materias transitables.....	330
4. PRESENTANDO LA PERTURBACIÓN	336
4.1. Desplazando el sentido.....	340
Propuestas irónicas.....	344
4.2. Desconcertando el sentido.....	352
Propuestas humorísticas y chistes artísticos.....	360
4.3. Contra el propio sentido.....	368
Movilidades inmóviles.....	374
Invisibilidades manifiestas.....	378
Presentando lo contrario.....	382
Negando.....	388
4.4. En el umbral del sentido.....	396
Absurdos razonables.....	398
4.5. Suspendiendo el sentido.....	410
Trucos desvelados.....	412
5. A MODO DE CONCLUSIÓN	424
LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ABIERTAS.....	442
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	444
LISTADO DE OBRAS PROPIAS.....	450
AGRADECIMIENTOS.....	452

0. INTRODUCCIÓN

^I Huberman, G. D. Introducción. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013, p.7.

“El arte, es peinar la realidad a contra-pelo”

Benjamin, W.(2013)^I

^{II} Weiner, L. Simposio en el Bradford Junior College. *Mi libro es su libro*. México D.F.: Alias, 2008, p.11.

El arte consiste principalmente en crear condiciones hasta entonces inexistentes. [...] Trata de crear algo que no existiría si uno no lo hubiera hecho. [...] queremos ver la cosa y ese es el porqué de lo que hacemos.

Andre, C. (2008)^{II}

0.1. OBJETO DE ESTUDIO

Cuando se decide poner blanco sobre negro un montón de opiniones, el hecho de que van a quedar escritas durante algún tiempo es intimidatorio, por lo que resulta obligado reexaminarlas para subrayar unas y descartar otras. Así mismo, uno se siente en el deber de separar los prejuicios de los propios juicios, que en la intimidad aparecen mezclados en una sola sustancia. Sin ánimo de hablar explícitamente de mí, más que lo estrictamente necesario, debo referirme a algunos factores del propio carácter que probablemente hayan torcido mi entendimiento y determinado mi enfoque de manera consciente e inconsciente.

La preferencia por los espacios abiertos y una clara aversión a los espacios interiores cerrados, han podido marcar la intención de trabajar fuera de los museos y una especial pasión por las ventanas preferiblemente abiertas.

Cierta falta de sensibilidad ha contribuido al gusto por lo explícito, e incluso lo saturado y lo exagerado, para sentir las cosas intensamente y con más claridad.

Una incipiente Palinopsia, esa capacidad de ver imágenes en todo lo informe, que se convierte en trastorno, en la medida en que no permite ver las formas «de» las manchas, sino formas «en» las manchas, pudiendo ser entendida cómo una virtud a la vez que una pesadilla. La Palinopsia resulta apropiada para el noble arte de la pintura según Da Vinci, L.^{III}, pero fastidiosa cuando se quiere ver lo informe. Reconocer imágenes hasta la saciedad, verlas incluso donde no las hay, puede haber motivado cierta inclinación iconoclasta.

^{III} da Vinci, L. Práctica de la pintura. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 1986, p.362.

Un espíritu contradictorio que seguro que ha ayudado a justificar la convivencia de tensiones opuestas cuando no a ensalzarlas. En ese sentido opera el deleite en el aburrimiento y la dispersión más profundos, que paradójicamente acaban por impulsar a la acción y a la concentración. Cierta afán de notoriedad combinado con pudor, que no de modestia, han hallado en el arte un terreno muy propicio.

El artista es aquel que resiste con todas sus fuerzas a la pulsión fundamental de no dejar rastros.

Michaux, H. (1988)^{IV}

Los restos de una atracción juvenil por la acción, han encontrado en el terreno del arte un campo muy favorable, cómo dice Lawrence Weiner «*art is doing*»^V. La disconformidad y una relativa rebeldía que se identifica con la tarea que el mismo Weiner le encomienda:

Art it's about fucking up people dreams.

Weiner, L. (2015)^{VI}

Una arriesgada debilidad por traspasar los límites que también en el arte encuentra su reflejo:

«This is too far, you go too far» ...In art you can never go too far. In art you have to go too far, That is the rule, If you are not willing to go too far then you have to stop, then you are a cultural functionary situation.

Meesse, J. (2015)^{VII}

Y porqué no, algo de torpeza social, que se manifiesta en dificultad para hablar o conectar con desconocidos, lo que seguramente ha alimentado una fuerte pulsión expresiva, en la medida en que quería que las propuestas que presentara tuvieran la elocuencia de la que yo carecía, o en términos de Weiner, L. que fueran auto-explicativas.

Por supuesto también la formación deja huella. La pintura fue muy buena maestra, porque todo lo que queda en el cuadro puede ser legible para bien o para mal. Sin embargo la pintura me separaba del mundo, me ensimismaba, ansiaba un contacto más íntimo. La pintura es cosa mental, decía Leonardo^{VIII}, para mí, demasiado mental. Esta separación era un precio excesivamente alto y me puse a hacer otras cosas. En BB.AA. me encontré por primera vez con artistas como Ferrán García Sevilla o Xavier Grau,

^{IV} Citado por Baudrillard, J. *La simulación en el arte* [ebook]. Granada: Universidad de Granada, 2005. [Consultado el 22 de septiembre de 2014]. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>> p.18.

^V LAWRENCE WEINER / NICC ARTIST TALK [PART 1/5]. 6 de abril de 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=wVZmcDEDx0&list=PLAsuafWA8GxxXR76oE1hUfrxep7ZLwFn&index=4>> Consultado el 19 de abril de 2015.

^{VI} Ibidem.

^{VII} Jonathan Meese: In art you have to go too far. 18 de enero de 2013. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=4AJbs0Eckfg>> Consultado el 23 de abril de 2015.

^{VIII} da Vinci, L. El Parangón. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 1986, p.69.

cuyas agudas y mordaces críticas no me dejaron indiferente y me produjeron la impresión de que aquello que se presenta resulta transparente para el que mira y hace con perspicacia. Así mismo trabajar conjuntamente con otros artistas como Serafín Rodríguez, me enfrentó al hecho de que las cosas no dicen automáticamente lo que queremos decir, circunstancia que me ha resultado muy útil en la práctica del arte. Pero mis intereses no eran exclusivamente artísticos, y esta inquietud me llevó a inscribirme en algunos seminarios entre los cuales quiero destacar dos, por su posterior relevancia en este trabajo. El primero, dirigido por Josep Quetglas sobre «La sociedad del espectáculo.» que supuso el germen de la desconfianza hacia la imagen y hacia un mundo excesivamente representado. Y el segundo conducido por Ferrán Lobo, sobre «La custodia del significado», que en gran medida estaba planteando la oscura cuestión de la legitimación del arte, a mi entender, desde un lugar muy próximo al que en la actualidad ocupa Rancière. En Ferrán Lobo encontré un digno representante de aquellos a los que les hubiera gustado mucho poder disfrutar de un arte menos necesitado de fe y de complicidad previa, menos mediatizado y menos retórico. La idea de que el arte contemporáneo resultara refractario para seres de su agudeza y sensibilidad me resultaba tan odiosa que se manifestó como otro impulso hacia las exigibles cualidades auto-explicativas de la obra de arte. También sentí a su lado la necesidad de maridar trascendencia con intrascendencia, seriedad con juego, trabajo con placer y una extraña y vibrante sensación de amor y odio, de ahogo y plenitud.

Pero a parte de las condiciones personales que me han llevado a hacer arte, no quiero confundir al lector. Porque para mí el arte nada tiene que ver con la intimidad, y lo personal sino con la generalidad como reza la camiseta del muy citado y celebrado en este trabajo Lawrence Weiner:



^{IX} Lawrence Weiner
In Conversation With
Gilda Williams. 27 de
septiembre de 2014.
Disponible en: <[https://
www.youtube.com/
watch?v=0KGx555onJI](https://www.youtube.com/watch?v=0KGx555onJI)>
Consultado el 18
de abril de 2015.

Art it's about materials, it's not about feelings, it's not about anything else, its about reality.

[...] You take materials, something that interest you and from those materials you put together a configuration, and you only make art because you are not happy with the configuration that the world is presenting too.

Weiner, L. (2015)^{IX}

Ciertamente en las opiniones de Weiner hallé parte del rigor y de la falta de complicidad hacia el arte que se perdieron con Ferrán Lobo, pero desde una perspectiva y unos intereses mucho más cercanos artísticamente hablando. He encontrado en sus opiniones vertidas en libros y entrevistas, las legitimaciones que mis intuiciones necesitaban para materializarse en un trabajo universitario, pero que afloran desde dentro del arte y desde un juicio frontalmente opuesto a la posición de autoridad que la enseñanza reglada del arte implica, y a las relaciones jerárquicas entre las propuestas artísticas, el creador, los expertos y el sujeto.

^X Weiner, L. Hablemos
sobre arte. *Mi libro es
su libro*. México D.F.:
Alias, 2008, p.103.

Pienso que la única definición que le puedes dar al arte, es el de una realidad empírica, que no impone una serie de valores para ser usada, presentada por una persona a otra persona o a un grupo.

Weiner, L. (2008)^X

Pero por supuesto el mayor impulso viene del propio arte, especialmente de aquel que invita a hacer más arte. Hacer una cosa para ver qué aspecto tiene, cómo funciona, para ver qué tiene en común con el propósito que impulsó a hacerla, para asombrarse de lo que emerge, para dar salida y materializar un tipo de pensamientos que sólo encuentran su formato en estas condiciones no establecidas. Se ha realizado un intenso recorrido por las posibilidades y estrategias a la hora de hacer arte desde

la «presentación», sus formas de acercamiento y tratamiento de las condiciones, de lo real y de la afectación en la percepción. Y se han analizado y desgranado sus posibilidades dentro del entramado conceptual.

0.2. METODOLOGÍA

¿Qué método usar para acercarse a una actividad tan diversa, tan difícilmente abarcable y escurridiza sin faltar a sus aspectos esenciales?

Lo más importante en ese sentido fue el mandato de mi directora de disfrutar con lo que iba a hacer, de escribir sobre lo que más me interesaba. Y eso hice. Mi método ha sido en un primer momento una ausencia de método. Los artistas estamos acostumbrados a estar perdidos, la duda es el estado natural del artista, por lo que durante la fase inicial fui escribiendo sobre las cosas más dispares que se pueda imaginar, dejando fluir el texto para identificar lo más recurrente. Sin preocuparme de cómo iban a encajar unos asuntos con otros, desde el principio sentí la necesidad de proveerme de imágenes que pertenecieran al mismo ámbito. De este necesario vomitar todo lo que se le ocurre a uno a modo de solitario *brainstorm* es difícil extraer un tema o una estructura. Y pese a haber disfrutado y encontrarme relativamente cómodo en la duda, empecé a sentirme inquieto por la falta de estructura, al fin y al cabo hacer una tesis no se parece en absoluto a una obra de arte.

Por lo que después de una necesaria y regeneradora crisis probé, a instancias de mi directora, a escribir sobre mi propia producción, algo que hasta el momento había evitado por no querer darle un carácter personal a este trabajo, así como el temor de que una excesiva conceptualización pudiera repercutir negativamente, en un sentido de verbalizar excesivamente lo que hasta el momento había operado al margen del discurso. También me propuso que simultáneamente hiciera la misma operación con intervenciones de otros artistas que compartieran aspectos relevantes y que pudieran tener relaciones con mi trabajo. Así se fue generando el *corpus* y la estructura de la investigación, a partir de las relaciones y los contenidos que unían otras propuestas ajenas con las mías. Las realizaciones escogidas no operan exclusivamente por la característica que subraya el apartado donde aparecen, son propuestas que sirven para tratar algunos aspectos relevantes de estos criterios. Los conceptos en torno a los cuales se desarrollan dichos apartados no responden a un propósito taxonómico, simplemente son aquellos que por ser recurrentes en mi trabajo

^{XI} Danto, A. C. Capítulo 7. Metáfora, expresión, estilo. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.226.

los conozco mejor, me interesan más, y tengo una experiencia directa de ellos. Aunque la estructura del escrito parezca abocada a agrupar las obras en torno a conceptos, el movimiento es inverso. Es a partir del análisis de estos trabajos que se ha forjado la estructura. Este procedimiento era ya un método. Seleccionaba una realización, la describía y describía también otras propuestas que ponían de relevancia problemas o estrategias comunes. Así el trabajo empezó a crecer desde el centro, desde una perspectiva en la que podía escribir desde la propia práctica. Esta parte fue ganando protagonismo y en la misma forma de redactar me fui dando cuenta de que no quería escribir sobre el artista, ni de dónde, ni de cuándo, quería hablar de lo que había hecho en relación con lo que se hace. Tampoco quería escribir desde opiniones ajenas sobre las propuestas, porque precisamente la elocuencia ha sido uno de las razones para elegirlos. Si por algún motivo me veía obligado a usar la expresión «como sí» es que algo iba mal, quería decir que en algún momento me había despistado y estaba comiendo gato «como sí» comiera liebre. Lo cual me hacía reconsiderar la pertinencia de la obra o del enfoque. Como dice Danto, A. C. (2002), «El lenguaje de la descripción estética y el lenguaje de la valoración estética resultan ser una sola cosa»^{XI}. Ya había tenido una intuición de esto anteriormente, al redactar las fichas técnicas de mis propuestas. Las obras no han sido concebidas bajo la inteligencia analítica, ni sobre un proyecto de interpretación, sino a través de la intuición. Casi todos los aspectos relevantes que se mencionan de mis propuestas se han identificado a posteriori. Por lo que coherentemente la aproximación debía realizarse desde el mismo plano. Como se dice popularmente, Arthur Conan Doyle puso en boca de Sherlock Holmes: «Es un error capital teorizar antes de poseer datos. Uno comienza a alterar los hechos para encajarlos en las teorías, en lugar de encajar las teorías en los hechos». De ese modo la tesis empezó de nuevo desde dentro, haciendo que el orden se desarrollara desde las evidencias hacia la interpretación de las mismas. Mi propósito es escribir sobre arte de manera no estética como dice Bruno Groys:

^{XII} Groys, B. Poética vs Estética. *Antología*. México D.F.: COCOM, 2013, p.49.

La actitud estética es la actitud del espectador. Como tradición filosófica y disciplina universitaria, la estética se relaciona con y reflexiona sobre el arte desde la perspectiva del espectador, del consumidor de arte –quien exige al arte la así llamada experiencia estética–.

Groys, B. (2013)^{XII}

Ni soy, ni quiero ser espectador, por consiguiente, no puedo pretender tener una perspectiva ajena a mi condición de autor. La perspectiva estética me resulta ajena en gran parte. Por lo que he iniciado mi análisis desde la práctica, contemplando casi exclusivamente la constatación de las similitudes y diferencias.

^{XIII} Weitz, M. The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1956. Reprinted in Lamarque, P. and Olsen, S. H. (eds), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell, 2004, p.27. Citado por Danto, A. C. Capítulo 4. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.99.

Si miramos bien y vemos a que llamamos arte, tampoco encontraremos propiedades comunes, sólo líneas de semejanza. [...] "Arte" es un concepto abierto. Nuevas condiciones las variantes no paran de surgir y, sin duda, surgirán de continuo: nuevas formas de arte, nuevos movimientos emergerán... Los estetas pueden dejar de lado las condiciones de semejanza que nunca han sido necesarias ni serán suficientes para la correcta aplicación del concepto.

Weitz, M. (2002)^{XIII}

Escribir de arte es una tarea ingrata para un artista que ve su trabajo traducido y traicionado por las palabras. Por este motivo me he tomado algunas licencias necesarias en cuanto a la terminología y a las nomenclaturas se refiere.

^{XIV} Citado por Gutiérrez Brito, J. Dinámica del grupo de discusión. *Cuadernos metodológicos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2008, p.21.

...las palabras no indican un significado sino que más bien imponen una interpretación que a su vez es prisionera de otras interpretaciones que pierden para siempre su significado original.

Foucault, M. (1970)^{XIV}

Debido a algunas reticencias propias y a los ecos que arrastran ciertas palabras, se han evitado algunos términos o se ha restringido su uso. Como por ejemplo «obra», por sus resonancias religiosas. «Obra de arte» es un calificativo coral, no quiero calificar una propuesta de «obra de arte» con voz de solista, por eso utilizo «propuesta artística» como aquella que se ofrece en este ámbito. El arte que me interesa es un arte donde sobran las palabras. Es una tarea difícil e ingrata usar palabras que están contaminadas por su uso. Lo mismo ocurre con «espectador» como se explica en el apartado «1.2.1. El espectador cómo sujeto».

Una aclaración necesaria es que he tratado de evitar la primera persona, salvo en varias descripciones de encuentros directos con propuestas muy significativas, para poder distanciarme de mi producción, tanto como en el caso de las realizaciones ajenas. Y para evitar un protagonismo que hubiera acabado por resultar excesivamente molesto, tanto en la escritura cómo en la lectura. Por el mismo motivo he evitado escribir mi nombre.

Todas las obras en las que no figura el autor son mías y las he marcado con un *asterisco** para que no haya lugar a dudas.

Otra aclaración merece el particular uso de las imágenes. En el texto que viene a continuación se incide sobre los inconvenientes de la representación, sin embargo he hecho un uso masivo de las imágenes. Las palabras son una representación en un grado todavía más abstracto y alejado de la presentación que la propia imagen, de manera que pese a atacar sus excesos me he servido de ambas profusamente. De momento no hay otras herramientas disponibles en el ámbito académico. Contrariamente a lo que me parece ideal, tener encuentros directos, en general vemos el arte a través de la documentación...

^{XV} Groys, B. Poética vs estética. *Antología*. México D.F.: COCOM, 2013, p.49.

La pérdida del aura es introducida sólo con un nuevo gusto estético –el gusto del consumidor moderno que prefiere la copia o la reproducción al original–. El consumidor de hoy día prefiere el arte que le es entregado a domicilio. Tal consumidor no quiere desplazarse, viajar a otro lugar, ser colocado en otro contexto para experimentar el original como original. Más bien él o ella quiere que el original venga a él o ella –como de hecho sucede, pero sólo como copia–.

Groys, B. (2013)^{XV}

^{XVI} /Users/luisbisbe/
IMAGENES
COSECHADAS/
IMAGENES
ENCONTRADAS /
INTERNET

^{XVII} /Users/luisbisbe/
IMAGENES
COSECHADAS/
IMAGENES
ENCONTRADAS /
EXTERNET

En este sentido quiero llamar la atención sobre las imágenes que aparecen junto al texto que han sido cosechadas durante años, recopiladas tanto de *internet*^{XVI}, como de *externet*^{XVII}. En éstas, se identifican conceptos propiamente artísticos encontrados fuera del arte. Las imágenes que corresponden a *internet*^{*} son aquellas que por algún motivo se hacen más o menos populares en la red, correspondiendo a esa capacidad del individuo de coleccionar y publicar aquello que considera que merece ser visto y compartido. Las imágenes de *externet*^{*} han sido tomadas directamente por mí. Tanto unas como otras suponen una mirada en ocasiones paralela y en otras transversal, que al margen del discurso dirigen la atención hacia lo que llamaré proto-arte, un estado transitorio o provisional a falta de la legitimación oficial que otorga un entorno artístico o una voz autorizada, como es el caso de Smithson o Duchamp. Con ellas se ofrece al individuo un atajo para poder asomarse directamente a las fuentes. Sería el equivalente a la foto del botellero enseñada por Duchamp antes de mostrarlo en público y convertirlo así en verdadera obra de arte. Es el artista que muestra la imagen «de lo que ve» más que «cómo lo ve», aunque como quedará patente en este escrito prefiera su presentación a su re-presentación.

He querido que la lectura sea fluida con el propósito ideal de que las imágenes se fundan casi con el texto, por ese motivo he evitado la repetición de la misma información en el texto y los pies de foto, de manera que los títulos de las propuestas están enlazados gráficamente con las imágenes que les corresponden.

Soy el autor de las imágenes que llevan *asterisco**, que pertenecen a un archivo personal, alojado en una carpeta llamada **externet***, y las que no llevan pie de foto corresponden a otro archivo personal que por ahora se llama **internet***, donde recojo imágenes llamativas, desde que tuve mi primer ordenador. Las obras de artistas que no aparecen en el texto sí llevan pie de foto.

Las fotografías de objetos y los objetos fotografiados aparecen bajo la misma apariencia. Al fotografiarlos todos se convierten en representación, sin que puedan distinguirse unos de otros. Lo cual ayuda a unas y perjudica a otras.

0.3. ESTRUCTURA

La estructura ha cogido fuerza al final. El conjunto ha podido articularse sólo en la medida en que se construyó el *corpus* más práctico, que finalmente fue ubicado a partir de la mitad del segundo capítulo, llegando hasta el final. Una vez que quedó claro que el hilo conductor de todas las obras que aparecen están relacionadas entre sí por un común esfuerzo en relativizar, minimizar o incluso evitar la representación, casi siempre mediante el uso de la presentación, surgieron tres grupos diferentes, el primero relacionado con el propio cuestionamiento de la representación, el segundo desde la perturbación de lo establecido, y el tercero que trata de hacer presente la perturbación. A partir de ese momento se pudieron agrupar todas las dispares elucubraciones, que en el fondo giraban en torno a las condiciones previas en las que se da el hecho artístico. Desde un contexto muy amplio y general, hacia el propio entorno artístico, haciendo una parada en todos los agentes que son responsables de que la experiencia del arte esté tan mediatizada. Para acabar poniendo en duda esta legitimidad y considerar la necesidad de expandir la consideración artística.



EXTERNET



INTERNET

1. LA EXPERIENCIA MEDIATIZADA

Este capítulo aborda aspectos generales que definen las condiciones en las que tiene lugar la experiencia artística. Desde la relación del sujeto con el mundo exterior hasta el propio encuentro con la propuesta del artista, atendiendo tanto a las circunstancias previas como contextuales. En tanto que estas condiciones marcan nuestra relación con el mundo también condicionan en gran medida algunos aspectos de la propia creación.



FLAMING LIPS (Concierto).

1.1. ENCUENTRO MEDIATIZADO CON EL MUNDO

Quelle vie! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde.

Rimbaud, A. (2013)¹

Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser...

Feuerbach, L. (1998)²

...subject and object are inherently "mediated."

Zizek, S. (2010)³

... Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho debe ser repetido.

Foster, H. (2001)⁴

En primer lugar quiero aclarar la aparente contradicción presente en el propio título; no se puede tener un encuentro con algo dentro en lo que se está inmerso. Decir *encuentro*, presupone una separación. Sin embargo es necesario admitir que toda nuestra experiencia del mundo está mediada, he aquí el sentido del encuentro. El medio une y separa al sujeto con el mundo en el que está inmerso, esta paradoja aclara la falsa contradicción.



¹ Rimbaud, A. "¡Que vida! la verdadera vida está ausente, no estamos en el mundo" (Traducción del autor). *Délires*, I. *Vierge folle. Une saison en Enfer suivi de Les Illuminations*. Paris: Le Livre de Poche, 2013, p.132.

² Citado por Deborg, G. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos, 2002. Feuerbach, L. & Castro, M. C. Prefacio a la segunda edición. *La esencia del cristianismo*. Madrid: Trotta, 1998.

³ Zizek, S. Interlude 3. *The Architectural Parallax. Living in the End of Times*. Londres: Verso, 2010, p.261.

⁴ Foster, H. 5. El retorno de lo real. El realismo traumático. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p.136.

La mediación opera tanto desde donde se vehicula la información –entendida en su sentido más amplio– como desde la elaboración de los estímulos recogidos por los sentidos con los que ésta se aprehende. Es inevitable partir de la base de que entre el sujeto y el objeto no es concebible más que una relación mediatizada. Es preciso señalar que los medios están lejos de resultar neutrales y como su definición indica son aquellos que se interponen entre el sujeto y el mundo o entre el sujeto y el objeto obedeciendo a un fin. A falta de profundizar sobre los verdaderos y diversos propósitos a los que obedecen, el propio hecho de mediar, de interponerse entre el sujeto y el mundo puede, como dice McLuhan, considerarse en sí mismo una finalidad.

⁵ McLuhan, M. Capítulo 1. El medio es el mensaje. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.* Barcelona: Paidós, 1996, p.29.

“En una cultura como la nuestra, con una larga tradición de fraccionar y dividir para controlar, puede ser un choque que le recuerden a uno que, operativa y prácticamente, el medio es el mensaje. Esto significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva.”

McLuhan, M. (1996)⁵

En la propia definición encontramos también su acepción como aquello que interfiere el contacto, como estorbo, y es en este sentido hacia el cual estará principalmente orientado este capítulo con objeto de dibujar las condiciones en las que se produce el encuentro del sujeto con la obra de arte. A pesar de considerar los medios como estorbo no se pueden obviar, no hay modo de imaginar un encuentro directo por lo que es oportuno aclarar que no cabe aquí la opción de luchar contra lo inevitable o negar esta posibilidad.

En cualquier caso, como ya se ha mencionado, esta mediación viene dada tanto desde el exterior; es decir, desde los propios medios –ya sean lingüísticos, expresivos, formativos, informativos, culturales, ambientales, etc.– como desde el interior; es decir desde la propia asimilación de las interpretaciones del mundo ajenas que han tenido lugar a través del inevitable contacto con dichos recursos. Los medios se valen de la representación para acercar su imagen del mundo al sujeto. El fenómeno de la representación no puede ser entendido exclusivamente como una coyuntura externa, sino como algo que nace en el propio sujeto y que proyecta hacia el exterior lo que ve, al mismo tiempo que recibe la imagen del mundo. Como dice Foster, H. explicando a Lacan:



4. Intr. Dicho de una cosa: Existir o estar en medio de otras.

15. m. Espacio físico en que se desarrolla un fenómeno determinado. La velocidad de la luz depende del índice de refracción del medio



por en medio, o por medio.

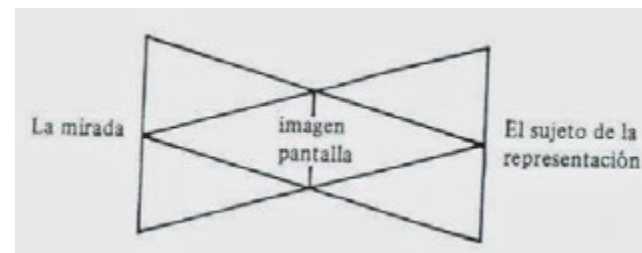
1. locs. advs. En desorden y estorbando.



⁶ Foster, H. 5. El retorno de lo real. El ilusionismo traumático. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p.142.

Visto por tanto al mirar, representado al representar, el sujeto lacaniano está fijo en una doble posición, y esto lleva a Lacan a superponer al cono de visión usual que emana del sujeto otro cono que emana del objeto. en el punto de la luz, que él llama la mirada.

Foster, H. (2001)⁶



Y como dice el propio Lacan:

⁷ Citado por Foster, H. El ilusionismo traumático. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001, p.142. Hace referencia a Lacan, J. *El Seminario*. Barcelona: Paidós. 1981.

yo no soy simplemente ese ser puntiforme situado en el punto geométrico desde el que se capta la perspectiva. Sin duda, en el fondo de mi ojo está pintada la imagen. La imagen, sin duda, está en mi ojo. Pero yo estoy en la imagen.

Lacan, J. (2001)⁷



JOHANSON, E. (2011) *Self-actualization*.



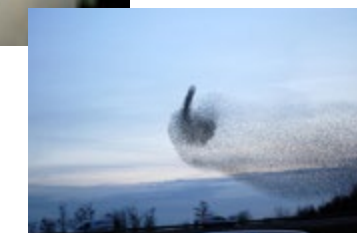
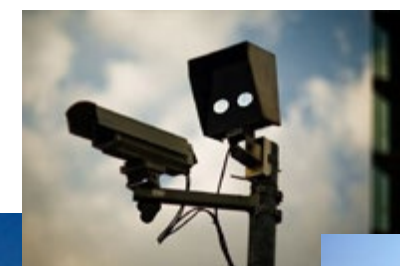
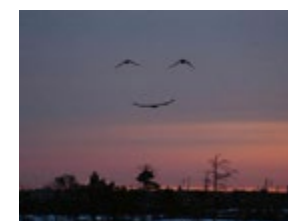
⁸ Jeff Hawkins: How brain science will change computing. 23 de mayo de 2007. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=G6CVj5IQkzk>> Consultado el 30 de septiembre de 2015.

Asimismo la neurología⁸ coincide en describir la visión como un proceso en el que se se cotejan permanentemente las imágenes recibidas por los ojos con aquellas que el cerebro proyecta simultáneamente sobre aquello que ve.

⁹ Fenómeno psicológico que consiste en percibir erróneamente imágenes o fragmentos de lo visible como formas reconocibles.

Este es el origen de la paradoja, de que la forma que atribuimos a las nubes, nos dificulta ver la forma de la propia nube. Como si el sujeto estuviera programado genéticamente para proyectar su visión sobre el mundo identificando formas al margen de que estén presentes o no, como si la misma visión estuviera afectada por cierto grado de pareidolia⁹. Leonardo da Vinci propone en su «nuevo ejercicio de especulación» entrenar la mente y/o la vista para reconocer la forma latente en lo informe. Pero advierte de un grave inconveniente: «...es casi como la música de las campanas, que dice lo que á ti te parece que dice». El reconocimiento tiene su origen en una anticipación de la experiencia que al filtrar lo que se percibe limita de tal modo lo que se puede llegar a ver que acaba modelando la propia experiencia visual y la manera en la que la recordamos. El conocimiento ayuda a percibir el mundo pero simultáneamente limita nuestras capacidades y crea interferencias que impiden a la percepción abarcar un espectro más amplio que pueda dar más cabida a aquello que no conocemos. De modo que apenas podemos ver más que lo que ya sabemos.

El hecho de que la mediación sea un fenómeno en el que estamos total e inevitablemente inmersos, reclama del artista una atención particular, precisa ser consciente de ello, porque le afecta plenamente, tanto a él, como a su producción, como a la manera en que ésta se percibe; todo lo que le llega así como todo lo que aflora de él está sometido a este régimen de las apariencias.



El hecho de esta ubicuidad puede confundir su distinción, hasta el punto de que a menudo no se especifica el origen directo o indirecto de una experiencia visual. Sin embargo la posibilidad de ser conscientes de esta situación, el reconocimiento de sus síntomas y sus consecuencias puede contribuir a generar las herramientas que permitan minimizar e incluso neutralizar su impacto. No se trata pues de lamentarse, de resignarse, ni de proscribir la mediación, sino de identificarla y distinguirla para poder reducir su espesor y cuestionar su predominio.

Tenemos conocimiento del exterior a través de los sentidos y a menudo estos se han comparado con las ventanas que ponen en contacto el interior con el exterior. La ventana comunica lo artificial con el resto del mundo y al igual que los sentidos enmarca el fragmento a percibir.

¹⁰ Zizek, S. *The Incommensurability. Living in the End of Times*. Londres: Verso, 2010, p.258.

The incommensurability between outside and inside is a transcendental a priori-in our most elementary phenomenological experience the reality we see through a window is always minimally spectral, not as fully real as the closed space we are in. This is why, when driving a car or looking through a window of a house, one perceives the reality outside in a weirdly de-realized state, as if one were watching a performance on screen; on opening the window, the direct impact of the external reality always causes a minimal shock; we are, as it were, overwhelmed by its proximity. This is also why, when we enter the closed space of a house, we are often surprised: the inside volume seems larger than the outside frame, as if the house were larger from the inside than from the outside. [...]

Bernard Tachu's New Acropolis Museum. built in front of the hill on which the Parthenon stands, also relies on a similar effect: on reaching the third floor. One sees through a wide window frame "the thing itself." the Parthenon the fact of its being viewed through the frame. and not directly. only enhances it's sublime appearance.

Zizek, S. (2010)¹⁰

¹¹ Frecuencias infra audibles, colores invisibles, como el ultravioleta o el infrarrojo.

Vemos y oímos dentro de un espectro –audible o visible– determinado, fuera del cual se halla el territorio de lo infra... y lo ultra...¹¹ este rango delimita las posibilidades de los sentidos, actuando como un marco fuera del cual no es posible la experiencia. Este paralelismo formal y operacional ha favorecido la correspondencia que equipara a su vez a la ventana con el cuadro y la pantalla, ambos medios propicios y tradicionalmente orientados hacia la representación. Todas las representaciones del mundo, no sólo las artísticas, sino los medios informativos, las teorías científicas etc. pretenden explicar el mundo, decir «el mundo lo veo así» o incluso «el mundo es así». Cada una de estas visiones, al



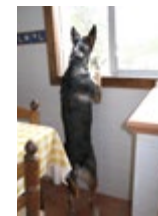
Jarmush, J. (1986) *Dawn by law*.



DUCHAMP, M. (1920) *Fresh widow*.



Mirador desde Korea del sur hacia Kiljong-dong JSA (Joint Security Area).



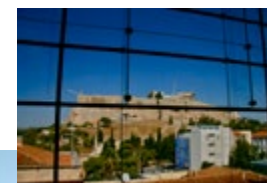
*



*



MAGRITTE, R. (1935) *La condition humaine*.



RICHTER, G. (1987) *Chinon*.

afirmarse, al salir, al ocupar un espacio del dominio público, están tapando, negando de algún modo otras posibilidades, y diciendo a la vez como «no» es el mundo. En este sentido todas ellas tienen la ambición de superponerse a las otras visiones en mayor o menor medida. Esta ocultación no opera exclusivamente de un modo metafórico sino también en un sentido físico, los cuadros tapan un trozo del mundo, en este caso un trozo de pared. Parafraseando el dicho forestal resultaría que las representaciones no dejan ver el mundo o en el caso del arte que los cuadros no dejan ver el museo. Danto nos recuerda un célebre y eficaz ejemplo de la capacidad de la representación de substituir al mundo o de confundir la representación con la realidad:

¹² Danto, A. C. Capítulo 1. Obras de arte y meras cosas. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.52.

Recordemos la celebrada retransmisión radiofónica de Orson Welles en los años treinta, en que la audiencia estaba convencida de que la tierra era invadida por los marcianos, pues para los oyentes resultaba imposible saber que era un simulacro y no un acontecimiento.

Danto, A. C. (2002)¹²

La representación ha ido ganando terreno progresivamente a la propia presentación del mundo. Si entendemos la representación como *re-*, *-volver a-* *presentar*, se puede llegar a considerar ésta misma como una elaboración, una manipulación del mundo que oculta y reemplaza un fragmento de realidad. Danto ilustra esta situación con un ejercicio que propone Leonardo da Vinci.

Imaginemos, propone Leonardo, un panel de cristal interpuesto entre el artista y el motivo. El contorno del motivo, trazado sobre el cristal, reproducirá exactamente el contorno del motivo tal y como se muestra al ojo; y si además reproducimos sobre el cristal lo que el objeto así visto haya de poseer a modo de cualidades, el ojo debería ser incapaz de distinguir entre la percepción del objeto y la replica sobre el panel de cristal interpuesto. El ojo distinguirá *sobre* el cristal exactamente lo que hubiera distinguido *a través* del cristal de no haber sido por la intervención de la hábil mano artística. La información visual determina la distinción entre motivo e imagen, pues la información que llega al ojo desde fuentes por completo diversas es exactamente la misma. [...]

Si la ilusión ha de tener lugar, el espectador no puede ser consciente de ninguna propiedad que en realidad pertenezca al medio, ya que desde el momento en que percibamos que se trata del medio, la ilusión quedará truncada al instante. Por eso el medio ha de ser invisible, y este requisito se encuentra perfectamente simbolizado en el panel de cristal, que suponemos transparente, algo que no podemos ver, sino solo ver a través suyo (como la conciencia es transparente en el sentido de que



TENIERS, D. (1651) *Archiduque Leopoldo Guillermo y el artista en su Galería de cuadros en Bruselas*.



JOHANSSON, E. (2013) *The cover up*.



ABALLI, I. (1993) *Col.lecció pública*.



ABALLI, I. (1993) *Col.lecció particular*.



HEINE, B. (2013) *Pencil vs camera*.



¹³ Hace referencia a los pájaros que Zeuxis engaña con unas uvas pintadas.

¹⁴ Danto, A. C. Capítulo 6. Obras de arte y meras representaciones. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, pp.217, 219 y 221.

no somos conscientes de ella sino de sus objetos). Si el panel de cristal no fuera un medio, sería una metáfora de la representación mimética, y de acuerdo con esto acepto la lógica invisibilidad del medio como principal característica de la teoría de la imitación. El buen imitador no reproduce meramente el motivo sino que pone en segundo plano el medio en que tiene lugar la representación. Y esta es una condición necesaria para hacer posible la ilusión deseada: que nos consideremos en presencia de la realidad, cuando en la práctica estamos ante un *eidolon*, de una mujer si se trata de Pigmalion o de unas uvas en el caso de los pájaros¹³. Así definido, el objetivo de la representación es ocultar al espectador el hecho de que se trata de una imitación. [...]

El medio es el cristal por el cual misteriosamente vemos, una catarata metafísica, una prótesis visual que nos encantaría retirar para enfrentarnos cara a cara con lo que hay que ver. La teoría de la imitación, así considerada, es después de todo un sinónimo del platonismo, desde el momento en que los medios [...] sólo son accesibles a través de su reflejo indirecto.

Danto, A. C. (2002)¹⁴

¹⁵ Término acuñado por García Calvo, A. Medios de formación de masas. *Cuadernos de crítica de la cultura*. Archipiélago, 1993, núm.14.

¹⁶ Paradójicamente en los informativos se utilizan *cortinillas*, recursos gráficos para cambiar de una imagen a otra a modo de capas superpuestas que representan la realidad como láminas que se ocultan unas a otras.

La representación del mundo ocupa cada día más nuestro tiempo, además de el espacio –ambos requisitos previos e imprescindibles para que el mundo suceda– incrementando progresivamente la superficie que ocupa, mediando de este modo entre nuestra experiencia y el mundo, aumentándolo/reduciéndolo y sustituyéndolo, como un sucedáneo o un simulacro de éste. Dicha hipótesis la pronosticó certera y tempranamente Guy Deborg en 1967 en *La sociedad del espectáculo*, mediante la identificación de estos síntomas en una sociedad previa a la explosión del fenómeno virtual y mediático tal como lo vivimos en nuestros días. Deborg describe una situación en la cual todo aquello que era vivido directamente se oculta detrás de su representación, de modo que la realidad se aleja siendo reemplazada por una pseudo-realidad que la representa. En este mundo donde las apariencias sustituyen a las evidencias asistimos a una representación coral y espectacular que presupone la existencia de un original ausente e implica la negación de la propia vida. Síntomas de ello se constatan claramente en muchos aspectos cotidianos que se manifiestan a nuestro alrededor. Como por ejemplo: en la construcción o reconstrucción de la realidad llevada a cabo por los medios informativos. *Información* etimológicamente proviene de *In-* –hacia-adentro– + *formar*; se puede interpretar como: *dar-forma-hacia-dentro*. Por lo que justificadamente han recibido el sobrenombre de «medios de formación de masas»¹⁵ elaborando y seleccionando, resaltando y ocultando de tal modo las noticias que han logrado hacernos conscientes de su significado original¹⁶. También se puede apreciar en el auge del floreciente negocio de lo artificial, sabores, olores, piedras y plantas, señuelos, texturas, elementos estructurales y ornamentales, falsos cada vez más verosímiles, cuyo



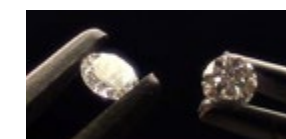
*



HILTENSBERGER, G. (1806-1890) *Zeuxis y Parrasio*.



HARING, K. (1986) *Man with Television Head*.



*

¹⁷ Gran parte de los técnicos que dan forma y color a las texturas y los personajes de los parques temáticos cursaron algún tipo de formación artística.

¹⁸ A día de hoy cada minuto se suben 300 h. de video a www.youtube.com. Cifra que va en aumento. He hecho el cálculo de todo el tiempo que se sube en un día y se cuelgan 50 años de video a diario. *Statistics* [online]. youtube.com, 2015. [Consultado el 26 de septiembre de 2015]. Disponible en: <https://www.youtube.com/yt/press/en-GB/statistics.html>

¹⁹ Cuya expresión más exitosa es el programa Photoshop, pero hay otros como Gimp, Illusrator, Inkscape, etc.

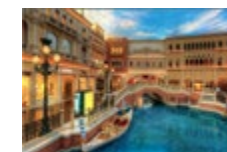
²⁰ Groys, B. Arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación del arte. *Antología*. México D.F.: COCOM, 2013, p.37.

máximo exponente son los parques de atracciones¹⁷, así como la progresiva tematización del espacio público. También es observable en el incremento de la implantación de órganos sintéticos en cirugía plástica y en las prótesis estéticas, en la cantidad ingente de imágenes que manejamos a diario cuya producción no hace más que crecer exponencialmente¹⁸, en los envoltorios y las imágenes de los productos que muestran un aspecto descarada y artificialmente mejorado de aquello que albergan, entre otros muchos síntomas. En definitiva, la mediación y su expresión más concreta, la representación, ya sea mejorada o no, ocupan todos los ámbitos de la vida.

Otro fenómeno que opera simultáneamente, como motor y como manifestación del auge de la representación, ha sido el éxito de los programas de transformación y edición de imagen¹⁹. La práctica de manipular la imagen es tan antigua que nace casi en el mismo momento en que ésta aparece. Desde los albores del uso de la fotografía con fines documentales se manipulan los negativos y las copias. Se hace también con fines comerciales, lúdicos, políticos y artísticos principalmente. A pesar de lo cual, la fotografía como documento, ha gozado de un desmerecido prestigio, rodeándose de un halo de pretendida objetividad. Afortunadamente esta percepción de la imagen fotográfica como *fragmento-mismo-de-realidad* ha tenido una vida muy corta. A ello han contribuido enormemente la abrumadora expansión de la imagen binaria, el uso y abuso de los efectos digitales en la fotografía y sobre todo en el cine, además del acceso masivo a los programas de edición gráfica. La manipulación de la imagen es una práctica tan habitual que ha abarcado todos los ámbitos, llegando incluso al propiamente doméstico. Ya no hay vuelta atrás; prácticamente la totalidad de la imagen fílmica o fotográfica que nos llega ha sido manipulada hasta tal punto que incluso la imagen documental se entiende como susceptible de haber sido alterada, por que de hecho, en mayor o menor grado, con unas intenciones o con otras, es un procedimiento generalizado. El hecho de reconocer en la fotografía su propia irrealidad ha avivado la conciencia del receptor, de modo que en todo momento tiene presente al posible emisor y como mediante sus acciones e intenciones reconstruye la imagen. Esta elaboración y manipulación equipara la fotografía a todas las demás imágenes creadas; la fotografía es hoy más que antes, un tipo de pintura digital realista. Esta capacidad de poder alterar realísticamente, junto con la suplantación de lo verdadero por lo verosímil, han generado paradójicamente una gran sospecha sobre el propio realismo que se ha extendido en forma de desconfianza hacia lo real. Temor claramente reflejado en el cine, como dice Groys, B. (2013)²⁰: «Casi todas las películas recientes de ciencia ficción tienen como tema central esta incapacidad de distinguir lo natural de lo artificial».



WACHOWSKY, A. y WACHOWSKY, L. (1999). _ Matrix_ (realidad virtual).jpg



Si quedaba alguna duda de la supremacía de la representación sobre lo representado, en este momento estamos presenciando el principio de su apoteosis, de su propagación más eficaz, que es la llamada realidad virtual que para una gran parte de la población empieza a reemplazar y a sustituir a la realidad –que por oposición debemos calificar redundantemente como– «real». Baudrillard describe así su exterminación por lo virtual:

La virtualidad tiende a la ilusión perfecta, pero ya no se trata en absoluto de la misma ilusión creadora y artística de la imagen; se trata de una ilusión realista, mimética, hologramática que acaba con el juego de la ilusión mediante el juego de la reproducción, de la reedición de lo real; no apunta más que a la exterminación de lo real por su doble. A la inversa, el trompe-l'oeil, por ejemplo, que le quita una dimensión a los objetos reales, vuelve mágica la presencia de éstos y encuentra el sueño la irrealidad misma en la exactitud minuciosa de la imagen. El trompe-l'oeil es el éxtasis del objeto real en su forma inmanente, y añade al encanto formal de la pintura el encanto espiritual del señuelo, de la ilusión, del engaño de las formás. Pero, con la modernidad también perdimos la idea de que la fuerza está en la ausencia, que de la ausencia nace el poder. Ahora, por el contrario, queremos acumular, acrecentar, agregar cada vez más, y ya somos incapaces de enfrentar el dominio simbólico de la ausencia. Por eso mismo estamos hoy sumergidos en una especie de ilusión inversa, una ilusión desencantada: la ilusión material de la producción, de la profusión, la ilusión moderna de la proliferación de las imágenes y de las pantallas.

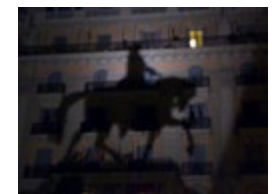
Baudrillard, J. (1988)²¹

Dentro de la realidad virtual asistimos al nacimiento de su expresión más refinada y perfecta, la –sospechosamente mal llamada– realidad aumentada. Algunos dispositivos –teléfonos móviles principalmente– están a punto, o nos ofrecen ya, una información suplementaria que se superpone a nuestra visión sobre el terreno a fin de aumentar nuestro conocimiento de éste. Pero evidentemente esta información es finita y contrasta con la infinitud de información que el propio mundo genera²². Esta drástica reducción de la cantidad de información que la experiencia del mundo nos proporciona es paradójicamente y contra lo que su propio nombre sugiere, una *realidad disminuida* donde lo más relevante es aquello que conviene a los propietarios o arrendatarios de las redes y plataformas que difunden esa información con fines mayoritariamente comerciales.

Desde el momento mismo en que la realidad aparece se empieza a producir una «crisis de la realidad», o lo que Baudrillard ha descrito como «la desaparición del mundo real» tras la representación y el simulacro.



Fonda Speaks To Vietnam Veterans At Anti-War Rally



*



*



²¹ Baudrillard, J. *La simulación en el arte* [ebook]. Granada: Universidad de Granada, 2005. [Consultado el 22 de septiembre de 2014]. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>> p.29.

²² Clark, R. N. calcula que la resolución del ojo equivaldría a 750 Mpx. lo cual contrasta con los 1'05 Mpx de una pantalla común. Clark, R. *Notes on the Resolution and Other Details of the Human Eye* [online]. clarkvision.com, 2015. [Consultado el 26 de septiembre de 2015]. Disponible en: <<http://www.clarkvision.com/articles/eye-resolution.html>>

²³ Baudrillard, J. *¿Porqué todo no ha desaparecido aún? ¿Porqué todo no ha desaparecido aún?* Buenos Aires: Libros del zorzal, 2009, p.12.

Al representar las cosas, al nombrarlas, al conceptualizarlas, el hombre hace que existan y al mismo tiempo las precipita hacia la pérdida, las distingue sutilmente de su realidad bruta. [...] El momento en el que una cosa es nombrada, cuando la representación y el concepto se apoderan de ella, es el momento en el que comienza a perder su energía. [...] El concepto aparece cuando una cosa empieza a desaparecer.

Baudrillard, J. (2009)²³

²⁴ Baudrillard, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978, p.7.

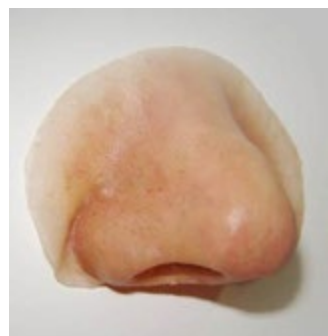
No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias.

Baudrillard, J. (1978)²⁴

Esta crisis de lo real a efectos artísticos se ha traducido en un impulso que cuestiona el concepto de realidad como tal, invitando a perforarla y a explorar sus límites. La puesta en duda de lo real, no es solamente una desconfianza mediática sino ontológica. Para el mismo Platón y para muchos filósofos, el propio mundo es considerado una representación virtual a la que le falta una dimensión. Paradójicamente el auge de este mundo virtual da lugar a que el propio mundo sólido –por intentar distinguirlo del anterior– se perciba como verdadero, como esencialmente «real» por oposición al ficticio, a pesar de que la realidad, tal como afirman neurólogos, filósofos, poetas y artistas, no sea más que una construcción, una ilusión de realidad.

La representación genera inconvenientes derivados de su carácter substitutivo mostrando sin embargo cómo percibimos el mundo, tanto gracias a ella y cómo a pesar de ella. Esta situación se manifiesta claramente en la vida cotidiana debido al intenso uso que se hace de la representación en nuestros días. Lo cual nos llevará, más adelante a examinar las estrategias artísticas que se han construido en torno a sus efectos mediante el análisis de propuestas que tratan esta problemática fuertemente vinculadas al conflicto representacional.

En tanto que la representación se interpone entre el sujeto y el mundo, ésta es responsable de un distanciamiento entre ambos. Éste es el motivo por el que Platón expulsa a los artistas miméticos de la República. Que en voz de Danto, A. queda dicho así:



WEIR, P. (1998) *The Truman show*.



²⁵ Danto, A. C. Capítulo 1. Obras de arte y meras cosas. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.35.

Lo que Platón afirmó no es que el arte fuera mimesis sino que el arte mimético era pernicioso [...] Para empezar aquel tipo de arte estaba condenado a permanecer a una odiosa distancia de la realidad...

Y prosigue más adelante:

Las imitaciones [...] solo simulan serlo y, como apariencias de apariencias, están doblemente alejadas de la realidad y, en consecuencia, solo pueden aspirar al nivel ontológico más bajo.

Danto, A. (2002)²⁵

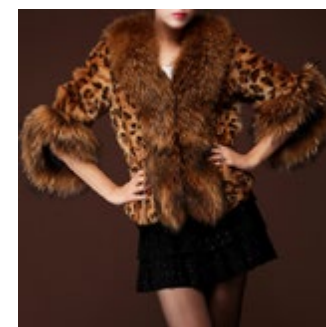
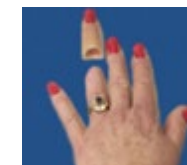
Todo indica que deberían estar más claras la distancias y las diferencias entre realidad y representación pero la historia nos demuestra que no. ¿De qué otro modo podría interpretarse que un cuadro tan sincero como famoso, *Ceci n'est pas une pipe*, de René Magritte suscitara tanto revuelo y rechazo?

²⁶ Torczyner, H. Capítulo 2. *Magritte: Ideas and Images*. Nueva York: H. N. Abrams, 1979, p.71.

La famosa pipa. ¡Cómo la gente me reprochó por ello! Y sin embargo, ¿se podría rellenar? No, sólo es una representación, ¿no es así? ¡Así que si hubiera escrito en el cuadro "Esto es una pipa", habría estado mintiendo!

Magritte (1979)²⁶

Esta polémica ilustra a la perfección hasta que punto se confunden actualmente las representaciones con lo representado. Hasta el extremo en el que la propia realidad imita a su representación. Parece que hay una resistencia profundamente arraigada que insiste en eludir e ignorar estas diferencias. La frase pintada es de una obviedad tan manifiesta que casi parece tautológica e innecesaria. Sin embargo muchos insisten en ver una pipa en lo que a todos los efectos no es más que una imagen de la pipa. Volviendo a Platón parece como si hubiera cierta resistencia a abandonar la protección que nos ofrece la nueva/vieja caverna. Como si resultara oportuno recordar que el cuadro de Magritte es una representación, y en cambio una pipa de madera, en la que podamos fumar etc, sería una presentación. La consideración de esta diferencia será fundamental en el desarrollo de este escrito.



1.2. LA PROPUESTA ARTÍSTICA MEDIATIZADA

²⁷ da Vinci, L. El Parangón. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 1986, p.37.

La pintura no necesita intérpretes...

Da Vinci, L. (1986)²⁷

²⁸ Lawrence Weiner In Conversation With Gilda Williams. 27 de septiembre de 2014. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=0KGx555onJl>> Consultado el 2 de mayo de 2015.

Art it's so supposed to put whatever it is, they have to present, into the best configuration they can, that anybody who they think can use that meaning, can understand it. They don't have to accept it but they can understand it.

Weiner, L. (2015)²⁸

²⁹ Weiner, L. Hablemos sobre arte. *Mi libro es su libro*. México D.F.: Alias, 2008, p.105.

Trabajo con materiales y trabajo con la relación de materiales y materiales. Hace muchos años que comencé a estar consciente de que cuando hablamos de acero, cuando hablamos de bananas, hablamos de piedras, hablamos de una suposición. Suponemos que sabemos algo acerca de estas cosas. Lo mismo que alguien de Tokio asume que sabe algo acerca de alguien de Nueva York. Una de las cosas que se aprenden por no estar en una situación hermética es que no sabes nada a cerca de nada hasta que lo miras. De la teoría del caos hemos aprendido que cuando comienzas a ver algo, cuando algo atrapa tu interés, tu participación de hecho lo transforma. Esto es un hecho indiscutible. Era algo muy simple. No entiendo porqué le tomó al mundo hasta mil novecientos y algo para mirar al mundo y darse cuenta que su participación hace que este cambie. Esto ahora tiene otro aspecto. Estamos involucrados en mirar el objeto de arte y el arte y la cultura y la poesía y la música y el cine, en los términos en que nos enseñaron a mirar esas cosas.

Nadie nos preguntó si queríamos bailar. Nadie nos preguntó que queríamos de estas cosas. El arte es la única cosa que pregunta. El arte es eso que coloca algo sobre la mesa en relación a otra cosa, que dice no hay justificación para ese objeto particular que proviene de la historia. Hay un entendimiento de que puedes aprender de tu propia cultura. Pero al mismo tiempo no puedes usar tu propia cultura, no puedes usar la historia como una justificación para la existencia de ese objeto. La única razón de existir de ese objeto es desconcertar: es presentar una relación que de algún modo desorienta todas las maneras que habías utilizado antes para navegar el mundo.

Weiner, L. (2008)²⁹

Del mismo modo que percibimos el mundo de forma mediatizada, el arte no escapa de esta situación. De la dificultad del observador a la hora de relacionarse autónomamente con la propuesta artística se deriva un distanciamiento que entorpece la correspondencia directa entre ambos. Una propuesta artística no se puede concebir



*



*

30 Las circunstancias y condicionantes que se asocian a este encuentro serán objeto de atención en un apartado posterior.

31 Este aspecto será objeto de una atención específica desde un enfoque sustancialmente práctico, más adelante.

32 Lo mismo ocurre claramente en política. Un mismo acontecimiento (por ejemplo el atentado en la estación de Atocha del 11 de Marzo del 2004) produce interpretaciones casi antagónicas dependiendo de las afinidades con uno u otro partido político.

aisladamente de su creación y su contemplación. No hay arte sin artista ni testimonio. Una propuesta artística no puede ser identificada de ese modo si no coinciden el autor y al menos una persona mirándola, y calificándola como tal. Si tenemos en cuenta esta consideración deberemos prestar atención a los flujos y a las interferencias que se producen entre esos vértices: autor–obra–testigo, así como a las condiciones particulares en que se generan e incluso al medio, dónde cómo y cuándo tiene lugar este encuentro. Desde un punto de vista provisionalmente espacial el contexto donde tiene lugar el encuentro entre la persona y la propuesta artística es determinante a la hora de interpretar lo que se presencia³⁰.

Respecto a la propia propuesta artística, ella misma, en ocasiones, contribuye al citado distanciamiento en cuanto es susceptible de padecer los problemas derivados del uso de la representación y la metáfora, en cuanto que éstas, aluden a una realidad que Barthes califica de ausente, e interfieren, imposibilitando, el encuentro directo del observador con lo representado³¹.

Una de las consecuencias derivadas de la creación especializada, ha sido el auge de centros y líneas de ayuda dedicados a una práctica muy concreta que promueven determinadas producciones en función de la técnica en la que están realizadas, antes que por sus valores intrínsecamente artísticos. Ésto interfiere en la producción artística incrementando artificialmente la producción de una técnica en concreto y enrareciendo la recepción que de estos trabajos se pueda tener; porque están considerados dentro de un ambiente y con unos parámetros tan particulares que no siempre son extrapolables a otros ámbitos. Cada vez que se impulsa un tipo de arte o se favorece o discrimina a los artistas en función de su lugar de nacimiento o residencia, género, edad, técnica o cualquier otra condición, en detrimento de otras, se está adoptando una actitud intervencionista y se está mediatizando la propia producción artística.

En cuanto al observador, resulta casi imposible tener contacto con una propuesta sin haber tenido antes alguna información al respecto, se puede decir que nunca parte de cero, su experiencia previa mediatiza la relación con las nuevas propuestas debido a que ya ha adquirido sus propios hábitos cognitivos en función de su cultura y su bagaje. Y son en principio estas herramientas con las que se enfrenta a lo que todavía desconoce. No es posible, en el momento de contemplar un trabajo, abstraernos de lo que sabemos, aquello que se articula en torno a la vivencia para ayudarnos a entender y/o aprehender lo que se nos muestra. Todos estos conocimientos de los que somos depositarios forman la base para una pre-interpretación cuya influencia es tan fuerte que afecta incluso a la percepción, prueba de ello es que cuando no compartimos el mismo patrimonio cultural o los mismos intereses, las cosas se interpretan de distinto modo³².

15. El espacio físico en que se desarrolla un fenómeno determinado. La velocidad de la luz depende del índice de refracción del medio



SOKUROV, A. (2002). *El arca rusa*.



propósito, la

1. ej. Gerni. Representado en perspectiva.
2. Planteo y disposición que se forma para la realización de un trabajo, o para la ejecución de algo de importancia.
3. Conjunto o pensamiento de ejecutar algo.
4. Conjunto de escritos, cálculos y dibujos que se hacen para dar idea de cómo se ha de ser y lo que ha de costar una obra de arquitectura o de ingeniería.
5. Primer esbozo o plan de cualquier trabajo que se hace a veces como prueba antes de darle la forma definitiva.



El encuentro está inscrito dentro de una inercia cultural que también se manifiesta en el considerable despliegue textual que acompaña a la propuesta para contribuir a la interpretación. Esa información puede llegarnos por muchos canales, encontramos opiniones ajenas en los medios de información comunes y especializados, así como en los escritos que se generan al rededor del propio hecho expositivo. Este proceso se aprecia en el progresivo aumento de la vinculación de la obra de arte de extensas cartelas explicativas, de las hojas de sala y de los textos en los catálogos, denotando cierta dependencia de este tipo de apoyos anexionados, a los que otro tipo de obras de arte no están tan aferradas. Esta adicción a la ayuda externa se puede interpretar como un síntoma de debilidad, de falta de criterio y de confianza en las posibilidades expresivas del arte. Todo este despliegue, pretendidamente informativo, no viene siendo más que un esfuerzo formativo. En el sentido de «dar forma sustancial a algo»³³. Por lo tanto cuando se trata de informarnos también se trata de dar forma a nuestras ideas.

Al rededor de la obra de arte se ha desarrollado una excesiva verbalización, Como dice Carl André:

Toda nuestra educación está conducida por medios literarios, por medios lingüísticos. El lenguaje está mayormente dedicado a los símbolos, y el arte tiene muy poco que ver con eso.

Y más adelante prosigue:

El arte no sale de la boca no es una experiencia relacionada con la elocuencia...

Andre, C. (2008)³⁴

Toda este proceso ha evolucionado hacia la estetización del arte hasta llegar a fundirse con la filosofía como explica Danto, A.:

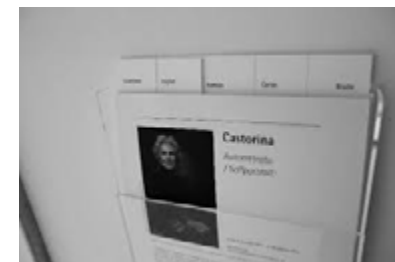
En algunas ocasiones, hoy habría que hacer un esfuerzo especial para distinguir el arte de su propia filosofía. Da la impresión de que casi la totalidad del arte se ha condensado en aquella parte de la obra de arte que siempre había sido de interés filosófico...

...las obras de arte se han trasfigurado en ejercicios de filosofía del arte.

Danto, A. C. (2001)³⁵



HUNTINGTON, D. (1868) *Philosophy and Christian Art*.



³⁴ Weiner, L. Simposio en el Bradford Junior College. *Mi libro es su libro*. México D.F.: Alias, 2008, p.11.

³⁵ Danto, A. C. Capítulo 1. Obras de arte y meras cosas. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.34.

O lo que es equivalente, fundirse con la crítica, dicho en palabras de Baudrillard:

³⁶ Baudrillard, J. *La simulación en el arte. La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila, 1998.

...el arte todo se ha vuelto crítico, porque ha absorbido la crítica de arte. Hoy, toda obra es su propio comentario, su propia crítica. Cada vez más, en efecto, en cualquier performance, cualquiera instalación, cualquiera obra, hay un comentario, hay discurso. Además, se va a buscar a filósofos e intelectuales para que comenten sobre todo eso. Hay una especie de metalenguaje extraordinario del arte que no es una crítica, una especie de metalenguaje integrado, como si el arte se hubiese tragado su propia crítica.

Que retoma la idea más adelante:

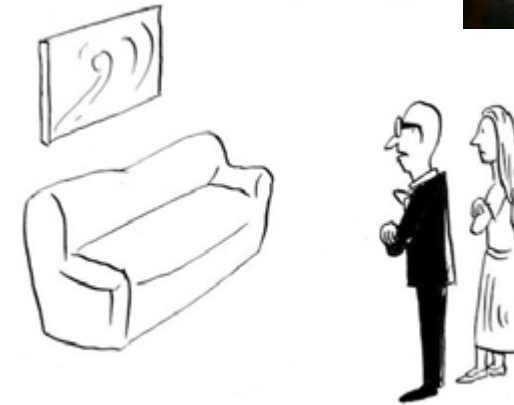
Hace tiempo no leo verdadera crítica de arte, no creo en ella, no porque haya habido una pérdida de calidad, sino porque la crítica se ha visto «vampirizada» en cierta medida por el propio arte. Esto se debe a que el arte se ha convertido en idea, hasta diría que se ha vuelto ideológico (en el sentido propio del término); ha absorbido la idea, se ha convertido en su propia idea, pero, por ello, ha perdido también su propio deseo, el deseo de sí mismo.

Así, el arte y la crítica tienen el mismo destino; en la coalescencia de ambos, uno y otra desaparecen en su especificidad.

Baudrillard, J. (1998)³⁶

Según Agamben de esta estetización del arte –constatable en el éxito del discurso complementario– proviene su ensimismamiento que es el origen de su autoaniquilación. Es una práctica habitual que el artista o el experto acaben por dar sentido ordenando y articulando la relación entre los distintos elementos que conforman la obra. Por ejemplo si aparecen imágenes de pobreza, a menudo se dice que es una «denuncia de la pobreza» cuando lo que se está haciendo es tan sólo exhibirla o ilustrar algún aspecto sin que necesariamente tenga relación con la denuncia.

La radicalidad y la diversidad de las propuestas artísticas del siglo XX han favorecido el auge de los expertos e intérpretes que pretenden guiarnos a través del caos y de la profusa y diversa producción artística, a la vez que deciden lo que es relevante y lo que no.



"The theory doesn't match the couch."



³⁷ Weiner, L. Hablemos sobre arte. *Mi libro es su libro*. México D.F.: Alias, 2008, p.106.

Existe una diferencia cultural entre un curador y un artista. Un artista trabaja para la cultura. El curador ha sido de una manera u otra nombrado el policía de esa cultura. Pero de hecho el artista no está trabajando para el curador, el artista está trabajando para la cultura y tiene que pasar a través de los policías para hacer algo.

Weiner, L. (2008)³⁷

³⁸ Groys, B. Las políticas de la instalación. *Antología*. México D.F.: COCOM, 2013, p.82.

La libertad para crear arte de acuerdo a la voluntad soberana propia no garantiza que la obra de un artista sea exhibida en el espacio público. La inclusión de cualquier obra de arte en una exhibición pública debe ser –por lo menos potencialmente– explicada y justificada públicamente. Aunque el artista, el curador y el crítico de arte tienen la libertad de argumentar a favor o en contra de la inclusión de algunas obras, toda explicación y justificación socava el carácter autónomo y soberano de la libertad artística que el arte moderno aspiraba a obtener; todo discurso que legitime una obra de arte, su inclusión en una exhibición pública como sólo una entre muchas en el mismo espacio público, puede ser vista como un insulto a dicha obra de arte. Es por esto que el curador se considera como alguien que se posiciona entre la obra de arte y el espectador, restándole poder al artista y al espectador por igual.

Groys, B. (2013)³⁸

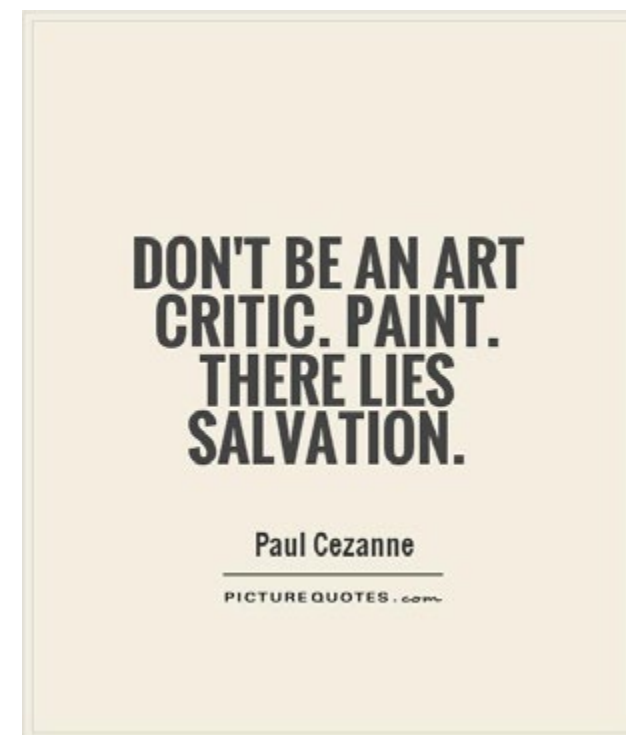
De modo que los expertos y los textos que escriben median entre la obra de arte y el público. El mediador traduce – guiado por la experiencia, su formación, sus gustos y sus intereses– la obra plástica a la estética, –a la escritura– y si, como dice el proverbio italiano, *traduttore, traditore*, es aplicable a quien propone una versión de un idioma a otro, cuanto más no lo será de trasladar las impresiones de un lenguaje a otro.

³⁹ Graham Harman at Moderna Museet: What is an Object? 29 de enero de 2015. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9eiv-rQw1lc>> Consultado el 15 de septiembre de 2015.

Un objeto no puede ser traducido académicamente hablando, como no puede pintarse una música, ni puede interpretarse un poema con un violín, los lenguajes no son traducibles entre sí.

Harman, G. (2015)³⁹

Así mismo se ha impuesto una terminología legitimadora; ocasionalmente se importan prestigiosos vocablos de la ciencia para revestir de rigor científico un trabajo y se califica como «exploración» «investigación» o «proyecto» a una recopilación de datos e imágenes o una propuesta en relación con cualquier asunto. Estas estrategias se usan para sugestionar al sujeto que, buscando auxilio desesperadamente, a fin de menguar su desorientación y su inseguridad, acaba por encontrar en la obra aquello que una voz autorizada le dice que hay en ella.



A menudo el significado queda más restringido de lo que el propio artista pretendía inicialmente, a la vez que se expande un poco más allá de lo que había previsto. Aquí se manifiesta la posibilidad de la alteridad de la obra, que capaz de generar una vida –por así decirlo– independiente, alcanza su emancipación respecto a su creador. Este fenómeno redundante en el mismo sentido que la alegoría de la paternidad del artista con respecto a su obra. En este símil de la procreación artística se tiende a obviar la ineludible concurrencia de ambos sexos, si el artista hace germinar su semilla en el mundo, éste asumiría tanto el rol materno, como el del marco de su afluencia. El hijo-propuesta-artística que ha nacido de su padre-artista, está subordinado a él hasta el momento del alumbramiento, de salir a la luz, exponiéndose en el mundo, momento en el cual el artista se separa forzosamente de su realización y sus materializaciones pueden, siempre que se den las condiciones, volverse autónomas.

⁴⁰ Escribir este texto forzosamente me obligará a hacer de intérprete.

La tarea del artista se fundamenta en la labor de ejecutor más que la de intérprete⁴⁰; que a mi entender, corresponde preferentemente a los demás. Esta actitud describe parte de la problemática del comportamiento del significado. Contrariamente a lo que algunos emisores ansían, el significado de lo que hacen no les pertenece en absoluto, sino que corresponde a la comunidad de receptores de la cual el artista puede formar parte como un miembro más. Una obra significa todo aquello que se pueda pensar y sentir a partir de ella, no sólo aquello que el artista pretende.

⁴¹ Weiner, L. Arte sin espacio. *Mi libro es su libro*. México D.F.: Alias, 2008, p.25.

«Mi propia obra existe realmente en la mente de otras personas, como parte esencial de su propia naturaleza, una vez que presento la obra pierdo control sobre ella y sobre lo que la otra gente piense de ella, pero ciertamente esa es parte de su realidad.»

Barry, R. (2008)⁴¹

Si como dice el refrán «Obras son amores, y no buenas razones» son pues las cosas hechas las que dicen algo, no el artista quien establece lo que las cosas tienen que decir. Todo lo que la cosa nos dice es nuestra interpretación y ésta se suma a las que emiten el grueso de los observadores, entre los cuales el artista es sólo uno más. Supongamos que el creador ha escogido el medio genuino para expresarse y no que haya tenido un pensamiento verbal para traducirlo plásticamente.

El significado se puede trabajar durante la fase de gestación y de creación pero es imposible de acotar una vez acabada la obra, porque a partir de su exposición pública la obra irradia en todas las direcciones posibles; significando todo aquello que potencialmente puede.



ROBBINS, T. (1999) *Abajo el telón*.

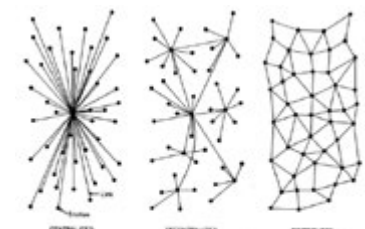


FIG. 1 - Centralised, Decentralised and Distributed Networks

⁴² (Mayúsculas en el texto original). Weiner, L. Notas en torno y sobre el arte. *Mi libro es su libro*. México D.F.: Alias, 2008, p.90.

Como dice Lawrence Weiner «TODO ADORNO DE UN OBJETO FORMAL DEBE TENER UN SIGNIFICADO»⁴². Teniendo en cuenta que por mucho que el artista intente acotarlo, éste se expande, permanece abierto y sujeto a constantes actualizaciones, lo cual no lo exime del intento de controlarlo. Sin embargo la artísticidad de la obra se concentra y se desplaza hacia más allá del control que el artista ejerce, más allá de su dominio, o como mejor dice Roland Barthes refiriéndose a la literatura:

⁴³ Barthes, R. La respuesta de Kafka. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2002, p.192.

«El trayecto que separa el sí del pero es toda la incertidumbre de los signos y gracias a que los signos son inciertos existe una literatura.»

Barthes, R. (2002)⁴³



⁴⁴ Una estrategia que favorece el regreso a los centros comerciales de los visitantes es el hecho de que haya reformas en algún local porque el misterio que suscita una próxima apertura incita al público a volver. Asimismo todos los manuales de seducción dedican un apartado a la eficacia del misterio.

Ante la dificultad de ceñir el significado a los propios intereses expresivos hay quienes reaccionan buscando refugio en el simbolismo, el ostracismo, el cripticismo o el secretismo, estrategias basadas en la ocultación y en la explotación del misterio⁴⁴ como herramienta de seducción. Actitudes que no tendrán cabida en este texto por el hecho de suscitar el distanciamiento entre quienes desconocen las claves ausentes y quienes las conocen, además de operar contrariamente sobre uno de los mecanismos fundacionales del Arte consistentes en exponer, *ex-poner, poner-fuera* o sea mostrar.

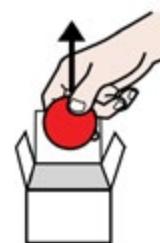
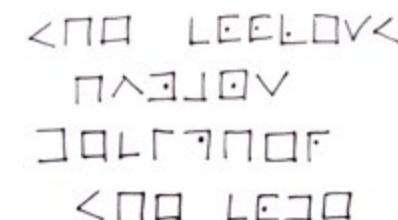
⁴⁵ Flaco Quinto, H. Verso 604. *Arte poética*. Madrid: Dykinson, 2010, p.365.

Aceptando eventualmente la máxima horaciana del *Ut pictura poiesis*⁴⁵, y teniendo en consideración el origen griego de la palabra, como explica Agamben, poesía es aquello que materializa el pensamiento:

Cada vez que algo es pro-ducido, es decir, se lo lleva de la ocultación y del no-ser a la luz de la presencia, se tiene ποιησις pro-ducción, poesía. En este sentido amplio y originario de la palabra, cualquier arte —y no solamente el que se sirve de la palabra— es poesía, producción que tiene como resultado la presencia, así como ποιησις es la actividad del artesano que fabrica un objeto.

Y prosigue más adelante:

...la experiencia que estaba en el centro de la «poiesis» era la pro-ducción hacia la presencia, es decir, el hecho de que, en ella, algo pasase del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la



⁴⁶ Agamben, G. Capítulo octavo. Poiesis y praxis. *El hombre sin contenido*. Madrid: Pre-Textos, 2005, p.114.

obra. El carácter esencial de la poiesis no estaba en su aspecto de proceso práctico, voluntario, sino en su ser una forma de la verdad, entendida como des-velamiento...

Agamben, G. (2005)⁴⁶

En el mismo sentido insiste Groys, L.:

⁴⁷ Groys, B. Poética vs estética. *Antología*. México D.F.: COCOM, 2013, p.53.

...el arte contemporáneo debe ser analizado no en términos de estética sino más bien en relación a la poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor de arte. De hecho, existe una tradición, mucho más larga, de entender al arte como poiesis o techné antes que como aisthesis o hermenéutica.

Groys, B. (2013)⁴⁷

⁴⁸ García Lorca, F. *Obras VI Prosa I*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1984, p.298.

Si adoptamos la perspectiva poética en vez de la estética resultan especialmente significativas las palabras al respecto de García Lorca: «Nadie diga, “esto es oscuro”, porque la poesía es clara»... he insiste más adelante: ...«El poeta construye con ella –la imaginación– una torre contra los elementos y contra el misterio»⁴⁸, coincidiendo con Paul Klee y Agamben en este afán por desvelar lo oculto.

⁴⁹ Klee, P. *Confesión creadora*. Fundación Juan March, Madrid, 1981.

«El arte no reproduce lo visible, hace visible.»

Paul Klee (1981)⁴⁹

El acto artístico podría consistir también en ocultar, al contrario de lo que pretendía Klee. Lo que ocurre en este caso es que; bien se llama la atención sobre el mecanismo que alimenta la apreciación de aquello que es inaccesible para la mayoría o bien se está contribuyendo con esta actitud a la propia valorización. Una ambigüedad pendiente de resolver que en el mejor de los casos está proponiendo ambas cosas simultáneamente.

Cuando la interpretación se comporta de un modo excluyente o cuando el artista ofrece aquello que no quiere mostrar, se erige como guardián del secreto que la propuesta alberga; sólo él mismo y aquellos en quienes haya querido confiar conocen el contenido que circula por medios verbales, es decir no artísticamente expresivos, ausentes pues en la presentación. Si el contenido se halla metafórica o expresamente oculto tras una puerta figurada, la sola presencia de esa puerta ya sea franqueable o infranqueable, es en sí misma la demostración de que existe ese otro lado y que es posible y deseable traspasar ese umbral. Como en el cuento de Kafka titulado «Ante



⁵⁰ Kafka, F. Final del relato. *Ante la ley*. Valencia: Ediciones 74, 2013.

la ley» en el que un campesino/espectador espera ante una puerta/ obra para obtener la autorización del centinela que la custodia, disuadiéndolo mediante la amenaza de su poder y de posteriores guardianes más intimidatorios. Muchos años después de esperar en vano, ya en la antesala de la muerte, el—que—no tiene—la—llave pregunta al—que—la—tiene, porqué sólo él ha pedido permiso para traspasarla y el guardián dándose cuenta de que el campesino estaba expirando le confía el terrible secreto: «Nadie más podía entrar por aquí, porque esta entrada estaba destinada a ti solamente. Ahora cerraré.»⁵⁰

Paralela situación que describe Huberman al encontrarnos frente a *The Maze* de Tony Smith:

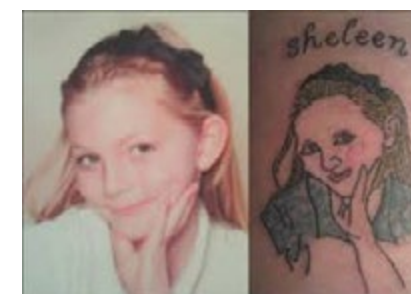
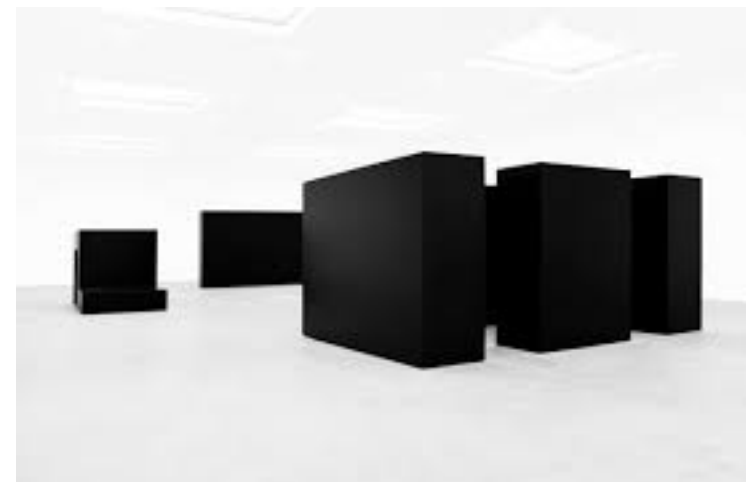
⁵¹ Huberman, G. D. *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Puesto que esa puerta sigue ante nosotros para que no franqueemos su umbral, o más bien para tengamos miedo de hacerlo, para que difiramos» sin cesar la decisión de no dar el paso. Y en esa «diferencia» cabe —se suspende— toda nuestra mirada, entre el deseo de pasar, de llegar a la meta, y el duelo interminable, como interminablemente anticipado de no haber podido alcanzarla nunca.

Huberman, G.D. (1997)⁵¹

⁵² LAWRENCE WEINER / NICC ARTIST TALK [PART 1/5]. 6 de abril de 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=wVZmcDEDrx0&list=PLAsuafWA8GxxXR76oE1hUfrxep7ZLwFn&index=4>> Consultado el 4 de mayo de 2015.

La incertidumbre que produce el arte enigmático en el sujeto provoca que una de las preguntas más socorridas que inevitablemente formulan los reporteros culturales y gran parte del público que consume estos medios es también una de las más improcedentes para el artista destinatario de la demanda: «¿qué has querido decir con esto?» o «¿cuál es el mensaje?» Estas preguntas presuponen la existencia de un secreto verbalizable y encriptado, que en caso de desvelarse, colocaría a los conocedores de la respuesta en la posición aventajada del experto y deja al resto del público en una situación de minusvalía a la hora de apreciar un trabajo. Respecto a la segunda pregunta «¿cuál es el mensaje?». El punto de partida ya es en sí mismo erróneo porque en el caso de que hubiera un sólo mensaje y este pudiera ser transmitido verbalmente ya no sería necesaria la obra de arte o no hubiera debido tener lugar en esos términos. Si existe este «mensaje» y es relevante ¿porqué no es reconocible? En este sentido me alineó con la categórica afirmación de Lawrence Weiner cuando dice no entender qué es lo que él mismo sabe que no sabéis vosotros: I generally don't understand what I know that you don't know⁵². Decía José Milicua que los malos retratistas de la antigüedad pintaban en el cuadro el nombre del retratado para compensar de este modo la falta de parecido. De forma paralela a quienes titulan sus propuestas con orientaciones excluyentes a la vez que intentan acotar o dirigir la significación de lo que presentan. Al respecto he titulado



WELLES, O. (1962) *The Trial*.

frecuentemente mis propuestas con obviedades descriptivas, onomatopeyas y añadiendo sufijos o prefijos que describieran lo más relevante de su comportamiento, con ánimo de desmitificar o normalizar la situación y evitando en lo posible cualquier intento por condicionar la recepción.

⁵³ Danto, A. C. Capítulo 5. Interpretación e identificación. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.177.

En cualquier caso, un título es más que un nombre o una etiqueta: es una instrucción para la interpretación. Ponerle a las obras títulos neutros o llamarlas "Sin título" no elimina dicha conexión, sólo la distorsiona. Como vimos, "Sin título" implica al menos que se trata de una obra de arte, lo cual nos permite buscar nuestro propio camino.

Danto, A. C. (2002)⁵³

Contra la concepción de la obra autónoma hay quienes aseguran que no se puede comprender del todo una propuesta sin ciertos datos históricos o contextuales que resultan imprescindibles para entender una obra en el entorno presente. No sería lo mismo, como dice A. Danto, ante un hipotético retrato de Napoleón vestido de mujer, si hubiera sido pintado por capricho o extravagancia suya, o si hubiera sido hecho con la intención de denigrarlo. Contra este ejemplo de Danto cabe suponer, si tal retrato hubiera existido, que debería poderse apreciar en el propio cuadro esta actitud claramente manifestada. Es muy improbable que ni el pintor ni su obra dejen constancia de la diferencia entre un encargo insólito y una sátira, cuyas desigualdades seguro que se abrirían paso hasta el observador. La dificultad reside en que la propia transmisión de estos datos históricos está trufada de decisiones y juicios que pretenden, ya sea sustentar las deficiencias expresivas del trabajo que presentan, ya sea coaccionar al sujeto y limitar sus capacidades.

Para aproximarse a una obra de arte, la experiencia es pues necesaria, sin embargo también actúa como un lastre o una profunda traza de la que cuesta salir, ayudando y dificultando simultáneamente la percepción de nuevos aspectos inesperados. De ahí que resulte útil tanto proveerse de interpretaciones previas como saber desprenderse de ellas. Para aprehender un arte nuevo sería necesario poder *des-aprender* la manera en que nos acercamos al arte. Este proceso resulta tan enriquecedor como necesario para el creador o el observador ambicioso, porque no desprecia la magnitud de lo desconocido y porque pretende trascender su propio conocimiento.

La excesiva ayuda a la interpretación ha provocado la pereza y la inhibición interpretativa de los creadores y el público. Rancière, antes citado, dedica gran parte de su libro «El espectador emancipado» a revelar esta alienación:



REMBRANDT, V. R. (1634) Artemis.



⁵⁴ Deborg, G. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2002.

«La separación es el alfa y el omega del espectáculo.»⁵⁴
Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido sustraída, es su propia esencia, convertida en algo ajeno, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento.

Rancière, J. (2010)⁵⁵

⁵⁵ Rancière, J. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010, p.14.

⁵⁶ *Ibidem*. p.60.

El aumento del prestigio de la opinión del experto y del artista es proporcional a la disminución del crédito que se atribuye a la propia interpretación del espectador, que en palabras de Rancière ha sido alienado, desposeído de su propia conciencia y de su capacidad de actuación. Pero Rancière va más allá; mientras yo me aproximo a la cuestión de la falta de concordancia entre la obra y su significado desde el punto de vista de la intuición creadora y la propia experiencia, este autor se posiciona de forma más radical, afirmando que no existe una continuidad, ni una correlación cuantificable entre la intención del artista y la recepción del espectador⁵⁶, negando la posibilidad de una relación causa efecto entre ambas. Lo cual cuestiona profundamente el sentido de la explicación. Weiner reniega también de las explicaciones a la vez que convoca un nuevo horizonte:

⁵⁷ Weiner, L. *Hablemos sobre arte. Mi libro es su libro*. México D.F.: Alias, 2008, p.106.

Ha llegado el momento de que miremos a las cosas de una manera que no determine y que no esté determinada por lo que nos han dicho, y por lo que asumimos es su valor inherente.

Weiner, L. (2008)⁵⁷

Al margen de este arte explicado existen propuestas que se manifiestan de tal modo que no requieren de un conocimiento previo para tener una experiencia plena y directa de él. Al igual que para una experiencia erótica los datos pueden ser relevantes e incluso pueden proporcionar un placer más sofisticado, también se puede hacer el amor sin mediación, sin red, sin preservativo y sin un conocimiento previo de la otra persona y no por ello la experiencia será de un grado inferior, sino diferente. Del mismo modo se puede hacer el amor diciendo simultáneamente lo que se siente y se puede hacer sin palabras, no hay una jerarquía erótica que sitúe un procedimiento por encima de otro. En el arte poseer más datos que interfieran entre la propuesta y el observador tampoco garantiza una experiencia más satisfactoria, por lo que este escrito está orientado a las propuestas que tratan de evitar la mediación.

⁵⁸ Biográficas, anecdóticas, simbologías personales, etc.

Que la obra dependa de explicaciones⁵⁸ denota una carencia expresiva y una necesidad de apoyo externo, haciendo un flaco favor a la autonomía y emancipación de la obra de arte. Como si ella misma no pudiera completarse a falta del una voz ventrilocua



LEECH, J. (1843) *Substance and Shadow*.



⁵⁹ Expresión acuñada por Luis Francisco Pérez en: Pérez, L. F. *Formas del exilio*. Galería Carmen Claramunt. Barcelona, 2001.

⁶⁰ LAWRENCE WEINER / NICC ARTIST TALK [PART 1/5]. 6 de abril de 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=wVZmcDEDrx0&list=PLAsuafWA8GxxXR76oE1hUfrxzeP7ZLwFn&index=4>> Consultado el 4 de mayo de 2015.

y fantasmal⁵⁹ que la explique. En este sentido me identifico con la opinión de Lawrence Weiner cuando dice que el arte debe ser self-explanatory⁶⁰ –*auto-explicativo*, obvio y evidente–. Coherentemente gran parte de las publicaciones sobre su trabajo adolecen de texto explicativo, una posibilidad escasamente contemplada entre los artistas contemporáneos.

Por este motivo es oportuno realizar un esfuerzo considerable en favor de la comunicabilidad, por la obviedad –como dice L. Weiner– para lograr que la interpretación, que surja a posteriori, sea contingente o redundante. El artista intenta separarse de la propuesta en busca de lo que no logra ver desde dentro; se sumerge en ella y a la vez trata de distanciarse –como hacen los pintores– para poder ver su trabajo con perspectiva, como un mero testimonio, utilizando este distanciamiento como una herramienta contra su propio ensimismamiento. El distanciamiento del artista con su obra es en sí una aproximación a la posición del observador, supone un cuestionamiento de las propias convenciones artísticas para acercarse a la propia producción, no desde ella misma, sino desde el mundo. En palabras de Danto, A.:

Se puede afirmar, por el contrario, que, en el arte perturbador sensu stricto, el artista no se refugia detrás de ninguna convención o falsa apariencia: al revés, abre un espacio que las convenciones preservaban cerrado...

Danto, A. (2004)⁶¹

⁶¹ Danto, A. C. *Arte y perturbación*. En *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC, 2004, p.6.

⁶² Al estilo amenazador de *Coco* la profesora de ballet de *Fame* – Encarnada por Irene Cara en la película –, Alan Parker, 1980.

Hay episodios determinantes en la formación de un artista que retrospectivamente se reconocen como germinales a la hora de entender la génesis y el desarrollo de su actitud o su posicionamiento, con las implicaciones éticas y estéticas que necesariamente prefigurarán sus futuras aportaciones. En concreto voy a referirme a una anécdota de cuando era un alumno de la facultad de BBAA de Barcelona. Un artista, que en esos años fue también profesor, Ferran García Sevilla, nos dijo al grueso de los alumnos recién llegados en una arenga de bienvenida⁶², algo que sonaba más o menos así: «No vamos a hacer ningún esfuerzo por entenderos, el esfuerzo lo tenéis que hacer vosotros por expresaros». Para saber no lo que el propio artista quiere decir sino lo que está diciendo, no tiene mejor herramienta que el propio observador-intérprete, como afirma Genzken, I. –también gran artista a la vez que enseñante– :



REMBRANDT, V. R. (1626) *The Artist in his Studio*.

⁶³ Wolfgang Tillmans en conversación con Isa Genzken (Traducción al inglés: Richard Watts). Publicado originalmente en: *Camera Austria*. 2003, núm.81 / pp.7-18.

I have always told the students that they have to imagine how the viewer sees something, too. You've got to put yourself in the viewer's shoes when you do something. That's important to me. It may be complicated, but it's important to me. Other wise I find it too cold or too arrogant.

Genzken I. (2003)⁶³



Mi relación con la creación ha estado en parte mediatizada por varias experiencias que me predispusieron hacia una total confianza en las capacidades interpretativas de determinadas personas. Creo que siempre habrá quien o quienes puedan «leer» una obra sacando a la luz casi todas sus virtudes y defectos. La posible existencia de este interlocutor singular o colectivo equipado con rayos x en los ojos, podría provocar el pudor suficiente que disuadiera a cualquier creador de construir una interpretación selectiva o mejorada, con el objeto de auxiliar las carencias expresivas de la obra o conducir al espectador desorientado en la dirección deseada.



⁶⁴ Rancière, J. El espectador emancipado. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones, 2010, p.20.

Mi experiencia se ha desarrollado en torno al propósito de generar un pensamiento crítico de la propia praxis para acortar la distancia entre la interpretación del creador y la interpretación del sujeto⁶⁴, generando confianza en las posibilidades expresivas y desplazando el núcleo de lo propiamente artístico un poco más allá de lo estrictamente comunicable.



Las intenciones artísticas, nos conducen hacia el terreno de la intuición donde se materializan propuestas, que se pretende, tengan una singularidad, una intensidad de forma y contenido, con el objeto de dejar que éstos fluyan, para poder ver libre de influjos aquello que las obras significan por si mismas.

Puede ocurrir que un artista pretenda asignar un significado y que el sujeto emancipado, que no se deja influenciar por su juicio, coincida en la interpretación. Pero en el caso del artista, el significado se desplaza un poco más acá o más allá de lo que él mismo puede decidir. Es decir, ligeramente más allá de sus propias ideas; para lograr si se da el caso, trascender lo que ya sabe y adentrarse en lo desconocido, para poder sorprender y/o sorprenderse de su obra y del mundo. O como escribe Baudelaire:



POUSSIN, N. (1628) *Venus y adonis*.



⁶⁵ Baudelaire, C. "Sumergirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa? ¡Hasta el fondo de lo Desconocido, para encontrar lo nuevo!" *Las flores del mal*. Buenos Aires: EFECÉ, 1977, p.356.

*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*

Baudelaire C. (1988)⁶⁵

⁶⁶ Danto, A. C. Capítulo 1. Obras de arte y meras cosas. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.54.

«No hay arte –dice Danto– si no se desafía la explicación racional y a menos que el sentido último se nos escape»⁶⁶. El artista ambicioso se enfrenta como puede a lo indecible y nos acerca su testimonio a modo de vestigios. También encontramos el problema de situarnos más allá de nuestro conocimiento enfocado desde la propia intraducibilidad del mundo. Así lo plantea Hugo Von Hofmannsthal en «La carta de lord Chandos»:

⁶⁷ Hofmannsthal, H. V. *La Carta de Lord Chandos* [ebook]. Granada: Universidad de Granada, 2015. [Consultado el 3 de octubre de 2014]. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/ACTIVIDADES/Otras/Ateneo/La%20Carta%20de%20Lord%20Chandos.pdf>> p.8.

...las palabras abstractas, de las que conforme a la naturaleza, se tiene que servir la lengua para manifestar cualquier opinión, se me desintegran en la boca como saetas mohosas.

Pero cuando me abandona ese extraño embelesamiento, no se decir nada sobre ello; y entonces no podría describir con palabras razonables en qué había consistido esa armonía que me invade a mí y al mundo entero no como se me había hecho perceptible, del mismo que tampoco podría decir algo concreto sobre los movimientos internos de mis entrañas o los estancamientos de mi sangre.

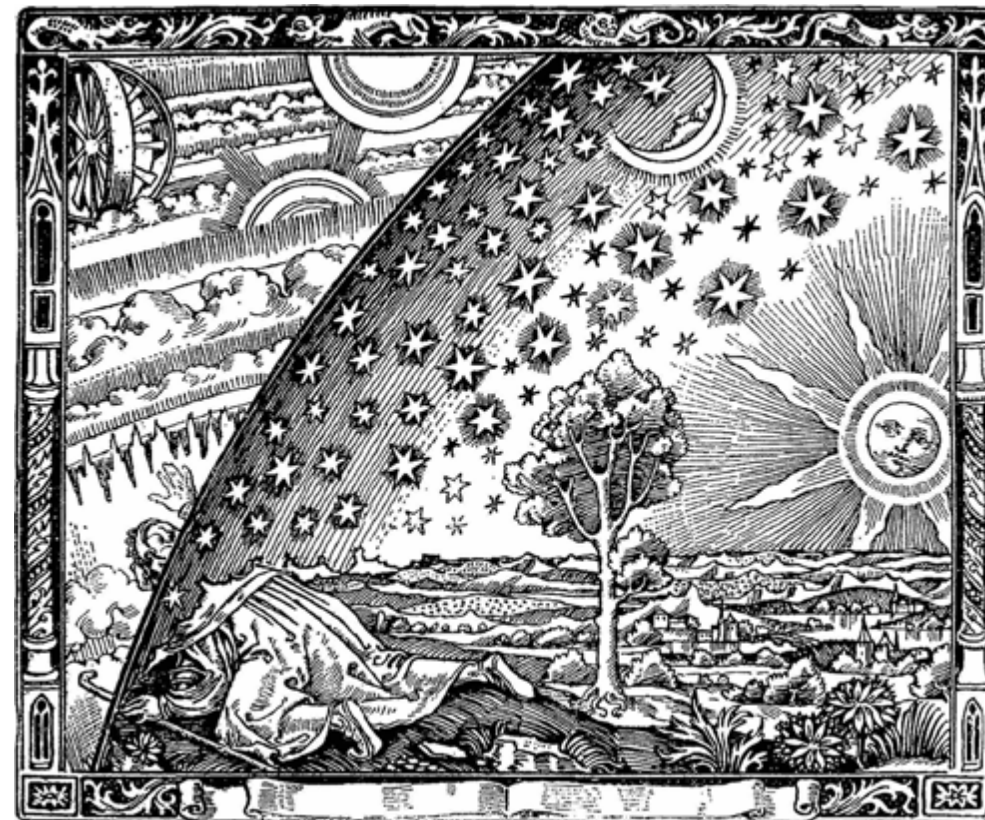
Hofmannsthal, H. (2001)⁶⁷

Lo real –como paralelamente afirma Baudrillard– nunca es completamente soluble en lo visible». Esta dificultad de explicar el mundo la ilustra Edwin Abott desde una perspectiva geométrica en *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, donde describe un mundo bidimensional; un plano que sus pobladores desde dentro perciben unidimensionalmente, es decir, como una línea desde donde sólo se ve un único lado de cualquier habitante. El protagonista tiene accidentalmente una visión cenital de *Flatland*, cuando al ser despedido al espacio tridimensional puede ver *flatland* desde arriba como un plano. De regreso a su mundo intenta infructuosamente describir el plano bidimensional desde una sola dimensión. Sin embargo su visión resulta inexpressable mediante las posibilidades lingüísticas de sus habitantes:

⁶⁸ Abott, E. A. Capítulo 22. Cómo intenté luego difundir la teoría de las tres dimensiones por otros medios y del resultado. *Planilandia: Una novela de muchas dimensiones*. Palma de Mallorca: Ed. J. de Olaneta, 1999, p.67.

... me vi tristemente obstaculizado por la imposibilidad de hacer los diagramas que eran necesarios para mi propósito; pues, por supuesto, en nuestro país de Planilandia, no hay cuadernos sino líneas, y no hay diagramas sino líneas, todo en una línea recta y sólo distinguible por diferencia de tamaño y brillantez; así que, una vez que he acabado mi tratado (que titulé «A través de Planilandia hasta Pensamientolandia») no pude sentirme seguro de que fueran muchos los que pudieran entender lo que quería decir.

Abott, E. (2008)⁶⁸



DÜRER, A. (1888) _Un misionero medieval cuenta que había encontrado el lugar en el que el Cielo y la Tierra se encontraban. (186 .jpg)



69 Como la tarea de lograr ponerse de pié encima de una tabla de surf que resbala por una ola que se desmorona. Julian Schnabel encuentra semejanza entre la creación artística y el surf donde a menudo nos topamos con la experiencia de estar totalmente desorientado girando bajo la espuma de una ola rota, intentando alcanzar la superficie con el aire que se acaba.

El trabajo del artista es precisamente sacar a la luz cosas inexpresables, cosas que no sabemos verbalizar, pero que parecen querer decir algo, –preferentemente que no se haya dicho antes– aunque no sea apremiante saber inmediatamente su significado ni su alcance, a la larga acaba por ser relevante y hace que el sentido aflore en ambas direcciones, desde el creador a la obra y desde la obra al creador. Pese a manejar unas sustancias resbaladizas, difusas e informes, el encanto –como dice Baudrillard– está en afanarse, en medio de este ambiente revuelto⁶⁹, en sujetar aquello que es el germen de la motivación y lograr que siga estando presente pero manteniendo abiertos los canales que se ramifican en otras direcciones y con cierta disposición a dejarse llevar por cualquier interferencia que pueda enriquecer la propuesta o llevarla a mejor puerto.

70 Es un concepto emparentado con lo que Benjamin, W. llamó «inconsciente óptico».

Lejos de las obras que necesitan verbalizarse hay motivos para seguir confiando en el poder expresivo de un Arte sustancialmente visual⁷⁰ que ha operado desde hace miles de años satisfactoriamente, y no parece haber indicios para dudar que lo vaya a seguir haciendo en el futuro. Visual en los dos sentidos, en cuanto es algo que se ve, como dice Judd, D. (2010)⁷¹ y en cuanto atañe a la mirada del sujeto como dice Turrell, J. (2015) «...my work is more about your seeing than it is about my seeing...»⁷². En un sentido paralelo Weiner, L. de forma excluyente reclama el propio territorio de un Arte donde no hay cabida para la metáfora: *red means red, yellow means yellow, and blue means blue*⁷³. Este escrito discurre por el territorio de la obviedad, –incluso cuestionándola–, allí donde la obra resulta auto-explicativa –self-explanatory– allí donde la ausencia de metáfora, el simbolismo y la abstracción apenas tienen cabida, abonando el terreno, para un Arte ajeno a la alienación y proclive a la emancipación. Estas cualidades servirán por tanto de línea divisoria para acotar el objeto de interés de este estudio.

71 Huberman, G. D. “El arte es algo que se ve”. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Málaga: Manantial, 2010, p.35.

72 “Mi trabajo es más sobre tu mirada que sobre mi mirada” (Traducción del autor). Turrell, J. *Introduction* [online]. jamesturrell.com, 2015. [Consultado el 7 de julio de 2015]. Disponible en: <<http://jamesturrell.com/about/introduction/>>

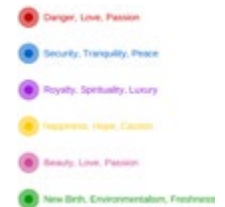
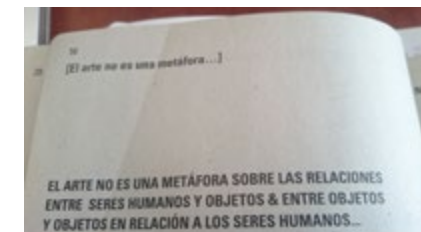
73 Me he permitido usar colores en las fuentes para hacerlo más evidente.

Si estamos de acuerdo en que el medio y el mensaje son dependientes entre sí, o son la misma cosa, el uso de un lenguaje artístico propiamente visual, da lugar a que incluso una misma noción –que ya haya sido enunciada mediante cualquier otro lenguaje–, al ser materializada de otro modo no podría ser interpretada en los mismos términos. Alterando el medio se alteraría el mensaje. También afirma Danto que un cambio en la interpretación supone un cambio en la propia obra.

Cada nueva interpretación es, en arte, una revolución copernicana, en el sentido de que cada interpretación construye una nueva obra, incluso si el objeto de las diferentes interpretaciones permanece, como los cielos, inmutable ante la transformación.

Danto, A. C. (2002)⁷⁴

74 Danto, A. C. Capítulo 5. Interpretación e identificación. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.184.



En un mundo tan profundamente verbalizado y estetizado como en el que estamos inmersos, el arte visual puede proponer una discontinuidad, otras coordenadas, otras herramientas transversales –no verbales– para acercarse al mundo– tan próximo como distante– desde otra perspectiva, con una sensibilidad exacerbada. Como una cola de contacto que necesita que las superficies hayan sido lijadas para aumentar su adherencia, el arte que afecta a los sentidos excita la sensibilidad del sujeto comprometido, preparándolo para conectar con el mundo en una forma más directa, más audaz y en carne viva. Cuando la obra de arte inventa su propio lenguaje se abre en el seno de éste una fisura de conocimiento transversal a través de la cual fluyen sus tesoros más valiosos y ramifican nuevas posibilidades de percepción del mundo.

Interpretación caprichosa

Uno de los casos más interesantes que operan en sentido contrario a mi afirmación es la obra de Michael Craig Martin, **An Oak Tree** (1974) precisamente por lo extremado e irónico de su propuesta. Consiste en un vaso de cristal lleno de agua, sobre una repisa de cristal acompañado del siguiente texto :

P: Para empezar, ¿podría describir su trabajo?

R: Claro. Lo que he hecho es convertir un vaso de agua en un roble grande y maduro sin altear los accidentes del vaso de agua.

P: ¿Los accidentes?

R: Sí: el color, texto, peso, tamaño...

P: Quiere decir que el vaso de agua simboliza un roble?

R: No. No es un símbolo. He cambiado la sustancia física del vaso de agua por la de un roble.

P: Yo lo veo como un vaso de agua.

R: Por supuesto. No he cambiado su apariencia. Pero no es un vaso de agua, es un roble.

P: ¿Puede probar lo que afirma que realmente ha hecho?

R: Bueno, sí y no. Yo afirmo haber mantenido la forma física del vaso de agua y, como usted puede ver, lo he hecho. Sin embargo, al modo en que uno normalmente busca evidencias de un cambio físico en términos de alteración de la forma, así no existen pruebas.

P: ¿No será que simplemente ha llamado "roble" a este vaso de agua?

R: En absoluto. Ya no es un vaso de agua. He cambiado su sustancia actual. Ya no sería exacto decir que es un vaso de agua. Uno puede llamarlo como quiera, pero eso no alteraría el hecho de que es un roble.



P: ¿No es esto igual que lo del nuevo traje del emperador?
R: No. Con el nuevo traje del emperador la gente afirmaba ver algo que no estaba allí porque ellos sentían que debían hacerlo. Me llevaría una sorpresa si alguien me dijera que ve un roble.

P: ¿Fue difícil conseguir el cambio?

R: En absoluto. Pero me llevó años de trabajo darme cuenta de que podía hacerlo.

P: ¿Cuándo exactamente el vaso de agua se convirtió en un roble?

R: Cuando puse agua en el vaso.

P: ¿Ocurre siempre que usted llena un vaso con agua?

R: No, por supuesto que no. Sólo cuando intento convertirlo en un roble.

P: ¿La intención causa el cambio?

R: Yo diría que lo precipita.

P: ¿No sabe cómo lo hace?

R: Eso contradice lo que creo saber sobre causa y efecto.

P: Me da la impresión de que usted afirma haber obrado un milagro. ¿No es así?

R: Me halaga que piense usted eso.

P: Pero, ¿no es usted la única persona que puede hacer algo así?

R: ¿Cómo voy a saberlo?

P: ¿Puede enseñar a otros a hacerlo?

R: No, no es algo que pueda enseñarse.

P: ¿Considera que transformar un vaso de agua en un roble constituye una obra de arte?

R: Sí.

P: ¿Qué es exactamente la obra? ¿El vaso de agua?

R: Eso ya no es un vaso de agua.

P: ¿El proceso de cambio?

R: No hay ningún proceso involucrado en el cambio.

P: ¿El roble?

R: Sí, el roble.

P: Pero el roble sólo existe en la mente.

R: No, el actual roble está físicamente presente, pero en forma de vaso de agua. Igual que el vaso de agua es un vaso de agua concreto, el roble es un roble concreto. Concebir la categoría 'un roble' o imaginar un roble concreto es no comprender la experiencia de comparecer ante un vaso de agua como un roble. Es justo imperceptible, es algo inconcebible.

P: ¿Existía este roble concreto en algún otro sitio antes de que tomara la forma de un vaso de agua?

R: No, este roble concreto no existía previamente. Puedo también descartar que no tiene ni tendrá nunca otra forma que ésta de un vaso de agua.

P: ¿Cuánto tiempo permanecerá como un roble?

R: Hasta que lo cambie.



Q: To begin with, could you describe this work?

A: Yes, of course. What I've done is change a glass of water into a full-grown oak tree without altering the accidents of the glass of water.

Q: The accidents?

A: Yes. The colour, feel, weight, size ...

Q: Do you mean that the glass of water is a symbol of an oak tree?

A: No. It's not a symbol. I've changed the physical substance of the glass of water into that of an oak tree.

Q: It looks like a glass of water ...

A: Of course it does. I didn't change its appearance. But it's not a glass of water. It's an oak tree.

Q: Can you prove what you claim to have done?

A: Well, yes and no. I claim to have maintained the physical form of the glass of water and, as you can see, I have. However, as one normally looks for evidence of physical change in terms of altered form, no such proof exists.

Q: Haven't you simply called this glass of water an oak tree?

A: Absolutely not. It is not a glass of water any more. I have changed its actual substance. It would no longer be accurate to call it a glass of water. One could call it anything one wished but that would not alter the fact that it is an oak tree.

Q: Isn't this just a case of the emperor's new clothes?

A: No. With the emperor's new clothes people claimed to see something which wasn't there because they felt they should. I would be very surprised if anyone told me they saw an oak tree.

Q: Was it difficult to effect the change?

A: No effort at all. But it took me years of work before I realized I could do it.

Q: When precisely did the glass of water become an oak tree?

A: When I put water in the glass.

Q: Does this happen every time you fill a glass with water?

A: No, of course not. Only when I intend to change it

into an oak tree.

Q: Then intention causes the change?

A: I would say it precipitates the change.

Q: You don't know how you do it?

A: It contradicts what I feel I know about cause and effect.

Q: It seems to me you're claiming to have worked a miracle. Isn't that the case?

A: I'm flattered that you think so.

Q: But aren't you the only person who can do something like this?

A: How could I know?

Q: Could you teach others to do it?

A: No. It's not something one can teach.

Q: Do you consider that changing the glass of water into an oak tree constitutes an artwork?

A: Yes.

Q: What precisely is the artwork? The glass of water?

A: There is no glass of water any more.

Q: The process of change?

A: There is no process involved in the change.

Q: The oak tree?

A: Yes, the oak tree.

Q: But the oak tree only exists in the mind.

A: No. The actual oak tree is physically present but in the form of the glass of water. As the glass of water was a particular glass of water, the oak tree is also particular. To conceive the category 'oak tree' or to picture a particular oak tree is not to understand and experience what appears to be a glass of water as an oak tree. Just as it is imperceptible, it is also inconceivable.

Q: Did the particular oak tree exist somewhere else before it took the form of the glass of water?

A: No. This particular oak tree did not exist previously. I should also point out that it does not and will not ever have any other form but that of a glass of water.

Q: How long will it continue to be an oak tree?

A: Until I change it.

En una conversación el mismo autor relata posteriormente:

⁷⁵ Michael Craig-Martin: *A Retrospective 1968-1989*. London: Whitechapel Gallery, 1989. Traducción de Soriano, F. para *La Naval* edición digital. 01/10/2000.

En 1976 se organizó la gira por Australia de una pequeña exposición retrospectiva de mi obra. Acepté encantado la invitación a ir a instalar la primera muestra. Llegué a Brisbane dos días antes de la inauguración. El director de la galería me explicó preocupado que, aunque el paquete con mi obra había llegado bien, había sido confiscado por el Ministerio de Agricultura sin explicación. Fuimos inmediatamente a intentar que nos lo entregaran. Le pregunté al funcionario de aduanas cuál era el problema. Me enseñó el conocimiento de embarque y señaló el apartado titulado «Un roble». Las plantas no tienen autorización, dijo firmemente, con la confianza satisfecha de un hombre que declara algo obvio.

Craig Martin, M. (1989)⁷⁵

⁷⁶ Por este motivo no voy a poner más ejemplos que sólo abundarían en alimentar la negatividad.

Michael Craig lleva hasta el extremo su pretendida apropiación del significado, metiéndose de lleno en el problema e ilustrando con precisión el conflicto entre el emisor y el receptor. Afirmando que las cosas no son lo que parecen ser o más allá, la posibilidad de que las cosas no sean lo que son, sino lo que queremos que sean, o en este caso, lo que el artista quiere. No deja de ser una enorme osadía afirmar que algo es otra cosa diferente a lo que se presencia, esta caprichosa estrategia de tan formidable exageración tiene un gran valor en cuanto muestra a la perfección el comportamiento que se describe, lo cual la hace merecedora de una atenta consideración. Sin embargo fuera de este entorno tan explícito, las pretensiones por parte de un emisor de acotar el significado no me han parecido más que ingenuidad, cuando se ignora el comportamiento del significado, o perversión cuando conociendo este mecanismo se insiste en ello, porque implica una coerción con la que se pretende sustentar ilegítimas jerarquías⁷⁶.

La interpretación obvia

A lo largo de este escrito irán apareciendo numerosas propuestas que podrían encajar perfectamente en este apartado ya que esta condición de poder auto-explicarse logra que la pre-interpretación resulte superflua o redundante. Es paradójico escribir sobre aquello que se explica por sí mismo, en la mayoría de los casos he tratado de trascender el nivel de obviedad para profundizar en algo no tan evidente, lo cual no siempre es posible.



Sin título, Perfect Lovers propuesta que Félix Gonzalez Torres realizó en 1991. En este caso, excepcionalmente y con objeto de demostrar con hechos mi confianza en la elocuencia de esta realización, no haré ningún comentario, me limitaré a mencionar el título y a mostrar con imágenes las íntimas relaciones entre la pareja y la sincronía. Para poder dar fe de su gran repercusión se muestran imágenes de diversas versiones y homenajes realizados por otros artistas. Quinientos treinta y dos mil doscientos treinta píxeles valen más que mil palabras.

1.2.1. EL ESPECTADOR COMO SUJETO

Cuanto más contempla menos vive.

Deborg, G. (2009)⁷⁷

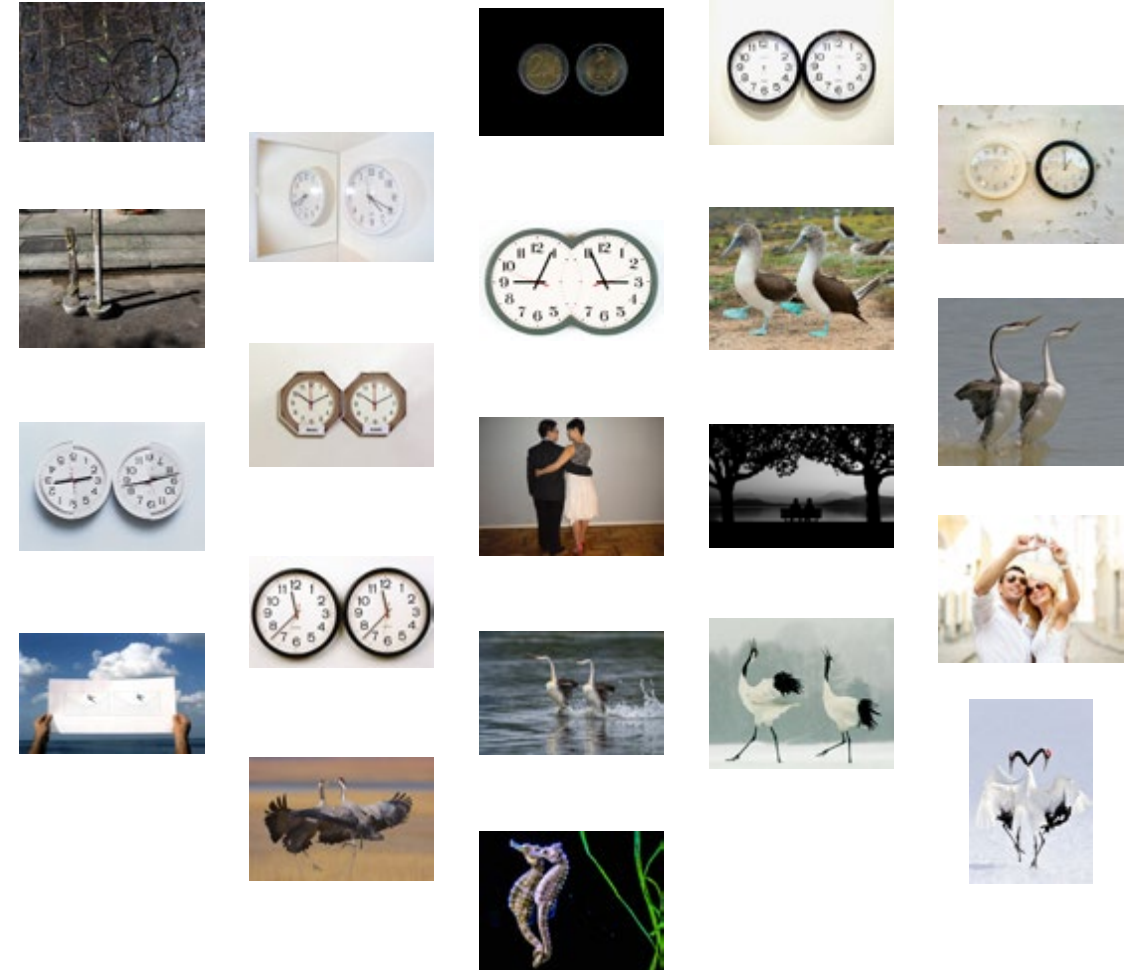
El hombre, el *anthropos*, es el ser que *examina lo que ve*, que se conoce en esta reflexión sobre su acto.

Rancière, J. (2010)⁷⁸

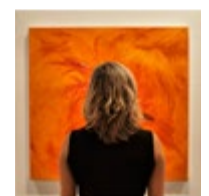
El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias vincula a los individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, en la medida en que los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar sus propios caminos.

Rancière, J. (2010)⁷⁹

La persona que observa una obra de arte o que circula en torno a ella recibe el nombre de espectador. Definir al sujeto como tal lleva implícito unas connotaciones que difícilmente se adaptan al cambio de perspectiva que este texto pretende. La etimología de espectador deriva del latín *spectator*, *spectatoris*, aquel que tiene el hábito de mirar, observar o contemplar, pero desde el S.III a.C. tiene también la acepción de aquel que contempla un espectáculo público. La palabra, *spectaculum* se puede dividir en dos componentes léxicos, *spectare* –ver– y *-culum* –medio– de manera que el espectáculo



BOLIN, L.(2010) *Hiding in the city.*



SHANON, A / MONET, C. (2012-1874) *Argenteuil Basin with sailboat y rotura.*

⁷⁷ Deborg, G. & Pardo, J. L. Apartado 30. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2002.

⁷⁸ Rancière, J. cita una «etimología imaginaria» de Crátilo a través de Platón que aparece en: Rancière, J. *Las desventuras del pensamiento crítico. El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones, 2010, p.29.

⁷⁹ Rancière, J. *El espectador emancipado. El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones, 2010, p.22.

se considera un medio para ver el mundo. El espectador puede concluirse que es aquel que observa a través de un medio. Es decir, tiene una experiencia del arte mediada. Nietzsche sitúa el origen de esta separación en el advenimiento de la tragedia griega, allí donde los antiguos celebrantes de las bacanales dejan de participar, se distancian para observar, devienen espectadores del drama.

⁸⁰ Danto, A. C. *Arte y perturbación. En Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC, 2004, p.11.

...Nietzsche estableció entre el teatro clásico y el frenesí original que aquél trató de detener mediante la interposición de la distancia artística. Es este distanciamiento el que, de hecho, el arte perturbador trata de eliminar.

Danto, A. (2004)⁸⁰

⁸¹ Danto, A. C. Capítulo 1. Obras de arte y meras cosas. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2001, p.45.

Se creía que estaba literalmente presente en cada ocasión, y este es el primer sentido de representación: re-presentación. Sin embargo, con el tiempo (y no importa el momento en que esto tuviera lugar), este ritual fue reemplazado por la misma acción simbolizada, que era el drama trágico. Los celebrantes –que con el tiempo se convirtieron en el coro– ya no se comprometían tanto con los ritos como en imitar la danza, hasta que llego a ser una especie de ballet. Como antes, en el clímax del ritual hacia su aparición, no ya el propio Dioniso, sino alguien que lo representaba, y justo de aquí arranca la idea nietzscheana del héroe trágico como una evolución de la antigua epifanía subrogada. Y este es el segundo sentido de representación: algo que esta en lugar de otra cosa, igual que nuestros congresistas nos representan por delegación de poderes.

Danto, A. (2001)⁸¹

⁸² Rancière, J. *Las desventuras del pensamiento crítico. El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones, 2010, p.48.

Este capítulo está dedicado a evidenciar la omnipresencia de esta mediatización en el ámbito artístico y a detectar las posibilidades de realizar un encuentro directo y al margen de estas condiciones. La espectacularidad, está presente no sólo en la medida en la que la sola comparecencia del espectador ya está convocando al espectáculo, sino también en la liturgia que acompaña a la exhibición del arte; edificios imponentes, ambientes silenciosos, vigilados, respetuosos, espacios limpios, bien conservados, sofisticada iluminación y hasta en ocasiones lujosos marcos dorados. Todo ello en función de sobrecoger e impresionar al visitante que dentro de este ambiente difícilmente puede escapar a la condición impuesta de ser espectador. Hay espectador en la medida que hay espectáculo y viceversa. Como dice Rancière refiriéndose al célebre libro de Deborg: «Conocer la ley del espectáculo equivale a conocer la manera en que éste reproduce indefinidamente la falsificación que es idéntica a su realidad.»⁸²



MONET, C. (1918) *Nymphéas*.

⁸³ Ibidem. p.25.

Por lo que al usar este término estamos admitiendo gran parte de las implicaciones que arrastra consigo: distancia, ilusión de realidad, representación, pasividad, falsificación, etcétera. Para no aceptar las implicaciones que este término conlleva he restringido en lo posible su uso, sustituyéndolo por otros sustantivos menos comprometedores. La palabra testigo u observador también tienen sus inconvenientes porque son contrarias a la participación, que no es que sea necesaria, pero concurre en la medida en que forma parte de las capacidades de aquel que presencia una propuesta. Así mismo el término Nitezscheano de celebrante es demasiado comprometedor porque obliga a la participación. Del mismo modo la palabra «público» está demasiado asociada al espectáculo. No existe en el vocabulario español una palabra que reúna la capacidad de observar a la vez que la posibilidad de participar, como si fuera imposible aunar esas dos actividades, por lo que en esta redacción se ha restringido el uso de la palabra espectador que es la que mejor acusa esta distancia artificial, por diversas expresiones que aluden al sujeto que toma contacto con la propuesta artística. Rancière llama a esta persona liberada del peso de la pre-interpretación, «espectador emancipado», entendiendo por emancipación «la alteración de la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y un medio colectivo.»⁸³ Aunque el espíritu de este apartado coincida en gran parte con su reflexión, me resisto a usar el término porque necesita la propia palabra espectador –una perspectiva inoperante para los propósitos de este escrito– para acto seguido negarla; cómo si rechazara serlo.

Finalmente la persona que decide voluntariamente interactuar con una propuesta artística en tanto que está en posesión de sus plenas facultades será considerada simplemente como «sujeto», de manera que recupera una autoridad sobre sí mismo que bajo la condición de espectador no tendría.

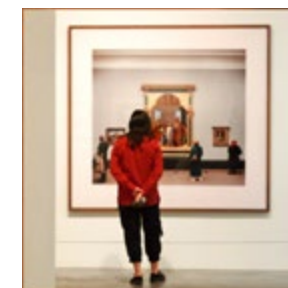
⁸⁴ Aceptación de testigo D.R.A.E.

El hecho de que todo lo que atañe a una propuesta artística esté presente en el momento y en el lugar de exposición, que no se refiera a experiencias pasadas o ajenas, facilita la posibilidad de que quien acuda a verla pueda convertirse en testigo, es decir, «que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de algo.»⁸⁴ El testigo asiste a lo que hay y ocurre aquí y ahora, en vez de convertirse en espectador y receptor pasivo de una experiencia espectacular, ausente, ajena y diferida, una re-presentación de algo que en definitiva no está allí y que por tanto resta sentido e intensidad a su propia presencia. En esta circunstancia el testigo sólo es el artista, aquel que tiene verdadero contacto con el mundo y el espectador sólo contempla el testimonio diferido de este encuentro pasado.

Si se parte del presupuesto de que el arte tiene una vocación comunicativa, estaremos de acuerdo en aceptar la generalidad de considerarlo un lenguaje, es como decir que vehicula un tipo



JEONGMOON CHOI. (2011) *Room in room*.



MUECK, R. (2006) *A girl*.



VIOLA, B. (2001) *Five Angels for the Millennium*.

⁸⁵ Schiller, F. Carta II. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Aguilar, 1969.

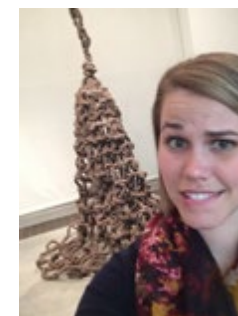
de contenido de un individuo –el creador– a otro –el receptor–. La mayoría de los lenguajes se articulan en torno a unas reglas y signos a los que el arte plástico no parece querer someterse. El arte, como dijo Shiller⁸⁵, es hijo de la libertad, que que permite que las reglas y los signos se reinventen a cada paso y quien ha propiciado la confusión que antes señalaba por la cual el artista puede llegar a creer que la obra significa aquello que él mismo imagina por el mero hecho de haberlo pretendido. Esta confusión proviene en cierta medida de la existencia de determinados artistas que podríamos considerar geniales en cuanto parecen estar dotados para conseguir sin esfuerzo todo aquello que pretenden y de la sobrevaloración fetichista de su producción. Asimismo hay quienes, a semejanza de éstos, pero sin sus capacidades, tratan de validar una cuestionable producción en función de su propia autoría. Se trata de condicionantes externos que no cabe analizar aquí, pero que están relacionados con la coherencia entendida como aquellos indicios cuya presencia permiten confiar en una interpretación determinada: El contexto, la trayectoria, la credibilidad, el carisma, etc. que al ser considerados cuestionablemente junto a la producción, logran transmitir aquello que pretenden. Esta eficacia alegremente extrapolada o mal entendida, ha contribuido a extender la errónea impresión de que cualquiera puede lograrlo sólo con pretenderlo, lo cual expande la deseable sensación de que cualquiera puede conseguirlo obviando lo más difícil, el cómo. Si «todo hombre es un artista», como dice Beuys, al poder emancipatorio de esta frase se le podría añadir la concurrencia de la voluntad por materializar y la determinación de serlo, sin los cuales difícilmente se pueden reunir las condiciones apropiadas.

Esta falta de concordancia entre la obra y la pre-interpretación atribuida por el artista o el experto tiene por consecuencia que el sujeto se sienta confundido, desautorizado, cuando no privado de sus capacidades para entender el arte y por tanto haya perdido interés en participar en este proceso alienante. Pero esta enajenación del juicio no tiene una base sostenible si como dice Weiner, L.:

...trabajo por completo en un dominio de generalidades. No puede haber lecturas erróneas. Cuando una persona recibe una pieza mía y decide elaborarla por si misma, no hay modo de que la haga mal. La puede hacer de tal manera que me desagrade personalmente, pero no estéticamente. No la puede hacer mal.

Weiner, L. (2008)⁸⁶

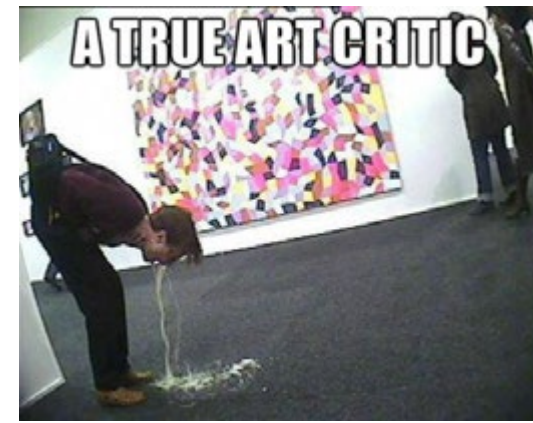
Duchamp dijo que el arte iba a exigir en el futuro un mayor esfuerzo interpretativo por parte del espectador, lo cual es hoy un hecho indiscutible, pero a esta demanda de tesón le ha ido acompañando progresivamente una relajación en el sentido



⁸⁶ Weiner, L. Arte sin espacio. *Mi libro es su libro*. México D.F.: Alias, 2008, p.28.

contrario. La mayoría de los artistas conscientes de este trabajo interpretativo han atenuado su afán expresivo, lo cual dificulta claramente la comunicación porque emisor y receptor no comparten necesariamente el código, lo cual atenta contra la concepción del arte como lenguaje. El código no tiene porqué compartirse pero si se pretende la vigencia de esta comunicación, debería ser al menos asequible, es decir que el sujeto pueda por si mismo adquirirlo a partir de los elementos presentes en la propuesta, acercarse a los signos y haciendo un esfuerzo llegar a un primer estadio que por lo menos le permita intuir que en la materialización que se muestra hay algo que podría sugerir una atención más intensa. Para que se den las condiciones que hacen posible este encuentro sería preferible que la realización tenga a priori cierto grado de evidencia, es decir que tengamos un primer asidero mental, alguna certidumbre que cimiente esa primera experiencia y que sirva para atreverse a edificar sobre ella alguna construcción más arriesgada. Empezando por la propuesta misma pero ayudándonos del contexto, el título, los materiales etc. Todo lo que al rededor de la obra es susceptible de afectar a su propia significación.

Falta también que la otra parte, el sujeto que se interesa por la propuesta, se desvincule de la distancia que le correspondería en tanto que espectador, es decir que desactive su alienación, renegando de la autoridad que se manifiesta a través de la mediación, para servirse de sus plenas facultades vitales y su capacidad para invocar un espíritu más curioso, investigador y participativo, observando e indagando por sí mismo las causas y los propósitos de las propuestas artísticas con las que se encuentra.



⁸⁷ Este título es un homenaje a la obra de Rancière, J. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones, 2010. Donde he encontrado escritos los razonamientos que hasta el momento de leerlos, tan sólo intuía.

1.2.2. EL ARTISTA IGNORANTE⁸⁷

...«para venir a donde no sabes, has de ir por donde no sabes»...

De la Cruz, J.(2015)⁸⁸

Wisdom is the most disgusting thing you can imagine.

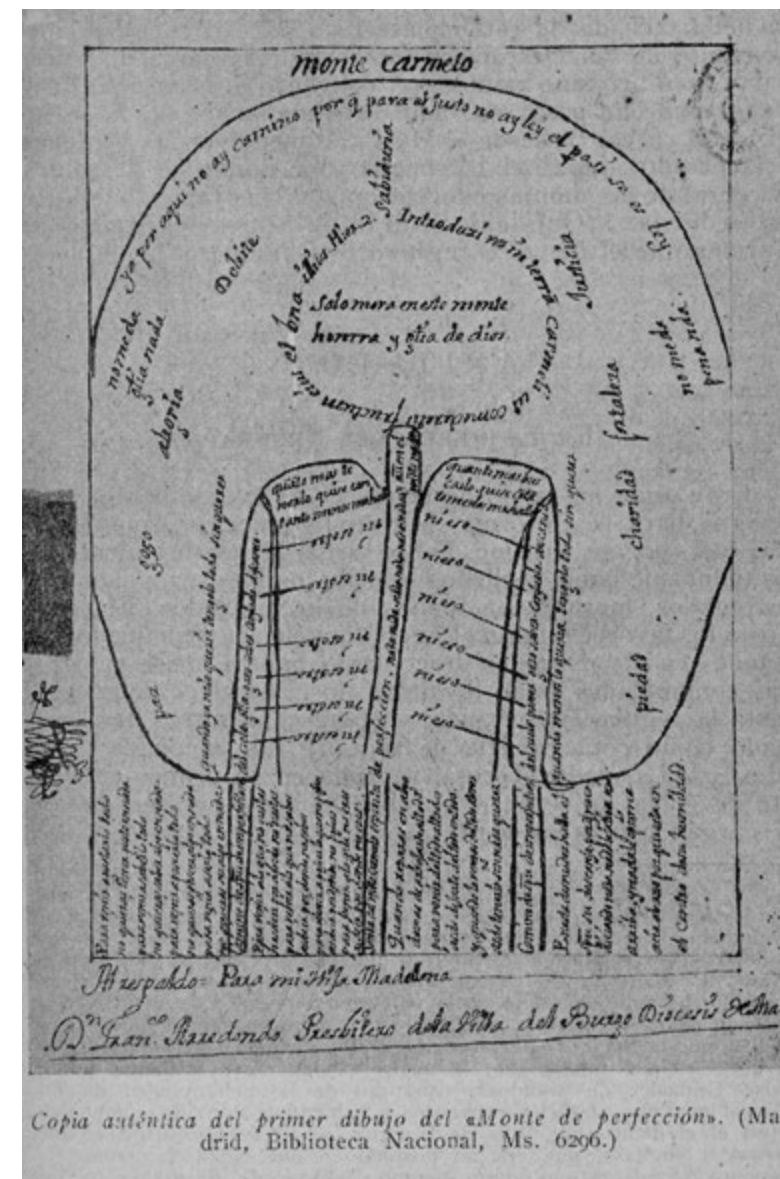
Wisdom is the most conformist thing you can imagine.

Wisdom is this, you know, whatever you do, a wise man will come and justify it.

Žižek, S. (2014)⁸⁹

⁸⁸ Juan de la Cruz. En que se trata de la manera y modo que se ha de tener para entrar en esta noche del sentido. *Subida al Monte Carmelo*. Córdoba: Cántico, 2015.

⁸⁹ Slavoj Žižek "Wisdom is DISGUSTING!". 18 de mayo de 2014. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=f1siWHmKV5c&list=WL&index=99>> Consultado el 4 de septiembre de 2015.



⁹⁰ Nogué, A. *Rafael Santos Torroella entrevista Dali, Miró i Tàpies*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2004, p.29.

Cuando me coloco delante de un lienzo, no sé nunca lo que voy a hacer; y yo soy el primer sorprendido de lo que sale.

Miró, J. (2004)⁹⁰



⁹¹ Weiner, L. Prefacio. *Mi libro es su libro*. México D. F.: Alias, 2008, p.4.

Trato de pintar lo que no conozco, me parece muy aburrido hacer pinturas que puedan predecir algo que no conozco. En otras palabras quisiera jugarme un albur en cuanto a que me interesan cosas que no conozco.

Barry, R. (2008)⁹¹



⁹² Garaudy, R. Capítulo VII. *Del anatema al diálogo*. Barcelona: Ariel, 1971, p.92.

Mi sed no demuestra la existencia de la fuente.

Roger Garaudy, R (1971)⁹²



⁹³ Baad - 01.21.12 Jonathan Meese. 21 de marzo de 2013. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ROQ-clV13ll&list=Wl&index=71>> Consultado el 20 de abril de 2015.

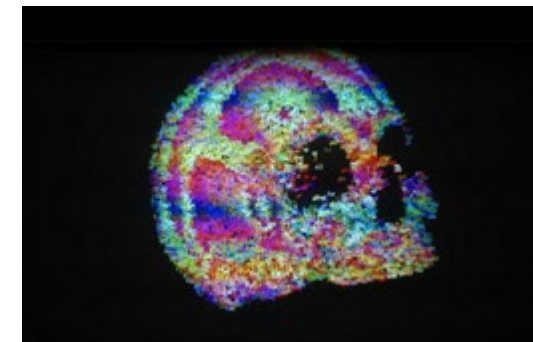
I was never creative, to be creative It's not radical enough. It's not fast enough, you have to be instinctive, you have to work trough instinct'..

...because you don't have to think, you have to do instinctively what is needed. Then you are a servant of art.

Meese, J (2015)⁹³

En nuestros tiempos todavía se usa la palabra «maestro» para expresar admiración o respeto por un artista, y «obra maestra» para referirse a un trabajo cabal. Un maestro es aquel que sabe o domina una materia, sin embargo el artista, como insiste Weiner, L. no puede situarse en una posición de autoridad –autoridad del que sabe frente al que no sabe–. El artista, que no quiere contribuir a la perpetuación de los modelos jerárquicos, no puede atribuirse una posición de superioridad respecto a los demás. El creador, que pretende situarse fuera de este orden, en el extremo opuesto, tiene que saberse ignorante, en el peor de los casos al modo socrático. El artista es ignorante en la medida en que se hace cargo de la magnitud de lo que no sabe, y contra la intención conservadora de la sabiduría el artista opone el atrevimiento de su ignorancia.

El propio vocabulario que se usa en los círculos del arte para clasificar y encasillar las distintas producciones acaba por ser cohercitivo en la medida en que intenta sujetar aquello que de forma natural es dinámico e irreducible. Estas categorías pueden resultar útiles para agrupar tendencias en función de su técnica, de su tema, de el lugar donde se desarrollan, de los costes etcétera. Por ejemplo sirve para agrupar las realizaciones en función de los materiales empleados, el «arte electrónico», «arte digital», «arte póvera», «video arte» o «bio arte». En función de los contenidos, por ejemplo el «arte político», «arte social» o el «arte de género». Por donde tiene lugar, el



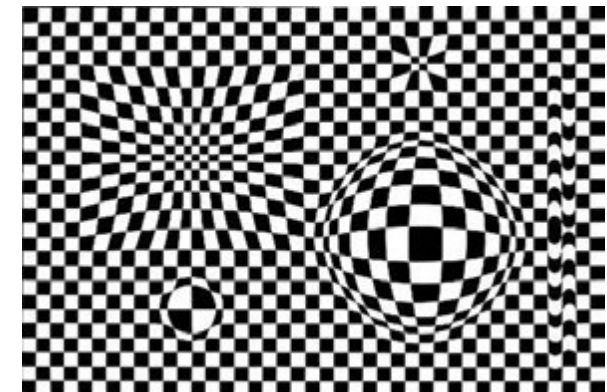
Street Art, Land Art. Por la duración el «arte efímero». Por los efectos que produce el Op Art. Por su comportamiento el «arte cinético», y un largo etcétera. Pero una propuesta obedece casi siempre a varias categorías a la vez, cuando se usa dicha nomenclatura simplemente se está destacando un rasgo a la vez que se marginan los demás. Todo el arte es político, social y conceptual simultáneamente, puede estar situado en el cualquier terreno, en la calle o el museo y puede estar hecho con vídeo, con medios digitales, ser caro o barato, sin que ninguna de estas circunstancias sea suficiente para definirlo. Los calificativos que acompañan a la palabra artista a menudo parecen apuntar hacia una práctica concreta en la que rigen unos valores demasiado particulares y específicos que no son del todo extrapolables para el arte contemporáneo considerado en su totalidad. Estas taxonomías son útiles para quienes necesitan ordenar el abanico de la producción, para referirse a ellas de forma general y poderlas meter en un saco, es decir conceptualizarlas. Pero parecen limitadas a la hora de valorar muchas propuestas concretas. El problema de esta clasificación es que un excelente «artista digital» puede, ser o no ser, un «excelente artista». Por ese motivo el artista ignorante rehuye las categorías, porque no presupone hacia donde estará orientada su próxima propuesta y le sobra con saber que haga lo que haga intentará que sea Arte «a secas».

A esta estrategia especialista se le opone una actitud generalista donde se deciden primero algunas nociones básicas sobre las que se quiere actuar y en función de esta elección se va modelando el propósito que servirá de estructura alrededor de la cual se va conformando la propuesta y la técnica se convertirá en tan sólo una herramienta al servicio de esta ejecución. El artista que no sabe con lo que trabaja, no puede establecer los límites de su intervención, no hay marco ni vitrina que lo puedan sujetar. Desde mi propia experiencia he sentido cómo la técnica devenía en estilo, y el medio se convertía en mensaje. Las estructuras dibujísticas derivaban mi pensamiento hacia «lo-que-podía-hacer-con-cordón-elástico», una limitación que acabó por resultar opresiva; en vez de realizar «lo-que-se-podía-hacer» en términos más absolutos, que resulta infinitamente más amplio. En el momento en que tomé conciencia de esta restricción me vi obligado a cambiar de técnica, lo cual me sucedió en cierta medida con las proyecciones. Por este motivo cada vez que siento que la técnica gana protagonismo me siento inclinado hacia el cambio.

En en estos días resulta casi inconcebible no trabajar con la estructura de un proyecto que casi siempre está orientado hacia un resultado en cierta medida previsto o medianamente previsible. El proyecto se pliega y acomoda a las exigencias burocráticas que los organismos —públicos o privados— que proveen las subvenciones «necesitan» para poder primero confiar y luego «ayudar» al artista. De tal modo que se ha asumido la necesidad del «proyecto» sin apenas cuestionar esta colonización metodológica. Este es el



MTG. (2007) *Reactable*.



⁹⁴ Proyecto etimológicamente deriva del Latín *proiectus pro-* (hacia delante) más *-iacere* (lanzar). Equivaldría literalmente a lanzar hacia delante, hacia el futuro. En castellano tiene distintas acepciones: 1. Representado en perspectiva./ 2. Planta y disposición que se forma para la realización de un tratado, o para la ejecución de algo de importancia./ 3. Designio o pensamiento de ejecutar algo./ 4. Conjunto de escritos, cálculos y dibujos que se hacen para dar idea de cómo ha de ser y lo que ha de costar una obra de arquitectura o de ingeniería./ 5. Primer esquema o plan de cualquier trabajo que se hace a veces como prueba antes de darle la forma definitiva. Fuente D.R.A.E.

⁹⁵ He formado parte de varias comisiones para conceder ayudas y a menudo he tenido que defender a los artistas que no saben lo que van a hacer. Por ejemplo se menospreciaba a los pintores por la fragilidad de su proyecto, en comparación con los que quieren hacer un video. El que quiere hacer un video sabe que tiene que estar un tiempo determinado, con unos ayudantes en un lugar normalmente lejano y tiene necesidades logísticas justificables en términos de producción. Mientras que los pintores a menudo se ven obligados a inventar proyectos raros y artificiosos, porque admitir que simplemente se quiere pintar mucho, donde sea que se pueda, no convence ni seduce a ningún jurado.

⁹⁶ Groys, B. La soledad del proyecto. *Antología*. México D.F.: COCOM, 2013, p.69.

precio que paga el arte para poder integrarse en las estructuras de promoción, difusión y enseñanza. El proyecto aunque lo veamos representado, tiene vocación de futuro⁹⁴. Si está realizado deja de ser un proyecto. Proyectarse hacia el futuro sólo es concebible como representación, nunca está presente, fomentando así la distancia con el sujeto. El artista que desconoce-lo-que-va-a-hacer, no sabe pensar sus próximos trabajos en clave de proyecto. Para él, el arte está más relacionado con la acción en el presente que con la planificación en el futuro⁹⁵.

La formulación de proyectos se ha convertido en una importante preocupación contemporánea. Hoy, para conseguir una aprobación oficial o un financiamiento por parte de las autoridades públicas, sin importar lo que uno proponga en relación a la economía, la política o la cultura, se ha de formular siempre un proyecto. [...] De esta manera, los miembros de nuestra sociedad están perpetuamente preocupados por diseñar, discutir y rechazar un sinnúmero de proyectos. [...] en la presentación de un proyecto, se invierte una cantidad considerable de trabajo. De hecho, éstos se elaboran y se ven sometidas a una labor cada vez más detallado y cuidadoso, a fin de impresionar apropiadamente a los jurados, comisiones y cuerpos públicos. Así, la formulación de proyectos se transforma gradualmente en una forma de arte por derecho propio, aunque todavía con escaso reconocimiento en nuestra sociedad.

Groys, B. (2013)⁹⁶

La incuestionable expansión del proyecto ha favorecido la confusión entre lo realizado y la documentación que representa lo realizable hasta el punto que podemos considerarlo una forma artística ampliamente representada en el arte. Sin embargo la documentación es un modo extremo de la representación que consolida la distancia entre el arte y la vida. Como afirma Groys, B.:

De toda documentación se sospecha que usurpa la vida de un modo inexorable. Y es que cada acto de documentación y de archivo presupone un cierto criterio de selección con respecto a sus contenidos y circunstancias, a valores que son siempre cuestionables y que necesariamente permanecerán cuestionables. Aún más, el proceso de documentar algo siempre da lugar a una disparidad entre el documento mismo y los eventos documentados, una divergencia que no puede ser salvada ni borrada. Pero incluso si lograra desarrollar un procedimiento capaz de reproducir la vida en su totalidad con autenticidad total, acabaríamos al final, no con la vida misma, sino con la máscara mortuoria de la vida, ya que es la singularidad de la vida la que constituye su vitalidad. Es por esta razón que nuestra cultura actual está marcada por un profundo malestar con respecto a la

proyecto, ta.

Artículo enumerado

(Del lat. *proiectus*).

1. adj. *Geom.* Representado en perspectiva.
2. m. Planta y disposición que se forma para la realización de un tratado, o para la ejecución de algo de importancia.
3. m. Designio o pensamiento de ejecutar algo.
4. m. Conjunto de escritos, cálculos y dibujos que se hacen para dar idea de cómo ha de ser y lo que ha de costar una obra de arquitectura o de ingeniería.
5. m. Primer esquema o plan de cualquier trabajo que se hace a veces como prueba antes de darle la forma definitiva.



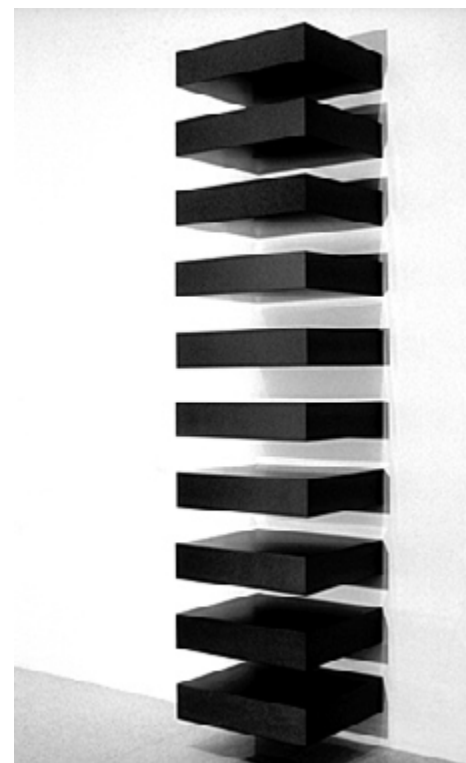
*

documentación y el archivo, y una protesta vociferante en contra del archivo y a favor de la vida. Los archivistas y los burócratas a cargo de la documentación son, sobre todo, considerados enemigos de la vida verdadera, favoreciendo la compilación y administración de documentos muertos por encima de la experiencia directa de la vida.

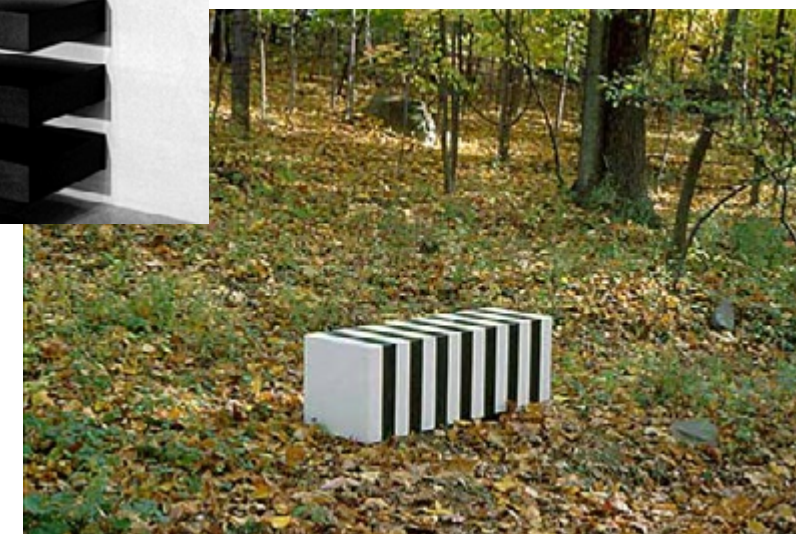
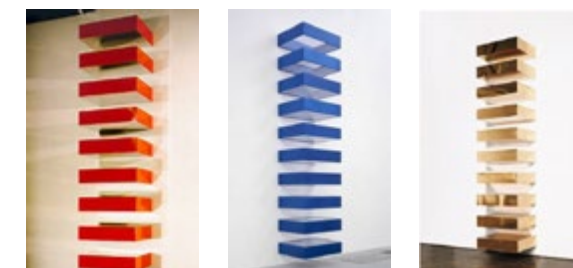
Groys, B. (2013)⁹⁷

Otra consecuencia de la colonización verbal y metodológica es la necesidad de coherencia. Es comprensible que una propuesta artística que tenga su propia lógica y que se pueda relacionar consigo misma y con otras realizaciones anteriores o posteriores resulte más atractiva para aquellos que tienen que escribir un relato o para quienes tienen que leerlo, que en el caso opuesto de una materialización intuitiva, difícil de pensar verbalmente y de relacionar con los trabajos anteriores. El relato artístico busca la lógica y la continuidad, evidentemente es más fácil hacer un juicio coherente a partir de una producción coherente. De modo que la estrecha convivencia entre el texto anexionado a la obra ha acabado por contagiar las producciones artísticas de características propias del discurso narrativo. A consecuencia de ello se ha invertido paradójicamente el flujo y ahora son los mismos artistas los que tratan de ofrecer esta coherencia para ayudar a la interpretación y difusión de sus trabajos. Tanto es así que esta búsqueda ha devenido un objetivo dentro del aprendizaje del arte.

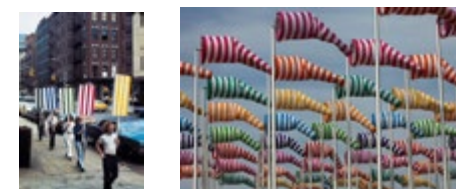
Hasta principios del S. XX la coherencia de un trabajo se deducía a posteriori, a partir del parecido y la relación de unas obras con otras entre la producción de un mismo artista. A partir del declive de la tradición resulta menos obvio como rastrearla, ya no se puede hallar exclusivamente con los parámetros que antes se usaban. Debido a las complejas producciones de los artistas cuyas obras no se parecen tanto las unas a las otras, ha habido que buscarla en cierta unidad u homogeneidad; ya sea temática, semántica, conceptual, estilística, material, cromática, simbólica, incluso biográfica; o bien en determinada evolución progresiva, en la continuidad, la perseverancia, incluso en el discurso que acompaña la obra. De este modo se logra consolidar una coherencia de carácter externo porque no proviene del propio trabajo sino de aspectos que no siempre se pueden identificar dentro de la propuesta artística. Sorprendentemente esta exigencia se ha propagado tanto entre artistas consagrados como debutantes, que apremiados por su propia necesidad o por aquella que viene impuesta por el contexto artístico, buscan en la literatura especializada, la filosofía, el cine, la poesía la música etc, una ayuda para sustentar sus trabajos, anteriores y posteriores acompañando y rellenando el discurso de referencias externas —como quien embute de otras carnes y de frutos secos, el cadáver de un pavo antes de hornearlo, con objeto de enriquecerlo y darle más fundamento—.



JUDD, D.



BUREN, D.



Esta actitud fomenta indirectamente la inhibición de investigar intuitiva y experimentalmente por miedo a mostrarse vulnerables fuera de un marco teórico; dejando de lado estas dos virtudes que el creador está legitimado para cultivar. El artista necesita explorar antes que intentar consolidarse, –aunque algunos de ellos ya consagrados puedan ocasionalmente llegar a renunciar a la libertad creativa en pos de un juicio más sólido y compacto de su trayectoria–. La coherencia que podríamos calificar de interna, no se le puede añadir a una propuesta como un condimento, ni es algo que aparezca y desaparezca aisladamente, es el resultado que emana o no, de forma más o menos evidente, después de numerosos trabajos. Sería preferible que fuera ella la que encontrara al artista y no a la inversa, porque en sentido contrario resultaría forzado.



⁹⁸ Dependiendo de sus habilidades los aspirantes eran derivados hacia géneros mayores (histórico o religioso) o menores (retrato, paisaje o bodegón).

Antes del siglo XX previamente a dar comienzo una obra se decidía la técnica, el tamaño e incluso los plazos de ejecución. Se clasificaba a los aprendices en función del género y la técnica que dominaban encaminando su formación en una dirección determinada dependiendo de sus aptitudes, su destreza y sus expectativas⁹⁸. Rancière advierte sobre el peligro de esta predestinación:



⁹⁹ Rancière, J. Lección del ignorante. Lo propio de cada uno. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2003, p.22.

¿Cómo se accede a este auto conocimiento? «Un campesino, un artesano (padre de familia) se emancipará intelectualmente si piensa en lo que es y en lo que hace en el orden social.»²¹ La cosa le parecerá sencilla, e incluso simplona, a quien desconoce el peso del viejo mandamiento que la filosofía, a través de la voz de Platón, ha dado como destino al artesano: No hagas otra cosa que lo que te es propio, que no es pensar lo que sea sino simplemente hacer eso que agota la definición de tu ser.

Rancière. J. (2003)⁹⁹

Aunque Platón se refiera aquí al artesano y no al artista, el paralelismo es evidente.

Desde finales del XIX los géneros son subvertidos y puestos en duda constantemente. A partir de ese momento diversas técnicas y géneros se fueron hibridando y confundiendo hasta hacer que ese tipo de clasificación gremial basada en el experto manejo de determinada técnica, dejara de ser útil en muchos casos.

Desde entonces resulta frecuente que los artistas salten de una técnica a otra sin preocuparse de la maestría, en parte porque no están orientados hacia el virtuosismo y en parte porque ese conocimiento lo pueden encontrar fácilmente en técnicos y ayudantes especializados con los que pueden colaborar en función de unas necesidades expresivas, concretas.



GUINNESS, GREENWOOD & PARKER: (1951)
The man with the white suit.



El artista que-no-sabe, es incapaz de declarar una filiación ni un compromiso previo con una u otra técnica, sino que elige ésta en función de sus necesidades, sus posibilidades y su capacidad para expresar un contenido particular, independientemente de que éste mismo pueda o no, venir en cierta manera determinado por la técnica. En dichos casos se substituye la palabra pintor, escultor, fotógrafo, ceramista o realizador de video por «artista plástico». Aunque ni si quiera esta categoría puede englobar esta amplísima gama de posibilidades de las que se escapan muchos productores que centran sus propuestas en trabajos relacionados con otras disciplinas —como la antropología, la sociología, la política, la historia, etc.—. Por lo que para adecuarse a esta enorme gama de posibilidades lo más pertinente es referirse a los que realizan esta actividad como siempre se les ha llamado: «artistas» sin más calificativos, y esperar que el contexto vaya adjetivando si fuera necesario.

Al arte, por naturaleza ambicioso e inabarcable, no le convienen las restricciones de ningún tipo, mantener una disposición contraria a esta apertura inicial no favorece su desarrollo.

Cuando se trabaja con el suficiente interés, el propósito que al principio surgía como un elemento escurridizo, heterogéneo y de distinta naturaleza a la propuesta, progresivamente aparece cada vez más integrado con la técnica y la forma hasta configurar una sola sustancia de modo indisoluble. Con el tiempo la apariencia de las cosas que el artista hace aflorar, el como están hechas y lo que significan se diferencian cada vez menos y el autor va recuperando su confianza en la intuición que acaba por alinearse con la interpretación del propósito, de forma considerablemente fluida y cada vez menos artificiosa. Si pudiera parafrasear a Picasso diría que el artista ignorante no busca la coherencia sino que la encuentra. Tanto la búsqueda consciente, como en ocasiones la misma posibilidad de su hallazgo, actúan como un corsé creativo¹⁰⁰ demasiado estrecho para la libertad que el arte reclama y que le es inherente.

El artista que desconoce-lo-que-va-a-hacer, no puede predecir qué nuevos propósitos surgirán de su actividad, porque también ignora como serán las condiciones en las que se verá inmerso, las cuales podrían ser el germen de propuestas venideras. Tampoco puede estancarse en la continuidad que nace del conformismo de la sabiduría, por el contrario está en buena disposición para detectar y saludar los cambios e imprevistos que puedan aflorar. Como dice Rancière:



¹⁰⁰ Mientras trabajaba como transportista en uno de los estudios de "X", pintor archiconocido y consagrado en vida, su secretaria nos dijo que habría que ir también al estudio de verano a recoger más cuadros, porque «El Maestro» había pintado mucho. Dada su avanzada edad me interesé por lo que había hecho teniendo en cuenta que los años y el éxito social y económico alcanzados podían revertir en una gran libertad creativa que hace en ocasiones especialmente interesante la obra postrera de algunos artistas. Pregunté impaciente por aquello que había pintado, a lo que me respondió, con una casi imperceptible ironía, que «un poquito de cada época» y ante mi perplejidad, mal disimulada, me explicó —a modo de disculpa— que estaba muy preocupado por como se juzgaría su obra en el futuro, es decir por la coherencia.

¹⁰¹ Rancière, J. El emancipador y su mono. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2003. p.56.

Quien busca siempre encuentra. No encuentra necesariamente lo que busca, menos aún lo que es necesario encontrar. Pero encuentra algo nuevo para relacionar con la cosa que ya conoce. Lo esencial es esta vigilancia continua, esta atención que no se relaja nunca sin que se instale la sinrazón –esa en la que el sabio sobresale tanto como el ignorante–.

Rancière, J. (2003)¹⁰¹

El desarrollo de la intuición no es amigo de las preconcepciones. El artista que no quiere ver condicionada su producción venidera no está preocupado por la coherencia de la producción ni por el estilo. Hay poca incertidumbre y poca libertad cuando no hay lugar para las decisiones o éstas han sido ya tomadas. Por este motivo el artista que quiere escapar de las preconcepciones, no manifiesta ninguna filiación técnica, quiere decidir en todo momento qué herramientas, qué técnica, qué proceso ni qué formato usará en cada momento, para no estar orientado hacia un resultado concreto. Este tipo de artista no se proyecta hacia el futuro porque quiere ser soberano en el presente en vez de estar subordinado a decisiones tomadas por un yo anterior. Sin embargo aunque podamos calificar al artista de ignorante:

¹⁰² Rancière, J. El espectador emancipado. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones, 2010, p.15.

Pues en rigor de verdad no hay ignorante que no sepa ya un montón de cosas, que no las haya aprendido por sí mismo, mirando y escuchando a su alrededor, observando y repitiendo, equivocándose y corrigiendo sus errores.

Rancière, J. (2010)¹⁰²

Este estudio se centrará, por tanto, en propuestas concretas que tiendan a evitar y no abusar de las preconcepciones, aquellas que, indiferentes a su traducción y a su tradición ignoran el máximo de restricciones para desarrollarse auto-explicativamente en la incertidumbre que es propia de la libertad creadora favoreciendo la emancipación tanto del artista como de su producción y del testigo de su propuesta.



SPIELBERG, S. (1977) *Close Encounters of the Third Kind*.



1.2.3. EL CONTEXTO MEDIATIZADOR

Art it's presented not imposed.

Weiner, L. (2015)¹⁰³

El arte ha evolucionado hacia la disgregación de los límites que antaño acotaban la obra. Si bien en muchas propuestas los contornos siguen delimitados por un marco o por sus propias dimensiones, en otras los márgenes se difuminan hasta una inmaterial y amplia disolución. Encontramos los ejemplos más extremos de esta propiedad en el arte que utiliza el sonido, en el arte vinculado a las estéticas relacionales o en el que se realiza mediante páginas web, entre otros. El marco que rodea a un cuadro, la peana de una escultura, es aquello que los une y paradójicamente los separa de su entorno, Hemos asistido a una paulatina desaparición de estos marcos y peanas en la medida en que las obras quieren pertenecer más al mundo y hablar de él desde dentro de él, evitando en lo posible la separación y acortando las distancias. Ni siquiera en las disciplinas tradicionalmente más sujetas a estos límites, estos permanecen fijos en su lugar original. La escultura precisamente por su carácter tridimensional se ha ido saliendo paulatinamente de sus propios contornos. Incluso los pintores se han percatado de estas posibilidades; no es lo mismo mostrar un cuadro sobre un fondo blanco que sobre un fondo gris, que sobre un color estridente o un recargado papel impreso¹⁰⁴. Es frecuente que un pintor o un fotógrafo cambien el color de la pared para realzar o atenuar determinado aspecto que de otro modo permanece elidido o poco visible. También es habitual añadir objetos que permanecen junto al cuadro¹⁰⁵ o salirse de sus límites pintando en las paredes.

Esta expansión espacial de las obras ha abierto la atención en dirección al lugar que las rodea, hacia las dimensiones de éste, su ubicación, su historia, su color, sus materiales y en suma hacia cualquier propiedad potencialmente significativa que pueda servir a los intereses del arte. Como dice José Luis Brea:

La autorreferencia al propio espacio de la representación es condición de posibilidad de toda estrategia que aspire a una transformación radical del sentido de la experiencia estética.

Brea, J.L. (1991)¹⁰⁶

¹⁰³ LAWRENCE WEINER / NICC ARTIST TALK [PART 1/5]. 6 de abril de 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=wVZmcDEDrx0&list=PLAsuafWA8GxxXR76oE1hUfrxzep7ZLwFn&index=4>> Consultado el 29 de abril de 2015.

¹⁰⁴ *Dogmática cosmética* exposición comisariada y diseñada por Gordillo, L. en Caixaforum Barcelona 2009, escenificaba a la perfección esta práctica; al pintar de fucsia la pared donde se colgaban los cuadros del informalismo español alteraba por completo la percepción que de ellos se tenía, neutralizando su vocación trágica.

¹⁰⁵ Como han hecho entre muchos otros Robert Rauschenberg, David Salle o Julian Schnabel entre otros.

¹⁰⁶ Brea, J. L. *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama, 1991, p.64.



GORDILLO, L. (2010) *Dogmática Cosmética*.



RAUSCHENBERG, R. (1960) *Pilgrim*



SALLE, D. (1983) *King Kong*.



SCHNABEL, J. (2014) *Flag Painting*.

El arte al ser percibido en un entorno concreto pero a la vez desbordado de sus límites tradicionales, se entremezcla con el espacio que le rodea y por extensión con el mundo circundante dirigiendo la mirada hacia fuera de sí, de modo que el observador acaba por buscar el arte en todo lo que sería susceptible de ser identificado como tal. Consiguiendo que la persona mire el mundo con la misma inclinación e intensidad que cuando mira una obra.

La percepción de la obra está pues en relación directa con el contexto que la rodea, es decir, con el mundo. Al respecto Robert Smithson dice en una entrevista con Moira Roth:

...I never thought of isolating my objects in any particular way. And then gradually more and more, I started to see their relationships to the outside world.

Smithson, R. (1973)¹⁰⁷

Al ver el entorno y modificarlo como eventual material y soporte de una obra se está señalando el potencial del arte como posibilidad de cambio del mundo y por supuesto de la vida como condición previa para la experiencia de éste. En ese sentido hay en casi todos los trabajos que se mostrarán más adelante, un interés manifiesto por mostrar esta circunstancia, en el mismo sentido que utiliza Robert Filliou cuando afirma que «el arte es aquello que vuelve la vida más interesante que el arte». Filliou se está refiriendo a un arte que devuelve la mirada hacia todo aquello que envuelve la experiencia del mundo. Lo que rodea al testimonio de una obra, su mundo inmediatamente circundante en el momento de aproximarse a la obra, es el contexto donde ésta se halla. El espacio es una condición previa –junto con el tiempo– para que exista el mundo y funciona como la encarnación de éste, es una forma de referirse a él. El mundo y el espacio comparten muchas características. Estamos inmersos en ellos y su extensión es directamente proporcional a la curiosidad y las posibilidades de quien lo explora. La vida sucede en la extensión que nos rodea, por tanto este lugar del que el arte se ocupa específicamente, se convierte provisionalmente en un contenedor de vida, al menos mientras haya un receptor. Por este motivo las obras que están concebidas para un lugar determinado comparten una parte de la atención con lo que hay alrededor de la propuesta artística y de ese modo operan devolviendo la mirada hacia la vida. Este tipo de trabajos orientan la experiencia hacia la valoración de las condiciones entre el mundo, la vida y el propio arte. Como dice Hal Foster:

¹⁰⁷ Roth, M. *Robert Smithson on Duchamp*. 1973. Consultado en: Smithson, R., Tsai, E., Butler, C. H., Crow, T. E., Albero, A. *Robert Smithson*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art L. A. 2005.



MACCHI, J RUDNITKY, E. (2005) *La ascensión*.



NISHI, T. (2006) *Sometimes Extraordinary Sometimes Less Than Common*.

¹⁰⁸ Foster, H. 1. ¿Quién teme a la neovanguardia? Teoría de la vanguardia II. *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: AKAL Arte Contemporáneo, 2001, p.18.

Para los artistas de la vanguardia más aguda tales como Duchamp, el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos.

Foster, H. (2001)¹⁰⁸

¹⁰⁹ Citado por: Alonso, O. *Una idea es una idea es una idea* * Luis Bisbe [online]. e-limbo.org, 2006. [Consultado el 29 de agosto de 2015]. Disponible en: <http://www.e-limbo.org/articulo.php/Art/938>

Un arte que conduce exclusivamente hacia el propio arte está ensimismado, si se permite el paralelismo entre arte y literatura, como decía Edmond Jâbes: «la escritura que conduce a sí misma no es sino una manifestación del desprecio»¹⁰⁹.

¹¹⁰ Exceptuando la arquitectura y las obras de arte que están adheridas o pertenecen al edificio que las alojan como los frescos y algunos complejos escultóricos realizados con ese propósito.

Las obras de arte clásicas, a pesar de no haber sido en su mayoría concebidas para unas condiciones específicas¹¹⁰, no se pueden aislar de su contexto sin un esfuerzo de abstracción considerable que acaba por afectar a la contemplación. No es lo mismo ver un cuadro en una sala iluminada de forma homogénea que contemplarlo bajo una iluminación que afecte sólo a la tela, minimizando así la presencia del contexto y convirtiendo el rectángulo luminoso en una especie de pantalla. No es lo mismo ver un cuadro sobre un fondo gris que sobre un fondo dorado. No es lo mismo que el entorno sea ruidoso o silencioso, ni que la habitación que lo contenga sea grande o pequeña. Las condiciones y el espacio en los que una obra se muestra influyen forzosamente en su contemplación y por tanto en la impresión que la misma nos deja.

¹¹¹ Como he podido constatar a lo largo de mi dilatada actividad como montador de exposiciones.

El contexto es un elemento significativo más y como tal es susceptible de ser alterado por el artista o por quien realiza o diseña la distribución de las propuestas expositivas, para influir en la experiencia que de la obra se tiene y de este modo también en su interpretación. Desde hace varias décadas muchas obras están acompañadas de instrucciones ambientales y arquitectónicas precisas que se deben seguir a la hora de instalarlas si se quiere ser fiel a la voluntad del artista o al espíritu de la obra. Hay obras que requieren un espacio determinado, unas medidas concretas y una luz específica. Todo lo que envuelve a la contemplación es decidido de antemano. Se trata de instalaciones que han nacido con esa vocación espacial y ambiental, pero cada vez es más frecuente que un vídeo o incluso un cuadro reclamen para sí el control de las condiciones ambientales¹¹¹.

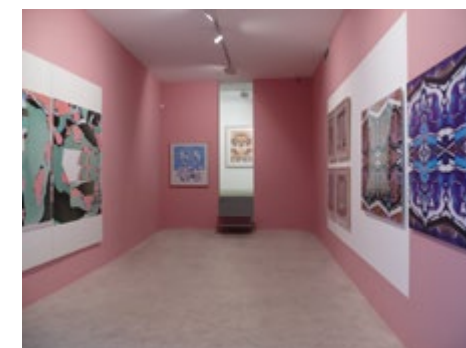
Tradicionalmente el procedimiento consistía en que el artista se limitaba a entregar un objeto a los técnicos –curadores, diseñadores y/o montadores– que era emplazado e iluminado bien según los cánones o modas expositivas del momento, bien según criterios ajenos al creador. Sin embargo al percibir el entorno como un factor potencialmente significativo, muchos artistas deciden intervenir directamente sobre lo-que-hay en la sala de exposiciones, considerando el entorno como un material más, haciendo del espacio mismo el soporte o incluso el objeto de su propuesta.



VELAZQUEZ, D. (1656) *Las Meninas*.



GORDILLO, L. (2007) *Iceberg tropical*.



GORDILLO, L. (2014) *Galería Maior Pollença*.

Hay dos maneras opuestas de actuar al respecto –con infinitas gradaciones entre esos dos extremos– una consiste en transformar el espacio imponiéndole unas condiciones decididas previamente, mientras otras nacen con voluntad de adaptación; teniendo muy en cuenta la naturaleza del lugar donde van a ser contempladas.

En el primer caso el artista decide cuales son las condiciones en las que esa propuesta debe ser vista y las impone al espacio. En el segundo caso el artista crea una obra como una reacción, una pregunta sobre esas condiciones que van a formar parte del conjunto. Esta práctica requiere un diálogo previo con el lugar, requiere estar a la escucha de sus propiedades y de sus posibilidades, para interpretarlas. Ésta disposición se manifiesta en la formulación de la pregunta en términos de qué le sobra o qué le falta, como dice Isa Genzken:

You take a photo of the situation and then you think about what's missing.

Genzken, I. (2003)¹¹²

A partir de esta interpretación el artista puede tratar el continente como una parte más del contenido de su propuesta, modificándolo como uno de los materiales, como un elemento más que lo conforma. Al utilizar el entorno se ejerce una especie de apropiación y de cosificación del espacio circundante incluyéndolo en la obra y conteniendo al visitante cuando penetra en él. Tiene a su vez un efecto expansivo sobre los límites del trabajo artístico, porque como ya se ha dicho propuesta y entorno acaban por formar parte de una misma cosa con el propósito de diluir las fronteras con el mundo.

El sujeto se acerca a la propuesta

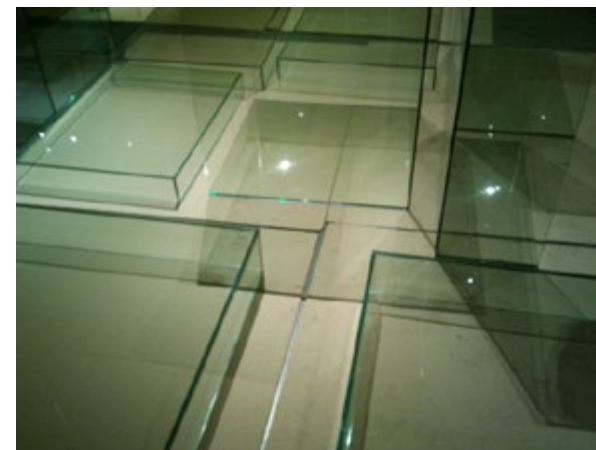
La retórica explicativa y la escenografía de la presentación de las obras de arte constituyen una liturgia tan convincente que inducen a pensar que todo lo que en un museo se presenta como una obra de arte conduce a una legitimación automática y por tanto cualquier cosa presentada en un contexto artístico se puede o se debe considerar irreversiblemente arte. En los centros de arte se respira un aire de enrarecida militancia hasta el punto que algunos objetos difícilmente son percibidos como tales, solo por el hecho de estar iluminados, realizados y/o en una colocación poco habitual se interpretan como propuestas escultóricas. Es tan fuerte esta



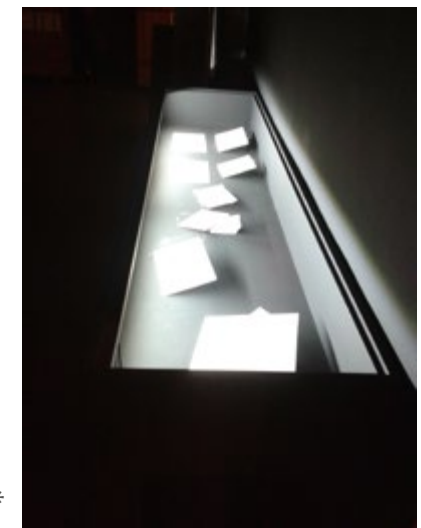
*



*



*



*

¹¹² Wolfgang Tillmans en conversación con Isa Genzken (Traducción al inglés: Richard Watts). Publicado originalmente en: *Camera Austria*. 2003, núm.81 / pp.7-18.

militancia que difícilmente se puede deshacer el camino andado y algunos objetos no volverán a ser nunca tan sólo ellos mismos, ni siquiera fuera de este entorno.

¹¹³ Excepto los trabajadores del museo que lo hacen por necesidad y los escolares que están obligados a visitar museos de Arte Contemporáneo desde su más tierna infancia y por consiguiente desde mucho antes de estar interesados o tener capacidad para asimilar esa información. El hecho de que no ocurra nada similar con otras producciones de la sensibilidad o el pensamiento debería hacernos reconsiderar esta costumbre.

¹¹⁴ "Whatever comes out of this gates..." dice Maximus Decimus Meridius a sus compañeros al verse en la arena formando parte de un espectáculo preparado, a la vez que desconocido, para ellos en el Circus Maximus. Scott, R. *Gladiator*. 2000. La incertidumbre y la sorpresa son intrínsecos al espectáculo.

¹¹⁵ Parámetros fijos aproximados: Luz: máximo de 150-200 lux, Temperatura: 18° C, Humedad: 55%.

¹¹⁶ Robert Smithson. Monografía. Los Angeles: MOCA, 2004, p.84.

¹¹⁷ Adorno, T. Paralipómenos. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1992, p.464.

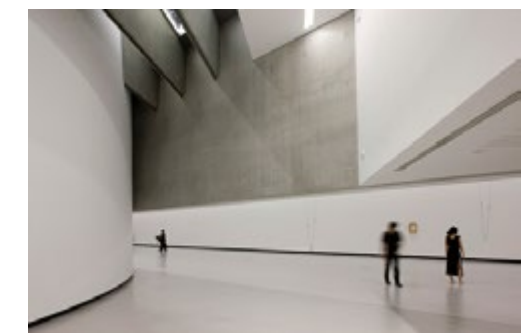
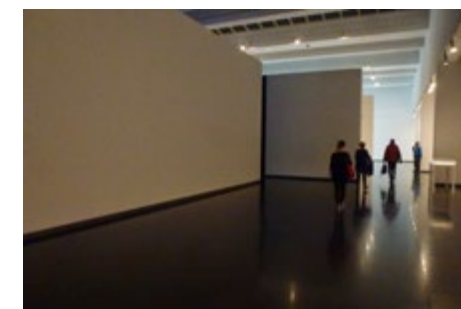
En una sala de exposiciones cabe esperar cualquier cosa. Ese encuentro con aquello que no sabemos lo qué es, ni por dónde puede llegarnos, es relativamente voluntario. En el sentido de que cuando alguien decide entrar en un museo lo hace casi siempre libremente¹¹³ aunque no tenga una idea clara de lo que allí puede encontrar. Pero sea lo que sea que el sujeto encuentre en su visita¹¹⁴, se ha acercado por su propio pie a ese encuentro. Esa voluntariedad libera potencialmente al artista de posibles constricciones externas o internas que pudieran interferir en su trabajo. El museo es paradójicamente un lugar de libertad mental a la vez que un espacio sometido a un régimen disciplinario. Sabemos que la mayoría de cosas que están al alcance de la mano no se deben tocar, allí la mayor parte de las propuestas están protegidas de la luz ultravioleta, de la humedad, de las temperaturas adversas para la conservación¹¹⁵, a la vez que están protegidas por circuitos cerrados de televisión, alarmas, sistemas preventivos y personal de seguridad. La mayor parte de las obras –salvo aquellas en las que el artista haya decidido unas condiciones diferentes– se presenta en una forma estandarizada que hemos convenido en interpretar como neutra. Como apunta Robert Smithson «las propias galerías tienen un sentido de pureza sobre sí.»¹¹⁶ Las paredes blancas, las condiciones lumínicas, higrométricas y térmicas y la vigilancia, antes citadas, hacen del museo una institución que lucha *contra natura* por la conservación de su contenido, para crear un entorno supuestamente neutro que aísle en lo posible la obra, evitar las interferencias entre ellas y amortiguar el paso del tiempo, cuando no detenerlo. Se genera una silenciosa tensión entre la libertad de las propuestas artísticas, más o menos radicales, pero casi siempre ansiosas de cambio, de regeneración de la percepción de algún aspecto del mundo y esta fuerte pulsión conservadora que intenta que no ocurra nada. Es previsible que el estado, las instituciones y las grandes corporaciones que patrocinan los museos y las colecciones, no tengan interés en sufragar un verdadero cambio colectivo de paradigma, aunque su generosidad se nutra del prestigio que emana de la financiación de productos nacidos de la libertad individual creadora. O quizá se deba a la propia irrelevancia del arte. Como dice Adorno:

«Actualmente el arte moderno significativo es totalmente irrelevante en una sociedad que lo único que hace es tolerarlo. Esta situación afecta al arte en sí mismo, y le obliga a llevar estas señales de indiferencia: se produce la sensación inquietante de que este arte tanto podría ser diferente como no existir en absoluto.»

Adorno, T. (1992)¹¹⁷



SCOTT, R (2000) *Gladiator*.



Esta misma irrelevancia del arte sirve a Rafael Sánchez Ferlosio para dotar al arte de un objetivo ulterior:

¹¹⁸ Sanchez Ferlosio, R. *Cultura ¿para qué?* Diario El País, 25 de julio de 1998.

El más inteligente de los españoles –cuyo nombre, por desventura, no he sabido nunca–, autor de un “Arte de tocar las castañuelas”, empezaba el prólogo de su tratado con esta declaración absolutamente ejemplar y memorable: “No hace ninguna falta tocar las castañuelas, pero en caso de tocarlas, más vale tocarlas bien que tocarlas mal”. Si esto dijo aquel hombre, acertando a iluminar a la vez la ética y la estética con un mismo y único resplandor de luz, refiriéndose a la declaradamente inútil dedicación de tocar las castañuelas, bien cabe aplicar lo mismo a otras dedicaciones que, en cambio, tienden a ser consideradas, en principio, necesarias...

Sanchez Ferlosio, R. (1998)¹¹⁸

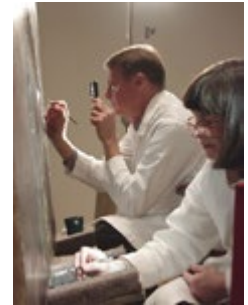
El museo opera como un gran aparato descontextualizador y neutralizador, un lugar donde se concentra lo singular, pero paradójicamente y debido a esta elevada concentración, la propia singularidad se ve atenuada por el hecho de encontrarse en un museo rodeada de otras muchas singularidades. Donde todo es extraordinario, lo extraordinario deviene normal.

¹¹⁹ Las batas blancas y los guantes de látex de los conservadores junto con los focos al rededor de una mesa con una obra acostada en su superficie fácilmente recuerdan el ambiente hospitalario.

La sala de exposiciones es un lugar idóneo para que suceda cualquier cosa y para que nada suceda, fomentando de ese modo la intrascendencia del arte, neutralizándolo. Estas condiciones de exposición y conservación unidas a cierta desconexión del mundo exterior, escasez de ventanas y de ruido, abundan en el sentido de los cuidados y la protección, lo cual hace pensar indirectamente en que los necesitados de protección son los débiles y los necesitados de cuidados los enfermos. El celo protector y conservador, tan fundacionales del espíritu museístico, contribuye paradójicamente a dar la apariencia de un arte frágil y enfermo¹¹⁹.

La propuesta se acerca al sujeto

Utilizar el espacio compartido como lugar expositivo tiene importantes ventajas e inconvenientes. Si en primer lugar consideramos los inconvenientes, el más destacable quizás sea la involuntariedad del encuentro de la obra de arte con el sujeto. La obra irrumpe en el espacio del transeúnte forzando una cita, que a priori, puede resultar indeseada porque antes de ese acercamiento se ignora su existencia y consiguientemente no se ha podido aceptar ni rechazar dicha reunión, ni lógicamente elaborar juicio alguno.



La obra en vez de esperar al sujeto pacientemente –hasta que éste se encuentre en la disposición adecuada para este tipo de encuentros imprevistos, sale al paso.

120 Las intervenciones artísticas son –salvo excepciones– más pequeñas, menos fijas, menos estables y duraderas que los edificios.

Las intervenciones en el exterior tienen un fuerte carácter impositivo, no importa si son espontáneas o si son impuestas de modo institucional. Están ocupando un lugar comunitario y por tanto interfiriendo voluntariamente en la experiencia y en la percepción que del entorno en que se halle, tengan los testigos potenciales. Es cierto que el espacio compartido está poblado de muchísimas intervenciones arquitectónicas, urbanísticas, botánicas, comerciales, políticas, artísticas y no artísticas que se deciden en las instancias municipales, sobre cuya legitimidad o representatividad no cabe aquí interrogarse. La gran mayoría de ellas, si no todas, han sido realizadas de forma absolutista –todo para el sujeto, pero sin el sujeto– sin mediar consulta alguna con los usuarios de dicho espacio. El carácter habitual de este modo impositivo no es excusa para aceptarlo sumisamente sin tener en cuenta sus consecuencias. En ocasiones no se juzgan muy severamente las intervenciones urbanísticas o arquitectónicas que ya existen –pese a las consecuencias desastrosas que puedan desencadenar– precisamente por su carácter relativamente inamovible y por tanto aparentemente irremediable. No ocurre lo mismo con las obras de arte, que debido entre otras cosas, a las diferencias irreconciliables que se dan entre las muy diversas visiones acerca de, lo que es o deja de ser arte, hay que añadir el uso de una escala y un impacto inferiores al de la arquitectura¹²⁰ además de sus carencias funcionales, que hace que se conviertan de inmediato en el centro de todo tipo de legítimas y saludables críticas y cuestionamientos.

Otro de los problemas que genera preferentemente la intervención artística –y que comparte con la arquitectura– que se ubica en el espacio común, es la vocación perenne de estas intervenciones. Aunque el tiempo nos demuestra que quedan muy pocos restos de la antigüedad en su lugar original, es un periodo demasiado largo para confiar en la desaparición de una propuesta. El centro de nuestras ciudades está superpoblado de esculturas y edificios buenos y malos con los que nos ha tocado convivir que en su mayoría estaban ahí antes que nosotros, a los cuales se acostumbra uno fácilmente. De un modo análogo al que la mirada calibra el gris más claro de una imagen como blanco y el gris más oscuro como negro, es frecuente calibrar como bello lo menos feo dentro del espectro que tengamos en cuenta. Las cosas se consideran bellas o feas en relación con las demás cosas que se comparan. En lo que al urbanismo se refiere afortunadamente, estamos dotados de un sentido práctico que consiste, bien en no dejarse estorbar demasiado por las cosas inmóviles, bien en un conservadurismo incondicional que nos lleva a apreciar lo que siempre ha estado ahí por el mero hecho de haber estado siempre ahí, como la manifestación de cierta tendencia psicológica a confundir lo cotidiano con lo bello.



ALFARO, A. (2002) *Olas*.



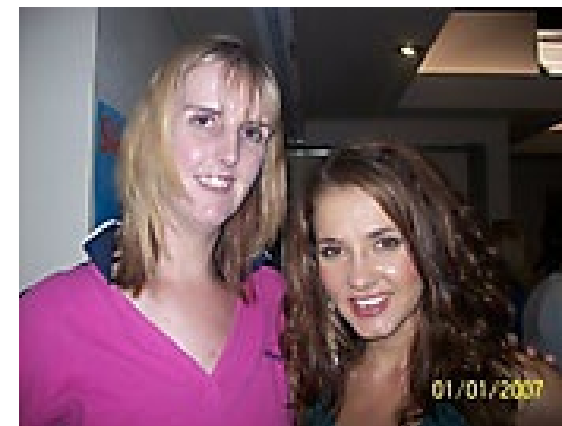
LICHENSTEIN, R. (1991) *Barcelona's Head*.



CALATRAVA, S. (1988) *Torre de telecomunicaciones de Montjuïc*.



CRISTOFOL, L. (1935) *Monument*.



El siguiente inconveniente es el de la excesiva artistización del entorno. Sembrar las calles de intervenciones artísticas acabaría por museificar o tematizar la ciudad, lo que puede inclinarnos hacia una impositiva, ininterrumpida y por tanto fastidiosa experiencia estética de consecuencias imprevisibles que convierte el espacio público en lugar de espectáculo. Transformando el espacio público en un lugar de espectáculo se transforma a los transeúntes en espectadores. Sin embargo para un funcionamiento saludable de los mecanismos de regeneración social el ciudadano debe sentirse más celebrante que espectador pasivo, lo que implica una involuntaria connivencia con un sistema no participativo y por tanto alienante.

¹²¹ Que varía en cada caso y que es diferente para cada persona, dependiendo de su prisa, su punto de vista, su atención y sus capacidades.

Algunas de estas intervenciones no están señalizadas como obras de arte y apenas destacan en su entorno porque emplean elementos que pertenecen al propio contexto, logrando de ese modo pasar desapercibidas. Esta discreción, revierte sobre la propuesta minimizando el carácter impositivo que tiene toda realización que se acerque al sujeto, de tal modo que el arte se hace ver por quien tiene la expresa voluntad de ver. Algunas de estas presentaciones están situadas en espacios de tránsito, donde la gente no deambula en actitud contemplativa, dando lugar a que un transcurso de tiempo indeterminado¹²¹ desde que son imperceptibles hasta el momento de ser descubiertas, generando un impasse especialmente estimulante. Es entonces cuando el transeúnte asiduo, recién apercebido, toma conciencia de ese camuflarse de lo extraordinario entre lo ordinario, y se interroga por el tiempo y las circunstancias en los que ha convivido con esa anomalía, y por cómo puede haber pasado desapercibida, ignorando su rareza y su presencia. Esa pregunta y ese tiempo de incerteza que transcurre entre que la propuesta es formulada y que es reconocida, provocan las circunstancias que ponen al sujeto en condiciones de plantearse si lo que aparece frente a él es arte, o no lo es. Una propuesta autoexplicativa no tendría por qué necesitar del auxilio de indicadores ni de un entorno legitimador, bajo cuya protección es poco probable la aparición de la duda que obligue al sujeto a enfrentarse en solitario con este hecho. Esa incertidumbre activa es el germen de un proceso emancipador que es, en cualquier caso, preferible a una aquiescencia conformista. Ese buscar dentro de uno mismo cuáles son los parámetros para identificar el arte es de por sí una actividad artística o próxima a la experiencia del Arte.



2. HACIA LA PRESENTACIÓN

122 Astrud. *El vertedero de Sao Paulo* [Grabación sonora]. Álbum «Tú no existes». Madrid: Discográfica Sinnamon Records, 2007.

El vertedero de Sao Paulo no es una metáfora, sino un vertedero que tienen en Sao Paulo.

Astrud (2007)¹²²

123 Jérôme, P. Une visite chez Jacqueline de Vauvenargues. *L'Humanité*. Paris, Hachette, 5 de Agosto 2009. "P: He comprado la Sainte Victoire de Cézanne, K: ¿Cual? P: La verdadera". Conversación telefónica entre Picasso y Daniel-Henry Kahnweiler, su marchand, donde le comenta la adquisición del castillo de Vauvenargues. Kahnweiler cree que Picasso ha comprado un cuadro de Cézanne representando la montaña de La Sainte Victoire.

Picasso: – *J'ai acheté la Sainte-Victoire de Cézanne.*
Kahnweiler: – *Laquelle?*
Picasso :– *La vraie!*

Kahnweiler, D. H. (1961)¹²³

La representación siempre muestra ese carácter, por un lado, de sumisión a la presencia (re-presentar) y, por otro, el de generar un doble del mundo, que aparece como vicario de éste.

Martínez, F. J. (1987)¹²⁴

124 Martínez, F. J. Capítulo IX. CARACTERÍSTICAS DEL PENSAMIENTO REPRESENTATIVO O LA RAZÓN EN LA ÉPOCA CLASICA O LA HISTORIA DE LA METAFÍSICA OCCIDENTAL. *Ontología y diferencia: La filosofía de G. Deleuze*. Madrid: Orígenes, 1987, p.186.

...En la fiesta de disfraces se hizo un traje a rayas, una cola muy larga y guantes con garras. Le preguntamos que era y dijo:

Soy un disfraz de tigre,
soy un disfraz de tigre,
soy un disfraz de tigre, pedúnculo
soy un disfraz de tigre...

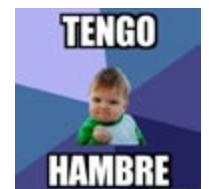
Hidrogenesse (2007)¹²⁵

125 Hidrogenesse. *Disfraz de Tigre* [Grabación sonora]. Álbum «Animalitos». Barcelona: Discográfica Austrohúngaro, 2007.

Se puede criticar profundamente la representación¹²⁶, se pueden prohibir, romper y quemar en la hoguera sus productos. Pero por mucho que se ponga en duda, la representación ha acompañado a la humanidad desde el principio de los tiempos y al sujeto contemporáneo desde antes incluso de su nacimiento. El hombre ansioso y necesitado de imágenes ha desarrollado la técnica para obtenerlas sin luz dentro del vientre materno. Inmediatamente después de salir, el bebé asiste a una escenificación tragicómica en la que él es espectador, a la vez que protagonista, encarnado en alguno de sus progenitores; que para enfatizar la propia interpretación de lo que a su entender está sintiendo el pequeño, suplanta su voz frente al otro progenitor personificando a su vulnerable cachorro que presencia inocente la manifestación de su futura voz y sus futuras palabras¹²⁷. De modo que incluso antes de saber hablar, los humanos somos testigos de la suplantación de nuestra propia voz y



*



¹²⁸ Patos, peces y vacas, leones, jirafas e hipopótamos entre otros muchos.

de aquello que querríamos decir. Somos reemplazados en la forma y el contenido de nuestra voz antes de que ésta pueda aflorar. Primero tenemos contacto con la representación dulcificada de animales en dos o en tres dimensiones¹²⁸, acompañadas de sonidos más o menos onomatopéyicos y sólo un tiempo después presentamos a los animales vivos que dieron lugar a esas interpretaciones.

La representación como el concepto, acota, sujeta y hace manejable tanto lo conceptualizado como lo representado. Es más fácil y seguro dejar a un niño con un patito de goma, que con un pato de verdad. El bebé puede tomarse su tiempo para examinar su anatomía, y su comportamiento, en sus manos puede ver fácilmente que tiene dos ojos, un pico, una colita, y en la bañera puede ver que está contento de flotar, sin embargo un pato real no permite un estudio tan seguro, higiénico y relajado. La imagen vehicula un gran número de conceptos, de ahí su éxito en casi todos los ámbitos de la vida.

¹²⁹ Huberman, G. D. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

...nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentido tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción.

Huberman, G.D. (2013)¹²⁹

Pese a que en su historia más reciente la representación ha sido muy cuestionada en el terreno artístico, persiste una fe inquebrantable en el poder y en la legitimidad de las imágenes, tanto por parte de quienes se dedican a la producción como entre quienes lo comercializan, lo seleccionan, lo compran o simplemente lo miran. Aunque podamos criticar la propia representación, su atractivo y su poder de seducción son incuestionables y siguen dominando casi todas las manifestaciones artísticas como escribe Rancière:

¹³⁰ Rancière, J. *La sociedad del menosprecio. El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010, p.54.

En el término de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas.

Rancière, J. (2010)¹³⁰

El éxito arrollador de la representación hace que vivamos tan profundamente inmersos en la realidad que genera que resulta casi imposible concebir la posibilidad de cuestionarla. Los artistas por definición, ávidos de novedad, fascinados por la tecnología, la contradicción y el placer no son los candidatos ideales a rechazar un medio que tantísimo deleite ha procurado y sin duda seguirá



procurando en el futuro. Como la opinión contraria parece estar sustentada por violentos radicales que buscan la pureza en dogmas del pasado, es natural que entre los artistas surjan pocas voces críticas que cuestionen su legitimidad. Sin embargo como se pudo ver anteriormente el tremendo éxito de las imágenes amenaza con esconder al mundo bajo su superficie y eso es un riesgo que el arte no puede celebrar indefinidamente. Baudelaire es el artista dispuesto a festejar ese triunfo de la simulación y Ranciere el encargado de cuestionarlo:

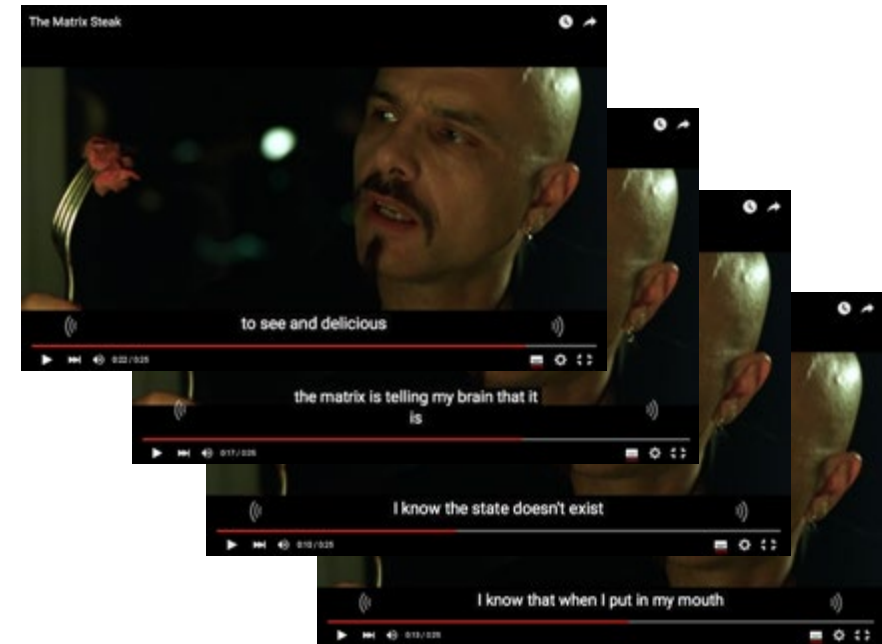
Baudelaire quería llevar la simulación hasta su extremo; dice: «Estamos en la modernidad. Aceptemos el juego de la modernidad. Hay que llegar hasta una simulación triunfante». Nosotros en cambio estamos más bien en una simulación vergonzante, repetitiva, depresiva. El arte es un simulacro (de todas maneras estamos en la zona de los simulacros), pero un simulacro que tenía el poder de la ilusión. Nuestra simulación por el contrario ya no vive sino del vértigo de los modelos, lo cual es enteramente diferente.

y prosigue:

Detrás de la orgía de imágenes, algo se esconde. El mundo, al escamotearse detrás de la profusión de las imágenes, es otra forma de la ilusión, quizá una forma irónica es ella la que quiere que se le fotografíe; uno no es más que el extra de la escenificación publicitaria del mundo circundante. Allí justamente está la ironía de la situación.

Baudrillard, J (1988)¹³¹

¿Pero cuales son los problemas que genera la representación? Hay que poner en valor la separación que se establece entre lo representado y su modelo, casi siempre lejano, si no ausente. Es cada vez más frecuente obviar las explicaciones sobre si se ha tenido contacto visual de algo a través de una pantalla o presencialmente. Muchos pueden asegurar haber visto –lo cual puede ser cierto, a secas, o del todo cierto– determinado incidente, obviando si se ha visto en una pantalla o directamente, un suceso que sólo unos pocos han visto con sus propios ojos. Frecuentemente se adivina por el contexto si se hace referencia a una experiencia directa o indirecta, pero esta omisión sitúa a las dos vivencias y a su recepción en un mismo plano, lo cual ya es lo bastante significativo y sintomático de que en alguna parte del sujeto esta distinción no es del todo relevante. Conviene insistir en que la representación no es aquello que designa, del mismo modo que las palabras tampoco son



WACHOWSKI, A. y L. (1999) *Matrix*.



*



¹³¹ Baudrillard, J. *La simulación en el arte* [ebook]. Granada: Universidad de Granada, 2005. [Consultado el 22 de septiembre de 2014]. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>> p.2 y p.13.

aquello que designan. Contradiendo a Weiner se podría decir que «rojo» no es rojo, «amarillo» no es amarillo y «azul» no es azul y la frase sería igual de cierta, o más cierta todavía. No hay ninguna equivalencia entre las palabras y los colores que éstas designan. La representación está sin embargo más cerca de lo representado que las palabras, comparte algunas propiedades visuales con el sujeto de la representación. Todo aquello que no comparten es de una magnitud infinitamente superior a aquello que comparten; pueden tener colores parecidos, formas parecidas, tamaños parecidos etc... pero no tienen una composición química, ni unas propiedades físicas, ni una función, ni unas dimensiones, ni una ubicación lejanamente similares. Todo aquello que ni está, ni puede estar en la representación, es la distancia que separa ambas y que distancia al sujeto de lo que se está representando.



GNOLI, D. (1969) *El revés*.



¹³² Danto, A. C. Capítulo 1. Obras de arte y meras cosas. *La transfiguración del lugar común*. Paidós, Barcelona, 2002. p.48.

...sólo la propia concepción del vínculo que une las apariencias con la realidad: en el primer caso la relación sería de identidad -al ver en la aparición la cosa misma- y en el otro la relación sería de designación, abriéndose una brecha, por decirlo así, entre la realidad y sus representaciones, comparable -si bien no igual- a la distancia que separa el lenguaje de la realidad, desde el punto de vista de la capacidad representativa o descriptiva de aquel.

Danto, A. C. (2002)¹³²

¹³³ *Ibidem*. p.46.

Esta diferencia entre lo que se representa y lo representado y éste no estar delante de la cosa misma que se está mirando, sino de algo en representación de lo que se designa, marcan la distancia que separa al sujeto del mundo que contempla. Mal que me pese, tengo infinitamente más cosas en común, me parezco más, a cualquier presidente del gobierno de mi país -por detestable y distante que me parezca- con el que se comparte un noventa y nueve por ciento del código genético y otras muchas características, que a nuestra propia fotografía. A pesar de este enorme parecido notamos que falta algo, por algún motivo no logramos sentirnos representados por nuestros representantes; en el ámbito político estamos asistiendo a una crisis representacional, los sujetos no se sienten representados por sus representantes. De seguir así, esto puede suponer el principio de un sustancial cambio político. No quiero establecer una similitud pero sí un paralelismo. La crisis representacional está vinculada a la crisis de lo real, en la medida en la que la realidad aparece como una representación de sí misma, se produce una inversión de los términos y empezamos a dudar de la realidad que pueda haber en la representación. Refiriéndose a este hecho dice Danto, A. que la representación es «algo que está en lugar de otra cosa, igual que nuestros congresistas nos representan por delegación de poderes»¹³³. Algo que está en lugar de otra cosa la está suplantando,

Danto señala que otro de los inconvenientes que se le pueden encontrar a la representación es este carácter sustitutivo. Si se puede tener una hermosa vista, la representación de una hermosa vista, sería un sucedáneo. Esta sustitución opera mediante técnicas y trucos que tienen por objeto engañar a los ojos y a quienes se sirven de ellos. Estas técnicas han evolucionado a través de la historia y continúan evolucionando en el campo digital, para hacer más realistas las imágenes extraídas de la realidad. En la medida en que reconocemos la referencia al mundo en su representación reconocemos también su dependencia, su falta de autonomía, ese estar en el mundo de forma vicaria que como dice Danto hace que el arte pierda cierto poder:

¹³⁴ Danto, A. C. *Arte y perturbación. En Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo.* Murcia: CENDEAC, 2004.

Contra el poder de capturar imágenes, la simple habilidad de representarlas e imitarlas no resulta en exceso interesante, en el sentido en que se limita a poner en práctica una serie de trucos del tipo de los dominados por los ilusionistas, cuya única razón de ser es la de engañar el ojo. Una vez que hemos sido capaces de percibir estatuas que contenían su referente real -es decir, estatuas en las que es el parecido el que determina la forma, y no la forma la que determina la realidad-, el arte pierde cierto poder, demostrándose así que nuestro acercamiento al mismo se ha producido, en la mayoría de las ocasiones, a través de este sentimiento de pérdida.

Danto, A.(1985).¹³⁴

El engaño está presente en el uso de la representación realística, fotográfica o simulacral, como la llama Foster, y la dependencia de un modelo, el parecido como determinante de su propia forma, está presente tanto en la imagen de vocación simulacral como en aquella cuya relación con el mundo es solamente referencial.

Tanto una como otra se nutren a menudo de la relación de las imágenes entre sí. Como ocurre en el cuadro *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953, pintado por Francis Bacon. Como el título pone de manifiesto está basado en otras imágenes anteriores además del célebre cuadro de Velazquez. También cabe destacar que las gafas del protagonista provienen del *Acorazado Potemkin*, 1925, dirigida por el cineasta soviético Serguéi M. Eisenstein. Las representaciones se nutren de otras representaciones como es constatable en el hecho de que muchos pintores aprendan a pintar copiando o interpretando otras pinturas.

...lo que todas las imágenes pueden hacer es representar otras imágenes, que todas las formas de representación (incluido el realismo) son códigos autor referenciales. La mayoría de las



BACON, F. (1953) *Inocencio X*.

VELAZQUEZ, D. (1650) *Inocencio X*.



EISENSTEIN, S. (1925) *Acorazado Potemkin*.



*



*

¹³⁵ Foster, H. 5. El retorno de lo real. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p.130.

explicaciones del arte de posguerra basadas en la fotografía se dividen a uno y otro lado de esta línea: la imagen como referencial o como simulacral.

Foster, H. (2001)¹³⁵

¹³⁶ Rancière, J. La imagen pensativa. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010, p.105.

El incuestionable carácter simulacral de la representación nos protege contra la posibilidad de sentirnos heridos por la atrocidad de los motivos que a diario se ven representados en los medios. La representación coloca al sujeto frente una enorme barbaridad, pero en definitiva, una enorme barbaridad ausente, de algún modo desactivada. La representación tiene un carácter anestésico sin el cual no se explica como podemos soportar la enorme dureza de las imágenes que nos llegan, dando cuenta de la brutalidad del mundo. Muestran su crueldad extrema, al mismo tiempo que neutraliza la sensibilidad, contribuyendo de ese modo a hacer el mundo más espantoso y a la vez más soportable. Hacer más tolerable la barbarie es, en suma, una contribución a la continuidad del statu quo que posterga la reacción contra lo intolerable. Nunca ha habido tanta información visual, a la vez que campea una sensación artificial de impotencia, el convencimiento de que «no se puede». En palabras de Rancière «...un divorcio que opone el poder anestésico de la imagen a la capacidad de comprender y a la capacidad de actuar [...] Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate»¹³⁶. Los espantosos gritos que salían de Abu-Grahib al pasar por los pinceles de Leon Golub o de Botero, se convierten en dramáticas e inofensivas arias. Desde hace ya más de quince años en muchos hogares se come con los vídeos de los ahogados en las pateras sin que la contemplación de estas imágenes acabe afectando al apetito de los tele-espectadores, sin que se proteja a los niños de ver esa u otras barbaridades y sin que se produzca una reacción contraria. Lo cual demuestra que la sensación de que el poder de las imágenes esta neutralizado, es una opinión mayoritaria.

¹³⁷ Término introducido por Vaihinger, H. que publicó en 1911 *La filosofía del como si*.

Esta desactivación de la representación, tanto en su carácter referencial como simulacral, nace del hecho de que toda ella opera bajo el signo del «como si»¹³⁷. «Como si las manchas de pintura fueran un paisaje», «como si las luces y sombras proyectadas fueran un tren que avanza hacia el patio de butacas» o «como si los píxeles de colores fueran un niño ahogado en la costa turca que intentaba escapar de una guerra». Es cierto que esta imagen ha removido las conciencias, eso es lo que la hace singular, pero no con la misma intensidad que para quienes presenciaron la escena. Hace pocos días, un adolescente que conozco tuvo contacto con una muerte fortuita y cuando le pregunté por la impresión que tuvo, respondió que ya había visto muchas muertes en la pantalla. Debe existir una conciencia subterránea de este «como si», sin la cual taparíamos los ojos de los niños o apagaríamos la televisión más a



GOLUB, L. (1981) *Interrogation II*.



BOTERO, F. (2005) *Abu Ghraib 46*.



HERMANOS LUMIÈRE. (1895) *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*.

138 Los USS marines utilizan sangre falsa y maniqués para acostumbrarlos a la masacre.

menudo. La representación nos protege con la distancia permitiendo que «a posteriori» podamos ver los desastres verdaderos como representaciones y preparándonos para tolerar lo intolerable¹³⁸.

Esta supremacía del «como si» se manifiesta en todas las representaciones pero lo hace en un grado si no superior, si más explícito, en la metáfora.

139 Canción popularizada por el trío Los Panchos y Nat King Cole como *Muñequita linda* escrita por María Grever en 1929 y titulada originalmente *Te quiero dijiste*.

Muñequita linda de cabellos de oro de dientes de perla labios de rubí.

Grever, M. (1929)¹³⁹

Dalí, S. materializa literalmente esta metáfora en *Labios de rubí* (1949), dándole la vuelta y recorriendo el camino inverso, construyendo una representación a base de presentaciones.

Pero la metáfora opera en términos de sustitución de una cosa «como si» fuera otra, distanciando al sujeto de la cosa. A través de ella la experiencia no puede ser sino sucedánea. Motivo por el cual es rehusada en pos de un encuentro preferiblemente menos mediado con las cosas. Weiner ha emprendido su particular cruzada contra ella y en pocas ocasiones se abstiene de mostrar su rechazo:

140 LAWRENCE WEINER / NICC ARTIST TALK [PART 1/5]. 6 de abril de 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=wVZmcDEDrx0&list=PLAsuafWA8GxxXR76oE1hUfrxzep7ZLwFn&index=4>> Consultado el 15 de septiembre de 2015.

There is no metaphor, It's a fact. [...] I think if you bring a metaphor and you use it in your work as a metaphor, you are telling the other people that in order to accept your moral values, and you're false they all develop their own personal metaphors.

Weiner, L. (2015)¹⁴⁰

141 Weiner, L. Hablemos sobre arte. *Mi libro es su libro*. México D.F.: Alias, 2008, p.105.

... no creo que e arte sea metáfora. Encuentro que la metáfora es una cosa muy desastrosa, muy peligrosa. La encuentro reaccionaria.

Weiner, L. (2008)¹⁴¹

El simbolismo nos lleva, de la mano de las convenciones, a que las cosas representadas o no, equivalgan a otras cosas, sin que sea posible para un profano, rastrear el vínculo que enlaza una cosa con el significado que se le atribuye. A menos que se posea un bagaje cultural concreto, no se pueden hacer determinadas asociaciones, lo que supone la marginación previa de todos aquellos que no



DALÍ, S. (1949) *Labios de Rubí*.



*



¹⁴² Weiner, L. Simposio en Windham College. *Mi libro es su libro*. México D.F.: Alias, 2008, p.11.

¹⁴³ Benito, J. *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. Tesis Doctoral. Salamanca: Departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la Universidad de Salamanca, 2011.

¹⁴⁴ Carroll, L. *Sylvia y Bruno*. Madrid: Akal, 2013.

¹⁴⁵ Cuento que aparece en: Borges, J. L. *Historia universal de la infamia*. Barcelona: Destino, 2004.

¹⁴⁶ Borges, J. L. *Ficciones*. Barcelona: Actividades K, 2010.

tienen acceso a este bagaje y la exclusiva comunicación entre iniciados. «Blue is Red?» Carl Andre decía que cualquier artista puede simbolizar ideas, pero pocos pueden llevarlas a cabo, realizarlas.¹⁴²

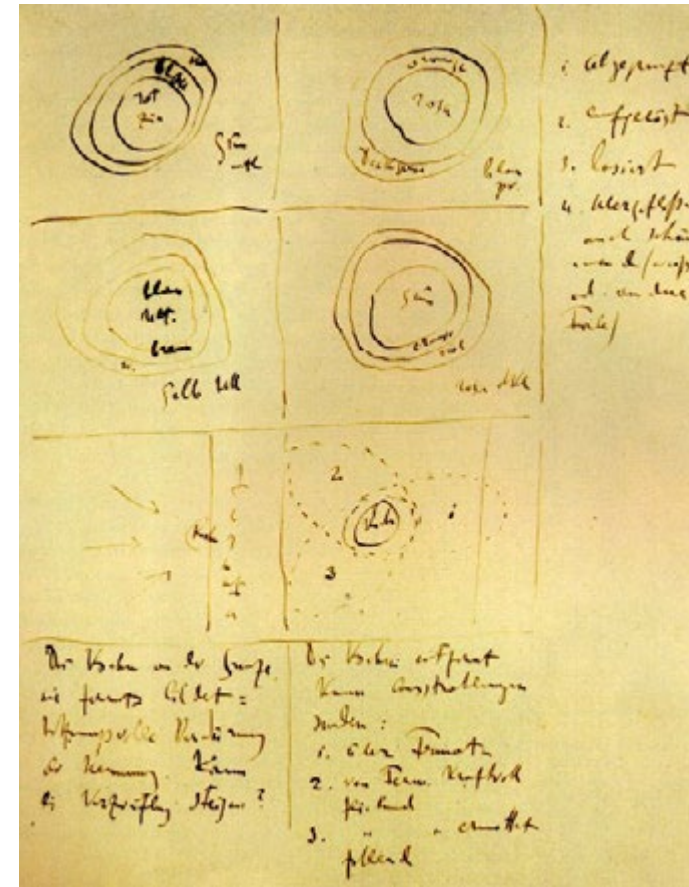
Un célebre caso en el sentido de asociar significados, cuyas relaciones son difíciles de trazar, son las correspondencias que **Kandinsky** estableció entre ideas sonidos y colores. Para aquellos que intentamos encontrar estas asociaciones sin éxito, el hecho de que la mayoría de las investigaciones neurológicas coincidan en que muy probablemente Kandinsky era sinestésico¹⁴³, ha sido un gran alivio. Cada sujeto afectado de sinestesia hace sus propias asociaciones entre palabras, números, colores, y sonidos, etc. asociaciones que las demás personas no establecemos. Kandinsky no era un iluminado sino un artista con una particularidad sensorial.

Sin embargo la representación y la realidad no siempre han estado distanciadas. Por ejemplo Lewis Carroll en *Sylvie and Bruno*¹⁴⁴ describe una representación superpuesta a la realidad, de un lugar en cuyo mapa una milla ocupa una milla y que finalmente acaban por usar el país como su propio mapa. Esto supone la eliminación de la escala, es decir, la supresión de un grado de representación. Más tarde J. L. Borges junto con Bioy Casares abordaron este mismo tema del mundo solapado a su representación en «El rigor de la ciencia»:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Borges, J. L. (2004)¹⁴⁵

Borges ya había tratado el asunto de la representación a escala 1:1 en Funes el memorioso¹⁴⁶ donde el protagonista tarda un día entero en recordar un día pasado. El uso de la escala temporal 1:1 contradice la noción misma de la representación. Esta insistencia de el mundo que convive con su representación parece ser la responsable de que los sentidos proyecten o prevean el mundo antes de su experiencia, definiendo y acotando sus posibilidades interpretativas anticipadamente.



KANDINSKI, V. (1913) Notes.



Habitualmente el objeto y su representación suelen estar distanciados; la presencia de uno deslegitima la presencia del otro, pero en ocasiones se fuerza esta unión artificialmente. Juntando al objeto con su representación se provoca una especie de significación saturada de ambos. El objeto ahora sobre-representado provoca cierto colapso interpretativo. Se subrayan sus similitudes y diferencias a la vez que se acentúan las complejas relaciones que mantienen entre sí.

¹⁴⁷ Discusión que sigue vigente entre los físicos que discrepan en torno a la representación del hipercubo, es decir en la posibilidad o imposibilidad de explicar la cuarta dimensión desde la tercera.

Esta equiparación real o ficticia forma una mezcla heterogénea e inestable en la cual se establecen relaciones de dependencia en un solo sentido. Mientras la representación es dependiente, la presentación, el objeto por sí mismo, es autónoma. Algunos autores han llevado esta autonomía del objeto hasta el extremo de afirmar la imposibilidad de su representación. Volviendo a Flatland, es decir, se puede afirmar que una representación de menos dimensiones no tiene capacidad de representar el mundo en su complejidad¹⁴⁷. Sin embargo Rancière, achaca esta imposibilidad de la representación, a la simultaneidad de dos formas distintas de mirar al mundo: una bajo la óptica de los diferentes regímenes de pensamiento del arte y otra desde una óptica externa y ajena al arte:

¹⁴⁸ Rancière, J. El significado de representación. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011, p.121.

Dos lógicas se hallan entremezcladas. La primera implica la distinción entre diferentes regímenes de pensamiento del arte, es decir, diferentes formas de la relación entre presencia y ausencia, sensible e inteligible, demostración y significación. La segunda no conoce el arte como tal. Sólo conoce diferentes tipos de imitaciones, diferentes tipos de imágenes. La complejidad de estas dos lógicas heterogéneas tiene un efecto muy preciso: transforma los problemas de reglaje de la distancia representativa en problemas de imposibilidad de la representación. La prohibición se desliza entonces en este imposible, negándose y brindándose como simple consecuencia de las propiedades del objeto.

Rancière (2011)¹⁴⁸

En cualquier caso esta dependencia unidireccional establece un orden en el cual, la representación, por su carácter vicario, ocuparía un lugar inferior a la propia presentación del objeto. Danto, refiriéndose a la representación como relato superficial subordinado a otras apariencias, dice de ella:

¹⁴⁹ Danto, A. C. Capítulo 1. Obras de arte y meras cosas. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.36.

...como apariencias de apariencias, están doblemente alejadas de la realidad y, en consecuencia, solo pueden aspirar al nivel ontológico mas bajo.

Danto, A. C. (2002)¹⁴⁹



RICHARDSON, T. (1960) *The Entertainer*.

Algunos artistas aspiran a un contacto más íntimo con el mundo, a un arte menos mediado y por tanto a una relación igualitaria con el sujeto. Otros están simplemente fatigados de apartar tanto simulacro, para intentar ver qué hay al otro lado. Y otros simplemente se sienten inclinados a evitar la representación, sabiendo o sin saber por qué. Pero es un hecho que su presencia ha disminuido, así como que no es la única posibilidad expresiva a través de la que se manifiestan los propósitos y las producciones artísticas como sucedía tiempo atrás.



*



*



150 Baudrillard, J. *La simulación en el arte* [ebook]. Granada: Universidad de Granada, 2005. [Consultado el 22 de septiembre de 2014]. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>> p.32.

El poder del objeto entonces se abre camino a través de la simulación, a través de los simulacros, a través del artificio que le hemos impuesto. Allí está la ironía, desde luego; es una especie de revancha del objeto, el cual se convierte en una suerte de «extraño atraedor» como se dice en física.[...] Es el fin de la aventura de la representación, o del dominio del mundo por la voluntad de la representación, como dice Schopenhauer; ya que el objeto vuelto atraedor extraño (puede tratarse de un objeto, un acontecimiento, un individuo, lo que sea) ya no es un objeto estético, es un objeto transestético. Despojado por la técnica de toda ilusión, despojado de su origen, ya que es producido a partir de modelos, despojado de su sentido y su valor, ya no es el objeto de un juicio estético: está desprendido, a la vez, de la órbita del sujeto así como de su visión. Es entonces cuando el objeto se convierte de cierto modo en un objeto puro, que vuelve a encontrar quizá algo de la inmediatez, de la fuerza, de esas formas anteriores a la estética, las formas de antes de la estetización general de nuestra cultura.

Baudrillard, J (1988)¹⁵⁰



*



151 *Ibidem*. p.18.

152 Rancière, J. *Imagen metamórfica. El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010, p.48.

No creo, como dice Baudrillard, que «el arte todo entero se ha vuelto iconoclasta»¹⁵¹ pero sí que el hartazgo de simulacro ha impulsado la emergencia de la presentación en el arte –y probablemente en otros ámbitos–. Y que esta saturación de ilusión de realidad «como si» fuera la propia realidad ha fomentado cierto desinterés por la representación tanto como medio o artifice de este ocultamiento. Este dejar de lado la representación equivale a un rechazo de la realidad por su condición de no ser otra cosa que apariencia de realidad; como dice Rancière «la crítica de la ilusión de las imágenes ha podido ser revertida en crítica de la ilusión de realidad»¹⁵², yo añadiría, y viceversa: que la crítica a la realidad se ha convertido en una crítica de su representación. La representación es un terreno en la que muchos artistas no se hayan cómodos hasta el punto de buscar alternativas que le permitan desarrollar su actividad al margen de ésta.



*



*



*

153 Baudrillard, J. *La simulación en el arte* [ebook]. Granada: Universidad de Granada, 2005. [Consultado el 22 de septiembre de 2014]. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>> p.34.

En verdad, debe haber dos maneras de escapar de la trampa de la representación -porque la representación es para la estética una trampa: hay la de la deconstrucción de la representación, esa deconstrucción interminable que ya ha durado al menos un siglo, y en la que la pintura no deja de mirarse, de morir en los trozos de espejo roto, de manosear siempre los restos, los residuos, teniendo siempre como contrapartida la dependencia del objeto perdido, la dependencia de su propia muerte, siempre en busca de una historia, en busca de un reflejo. Y hay la de salirse entonces totalmente de la representación, olvidar toda preocupación de «lectura», de interpretación, de desciframiento, olvidar toda la violencia crítica del sentido para alcanzar la modalidad de aparición y desaparición de las cosas, esa en la que simplemente declinan su presencia [...] Hay que entrar en el espectro del objeto, el espectro de disuasión del objeto, el cual es justamente la forma de la ilusión, o sea, en el sentido literal, hay que «iluderar», entrar en el juego, entrar en el juego del objeto.

Baudrillard, J (1988) 153

A mi entender la posibilidad de escapar de la representación a través de la deconstrucción que plantea Baudrillard conduce a otra trampa. Por que esta recomposición, como él mismo observa, mantiene una vinculación similar con lo que él llama, objeto perdido, convirtiendo a estas estrategias –más o menos vanguardistas– en variedades de la propia representación, más destinadas a su propia regeneración que a la posibilidad de encontrar una nueva alternativa.

La aparición directa del objeto y de otros modos ajenos a la representación en el ámbito artístico es efecto de la crisis de la representación, a la vez que contribuye a ella como causa añadida. Este impulso por abandonar la representación reclama necesariamente diferentes formas de expresión, ajenas a las que se han usado hasta ahora para evitar el regreso a la situación de partida.

154 Rancière, J. *El significado de la representación. El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011, p.121.

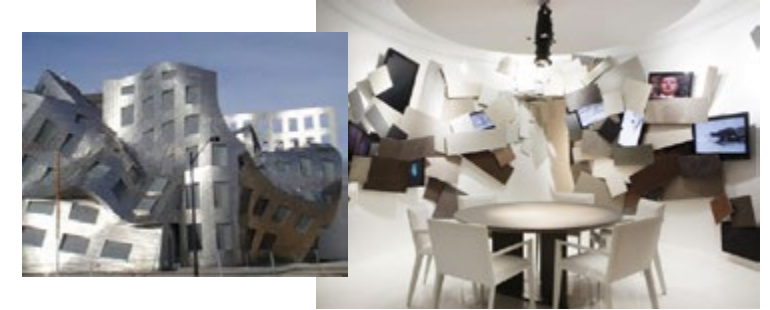
Por un lado, argumenta sobre la imposibilidad interna de la representación, sobre el hecho de que cierto tipo de objeto la ponga en ruina al destruir toda relación armoniosa entre presencia y ausencia, entre sensible e inteligible. Este imposible apela entonces desde el modo representativo del arte hasta otro modo del arte.

Rancière (2011) 154

Esta relación entre presencia y ausencia cuya apoteosis consiste en emular la presencia desde la ausencia se asemeja a esa eficaz, arcaica, y perversa táctica de seducción que atrapa al sujeto en la



GRIS, J. (1918) *La Guitarra*.



*



*



*



*



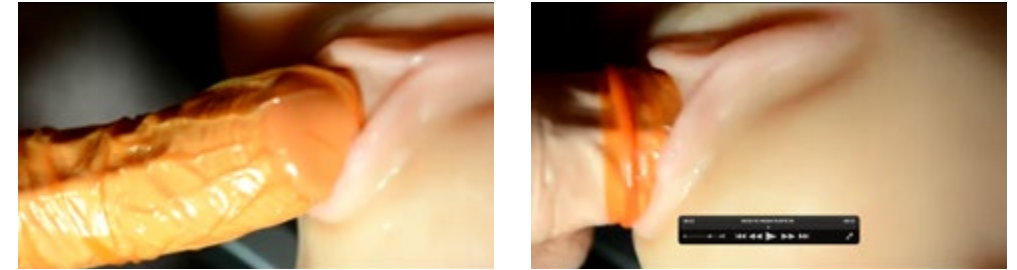
*

permanente oscilación entre el «si» y el «pero no», estrategia a la que por carácter unos se muestran mas inclinados o vulnerables que otros. Como dice Foster:

¹⁵⁵ Foster, H. 5. El retorno de lo real. El realismo traumático. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p.140.

Mediante estas embestidas o detonaciones parecemos casi tocar lo real, que la repetición de las imágenes a la vez distancia y apremia hacia nosotros.

Foster, H. (2001)¹⁵⁵



Ese parecer-casi-tocar-lo-real no sólo no me parece suficiente, sino que me parece demasiado poco para conformarse. La representación es a la presentación lo que el onanismo pornográfico es al acto sexual. No es lo mismo –como dice Hal Foster refiriéndose a una excelente representación– «parecer que casi estás tocando lo real» que tocarla. Es decir; que en el mejor de los casos, no es lo mismo parecer que casi estás teniendo una relación sexual, que estar teniéndola. Todos sabemos distinguir claramente la diferencia y no parece deseable conformarse con el simulacro pudiendo acceder a lo genuino. El mejor antídoto para la ausencia es sin lugar a dudas la presencia.

¹⁵⁶ Reinhardt, A. *Twelve Rules for a New Academy*. New York: Art News, 1957.

A work of art is always present.

Reinhardt, A. (1957)¹⁵⁶



DOKOUPIL, J. G. (1987) *Madonnas in Ecstasy*.

Ha habido desde el principio del uso de la representación una fascinación por su asombroso y a veces admirable poder de evocación. Sin embargo, esta facilidad y este éxito, sin paliativos, son los desencadenantes de su eufórico declive, apenas significativo fuera del terreno artístico. Este efecto ha sido tan determinante para el arte, que es observable incluso en la pintura, que durante mucho tiempo se ha comportado —y seguirá comportándose en el futuro— como un refugio de la representación. Hasta el punto que ha necesitado apartarse de este atolladero:

¹⁵⁷ Huberman, G. D. El dilema de lo invisible, o el juego de las evidencias. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010, p.35.

...no representa nada, no representa nada como imagen de otra cosa. No se da como el simulacro de nada. Más precisamente, deberá convenirse en que no representa nada en la medida misma en que no vuelve a poner en juego ninguna presencia supuesta en otra parte -cosa que en mayor o menor grado intenta toda obra de arte figurativa o simbólica, y toda obra de arte ligada en mayor o menor grado al mundo de la creencia.

Huberman G.D. (2013)¹⁵⁷



¹⁵⁸ Weiner, L. Hablemos sobre arte. *Mi libro es su libro*. México D.F.: Alias, 2008, p.103.

¹⁵⁹ Me he visto obligado a tachar el «como si» que devuelve hacia el mundo de la experiencia falsificada.

¹⁶⁰ Danto, A. C. Capítulo 6. Obras de arte y meras representaciones. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.237.

¹⁶¹ Rancière, J. El significado de antirrepresentación. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011, p.130.

Este rechazo de la representación equivale simultáneamente a un impulso hacia la presentación, como dice Weiner, L. (2008) «El arte es una realidad que es presentada y colocada delante de otra gente»¹⁵⁸. La presentación como dice Danto nos pone frente a la propia «exteriorización de la conciencia del artista, como si pudiéramos¹⁵⁹...» —pudiendo— «...contemplar su manera de ver y no sólo lo que vio.»¹⁶⁰ La representación dice cómo es el mundo o cómo «lo vio» su creador, mientras que las presentaciones generan un poco más de mundo nuevo. No se representa algo que ya existe, se está afirmando: «esto también puede ser, y puede serlo del modo tal que se manifiesta». La presentación es también un eficaz antídoto para evitar la distancia representativa, aquella que se interpone entre el arte y el resto del mundo, como de nuevo dice Rancière:

Recusa la separación entre un mundo de los hechos propios del arte y un mundo de los hechos ordinarios. Ésa es, en efecto, la paradoja del régimen estético de las artes. Plantea la radical autonomía del arte, su independencia con respecto a cualquier regla externa. Pero la plantea en el mismo gesto que elimina la clausura mimética que separa la razón de las ficciones y la de los hechos, la esfera de la representación y las otras esferas de la experiencia.

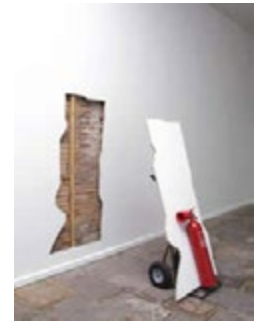
Rancière (2011)¹⁶¹

Este arte de la presentación no rechaza la distinción entre lo ordinario y lo extraordinario, tan sólo considera lo extraordinario como un momento de lo ordinario. Una de las consecuencias de desestimar esta distancia es que el mundo ordinario se aproxima al arte. Las diferencias dejan de ser tan fáciles de identificar, lo cual revierte en una experiencia del mundo más próxima a la experiencia del arte, tal como ha sido entendida hasta nuestros días. Lo extraordinario es simplemente aquello que se sale de lo ordinario, o que nos proporciona una experiencia distinta de la ordinaria, no aquello que está dentro de una cápsula extraordinaria. La presentación crea las condiciones para un encuentro directo, in-mediató, es decir «sin-mediación» que no deja lugar a la representación porque la experiencia misma de la propuesta es irremplazable e intraducible.

Hay algo de cierto en la reivindicación de -prestar atención a la obra en si misma-, ya que la experiencia directa no es prescindible. [...] Pero tampoco hay sustituto posible de la experiencia directa ni de las cualidades mas simples –como



ELMGREEN & DRAGSET (2008) *Boy Scout*.



ELMGREEN & DRAGSET (2002) *Fire Extinguisher*.



*



*



*



*



*



*



*

¹⁶² Danto, A. C. Capítulo 7. Metáfora, expresión, estilo. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.251.

¹⁶³ "Tienes que quedarte quieto y pensar: «De hecho sólo esto en relación conmigo»" (traducción del autor). LAWRENCE WEINER / NICC ARTIST TALK [PART 1/5]. 6 de abril de 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=wVZmcDEDrx0&list=PLAsuafWA8GxxXR76oE1hUfrxep7ZLwFn&index=4>> Consultado el 15 de septiembre de 2015.

¹⁶⁴ Huberman, G. D. citando a Benjamin, W. en *La doble distancia. Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997, p.94.

-rojo- si se entiende que –en el caso del predicado rojo- ninguna descripción, por muy detallada que sea, equivale a su experiencia primaria. Sin duda se podría afirmar, a partir de esta analogía , que hay algo único e irreductible en las obras de arte.

Danto, A. C. (2002)¹⁶²

El encuentro con lo extraordinario hace saltar los interrogantes que no son otros, según Weiner, L. (2015) que los que giran en torno a la propia relación entre la propuesta y el sujeto, y de hecho nos da unas instrucciones, propone un modo de empleo de la propuesta artística: *"You have to stand still and think: «In fact just this related to me»"*.¹⁶³

Con esta exposición podría parecer que me estoy refiriendo a un fenómeno reciente, pero no es así en absoluto. La presentación es tanto o más antigua que la presentación. Algunos primates son capaces de señalar objetos con el dedo del mismo modo que se indica una botella de cerveza al camarero para pedirle otra, utilizamos el objeto tanto para referirnos a él mismo o a uno similar como al concepto, con ese gesto no se dice «esta botella», sino «otra más igual que ésta». Hace más de 30.000 años que hay **impresiones de manos** –en negativo y algunas mas escasas en positivo- junto a las pinturas rupestres, las cuales podríamos interpretar como una representación de una mano, pero perfectamente pueden ser entendidas como aquello que son, la huella directa de una mancha sobre una mano apoyada en la piedra, sin representación de por medio. La huella como dice Walter Benjamin, denota "la aparición de una proximidad, no importa cuán lejos pueda estar lo que la ha dejado"¹⁶⁴, no es una representación de esta proximidad sino que denota la proximidad misma. En **tallas y máscaras prehistóricas** encontramos muchos ejemplos de uso de dientes y pelo. En el Siglo 15 a. C. la cultura Mixteca utilizaba en las máscaras de **Tezcatlipoca** dientes humanos. Los **primitivos pobladores de Nueva Guinea** realizaron numerosas figuras con cráneos y pelos. En la **imaginería barroca** también se utilizan, pelo, dientes, ropa, joyas, armas y utensilios reales que son usados por las representaciones generando una poderosa asociación que intenta contagiar de realismo a la representación. En algunos rituales de **magia negra** se utilizan atributos reales de la persona representada para que la representación esté constituida por la misma sustancia que lo representado, para que la figura alcance un cierto grado de presentación y más que una simple figura sea un fragmento de aquello que representa. En iglesias cristianas encontramos **exvotos** con mechones de pelo que hacen referencia a la persona de quien procede. Muchas de estas estrategias se asocian a rituales mágicos y por tanto han tenido una existencia más o menos velada. En la medida en que la representación se fue volviendo cada vez más eficaz, se fue marginando la presentación. De modo que entre el barroco y el XIX apenas hay ejemplos de presentaciones en el arte



(Siglo XVII) *Máscara vudú*. Pueblo Fon, antiguo reino de Dahomey, actual Benin.



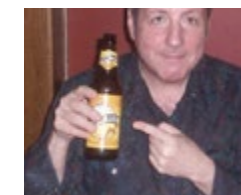
(Mitad del siglo XVI) *La mascarará de Alexander Peden*.



(Siglo XIX hasta S. XX) *Figura femenina*. Sepik oriental, Nueva Guinea.



(Siglo XV) *Tezcatlipoca*.



(30000 AP.) *Mano roja en positivo y negativo*. Cueva de Chauvet- Pont d'Arc, Francia.



(Siglo XVIII) *Cristo de la paciencia*. Templo de San Bartolo Cuautlalpan, en Zumpango, México.

occidental. Pero en el seno de la pintura, un medio representativo por excelencia, sucede un cambio donde menos había esperarlo, en cuanto a que supone una profunda transformación de la perspectiva desde la que hasta el momento se había abordado la representación. Este replanteamiento llega de la mano de **Whistler, Turner y Cezanne**, entre otros, que al obrar una voluntaria materialidad en la superficie del cuadro, provocan el equilibrio de su doble naturaleza: Por un lado opera el carácter de imagen y por el otro el carácter de objeto, de lienzo manchado de oleo. Algunos de estos cuadros, pueden considerarse simultáneamente como representación y presentación, convirtiéndose de este modo en un referente imprescindible para toda la pintura posterior. Es una pintura que miente menos. La apuesta por la presentación sube inmediatamente después un eslabón definitivo, al principios del S.XX Marcel Duchamp presenta objetos que en principio ya no tienen porqué representar nada. Abriendo las puertas al abandono de la representación por las que la pintura se estaba asomando. Paralelamente se siguen dando pasos en esta misma dirección. En algunos casos el collage utiliza objetos planos, portadas de diario, etiquetas de licores para representarse a si mismas. Danto refiriéndose a esta técnica apunta:

165 Danto, A. C.
Capítulo 1. Obras de arte y meras cosas.
La transfiguración del lugar común. Barcelona: Paidós, 2002, p.31.

...Picasso, quien a su vez, pegó la etiqueta de una botella de Suze en un dibujo de una botella, dando a entender que no tenía ningún sentido aproximarse a la realidad mediante un arduo ejercicio académico cuando existe la posibilidad de aislar fragmentos de ella e incorporarlos simplemente a nuestras obras, alcanzando de inmediato algo a lo que la mano académica mas dotada ni siquiera podía aspirar.

Danto A. C. (2002)¹⁶⁵

El *frottage*, la mayor parte de las veces se usa al servicio de una representación pero en ocasiones presenta el rastro que deja un objeto bajo el papel —que a la vez trata de representar el mismo objeto que había debajo— por lo que también podemos considerarlo una huella. El *gyotaku* técnica popular japonesa del S. XIX era utilizado para dar testimonio de las capturas de los pescadores. Consiste en envolver con papel un lado del pez previamente entintado que al ser presionado recibe la imagen impresa del pez. Podría considerarse una especie de monotipo, y al igual que los anteriores, es simultáneamente un pez representado y la presentación de la mancha que deja un pez entintado. En el *assemblage* ocurre lo mismo que en el *collage* cuando dos objetos se unen para formar parte de una forma abstracta, ambos mantienen lazos significativos consigo mismos, — como se hace patente en *It's Another Spring*, 1961, de Man Ray. Sin embargo cuando dos objetos juntos forman una nueva representación, como en, *Tête de taureau*, 1943 de Picasso, estos lazos se debilitan, los objetos



WHISTLER, J. (1877) *Nocturne in Black and Gold. The Falling Rocket.*



TURNER, W. (1840) *Sun Setting over a Lake.*



CÉZANNE, L. A. (1868-1868) *La rue des Saules à Montmartre.*



ACCONCI, V. (1970) *Trademarks.*



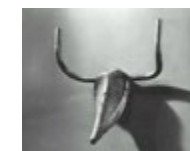
ERNST, M. (1926). *Les Mœurs des Feuilles.*



LICHTENSTEIN, R. (1962) *Keds.*



(Picasso, P - Verre et bouteille de Suze (1912) Washington University Gallery of Art , Saint Louis)

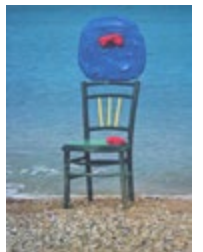


(2014) *menosquinientos**

ceden su protagonismo a la nueva forma conjunta, porque devienen representación. Esta vocación de presentar se puede rastrear de forma intermitente en el arte contemporáneo. El **land-art**, utiliza elementos del paisaje entendidos e incluidos como tales sin otras atribuciones significativas que las que ya tienen. El suelo, el horizonte, el cielo, el agua, etc. forman parte de la propuesta sin alterar su significación. En numerosas instalaciones y proyectos *site-specific* al igual que el *land-art*, se atribuyen a los espacios, elementos y circunstancias en los que se inscriben características y funciones similares a las que antes y después de su exposición estos objetos tenían y tendrán, entrando en contacto y dialogando con ellos.

Las estrategias apropiacionistas que empezaron con Duchamp van reapareciendo constantemente y hasta nuestros días en diferentes momentos y de la mano de diversos artistas, pero el arte por naturaleza inconformista, tiene por definición que llevar al límite todas sus posibilidades y nos encontramos con el recorrido a la inversa que supone un regreso a la representación pero a través del objeto. Me estoy refiriendo a obras que comparten un patrón similar; todas presentan reproducciones de objetos a tamaño natural, algunas de ellas policromadas, con los colores originales, cumpliendo la función de representar a modo de una presentación simulada. **Two Beer Cans**, 1960, de Johns, J. **Brillo Box** 1964 de Warhol, A. o de un modo similar Segall, G. en **Three Figures and Four Benches**, 1979, convierte sujetos en representaciones devolviéndolos al contexto original en actitudes y usos propios del espacio donde están ubicadas. También encontramos ejemplos en la escultura de Miró, J. **Rellojge de vent.** 1967, **Dona i ocell**, 1967, o **Dona asseguda en una cadira i un nen**, 1967, en **Ohne Titel**, 1983, de Fischli, P. y Weiss, D. Y en Tàpies, A. **La butaca**, 1987, o **Rentamans i llibres**, 1987. No quiero especular sobre hasta que punto se trata o no, de una estrategia fetichizante, pero parece evidente que para muchos parte del encanto de estas obras se debe a la perfección realística de la reproducción representativa y se prefiere una representación casi perfecta de una una caja de cartón, a una vulgar caja de cartón, un nuevo sillón de bronce que un viejo sillón usado. Se prefiere la copia –artistizada–, –como decía Feuerbach– al original.

Simulando la técnica del *readymade*, Fischli y Weiss dirigen nuestra atención al soporte material sin revelarlo, sin hacerlo visible, sin re-presentarlo. La diferencia entre lo *real* y lo *simulado* no puede ser *reconocida*, sólo producida, porque todos los objetos en el mundo pueden ser vistos simultáneamente como *reales* o *simulados*. Podemos producir la diferencia entre lo real y lo simulado colocando una cosa o imagen bajo la sospecha de no



¹⁶⁶ Groys, B. Sobre lo nuevo. *Antología*. México D.F.: COCOM, 2013, p.25.

ser *real* sino meramente *simulada*. Colocar una cosa común en el contexto del museo significa precisamente colocar el soporte material, las condiciones de vida de esta cosa bajo sospecha permanente.

Groys, B. (2013)¹⁶⁶

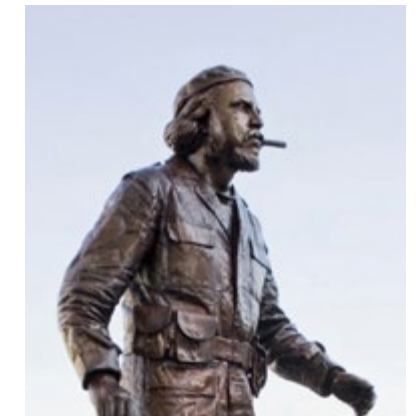
¹⁶⁷ Porque el producto final no es otro que fotografías numeradas para su comercialización.

Con el mismo ánimo de explorar las posibilidades contrarias al flujo tradicional, que va desde el mundo en dirección a la representación, hay quienes hacen presentaciones inspiradas en la propia representación. Como han llevado a cabo Meade, A. en *Transit*, 2009 y Orlan, *Saint Orlan's Reincarnation*, 1990. Cuyo interés reside exclusivamente en invertir la dirección representativa, pero que convergen hacia el mismo fetichismo que antes se mencionaba¹⁶⁷. El mismo mecanismo se encuentra en las *estatuas vivientes o hombres estatua*, el cual es remunerado por convertirse en la representación de una estatua, dejando provisionalmente de ser un hombre y por dejar de ser él mismo. Es el espectáculo del sacrificio a través de la negación de la acción y la identidad, lo más abyecto y antipoético que quepa imaginar. Y una vez más el artista le da otra vuelta de tuerca a la situación; Jankowski, C. hizo moldes de varias esculturas vivientes, *Living Sculptures*, 2008, y los fundió en bronce, rizando el rizo y haciendo una representación de un hombre que representa a su vez otra representación.

Al igual que la representación, la presentación ha acompañado al hombre desde el principio. La presentación ha seguido su propia y discontinua evolución, no tiene su origen en un proceso de des-representación. No es una nueva estrategia que emerge necesariamente como una reacción contra la representación, sino que es una tentativa que aflora al margen de ella. Pero es cierto que la actual sobresaturación de mundo representado aviva el deseo de explorar otras posibilidades.

Este exceso, este éxtasis representacional, de consecuencias impredecibles, puede estar provocando una crisis representacional o su declive.

...a partir de ahora, todo está en un mismo plano, lo grande y lo pequeño, los acontecimientos importantes y los episodios insignificantes, los hombres y las cosas. Todo está igualado, igualmente representable. Y este "igualmente representable" es la ruina del sistema representativo. A la escena representativa de la visibilidad de la palabra se opone una igualdad de lo visible que invade el discurso y paraliza la acción. Esta nueva visibilidad tiene propiedades muy particulares. No hace ver, impone presencia. Pero esta presencia es en sí singular. Por un lado la palabra ya no



*

¹⁶⁸ Rancière, J. El significado de antirrepresentación. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011, p.129.

se identifica con el gesto que hace ver. Manifiesta su opacidad propia, el carácter subdeterminado de su poder de “hacer ver”. Y esta subdeterminación se convierte en el modo mismo de la presentación sensible propia del arte.

Rancière (2011)¹⁶⁸

Se han enumerado muchas virtudes de la presentación pero esta genera a su vez sus propios inconvenientes, como es el hecho de que muchas presentaciones se manifiesten como verdaderos originales, lo cual no contribuye a su difusión y restringe por tanto una accesibilidad horizontal a las propuestas. Sin embargo la mayoría de representaciones potencialmente reproducibles limitan el número de copias resucitando así el carácter fetichista de la obra única. Por el contrario algunas presentaciones realizadas con objetos industriales son perfectamente reproducibles. Hay que tener presente que la renuncia a la representación reduce el abanico de posibilidades del artista situándolo en una posición de aparente minusvalía. Al arte no le convienen en teoría las restricciones –pese a que las vanguardias se fundamentaban mayoritariamente en ellas– pero en la práctica cuando las posibilidades son infinitas el artista es presa de un vértigo paralizante contra el que a menudo opone y se impone sus propios límites, aunque sólo sea para poder orientarse dentro de ellos o sobrepasarlos.

¹⁶⁹ Es significativo que aquellos que dicen amar la belleza normalmente se refugian en periodos concretos de la historia –digamos que entre Grecia y el S. XIX–, encontrándola casi siempre dentro de unos patrones preferentemente miméticos y occidentales –con algunas excepciones– como si la belleza de otras épocas o culturas no pudiera considerarse al mismo nivel.

No hace tanto tiempo que no cabía en las mentes una concepción del arte separado de la belleza¹⁶⁹. Pero esta acabó siendo patrimonializada por los distintos poderes, político, social, financiero, religioso, por los medios informativos y sobre todo publicitarios, por el espectáculo en general, sirviendo directa o indirectamente como medio de fascinación, de seducción y coerción. Hasta el punto de que muchos creadores empezaron a sentirse incómodos con ella –manifestando una tendencia hacia una especie de «estetopausia» o según otros de «anaestesia»–. Sin violentas rupturas se fue dejando de lado, algo que hasta entonces había parecido el corazón de la propia esencia del arte. Sin embargo, la belleza no forma una parte activa de la mayor parte de las producciones recientes, no está proscrita pero desde luego no es ni siquiera un elemento definitorio del arte que se hace en nuestros días. En algún momento debió entrar en competencia con la verdad. Hasta el punto –observable en Barcelona– de que un lugar feo parece inmediatamente más real y que los sitios muy cuidados y hermosos que parecen sobreprotegidos y artificiales. Estas consecuencias eran impredecibles hace un siglo. Quien sabe si la representación tan implicada como está con la legitimación de la apariencia de realidad no puede acabar siendo también desdeñada, – en un proceso de «iconopausia»– como en su momento ocurrió con la belleza.



RIEFENSTAHL, L. (1938). *Olimpia*.



RIEFENSTAHL, L. (1934) *Triumph des Willens*.



BERNINI, G. L. (1647) *Éxtasis de Santa Teresa*.



La apuesta por la presentación nunca fue en mi caso una verdadera elección, sino el fruto de una intuición, relacionada con la posibilidad de modificar un fragmento del mundo directamente, así como la necesidad de utilizar para la expresión otras herramientas distintas de aquellas que usan los medios. Sería preferible no emplear las mismas armas que utilizan aquellos que se esfuerzan en blindar la apariencia de realidad, contra la cual pretendo oponer mis propuestas, «preferiría no hacerlo». El arte no puede alcanzar nuevos objetivos ni nuevos puntos de vista utilizando las mismas convenciones que llevan implícitas los medios a través de los cuales se lleva a cabo la legitimación de las apariencias como realidad. Son algo más que escrúpulos expresados en términos de una higiene moral –ni los escrúpulos, ni la higiene, ni la moral, probablemente convengan a un arte que se precie y que pretenda ser libre– sino que estas prevenciones sólo tienen sentido en términos de pura eficacia y funcionalidad. El cine, la publicidad, la prensa, la televisión, el diseño y el espectáculo en general, gozan de unos recursos tan desproporcionados que no tiene sentido plantear un enfrentamiento con sus propios medios, ésta y no otra, es la verdadera minusvalía que condena al fracaso antes de empezar. Tampoco me parece que el arte pueda seguir formando parte alegremente de la lista de los medios, como uno más –el rebelde doméstico del grupo–. No son los compañeros elegidos ni adecuados para esta aventura, sería preferible, en la medida de lo posible, independizarse de ellos. Un modo de singularizarse es materializar propuestas genuinas, que ni siquiera sean comparables, que no compartan los mismos medios para no estar inevitablemente orientadas hacia los mismos fines. Si el arte pretende llegar a lugares nuevos no puede escoger los caminos de siempre.

170 Rancière, J. ¿Sin medida común? El destino de las imágenes. Buenos Aires: Prometeo, 2011, p.55.

No existe inteligencia allí donde existe agregación, *atadura* de un espíritu a otro espíritu. Existe inteligencia allí donde cada uno actúa, cuenta lo que hace y da los medios para comprobar la realidad de su acción. La cosa común, colocada entre las dos inteligencias, es la prueba de esa igualdad, y eso con un título doble. Una cosa material es, en primer lugar, «el único puente de comunicación entre dos espíritus». [...] pone a dos espíritus a una distancia que los mantiene como iguales, mientras que la explicación es aniquilación de uno por el otro.

Rancière, J. (2011)¹⁷⁰

Lo más estimulante de esta aventura es que esta situación de exceso de apariencia y de realidad disminuida nos sitúa ante un nuevo paradigma que empuja hacia la creación de nuevas condiciones y nuevas preguntas. Condiciones bajo las cuales resultaría desaconsejable utilizar el engaño, si lo que se pretende tocar es lo verdadero. Si se quieren acortar distancias entre el arte, el mundo y



el sujeto, no se pueden reducir usando herramientas que consoliden la mediación. La presentación unida a la voluntad autoexplicativa de las propuestas forman un poderoso cóctel emancipatorio, tanto para el sujeto como para el artista, que opera tanto dentro del arte cómo posteriormente fuera de él. Ante una presentación podemos situarnos frente a ella sin más, equipados con las asequibles instrucciones de Weiner «...quedarte quieto y pensar: De hecho, sólo esto en relación conmigo»

En este punto conviene hacer una pausa para hacer una advertencia, porque a partir de este momento el texto dejará de ser abstracto y general para hacerse concreto y particular. La aproximación a los propósitos hacia la que los ejemplos concurren se hace desde un posicionamiento vocacionalmente práctico en detrimento de su enfoque teórico, invirtiendo el sentido que va de la teoría a la práctica, tal como se ha hecho en los textos precedentes. Se impone un acortamiento de distancias para poder referirse al arte desde el propio arte, tal como se viene reclamando. Este acercamiento se ha organizado desde las afinidades y convergencias de propuestas propias con otras realizadas por diversos creadores. De forma que entre ellas han ido perfilando aquello que tienen en común y aquello que las diferencia. Se detectarán numerosas ausencias, muchos creadores y categorías que podrían haber encajado no se verán aquí representados, esta omisión se debe al hecho de que he querido escribir sobre las condiciones que se crean, exclusivamente desde aquello que tenía un conocimiento directo, desde el propio ejercicio del arte. No se encontrarán aquí ni una selección de artistas, porque han sido escogidos interesadamente en función de su eficacia en aspectos muy concretos y no siempre por la calidad o la potencia que se pueda atribuir a la realización, de modo que ni están todos los que son, ni son todos los que están. Tampoco hallaremos categorías útiles para una cartografía, ni un análisis de la situación. Estos apartados son tan sólo el fruto de las interferencias entre el mundo y determinadas propuestas que salen a la luz esquivando en lo posible algunos aspectos de la representación o simplemente acortando la distancia que esta impone y que han sido realizados con una persistente voluntad autoexplicativa. De modo que estas materializaciones no son la demostración de lo expuesto, sin embargo, exponen evidencias tanto de lo escrito anteriormente, como de lo que vendrá a continuación. He dirigido la mirada hacia estas realizaciones más que a través de su relación conmigo a través de su relación con mis propuestas. Si ya es difícil poner nombre a una obra, más complicado resulta aunarlas bajo un sólo encabezamiento. Los ejemplos actúan a modo de paréntesis entre los cuales habita el propósito que los reúne.



2.1. PRESENTACIONES REPRESENTATIVAS

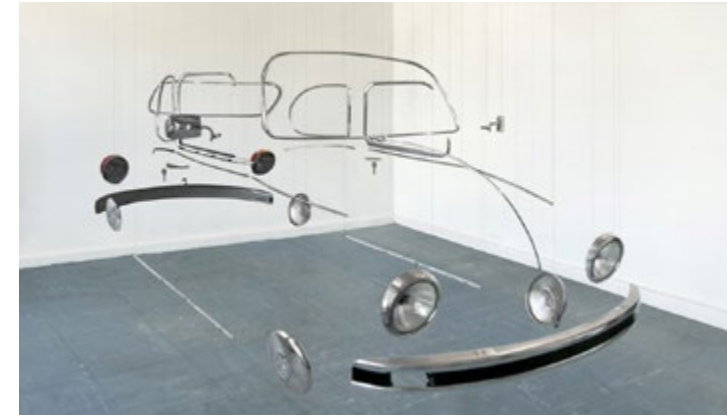
Presentación desmaterializada

La representación precisa casi siempre de un cambio de material, del original a su materialización. Un dibujo, una fotografía o un cuadro representativos no tienen la misma corporeidad que aquello que representan. A menos que la presentación sea alterada, el objeto no tiene porqué padecer cambios en su corporeidad. Uno de los modos de afectar a su materialidad sin afectar sustancialmente a su carácter consiste en la sustracción de parte del material de que está hecho. Cuando esto sucede, desaparece una parte y aunque podamos decir que todavía es el mismo objeto, éste ha sufrido una pérdida. A este proceso voy a referirme como «desmaterialización». Semejante procedimiento hace surgir inmediatamente la pregunta de hasta qué punto podemos extraer material o elementos de un objeto para poder seguir concibiéndolo como él mismo. Los objetos que han recibido este tratamiento pierden presencia y consistencia, porque podemos ver a través de ellos. Esta pérdida de corporeidad coloca al testimonio frente a un objeto ligeramente menos presente que un objeto similar ajeno a este proceso. Esta falta de presencia no es un inconveniente para que el objeto permanezca reconocible, sin embargo hay menos objeto y es menos denso. El déficit de corporeidad y por tanto de correspondencia con el objeto real del que proviene, lo convierte en algo por así decirlo menos materializado o por oposición más conceptualizado, más próximo al mundo de las ideas. En este proceso de alejamiento de la realidad el objeto se sitúa en un limbo entre su presentación y la representación de sí mismo, no pudiendo regresar a la objetualidad de la que proviene ni alcanzar la representación, pues mantiene todavía demasiados vínculos con el original.

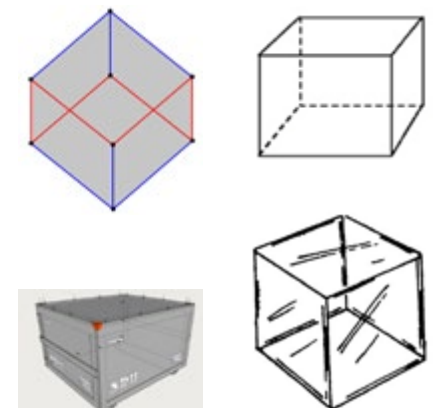
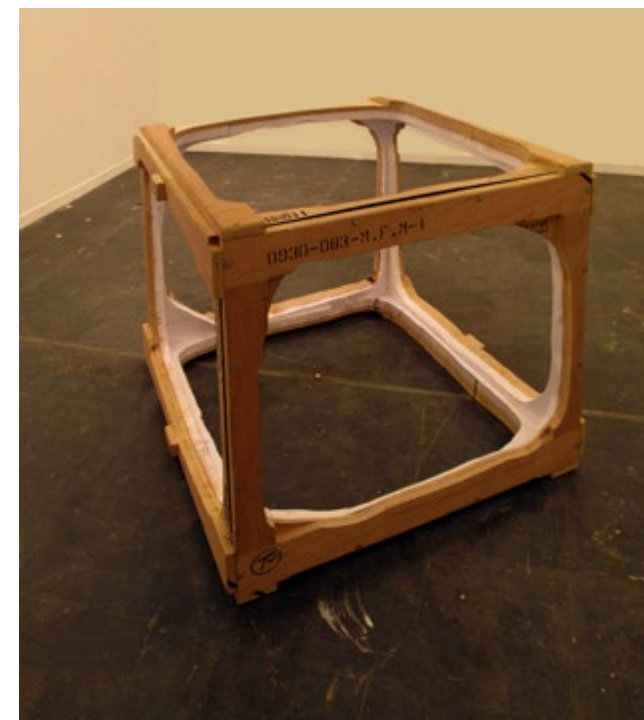
Emptybox*, 2011 es una caja de madera, especialmente diseñada para el transporte de obras de Arte, de la cual se sustrajo una gran cantidad del material con el que estaba confeccionada, concretamente de la parte central de cada cara, respetando así sus aristas. Cuando dibujamos un cuerpo geométrico, el objeto tiende a volverse transparente y a ceder todo el protagonismo de las caras en favor de las aristas. **Emptybox*** es un objeto esquematizado en cuanto que ha perdido gran parte de la información menos relevante, se ha aligerado, como se habla en términos digitales del peso de las imágenes. Un esquema es más ligero que una representación con más detalle. Ahora su esencia fluctúa entre la caja que ya no es del todo y la representación de la caja que nunca acabará de ser. A su vez **Emptybox*** desvela su interior y muestra al igual que los cortes y las secciones gráficas, realizadas con cierto afán pedagógico, la manera y los materiales con que está hecha. Pese a conservar su apariencia ha sufrido una transformación



TUERLINCKX, J. (2006) *Room of Volume of Air*.



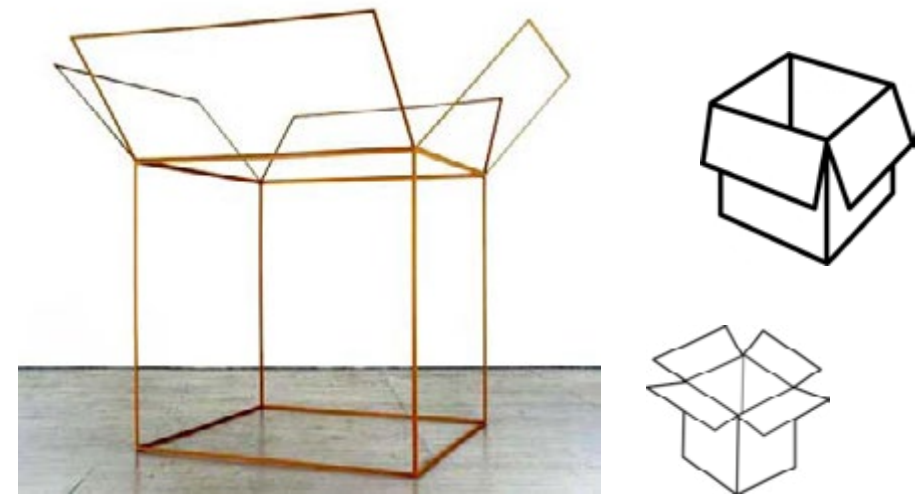
ORTEGA, D. (2006) _ *Fantasma*.jpg



disfuncional, ya no sirve para el propósito para el que fue concebida, no puede ocultar, guardar ni proteger obras de arte, o visto de otra manera el arte ya no puede ocultarse, encerrarse, ni protegerse de los cambios de temperatura ni los golpes, dentro de esta caja. Del mismo modo en que el contexto, los accesorios y la liturgia artísticas tienen un papel indiscutible en el reconocimiento de lo que es o no es arte. Todo lo que emerge del interior de un embalaje especializado dentro de un museo se reconoce fácilmente como arte. La caja acolchada y climatizada precede a la aparición de la obra como el marco o la peana. Quitar trozos de una de estas cajas equivale a una disminución de la –a veces excesiva– protección que envuelve las obras de arte, es dejar que el aire, la humedad y la luz circulen libremente por un espacio destinado a que casi nada pueda suceder, dejando el arte expuesto y en contacto directo con el mundo que le rodea. Este continente despojado de su función se convierte así mismo en el propio contenido de la propuesta.

Tom Friedman presentó en 2004 *Untitled (wooden open box)* una propuesta similar en algunos aspectos construyendo una estructura que esquematiza las aristas de una caja abierta. El subtítulo tiene varias significaciones simultáneas *wooden box*, –caja de madera– puede hacer referencia al material de que está hecha la estructura y a la vez al material con que podría estar hecha la caja que recrea –aunque más bien parece una caja de cartón por sus tapas abatibles–, y *open box* –caja abierta– alude a su doble apertura, la de la tapa, y también a la de sus cinco caras restantes. Friedman propone una representación, en cuanto que no hay caja verdadera, pero el hecho de que esté realizada tridimensionalmente y en el propio material en que podría estar hecha la caja, rebajaría en dos grados el difícilmente eludible reduccionismo al que obliga el ejercicio representativo. La gran diferencia entre *Emtybox** y la propuesta de Friedman es que la primera es una presentación –digámoslo así– *representativizante* y la segunda es una representación con rasgos de presentación. Téngase en cuenta que el subtítulo insiste en la falta de corporeidad de sus paredes, aspecto que sería irrelevante e incomprensible si se tratara de un dibujo. Tal es así que cuando se dibuja el típico cubo de seis caras, cubo que supone el primer acceso a la representación tridimensional infantil, uniendo los vértices de dos cuadrados superpuestos, no se hace referencia alguna a que el cubo esté vacío.

Una década antes Friedman realizaba *Untitled 1999/2002* un pupitre obsoleto al que ha practicado tantos agujeros como ha sido posible para que siga permaneciendo en pie. Ha ido extrayendo toda la madera que ha podido para detenerse justo antes de que se desmorone, dejando la mínima materia posible capaz de sustentar y permitir el reconocimiento del objeto original. Este tipo de pupitres de madera se utilizaban en los colegios en el pasado, pero hace tiempo que han desaparecido de las aulas, de modo que apenas sobrevive en los recuerdos de los mayores.



Hay un paralelismo entre la desmaterialización del pupitre y la inevitable corrupción de la memoria. Asistimos a un proceso de naturalezas enfrentadas, la materialización de la idea –inmaterial– de la desintegración de la memoria, o sea la representación de un pensamiento, y simultáneamente somos testigos de la presentación de la desmaterialización de un tipo de pupitre que está a punto de desvanecerse. Esta propuesta tiene en común con *Emptybox** el proceso de desmaterialización pero difiere en el aspecto memorial y temporal. El pupitre como tal está asociado al aprendizaje, si nos pudiéramos en situación de aprender, lo que se podría aprender aquí es la desaparición del mundo que nos rodeaba tal como lo conocimos, o extrapolando, la inmediata obsolescencia del presente.

Existe una obra similar en muchos aspectos **Remnant Chair** 2004-5 de Drew Daly, salvo que en vez de agujerear ha lijado y en vez de un pupitre se trata de una silla antigua ambos igualmente desmaterializados. El mismo la explica así:

... I sanded a chair down until I couldn't sand any longer if the chair was to remain able to stand. When I began, I thought I'd sand the chair to play with the idea of time and erosion, essentially erasing an object.

Drew Daly (2009)¹⁷¹

Daly y Friedman además de haber escogido objetos muy similares comparten concepciones parecidas: quitar materia hasta que la silla casi no se tenga en pie. En vez de agujerear, Daly lija la silla hasta que casi nos cuesta reconocerla. Estamos de nuevo ante un objeto desapareciendo, cuyos restos se reducen a la expresión mínima que permite que se le siga identificando como una silla, muy lijada, pero todavía la misma silla. La erosión es un desgaste producido por el roce cuyos efectos generalmente se manifiestan después de una exposición continuada a su acción. Cuando se aprecian los efectos del desgaste directa o indirectamente se asocian al paso del tiempo. De manera que ambas comparten esta preocupación por la desaparición del pasado, pues tanto Daly como Friedman han escogido objetos de una época anterior. Daly fue un poco más allá en cuanto a la desmaterialización de la silla hasta dejar una especie de volumen incierto sobre serrín en **Remnant Chair Sawdust** también del 2004-5. La silla y el serrín son ahora la misma materia, incapaz de mantener la forma que tuvo, recreando vagamente la forma anterior con la materia informe de la que estuvo hecha. Esta transformación parece referirse a los efectos devastadores del tiempo con ecos de la famosa frase del Génesis 3,19: *Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* –Recuerda hombre, que polvo eres y al polvo regresarás–.



Actuaciones híbridas

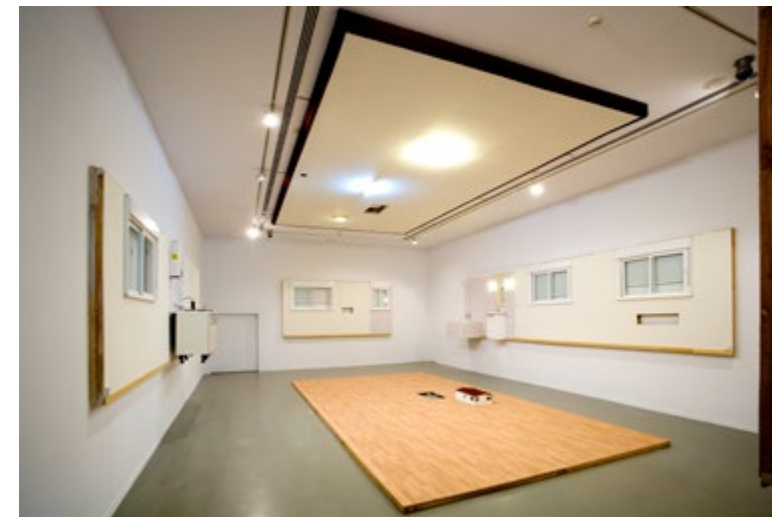
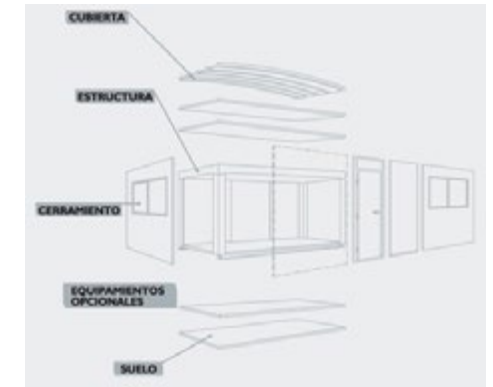
172 Groys, B. Las políticas de la instalación. *Antología*. México D.F.: COCOM, 2013, p.91.

La reproducción es infectada por la originalidad del modo como la originalidad es infectada por la reproducción.

Groys, B. (2013)¹⁷²

Para esquivar los condicionantes de la representación, algunas propuestas mezclan la presentación con su representación acortando o anulando la distancia entre copia y original. En 2008 se propuso, *interrorismo** y *exterrorismo** donde se pone de manifiesto esta hibridación de géneros. Estas propuestas, como el título deja suponer, son complementarias. *Interrorismo** se sirve de una casa prefabricada, la más económica del mercado, en un contexto marcado por la falta de perspectivas inmobiliarias. Y *exterrorismo**, emplea una cabina de vigilancia, un artefacto cuya existencia denota la presencia del miedo de los poseedores frente a los desposeídos, el control y la vigilancia para restringir un acceso. El espacio circundante es el que da la forma definitiva a *interrorismo** permitiendo por su función habitual y sus grandes proporciones, que las paredes completas de la casa desmontada tengan la apariencia de cuadros, tomando el aspecto de una representación por el hecho de atenuar su tridimensionalidad. En el caso de *exterrorismo** la disposición de las paredes, la observación *in situ* y de los planos fueron determinantes para su concepción, ya que en el caso de que los muros no hubieran escondido nada, no hubiera tenido sentido poner ventanas si no hay nada que enseñar. La concepción de estas dos propuestas ha estado por tanto ligada íntimamente al espacio donde se muestra.

*Interrorismo** expande una casa prefabricada hasta los límites del espacio que la alberga, separando cada pared de forma individual y colocándola sobre el plano equivalente del espacio expositivo, de modo que el suelo reposa en el suelo, el techo en el techo y las paredes, con todos sus atributos, están colgadas sobre la pared. De este modo se desactiva la seguridad del habitáculo cerrado convirtiéndolo en un lugar sin esquinas ni rincones cuyos planos independientes no incluyen ningún espacio, dejando el hogar expuesto en ambos sentidos; como desprotegido y como mostrado. A este movimiento expansivo de diástole se le opone un movimiento de sístole, implosivo, que se concentra en una pequeña maqueta de la casa montada con fragmentos de aquello que representa. La puerta está hecha con un trozo de puerta, las ventanas con trozos de ventanas y lo mismo ocurre con las paredes y el techo. Esta maqueta es una representación a escala de la casa –que ya no lo es– a la vez que es la casa misma. Plantea una paradoja conceptual porque la maqueta es-aquello-que-representa, original y representación simultáneamente.

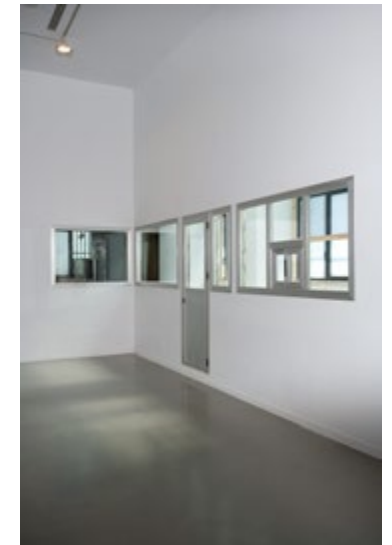


En la sala contigua *exterrorismo**, intercambia la puerta y las ventanas de una cabina de vigilancia con fragmentos de las paredes. De modo que sus funciones quedan desactivadas, ni se puede entrar ni se puede vigilar. Sin embargo esta capacidad de entrar o salir y ver fuera, sus funciones, quedan trasferidas a la sala de exposiciones, que en vez de imágenes que tapen el muro tiene ahora una nueva puerta y seis ventanas, que permiten ver desde el interior las ventanas del edificio original que habían sido anuladas para convertir el espacio anterior en sala de exposiciones, y un acceso al hueco que quedaba inaccesible, para dejar entrar la luz del sol, que tan raramente tiene acceso a una sala de exposiciones y producir una vez más un desvelamiento en sentido literal. Ambas alertan la tensión entre protección y desprotección, además de explorar los márgenes y contrasentidos del propio hecho representativo.

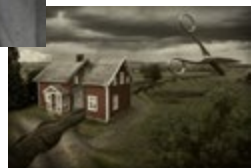
Estas obras suponen un paso más en la migración desde la representación a la presentación en el sentido de trabajar con lo real. Así como una aproximación formal, indirecta y transversal a problemas del entorno entendido en un sentido más amplio. También se inscriben dentro de una corriente que considera las posibilidades expresivas de los materiales bajo la perspectiva de una gran plasticidad, características que están presentes en obras posteriores como *esposición** 2011 o *despectáculo** 2011. Ambas abundan en el sentido de la disfuncionalidad y en forzar los límites y paradojas de la representación, ambos aspectos recurrentes en mi producción.

Gordon Matta Clark aporta una propuesta a este complejo problema en *Splitting* y en *Splitting: Four Corners*, 1974. Ambas intervenciones participan de una concepción de la realidad que la considera no sólo como el lugar donde sucede el arte, sino como materia prima del mismo, algo sobre lo cual el artista puede intervenir de forma directa, en este caso cortando, extrayendo y a veces recontextualizando los fragmentos de la misma. Estas dos propuestas pueden considerarse también complementarias. En *Splitting Four Corners* además de la famosa sección transversal, Clark extrajo las cuatro esquinas del tejado, –lo cual no se aprecia en todas las fotografías que nos han llegado– recontextualizándolas por separado como otra creación. La operación de *Splitting: Four Corners* comparte con la maqueta de *interrorismo** la procedencia de los fragmentos, ambos provienen de una casa cortada. Una como otra participan de un mismo carácter implosivo. Las cuatro esquinas se aproximan entre si, sugiriendo, como unos paréntesis enfrentados, el contenido ausente.

Al cortar la casa *Humphrey*, Clark divide en dos partes lo que suele aparecer de forma unitaria, dejando el interior al descubierto o dicho de otro modo exteriorizándolo. En *exterrorismo**, la separación se lleva a cabo sobre los planos que crean el interior correspondiendo cada fragmento con su nombre (pared, suelo o



*



techo) desplazándose sin cambiar de posición. Ambas operaciones inutilizan las casas como espacios habitables, anulando la función propia del hogar, neutralizando su capacidad de generar un espacio protegido y objetualizándolas. Cabe preguntarse hasta qué punto una casa cortada por la mitad o expandida pueden seguir siendo respectivamente una casa o esta operación afecta radicalmente a su esencia.

1:1 1:10 1:100, 2010 de Simon Starling tiene rasgos comunes con *interrorismo**. El artista construye dos maquetas del edificio del museo, ubicadas dentro del museo. La mayor de ellas es construida a una a escala 1:10 y otra menor a escala 1:100 dentro de la maqueta anterior. De este modo el propio museo es el modelo a escala 1:1 que contiene en su interior la maqueta a escala 1:10 que a su vez contiene el modelo a escala 1:100, a modo de un juego de *matrioskas*. Al estar realizadas con material extraído de las propias paredes del museo coincide con *interrorismo** en provocar el mismo dilema interpretativo. La maqueta representa el modelo original a la vez que por sus materiales se puede decir que son aquello que representan. En la medida que la obra tiene sentido dentro del original 1:1, existe una apropiación del lugar en cuanto a la utilización del espacio expositivo como parte activa de la propia propuesta. Lo mismo sucede en *exterrorismo** y en otras obras como *pantallablancas** 2001, *doubleroom** 2001, *pinpanpum** 2003, *despectáculo** 2011, *desconcentrator** 2012, *dingdong**, y *effects** 2010, entre otras, donde el mismo continente deviene parte del contenido.

Representaciones reanimadas

La producción artística no ha sido ajena a las consecuencias derivadas de los efectos de la taxidermización de la realidad al ser representada y ha reaccionado frente a estos problemas con recursos propios que han contribuido a devolver a la representación algunos de los atributos que perdió al ser disecada.

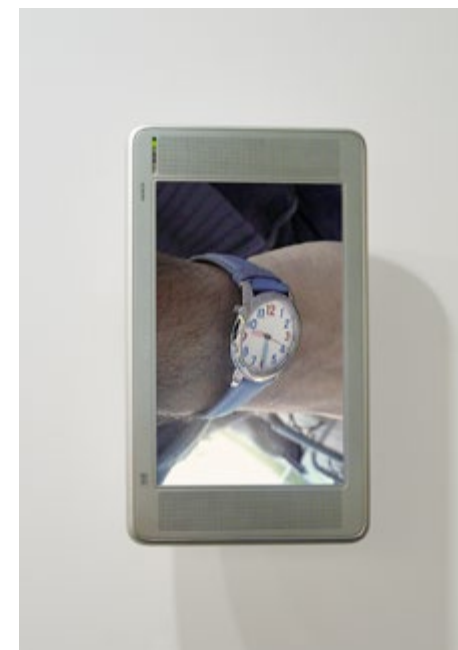
Una de las características que se pierden durante el proceso representativo es la función. Un reloj dibujado, fotografiado o filmado no da la hora o sólo da la hora durante un minuto al día –cuando la hora real coincide con la hora representada-. A partir de esta circunstancia, en 2005 apareció *tictac**. Un plano secuencia de 24 h de duración en el que se puede ver una imagen fija de mi reloj de pulsera, a pesar del movimiento; es decir que el brazo y el reloj permanecen en el centro de la imagen aunque el fondo cambie. En este vídeo quedaron registradas todas las horas del día. En la fase siguiente –mediante un software realizado a medida– se



(2009) USS New York fabricado con el acero de las Torres Gemelas.



Navy photo Photographer's Mate 2nd Class George Trian.



*

sincronizaron las imágenes del reloj con la hora real, de manera que al verlo se es testigo de una representación en la que se restituye la función que había perdido. De este modo se insufla un aire de actualidad a unas imágenes del pasado, que mostradas en otro momento carecerían de vida y de función. El vídeo deja entrever por los márgenes la intimidad personal de un día cualquiera.

En 2010 Christian Marclay realizó un proyecto similar titulado **The Clock** en el que llevó a cabo una operación parecida editando una película de 24h, añadiendo secuencias de relojes extraídas de películas, ordenándolas cronológicamente y proyectándolas a la hora actual. En este caso no se trata de la jornada sin apenas contenido del portador del reloj, sino un amplio repaso de la historia del cine lleno de referencias a historias conocidas y no tanto. Mientras uno está constituido de fragmentos, el otro es una sola toma sin cortes. El primero es testimonio de un día real, mientras que el de Marclay es la suma de muchas ficciones, pero ambas, ya sea a partir de una realidad doméstica o de una ficción, proporcionan una información verdadera. *The Clock* es una evocación que actualiza diversos pasados ficticios y remotos y *Tictac** no evoca, sólo actualiza un pasado reciente trayéndolo al presente.

Otra manera de contrarrestar el efecto neutralizante de la representación ha sido reproducir un modelo bidimensional en una superficie plana como hizo Jasper Johns pintando dianas, **Target**, 1958 y banderas **Flag**, 1954-55. Al coincidir cromática y dimensionalmente, una bandera pintada es también una bandera real, nada impediría que fuese usada como un símbolo patriótico. Lo mismo ocurre con *Target*, si tuviéramos necesidad de una diana bastaría con dibujar unos círculos concéntricos. Sólo el respeto o el excesivo coste de la pintura nos impide utilizarla como tal. Jasper Johns desarrolló también extensas series de números como **0 through 9**, 1961, y de letras como **Grey alphabets** de 1956. Una letra o un número pintado representan una letra o un número reales, pero simultáneamente son letras y números reales. Estamos nuevamente frente a un híbrido de realidad con representación que ejercen plenamente su legitimidad en ambas naturalezas. En palabras de Arthur Danto:

Siempre me ha transmitido una cierta inspiración filosófica el trabajo de Jasper Johns, especialmente por la explotación que hace de una clase de imágenes que se convierten, de manera inmediata, en lo que representan y que, consiguientemente, conllevan el borrado de la línea encargada de separar la realidad y su representación. Una imagen de un número, por ejemplo, es un número, como una imagen de un mapa es un mapa. No se puede representar debidamente la realidad sin reproducirla

Danto, A. (1985)¹⁷³



¹⁷³ Danto, A. C. *Arte y perturbación. En Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo.* Murcia: CENDEAC, 2004.

Y añade más al respecto en otra publicación:

174 Danto, A. C.
Capítulo 1. Obras de
arte y meras cosas.
*La transfiguración del
lugar común*. Barcelona:
Paidós, 2002, p.131.

Con estos objetos el sueño de Pigmalión de convertir el arte en una vía de acceso a la creación de lo real queda paradójicamente garantizado y realizado. Así, Vermeer consiguió con los mapas de sus cuadros lo que nunca consiguió con sus mujeres; las mujeres nunca se metamorfoseaban de pintura en carne, pero sus mapas se negaron a ser cuadros de mapas, y de inmediato se convirtieron en lo que antes representaban.

Danto, A (2002)¹⁷⁴

Entendemos lo plano como bidimensional despreciando inconscientemente el grosor, hasta tal punto que marginamos el ancho de una imagen para describirla exclusivamente por la longitud y la altura. Pero incluso las propias fotografías, entendidas habitualmente como meras imágenes, escapan ocasionalmente a esta calificación adquiriendo mediante un proceso de alteración física un inequívoco carácter objetual.

En el año 2011 Juande Jarillo mostró *Pose*, imprimiendo una fotografía sobre un tejido elástico que al ser estirado desde diferentes puntos deformaba la imagen impresa. Al distorsionar la imagen por medios físicos en lugar de hacerlo digitalmente, Jarillo logra que el resultado sea percibido, no como una mera imagen estirada –lo cual nos remite directamente al mundo de la transformación digital– sino como un material elástico, que al ser estirado deforma la imagen que está impresa sobre él. De este modo recupera la dimensión marginada y nos hace conscientes de su objetualidad. La imagen fotográfica deja de ser un sucedáneo, o una evocación del espacio tridimensional para devenir superficie tridimensional. Recreando y presentando a la vez, las deformaciones y estiramientos textiles de la propia hamaca representada.

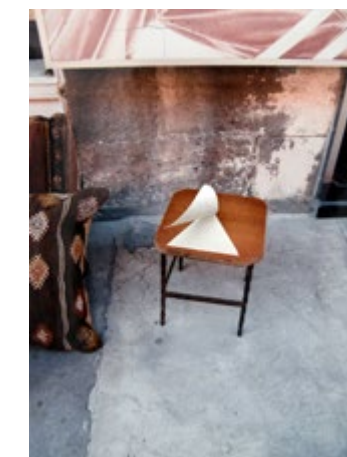
En un sentido paralelo pero usando medios muy diversos, Alberto Peral ha realizado manipulaciones sobre el propio papel fotográfico, despegando la emulsión y separándola del propio papel que la acoge. En *Taburete*, 2012 y *Coll-blanc*, 2013, entre otras muchas, Peral practica sutiles cortes en la misma superficie de la imagen que le permiten desenganchar parte del celuloide desvelando su naturaleza epitelial, para recrearse con él en las formas, los pliegues y bucles que adopta al separarse del papel que lo mantenía plano y estirado. Estos pliegues confieren tridimensionalidad a un objeto que tendemos a percibir como plano. Después de sus manipulaciones las imágenes no pueden ser percibidas como fotografías planas sino que ganan corporeidad y se entienden como un volumen incipiente, como un objeto.



*



MATÉ, M. (2015) *No hablaremos de Picasso*.



¹⁷⁵ La cita original es:
*A rose, is a Rose, is a
 Rose.* Stein, G. *Sacred
 Emily. Geography and
 Plays.* Boston: Four Seas
 Co., 1922.

En 1999 se mostró *Pernilla** una serie de fotografías perforadas superpuestas a otras fotografías idénticas con agujeros concéntricos. En este caso, el motivo es el retrato fotográfico de una mujer, a tamaño real. Bajo la representación podemos ver que sólo subyace la misma imagen. «Tras una imagen, hay una imagen, hay una imagen» como en el famoso y redundante verso de Gertrude Stein¹⁷⁵. Como una negación de las falsas profundidades espaciales y psicológicas que pudieran percibirse en un retrato, *Pernilla** afirma una vez tras otra su condición superficial. Esta serie deconstruye la planicie fotográfica para recomponer una superficie sembrada de repetitivos cráteres a pesar de cuya profundidad no logramos penetrar bajo la piel.

Mediante este tipo de operaciones, aquello que antes era solamente una plana representación mimética, adquiere un estatus de objeto real que se incorpora al mundo por derecho propio, dejando de ser tan sólo el representante de una realidad ausente y distante, para convertirse en otra realidad cercana y presente.

En cuanto a objetos escultóricos que recuperan en la representación las funciones que desempeñaban los modelos originales, quiero citar *Vasos comunicantes*, 2000, que realizó Mireya Masó, obteniendo moldes de distintos vasos y juntando mitades de diversa procedencia. El resultado es la mezcla de dos constituciones diferentes acopladas en un mismo objeto, dos medios vasos que al ser unidos con mitades ajenas recobran la forma y la función del propio vaso. Cuando una representación recupera los atributos que se pierden al representar deviene nuevamente una presentación. Es un vaso en el que se puede beber. A pesar de su extraordinaria formalización no queda mas remedio que admitir que sigue siendo un vaso.

David Shrigley colocó en 2010 un perro disecado sujetando una pancarta donde se lee *I'm dead* frase que sirve al mismo tiempo para dar título a la obra. Que un perro muerto pretenda expresar su estado escribiéndolo en una pancarta adolece en un primer momento de lógica. Ni los perros ni los muertos tienen nada que expresar en estos términos. Los perros no saben escribir y los muertos no pueden. *I'm dead* no puede ser pensada en el marco de una lógica racional, sin embargo se puede mirar de otro modo. La taxidermia, es un proceso que trata de devolver artificialmente a los cadáveres un aspecto similar a aquel que tenían cuando eran seres vivos; un «aspecto natural». El animal disecado es un caso particular de la representación, en el que no cabe aquí extenderse, pero diremos que es un híbrido en el que conviven la presentación, es decir el material con que está hecho proviene directamente del propio modelo –una parte considerable del perro disecado, está constituida de materiales que provienen del propio perro–, y la representación, el aspecto de perro vivo proviene del esfuerzo y la maestría del taxidermista que logra copiar e interpretar la actitud, la posición y la expresión de animales vivos.



Entendido así es obligatorio creer en la magia de la representación para poder leer la pancarta del perro muerto en primera persona. En otras palabras, hay que tragarse el anzuelo para poder darle un sentido que va en contra de tragarse los anzuelos. «Como si» él mismo lo hubiera escrito.

¹⁷⁶ Como si no quisiera seguir representando el rol al que ha sido condenado.

Sin embargo desde esa perspectiva se interpretaría como una hipotética protesta del modelo contra su propia apariencia y contra la voluntad del artista que lo convierte, sin su consentimiento, en una representación de algo-que-ya-no-es, además de dotarle de una capacidad expresiva que nunca tuvo. *I'm dead* es una mezcla de representación y presentación que reniega de su origen y su cometido¹⁷⁶, desvelando la falacia representativa y diciendo públicamente que la verdad es contraria a las apariencias.

2.2. PRESENTACIONES SOBRRERREPRESENTADAS

A partir de 1913, después de los primeros *ready-made* se fue extendiendo el uso de objetos como materia prima de algunas esculturas. Aunque en ocasiones se pretenda inferir a la pieza un significado simbólico, arbitrario, que desplace al propio significado del objeto o ignorar éste y emplearlo exclusivamente por sus cualidades figurativas y formales, deshaciéndose del incómodo significado anterior, ambas construcciones son vulnerables. No se puede escoger una parte del significado que interesa y renunciar a lo demás, porque ese otro significado pertenece también al mismo objeto de forma inalienable. Partiendo de la base de que cualquier objeto que se utilice mantiene siempre todo su potencial significativo, la manera de convertirlo en materia prima de otra cosa nueva pasa por alterarlo, descontextualizarlo o recontextualizarlo, pero no por escoger exclusivamente el significado que interesa. Entendido de esta manera, el objeto conlleva su propia esencia, sumada siempre a la proyección de las experiencias y conocimientos previos del sujeto que lo mira. Ese objeto es a la vez el significado que irradia y el que recibe, en el conviven simultáneamente la presentación de sí mismo y la representación proyectada sobre él por el individuo que lo mira, ensayando sobre él sus patrones de reconocimiento o interponiendo su pantalla como explica Lacán. En ese sentido un objeto en cuya piel se juntan el significado que fluye desde dentro de él hacia afuera y desde fuera hacia su piel, podría considerarse un objeto *sobrerrepresentado*. Visto así todos los objetos conocidos estarían *sobrerrepresentados*. Además como representación de si misma es perfecta, es la mejor posible¹⁷⁷. En la percepción del propio objeto confluyen con él, su nombre y la imagen más o menos genérica que tenemos del objeto.

¹⁷⁷ Por eso en el juego: «Pictionary» basado en la comunicación de ideas mediante dibujos no se puede señalar a los objetos, para referirse a ellos, funcionarían como representaciones eficaces por eso cuando señalamos una botella de cerveza al camarero nos trae otra.



*

Superponemos dos capas al espacio físico, de tal manera que se produce cierta saturación que paradójicamente no se percibe como una *hiperestesia*, sino con toda normalidad. Este proceso de saturación significativa opera en el arte tanto como fuera de él, sin embargo en ocasiones se puede identificar más fácilmente en la medida en que esta operación se materializa. Como ocurre en algunas construcciones barrocas¹⁷⁸ donde se intentan disimular los elementos constructivos a la vez que se enfatizan multiplicándose. Los pilares y los capiteles se camuflan entre si como una cebra se camufla dentro de un rebaño de cebras y se enfatizan por efecto de esta misma redundancia. Este elemento arquitectónico estaría de algún modo *sobrerrepresentado*, como unos siglos después le ocurriría a la silla, o a las tres sillas de Joseph Kosuth, en las que el autor junta y separa al objeto con su imagen y su definición.



Presentaciones y representaciones juntas

¹⁷⁹ Pessoa llega a decir que los colores del arte le resultan pálidos comparados con los de la vida.

Habitualmente el objeto y su representación suelen estar distanciados; la presencia de uno deslegitima la presencia del otro, pero cuando forzamos esta unión juntando al objeto con su representación provocando una significación saturada del propio objeto ahora sobrerrepresentado, se provoca un colapso interpretativo. Se subrayan sus parecidos y diferencias a la vez que se realzan sus complejas interrelaciones, poniendo de manifiesto – como decía Pessoa– la palidez de uno con respecto al otro¹⁷⁹.

Miramos al objeto directamente pero lo vemos a través de su representación casi como una única realidad heterogénea pero indistinguible. La representación del mundo está solapada a éste de tal manera que no podemos mirarlo directamente sin estar mediatizados por ella. Cuando a un objeto, en el que al mirarlo confluyen su representación y su significado, se le superpone su propia imagen física, se está poniendo de manifiesto la existencia de esta redundancia, esta saturación de significados en una sola cosa, a la vez que se remarca la enorme dificultad que plantea la posibilidad de una percepción directa del mundo. Se crea un objeto nuevo que va más allá de la suma del objeto y su propia imagen. Crea una situación fácil de identificar pero compleja de describir.

Otro objeto *sobrerrepresentado* es *Enchufeprojectado** realizado en 2001. Se compone de una toma de luz de la propia red y un proyector de diapositivas, objetos ambos fácilmente disponibles en cualquier espacio expositivo, de modo que apenas se aporta una diapositiva obtenida en el mismo lugar. Es casi un re-ordenamiento o una puesta en juego concreta de lo ya dado. El artefacto está colocado en el suelo de la sala, sin ningún artificio expositivo que



KOSUTH, J. (1965) *One And Three Chairs*.



connote su vocación artística, del mismo modo en que aparece cualquier casualidad accidental, sembrando dudas razonables sobre su propia condición. *Enchufeproyectado** eleva lo ordinario a la calidad de extraordinario, los enchufes habitualmente ocupan un lugar relativamente marginal, ya que se ubican en lugares discretos. La intervención modifica su naturaleza, convirtiendo un objeto frecuente y común en protagonista de la propuesta. Pone en evidencia la compleja y estrecha relación entre el mundo percibido y el mundo representado. Percibimos mediante los sentidos, pero la práctica de la percepción, contrariamente a lo que parece, no es una experiencia directa del propio mundo, sino que está mediatizada por las limitaciones de nuestros sentidos y por otras experiencias previas que nos han llegado a través de la representación –y por supuesto del lenguaje–. De esta manera incorporamos visiones previas o ajenas a la nuestra que interceptan nuestros sentidos de un modo inapreciable para el propio observador. Esta visión mediatizada culturalmente se superpone a la nuestra de forma invisible. Al cubrir el objeto con su propia imagen se hace coincidir la escala, la forma y los colores sobre él. Ocurre algo similar que en *enchufeprojectado**, la diapositiva proyectada se encaja de tal modo sobre el objeto observado que desaparece a la vista. La imagen superpuesta está presente pero somos incapaces de percibirla. Se crea un híbrido entre objeto y representación, un objeto *sobrerrepresentado* que pone de manifiesto la coexistencia inadvertida de ambos. Por otra parte se produce un efecto de restitución, la imagen que le fue sustraída es devuelta desde el lugar donde se obtuvo, fundiendo el original con su representación. Este circuito de ida y vuelta está presente también en el propio dispositivo que utiliza la energía que toma de la red eléctrica para devolverla convertida en luz sobre la misma toma de donde procede, dirigiendo la atención hacia el origen de la energía externa que hace posible este mecanismo y cerrando el círculo.

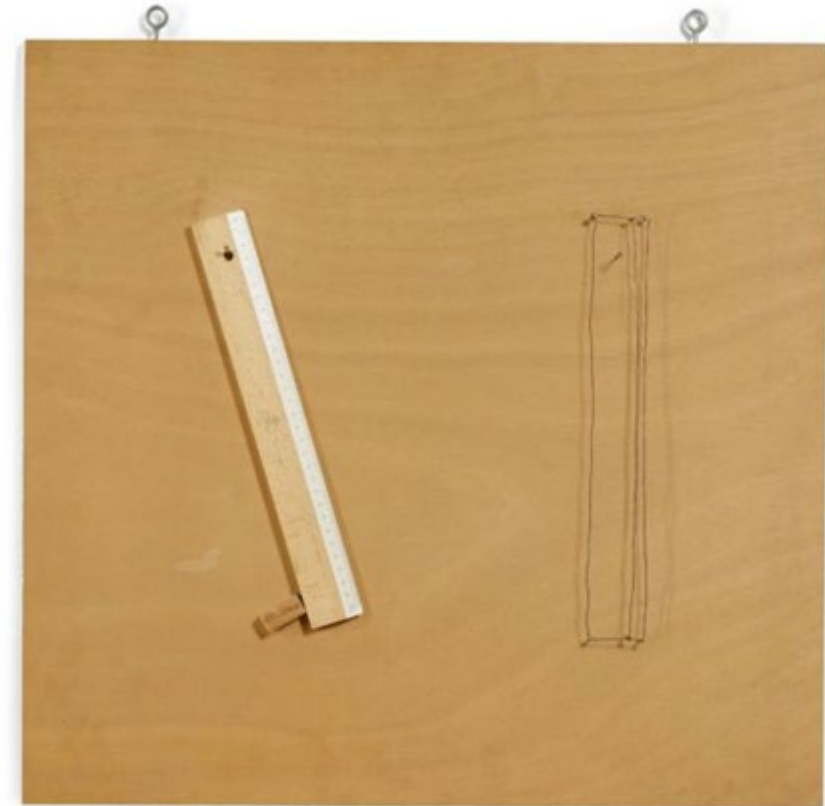
Esta obra es de algún modo fundacional, en cuanto que están presentes varios aspectos recurrentes que reaparecerán en algunas de mis propuestas posteriores. Se sumerge y recrea en la tensión entre presentación y representación. La técnica de superponer la misma imagen que abarca la proyección, aparecerá posteriormente en diversas propuestas pero sirviendo a distintos propósitos expresivos. *Encuhfeprojectado** emplea elementos preexistentes y utilizables del propio entorno como sucede en otras instalaciones. Evita los artificios expositivos confiando en que la claridad de la propuesta no los necesita y en que una obra de arte ha de poderse reconocer sin apoyos externos. También aparece la idea del círculo vicioso, eterno retorno y de flujos re-significados que estarán presentes en obras posteriores como *fuentedemierda** 2006, *moooooore** 2007, *nilfisk-vs-siemens** 2008 o *cage** 2009.



En la medida en que no ocupa un lugar especial, o no está iluminada ni realizada artificialmente es una propuesta que necesita ser calificada artísticamente por parte de quienes la presencian. Contribuye a alimentar la desconfianza hacia lo evidente –como por ejemplo puede ser lo visible–. Un complejo efecto que tiene por objeto desperdiciar la magia que lo produce al hacerse invisible. *Enchufeprojectado** hace visible cómo los pre-conceptos están indisolublemente unidos a nuestra mirada y de este modo contaminan todo aquello que miramos, a la vez que nos permiten ver.

Robert Filliou presentó en 1970 un objeto para medir obras de arte *Object for measuring art works*, con un lápiz, un bloque de madera, alambre, clavos y una regla de madera sobre un tablero. En esta propuesta Filliou equipara el objeto mismo con su propia imagen reproducida tridimensionalmente con alambre y dibujada sobre el tablero, a escala real, minimizando físicamente las distancias entre ellos. El objeto escogido es una herramienta de medición, por tanto es altamente funcional y está orientado a la exactitud. Sus representaciones carecen de las marcas milimetradas por lo que suponemos que el objeto artístico se puede medir de dos maneras. Con exactitud mediante el uso del Sistema Internacional de Unidades, además de con el dibujo y el artilugio de alambre. Ninguno de los cuales es del todo rectilíneo y adolecen de información sobre longitud alguna y son imposibles de separar del tablero, por lo que entendemos que difícilmente pueden desempeñar una función práctica. Según Filliou el arte es algo que se puede medir en centímetros pero también con unos instrumentos representados cuya forma de operar ignoramos. Para medir una obra de arte habría que inventar unos usos que pertenecen a otro orden, que son difíciles de concretar, que escapan de la exactitud y la funcionalidad. Nos habla de la incapacidad de la representación para desempeñar las funciones del original, de la distancia que los separa y de sus carencias. Además de la ya citada disfuncionalidad les falta solidez, volumen, materia, color, etc. Como si para medir un dibujo tuviéramos que usar la regla dibujada, algo perteneciente a su propio orden. Con esta propuesta Fillou reivindica un estatus propio de la obra de arte que evoluciona en un terreno mental distanciado del discurso científico.

Bertrand Lavier repintó en 1998-2004 *308 GTS*, donde cada detalle de un coche deportivo es repintado con sus colores originales o pintó un escudo idéntico encima del escudo, un caballo igual encima del caballo, un cristal encima del cristal. Esta diferencia es tan sutil y estrecha que hace imposible pronunciarse justamente al respecto. Lavier no sólo está pintando un coche rojo de color rojo, está pintando un Ferrari encima de un Ferrari. Está fundiendo lo representado con su representación al igual que *enchufeprojectado**, sólo que en su propuesta la representación se hace visible en vez de invisible, mediante la significativa textura



*



pictórica, de un modo paralelo a la operación de Cezanne. Equivale a la expansión de la textura de la representación pictórica que deja de ser sólo imagen para participar en lo real. Recreando la relación biunívoca entre realidad y representación, donde el flujo no sólo transcurre desde la realidad hacia la representación, sino también inversamente, desde la representación hacia la realidad sobre la que proyectamos nuestras representaciones.

Ceal Floyer aprovecha en *Light Switch*, 1992–9, la ambigüedad del propio lenguaje para recrear de manera literal el nombre de un objeto cotidiano. *Light switch* significa literalmente «Interruptor de luz» y aunque en inglés no necesite preposición juega con la polisemia de la expresión, que tanto puede significar finalidad, como el material del que está hecho. Esta transposición literal de una expresión es comparable a la que realiza Dalí en *Labios de rubí*, 1949. *Light switch*, —interruptor para la luz o interruptor hecho con luz—, ofrece una versión absolutamente fiel al nombre pero totalmente inédita y divergente en cuanto a su función y realización. Floyer utiliza la proyección para devolver la imagen al tamaño y a la ubicación habitual y previsible del modelo, reemplazando el objeto, su presentación, por su representación. La fidelidad cromática, del emplazamiento, y de la escala, respecto al original abundan en un impulso hacia la des-representación compartido con muchas de mis propuestas, sin embargo lo que separa radicalmente ambas realizaciones tan próximas entre sí, es que mientras en *enchufeprojectado** la representación se suma al original y en *Light Switch* se produce una suplantación del original.

En todos estos casos se ponen de manifiesto las dependencias entre presentación y representación, y viceversa. Así como diversos modos en que estas relaciones quedan patentes dentro de la misma propuesta, revirtiendo en un cuestionamiento que opera en ambos sentidos. No resulta pertinente extraer conclusión alguna, especialmente de aquellas que supongan un intento de exclusión. Al contrario, se trata de tomar conciencia de cómo a través de la presentación, estas objeciones quedan absorbidas e integradas, pero latentes en la propia propuesta. Esta oposición entre presentación y representación, es en sí misma un vínculo que las une y su coexistencia dentro de una misma realización da testimonio tanto de esta polaridad como de su interdependencia y de como este proceso reclama una toma de conciencia, a la vez que ofrece la posibilidad de un profundo cambio de perspectiva.



WHITEREAD, R. (1994) *Switch*.

3. PERTURBANDO LA PRESENTACIÓN

¹⁸⁰ La sociedad del espectáculo de Guy Deborg completa con subtítulos en español. 8 de octubre de 2012. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=hJTUVaEKGp0>> Consultado el 27 de septiembre de 2015.

¹⁸¹ Baudrillard, J. *La simulación en el arte* [ebook]. Granada: Universidad de Granada, 2005. [Consultado el 22 de septiembre de 2014]. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>> p.22.

¹⁸² Baudrillard, J. *El hombre de colocación. El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI, 1997, p.27.

El mundo ya está filmado se trata ahora de transformarlo.

Deborg, G. (2012)¹⁸⁰

El objeto de arte sería entonces así un nuevo fetiche triunfante, abocado a deconstruir su propia aura (de la que habla Benjamin), su propio poder de ilusión, para resplandecer en la obscenidad pura de la mercancía. Tiene que aniquilarse como objeto familiar y hacerse monstruosamente extraño. Sin embargo, esta extrañeza no es ya la del objeto alienado. No se trata de un objeto alienado, ni de un objeto reprimido, ni de un objeto perdido; no brilla por la pérdida o la desposesión, brilla por una verdadera seducción venida de otra parte, brilla por haber excedido su propia forma para llegar a ser objeto puro, acontecimiento puro.

Baudrillard, J (1988)¹⁸¹

La forma es la distancia absoluta entre el interior y el exterior. Es un continente fijo y el exterior es sustancia.

Baudrillard, J. (1997)¹⁸²

Cuando un objeto permanece en el lugar, en la posición y en las condiciones que le son propios, a la temperatura habitual, cuando sus colores, su forma, su consistencia, el material del que está hecho y su tamaño permanecen inalterados; ese objeto significa para todos algo parecido y consensuado, que podría asemejarse a lo que dicen de él los diccionarios, las enciclopedias, ajustándose al consenso mayoritario. Mientras el objeto permanece anclado a estos parámetros habituales no se necesita realizar un esfuerzo interpretativo extraordinario, sino que al verlo se reconoce de inmediato y automáticamente deja de interpelar a nuestra capacidad de interpretación, porque ya se conoce y con anterioridad se le ha asignado una definición acordada que continúa vigente y permite nombrarlos. Un objeto en estas condiciones tiende a significar lo que ya se sabe.

El artista, para Lawrence Weiner, está en desacuerdo con el lugar que las cosas ocupan en el mundo, y por tanto las cambia de lugar o de posición. Esta pulsión básica y fundacional que nace de la disconformidad es el origen y la energía que pretende cambiar la manera en que se percibe además del propio mundo en el que se inserta el objeto perturbado.

Cuando los objetos que son el centro de nuestra observación más aguda o las capacidades que se usan para percibirlos se ven alteradas¹⁸³, se debilitan los lazos que lo sujetan a su interpretación

¹⁸³ Por ejemplo mediante el uso de enteógenos.



DEBORG, G. (1973) *La sociedad del espectáculo*.



NISHI, T. (2005) *Gott erscheint*.



DUCHAMP, M. (1914) *Egoutoir ou porte bouteilles ou herrison*.



FELDMANN, H. P. (2006) *David and Venus Redux*.



THERRIEN, R. (2007) *Folding table and chairs*.



HATOUM, M. (1991-2001) *Untitled (crutches)*.

184 Un botellero en una sala de exposiciones, (*Bottle Rack / Egouttoir* o *Porte-bouteilles*, Marcel Duchamp, 1914/64).

185 Froese, T., Woodward, A. and Ikegami, T. Turing instabilities in biology, culture, and consciousness? On the enactive origins of symbolic material culture. *Adaptive Behavior*. California: Sage Publications, 2013, núm.21.

186 "Sensation seeking" Es un término acuñado por Zuckerman, M. de la Universidad de Delaware en 1969 para describir una inclinación de la personalidad orientado hacia la búsqueda de nuevas e intensas sensaciones.

187 "They were all doing LSD. I did it very blindly". Dan Graham [online]. flashartonline.com, 2013. [Consultado el 25 de mayo 2015]. Disponible en: <<http://www.flashartonline.com/article/dan-graham/>>

188 Dietilamida de ácido lisérgico, C₂₀H₂₅N₃O.

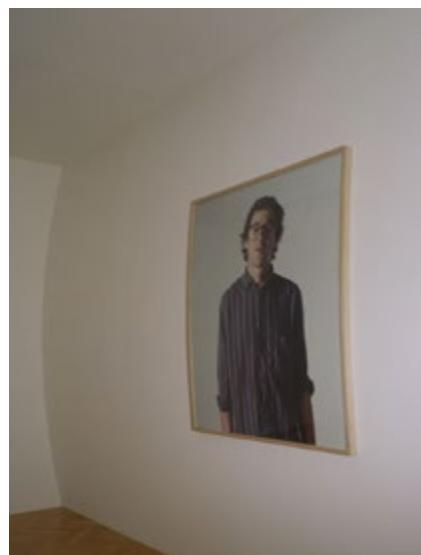
189 "So I took the sugar cubes, which were all about LSD, and put them in the polluted water of the bay in Jersey City". Dan Graham *Discusses the Original Publication of Eleven Sugar Cubes* [online]. artinamericamagazine.com, 2012. [Consultado el 25 de mayo de 2015]. Disponible en: <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/dan-graham-eleven-sugar-cubes/>>

190 "With the rotating table piece, I was just smoking too much marijuana". Weintraub, L. *In the Making: Creative Options for Contemporary Art*. New York: Distributed Art Publishers, 2003. Capítulo: "Relating to the Audience: Disrupting Assumptions Charles Ray".

consensuada. Lo contemplado se vuelve extraño y hace surgir el dilema interpretativo que interpela por el significado de aquello que se tiene delante, porque lo familiar, en cierta medida se ha vuelto nuevo. De este modo un objeto que se despega de su interpretación habitual¹⁸⁴, significa otra cosa y acaba por tanto siendo algo diferente de lo que era.

Un objeto en una situación diferente de la habitual, un objeto perturbado, altera por completo la interpretación que se hace de él. Cuando se modifica su posición, su entorno, su tamaño, su color, su forma, su textura, su consistencia, su movimiento, su velocidad o el material del que está hecho, irreversiblemente cambia su significado. El objeto deja de ser ordinario para convertirse en extraordinario, y es precisamente esta particularidad la que le confiere su nueva y propia significación.

Los accidentes pueden alterar la conciencia como también son susceptibles de hacerlo las vivencias que nos afectan profundamente, pero también pueden inducirse alteraciones en la conciencia mediante el consumo de sustancias psicoactivas. Los enteógenos son agentes químicos psicotrópicos que producen estados de conciencia alterada. Desde la antigüedad, este tipo de experiencias se han asociado con perspectivas de la realidad que simultáneamente operan desde dentro y desde fuera de ella misma. Esta posición privilegiada se ha interpretado en casi todos los ámbitos culturales como una visión trascendente, hasta su reciente popularización y uso recreativo que ha banalizado la experiencia psicotrópica. Desde los albores del arte prehistórico parece haber una estrecha conexión entre el consumo de enteógenos y las primeras manifestaciones artísticas o simbólicas como postulan Froese, Woodward e Ikegami, (2013)¹⁸⁵. Los artistas se han caracterizado por su hambre de sensaciones¹⁸⁶ y el consumo de enteógenos ha estado presente en la amplificación de las mismas, motivo por el cual se pueden encontrar numerosos ejemplos de artistas contemporáneos que han encontrado en las experiencias alucinógenas una herramienta que les permite despegarse del mundo lo suficiente como para conseguir una perspectiva nueva. Del mismo modo el pintor se distancia del cuadro para alcanzar un nuevo punto de vista. Entre otros ejemplos quiero citar, *Eleven Sugar Cubes* (1970-2012) de Dan Graham¹⁸⁷, en la que puso once terrones de azúcar impregnados en LSD¹⁸⁸ en la bahía de Jersey¹⁸⁹. *Public Fountain LSD Hall*, 2003 de Klaus Weber en la que el agua de la fuente contenía restos de esta sustancia. *Narcotourism* 1966 de Francis Alÿs, donde relata día a día los efectos de las drogas que va tomando en siete jornadas consecutivas. *Yes* 1990, de Charles Ray¹⁹⁰, donde expone un autorretrato bajo los efectos del LSD que se adapta a una pared curva. *Drug Ziggurat* 1993, Roxy Paine coloca en sucesivas plataformas drogas en función del grado de familiaridad que van desde el café y la cerveza hasta la heroína. *Phonokinetoscope*, 2001 de Rodney Graham, es una instalación con



*



un tocadiscos en el que suena una canción cantada por él mismo, acompañada de un proyector de 16 mm en cuya pantalla se ve como Graham toma LSD y da un paseo en bicicleta por el Tiergarten en Berlín. No creo que los enteógenos sean imprescindibles para poder renovar la mirada, ni que sean el único medio para alcanzar distintos puntos de vista, pero quiero dejar constancia de su uso y de que algunos artistas se han servido de estas capacidades, situación que se ve reflejada en la estrecha relación entre las perturbaciones que estas sustancias provocan en la percepción y las perturbaciones que afectan tanto al objeto presentado como a su representación.

En este capítulo se prestará atención a cómo el arte pretende cambiar las conciencias alterando el objeto de nuestra percepción. Modificando las cualidades de los objetos se modifica la percepción que se tiene de ellos. Este desajuste requiere de un posterior reajuste y és en este tránsito donde se tiene la oportunidad de cuestionar y luego reconstruir nuevas certezas a partir de la incertidumbre. Cambiar la manera de ver un objeto equivale a cambiar nuestra mirada o nuestro punto de vista que és en última instancia uno de los legítimos propósitos del arte, desplazando al observador hacia un estado mental diferente. Se vé lo que se sabe, pero se pueden llegar a saber otras cosas diferentes cuando la realidad, o su percepción, desestabilizan nuestro saber. Ver las cosas de otra manera conduce a saber cosas nuevas.

3.1. PERTURBANDO LO INMEDIATO

¹⁹¹ de Caussade, J. P. Capítulo I – Cómo nos habla Dios y cómo debemos escucharle. / Dejémosos llevar por Dios en cada instante. *El abandono de la divina providencia*. Navarra: Fundación Gratis, 2000.

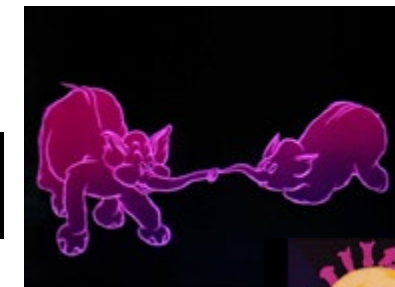
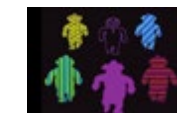
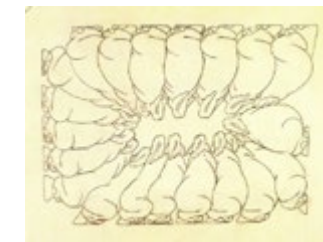
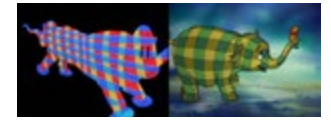
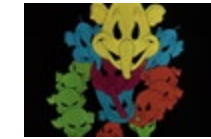
¿Qué secreto nos permite hallar el Tesoro?
No hay tal secreto. El Tesoro está en todas partes, se nos ofrece en todo momento y dondequiera que estemos.

Caussade, J. P (2000)¹⁹¹

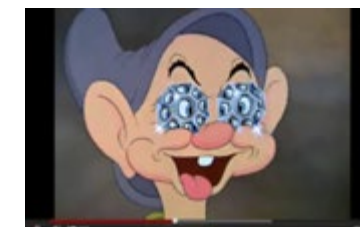
¹⁹² Kafka, F. Final del libro. *Consideraciones acerca del pecado: el dolor, la esperanza, y el camino verdadero*. Barcelona: Edicomunicación S.A., 2003.

No es necesario que salgas de casa. Quédate a tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches espera solamente. Ni siquiera esperes, quédate completamente sólo y en silencio. El mundo llegará hasta ti para hacerse desenmascarar, no puede dejar de hacerlo se prosternará extático a tus pies.

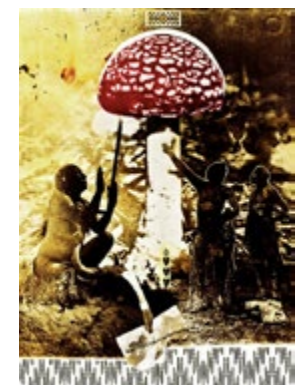
Kafka, F. (2003)¹⁹²



DISNEY, W (1941). *Dumbo*.



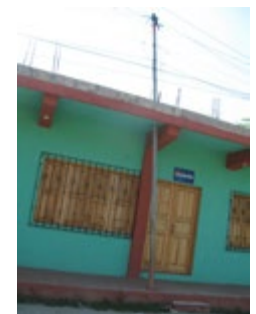
PAINE, R (2000) *Amanita Muscaria Field*.



POLKE, S. (1975) *Mu nieltnam netorruprup*.



*



*

¹⁹³ Perec, G. Capítulo I. *Un hombre que duerme*. Madrid: Impedimenta, 2009, p.30.

Si tienes un lago en medio de la cabeza, cosa no solamente posible sino normal, aunque esto no pueda afirmarse sin reservas, te hará falta cierto tiempo para alcanzarlo. No hay sendero, nunca hay sendero, y cerca de los bordes tendrás que tener cuidado con la maleza, siempre peligrosa en esta época del año. No habrá barcas, por supuesto; casi nunca hay barcas, pero puedes cruzar a nado.

Perec, G. (2009)¹⁹³



*

¹⁹⁴ Villarejo, P. P. Subida al Monte Carmelo, 13, 11. Dios prisionero. *Frases de San Juan de la Cruz*. Buenos Aires: Editorial Pugliese Siena, 1983, p.135.

...para venir a donde no sabes, has de ir por donde no sabes...

De la Cruz, J (1983)¹⁹⁴

¹⁹⁵ Hölderlin, F. *El fuego celeste*. Editado como suplemento a: La muerte de Empédocles. Madrid: Hiperión, 1977, p.116.

Si, a nosotros nos corresponde, bajo tormentas divinas joh poetas ! permanecer con descubierta cabeza, para coger el rayo del Padre, a él mismo con nuestra propia mano y entregar al pueblo el don celeste envuelto en la canción.

Hölderlin. F. (1977)¹⁹⁵



Estoy simultáneamente de acuerdo y en desacuerdo con Juan de la Cruz. El artista ha de adentrarse en terrenos que desconoce y por caminos que desconoce, pero para conducirse junto al visitante «a donde no sabe» ha de emprender el camino en el que el sujeto no se sienta excluido. Al artista no le basta con ver más allá de su propia mirada, le aguarda la tarea mas delicada y exigente, consistente en desandar el camino, para materializar aquello que ha intuido, inventando sus propias herramientas para hacerlo comunicable. Para poder ir «a donde no sabe» y poder invitar al visitante a este viaje, ha de proporcionarse una entrada a través del umbral de lo-que-se-sabe, de modo que quede una puerta abierta para entrar en la propuesta y una vez allí adentrarse por nuevos e intrincados caminos, más escurridizos, gelatinosos, frondosos y exigentes.

Uno de los propósitos del artista –con vocación de trascender– es horadar el conocimiento, llegar más allá de sus propios límites, para ver qué hay al otro lado y poder volver para contarlo a su manera. No hay una dirección ni un procedimiento posibles, es un viaje incierto sin garantías de éxito, sin guías, ni mapas, ni instrucciones; cada artista se deja llevar por sus propias intuiciones para perseguir aquello que le resulta pertinente. A lo largo de este incierto devenir, el artista –que ha decidido no conformarse con lo obvio– se pierde y se desorienta. La propia naturaleza de la realidad, que a menudo se manifiesta de forma tan surreal y desconcertante, no satisface el innato apetito de certidumbre. A menudo el panorama entre la perplejidad y la ignorancia resulta tan inhóspitos que muchos



PRATS, F. (2011) *Gran Sur*.

¹⁹⁶ Conrad, J. «No son únicamente los poetas los que descienden a los abismos de las regiones infernales». *Victoria*. Madrid: Alfaguara, 1994, p.201.

lo abandonan o regresan al calor de las certezas consabidas, un lugar donde el arte deviene ilustración redundante de los lugares comunes. Inmerso en un mundo que premia la capacidad para cumplir las previsiones y los objetivos mediante resultados, la esterilidad o la incapacidad transitorias no son comprendidas. Sin embargo, el artista audaz sabe ver el desorden como antecedente de un sentido venidero. La duda es pues, un estado consustancial a la propia producción, por tanto más que provechosa resulta necesaria; es el lugar donde habita el artista y el caldo de cultivo de la propia creación. El artista, en cuanto que es un ser perplejo, no deja de admirarse del mundo, lo cual sería imposible si estuviera persuadido por su certidumbre. Es necesario cohabitar con la duda para conservar esta perplejidad y esta capacidad de asombro, sin las cuales se acostumbra a lo extraordinario neutralizando su valor extra. Sin embargo, para llegar a un lugar nuevo –en el sentido de no añadir mas ruido, de no redundar en lo que ya se ha dicho– que por consiguiente merezca ser dado a conocer, es necesario perderse por estas regiones del no-saber que, como dice Joseph Conrad, no son exclusivas del arte¹⁹⁶. Habitar la duda es necesariamente un estado mental consustancial al arte por lo que resulta impropio que suscite temor y provoque en ocasiones un artificioso auto-convencimiento, eficaz para sortear estas lagunas, pero responsable de la estandarización de sus formas y contenidos.

Donde todo resulta habitual no surge fácilmente la interrogación, lo nuevo y lo extraño son terrenos abonados a la curiosidad y a la pregunta. Lo que no es ordinario, lo extraordinario, causa extrañeza, que es la sensación que produce lo que está fuera de nuestro conocimiento o nuestras expectativas. Lo extraño es la frontera de lo conocido, colocar al observador en una situación de extrañeza es desplazarlo hacia el borde de lo que conoce, acompañarlo hasta el margen, que es la posición más distante de su certidumbre. Es el lugar previo a traspasar esa frontera y por tanto la antesala de la curiosidad que será quien le empuje a adentrarse en el territorio de lo ignoto.

Para que lo extraño y lo novedoso suscite interés sin miedo ni rechazo, tiene que tener cierto grado de parentesco, de parecido inicial, con lo que el sujeto conoce, de modo que le permita un reconocimiento parcial. Un lugar relativamente seguro desde donde lanzar los dardos de su curiosidad. Lo absolutamente raro es absolutamente inhóspito y desconcierta de tal modo que no da lugar a la pregunta sino al colapso estéril.

Cuando lo que abunda es lo conocido, la pregunta surge en torno a lo extraño, cuando lo que abunda es lo extraño se busca refugio en lo conocido. A partir de este reconocimiento parcial e imperfecto, algunos espíritus osados y curiosos tienden a interrogarse por las causas que dificultan una comprensión más lineal y completa de lo que contemplan; al cerebro no le gustan las discontinuidades,



GUINNESS, GREENWOOD & PARKER: (1951) *The man with the white suit*.



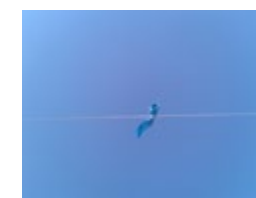
TARKOWSKY, A. (1979) *Stalker*.



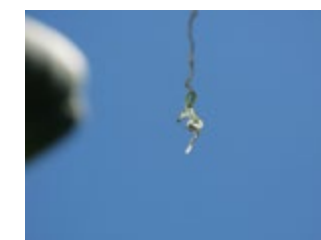
DAHNS, W. & DOKOUPIL, J. G. (1984) *Sin título*.



DORÉ, D. (1892) *El Bosque*.



*



*

tiende a reconstruirlas, a proyectar la continuidad inventada o a preguntarse por lo que falta o sobra. Como dice Wallace Stevens «Es necesario poner un enigma a la mente. La mente siempre propone una solución». En ese sentido el arte a partir del siglo XX está más construido en torno a las preguntas que a las respuestas, es un arte que lucha contra la mente acomodaticia.

Lo desconocido y lo conocido son dos grados extremos de esta misma dualidad y no se puede llegar al primero si no es a través del segundo. Por este motivo, trabajar con lo cotidiano ofrece al sujeto un territorio doméstico con el cual está familiarizado y desde el cual puede abordar la novedad y la rareza con cierta sensación de familiaridad que se traduce en la seguridad necesaria para abordar el desafío de lo ignoto.

La atracción por lo cotidiano está fundamentada en la relación con el mundo que nos rodea. Cualquier propuesta realizada con materiales fáciles de obtener, que están a nuestro alcance, actúa como un gancho, una invitación a realizar, porque la diferencia entre hacer o no hacer no se sustenta en la inaccesibilidad de un material demasiado escaso o en la dificultad de ejecución, sino que se sustenta tan sólo en la determinación de querer realizarlo o no. De algún modo lo que para una concepción popular del arte moderno se entendía como un defecto: «hasta un niño puede hacerlo», es percibido como una virtud porque coloca el producto final al alcance de las posibilidades del observador. Al situarse al margen de la destreza técnica y el virtuosismo provoca la incitadora y desafiante sensación de que cualquiera podría realizarlo, incluido el propio testigo de la propuesta.

Otra característica del trabajo con elementos cotidianos es, que debido a su abundancia está proclamando su horizontalidad «democrática» y su accesibilidad porque están al alcance de todos, pues estamos rodeados e inmersos en ellos. Eso remite al hecho artístico como una práctica relacionada con la voluntad y la predisposición de ver más allá de lo que hay delante, en lugar de una experiencia exclusiva y privilegiada. Esta experiencia del mundo conforma el propio tesoro del artista, que Kafka y Caussade consideran accesible e inmediata. Con la intervención de lo inmediato se está apuntando hacia la transcendencia de lo banal.

En realidad hace falta (sé que esto es difícil de aceptar para los artistas) extraer de algún modo de la nulidad un efecto extraordinario, es decir, extraer un efecto especial de la banalidad.

Baudrillard, J (1988) ¹⁹⁷



FRIEDMAN, T. (2006) *Open Black Box*.



PERAL, A. (1998) *Cabeza*.



EATOCK, D. (2008) *Prit Stick Stuck on Ceiling*.



EATOCK, D. (2012) *One plus one*.



¹⁹⁷ Baudrillard, J. *La simulación en el arte* [ebook]. Granada: Universidad de Granada, 2005. [Consultado el 22 de septiembre de 2014]. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>> p.22.

¹⁹⁸ Igual que una obra de Santiago Sierra no sería otra aunque las víctimas fueran otras.

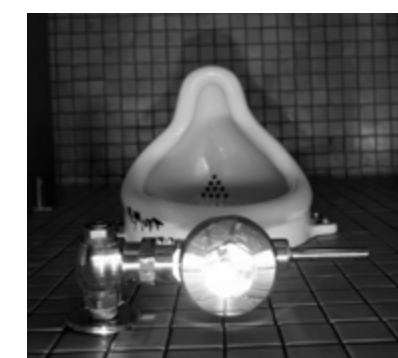
Cuando se ve cualquier obra de ejecución sencilla que utiliza lo que está cerca e incluso presente, el énfasis está puesto más sobre lo-que-se-hace, que sobre aquello-con-lo-que-se-hace. Si se piensa en casi cualquier obra de Gordon Matta Clark, Tatzu Nishi, Alora y Calzadilla, Andreas Slominsky o Urs Fischer, los materiales u objetos concretos y los lugares podrían no ser exactamente los mismos, la mayor parte de las veces podrían ser otros y la obra sería esencialmente la misma¹⁹⁸. Usar materiales asequibles comunes e intercambiables desfetichiza en gran medida la propuesta. Otra de las consecuencias derivadas de este tipo de intervenciones, es que actúan como una interferencia sobre la autoría del ejecutor cuestionando la unicidad misma de la obra, su exclusividad, su particularidad y su aura, porque en muchos casos son tan extremadamente fáciles de realizar que parecen llevar implícita la posibilidad de la reproducción, diciendo: si usted lo quiere, puede hacerlo o si prefiere puede comprarlo –y puede pagarme por esta propuesta lo que vale en el mercado del arte–. Es una estrategia audaz y generosa por parte del artista porque no se protege de la posibilidad de ser copiado.

Posiciones desnaturalizadas

Alterar la posición constituye una unidad mínima de significado, un objeto desplazado o cambiado de posición denota un accidente o el ejercicio de una acción o una voluntad particular. Un elemento cualquiera fuera de su posición constituye un indicio que vehicula una información, es el tipo de pista que busca Sherlock Holmes para dar sentido a una escena que todavía no lo tiene. La hierba, que en vez de estar erguida está aplastada tiene una lectura para el rastreador o el cazador, el tallo doblado hacia la derecha o hacia la izquierda dicen cosas a quien tiene la costumbre y la necesidad de interpretarlas. Del mismo modo, quienes frecuentan las salas de exposiciones buscan cuáles son las señales que han sido dispuestas con el afán de significar. Durante mucho tiempo no hizo falta hacerse esta pregunta, todo lo que se exponía dentro de un espacio artístico era seguramente arte, y si había alguna duda, las cosas expuestas se señalaban con indicadores que confirmaban que verdaderamente se estaba frente a una obra de arte; la existencia de una cartela, una iluminación apropiada, un marco o una peana, facilitó la estrategia duchampiana. Sólo tuvo que inclinar 90° la posición de un objeto de porcelana –que casi siempre se ve instalado verticalmente y pegado a la pared de un baño– y recontextualizarlo para mostrarlo exento sobre una peana y ponerle un título, **Fountain**, 1917. Pese al escándalo inicial, el gesto no dejaba lugar a las dudas, la artisticidad del contenido había sido implacablemente legitimada por el continente. Cambiar voluntariamente de posición un objeto sin un fin



*



utilitario, dentro de un contexto artístico se puede interpretar, –valga la redundancia– como una fuente de nueva información, sobre todo para quienes buscan y rastrean el significado donde quiera que se halle y cualquiera que sea su modo de manifestarse. Después de semejante gesto el artista que está obligado por su condición a mirar la luna y el dedo que la señala al mismo tiempo, cabe prestar tanta atención al objeto inclinado como a aquel otro que para la historia del arte quedará para siempre unido a él. Tanto es así, que para facilitar las cosas y ser fieles a la realidad la ficha técnica podría incluir la peana, ausente en todas las descripciones de los museos que poseen un original o una réplica, como parte sustancial de la obra, pues contribuye activamente a dar sentido ya que siempre se ha mostrado el urinario unido a este elemento. Esta alteración de la posición ha devenido tan significativa y habitual en su uso artístico que ya no es necesario poner las cosas sobre una peana, basta con cambiar la posición de un objeto dentro de un contexto cultural para reconocer la intención artística del gesto.



¹⁹⁹ Mapa, Escuela de Cartógrafos Dieppe, Francia. Un ejemplar superviviente se haya en Paris, Bibliotheque Nationale de France, y el otro en Greenwich, National Maritime Museum, Gran Bretaña.

En 1961, Piero Manzoni hizo de la propia peana el eje de su propuesta. En vez de invertir la posición de un objeto sobre una peana, Manzoni la invierte colocando la superficie destinada a la obra hacia abajo y titulándola **Socle du monde**, haciendo clara referencia a que lo que la peana tiene sobre la base, que en vez de una escultura es el propio planeta. Lo que está mostrando es La Tierra. Un pedestal puede no tener arriba ni abajo, por eso el texto forma parte de la obra, es imprescindible para dejar claro que está al revés, “*Socle du monde, socle magique n.3 de Piero Manzoni, 1961, Hommage à Galileo*”; homenajeando a quien murió defendiendo contra todos un orden planetario diferente del aceptado por las instituciones religiosas. Manzoni mediante un gesto tan sencillo como eficaz, convierte a todo el urbe en una obra de arte. Este giro tiene mas eficacia de la que parece a simple vista, pues aunque pueda parecer que está al revés en nuestro universo la noción de arriba o abajo no tiene razón de ser, es decir que desde una perspectiva cósmica tiene mucho más sentido que observándolo desde enfrente. Esta manera, por nombrarla de algún modo, antipocéntrica de ver el mundo, la comparte, entre otros, con **Nicolas Desliens**, cartógrafo francés que en 1566 hizo un mapa-mundi¹⁹⁹ invirtiendo la posición tradicional del norte arriba y el sur abajo. Más recientemente, en 1979, **Stuart Mc Arthur**, un joven Australiano publicó su Universal Corrective World Map, descontento con la visión tradicional quiso invertir el mapa situando Australia en el centro y en la parte superior, otorgándole una ubicación mas relevante.



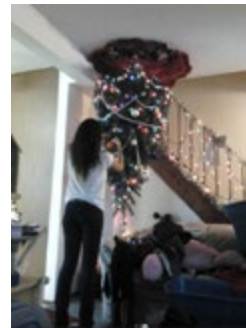
²⁰⁰ Herning Kunstmuseum, Dinamarca.

Diferentes versiones de la obra de Manzoni han sido expuestas al rededor del mundo, y no siempre se han colocado directamente sobre la propia tierra, lo cual desvirtúa su naturaleza, altera su significado y atenúa la potencia que tiene la propuesta ubicada de forma permanente en los jardines del museo²⁰⁰.

Esta propuesta ha inspirado muchos homenajes entre los cuales se encuentran Mona Hatoum, Javier Tellez y Cildo Meireles, cuya fotografía de carácter performático titulada **Atlas** 2007 sitúa a un hombre haciendo el pino sobre la peana. Lógicamente al estar cabeza abajo se coloca en el mismo plano de lectura que el pedestal, de modo que si se aprecia la intervención de Manzoni, se acepta que quien –al revés– sujeta el planeta desde su soporte no puede ser otro que la personificación de Atlas, el titán griego que da título a la obra. No me he podido resistir a la tentación, y me he tomado la licencia de invertir la fotografía.

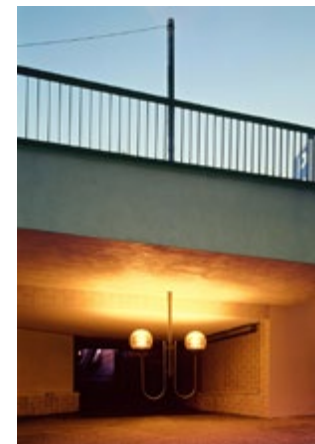


Rachel Whiteread, coloca un pedestal transparente en resina de poliéster sobre un pedestal de piedra cuya forma es la réplica invertida del pedestal inferior. **Monument**, 2001, es el reflejo de aquello que lo sostiene. Como reflejo está lógicamente invertido. Invertir o poner las cosas al revés en ocasiones puede significar una protesta contra aquello que está invertido, o una idea opuesta a lo que aquello simboliza. Un pedestal se usa para significar lo institucionalmente importante. La idea opuesta de un pedestal es la inversión de la celebración misma de este poder opaco, que se expresa mediante la solidez. Whiteread coloca un anti-pedestal, la fragilidad, la transparencia y la ligereza contra la monumentalidad.



201 Traducción propia.

Tatsuro Bashi, giró una farola y la hizo atravesar el pavimento para iluminar un paso peatonal subterráneo **denken sie sich einmal an meine stelle** 2002. Cambiar de posición implica una subversión del orden establecido, es un ejemplo de nuevo orden o lo que es lo mismo de la inversión del orden anterior. Cambiando de posición la farola, pero sin alterar su función, antes iluminaba la calle y ahora ilumina el techo del pasaje. El título parece querer dar voz al objeto: «piense por una vez en mi situación»²⁰¹ que interpela al observador pidiéndole comprensión para alguien que se encuentra en una situación inversa a la de sus semejantes, para quien está en el mundo de otro modo. El título es una interpelación al visitante a quien se reclama empatía, algo así como «póngase usted en mi lugar». La propuesta de Bashi está realizada mediante un cambio en la disposición de lo que se encuentra en el ámbito cotidiano. La farola pasa de iluminar el espacio abierto al aire libre para dar luz al espacio cubierto, semi-interior de un pasaje. Al invertir la posición, la farola se convierte en una gran lámpara de techo más propio de edificios oficiales que de espacios públicos. El trabajo de Bashi a menudo se fundamenta en cómo el cambio de contexto afecta profundamente a la percepción de un elemento, desarrollándose fuera del espacio museístico y provocando encuentros fortuitos e inesperados que proponen discontinuidades que invaden nuestra experiencia demandando ser interpretadas.



Paola Pivi presentó en 2006, **A helicopter upside down in a public square**. Tal como reza el título es un helicóptero, una aeronave que se asocia al control institucional, la seguridad y la emergencia, y



no se puede encontrar al revés de forma casual. No puede haber aterrizado al revés en una plaza pública, al menos, no en perfecto estado. Si se hubiera accidentado sufriría inevitablemente notorios desperfectos. La impecable apariencia de la aeronave descarta la posibilidad del accidente denotando una delicada, cuidadosa y compleja operación que sólo puede provenir de la voluntad de darle la vuelta. Su ubicación en el centro de la plaza obedece a una intención monumental. El elevado coste, sumado a la complejidad del montaje, favorece a que todo ello sea identificado con un gesto institucional. Como en otros casos, esta operación inhabilita el objeto para su función primordial y muestra otras posibilidades significativas relacionadas con la antítesis o la negación de sus funciones habituales, aludiendo indirectamente a la antítesis del control, la seguridad y la emergencia. Las relaciones del arte con el poder hacen posible que las instituciones sufraguen propuestas que pueden ser críticas con el mismo poder. Sin embargo Pivi niega o elude en esta entrevista la posibilidad de ser entendido de otra forma que la de un gesto arbitrario:



²⁰² Pivi, P. and Zahm, O. *Purple Fashion Magazine* [online]. purple.fr, 2015. [Consultado el 4 de junio de 2015]. Disponible en: <<http://purple.fr/magazine/f-w-2013-issue-20/122>>

OLIVIER ZAHM — A truck on its side — isn't that a bit like the helicopter you set upside down or the airplane rotating over and over on its wings that you had constructed? How would you describe these works? As symbolic catastrophes?

PAOLA PIVI — [laughs] It's the freedom to do things arbitrarily.

O. Z. — To change one's way of thinking?

P. P. — To do something that's an example of the principle of life, something you can do from an individual point of view.

O. Z. — So you're not dealing with accident or catastrophe or terrorism.

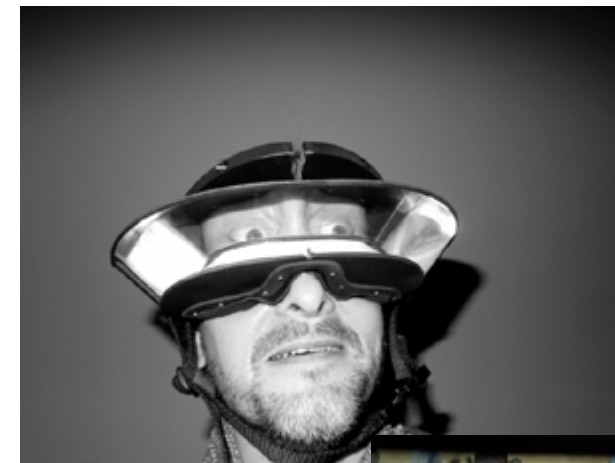
P. P.— No.

O. Z. — Do you consider your work to be sculpture or performance?

P. P.— Both.²⁰²

El helicóptero está así porque se puede y porque un artista lo quiso, lo cual es mas verosímil que cualquier interpretación en la que aventurarse, pero evidentemente Pivi, como cualquier otro autor no tiene la legitimidad necesaria que le permita excluir aquello que opera en contra de sus intenciones expresivas.

Ver directamente el mundo al revés es lo que Carsten Höller, plantea con sus *Upside Down Goggles* 2011. Ofrece a los visitantes una especie de gafas o de artilugio óptico que invierte la imagen que se tiene delante. Este tipo de gafas ya fueron concebidas y probadas por George Malcolm Stratton a finales del s. XIX en el marco de una investigación de psicología experimental, que llevó a

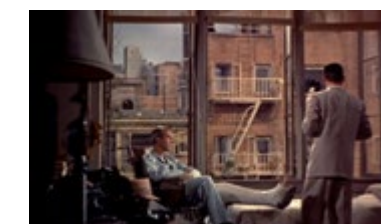
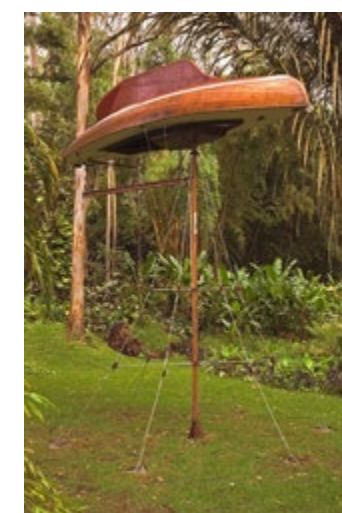


²⁰³ Dilthey, W. *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1953.

cabo en La Universidad de Berkeley, posteriormente desarrolladas por Ivo Kohler y Theodor Erismann en los años cincuenta. Estos experimentos pusieron de relevancia la gran flexibilidad del cerebro, siendo capaz, a pesar del desconcierto inicial, de producir un reajuste sensorial que permitía reorganizar los impulsos de manera, que aunque el sujeto portador de estas gafas viera todo al revés, podía acostumbrarse fácilmente a ellas y realizar operaciones cotidianas con cierta normalidad. Höller no pretende que se haga la operación mental de mirar el mundo cabeza abajo como una proyección especulativa –tal como sucede en las otras propuestas mencionadas– sino como una experiencia visual directa, poniendo en práctica de modo literal la teoría de Wilhelm Dilthey²⁰³, de que el arte es algo capaz de transformar la manera de ver el mundo; el arte como un filtro o una lente que permite ver las cosas de otro modo radicalmente distinto.

²⁰⁴ Un pequeño homenaje a Rancière, J.

Desalumnología*, 2013, cuyo título hace referencia a una materia orientada hacia la desvinculación con la condición de alumno²⁰⁴, es un pupitre y una silla comunes ubicados al revés en el techo de un centro de enseñanza secundaria, frente a una ventana orientada al exterior. *Desalumnología** propone un punto de vista y un asiento inaccesibles desde el que se ven las cosas de otro modo, se apropia del espacio donde está emplazada. El hecho de estar frente a una ventana es consustancial a sí misma. El cristal es la conexión con el mundo exterior, es la delgada y transparente lámina que nos une y a la vez nos separa de él. Los materiales han sido extraídos del propio ámbito docente, por lo que el gesto se reduce a una alteración de la ubicación y posición usuales. Regularmente los pupitres están colocados sobre el suelo, agrupados en formación y alineados ortogonalmente, éste sin embargo, está en el techo, solo y en un ángulo oblicuo respecto a las paredes. La ventana es, en sí misma, un punto de fuga pasivo que permite observar el exterior sin que exista la posibilidad razonable de reunirse con él atravesando su umbral. La ventana no requiere un tránsito físico sino mental, sólo se puede habitar *desalumnología** mediante una proyección mental. La ventana posibilita la curiosidad y el deseo, que es como dice Proust, el verdadero motor del conocimiento. En vez de estar colocadas frente a un maestro y una pizarra, la mesa y la silla están orientadas hacia una ventana de proporciones y ubicación similares. El propio mundo al revés substituye al profesor y a las materias que se imparten en la pizarra, presentándose de un modo inmediato sin la conceptualización previa que caracteriza la enseñanza reglada. *Desalumnología** se posiciona contra sus circunstancias habituales; abandona el colectivo, el orden y la perpendicularidad para situarse en solitario frente al mundo exterior, una situación en cierto modo paralela al destino que aguarda a los alumnos de un instituto, de hecho. Los estudiantes de último curso tienen el mismo punto de vista de esta fotografía al abandonar las aulas diariamente para regresar al mundo exterior y en cuyo cristal se ven reflejados al salir las tardes de invierno.



HITCHCOCK, A. (1954)
La ventana indiscreta.

STARLING, S. (2004) *The Mahogany Pavilion.*

Exceptuando *Fountain* todas las demás propuestas están ubicadas fuera de un espacio propiamente museístico por lo que hay que añadir cierta capacidad de sorpresa, ya que como ya ha sido explicado anteriormente, en el museo se dan las condiciones donde cabe esperar todo aunque su efecto queda amortiguado por esta misma condición. El museo es un paréntesis dentro del cual lo extraordinario sucede con sordina.

Objetos distorsionados

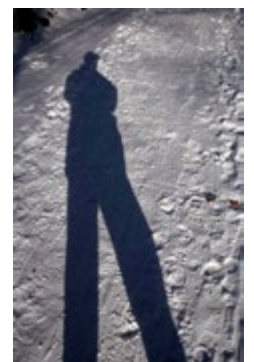
Al margen de la identificación de sus causas, probablemente las primeras imágenes de objetos distorsionados aparecieron de forma natural en los accidentes, así como en las imágenes producidas por las sombras, los reflejos y en los sueños que tanto influyeron en los pintores surrealistas, quienes como Dalí deformaron imágenes de objetos concretos dentro del cuadro. Antaño, lo verdaderamente raro o extraño era aquello que sólo sucedía muy esporádicamente, pero con el enorme auge de la producción audiovisual y las comunicaciones, se pueden ver muchas imágenes de sucesos y objetos extraños, que tienen lugar en cualquier parte del planeta. Ese incremento cuantitativo de lo extraordinario ha alimentado la percepción de que en la realidad no impera la normalidad, y que atentamente observada, ésta es percibida como más surreal que lo que propiamente se califica como surrealista. De la imagen del objeto deformado al objeto tridimensional deformado sólo hay un estrecho margen, que primero el arte y posteriormente el diseño, la publicidad y la industria de la ornamentación no han tardado en recorrer. En determinadas ocasiones lo que se distorsiona es una representación, pero de lo que se trata en esta investigación no es del simulacro, sino el propio objeto real, incluso cuando el objeto en cuestión es una imagen. La fotografía al ser deformada sufre unas consecuencias que ya han sido tratadas en el capítulo anterior, en el que se señalaban los efectos cosificantes de este proceso. La imagen deformada obliga al sujeto a ser consciente de la capacidad que ésta tiene de ser manipulada y de la propia mecánica óptica de la proyección. Desentrañando de este modo su auténtica naturaleza, protege y distancia al observador de la posible falacia mimética. La imagen, al ser deformada reafirma su condición objetual de pura imagen y evita ser confundida con lo que no es. Esta deformación puede suceder en la fase de edición, mediante un tratamiento digital, o durante la proyección si ésta se efectúa sobre una superficie que no sea lisa ni perpendicular, o lo que es lo mismo, si fuerza a ser conscientes de la coexistencia simultánea de la imagen y la superficie en que se manifiesta, como dice Robert Bresson:



*



*

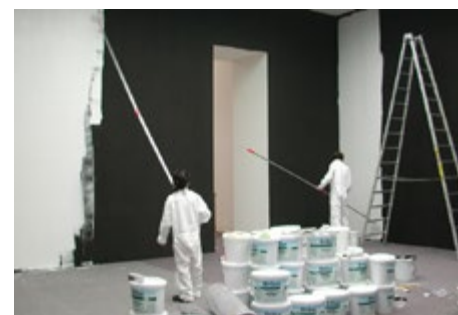


El fin es la pantalla, sólo una superficie. Somete tu película a la realidad de la pantalla, como un pintor somete su cuadro a la realidad de la tela y de los colores que sobre ella aplica, como el escultor somete sus figuras a la realidad del mármol o del bronce.

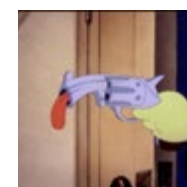
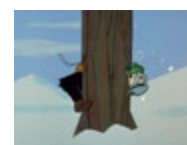
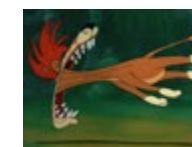
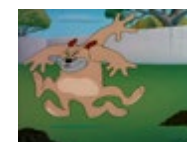
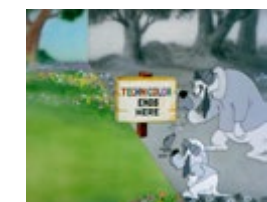
Bresson, R. (1979)²⁰⁵

No ocurre lo mismo con los objetos, que al ser deformados no son percibidos tanto como un recurso expresivo, sino propiamente como un objeto deformado. El efecto que produce la imagen deformada al proyectarse sobre superficies oblicuas y objetos se puede observar en casi todas las vídeo-instalaciones que he presentado, como por ejemplo en *pantallablanca** 2001, *pinpanpum**, 2003, *plisplas**, 2004 y *pancartización**, 2013. En todas ellas la proyección está distorsionada puesto que el espacio que sirve de pantalla es tridimensional. Aunque cuando el sujeto se sitúa cerca del proyector la deformación no se percibe porque es neutralizada visualmente por efecto de la anamorfosis.

El arte ha sido indiscutiblemente pionero en cuanto al empleo de la deformación de imágenes y objetos, sin embargo el éxito de su divulgación debe ser legítimamente compartido con otros medios de mayor alcance y capacidad de difusión, como pueden ser el cine, la publicidad, los vídeo-clips y la animación. En ese sentido cabe destacar la enorme influencia –todavía pendiente de ser reconocida en su justa medida– que los dibujos animados han ejercido sobre las recientes generaciones de artistas. Este medio se ha revelado muy propicio a la hora de desarrollar aberraciones visuales, e incluso conceptuales, de toda índole, que a falta de otros estímulos más populares y accesibles, han nutrido y formado visualmente a la mayor parte de artistas vivos de occidente, –ya sea directa o indirectamente– a una edad en la que cualquier encuentro con una manifestación artística resultaba menos frecuente que el acceso a la televisión. Este encuentro temprano y masivo se produce principalmente entre la infancia y la adolescencia, periodos donde el cerebro es especialmente permeable a cualquier tipo de influencias. Los dibujos animados apenas tienen vocación descriptiva y confrontan con un mundo que no está regido por las mismas convenciones sociales y políticas, ni por las leyes físicas y naturales a las que el «mundo real» está sometido, convirtiéndose en un terreno especialmente propicio para el desarrollo de la especulación y la imaginación. En este mundo que se desarrolla al margen de la física, lo posible aumenta exponencialmente el espectro de su potencial; allí prosperan las capacidades de confundir la bidimensionalidad con la tridimensionalidad representada, de trastocar o intercambiar roles establecidos, de cambiar la consistencia, fragmentando, volviendo a juntar, estirando, aplastando y un larguísimo etc. La potencia y la trascendencia de este mundo paralelo se manifiesta indirecta, pero incuestionablemente, en la producción artística contemporánea donde se encuentran frecuentes paralelismos.



SOLAKOV, N. (1998) *A life*.

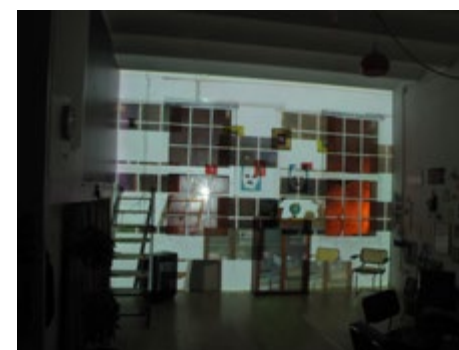


206 Graham Harman at Moderna Museet: What is an Object? 29 de enero de 2015. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9eiv-rQw1lc&list=WL&index=39>> Consultado el 12 de Marzo de 2015.

Paradójicamente, a pesar de todas las modificaciones que se infringen al objeto, Graham Harman describe la propiedad de seguir siendo él mismo a pesar de los cambios y accidentes, de modo que éste, aunque modificado, vuelve a emerger de entre sus transformaciones²⁰⁶.

Pantallablanca*, 2001, como en su propio título se hace referencia, es una vídeo-instalación cuya grabación muestra cómo se pintó de blanco el espacio que abarca la propia proyección, por lo tanto, hay en ella un esfuerzo por hacer consciente al observador de la coexistencia y la dependencia de la imagen con la superficie que la alberga. En este caso la distorsión es altamente redundante porque tanto el espacio como la proyección son tridimensionales, luego están deformados. El lugar donde se realizó la filmación y su posterior exhibición coinciden exactamente, se trata de una edificación dentro de un parque de atracciones clausurado años atrás, cuyas paredes, suelo y techo están inclinados y distorsionados para producir aberraciones en la perspectiva. Esta atracción en concreto, se había llamado «La casa magnética», en referencia probablemente a que las proporciones del espacio impedían la apreciación visual de la fuerte inclinación del suelo, sin embargo las piernas notaban una clara dificultad y pesadez cuando se pretendía alcanzar el fondo de la habitación. El sujeto siente una fuerza invisible que le empuja. La convivencia de estas dos sensaciones, es responsable de una divergencia sensorial, que como sucede en otras propuestas ayuda a desconfiar de las evidencias. La proyección ocupa una gran parte del espacio tridimensional, de modo que los ocupantes deambulan por el interior del espacio proyectado mezclándose con la imagen del protagonista de la acción filmada. Al observarla se percibe la paradoja de que es posible ver la imagen porque previamente se había pintado la pantalla. De manera que cuando se ve el espacio pintado con sus colores originales se pueden percibir gracias a que ya se ha pintado la pantalla, pero en la realidad sucede lo contrario, no se pueden ver porque se han tapado con pintura blanca. De este modo cuando percibimos el color original somos testigos de una imagen de lo ausente, un recuerdo filmado de como era aquello, y cuando al final del vídeo se ve todo el espacio que ocupa la imagen pintado de blanco resulta doblemente cierta, porque la imagen se corresponde con el espacio real. Esta pieza recrea el problema mencionado al principio del capítulo de que la imagen para mostrarse necesita ocultar un fragmento de mundo, incluso si este fragmento es precisamente el que se quiere mostrar.

Sucede lo contrario. en **effects***, 2010. La proyección se encaja sobre un fondo considerablemente plano, con algunos volúmenes, es paralela en la base y perpendicular en los lados al horizonte como determinan los cánones. En una casa dividida en la que una mitad está destinada a espacio expositivo, la instalación ha desocupado la propia sala de exposiciones en la que sólo se encuentra el proyector enfocado hacia fuera del espacio expositivo, guiando nuestras



miradas hacia la pared del salón, el corazón del mundo doméstico, deslizando la atención desde lo público hacia lo privado y personal. Sobre la pared se proyecta su propia imagen sucesivamente. Pero los cambios de una imagen a la siguiente, idéntica, son transiciones digitales que la deforman confiriéndole la directa apariencia de imagen plana digital, de modo que este objeto puede ser deformado a voluntad mediante estas transiciones estándar –del mismo tipo que las que se utilizan sobre todo en programas informativos y en retransmisiones deportivas– para cambiar de una imagen a otra. Despegar la imagen como una capa, hacerla girar como las paredes de un cubo, enrollarla en espiral, cortarla en trozos que se deslizan hacia arriba y hacia abajo, etc. hacen que le sea arrebatada su apariencia original. Este tratamiento espectacular que hace comportarse a la imagen como una dúctil lámina bidimensional, que puede ser manipulada tridimensionalmente, desvela la naturaleza plástica y cosificable de la imagen, cuya capacidad de ser modificada le es consustancial. Asimismo se presenta una imagen de la pared que al apartarse deja lugar a capas sucesivas. Un propósito también presente en *Pernilla**, 1999. Esta sucesión de imágenes de la realidad que se solapan unas a otras y bajo la cual siempre está la misma, nueva e insondable, insinúa un proceso infinito que presenta la imagen como capas superpuestas de una realidad exfoliada, por efecto de los protocolos visuales de la actualidad informativa o de una incurable enfermedad cutánea. Como una realidad en la cual se intente profundizar arrancando su superficie, desvelándola reiterativamente sin éxito ni esperanza de conseguirlo.

Desconcentrator*, 2012, comparte con *effects** las proporciones rectangulares y la perpendicularidad normalizadas, pero esta vez la pantalla misma es extraída o desaparece, dejando ver el espacio que hay tras el tabique. La proyección atraviesa el muro y se posa sobre el interior de un espacio destinado a almacén donde están ubicados el reloj de fichar, cuadros eléctricos, herramientas de limpieza, escaleras etc, es decir, dando importancia a lo insignificante y dejando ver la trastienda del museo, justamente aquello que un centro de arte que está hecho para mostrar, quiere esconder. Ya se ha mencionado esa capacidad de lo feo de convocar lo real. Sobre estos objetos se proyecta un vídeo en el que se han distorsionado digitalmente todos los elementos, cuyas imágenes se ondulan, se replican, laten, cambian de color, de tamaño, se estiran, se descomponen etc. de forma individual. Todas las imágenes de los objetos del interior están en constante mutación formal. Como un bodegón o una naturaleza que no quiere quedarse muerta. Todas las cosas habían sido otras antes y serán otras después. *Desconcentrator** recrea la aceleración de sus propias transformaciones cambiando su aspecto, no sólo antes y después sino durante la proyección. La imagen que se ve es un alegato contra la estabilidad, de modo que incita a la contemplación al mismo tiempo que, como su nombre anuncia, impide fijar la atención



en aquello que se mira. Esta instalación está emparentada con *despectáculo**, del año anterior, que está contrariamente orientada a ofrecer un artificial espectáculo destinado al goce sensual de la contemplación.

Todas estas propuestas conciben deformaciones de imágenes, o sea representaciones virtuales alteradas previamente o posteriormente, pero que no inciden sobre el propio objeto. Como sucede en la farola de *blindate**, 2005, que se arruga para encontrarse con el chorro de agua y como también ocurre en *blbs** 2013. En el techo de una sala cuelga una bombilla cuyo cable ha sido deformado para adoptar una nueva apariencia, imitando la forma del portalámparas y la bombilla suspendidos en el extremo. El sujeto se encuentra con otro tipo de híbrido de realidad y representación –como algunos que aparecieron anteriormente–. La diferencia fundamental –como podía haber dicho Magritte– es que una de ellas sirve para dar luz y la otra no, una de ellas es una bombilla y la otra no. Sin embargo, el parecido trasciende su apariencia porque además de coincidir en la ubicación, forma, color y tamaño con el modelo representado, rebaja en cuatro grados la distancia impuesta por la representación. Las partículas eléctricas realizan un recorrido similar y a la misma velocidad, proporcionando a los electrones una especie de ensayo o simulacro previo del circuito donde finalmente podrán brillar, haciendo que el medio prefigure al fin. Al igual que cualquier lámpara tiene dos momentos tan distintos que forzosamente afectan a la percepción y a la interpretación de la misma. Cuando *blbs** está apagada se manifiesta el máximo grado de semejanza entre original y copia y al contrario sucede cuando está encendida, las desemejanzas alcanzan su máxima expresión. La propia bombilla al encenderse arroja luz sobre las similitudes y diferencias entre presentación y representación, despegándose radicalmente de su forma parásita.



²⁰⁷ Los nombres y las fechas varían en ocasiones dependiendo de la exposición. Las fechas pertenecen al año de exhibición correspondiente con la imagen.

Uno de los artistas que mas prolijamente ha experimentado en torno a la deformación y la plasticidad de los objetos es Erwin Wurm. Se han escogido dos versiones de instalaciones que han sido presentadas en diversos momentos y lugares, pero que al ser percibidas en el entorno propio de aquello que están presentando resultan mucho mas eficaces y significativas. Sobre todo si se comparan con sus otras versiones realizadas en asépticos ambientes museísticos que funcionan, salvo excepciones, como un aparato descontextualizador. Una casa aplastada *Narrow house*, 2010 y una casa gorda *Fat house* 2003²⁰⁷. Dentro de *Narrow house* el espacio se comprime sobre sí mismo creando un ambiente opresivo que el artista compara con el espacio cultural, social y político de su infancia:



208 Wurm, E. and von Galen, R. *How seriously should we take ourselves?* Erwin Wurm interviewed by Reya von Galen [online]. dantemag.com, 2015. [Consultado el 6 de marzo de 2015]. Disponible en: <<http://www.dantemag.com/2013/06/how-seriously-should-we-take-ourselves/>>

E.W.: *The Narrow House was my parents' house; I helped my father build it. My father was a policeman he didn't have much money. It's a typical Austrian house of the seventies; it has this pre-fabricated, industrialized form, a really awful architectural language. But that's the architecture of our time and these houses are more and more destroying our landscape, our psychological and philosophical landscape.*

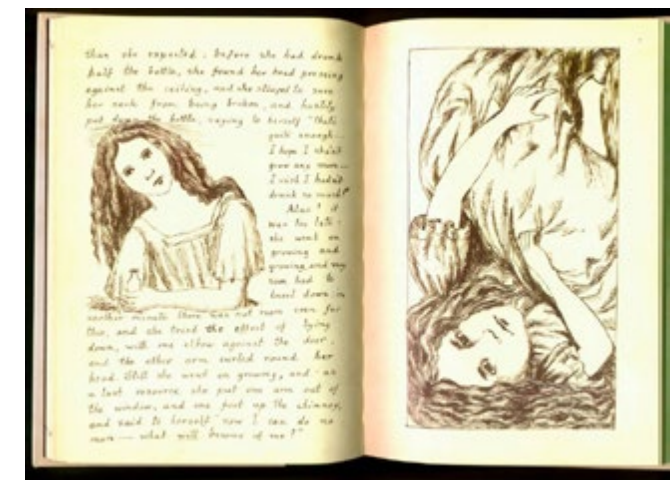
R v G: *Is your art rooted in your childhood?*

E.W.: *It's definitely rooted in the past in Austria. I grew up in the so-called little bourgeois society. Narrowness does not only mean my family, it means the society in the fifties, sixties, seventies in which I grew up in Austria. Post-war, post-Nazi, still Nazi, post-monarchy still. When you are part of the society, you inhale it, you grow into it, so it's difficult to explain. In my work I can escape. A door through which I can escape is cynicism and humor because it's like a tool, I can address very serious matters, very serious questions with this tool though it's not the only tool I have.*

Entrevista de Erwin Wurm y von Galen, (2015)²⁰⁸



Es cierto que si se tiene cierta cultura cinematográfica o de interiorismo se puede ubicar temporalmente la decoración y el mobiliario del interior de la casa con las décadas de los cincuenta, sesenta o setenta y que si se conoce la historia y la política de esa época quizás se pueda hacer una asociación entre la estrechez de la casa y la estrechez social y política de la Europa central de ese periodo. Pero también es posible, como me ocurrió cuando tuve ocasión de entrar en *Narrow house*, que la opresiva estrechez del habitáculo domine por sí misma toda la interpretación. De modo que hace surgir la pregunta sobre hasta qué punto esta información resulta necesaria o pertinente para poder interpretar la propuesta. No tengo datos suficientes que apoyen mi opinión, pero cabe suponer que la mayoría de visitantes ignoraban esta circunstancia y disfrutaban de *Narrow house* por la sensación directa que se produce al estar dentro, orientando su interpretación más hacia la experiencia sensorial de la simple opresión doméstica que hacia sus orígenes socio-políticos. Si como dice Bruce Nauman lo que una obra muestra es tan importante como lo que esconde, tendría relevancia, pero en este caso, al igual que en otros muchos, la información exterior –aunque provenga del propio artista y aunque esté reflejada en la hoja de sala– está ciertamente en la propuesta, pero queda ligeramente eclipsada por la potencia del gesto. Más adelante explica refiriéndose a trabajos similares la existencia de niveles o capas de interpretación:



CARROLL, L. (1864). Manuscrito original de *Alice in Wonderland*.

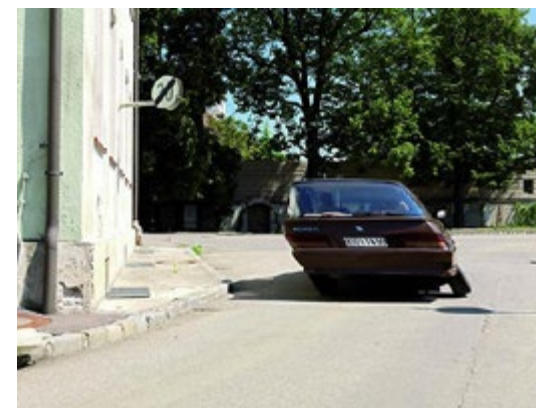
R v G: *There is the element of fun, a comic resonance, even slapstick in your work, especially in the One-Minute-Sculptures or the 59 Positions which makes your work accessible to a very wide public. Is this something you endorse?*

E.W.: *It happened. I can't say I was looking for it. Sometimes I use the language of science fiction and the language of comic strips and I mix it up and it seems to be easily accessible. Everybody sees a fat car. Easy to understand people think, that's it and then they walk away. If you don't walk away, if you stay, and you look at it more closely, then you see different layers, different perspectives, an existential philosophy, a psychology behind it. To begin with, as an artist, I yearned for my teachers to accept my art, or for other colleagues, big curators, museum directors or galleries to recognize my work. But I soon realized that the first standard in judging my own work was myself, I have to be satisfied.*

Entrevista de Erwin Wurm y von Galen, (2015)²⁰⁹

Se puede tener una experiencia plena en *Narrow house* ignorando este dato y se puede también ahondar en su significado sin menguar la potencia de la primera impresión que por sí misma es suficiente. Las capas de significación se subordinan sucesivamente añadiendo profundidades sin interferir en las anteriores. Que el primer nivel de interpretación sea suficiente es un gesto de generosidad expresiva que invita a penetrar en niveles menos evidentes de interpretación. Otro aspecto muy relevante es el contexto, ya que se ha presentado en diferentes lugares y resulta fácil percibir las diferencias. Una casa estrecha en medio de una ciudad, significa de modo diferente a como lo hace una casa estrecha en medio de una gran sala blanca. Lo mismo ocurre con todos los vehículos deformados el **Renault 25** 1991, con **Truck** 2006 y **Truck** 2007 o con **Telekinetically bent VW-Van**, 2006, en la sala de exposiciones son una cosa y en la calle son otra. La manera en que se percibe un objeto deformado en el contexto al que pertenece sorprende e impresiona más que dentro de un espacio expositivo, porque es lugar para lo sorprendente y en cierto modo el sujeto está prevenido para que dentro de ellos sucedan las perturbaciones que difícilmente se encuentran fuera. Al presentar las propuestas en espacios que previamente no han sido señalados como artísticos, se dilata la experiencia de los mismos y se subraya la capacidad y el campo de acción expandido del arte, no sólo como una experiencia subordinada al museo, que sucede sólo en los objetos reclusos en su interior, sino como algo que ocurre en el mundo. Preparando a quienes lo han presenciado para identificarlo, no sólo cuando la liturgia lo indique, sino cuando cuando su artísticidad se manifieste por sí misma.

Modificar un objeto cotidiano resulta más eficaz que alterar un objeto extraño. Al tener una experiencia previa se ha forjado en la mente una forma más o menos ideal, o una forma sintética que



reúne lo que un objeto tiene que tener para merecer su nombre y carece de lo que pudiera hacer que se identificara con otro. Tener una idea de lo que es, o lo que tiene que ser un objeto cualquiera, ayuda a identificar cualquier modificación que se haga sobre él. En un objeto desconocido resultaría mucho más difícil detectar si ha sufrido alteraciones. Este hecho es el origen de que los objetos más comunes sean escogidos recurrentemente por muchos artistas contemporáneos. Ayudando a identificar lo genuino de cada propuesta. Hay muchísimas sillas, bicicletas, pelotas, farolas, camas, coches etc.

²¹⁰ Para estar seguro he vuelto sobre una imagen en la que he dibujado el corte.

²¹¹ Exposición individual en la galería Chantal Crousel.

Gabriel Orozco cortó un coche en tres trozos quitando el de en medio y volviendo a juntar los laterales en **La DS**, 1993. La operación es un poco más compleja porque además de cortarlo ha vuelto a unir el capó y el techo devolviéndole la unidad que se perdió al cortarlo. Quienes no tengan en la memoria el *Citroën DS* difícilmente podrán hacerse una idea del trozo que falta²¹⁰. Hay que tener en cuenta que inicialmente esta propuesta fue concebida para una exposición en París²¹¹, de modo que lo que a gran parte del planeta les parece un coche raro para gran parte de los franceses es no sólo un modelo especial sino uno muy particular y conocido. Orozco lo califica en ocasiones como *specific-site* haciendo referencia al lugar y al tiempo, no sólo a la habitación donde se dio a conocer, sino a una escala mucho mayor, el país donde se mostró, dentro también de un contexto temporal concreto, fuera del cual será percibida de otro modo. En la Francia de 1993, todo el mundo sabía que a ese coche le faltaba casi la mitad aunque no lo pareciera. *La DS* hace dudar de la forma original del coche porque en la parte que ha extraído no se encuentran sus señas de identidad, todo aquello que lo particulariza está sintetizado y presente. Orozco reduce el espacio interior dejando lugar para una sola persona delante y otra detrás, en probable referencia al individualismo imperante. Sin embargo la sustracción de dos plazas no es suficiente para que deje de ser un coche, porque hay en el mercado muchos ejemplos de coches individuales. Otra vez se formula la misma pregunta que en *emptybox**. ¿Cuánto se puede sustraer a un objeto para que pueda seguir siendo el mismo? Aunque Orozco haya dicho que no cree que eso sea ya un coche real, cualquier cosa con cuatro ruedas, un volante y ese nombre, a pesar de las transformaciones se llamará «coche», a pesar de sus dudas sigue siendo el sustantivo más adecuado para hacer referencia a su propuesta. El problema reside en el adjetivo «real», pero en la medida en que todas sus partes son reales aunque no pueda circular se convierte en el antes mencionado, híbrido de presentación y representación, de manera que *La DS* es ella misma a la vez que su propio representante.

En **Less than ten items** 1997, Maurizio Cattelan presenta un carro de supermercado que ha crecido longitudinalmente, como si hubiera estirado su cesta para ampliar el receptáculo destinado a las compras. Este objeto está lógicamente asociado al consumo,



amplificando su capacidad, Cattelan apunta a la posibilidad de comprar más objetos o comprar objetos de mayor tamaño. En un momento en el que todo apunta a los excesos de la sociedad de consumo, proponer un carro todavía mas grande equivale a echar mas leña al fuego de un incendio generalizado. La estrategia de la saturación de una situación desmesurada es compartida con otras propuestas como la de Karmelo Bermejo, *Aportación de fuel a la Costa da Morte*, 2005, consistente en aumentar voluntariamente la polución de un lugar previamente contaminado. El reconocimiento del sobre-exceso incita a la crítica del propio exceso, pero automáticamente se reconoce que lo genuinamente desmesurado es la situación generalizada, no la ínfima e insignificante contribución de un artista, por lo que críticas aparte, no cabe aquí analizar la obra de Bermejo ni sus cuestionables consecuencias morales, acaba por resultar eficaz. Un carro estirado longitudinalmente resulta tan singular como una *limousine*, que parece un coche exagerado, o su imagen estirada con un programa de edición digital. Si una limousine es el paradigma del lujo y la exageración, *Less than ten items* es la *limousine* de los carros de supermercado y no deja de ser una referencia crítica a la desigualdad entre los consumidores y al propio consumo excesivo de nuestra sociedad. El título hace referencia a una indicación que se encuentra en las cajas registradoras de las grandes superficies comerciales, que proponen una compra reducida a cambio de poder pagar en una caja más rápida y con menos colas. Cattelan abunda en esta situación paradójica, el supermercado ofrece una amplísima gama de productos, proporcionando enormes carros de compra, a la vez que ofrece un pequeño beneficio por reducir el número de adquisiciones, aunque quepa suponer que la motivación subyacente sea no perder la clientela apresurada o con necesidades reducidas. Cattelan modifica leve y humorísticamente un objeto cotidiano para enfrentarlo con una situación que afecta gravemente a la ecología del planeta y a las injusticias sociales.



Espacios desencajados

El desencaje es sacar las cosas de su lugar, es un desplazamiento de una parte que no ha roto los vínculos con la forma o con su emplazamiento original, es el principio de una ruptura no consumada. El desencaje es el síntoma de una realidad que no se ajusta a lo convenido o a las previsiones. En 1920 se estrenaron dos películas *Das Cabinet des Dr. Caligari* de Robert Wiene y *One Week* de Buster Keaton. En ambas se muestra una arquitectura deformada y desencajada, esta coincidencia indica que en 1920 el mundo necesitaba ver esta imagen que debía ya flotar en el aire. La arquitectura es el contexto del hombre occidental, al presentar

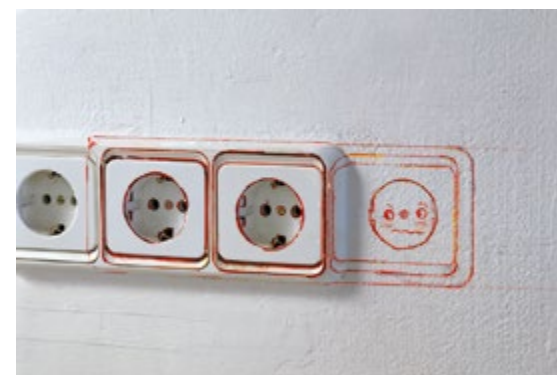


212 LAWRENCE WEINER / NICC ARTIST TALK [PART 1/5]. 6 de abril de 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=wVZmcDEDrx0&list=PLAsuaW8GxxXR76oE1hUfrxep7ZLwFn&index=4>> Consultado el 25 de marzo de 2015.

213 Algunos museos de arte han adquirido sus películas como una obra más. Por ejemplo el MACBA adquirió Keaton, B. & Becket, S. Film. 1965.

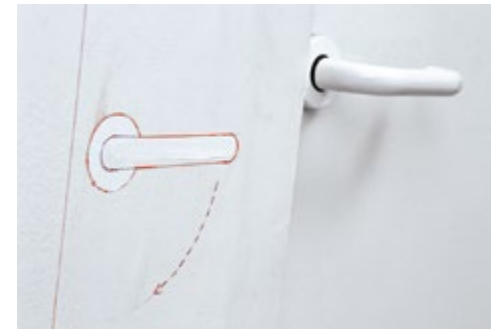
al protagonista dentro de este entorno se muestra al hombre habitando un mundo que no encaja, una realidad desajustada, que no coincide con las expectativas. En *One Week*, Keaton construye su casa, pero un malvado altera el orden del montaje y a consecuencia de ello resulta dislocada, a pesar de lo cual el protagonista y su compañera insisten voluntariosamente en adaptarse a ese contexto dislocado. Paralelamente se percibe el mundo como un ámbito desquiciado y manifiestamente mejorable, que adolece del orden que presumiblemente parecería tener y a pesar de lo cual el sujeto trata de adaptarse lo mejor que puede para sobrevivir en él. Lawrence Weiner²¹² sitúa en esta disconformidad con el orden y la forma del mundo establecidos, el origen de la voluntad artística. Según Weiner el impulso de colocar las cosas de otro modo al que se encuentran, implica un desacuerdo que se manifiesta en la propuesta de una nueva disposición. En la película de Robert Wiene no se construye un entorno desencajado sino que el mundo donde fluye el argumento ya está desencajado, presentando una atmósfera agobiante donde los personajes viven oprimidos y alienados dentro de esta desarticulación. En la película de Lang no hay escapatoria, los humanos son presentados como víctimas de este oscuro desencaje, sin embargo en la película de Keaton hay cierta condescendencia y entusiasta adaptación a un luminoso e insólito medio cambiante. Ambas propuestas son herederas del desencaje del mundo tal como había sido representado en el cubismo y el expresionismo. Tanto Lang como Keaton han dejado una profunda huella en el mundo del arte que merecidamente ha acabado por apropiárselos²¹³. Pero el hecho singular es que Keaton aplica a un objeto real los desencajes propios de este modo de representación pictórica, convirtiéndolo en presentación representada y que a pesar de exhibir unas condiciones incómodas, al fin y al cabo son percibidas como habitables.

En *Doublerroom**, 2001, todos los elementos reconocibles dentro de una galería de arte están dibujados en rojo, a escasa distancia del original. El color rojo se usa tradicionalmente para las correcciones, de ahí su elección. Esta intervención fue realizada en el marco de una exposición colectiva, lo cual determinó un contexto en el que los lugares más amplios estaban muy solicitados, por lo que dirigí mi atención hacia los espacios marginales, por los que nadie había mostrado interés. Esta elección tenía la ventaja de que quedaban numerosos espacios residuales donde expandirse sin invadir otras propuestas. Los dibujos representan todos esos elementos situados al margen que no forman parte de las exposiciones, que se encuentran allí pero la vista los ignora porque ya se sabe que no son obras de arte, de modo que apenas alcanzan nuestra conciencia. Justamente invertir ese comportamiento automático es uno de los propósitos de esta realización, desplazar el interés a los alrededores e intentar perturbar la certeza de que en esos lugares no se encuentra arte. Los dibujos están separados, sin embargo, en la medida en la que se van descubriendo otros, se toma conciencia



de que toda la galería está afectada por pequeños desencajes y desplazamientos. La representaciones no se pueden separar ni de los originales ni del soporte, no tienen sentido por sí mismas, estableciendo una comunicación entre ambos de manera que se produce algún tipo de fusión que es más intensa y significativa que los dibujos y los modelos por separado. El dibujo está adherido o se está separando del original, la intervención se apropia del espacio, la representación se apropia de la presentación o todo junto resulta un híbrido de representación y presentación. El dibujo se suma al original y a éstos se les suma la relación que mantienen entre sí y este trío conforma la genuina base de la propuesta.

Vedovamazzei, (Stella Scalla y Simeone Crispino) exhibió en 2004, **After Balance**, una pared con una puerta abatidas y por tanto desencajadas del espacio original, ofreciendo una entrada sacada de quicio como propuesta para un espacio expositivo. El mundo del arte –en la medida en que se acepte la opinión de Lawrence Weiner– es el lugar propio para que las cosas encuentren lugares y posiciones diferentes. Vedovamazzei propuso entrar en este ambiente a través del propio desencaje. El hecho de que sea la misma puerta de entrada obliga al visitante a acceder al espacio traspasando el accidente, fuerza a los interesados a penetrar en el espacio artístico a través de la aceptación activa del desencaje, y a entender que una puerta así sigue siendo en definitiva una puerta. Puerta reinstalada en el mismo umbral, que es el punto de contacto y la frontera del arte con el exterior. En **After Balance** la puerta se desplaza hacia el exterior de la sala liberando otros espacios practicables alternativos y expandiendo o insinuando la voluntad de propagar este desencaje hacia el mundo de extramuros. En esta voluntad de sacar el desencaje hacia fuera del refugio del arte, Vedovamazzei se apropió de la propuesta de Keaton en **After Love**, 2003, reconstruyendo la casa que éste realizó en **One Week**, ubicándola en un solar edificable y poniéndola a la venta como un inmueble más. **After Love** es un homenaje que acaba de materializar y convertir en presentación lo que Keaton representó en su película, haciendo de la casa dislocada un verdadero lugar acondicionado. Lo cual sitúa al sujeto frente a la posibilidad real de vivir en esas condiciones, interpellándolo y planteando la cuestión sobre las posibilidades de habitar una casa desencajada en un mundo desquiciado.



Dislocaciones temporales

Del mismo modo que se han analizado propuestas que alteraban la percepción del espacio también la percepción del tiempo puede estar sometida a cierta plasticidad, principalmente cuando se trata del tiempo filmado. Como en **tictac*** 2005, cualquier tiempo filmado sin



214 Como los famosos requiebros de Sánchez Fernández, E. alias «Chiquito de la Calzada» quien popularizó sus característicos pasitos hacia delante y atrás, que suspenden al humorista entre la determinación y la duda. Movimiento también popularizado por Martín Morales, R. «Ricky Martín»...«Un pasito palante, María / Un, Dos, Tres / Un pasito patras». María [Grabación sonora]. Álbum «A medio vivir». Sony Music Latin y Columbia Records, 1995.

cortes se convierte de nuevo al proyectarse en tiempo real. El relato cinematográfico utiliza muchos recursos para moverse adelante y atrás: la analepsis –*flashback*– y la prolepsis –*flashforward*– haciendo uso del montaje se puede fragmentar, intercalar, suprimir, etc. partes del relato para que llegue al receptor en el orden deseado. También se pueden alterar la velocidad o el sentido y mostrar la filmación a cámara lenta dilatando la duración o a cámara rápida contrayendo la duración, además de invertir el sentido de la proyección para verla al revés. Todas estas alteraciones están presentes en algunas vídeo-instalaciones pero especialmente en *pantallablanca** 2000, *pinpanpum**, 2003 y *plisplás** 2004, en las cuales, por el hecho de haber sido filmadas desde un único punto de vista fijo, la edición tradicional por corte o fusión carecía de sentido. Por este motivo, en vez de recortar se aceleraron o se ralentizaron las escenas usando exclusivamente cambios de velocidad y de sentido. Utilizando en función de la relevancia de la acción la cámara rápida o la cámara lenta. De modo que una hora aproximada de grabación original quedó reducida a poco más de siete minutos. Así mismo, para no realizar ningún corte al empezar o al acabar, la acción transcurría hacia delante y al llegar al final volvía a verse hacia atrás y así sucesivamente. De este modo toda la acción transcurre hacia adelante y atrás sin cortes, evitando el verdadero *loop* pero aprovechando sus ventajas. Una acción que se hace y se deshace como los pasos de baile que avanzan para retroceder²¹⁴. Estos cambios hacen referencia al tiempo *diegético* de la narración, sea escrita o filmica, pero sin narración también se puede modificar la propia experiencia del tiempo.

Los ruidos carentes de narración pueden estirarse o contraerse, cuando ésto sucede en un sonido muy conocido y asimilado se logra identificar fácilmente si está acelerado o contraído. Lo mismo ocurre en *desalarma**, 2009, donde se alteran el ritmo y el volumen de una alarma. Estos sonidos tradicionalmente concebidos para alertar y advertir de un allanamiento o un peligro son tan conocidos y reconocibles que resulta muy fácil identificar la distorsión. *Desalarma** como indica su título, es una alarma negada o invertida, por lo que la luz, el sonido y el ritmo han sido atenuados hasta rozar el umbral audible y visible. El sujeto encuentra una alerta tenue y lenta junto a la cual el ritmo de vida circundante se percibe acelerado, por contraste con la lentitud de una señal exhausta y fatigada de tantos y tantos motivos por los que alarmarse. Esta propuesta opera como una instalación *in situ*, donde el contexto es concebido desde el doble ámbito de lo espacial y lo temporal. *Desalarma** funciona en un mundo donde las alarmas sociales, políticas y culturales no paran de sonar.

El tiempo, al poder ser registrado se convierte en grabación y ésta puede ser manipulada a voluntad del editor, que no sólo lo disloca comprimiendo, dilatando o invirtiendo su sentido, sino también puede decidir el tiempo que ha de transcurrir entre la filmación y su posterior difusión. Salvo las imágenes en directo todas las demás



*

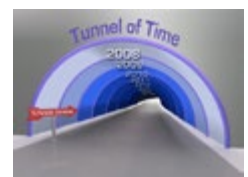
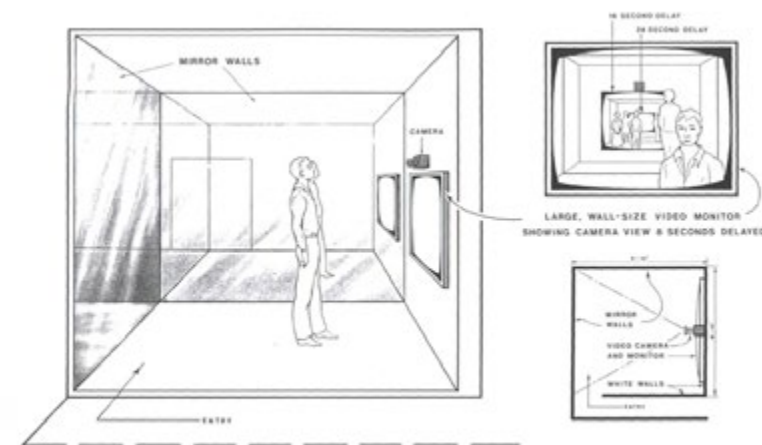


se incorporan inmediatamente al pasado. La administración del tiempo que transcurre entre la grabación presente y la posterior contemplación de ese instante, convertido ya en pasado inmediato, es lo que realizó Dan Graham en ***Present Continuous Past(s)***, 1974. Instalación que voy a interpretar en primera persona, en calidad de testimonio, pues dejó una profunda huella en mi experiencia a cerca de lo que es y puede ser una obra de arte.

Al entrar en la sala se ven dos espejos haciendo esquina frente a un monitor en el que se puede ver a otros visitantes mirando el monitor o el propio reflejo del monitor en la habitación vacía. No comprendía mucho hasta que 8" mas tarde me vi aparecer en la pantalla, entrar en la sala, mirar el monitor y 8" mas tarde contemplé mi propio asombro y comprensión en diferido. Los espejos reflejan fielmente el presente inmediato y el monitor reproduce el pasado inmediato. Al mirar el monitor el visitante se ve a sí mismo 8" antes, pero si espera 8" más y se fija en el espejo dentro de la imagen del monitor se ve un pasado de 16" de antigüedad y en la imagen del monitor que contiene a su vez otra imagen de 24" de antigüedad todas acompañadas con una sucesión de presentes cada vez más obsoletos. Se contempla la imagen del propio asombro alejarse en el tiempo y en el espacio bidimensional de la pantalla, como en un juego de *matrioskas*. Esta realización proporciona una vivencia que nunca antes había experimentado. La intervención puede ser fotografiada y descrita, la sensación puede ser explicada mucho mejor de lo que yo haya logrado, sin embargo, ni siquiera la suma de las tres y de otras muchas explicaciones producen en el receptor una sensación lejanamente parecida a la que han sentido quienes tienen la suerte de haberla experimentado. Es una obra de comprensión casi inmediata que se refiere a lo efímero del presente y a su vez crea una consciencia del mismo –siempre presentada en el reflejo directo– mientras se puede contemplar cómo su representación se aleja progresivamente hasta desaparecer en el pasado remoto. Esta consciencia radical momentánea, este asombro propio, del que se es a la vez protagonista y testigo, me dejó en un estado de perplejidad que bien puede entenderse como un colapso. Graham sitúa al visitante frente a algo que éste ya sabía; que el presente está cuando se vive y desaparece al ser filmado, porque su representación es ya pasado, pero que al haberse materializado y permitir por tanto su observación, no tardé en identificarlo como arte. Este tipo de ideas se pueden concebir desde muy temprana edad pero su materialización es pura poesía. Todo el mundo está capacitado para pensar cosas interesantes, pero para convertirlas en arte hay que realizarlas. En muchos aspectos esta propuesta ha devenido una experiencia germinal. La realización de Graham está concebida desde la sencillez y la evidencia, en las cuales se percibe una particular ausencia de ruido interpretativo, que entiendo como generosidad y eficacia del artista que ha dejado de lado todo lo que no servía para que su intención llegue clara y precisa al sujeto. Otro mérito de esta instalación es su inmediatez, no hay necesidad de



*



instrucciones, ni advertencias, ni consejos, cualquiera que penetre en su interior con el interés y la falta de prejuicios necesarios tiene acceso a aquello que Graham quería compartir. Se refiere a conceptos fundamentales y universales que son relevantes para una gran mayoría, sin exclusiones, en función del propio bagaje cultural o las condiciones e intereses personales que tanto pueden condicionar la recepción de una propuesta. *Present Continuous Past(s)* es un excelente ejemplo de horizontalidad democrática que no discrimina al visitante por ninguna de sus condiciones previas, situándolo a la vez como participante y como observador de su propia experiencia, poniendo a su disposición todas las herramientas necesarias para tener un juicio propio y emancipado.

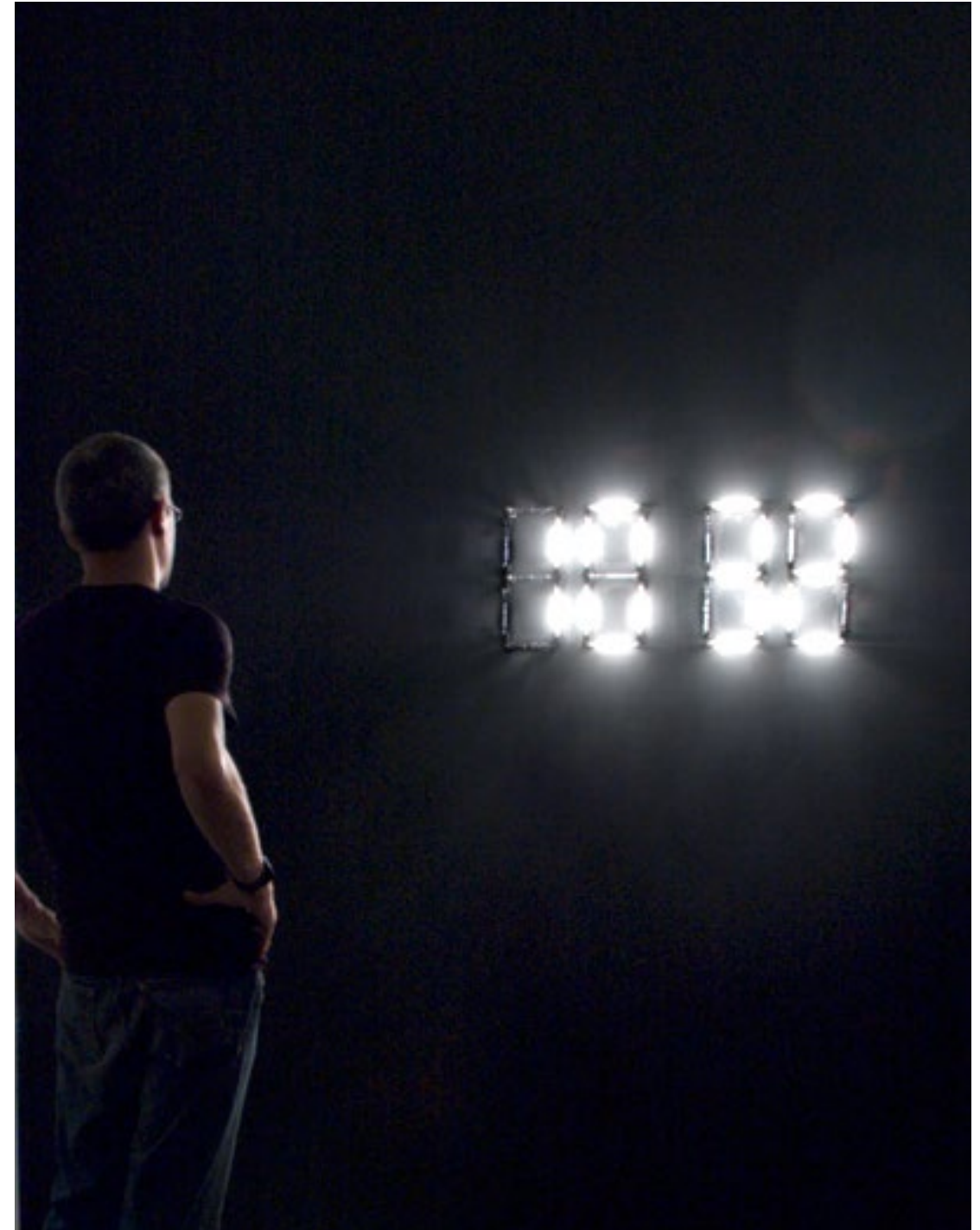
Intensidades saturadas

*Summertime**, 2006, es un reloj digital cuyas señales en vez de activar pequeños segmentos luminosos para formar las cifras, enciende potentes lámparas alógenas de 500 W. Estas lámparas además de producir un foco luminoso insoportable generan mucho calor, características que juntas quedan reflejadas en el título. Un reloj que impide ver la hora es disfuncional y contrario al concepto griego de lo bello-bueno como aquello que se adecúa a la función que se le encomienda.

El espacio circundante queda totalmente comprometido con esta propuesta, imposibilitando la coexistencia con otras intervenciones. *Summertime** modifica y dificulta las capacidades visuales de los visitantes, por tanto requiere un espacio exclusivo, donde no perjudique la contemplación de otras creaciones. Del mismo modo que una obra de arte, al afirmar un determinado punto de vista, de algún modo niega la posibilidad de otros. *Summertime** ofrece la hora con tanto brillo y energía que ciega a quien insiste en intentar leerla. El reloj público es y ha sido una herramienta institucional que tiene por objeto difundir una información oficial que unifique, sincronice y regularice los ritmos y tareas de los administrados, al igual que las campanadas daban pautas sonoras que compartimentaban las labores y quehaceres de la población. *Summertime** difunde su mensaje con demasiada potencia imposibilitando su recepción. Es un contenido expresado exageradamente y con tanto ímpetu que resulta ineficaz porque el receptor queda colapsado. Es un derroche energético innecesario y anti-ecológico, en desacuerdo con los usos energéticos vigentes²¹⁵. Paradójicamente sólo se pueden leer las cifras mirando aquello que ciega y cerrando los ojos, la retina queda momentáneamente saturada y se ven en ella impresos los números en forma de fosfenos verde-violeta²¹⁶. La luz se ha utilizado como metáfora del

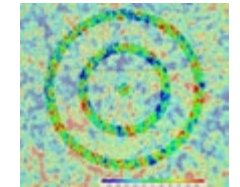
²¹⁵ Calentar el exterior como ocurre en las terrazas de los bares puede ser un buen ejemplo de ello.

²¹⁶ Por saturación o sobreexcitación de la retina que tras un deslumbramiento se ve la marca que ha dejado el destello en colores opuestos.

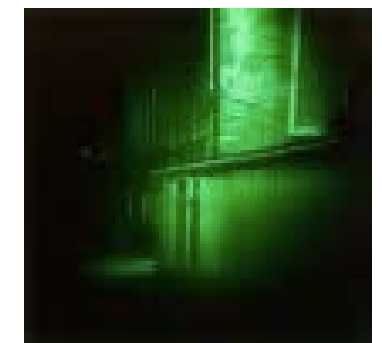


conocimiento, una excesiva potencia en su difusión bloquea su recepción. En cierto modo se produce una situación paralela a lo descrito en el *Banquete sinestésico* (2011) de Erik Bertrán donde se produce un exceso de información que llega por el oído, la vista, el tacto y el gusto simultáneamente, embotando los sentidos y dificultando paradójicamente su percepción. La hora es invisible cuando se mira, y visible cuando no se mira porque se queda literalmente grabada en nuestra retina y es allí donde se puede aprender a ver con los ojos cerrados. Se detecta bajo la forma de una mancha visual que es transportada durante breves instantes para mezclarse con las imágenes percibidas posteriormente. La hora impresionada en la mirada del sujeto logra traspasar los límites de la propuesta para acompañarlo en su experiencia desde dentro de su sistema perceptivo. La obra abandona su materialidad y se transforma en residuo sensorial. Después de realizar varias propuestas muy relacionadas con asuntos espaciales surgieron varias obras referidas al tiempo directa o indirectamente como *tictac**, 2005, *yavoy**, 2006 o *corrección**, 2006, pero *summertime** se inscribe también en otras corrientes como la de la invisibilidad, a la que también se adscribe *enchufeprojectado** 2001 o la disfuncionalidad y él oxímoron como pueden ser *moooooore**, 2007 o *nilfiskvssiemens**, 2008. *Summertime** es una propuesta que también incide en la propia gramática de la imagen y la comunicación, aportando una visión crítica sobre la comunicación y el derroche institucionales.

Juan Carlos Robles, instaló en *Me lo llevo puesto*, 1997, dos potentes flashes estroboscópicos en el escaparate de una galería que deslumbran al observador y graban en su retina la marca de sus filamentos incandescentes, circunstancia a la que hace referencia el título. Los escaparates ofrecen su mercancía enmarcándola, aislándola y separándola tras la vitrina de cristal. La propuesta de Robles consiste en traspasar este aislamiento transformando el estrecho exhibicionismo de la vitrina en obsequio luminoso y violento. El visitante no abandona el escenario del deseo material con las manos vacías, se lleva consigo el leve trauma luminoso grabado en su interior. Ambas propuestas tienen en común esta huella lumínica que se solapa durante breves instantes a las siguientes visiones. La instalación de Robles producía una descarga lumínica cuyo contenido es la propia gramática del gesto en un breve instante, en cambio *summertime** vierte información de forma constante. El hecho de ofrecer una información útil y concreta atrae sobre sí la mirada del visitante, rechazando y perturbando la visión de quienes quieren intentar percibirla. Ambas coinciden en que tanto un reloj como un escaparate están hechos para ser mirados y sin embargo responden a la mirada con una respuesta hostil, fuera de tono.



*



En la pared del ábside de una capilla, Dora García instaló **Luz intolerable**, 2004. colocando treinta y cinco focos de cara al asistente con la intención de deslumbrarlo. La dirección del foco de luz es similar a la circulación de la palabra en el oficio religioso, desde el ábside hacia la concurrencia, aprovechando el sentido de uso y la posición de autoridad que ocupaban sus antiguos propietarios. La luz ha servido tanto como metáfora de la palabra divina, como símbolo profano de la ilustración, en cuyo caso se podría interpretar como la representación de una religión alternativa que promulga la razón contra el oscurantismo. Reemplazar la palabra por la materialización de sus efectos le confiere una presencia física constante de la que el mensaje oral carece. La percepción de la luz es siempre relativa a la luminosidad del espacio circundante. La luz del sol cambia durante el día. Esta capilla en concreto, la del Museo Patio Herreriano, ha sido remodelada de manera que deja pasar mucha luz natural bajo todo el perímetro del techo, afectando decisivamente al contraste y cambiando alternativamente las condiciones. Durante las horas en las que penetra el sol directo, la enorme cantidad de luz que penetra en el espacio llega a eclipsar la potencia del foco más luminoso hasta el punto de que permite contemplar el filamento incandescente sin que apenas haya deslumbramiento. Sin embargo en la medida en que oscurece, el contraste va aumentando hasta que su contemplación resulta intolerable. García muestra la absoluta relatividad de lo intolerable respecto a las condiciones en las que se percibe, haciendo depender su intervención de las cambiantes condiciones ambientales. Lo que resulta agradable en invierno resulta intolerable en verano. La luz percibida desde la pared del fondo de la capilla, sitio reservado al altar y a la principal representación divina tiende a funcionar de un modo semejante al de una contemplación mística del dios reemplazado, cuya visión resulta soportable o intolerable dependiendo de la posición del sol. Hegel pronosticaba que el arte reemplazaría a la religión, aunque cueste creer que imaginara que esta sustitución llegaría a efectuarse en términos arquitectónicos y literales, tal como se puede apreciar en el hecho de que muchas capillas y edificios desacralizados se estén reconvirtiendo en museos y salas de exposiciones. Los relojes públicos se ubican en los campanarios y en otras sedes del poder institucional, atrayendo la atención y las miradas de la población mediante el ofrecimiento de una información necesaria. El reloj público *-summertime** comparte con la instalación de García un origen religioso, aunque ambas se desvían hacia lo institucional. Lo verdaderamente intolerable de ambas propuestas no es tanto la potencia lumínica, sino el propio derroche energético, que en el contexto actual de crisis y cambio climático, resulta tan inadmisibile como los excesos propagandísticos del propio poder que presentan.

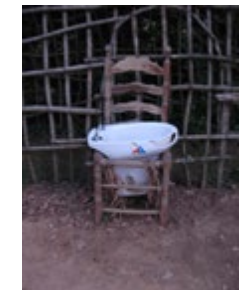
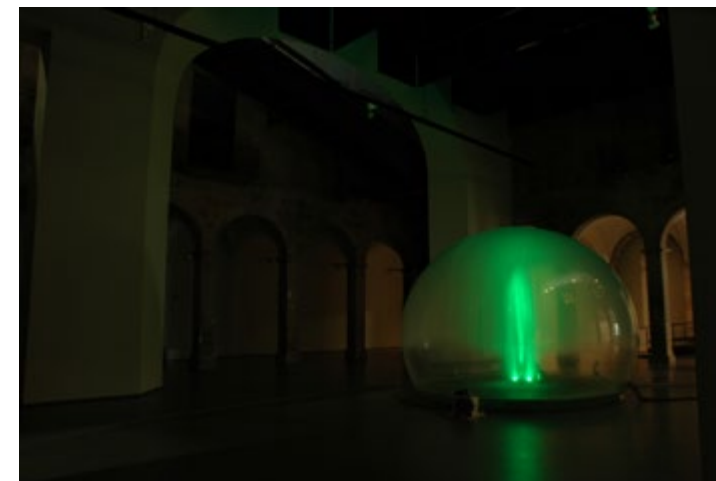


ANDO, T. (1999) Ibaraki Kasugaoka.

Espectáculos escatológicos

En el 2006 se mostró *fuentedemierda**, realizada con materiales comunes de uso sanitario, excepto en el caso de las conducciones que cambian su opacidad por transparencia a fin de hacer visible aquello que contienen. Y por supuesto la de la burbuja de pvc, cuya elección viene dada del imperativo higiénico de no liberar los gases potencialmente nocivos y para simultáneamente dotar de transparencia al recipiente inferior, simplificando al máximo el gesto y el dispositivo. Todos los elementos utilizados pertenecen al ámbito de la gestión y conducción de aguas negras (Trituradores sanitarios, bombas, tuberías etc) y al propio mundo de la fuente ornamental (lanza, bombas y sistema de iluminación). *Fuentedemierda** reacciona con el espacio circundante interviniendo las conducciones de los desagües del centro expositivo y ocupando, como suele corresponder a las fuentes ornamentales, un lugar central, en este caso en medio de un claustro anteriormente destinado a la oración, la meditación y el recogimiento. Sin embargo, su potencia y su carácter operan en el sentido de asombrar y seducir en vez de acompañar natural y discretamente los pensamientos, reclamando protagonismo y atención mediante el artificio de las luces de colores que son frecuentemente usadas para embellecer. El claustro recupera el sonido del agua pero esta vez no es el sonido de un apacible chorro, sino el ruido desconcertante de un potente caudal, que unido a la aparatosidad del llamativo dispositivo luminoso, invierte la concentración en distracción que es la esencia de la operación espectacular.

*Fuentedemierda** es una operación de des-ocultamiento, puenteando el recorrido de las aguas fecales. Aquello que se pretende esconder a los ojos del visitante por ser molesto, infame e inmundos, cambia su recorrido interno para salir literalmente a la luz, elevando su estatus radicalmente al ser iluminado con esmero, otorgándole el protagonismo habitualmente reservado a las obras de arte, para culminar festivamente en una colorida explosión. La naturaleza de la fuente es la espectacularidad mediante el dominio de los elementos, debido al hecho de invertir el sentido natural de descenso y haciendo subir aquello que por la fuerza de la gravedad baja. Descubre lo desagradable para hacerlo atractivo de la manera más directa posible, mediante el uso de iluminación ornamental, doméstica, pero sobre todo, institucionalmente utilizada para embellecer. El título original de esta propuesta *join us* hacía referencia a un aspecto participativo y coral, de modo que las deposiciones de los visitantes se mezclaban en la fuente convirtiendo las modestas y diversas aportaciones privadas en una homogénea y concupiscente sustancia pública.



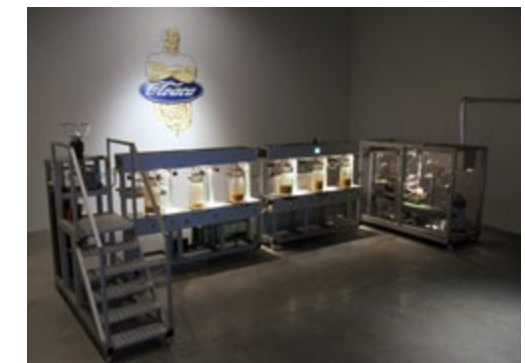
*



El hecho de mostrar aquello que habitualmente se esconde coincidiría con la estrategia brutalista, pero esta actitud no consiste tan solo en enseñar, sino en magnificar lo oculto. En este sentido *fuentedemierda** anticipa otras propuestas como *despectáculo** 2011 y *desconcentrador**, 2012, que han aportado cierta dosis de crítica e ironía respecto a la tensión entre mostrar-ocultar, respecto al propio hecho expositivo y respecto al funcionamiento del espectáculo y las instituciones. Esta propuesta ha contribuido a ampliar dentro de mi producción el espectro de lo potencialmente intervenible como con anterioridad hizo *dingdong** en 2005, modificando los protocolos de los accesos a un museo. En *fuentedemierda** está presente ese espíritu contradictorio, cercano al oxímoron que tan a menudo reaparece en muchas otras propuestas. El esfuerzo está orientado hacia el maquillaje de lo repugnante, revistiéndolo de algo relacionado con lo «bonito» mediante el uso crítico de medios destinados a la ornamentación. En este sentido no pretende la transformación alquímica de lo repugnante en bello sino juntar atracción y repulsa en una sola intervención coral y contradictoria.

Cloaca 2000, de Wim Delvoye, es una máquina que transforma alimentos en materia fecal. No existen muchos puntos de encuentro, *fuentedemierda** empieza su recorrido en un retrete, por tanto las heces están presentes desde el punto de partida, son la materia prima de que se sirve y no se opera en ellas proceso alguno, salvo el hecho de hacerlas salir por un chorro e iluminarlas. En lo único que concurren es en hacer, de esta sustancia el centro de la intervención y en desvelar lo que permanece oculto. Mientras una propuesta saca al exterior los conductos integrados en el interior del suelo y las paredes de una sala de exposiciones, la otra muestra un proceso oculto en nuestro propio interior. Cloaca trata sobre el proceso que convierte los alimentos en excrementos, mecanizando un proceso natural mediante un complejo procedimiento de digestión artificial. Ésta es una de sus diferencias radicales. El mecanismo de Delvoye produce una sustancia impersonal, en cambio *fuentedemierda** fusiona muchas sustancias personales. La materia resultante es parecida pero no idéntica y se percibe claramente por el hecho de que su producto es sintético y artificial, lo cual no provoca el mismo rechazo que ocasionan los excrementos naturales y reales. Prueba de ello es la ausencia de profilaxis en torno al aparato.

*Fuentedemierda** maquilla un producto privado, personal y repulsivo para compartirlo públicamente, haciéndolo parecer atractivo de forma directa y asequible. Sin embargo lo atractivo de *Cloaca* es la enorme complejidad técnica del dispositivo en relación con la aparente simplicidad del proceso biológico, parte de esta fascinación está producida por la exagerada complejidad científica fruto del esfuerzo de muchas inteligencias y muchos conocimientos coordinados que puestos en común son necesarios para sintetizar una sustancia que cualquier ser humano es capaz de producir de forma espontánea, sencilla e inconsciente.



Siempre que en arte se habla de excrementos es obligada la referencia a Manzoni. *Merda d'artista*, 1961, ha hecho y seguirá haciendo correr ríos de tinta. Si se mira atentamente el objeto aislado de sus interpretaciones, con cierta relatividad y un escepticismo razonable, se ve que el objeto por sí solo no aporta suficientes datos para juzgar si se está frente a un producto cargado de ironía o todo lo contrario. *Merda d'artista* sólo tiene cabida en esta investigación en cuanto al análisis de sus diferencias y similitudes con *fuentedemierda**. Principalmente el objeto de Manzoni, al margen de las especulaciones sobre si contiene realmente lo que anuncia su etiqueta o no, oculta su contenido, reclamando la fe del testimonio, frente a *fuentedemierda** que no sólo lo muestra espectacularmente, sino que además invita a contribuir. *Fuentedemierda** no es únicamente mierda de artista, –que ciertamente lo es– es mierda de los concurrentes y de todo aquel que quiera participar. La lata de Manzoni sólo permite juzgar la propuesta a través de su etiqueta, tanto si se cree como si no, está haciendo un ejercicio de valoración de algo común y colectivamente despreciable. Además de esta oposición entre el objeto fetichizable y la instalación desechable y efímera, se encuentra el antagonismo entre lo colectivo de *fuentedemierda** y lo individual de *Merda d'artista*. Frente a la conserva de Manzoni se puede creer o no creer y a partir de aquí dejarse llevar por las consecuencias de este posicionamiento. Frente a *fuentedemierda** no hay nada que dudar, es lo que se dice y es lo que parece, antes del pensamiento se tiene un encuentro con las sensaciones y con este equipaje, sea cual sea, se emprende el camino de la interpretación.

Lo escatológico agrupa dos conceptos homónimos relacionados con las heces y la muerte. Jugar con las heces humanas es algo que muchos niños han experimentado en la fase anal y tener contacto con la muerte es algo que resulta cada vez más frecuente a medida que se envejece. A diario se tiene relación con ambas en distintas formas, sin embargo en occidente hay tradicional separación entre ellas por motivos tanto sanitarios como culturales. Teresa Margolles propone una experiencia singular, entrar en un espacio en cuyo interior, una sencilla máquina como las que se usan para fiestas y espectáculos produce burbujas que flotan en el aire hechas con jabón y agua de limpiar cadáveres, de una morgue mejicana. *En el aire*, 2003, no previene al visitante de su contenido sino que le invita a entrar. Las efímeras y delicadas esferas huecas de piel transparente de agua con jabón, flotando suavemente en el aire, con sus sutiles brillos irisados, son consideradas universalmente como algo simple y objetivamente «bonito», atractivo. Prueba de ello es la fascinación inmediata que ejercen sobre muchos niños pequeños y no pocos adultos. Desde el exterior se ven las pompas flotando, los visitantes se acercan con lo que les queda de espíritu juguetón, están inmersos en un ambiente lúdico que ignora la tragedia que transporta el agua y una vez dentro, cuando ya es demasiado tarde para evitar



el contacto, se puede leer la cartela que desvela la información atroz sobre la procedencia de los materiales con que está cocinado tan hermoso espectáculo. *En el aire* funciona sin prevenir, porque si lo hiciera, como dice Margolles, nadie entraría, pero tampoco engaña. En este sentido la instalación se ve favorecida por la forma estándar en que se transmite la información dentro de los espacios expositivos, mediante pequeñas cartelas junto a las obras siguiendo el protocolo habitual. La artista sólo tenía que mostrar la información del mismo modo en la que lo habían hecho quienes la habían precedido, sin colocarse en una situación de superioridad moral que pretenda proteger al sujeto de la experiencia. Margolles deja que sea la belleza sin contenido la que invite a entrar donde se encuentra el contenido que transforma la experiencia. El trayecto de ida es alegre e ignorante de la violencia que flota en el aire, y el trayecto de vuelta es el de la consciencia de estar inmerso en una dilución perfecta e invisible de lo siniestro con lo bello, poniendo en contacto nuestra piel viva con las muertes terribles de quienes fueron a parar a la morgue. Margolles ha realizado otras propuestas como **Vaporización**, 2001, en la que utiliza esta misma agua para crear una neblina envolvente, que se toca y se respira haciendo este contacto todavía más íntimo, dejando que este líquido impregnado de dolor y de tragedia, pase a formar parte del sujeto al respirarlo. Invirtiendo la dirección de lo abyecto que en el caso de *fuentedemierda** fluye desde el cuerpo hacia fuera y en *Vaporización* de fuera hacia dentro del propio cuerpo.



3.2. OBJETANDO LA DISPOSICIÓN

Este apartado está estrechamente relacionado con el anterior, especialmente con la sección donde se abordan distintas intervenciones desde la perspectiva de la posición desnaturalizada, en cuanto que la disposición se refiere, en la mayoría de los casos, a desplazamientos que también tienen lugar desde dentro del propio entorno inmediato. Los propósitos que impulsaron dichas categorías reaparecen en diversas ocasiones bajo diferentes epígrafes, no perteneciendo a ninguna categoría de forma exclusiva.

Contestando el orden

Pinpanpum*, 2003, es una instalación compuesta de dos proyecciones orientadas en sentido contrario, de modo que cada cual vierte la imagen de aquello que ilumina. Los extremos opuestos

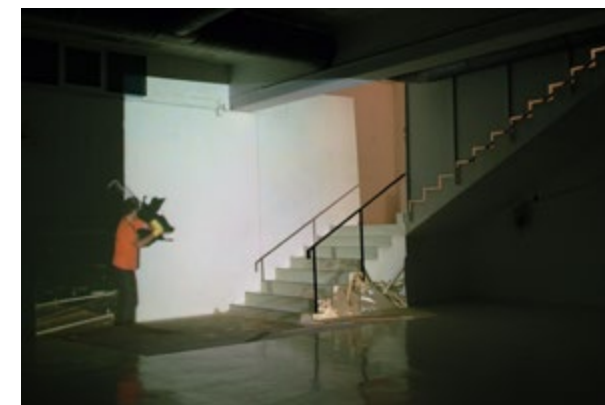
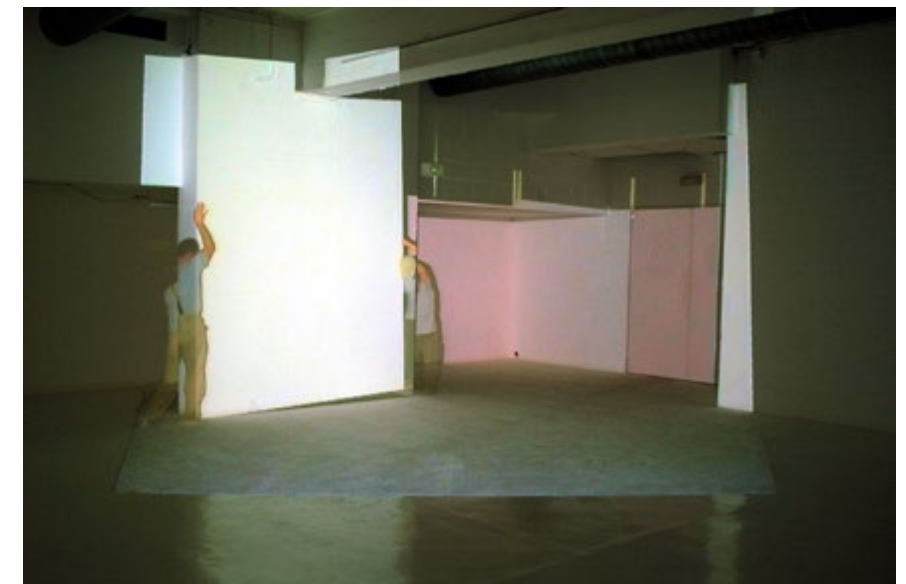


de la sala, quedan cubiertos por las dos proyecciones, mientras una contiene la entrada de la sala, la otra abarca una puerta de servicio, que es a su vez salida de emergencia. Están dispuestos de manera que las dos proyecciones quedan enfrentadas ocupando el espacio como dos paréntesis que contienen en su interior el resto de la sala. El visitante al entrar y al salir tiene que atravesar la proyección de la escalera para quedar contenido entre las dos filmaciones. La proyección que está íntimamente ligada al espectáculo bidimensional –cinematográfico– recupera la tridimensionalidad perdida al ser proyectada sobre los propios accidentes del espacio filmado, en vez de encajarse en una pantalla plana. Como ya se dijo en el primer capítulo, el espacio que rodea las propuestas funciona como un mundo dentro del propio mundo, porque contiene al sujeto, que queda rodeado por él mismo, e inmerso en él. Una sala de exposiciones es un entorno oportuno para enfrentarse a los problemas derivados de la mediación, el espectáculo y la representación, dado que está destinada a mostrar este tipo de manifestaciones. Los materiales usados son propios del mundo de la apariencia, el decorado y la tramoya; *atrezos* destinados a representar y suplantar la realidad: cartón piedra, pintura, poleas y proyección de vídeo, todos ellos muy presentes en los espectáculos teatrales y en las producciones audiovisuales.

En *pinpanpum**, se proyecta la construcción de la representación de la propia sala, un trabajo que realizan mecánicamente dos operarios y la consecutiva destrucción de ese mismo espacio de forma violenta e individual. Mediante la construcción de un modelo a escala 1:1, y el posterior encaje de la proyección con el modelo, se evitan características propias de la representación. A través de una considerable exageración cromática se amortigua la pérdida que provoca la sustitución de lo real por su pálida imagen sucedánea. Se erige un decorado supeditado a la espectacularidad que supone la propia proyección, para filmar y proyectar la destrucción de aquello que representa, destrucción que en el momento de filmarla fue real, pero cuya exhibición audiovisual es inevitablemente virtual.

Si en *enchufeprojectado** pretendía poner en evidencia la compleja y estrecha relación entre el mundo percibido y el mundo representado, en *pimpampum** se representan las voluntades de destrucción y la reconstrucción perpetuas²¹⁷ de esta representación adherida al mundo. No se puede percibir el mundo sin representación y ésta misma es la responsable de la espectacularidad y falsedad con que se percibe. De ahí provienen la necesidad de construirlo, sustentándolo con la representación y las ganas de destruir la imagen que se interpone entre el sujeto y la realidad. El artista ostenta simultáneamente estas dos funciones, es quien tapa las ventanas para realzar los colores del paisaje que ha pintado y quien practica un agujero en la pared para dejar ver lo que ésta oculta.

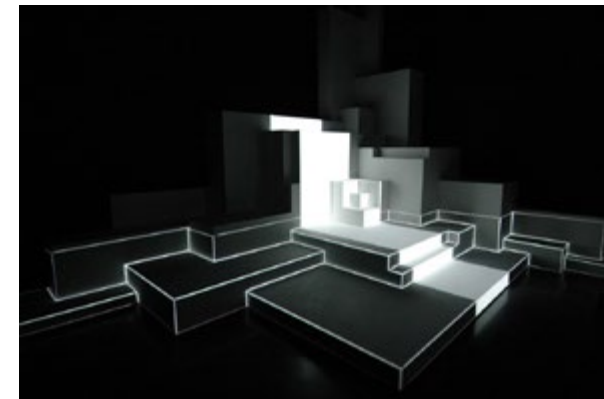
²¹⁷ Este ciclo repetido y frustrante en sucesión permanente que vincula construcción y destrucción es clásica del hinduismo y está relacionada con el mito de Sísifo en la mitología griega.



*Pinpanpum** ha aportado en relación a otras propuestas un posicionamiento radical en cuanto muestra un fuerte rechazo y dependencia, no sólo respecto al propio medio que utiliza, sino hacia la representación, en general, a la vez que evidencia las contradicciones de este ataque. Es una propuesta que culmina una problemática centrada en las dificultades privativas de la representación como son, *wakeOp** 2000, *enchufeprojectado** 2001, *pantallablanca** 2001 y *plisplas** 2004 entre otras. *Pinpanpum**, no deja de ser un intento rabioso, contradictorio y fútil de romper la representación y el espectáculo desde dentro de sí mismos. Es a su vez la expresión de una potencia e impotencia simultáneas que sin duda han sido el germen de otras estrategias hacia las cuales han derivado estas producciones, con el fin de contrarrestar las consecuencias derivadas del abuso de simulacro.

Pablo Valbuena, presentó en 2007, *Augmented Sculpture*, haciendo un uso similar de la proyección que se encaja con el original. Sin embargo la diferencia más notable entre ambas es que en *Augmented Sculpture* el objeto filmado y proyectado no es el propio espacio expositivo, no es un objeto preexistente, sino una escultura abstracta realizada para este propósito. Mientras que las alteraciones que propone Valbuena están producidas digitalmente, las que se producen en *pinpanpum** son físicas. La segunda se orienta hacia la propia construcción, percepción e interpretación del mundo, entretanto que *Augmented Sculpture* se ocupa de las variaciones y mutaciones experimentales de formas abstractas. Otras obras de Vallbuena pertenecientes a la serie *para-sites* 2009-2014, *N 520437 E 041900*, 2011 o *quadratura* 2010, están basadas en la técnicas de *video mapping*, *3-D mapping*, o *spacial augmented reality*, generando animaciones digitales que se adaptan al espacio previo sobre el que se proyecta. En estos casos el propio lugar es también el protagonista. Sin embargo, las alteraciones que tienen lugar obedecen principalmente al ámbito de la especulación gráfica, geométrica y espacial, mientras que *pinpanpum** se orienta hacia a las contradicciones derivadas de los aspectos precognitivos de la propia experiencia. Valbuena está mas próximo técnicamente al espectáculo del *video mapping* y a los planteamientos abstractos de James Turrell, en sus *cross corner projections* como *Afrum I (white)*, 1967, *Argus White*, 1967, *Raethro Pink*, 1968, destinados a crear ilusiones espaciales, proyectando formas luminosas sobre esquinas, mientras *pinpanpum** se orienta más hacia la propia denuncia de la suplantación espectacular derivada de la representación.

Las estructuras de *pisopiloto**, 2001, están realizadas con cordón elástico tensado desde sus extremos hacia las proyecciones de las líneas que componen el dibujo de color naranja, color ampliamente utilizado por su gran visibilidad en señalética y asociado a la advertencia de un posible peligro. Estos cordones son estirados desde sus extremos por un fino cable de acero, precisamente por un aspecto contrario, su escasa visibilidad. El sujeto las detecta, pero

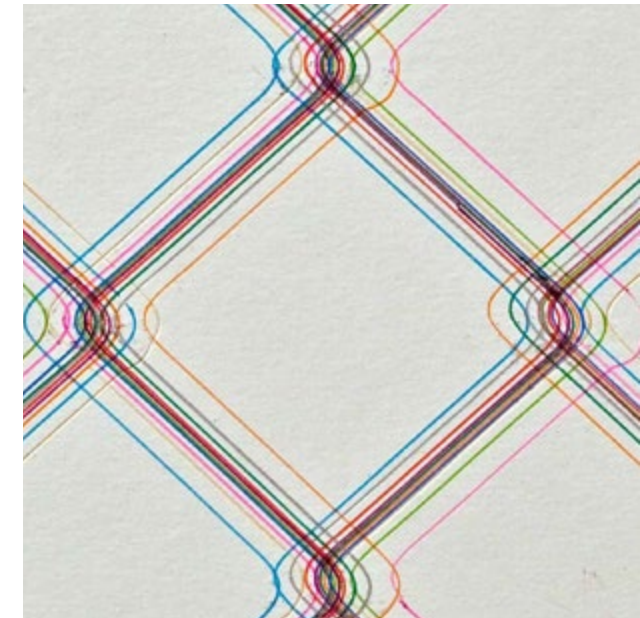


a la vista de otras líneas más gruesas y llamativas la mayor parte del tiempo decide obviarlas. *Pisopiloto** reacciona con el espacio circundante en forma de diálogo con una arquitectura espectacular, que pretende impresionar al visitante, proponiendo una respuesta a sus características en términos contrarios. La sólida arquitectura permite deambular dentro del espacio que delimita, mientras la flexibilidad y la porosidad de la propuesta posibilitan un tránsito transversal que permite al visitante traspasar sus límites y ser atravesada en cualquier dirección.

Vallas* 2001, son dibujos a bolígrafo colocados sobre ambos lados de una esquina. Voy a analizar estas dos propuestas conjuntamente porque son, en algunos aspectos complementarias.

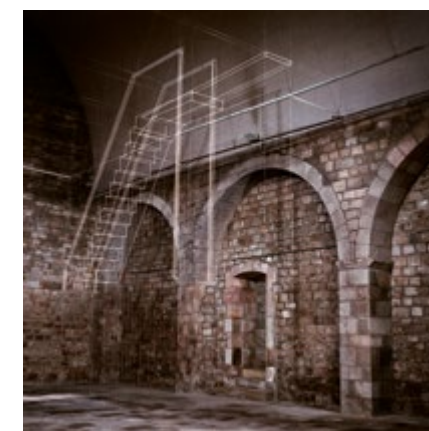
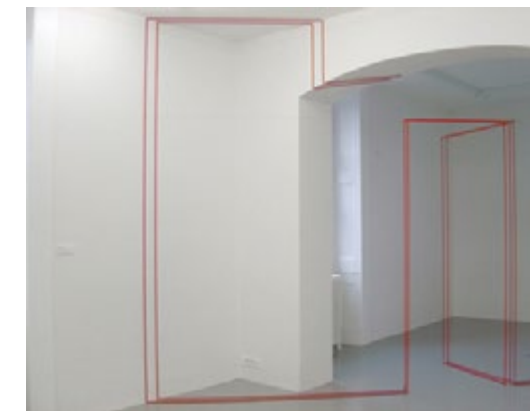
Las estructuras elásticas, crean tridimensionalmente un dibujo técnico y lineal que se expande por una sala de exposiciones. Ante el carácter casi monumental del espacio se contraponen un edificio en construcción, sin reducción de escala, que por sus proporciones previsiblemente debería alcanzar una vez acabado, un tamaño mayor que el de la propia sala que lo contiene. La intervención responde a las dimensiones intimidatorias de la sala con la promesa de un edificio haciéndose todavía mayor. Ante la solidez de los muros se contraponen la flexibilidad de la estructura, a la opacidad se responde con transparencia. Pero esa respuesta a las condiciones previas no significa la total aceptación sin reservas de mi realización sino que se interviene también contra la cohesión de la propia propuesta y se descomponen las líneas del dibujo en micro-intervenciones antagónicas, que cuestionan su propia naturaleza lineal para afirmar su condición material de cuerdas –haciendo un nudo en medio o colocando pinzas– para volver simultáneamente a la linealidad cuestionada, substituyendo las cuerdas por hileras, rayas y *collages*, que al ser apreciados en su conjunto y a cierta distancia nos reconducen hacia la primera interpretación.

Las obras se protegen con alambradas a la vez que las alambradas nos protegen de las obras. Del mismo modo que al dibujo tridimensional se le opone la escultura bidimensional, estos dibujos descomponen la solidez del alambre en muchas líneas finas de múltiples colores, confiando que se reagrupen en el ojo o en la mente del visitante. Y después de descomponer la imagen como en el caso anterior, se produce un esfuerzo de restauración del orden alterado; al dibujar en plano un objeto plano se vuelve a aproximar la representación al modelo, y al colocarlos en ángulo de 90° se restituye la tercera dimensión que se perdió al dibujar. *Pisopiloto** y *vayas** abundan en una preocupación por traspasar los límites de las disciplinas artísticas hibridándolas y confundiendo en una sola cosa, que cuestiona las definiciones, escapando de su rigidez. Mientras *pisopiloto** actúa como una escultura dibujística, *vallas** opera inversamente como un dibujo escultórico, iniciando una actitud de auto-cuestionamiento interno dentro de la propia



propuesta, que está relacionada con fundir tesis y antítesis. La presentación de un espacio dentro de otro es recurrente, ya había surgido en 1999 con *puertarroja**, pero vuelve a aparecer en 2003 con *pinpanpum**, en el 2004 con *plisplas**, en el 2008 con *interrorismo** y *exterrorismo**, y en el 2010 en *effects**.

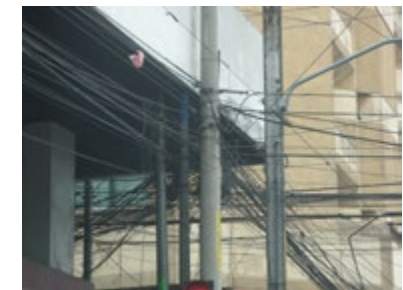
Hasta el año 2000 no tuve conocimiento del trabajo de Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Five-part Construction)* 1987/2009 / *Untitled (Sculptural Study, Two-part Construction)*, 1974-2013 o *Untitled*, 1968. Por esas fechas ya había realizado cuatro obras con una técnica y unos conceptos espaciales con muchos aspectos en común. Este tipo de coincidencias operan en dos sentidos contrarios. De un lado provoca la decepción de no haber sido el primero o el único, en trabajar de una manera, que hasta entonces me había parecido exclusiva y original y por tanto legítima, al no estar reclamando atención para mostrar algo que ya se ha dicho. Aunque en sentido opuesto celebré la coincidencia con un artista de su consideración, lo cual resulta estimulante y también legitimador en los inicios de esta actividad. Gran parte de sus propuestas están realizadas con cordones de lana con los que dibuja en el espacio planos inmatriciales, de vocación abstracta, definiendo conjuntos de carácter geométrico que remiten a la escultura minimalista. Grandes rectángulos, triángulos y cuadrados que se apoyan directamente sobre la pared o el techo de la sala, que parecen tener una cualidad material y virtual al mismo tiempo. Las propuestas en las que había trabajado nunca habían delimitado planos aislados. En *chimeneanegra** 1997, *puertarroja** 1999, *trampolinblanco** 1999 y *pisopiloto** 2001, se combinan estas «superficies virtuales» para dibujar objetos y espacios concretos a escala real. Otra diferencia notable es que las aristas de estos planos aislados o en relación con otros, se apoyan directamente sobre los límites del espacio que las alberga, mientras que muchas de las líneas que contienen las formas que he mostrado, están suspendidas en el aire por delgados cables de acero, que al estirar desde los extremos de un cordón elástico le confieren la rectitud y la tensión que las caracteriza. El hecho de que las formas que se producen estén queriéndose comprimir y que los cables que lo impiden trabajen a la vez como las proyecciones de un dibujo lineal, resulta diferenciador y significativo. Ambos coincidimos en no completar siempre los «dibujos» para dejar que se completen en la mente de quienes los presencian, pero además quise alterar la composición y los materiales con los que estaban realizadas estas líneas como he explicado anteriormente. El resultado es que las esculturas de Sandback son de una simplicidad formal cautivadora y mis estructuras evolucionaron hacia una creciente complejidad en el seno de su aparente simplicidad. Los planos delimitados por Sandback no representan otros planos y los de mis propuestas sí tienen esa intención.



*

Le Demier Oeuvre de Duchamp / Cheminée Anaglyphe es una fotografía hecha por Man Ray en 1968. No fue hasta los alrededores del año 2001 cuando tuve las primeras noticias de la existencia de este trabajo. Al parecer Duchamp diseñó para su apartamento de Cadaqués una chimenea y le debió parecer tan interesante que publicó un pequeño libro titulado *Cheminée Anaglyphe*, con dibujos estereoscópicos de los bocetos que debían ser vistos con unas gafas adecuadas. El caso es, que además de los bocetos hizo con alambre y madera una estructura *in situ* que fue fotografiada por Man Ray, titulada *La última obra de Duchamp* esta intervención carece todavía del reconocimiento oficial que al parecer corresponde otorgar a sus herederos. Esta obra se ha escogido por la relevancia del motivo representado, no por sí misma, contrariamente a los propósitos de este escrito. Los alambres colocados sobre la esquina delimitan la forma que debía tener el tiro, al igual que los cordones elásticos, me habían servido cuatro años antes de conocer esta obra, para dibujar en mi casa, guiado por el deseo de una materialización imposible, de aquello que en ese momento anhelaba. La chimenea de Cadaqués acabó por materializarse y perder su aspecto dibujístico. **Chimeneanegra*** 1997, fue el primer intento de una serie que trataba de realizar representaciones tridimensionales de deseos materiales. Esta coincidencia sin duda, jugó un papel determinante a la hora de minimizar los temores de un artista debutante respecto a sus propias limitaciones.

Tomás Sarraceno crea estructuras tridimensionales a partir de formas esféricas hechas con elásticos estirados, anudados unos con otros, que se suspenden en el espacio mediante numerosos tensores anclados al suelo, las paredes y el techo de la sala, que tituló **Galaxy forming along filaments, like droplets along the strands of a spider's web**, 2008, y **14 billions**, 2010. Estas esferas están realizadas mediante un proceso orgánico que las hace crecer y expandirse como una función matemática. Este procedimiento recrea configuraciones propias de la física y la biología e incluye en ocasiones plantas, inflables y otros objetos. Además de coincidir en el material y en el uso del espacio como soporte, ambas realizaciones permiten ser habitadas y penetradas por los visitantes que deambulan a través de las formas resultantes. Sin embargo, la gran diferencia es que las creaciones de Sarraceno, al contrario de las que hasta la fecha he realizado, son abstractas y carecen de una clara intención representativa.



*

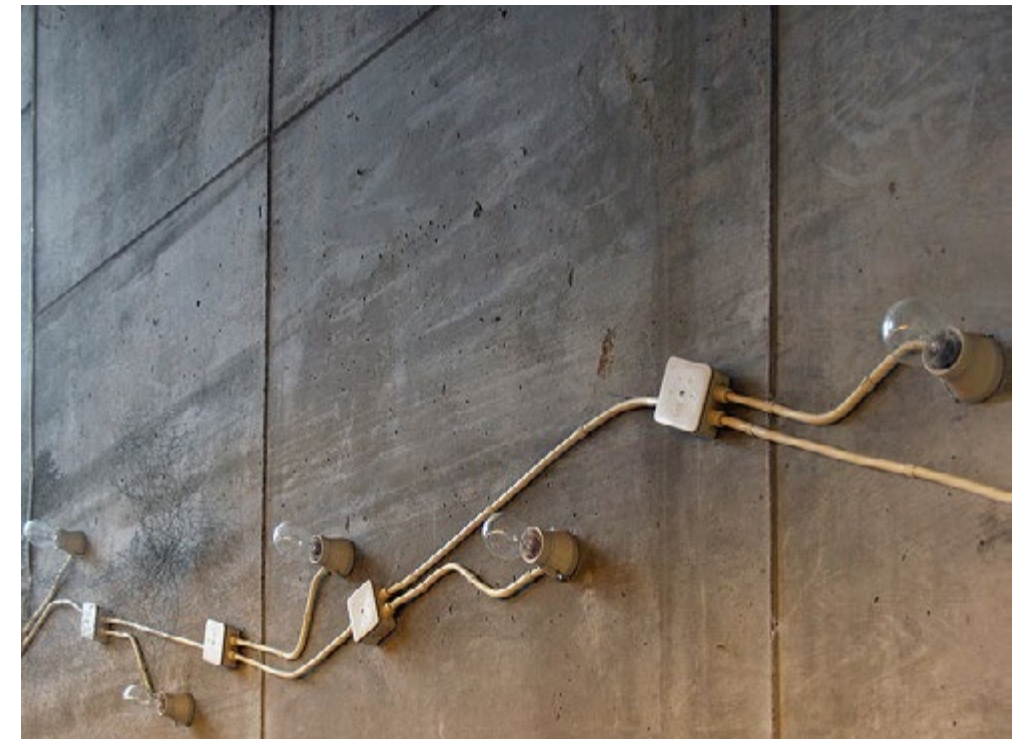


GRZYMALA, M. (2006) *Transition*.

Des-cubriendo y haciendo visible

Cuando se pretende utilizar el entorno circundante como materia prima de una intervención, se acaba por recurrir a todo aquello que está al alcance, incluidos los elementos que controlan el tránsito de las energías, los fluidos, la afluencia de público, canales de información, etc. Esta disposición puede devenir de la toma conciencia, de que esas fuerzas tienen un origen y un destino significativo y relevante, que es susceptible de ser modificado para señalarlo, subrayarlo o reformarlo y proporcionar de ese modo un poco más de conciencia del propio entorno que se ocupa, además de la capacidad de transformarlo, aunque la experiencia de la cotidianidad esté más orientada a ignorar ambas cosas. Estos trasiegos de electricidad, agua, personas, imágenes, etc. están siempre presentes en todo lo que se parece a la vida y hablan en parte de una distribución orgánica de las fuentes de energía, del aire climatizado, de las transmisiones alámbricas e inalámbricas, que comunican entre sí diversos lugares. Estos elementos dinámicos que atraviesan casas, edificios, ciudades, países, continentes etc. trayendo y llevándose, tanto elementos necesarios, como lo que ya no sirven, a modo de un sistema orgánico, ponen de manifiesto la naturaleza de algunos procesos de intercambio, sean comunicativos, sociales, económicos o comerciales, en los que estamos implicados con o sin nuestro consentimiento. Algunas de estas intervenciones sobre el propio espacio expositivo permiten la contemplación de una parte de lo que ocurre tras los muros y, de la manera más literal, dan visibilidad a lo que permanecía oculto, devolviéndole un protagonismo que la arquitectura le ha negado. Asimismo, el utilizar todos estos elementos, es de algún modo una suerte de reciclaje porque además de su cometido funcional, al participar de la propuesta artística, añaden a la función práctica, que hasta el momento habían desempeñado, una nueva disfuncionalidad. Por este motivo la legitimación como obra de arte, fundamentada en la falta de utilidad, queda temporal y paradójicamente desactivada. La arquitectura tradicionalmente escondía todos los conductos eléctricos y sanitarios por considerarlos antiestéticos, sin embargo, a partir de los años cincuenta y setenta con la irrupción del brutalismo se desnudaron las paredes de sus revestimientos y se dejaron a la vista las conducciones que antes se ocultaban. Incluso los arquitectos empezaron a recrearse en la forma al colocar los tubos y cables con un claro objetivo estético, despegándose de la apariencia puramente funcional. Una vez cruzado el umbral de la utilidad se abrieron las puertas a cualquier disposición creativa. Los artistas no diseñan el trazado de las conducciones de los edificios sino que desarrollan con ellos sus propósitos.

Algunas de estas actuaciones han consistido en mostrar aquello que no se ve, ejecutando de forma literal la frase de Klee sobre la función del arte de hacer visible lo que no se ve. Chris Burden desenterró



LEWERENTZ, S. (1969) El quiosco de flores para el cementerio del este de Malmo.



*

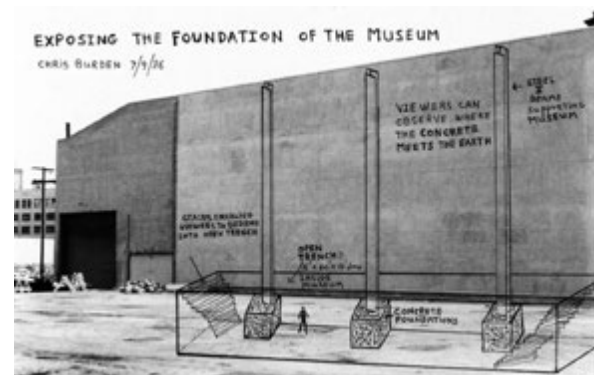
218 Burden no desenterró los propios cimientos del MOCA sino los de un anexo dedicado al arte subversivo.

los cimientos de un museo²¹⁸ para enseñarlos a los visitantes. En *Exposing the Foundation of the Museum*, 1986, jugando con la homonimia del término *foundation*, que lo mismo quiere decir cimiento, base, fundamento, o fundación, Burden levanta el pavimento desenterrando y exhibiendo los cimientos del edificio. Ubicando unas escaleras de madera y unas barandillas que invitan a profundizar y visitar, como si de una excavación arqueológica se tratara, aquello sobre lo que se funda el museo. Evidentemente hay un desplazamiento del significado desde lo concreto de los cimientos, hacia lo abstracto de los fundamentos, desde lo que sostiene físicamente a lo que sostiene conceptualmente. Este afán por descubrir lo que el museo esconde, se ha tratado en *fuentedemierda**, que desvía las conducciones de aguas negras hacia la sala principal del edificio, sacándolos a la luz. Este interés por hacer aflorar los conductos escondidos bajo la piel de la arquitectura o el urbanismo sigue presente en numerosas intervenciones.

En mi caso quizá la obra que mas claramente comparte esta vocación es *despectáculo**, 2011. En la pared de una de las salas de exposiciones de un museo se ha practicado un agujero rectangular, cuyas proporciones, 16:9, son las de una pantalla, en el hueco se puede ver la estructura interna del museo, el cableado y los cuadros de electricidad, tuberías de agua, conducciones de aire acondicionado y restos de reparaciones que han sido abandonadas y sistemas anteriores ya obsoletos, todo ello iluminado con luces de colores que cambian muy lentamente. Contra el blanco puro, limpio y cuidado de las paredes del museo, concebidas para minimizar las interferencias y para colocar sobre ellas las obras de arte, se opone el interior del agujero. Las paredes están desnudas y sin revestimiento, atestadas de cables de colores y aparatos técnicos con pilotos que se encienden y se apagan, que la mayoría de visitantes de un museo no tiene el conocimiento necesario para identificar, todo ello aderezado con cierto desorden y abandono. Es un lugar opuesto a una sala de museo, sólo es frecuentado por operarios de mantenimiento que en su mayoría, tampoco logran identificar lo que cuelga al otro lado, en el exterior del habitáculo, pero que saben que lo único importante en ese espacio es que todo funcione, nada de lo que alberga este cuarto está hecho para ser contemplado ni para significar nada ajeno a su función. Es una ventana que comunica el mundo de los fieles del arte con un lugar propio de infieles y donde *a priori*, es difícil encontrar algo parecido. Pero para eso están las luces de colores. La iluminación de colores se usa con el mismo propósito que en *fuentedemierda**, del mismo modo que en muchos monumentos singulares la iluminación de colores realza, subraya y maquilla, lo que institucionalmente se considera digno de ser mirado. *Despectáculo** pervierte este mecanismo para iluminar lo que en principio es anodino, y está concebido sin ninguna aspiración estética, pero que mirado a través de su nueva apariencia, puede llegar a merecer la atención del sujeto. Para propiciar esta contemplación, los trozos de pladur con madera que se extrajeron de



*



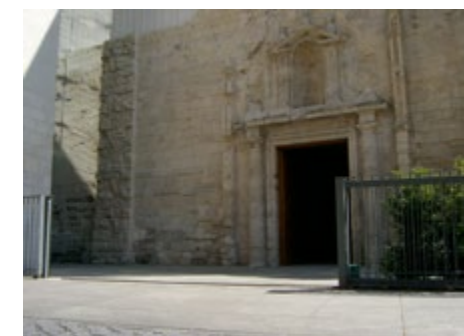
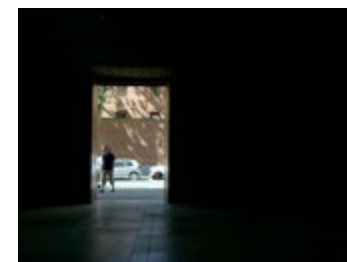
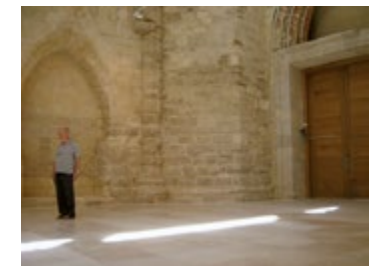
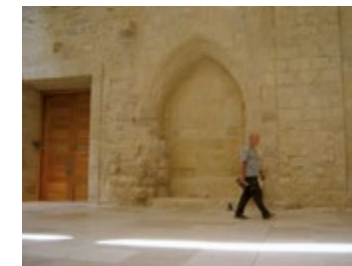
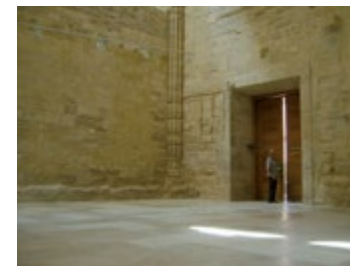
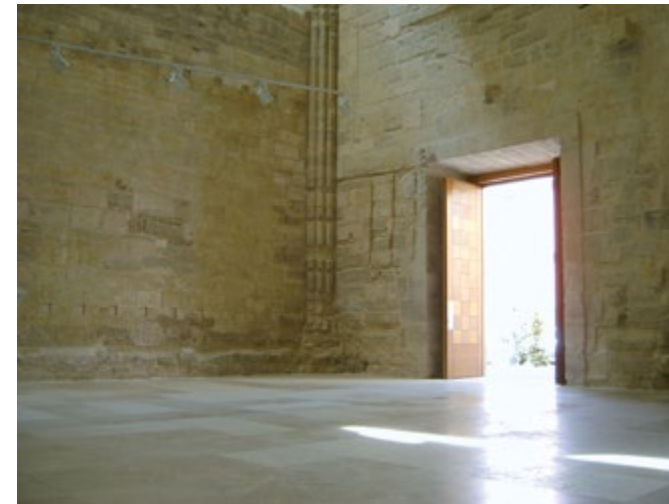
*



*

la pared, se han convertido en un banco donde sentarse y perder la mirada en lo antiestético, estetizado desde el lugar asignado al arte. La apertura hacia lo feo abre una ventana hacia la realidad ofreciendo el espectáculo de lo insignificante, proponiendo una mirada desde el arte hacia afuera del arte, a la vez que cuestiona la propia gramática estetizante y espectacular.

Otra propuesta que pone en contacto el interior del museo con el mundo exterior y que afecta a los flujos, es *dingdong**, 2005, realizada en una capilla anexa incorporada a un museo, con dos puertas, una que comunica con el interior y otra con el exterior. Una puerta no es sólo la barrera física que permite o impide el paso de personas, sino que también regula el flujo de factores invisibles, pero fundamentales, para la conservación de las obras en los museos, como son la luz, la temperatura o la humedad. La preservación y la seguridad de las obras reclaman una protección que convierte los museos en espacios disciplinarios. La Capilla es uno de estos espacios que, como parte del museo, está preservada de todo contacto con el exterior. Conectar este lugar protegido, cerrado, vigilado, calentado, iluminado y, en suma, controlado, con la calle supone confrontarlo con lo intempestivo, con lo que ignora las reglas, con la vida. En *dinngdong** se alteran los protocolos del control de accesos a la Capilla, modificando el flujo de los visitantes para perturbar las expectativas de los que acceden a ella por cualquiera de sus puertas. El recién llegado provoca involuntariamente una señal sonora de llamada a una puerta, la que comunica el museo con la Capilla, que mediante un automatismo no tarda en abrirse y permitirle el paso. En el interior el sujeto encontrará la apertura literal de una puerta hacia el mundo exterior, del que supuestamente se nutre el arte para realizar sus obras, pero mostrándolo crudo, sin elaboración alguna, ofreciéndose a la contemplación. Sin embargo, un acercamiento mayor a esta entrada tiene como consecuencia que las puertas se cierran automáticamente, es decir, la negación de la posibilidad de este contacto, como un espejismo, cuya visión desaparece al acercarse. La propuesta se convierte a veces en el filtro que, al interpretar el mundo, muestra un pequeño fragmento de él, pero a la vez oculta otra parte infinitamente más vasta y compleja. Simultáneamente a esta ocultación se produce una nueva puesta en escena, que tiene por objeto hacer consciente al visitante de la artificialidad de la presentación que acompaña a las obras de arte. Sólo en la medida en que la persona se distancia es posible la reapertura. La puerta que comunica la Capilla con la calle, que habitualmente está cerrada, se encuentra ahora abierta. El transeúnte puede ignorarla, pararse y mirar desde fuera o entrar a un espacio reservado. Para el curioso, al que atrae la posibilidad de una puerta abierta, la intervención se comporta de forma similar a como lo hace la cancela del cuento de Kafka, *Ante la ley*, citado anteriormente, en el que la función del guardián, se limita exclusivamente a decir que no se puede



franquear la puerta, pero sin hacer ni un gesto para impedir el paso. De esa manera lo único que puede retenerle a un lado de la puerta es su propia sumisión. El transeúnte atrevido, que osa entrar, se encontrará con que la misma puerta que le permitió el paso, ahora se lo niega y al igual que para quienes vienen del claustro, el dispositivo de teatralización se pone en marcha. Traspasar este umbral transforma su condición de voluntario-intruso en visitante-forzoso. A lo largo de los distintos procesos que se generan al cambiar el régimen de accesos de las puertas, visitantes e intrusos desencadenan una serie de mecanismos que los convierten, a la vez, en sujetos y objetos de la experiencia. Cualquier contacto visual entre ambos, provengan de donde provengan, convierte al otro en observador observado. El transeúnte puede devenir de observador en actor y luego en visitante del museo. En cambio el transeúnte que ya ha traspasado la puerta, no tiene la posibilidad de volver al mundo, sino a través del interior del propio museo. Una vez dentro, ambos se ven obligados a jugar el papel que la institución les da, el de espectadores, y su contacto con el mundo vuelve a quedar dentro del museo mediado por la imagen. La propuesta funciona como una trampa que atrapa a los intrusos premiando a la vez su curiosidad y su osadía con una visita gratuita al museo.

El anhelo de hacer visibles los flujos y descubrir lo invisible se manifiesta de forma evidente en *Émergence*, 2009, de Severine Hubard. La propuesta no puede ser más clara. Hubard modifica el recorrido de los diferentes conductos de agua para hacerlos aflorar a la superficie, de ahí el título; *emergencia*, entendida sobre todo como sustantivación del verbo emerger, como surgimiento, pero también como suceso imprevisto. En *Émergence* se puede observar cómo las conducciones de agua potable –en color azul–, las aguas negras –en color rojo–, y las aguas pluviales –en color negro–, afloran a la superficie de un parque para volver a enterrarse en el suelo y retomar su recorrido. Hubard da una forma ortogonal a estos tubos de colores que formalmente podrían confundirse con facilidad, con cualquier escultura minimalista de finales de los sesenta o los setenta, salvo por el hecho de estar rellenas de otro contenido físico y conceptual. Los tubos quedan a una altura que los hace accesibles tanto a adultos como a niños. Cualquier accidente, pero especialmente cualquier estructura de colores dentro de un parque, es apropiado y entendido por los niños –cuya visión está permanentemente deformada por los efectos de la circunstancial *ludopatía*, que inevitablemente padecen– en clave de parque infantil, por lo que a pesar de conservar su función original de conducir las aguas, adquiere otra nueva dimensión, convirtiendo de paso esta construcción de carácter geométrico en una atracción. Se produce una particular simbiosis entre lo funcional, lo lúdico, lo formal y lo conceptual. Lo funcional se transforma en lúdico, lo lúdico mas lo funcional se transforma en conceptual. Pero todas estas características se superponen, se subordinan o se aíslan, en función de los intereses y la mirada de los propios usuarios.



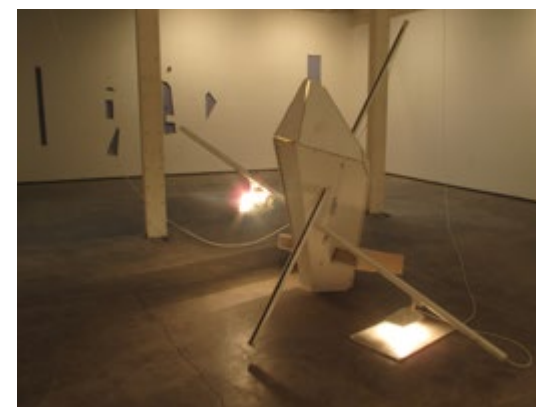
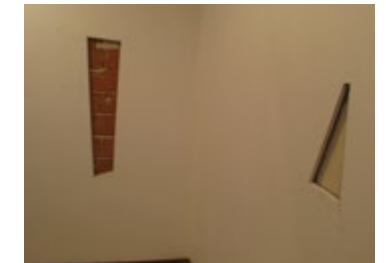
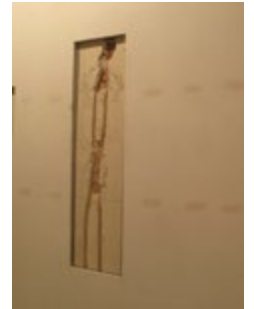
MURRAY, C. (1974-75) *Untitled painted steel.*

Continente deviene contenido

219 *El jamaíquino* que Andrés Perfecto Eleuterio Galdino Confesor Echevarría Callava, de nombre artístico Niño Rivera, compuso en 1944.

220 *Sous les pavés, la plage!* Fue el eslogan más celebrado de las revueltas parisiñas en la primavera de 1968.

Los materiales usados para *espoxición** 2011, pertenecen a la misma sala de exposiciones: pladur, rejillas, cables, guías eléctricas y focos. Como en otras ocasiones, todo puesto al servicio de la propuesta. La creación se muestra dentro del espacio circundante, pero a la vez es ese mismo espacio reformalizado. De nuevo se ha producido un estatus complejo, al estar dentro de una cosa, ser contenido, y ser esa misma cosa, al mismo tiempo que continente. En cierto modo tiene un carácter veladamente performático, porque se comporta como un orden centrípeta provisional; todo se junta en el centro formando la propuesta para volver, acabada la exposición, a un orden centrífugo que devuelve todo a su orden y su lugar original, allí donde todo apenas significa nada más que lo que ya se sabe previamente. Las formas y piezas necesarias han sido extraídas directamente, por lo que resulta fácil identificar su procedencia y su destino. Romper para recomponer como reza el estribillo de la canción²¹⁹: «...rómpelo, si se rompe se compone...». Esta ruptura que retorna a la forma original tiene ecos de la naturaleza cíclica de los procesos del eterno retorno. *Espoxición** genera una construcción a partir del espacio vacío de una galería. Utilizar lo que está disponible para juntarlo en el centro de la sala, manifestando una fuerza que atrae todo lo necesario hacia el centro del espacio, para integrarse orgánicamente en una forma que contenga la idea de crecimiento de algo nuevo, que no se sabe todavía qué es o qué va a ser, pero que ya es algo. Esta forma extrae y atrae los fragmentos que necesita de las paredes, dejando ver los muros originales, con sus colores, heridas, anotaciones y cálculos que durante la construcción fueron escritos por quienes restauraron la sala con la convicción de que nunca verían la luz. Paradójicamente y de forma imprevista, estos agujeros en la pared falsa dejan ver llamativas composiciones cuyo aspecto se asemeja estrechamente a la pintura informalista. Parafraseando a los situacionistas: *Sous les murs, les tableaux!*²²⁰ Una vez más un desvelamiento que funciona literalmente. Los trozos de pared van formando una especie de prisma mineral –que implica de por sí, la idea de crecimiento lento e invisible– juntándose a otros elementos que lo atraviesan. El prisma pentagonal está hueco, pero ha sido construido alrededor de un foco que alberga en su interior, cuya guía atraviesa las paredes. Otra guía sirve de contrapeso donde dos focos se iluminan mutuamente en un extremo y en el opuesto, otro foco delimita un rectángulo luminoso en el suelo subrayado por el mismo cable que lo alimenta. Otro prisma rectangular al que se le ha añadido una rejilla de ventilación y que está hecho con el mismo material girado al revés, se incrusta en el de mayor tamaño. Todo ello en equilibrio y apoyado sobre una sola base. Todo lo disponible se junta en pro de una idea que está formándose de manera abstracta e invisible, cuya gramática está presente y se puede identificar, aunque su significado esté por llegar. Un orden nuevo, una excrecencia



creativa y espacial, que aparece allí donde tiene que ocurrir algo, es una posibilidad entre muchas, es algo que tiene el impulso de crecer. Romper lo viejo para recomponer lo nuevo, una fuerza que quiere zarandear e imprimir un orden distinto a un mundo indolente.

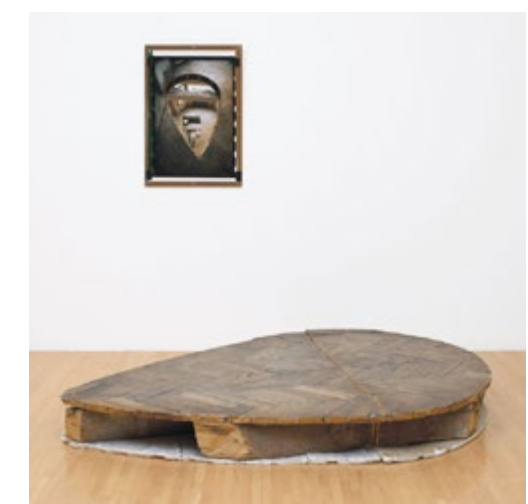
Lo que *esposición** aporta con respecto a otras propuestas, es una mayor radicalización y audacia en cuanto a llevar al límite las posibilidades de interpretar y usar el espacio –como el capricho de un superhéroe–, ahondando en el problema lingüístico originado por su propia naturaleza, en cuanto es a la vez aquello que lo contiene. Esta dificultad en la verbalización de su esencia apoya el carácter exclusivamente plástico y no discursivo de su condición. Como ocurre en *interrorismo** 2008, donde también se puede identificar este movimiento de sístole y diástole. Ese mismo año se presentaron *despectáculo** y *desconcentrador**, otras dos propuestas que traspasan y utilizan el continente como materia prima, y que participan de ese afán de desvelamiento literal.

Urs Fischer recorta en *Middleclass Heroes*, 2004, fragmentos de la pared de la sala que reubica en lugares diferentes del propio espacio. Al realizar esta operación se abren grandes huecos que permiten un tránsito diferente, atravesando los límites del espacio expositivo de forma transversal y alternativa e inaugurando un recorrido, que hasta el momento de su intervención, había sido imposible transitar. Al colocar estos fragmentos tridimensionales separados del hueco de la pared de la que provienen, adquieren por sí mismos una calidad escultórica. El punto de confluencia principal está en el uso de fragmentos y de los huecos que quedan en las paredes, como material escultórico o de instalación. Pero además hay algo en el título relacionado con la concepción heroica, derivada del hecho de ser capaz de arrancar grandes trozos de pared o transitar a través de ellas. También coincide en habilitar recorridos divergentes a los ya establecidos como ocurre en *dindong** 2005 o *cage** 2009.

Michael Saistorfer arranca en *Herterichstraße*, 2001, trozos de una casa para materializar una especie de sofá. Además de extraer fragmentos y desplazarlos para recontextualizarlos, al igual que en el trabajo de Urs Fischer *Middleclass Heroes*, 2004, hay en éste una nueva composición como en la propuesta de Matta Clark, *Splitting, (four corners)*, 1974, y en *esposición**, 2011. Está presente el concepto de reformulación y reciclaje de la realidad, usada como material susceptible de ser reformulado para crear algo nuevo. La propuesta de Saistorfer incluye una fotografía del lugar donde provienen los pedazos que componen el canapé, poniendo de relevancia el vínculo entre la nueva forma y la anterior; lo antiguo y lo ausente representado junto a lo nuevo presentado y presente, dos sentidos opuestos de una misma dirección. La casa está destinada a la protección del descanso y al fragmentarse pierde su función. Un duro y tosco sofá que apenas permite el descanso tampoco resulta funcional. La operación, en sí misma se asemeja a un acto de



RASGADO, P. (2011) *Unfolded Architecture (Double Negative)*.



MATTA-CLARK, G. (1977) *Office Baroque*.

reciclaje, pero como la función queda deteriorada, se podría calificar de un reciclaje fallido, que en vez de proporcionar un sillón ofrece la representación de un sillón a escala 1:1 fabricado con fragmentos de una casa real, por lo que se asiste a una presentación representativa, casi un híbrido, dado que aunque no sea del todo un sofá, podría ser utilizado como tal. *Herterichstraße* opera desde una identidad mixta poniendo de manifiesto la dificultad de distinguir entre un objeto, un sofá duro, o la representación de un sofá. Como en el caso anteriormente mencionado de Jasper Johns en cuyos cuadros los motivos son simultáneamente aquello que representan.



Juegos sin reglas

El hombre vive mayoritariamente en comunidades cuyo funcionamiento está regido por reglas, normas, instrucciones y protocolos sujetos a una negociación permanente y nunca acabada que definen su carácter. Estas reglas son un producto humano que excepto en ambientes totalitarios o disciplinarios, son susceptibles de modificación. Si se entienden las reglas como un producto socio-cultural, es decir como un objeto, la idea de modificarlas resulta más asequible. En el apartado «Descubrir lo invisible y hacer más visibles los flujos» se aborda como «las reglas de juego» de un museo, es decir, los protocolos de acceso habían sido intervenidos y alterados en función de una propuesta artística, *dingdong**, que convertía intrusos en visitantes forzosos. Del mismo modo se podría hacer referencia a la intervención de Santiago Sierra para la Bienal de Venecia de 2003, donde presentó *muro cerrando un espacio*, 2003, tapiando el acceso principal al pabellón español y creando unas reglas similares a las que operan en las fronteras, impidiendo el acceso a quienes no pudieran acreditar la nacionalidad española. Pero voy a referirme específicamente al propio juego, aquel que sólo es posible en la medida en que se acepten libremente las reglas establecidas para él. Los juegos dejan lugar a estrategias más o menos creativas que los participantes desarrollan en función de las reacciones de los demás jugadores, o de las circunstancias y resultados que se vayan produciendo. Esta actividad tiene lugar mayoritariamente en extensiones concretas designadas para su ejercicio.

El ajedrez es por antonomasia uno de los juegos más estrictamente regulados, por lo que puede servir de plataforma desde donde extrapolar a otros ámbitos reglados las consecuencias que se deriven de las perturbaciones que se practiquen. Existen numerosos ejemplos, desde principios del S. XX hasta nuestros días, entre los cuales voy a mencionar sólo una selección.



CLAIR, R. (1924) *Entr'acte* (Duchamp - Man Ray).



La pasión que artistas como el mismo Duchamp y Man Ray²²¹ profesaban públicamente, acabó por materializarse artísticamente. Duchamp se limitó a diseñar un set completo de piezas **Buenos Aires chess pieces**, 1918-19, sin más anomalías que la sustitución de los motivos concretos que las piezas representan por otros abstractos pero con mucha similitud. Simplemente rediseñó las piezas para su propio uso.

Man Ray presentó **Permanent Attraction**, en 1948, ubicando sobre un tablero tres figuras blancas con reminiscencias ajedrecísticas, pero de escaso parecido con las piezas regulares, cuyo tamaño es demasiado grande para poder jugar sobre el tablero que las presenta. Man Ray plantea un juego imposible sin adversario y sin posibilidad de ceñir los movimientos a las reglas ni al tablero.

En la década de los setenta se hicieron varias propuestas en relación con Fluxus, que a petición de Georges Maciunas, fueron realizadas por Takako Saito, **Smell Chess** 1964-65, **Sound Chess** 1976, **Grinder Chess** 1990, entre otras, que exploraban el sentido del olfato, el oído y el tacto para identificar las piezas.

Así como Yoko Ono, también relacionada con Fluxus, realizó **Play It By Trust**, 1991, donde todas las figuras son del mismo color blanco, realización que elimina las diferencias entre adversarios.

Otra forma de subvertir las reglas del ajedrez fue materializada por Gabriel Orozco, en **Horses Running Endlessly**, 1995. El tablero donde se juega al ajedrez está dividido en sesenta y cuatro casillas con dieciséis figuras blancas y dieciséis negras; el ajedrez de Orozco tiene doscientas cincuenta y seis casillas, es decir, que es cuatro veces más grande, en vez de dos colores tiene cuatro colores diferentes y todas las piezas han sido reemplazadas por caballos, aunque el número de ellos no es exactamente cuatro veces la cantidad de piezas pero se aproxima, sesenta caballos en vez de sesenta y cuatro. La formulación del tablero pretende también eludir la limitación que supone tener que elegir únicamente entre blanco y negro. El título hace referencia a la posibilidad de los caballos de correr sin ataduras temporales o espaciales o a la infinitud insinuada en la ampliación y repetición de los tableros. Orozco presenta una alternativa crítica al constreñimiento que las reglas ejercen sobre la libertad.

Tom Friedman propone otra formalización en **Untitled**, 2005, donde las piezas se reconocen como tales, por la orientación y posición que ocupan en el tablero, aunque ninguna de ellas fuera de ese contexto concreto podría ser reconocida como perteneciente a un juego de ajedrez. Friedman evita usar el color que las identifica. Las figuras que habitualmente representan la jerarquía y la escala, encarnan otros conceptos que poco o nada tienen que ver con las figuras tradicionales y con ninguna relación entre sí. De modo que plantea un juego donde partidarios y adversarios tienen una configuración



individual, ajena a cualquier alineación colectiva, por lo que resulta imposible ninguna adscripción o pertenencia a uno u otro bando. *Untitled* es una confrontación de todos contra todos, con una formulación tan alejada de la estricta lógica del ajedrez, que propone un juego absurdo imposible de reglar, que se lleva a cabo sobre una base lógica u organizada, proponiendo un gesto ajeno a la alienación que la uniformización provoca.

En el caso de *azedrej**, 2011, se presenta un juego hecho a partir de la intersección entre los dos bandos del ajedrez donde ni los escaches ni las fichas obedecen totalmente a esta premisa, porque todos son una particular mezcla entre blancas y negras, de manera que cada jugador participaría de la identidad del adversario. No se puede dividir el espectro de una forma maniquea en blancas y negras o buenos y malos, nada es en esta propuesta una sólo cosa por completo, todo participa de lo opuesto de manera que, o bien el jugador es a la vez su propio adversario, o el adversario es también un aliado. Tanto el campo de acción como las piezas están desconfiguradas de modo que no se pueden ejecutar los movimientos clásicos, para jugar habría que enfrentarse al hecho de que la ausencia de normas no deja lugar a la existencia de bandos ni a las estrategias. *Azedrej** comparte con el arte cierta indeterminación al respecto; las reglas no están claras e incluso el hecho de saltárselas puede resultar un incentivo.

El fútbol ha sido otro de los deportes preferidos por muchos artistas, probablemente debido a su enorme popularidad, pero también lo han sido el baloncesto o el billar. Hay estrategias que consisten en deformar el campo como hizo Maurizio Cattelan, *Stadium*, 1991, haciendo un futbolín expandido, alargándolo para que tuvieran cabida los veintidós jugadores, la alineación completa de los dos equipos, devolviendo al futbolín la dimensión colectiva que había perdido al hacer del fútbol un juego de mesa.

Vedovamazzei también modificó un billar en *This is what you want, this is what you get*, 2003 al que dieron la forma de la planta del *Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo del la Calcografia e Palazzo Fontana di Trevi*, que fue el edificio donde se presentó. El juego se adecúa al edificio que lo alberga adoptando su forma, pero en la medida en que se adapta al museo queda inadaptable para su práctica o implica una forma distinta de jugar. En esta propuesta se juntan dos estilos diferentes de billar, el italiano y el americano, en una sola mesa, de manera que las dos formas se estorban y sus reglamentos distintos no permiten el desarrollo del juego tal como se conoce, sino que obliga a una nueva formulación.

Hacer billares con formas que no corresponden al rectángulo tradicional no es del todo insólito, por lo que en el billar redondo de Gabriel Orozco *Carambola con péndulo* 1996, no es la forma lo que lo hace extraordinario, sino el hecho de que la bola roja esté colgada de un cable y oscile sobre la mesa, balanceándose por encima de las



demás y saliendo incluso de la mesa. La bola roja es diferente de las otras dos y sus movimientos obedecen también a un orden distinto. No se puede jugar con ella, está al margen de las reglas y ni siquiera está en el mismo plano. La dificultad o la imposibilidad de jugar está también presente en muchísimas propuestas entre las cuales voy a destacar varios ejemplos.

Los campos de baloncesto que propone Harmen de Hoop como **Basketball Court #6** 1992, son mayores que el terreno donde se insertan. El propio ayuntamiento de Amsterdam completó la instalación ubicando una canasta indiferente a la disposición del área.

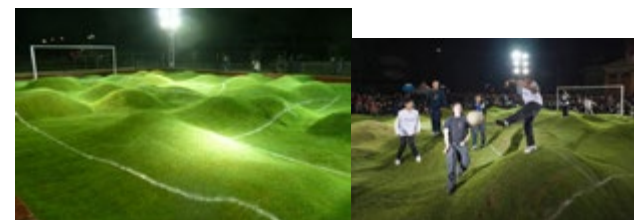
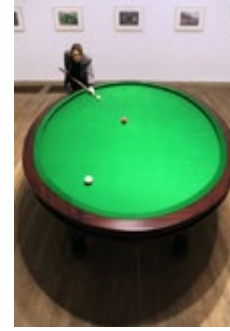
También se encuentran campos de fútbol sobre un terreno atravesado por varios canales en los que Maider López, después de instalarlos, organizó un campeonato a pesar de las peculiaridades del terreno **Polder Cup**, 2010, forzando la situación para que el juego se adaptara a los accidentes.

De un modo similar en **Untitled** 2006, Priscilla Monge modifica la superficie plana del campo sembrándola de montículos.

Incluso hay artistas en cuya producción resulta central y recurrente la modificación de campos de juego como Laurent Perbos, **Ping-pong pipe**, 2002, **J.O.** 2003, **M. J. C. (module de jeux compact)** 2003 o **Aire** 2005, entre otras.

Muchos juegos promueven una concepción competitiva de la vida, Jasmina Llobet & Luis Fernández Pons propusieron en 2013, **Multibasket no one wins**, 2013, multiplicando las canastas de un tablero de baloncesto. Al ofrecer seis canastas en un sólo lado y muchas pelotas, ya no se puede jugar un partido tradicional, a la vez que amplían la gama de objetivos y las posibilidades de encestar. Si como dice el título nadie gana, se puede inferir que nadie pierde, esta desactivación de la competitividad crea la necesidad de reformular el juego o sus reglas, para poder usarlo sin el objetivo de ganar o hacer perder a tu contrincante. Quienes juegan al **Multibasket** no pueden considerar adversarios a quienes comparten el juego.

Las reglas se manifiestan plásticamente en casi todos los deportes que se practican en un espacio delimitado o en un campo de juego. Habitualmente se desarrollan sobre una superficie lisa y horizontal sobre la que se dibujan los límites, principalmente a modo de líneas en el suelo en las mesas, que señalan áreas pertenecientes a cada contendiente y dentro de las cuales tienen vigencia las reglas, motivo por el cual la transformación de estas condiciones ha servido a muchos artistas para referirse a la posibilidad de desconfiguración de las normas en un sentido expandido, y mas amplio, desde luego, que el que se refiere exclusivamente al juego. Las reglas a menudo no se adecúan convenientemente al mundo que se rige



OROZCO; G. (1998) *Ping pong table.*



OROZCO, G. (2001) *Balon.*

por ellas, y el mundo no se parece al que las leyes describen, lo cual da lugar a absurdos de todo tipo, revelándose en ocasiones como incomprensibles, injustas, o superfluas. Las reglas tienen una vigencia temporal, espacial, y relativa, que hace que su aplicación esté sujeta a todo tipo de condiciones que permiten excepciones y actuaciones al margen. Estas condiciones, sumadas a los intereses personales, provoca su incumplimiento, bien sea por falta de respeto hacia ellas, o porque el hecho de infringirlas no está siempre ligado a la expulsión del sistema, sino que eventualmente pueden conducir al éxito. En este sentido se puede constatar cierto paralelismo que explica la extrapolación desde el arte que cuestiona las reglas hacia aspectos de la vida reglamentados. A pesar de esta vigencia y de cierto sometimiento, el arte, y paralelamente la sociedad desde sus inicios, ha basado una parte de su éxito evolutivo, tanto en el respeto como en el propio el cuestionamiento de las reglas por las que se rige. La permanente modificación de las reglas es consustancial al arte y a la vida, ya que siempre pueden ser objeto de mejora, más que un derecho, constituye una obligación tanto del ser humano como del artista que no puede eludir esta condición.

3.3. LO MISMO Y CASI LO MISMO

222 Baudrillard, J. Del modelo a la serie. La diferencia de clases. *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI, 1997, p.169.

El objeto de serie compensa por la redundancia de sus caracteres secundarios la pérdida de sus cualidades fundamentales. Se hace sobrerrealzar a los colores, a los contrastes, a las líneas (modernas); se acentúa la modernidad en el momento en que los modelos se separan. Mientras que el modelo conserva una respiración, una discreción, un «natural» que es el colmo de la cultura, el objeto de serie se ve encolado en su exigencia de singularidad, exhibe una cultura forzada, un optimismo de mal gusto, un humanismo primario. Tiene su escritura de clase, su retórica, como el modelo tiene la suya, que es de discreción, de funcionalidad velada, de perfección y de eclecticismo.

Otro aspecto de esta redundancia es la acumulación. Hay siempre demasiados objetos en los interiores de serie. Y si hay demasiados objetos es que hay demasiado poco espacio. La escasez trae consigo una reacción de promiscuidad, de saturación. Y el número compensa la pérdida de calidad de los objetos.

Baudrillard, J. (1997)²²²

La estrategia repetitiva está presente en muy diversos ámbitos, además de encontrarla en el arte, está presente en el lenguaje, el sexo, la religión, tácticas militares, la zoología, la educación, la persuasión, etc. operando en dos sentidos diferentes.



LASSETER, J. (1999). *Toy Story 2*.



*



MANZANO, N. (2011) S/T.



*



*



*



223 Anadiplosis conduplicatio, anáfora, epístrofe, mesodiplosis, diaphora, epanalopsis o diacope entre otras.

224 Especialmente fácil de identificar aisladamente en el onanismo pero también a otras prácticas sexuales donde el ritmo es importante.

225 Para rezar el rosario hay que rezar diez Ave Marías entre misterio y misterio.

226 Término usado durante la revolución cultural china para referirse al adoctrinamiento de militares –sus propios oficiales o enemigos– cuyo objetivo se logra a través de técnicas de control mental, comúnmente llamadas «lavado de cerebro».

227 La estrategia fue obra de Mskelyne, J. mago que colaboró con los servicios de inteligencia del ejército inglés durante la segunda guerra mundial.

228 *PALTROW: So in a way, it was just like an art installation! That's amazing. KELLY: One time, we didn't get the call and our troops went right by us and met the Germans head on. Then they retreated, and they saw our blow-up tanks and thought they were real and said, «Why didn't you join us?» So, you see, we really did make-believe. PALTROW: It's the perfect job for an artist in combat. KELLY: We even had the tank sounds magnified because tanks would go all night long.*

Gwyneth Paltrow entrevista a Ellsworth Kelly [online]. interviewmagazine.com, 10 de mayo de 2011. [Consultada el 12 de marzo de 2015]. Disponible en: <<http://www.interviewmagazine.com/art/ellsworth-kelly/>>

229 ¡Ríndete! Octavillas y guerra psicológica en el siglo XX. Exposición comisariada por Jorge Luis Marzo. CCCB, Barcelona, 1998.

Puede funcionar para reafirmar el contenido evitando los malentendidos a la vez que, paradójicamente, puede fomentar la confusión. La producción en serie imperante se manifiesta como una fuente extraordinaria de repetición y ha contribuido enormemente a la propagación de las consecuencias de este fenómeno. Todas las figuras retóricas²²³ basadas en la repetición tratan de enfatizar aquello que se repite y en ocasiones de persuadir al posible receptor del mensaje. La repetición es la base del ritmo, está por consiguiente, asociada al placer²²⁴ y a la inhibición de la resistencia, como recuerda Chomsky. Por este motivo está tan presente en las oraciones²²⁵, los mantras, los castigos, la publicidad, los discursos políticos, los informativos y en la educación, tanto como en los procesos de re-educación²²⁶.

Otras consecuencias asociadas a los efectos de la repetición son la suplantación y la confusión. Una manera muy eficaz de esconder un posible objetivo es situarlo entre muchos objetivos similares. Del mismo modo que las cebras –citadas previamente– cuyo llamativo diseño produce una confusión óptica en el predador, dificulta el aislamiento del individuo y provoca la disolución entre fondo y figura. Otra posibilidad es camuflar lo verdadero entre sus réplicas falsas disminuyendo la posibilidad de detectarlas o incluso substituir los originales por sus réplicas, como hizo el ejército inglés en la batalla de Alamein en 1941, utilizando tanques hinchables como señuelos falsos y creando una réplica nocturna de Alejandría, para confundir a los bombarderos alemanes²²⁷. Este episodio inspiró al ejército americano, que creó la 23rd Headquarters Special Troops o Ghost Army, encargada de simular movimientos de tropas junto al Rhin para confundir al ejército alemán. Se da la curiosa circunstancia de que Ellsworth Kelly formó parte de dicho cuerpo –tal como cuenta en una entrevista con Gwyneth Paltrow²²⁸–. El ejército americano en la segunda guerra mundial bombardeó los trenes de correos alemanes con explosivos y cartas falsas simultáneamente, a fin de que se mezclaran con las verdaderas, colapsando el reparto y saboteando de este modo las comunicaciones²²⁹. Recientemente lo hizo Sadam Hussein en la guerra del golfo, aunque al haber adquirido los tanques inflables a un país, aliado de sus enemigos por lo que la estrategia fue desvelada previamente y resultó ineficaz.

La producción en serie es responsable de que el mundo en que vivimos esté superpoblado de objetos repetidos e idénticos, ha incrementado de tal modo la eficacia y la velocidad de la producción, que se ha visto obligada a abaratar los costes de almacenaje y para ello los objetos que tienen menos beneficio ocupan menos espacio para ser competitivos. Hay dos repuestas eficientes una de ellas es almacenar el producto desmontado y la otra diseñarlo de manera que encajen uno encima de otro, es decir, hacerlos apilables.



USS ARMY. 23rd Headquarters Special Troops, the "Ghost Army".



230 Una estrategia similar se usa militarmente para confundir al adversario, si se ofrecen múltiples objetivos idénticos, el enemigo confundirá el señuelo del verdadero objetivo. En este caso no hay verdaderos y falsos todos son igual de verdaderos. Las cebras utilizan un camuflaje similar, el individuo intenta confundirse en la masa que forma el rebaño dificultando al predador la identificación de un individuo aislado.

231 La mente no soporta el vacío.

232 *Mooooore*
Barcelona, 2007.

En el interior del apilamiento, el objeto particular permanece confundido, indiferenciado entre sus idénticos compañeros²³⁰, sin que uno sea copia de otro, pues todos provienen de la misma matriz. Los artefactos producidos en serie son originales y copias simultáneamente, lo cual supone un conflicto identitario que va más allá de ellos mismos. El objeto apilable es el reflejo de una estrategia adaptativa a la situación económica e inmobiliaria, pero en cuanto mera repetición están implícitas en él sus relaciones con el ritmo y a través de éste con el placer y con las estrategias para convencer, esconder y confundir. No estoy en condiciones de solucionar esta ecuación, pero sí de exponerla y analizar algunos ejemplos.

Una enunciación al repetirse se desdibuja y sus límites se confunden. Como bien saben los niños que al repetir la palabra «monja»: monja, monja, monja, monja, monja, monja, monja, monja, monja, monja, monja... hacen aparecer en medio la palabra «jamón» digamos que por efecto de la repetición, primero se desdibuja un concepto pero inmediatamente se «redibuja» otro²³¹, con unos contornos nuevos. Asimismo, los objetos apilables pueden llegar a formar otros nuevos diferentes a la suma de aquellos de los cuales están compuestos²³². Esta confusión del objeto entre sus clones ya se ha mencionado anteriormente, que se identifica con claridad en la arquitectura barroca donde los elementos constructivos se multiplican horizontal o verticalmente hasta desdibujar su imagen misma. Estos elementos se ocultan entre otros «sí-mismos» o se funden con sus copias multiplicadas, impidiendo la distinción entre un pilar verdadero y otros pilares que pudieran considerarse menos verdaderos. Esta multiplicación del original es percibida como una vibración, que impide encajar la idea de pilar con la presentación contemplada, de algún modo la repetición opera como la negación de una imagen aprehensible, de una realidad estática y puramente intelectualizable. Esta negación barroca del mundo visible alude directamente a una concepción dinámica de la realidad y a la manifestación de una espiritualidad no siempre reconocidas.

La base del pleonasma es la redundancia, juntar dos conceptos que abundan en la misma dirección. Esta re-afirmación tiene por objeto intensificar, subrayar y repetir la información para acotarla y minimizar las pérdidas durante la comunicación. Nuestro entorno es altamente redundante, se reúnen grandes cantidades de información en conceptos para simplificar, para aligerarlos de peso en un sentido similar al digital, de cantidad o peso de la información. No se ve una playa como una suma de muchísimos granitos diferentes, sino como una masa unificada, la arena. Dependiendo de la escala de nuestra observación, la información se contrae más o menos para volverse más manejable. Del mismo modo, que una fotografía tomada con la misma resolución de la arena de la playa, hecha desde cierta distancia, abarca muchísimos granitos que se vuelven indistinguibles, pesa algo parecido a otra imagen en donde sí se



*



*



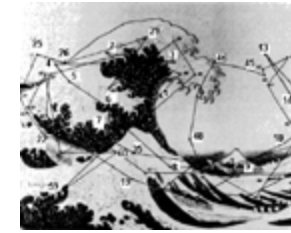
*

233 Se deja de percibir el peso y el roce de la ropa al instante de llevarla puesta para dejar espacio libre para otros estímulos más útiles.

234 Como el chiste del mudo que vive todavía con sus padres hasta que un día tomando café dice: "le falta azúcar" y su madre contenta, le pregunta porqué no había dicho nada y el hijo responde "hasta ahora todo estaba correcto, no había nada que decir".

235 Esto ocurre en la llamada «ruta qué» del córtex visual encargada del reconocimiento de los objetos.

puedan distinguir. Se superponen conceptos unificadores para hacerlos más manipulables, de hecho la etimología de la palabra concepto deriva del latín *capere* que significa agarrar o rodear algo con las manos, hacerlo manejable. Cuando se mira no se puede ver todo lo que hay al mismo tiempo, esta visión saturaría nuestro sistema perceptivo produciendo hiperestesia²³³. Desde una perspectiva Fisiológica, el ojo obtiene una imagen borrosa con tan sólo un punto central enfocado e inquieto, del que el individuo se sirve para recorrer lo que le llama la atención y enviar al cerebro una gran cantidad de barridos, para que éste los fusione proporcionando una ilusión de nitidez. Los ojos buscan lo que conocen, y descartan casi todo lo demás, lo demasiado igual y lo demasiado diferente quedan fuera de rango. Cuando por ejemplo se ven dos paredes de pladur formando una esquina de 90° con un pavimento horizontal de terrazo ribeteado por un zócalo de madera pintada, al igual que la pared con pintura plástica de color blanco nieve, en medio de la cual hay un enchufe con su embellecedor y sus tornillos de sujeción, provisto de con toma de tierra que proporciona corriente alterna de 220 v. junto a un mosquito, todo impregnado en un olor de falso pino, e iluminado fría y uniformemente, y alguien pregunta: «¿que hay ahí?» Señalando hacia la esquina con poca concreción, la respuesta bien podría ser «¿un enchufe?». No se dice todo lo que se sabe, sino que se trata de obviar la información menos relevante para destacar las anomalías, se destaca lo que podría estar o no estar en ese lugar sobre las cosas que se consideran previsibles. Si a esta situación, se añade cualquier otro objeto menos previsible de encontrarse en una esquina que un enchufe, el objeto menos frecuente recabaría todo el protagonismo y reemplazaría al enchufe en la respuesta. Si por ejemplo hubiera un pollo en la esquina junto al enchufe, la respuesta apuntaría sin duda al ave, relegando al enchufe a un segundo plano. Heidegger dice que somos conscientes de aquello que no funciona bien²³⁴. Se es consciente del suelo porque está sucio o roto, se toma conciencia de la existencia del bazo porque duele. De este modo mientras se mira, se proyecta a la vez sobre el mundo lo más relevante para nuestra circunstancia²³⁵. El cubismo se enfrentó a este problema e intentó percibir más de un punto de vista en un mismo plano, enriquecer la representación, pero ésto no dilató el espectro de nuestro conocimiento sobre el objeto, que paradójicamente se hacía más difícil de reconocer, sino que los resultados parecen referirse a la imposibilidad de abarcar lo múltiple de forma simultánea manteniendo la inteligibilidad.



OROZCO, G. (1991)
My Hands Are My Heart.

*



PICASSO, P. (1945) *Still Life with Skull, Leeks and Pitcher.*

Círculos viciosos

²³⁶ Sesto, C. *Vivir así es morir de amor* [Grabación sonora]. «Álbum Sentimientos». Ariola, 1978.

Y ya no puedo más,
Siempre se repite la misma historia

Y ya no puedo más,
Estoy harto de rodar como una noria.

Sesto, C. (1978)²³⁶

Desde sus mismos orígenes el hombre reparó en la existencia de procesos cíclicos, repetitivos. Estos procesos, observados en el ámbito natural cómo pueden ser el ciclo solar, el regreso de las estaciones o el ciclo del agua, tienen su reflejo en la interpretación cultural desde donde llegan, entre otros, las figuras mitológicas de *Sísifo* y del *Uróboros*. La idea de una representación sin principio ni fin ha sido utilizada en muchas religiones que asocian al círculo las nociones de divinidad, perfección, unidad, plenitud e infinitud entre otras, hasta el punto de que Jung lo calificó como «El símbolo religioso más poderoso». La idea de ciclo repetitivo sigue estando presente en la física de nuestros días, que concibe un universo que se expande hasta que una vez agotada su energía, empieza a contraerse de nuevo. Esta concepción cíclica ha tenido uno de sus reflejos más célebres en lo que Nietzsche denominó el eterno retorno de los acontecimientos, los sentimientos, los pensamientos y las ideas. Esta cualidad de repetición-de-lo-mismo lleva del eterno retorno al círculo vicioso, como aquel proceso del que no hay escapatoria posible.

Dicho en palabras de Pierre Klosowsky:

...a partir de la experiencia del Eterno Retorno, que se enuncia como una ruptura de lo irreversible de una vez para siempre, también se desarrolla una versión nueva de la fatalidad: la del Círculo vicioso que, precisamente, suprime el fin y el sentido, el comienzo y el fin se encuentran para siempre confundidos uno con el otro.

y prosigue más adelante:

La alta tonalidad de alma, en la que Nietzsche experimentó el vértigo del Eterno Retorno, creó el signo del Círculo vicioso donde se encontraron instantáneamente actualizadas la intensidad más alta del pensamiento cerrado sobre sí mismo en su propia coherencia y la ausencia de intensidad correspondiente a las designaciones cotidianas.

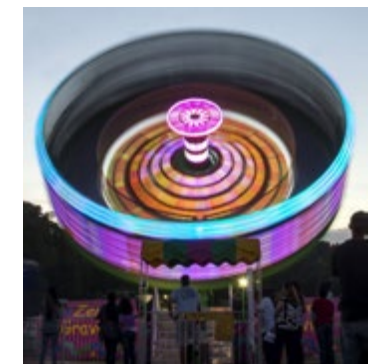
Klosowsky, P. (1995)²³⁷



El círculo vicioso describe una fatalidad muy humana que impide escapar de lo que sucedió, lo que sucede y lo que sucederá, describe situaciones en las que se está atrapado. Esta escenificación del círculo vicioso también ha tenido reflejo en el arte, donde la idea del ciclo continuo ha sido amplia y coincidentemente presentada.

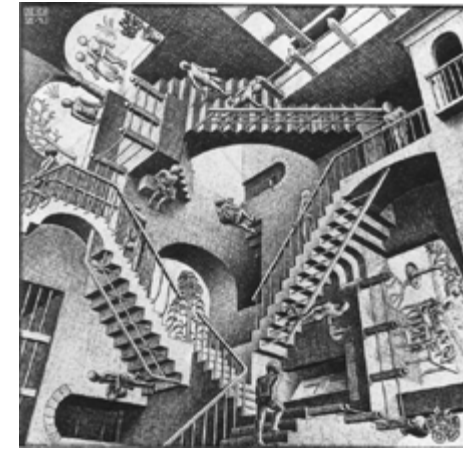
Robert Wechsler construyó soldando nueve bicicletas una multi-bicicleta redonda **Circular Bicycle**, 2003, que sólo puede avanzar en torno a su propio centro sin que pueda dirigirse a ninguna parte. Quienes la usan quedan atrapados en un giro continuo que no tiene más objeto que el de dar vueltas sobre sí mismo. Girar en torno a un mismo punto parece ser una actividad lúdica, como queda de manifiesto en el carrusel, la noria o muchos artilugios de los parques infantiles y de atracciones, al igual que resulta una experiencia agobiante para los que no gustan del mareo.

Otra propuesta muy directa, relacionada con este mismo concepto de dar vueltas en círculo sin poder ir a ninguna parte es la que hace Michel de Broin, en **Encircling**, 2006, proponiendo un circuito circular en el que no hay entrada ni salida. El mismo de Broin y otros dos artistas han redundado en esta idea del circuito cerrado realizado con escaleras. Unos años antes, en **Revolutions**, 2003, propuso un recorrido intransitable de una escalera que se entrelaza consigo misma dentro de un bucle, que aplanado, tendría la apariencia del símbolo de infinito «∞». No se trata sólo de la forma del símbolo, sino de que el recorrido dentro de esta forma tampoco tendría fin, no parte de ningún sitio ni llega a ningún lugar. Es un objeto cerrado sobre sí mismo, no hay acceso ni salida, solo puede ser transitado con el pensamiento ofreciendo un trayecto extremadamente empinado desde el que se podrían contemplar múltiples puntos de vista inclinados, desde donde un individuo podría encontrarse de frente con los lugares por donde ya habría pasado y por donde volvería a pasar más tarde es decir; que dentro de este bucle se contemplaría simultáneamente el recorrido pasado, presente y futuro, una característica que comparte con otros círculos viciosos. Cronológicamente le sucede **Rewriting Stairs**, 2004, de Olafur Eliasson, cuya forma es más sencilla porque plantea un trayecto circular transitable, que se tuerce sobre sí mismo a modo de hélice helicoidal. De este modo se mantienen las características más significativas de la obra anterior con la diferencia de que el visitante tiene una experiencia directa en carne propia. Otra diferencia remarcable es que para hacerla transitable, Eliasson ha abierto la barandilla poniendo un principio y/o un fin en una forma que insinúa la continuidad. Muy similar a esta intervención, salvo en los apoyos que el hormigón del que está hecho necesita, es **Point de vue**, 2007, de Séverine Hubard que plantea una parte curvada y otra enroscada del recorrido, para alcanzar una vista panorámica, descender y/o volver a subir al mismo sitio en un loop también abierto y accesible.



De algún modo estos recorridos tienen relación con la famosa litografía de M.C. Escher, *Relativity*, de 1953, en las que las escaleras se suben o se bajan por ambos lados.

La idea del circuito cerrado reaparece con idéntica formalización en tres artistas y en tres momentos diferentes. No quiero pasar por alto esta coincidencia, sin detenerme en la importancia, y la significación de esta casualidad. Las ideas antes de materializarse flotan en el espacio mental, emocional y cultural de cada época esperando a ser formuladas.



PERAL, A. (2007) *Bailando*.



*

*



²³⁸ Citado por Villanueva, D. *El polen de las ideas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991.

...sometimes there must be a sort of pollen of ideas floating in the air which fertilizes similarly minds here and there which have not had direct contact.

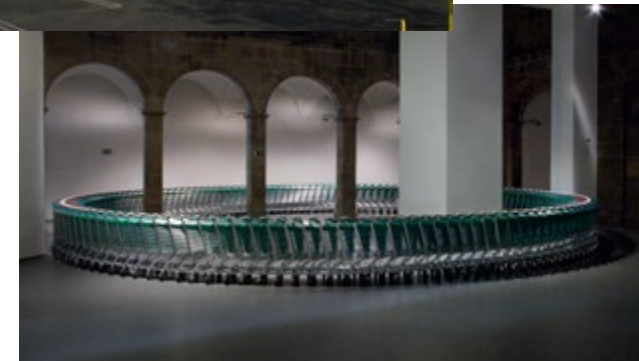
William Faulkner²³⁸

²³⁹ Dostoevskii, F. M. *Diario de un escritor*. Barcelona: Alba editorial, 2012.

Como dijeron Faulkner y también Dostoyevski²³⁹ entre otros: las ideas flotan en el aire. Cuando los artistas tienen un estilo personal acaban por imprimirles un sello tal, que las diferencia de esas mismas intenciones formuladas por otros. Pero en esta época donde la ausencia de estilo domina gran parte de la producción artística y donde esta producción se manifiesta a través de la reubicación y alteración de objetos escasamente modificados, resulta frecuente coincidir en una misma formulación. Estas circunstancias operan en contra de las nociones de autoría, originalidad y genialidad en las que se apoyan tanto la tradición como la vanguardia, para servir de modo más discreto a la noción del artista como aquel que vehicula con su labor los signos de un imaginario colectivo. En este caso tres artistas hemos propuesto exactamente la misma instalación, motivo por lo cual voy a darles un tratamiento común. Robert Welscher hizo *Applied Geometry*, en 2004, *moooooore** se presentó en 2007, y Eberhard Bosslet expuso *Closed Circuit Commerce* en 2012²⁴⁰.

²⁴⁰ Resulta imposible saber hasta que punto Bosslet desconocía la existencia de alguna de las dos anteriores pero doy fe de que no vi hasta años después la instalación de Welscher.

Los tres hicimos un círculo cerrado con carros de autoservicio de supermercado, una poderosa herramienta de la sociedad de consumo. Esta operación de juntar el principio con el final de la hilera crea una disfunción, porque al impedir el acceso al extremo final no permite retirar carros de forma individual, quedando provisionalmente colapsados y no pudiendo desempeñar su función. Impedir el acceso a los carros dificulta la compra, lo cual constituye por sí mismo un pequeño gesto subversivo contra el modo de operar de la sociedad de consumo en la que estamos inmersos. De esta colocación surge la paradoja de que los carros que la conforman no albergan mercancía alguna y sin embargo, contienen y son contenidos por otros carros vacíos. Sus formas al multiplicarse se desdibujan –como he explicado anteriormente– en favor de una nueva y poderosa forma, circular cerrada y unitaria. En la ubicación



si hay notables diferencias, las instalaciones de Welscher y Bosslet están realizadas en el exterior de una gran superficie comercial, donde sus propuestas operan impidiendo la posibilidad de utilizarlos. Mis dos realizaciones están ubicadas fuera de contexto, una está emplazada en el interior de una sala de exposiciones y la otra en una rotonda. La primera abraza varios elementos arquitectónicos con objeto de alcanzar sus propias proporciones superiores a las del espacio disponible, ocupando y relacionándose con la sala de forma resuelta. Y la segunda situada en el centro de una rotonda que obliga a girar en torno a ella, ofreciendo el mismo aspecto por todos sus lados. El giro de los coches coincide con la dirección en la que están encajados los carros, de modo que al conducir en torno a ella, el punto de vista no cambia la perspectiva y se refuerza la idea de continuidad e infinitud que está presente en todas ellas.

Una variante del círculo vicioso es la del autoconsumo. Por autoconsumo se puede entender el consumo de lo propio, el consumo de uno mismo y el consumo de lo semejante. Si se vuelve a prestar atención a la figura del *Uróboros*, que es una serpiente o un dragón comiéndose a sí mismo servirá sobre todo para ilustrar el consumo de uno mismo y de lo propio, pero si se atiende a la figura del *doble Uróboros*, es decir dos serpientes que se comen mutuamente, como las que imprimió Abraham Eleazar en 1735, remite hacia el consumo de lo semejante. El castellano ilustra esta situación con el dicho «perro come perro». A pesar de la notoria diferencia entre consumir lo propio y consumir lo semejante, ambas estrategias pueden ser englobadas bajo este mismo arquetipo.

Uno de los ejemplos más célebres que ilustran este concepto lo protagonizan los hermanos Marx en *Go West* dirigida por Edward Dmytryk en 1940. En la memorable escena en la que un tren se queda sin carbón y se utilizan el techo, las paredes y el mobiliario del propio tren como combustible para la locomotora, da lugar a una poderosa imagen que ha servido eficazmente para describir el autodestructivo y desquiciado paradigma económico de la modernidad. Esta escena es el germen de dos propuestas en vídeo por parte de tres artistas diferentes.

Michael Sailstorfer y Jürgen Heinert, presentaron *Ster mit Ausblick*, 2002-4. El contexto es más dramático, se ve una pequeña cabaña de madera aislada en medio de un prado de la que sale humo por una chimenea. Mientras se va haciendo de noche a esta cabaña le van faltando trozos que van a parar a dentro de una estufa de leña, de modo que al llegar el día la cabaña acaba por consumirse. El fuego se alimenta del material con el que está hecha la cabaña. Esta acción, que en un principio tiene por objeto calentar el interior, al quemar la propia cabaña en el fuego, acaba por consumir los límites que separan el interior del exterior. La idea es prácticamente la misma, aunque el plano fijo, la soledad de la escena y la luz del ocaso con la que termina, impregnan el vídeo de un tono inevitablemente trágico.



El segundo de ellos, de Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, es todavía más trágico si cabe. Dos personas navegan por un mar aparentemente nórdico, en un barco propulsado por una caldera que se alimenta de los fragmentos que sus ocupantes arrancan del casco de la embarcación que les transporta, hasta que lo que queda de la lancha se hunde con la tripulación. Aquí el desenlace moral queda todavía más patente conduciendo al desastre a quienes emplean esta táctica fatal. Ambos vídeos utilizan la misma idea que los hermanos Marx habían tratado en forma de comedia, lo cual no las distancia conceptualmente puesto que la comedia ayuda a sobrellevar nuestra propia tragedia.



²⁴¹ Es un hecho significativo constatar que los pequeños electrodomésticos, especialmente planchas y aspiradores, que se mueven a velocidades muy lentas, han desarrollado un diseño aerodinámico, que solo resulta eficaz a partir de grandes velocidades.

Pero el autoconsumo también consiste en alimentarse de lo semejante lo cual concuerda con el espíritu de *nilfiskvssiemens**, 2008, en la que dos aspiradoras succionan mutuamente sus respectivas entrañas o depósitos. En este caso las aspiradoras son parecidas pero no idénticas, la aspiradora de la marca Nilfisk es profesional, de apariencia muy funcional, con un diseño entre antiguo e intemporal y el modelo de Siemens es moderno, doméstico, muy estilizado e incluso aerodinámico²⁴¹.



ORTEGA, D. (2011) *Nudo 04*.

²⁴² Baudrillard, J. Estilización, manejo, envoltura. La coartada de la forma. *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI, 1997, p.69.

Es así como, después de una fase muy breve en que la máquina y la técnica, orgullosas de su emancipación, exhibieron su practicidad de manera obscena, el pudor moderno se encarniza en velar la función práctica de las cosas. [...] Naturalización, escamoteo, superimpresión, decoración: estamos rodeados de objetos en los que la forma interviene como una falsa solución al modo contradictorio en que es vivido el objeto.

Baudrillard, J. (1997)²⁴²



DADA, R. (2013) *Vortex*.

Lo antiguo y lo moderno, lo sencillo y lo sofisticado se vampirizan recíprocamente. El mismo aire transita de uno a otro continuamente en un círculo que también se puede calificar de *vicioso*. El intercambio de fluidos con sus semejantes es, en cierto modo, análogo a la figura del *doblo Uróboros*, es una composición próxima al 69, en la que el seis está de cara a la cola del nueve y viceversa. Los taoístas asocian esta práctica al equilibrio del Yin y el Yang, cuyo símbolo tiene un gran parecido formal con la citada cifra. Volviendo al *Uróboros* clásico de la serpiente que engulle su propia cola, cabe citar la propuesta de Wilfredo Prieto, *Circuito cerrado*, 2015, en la cual enchufa una extensión eléctrica a sí misma, en un intento fallido de auto-alimentación. Esta formalización tendría su versión sexual en la *auto-felación*, que también podría calificarse como un tipo de autoconsumo, hacer el amor con un gemelo, o con uno mismo, como propone Charles Ray en *Oh! Charley, Charley, Charley...* 1992. Ray compone una orgía de representaciones de sí mismo. Debe ser imposible presentarse a uno mismo multiplicado en una auto-orgía.



Pero el hecho de que las figuras sean de tamaño real, tengan los mismos colores de la piel y pelo, denota un considerable esfuerzo por minimizar su innegable carácter representativo.

Propósitos reiterados

Mismamente* 2008, abunda sobre lo que ya está dicho, reiterando su función con medios diversos, celebrando la conjunción de una similitud y una disparidad. Lo tradicional, antiguo, autónomo, sencillo y delicado de la vela encendida, se cruza con lo tecnológico, nuevo, dependiente, complejo y potente del fluorescente. Provoca un enlace entre lo estático y lo dinámico, mientras una pieza permanece inalterable, la otra se consume y oscila. **Mismamente*** funciona a modo de saturación añadiendo testimonialmente un poco más de luz a una fuente ya de por sí eficiente. La vela y el fluorescente comparten la forma cilíndrica y el color blanco, lo cual les confiere un valor y una apariencia semejantes que contribuye a su equiparación. Los dos elementos se suman formando una cruz heterogénea o un signo «+» que remite al gesto aditivo del que proviene, pero también forma una cruz -¿...?- un cruce donde se encuentra lo que proviene de orígenes diversos. Sin embargo, al juntarse deliberadamente, dan forma a un nuevo elemento que no es sólo la fusión de ambos, sino una tercera cosa mas compleja que la suma de las partes. Los dos objetos sirven para iluminar pero cada cual lo hace a su manera. **Mismamente*** conjuga dos formas diversas de hacer lo mismo en un objeto que inquieta por la convivencia y la proximidad de dos fuerzas diversas, una de origen natural, el fuego, y otra también de origen natural, pero domesticada por medios artificiales, como es la electricidad. Esta propuesta pone de relevancia las similitudes y diferencias de dos intenciones a la vez distintas y semejantes, combinándolas en un producto que reúne ambas. No es un objeto disfuncional, sino doblemente funcional, la presencia de cualquiera de estos dos utensilios suele ser excluyente, mientras uno está activado el otro suele estar desactivado, se usan de forma alternativa. Su coexistencia temporal y espacial no es necesaria ni habitual. Esta redundancia opera en el ámbito de lo absurdo, lo que carece provisionalmente o todavía de sentido, favorece la extrañeza y por tanto a la formulación de la pregunta por el alcance de la intervención, emplazando en el umbral del entendimiento a quienes la presencian. Este objeto realizado a partir de elementos domésticos puede ser instalado en cualquier pared mediante las sujeciones estándar con las que los soportes de fluorescentes están provistos y la vela se sostiene sin artificios, por simple presión del tubo que la atraviesa. Su presencia no pasa desapercibida, a pesar de la normalidad de los dos objetos, por el incierto peligro que anuncia. Las propuestas que utilizan su propia luz tienen cierta autonomía



*



*

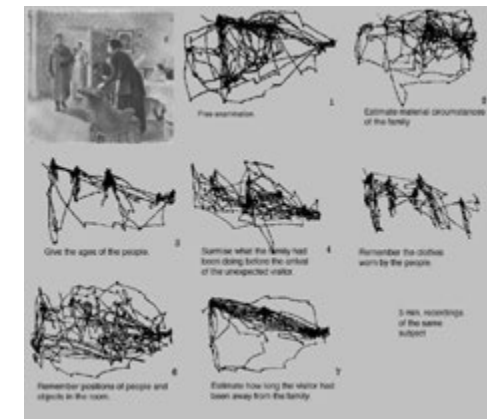


*

espacial porque no dependen de la iluminación con la que se acostumbra a señalar y alumbrar las obras de arte, lo cual le confiere un carácter versátil y autónomo que impregna el espacio que ocupa. Mientras una imagen o una escultura requieren una pared con una iluminación determinada, *mismamente** ilumina por sí misma el espacio que ocupa, evitando de este modo convertirse en un objeto pasivo, rechazando y haciendo innecesario el artificio expositivo. Este objeto instalado no puede considerarse pasivo, puesto que está funcionando y actuando sobre su entorno, lo cual hace que sea percibido como una instalación –eléctrica–, cuyo funcionamiento está contagiado de un evidente carácter performativo. La redundancia es un aspecto muy presente en diversas propuestas mencionadas como puede apreciarse en *enchufeprojectado** 2001, *doubleroom** 2001, *ventiladorprojectado** 2003, *ssaammeetthhiinnngss** 2007 o *nilfiskvssiemens** 2008, entre otras.

²⁴³ Los signos de pista fueron utilizados por los boy Scouts de África y se copiaron del reino Bundu en Congo. Fueron publicados por primera vez en 1954.

En el trabajo de Wilfredo Prieto la redundancia resulta también recurrente. Destacaré dos intervenciones. La primera de ellas **Grasa, jabón y plátano**, 2006, compuesta por estos tres materiales superpuestos sobre el suelo de la sala. Cada uno de ellos tiene por sí mismo la capacidad potencial de hacer resbalar a quien los pise, funciona por tanto como una triple convocatoria para el accidente. Sin embargo, el gesto de la superposición denota la presencia de una voluntad y un orden artificial distintos del azar. Esta disposición piramidal es en sí misma un signo, en el tradicional código de «señales de pista»²⁴³. Los elementos insignificantes se colocan de forma significativa, usando objetos propios del entorno y aplicando una mínima alteración, de modo que no afecte visualmente al paisaje para ayudar discretamente a la orientación. Esta superposición clásica es traducida por el iniciado como un signo de atención o de advertencia de peligro. Por tanto, además de ser una triple trampa, es simultáneamente un aviso del peligro que supone. La propia redundancia se convierte en un signo que desactiva el riesgo potencial que representa. Un amontonamiento –de piedras, originalmente– como los que se encuentran al borde del camino, se considera también un hito, que se interpreta contrariamente a las «señales de pista» como una confirmación del buen camino, aunque no podamos escoger una u otra interpretación, ambas coinciden en que el amontonamiento debe ser leído como una alteración voluntaria del orden natural y por lo tanto como una señal. La ambivalencia de la señal, ya sea de peligro o de buen camino, nos sitúa frente a un riesgo que nos advierte del propio riesgo o frente a una amenaza potencial que nos dice que estamos en el buen camino. En cualquier caso no deja de tener un sutil sentido del humor que nos remite a la ironía y por tanto a dudar del emisor, como dice Ferran Barembliit al respecto:



el emisor consigue que el receptor ponga en tela de juicio precisamente lo que le está diciendo. Si la propia persona que te habla te invita a desconfiar ¿por qué no dudar de todo lo demás? La ironía es una herramienta poderosa, que multiplica las posibles lecturas hasta el infinito al apelar a la inteligencia y la capacidad crítica.

Baremblit, F. (2014)²⁴⁴

En cuanto esta disposición se ubica directamente en contacto con la sala, no puede ser concebida de forma aislada, como una escultura, ya que sólo tiene sentido sobre el pavimento, por lo tanto, el mismo suelo acaba por formar parte de la intervención. Las intervenciones que son dependientes del entorno que las alberga se suelen considerar instalaciones.

Valga la redundancia, de mostrar otras dos propuestas coincidentes para referirse a la propia redundancia, un bocadillo de pan propuesto tanto por Wilfredo Prieto, *Pan con pan* en 2011, como por Derek Paul Boyle, *Daily bread*, 2013. La gran diferencia, a parte del título, el año de producción y el sabor, es que la primera reposa sobre un pequeño estante, lo cual la aísla del espacio y le otorga un carácter más escultórico y fetichista, mientras que la de Boyle al estar en contacto directo con el entorno tiene –como se explicó anteriormente– un carácter más próximo a la instalación. Pese a esta diferencia voy a referirme a ellas conjuntamente, como una única pieza. Al pensar en castellano en «pan con pan...» resulta inevitable completar el refrán «... comida de tontos». Su estructura tautológica le imprime un carácter repetitivo, inútil y vicioso que lo distancia del simple pan. Estas propuestas comestibles pueden aludir tanto a una alimentación pobre como reiterativa. Es bien conocido el paralelismo clásico entre alimentar el cuerpo y alimentar el espíritu o el intelecto, ambas expresan la interiorización de un producto que pasa a formar parte del sujeto y advierten sobre la posibilidad de sustentarse a base de aquello que se encierra sobre sí mismo. Estas propuestas están destinadas como en el mismo escrito dice Ferran Baremblit a: «...evitar al máximo la metáfora. Esta autorreferencialidad no hace sino insistir en las trampas que puede encerrar el lenguaje. Amplifica las limitaciones de las palabras al representar exactamente aquello que están describiendo.» El bocadillo de pan es de una visualidad tan directa que apenas deja espacio para otro tipo de interpretación, estrechando este cerco que dificulta la representación en aras de la propia presentación.

Bruce Nauman propone en *Double Seele Cage Piece*, 1974, una jaula de acero dentro de otra jaula de acero. Una jaula abierta que alberga en su interior una jaula cerrada. De manera que el sujeto puede acceder al interior de la primera, pero no al de la segunda. Nauman invita a ocupar un espacio aparentemente disciplinario, que une y separa a sus ocupantes del exterior pero también del interior. Las



*



alambradas son un límite por excelencia, que distancia o junta al que desea con lo deseado o con lo indeseable. Por eso se utilizan para limitar el acceso a la propiedad, a la nacionalidad, o a un peligro. Las jaulas sirven para encerrar y proteger a sus ocupantes, o lo que es lo mismo, para que lo indeseado o peligroso no entre, protegiendo a sus ocupantes de la amenaza exterior y haciendo de la jaula un refugio. Pero también sirve a la inversa, encerrar la amenaza en su interior para aislar lo indeseado y proteger del contacto a lo vulnerable, haciendo del exterior un lugar más seguro, convirtiendo la jaula en una celda. A menudo estas funciones se confunden y un exceso de protección degenera en la auto-reclusión de sus ocupantes. Una vaya es una prohibición del acceso, y como toda prohibición, es a la vez una provocación que incita al deseo de lo que hay en el otro lado. De forma que a menudo los ocupantes quieren salir al exterior y los que están fuera quieren entrar. Nauman coloca al sujeto en una situación de máxima privación y por tanto de máximo deseo. Al desear lo del otro lado, se desea el espacio interior tanto como el exterior. El visitante merodea a través de un limbo, privándose del exterior, a la vez que se también se priva de la parte central o el núcleo del interior. Se llamaba «tierra de nadie» en la primera guerra mundial, al espacio entre las alambradas de los dos frentes. *Double Seele Cage Piece* ofrece un angosto corredor –más para ser transitado y abandonado que para permanecer en él– de «tierra de nadie», en el que por sus estrechas dimensiones hace que el sujeto se restriegue contra los límites exterior e interior simultáneamente, sin poder acceder o pertenecer del todo al mundo que le rodea ni a lo que él mismo está rodeando. Desde otra óptica, algo de esta privación del exterior y del propio interior está presente en *cake** 2009, un recorrido que parte de la propia jaula y que devuelve hacia un interior inaccesible.

²⁴⁵ La performance se realizó antes en el 2008 y 2011 pero desconozco si estaba en el menú.

Una estructura, en cierto modo similar, se puede encontrar en el áspic de huevo relleno de huevo que Erick Beltrán ofrecía en su performance *banquete sinestésico* del 2011²⁴⁵. Un huevo es en definitiva un óvulo, el principio de un ser vivo. De este modo Beltrán sitúa el principio dentro de otro principio. Este plato se servía y se ingería rodeado de imágenes y explicaciones de diversos modelos de representaciones del mundo ubicado dentro de otro mundo. Lo cual hace más compleja su interpretación, puesto que los mismos conceptos penetran en los asistentes simultáneamente a través de muchos sentidos, la vista, el tacto, el gusto y el oído, entremezclándose en una amalgama sensorial, que lejos de ayudar a percibir, funciona como una perturbación en la cual las distintas percepciones rozan entre sí creando turbulencias, solapándose y encabalgándose para dar paso a la confusión, y si cabe, a ordenar personalmente después los restos mezclados de ese aluvión. La multiplicación de los medios y las formas de comunicación paradójicamente no permite una mejor trasmisión de las ideas.



*

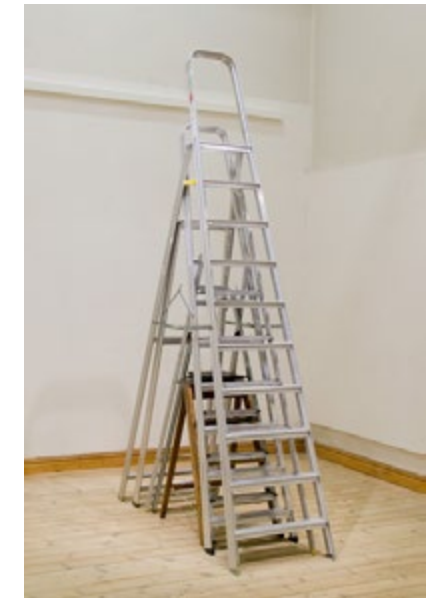
*

No se pueden aislar los huevos rellenos de Beltrán de las condiciones particularmente significantes en las que éstos se consumen. Al igual que en los demás medios en los que se desarrollaba la performance, el concepto ya estaba presente en la propia estructura de la conferencia, de modo que los huevos aparecen recubiertos de otras capas de significado paralelo, concéntrico y redundante, como los mismos modelos del universo ptolemaicos con los que se acompañaba este plato.

Otra versión de redundancia concéntrica la ofrece Michael Johansson, *Packa Pappas Kappsäck*, 2006. Expone quince maletas metidas unas dentro de otras como en un exagerado juego de *matrioskas*, un contenedor que contiene a otro, que a su vez contiene a otro... es una progresión finita que invita a lo infinito. La maleta es, por definición, un continente, pero a partir de la colocación de Johansson se convierte simultáneamente en contenido. De forma similar a algunas cosmogonías de las que hablaba Beltrán, que explican nuestro universo dentro de otros universos. Otra intervención en un sentido similar del mismo autor es *Stegvis Förändring*, 2007, compuesta de cinco escaleras de tamaños progresivamente superiores o inferiores metidas unas dentro de otras. Resultaría redundante repetir los mismos argumentos que son válidos para las propuestas similares citadas anteriormente, – redundancia, pulsión de infinitud etc–. Resta decir que la escalera tiene el componente ascensional, y que subir a la mas grande nos elevaría por encima de las cuatro inferiores en tamaño. Esta repetición redundante en una posibilidad reafirmada y subrayada de subir o elevarse sobre la altura compartida.

Otra propuesta que sigue el patrón de la reducción progresiva y concéntrica es *Tour de force*, 2013 de Michel de Broin, en la cual inserta un neumático dentro de otro mas grande y así hasta un quinto. La superficie que rodea la rueda no tiene en sí misma principio y por tanto no tiene tampoco fin. Si a esta característica se le añade el hecho de estar incluidas unas dentro de otras, las progresiones o reducciones sucesivas –tal como se había dicho– asoman al mundo de la geometría fractal, es decir del balcón al infinito. Infinitos dentro de infinitos ha sido un modelo cosmogónico exitoso, en cuanto a que resuelven tautológica y radicalmente la pregunta de dónde está nuestro universo «universal», con un aplazamiento hacia lo más pequeño y hacia lo más grande. Paralelamente a la costumbre de responder a una pregunta con otra pregunta de manera que se va alejando el horizonte de una posible respuesta.

¿¿¿¿???



*

Todas estas propuestas están concebidas desde una visualidad directa, son autoexplicativas y están llevadas a cabo mediante objetos cotidianos que se ubican en el espacio simplemente y sin artificios, potenciando la inmediatez de su interpretación y trazando una línea directa entre la idea original y su formalización, que pone de manifiesto su contundencia conceptual. Esta redundancia hace superfluos los textos –incluido éste–, la documentación y vídeos explicativos que en otras ocasiones necesitan las intervenciones artísticas.

Recomposiciones modulares

En pleno apogeo de la producción en serie la inmensa mayoría de los objetos que nos rodean son clones de otros objetos idénticos. Este proceso pone a nuestra disposición tantos elementos semejantes como se esté en condiciones de adquirir. Esta situación genera una enorme abundancia de lo mismo, de modo que cuando el artista elige un objeto tiene la posibilidad de pensar también en el número de ellos que serían pertinentes para su propósito. La consecuencia directa de esta posibilidad es la multiplicación de los objetos, que han pasado del singular al plural. El término recomposición hace referencia a que los elementos pueden formar parte, como módulos constructivos, de una estructura superior en la que están dispuestos en función de una nueva forma colectiva y unitaria que suspende su naturaleza individual. El hecho de que en la reformatión modular los objetos estén repetidos hace que las propuestas analizadas hubieran podido considerarse también desde la perspectiva de la redundancia y a la inversa. Lo mismo sucede con los «círculos viciosos» algunas de cuyas propuestas están construidas juntando cosas idénticas en función de una forma colectiva.

En 2010 se presentó *ggoooddmmoorrnniinngg**. En su nombre, todas las letras de *good morning*, se duplican para reconocer en ella dos palabras repetidas y juntadas en una sola, prefigurando así la estructura de la composición. Una escena de desayuno repetida, pero conservando su disposición individual. Dos alfombras, dos mesas, dos sillas, frente a otras dos, cuatro manteles, platos, tazas y cubiertos, etc. todo ello sobrepuesto para conservar la apariencia de una escena lista para que dos personas desayunen. *Ggoooddmmoorrnniinngg** tiene dos momentos o dos distancias, un primer instante en el que apenas se percibe nada extraordinario y el siguiente donde se descubre su particularidad. Esta estrategia se repite en otras propuestas evidenciando la necesidad de atención que el mundo y el arte reclaman para ser asimilados. La multiplicación queda disimulada brevemente por



WINTER, W. y HORBELT, B. (2011)
Kastenhaus.



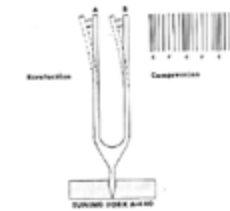
*



*



*



*



*



*



*

la disposición unitaria, hasta que la conciencia de la repetición de una situación rutinaria acerca la posibilidad de su repetición infinita. *Ggooooodmmoorrnniinngg** está montada con elementos cotidianos apilados, que no apilables, para negar la casualidad y poner de manifiesto la voluntad expresa de su colocación. Como otras propuestas, está ubicada tal cual se coloca una mesa con sus sillas, platos, etc. evitando en lo posible la apariencia expositiva y dejando todo el peso de su singularidad al sencillo gesto de la superposición. Esta superposición de los motivos se relaciona claramente con la convención gráfica con la que se representa la vibración. Un temblor barroco que aguarda en lo apacible, que alerta –muchas alarmas son también vibratorias– sobre lo rutinario y lo cotidiano. Esta repetición puede también interpretarse en clave de exfoliación de la realidad que se manifiesta en capas superpuestas. En este aspecto se identifican planteamientos similares en *effects**, 2010, *pinpanpum**, 2003, *plisplas**, 2004, *doubleroom** 2001 y *enchufeprojectado** 1999 y en todas ellas, presentación y representación se solapan. Sin embargo en *ggooooodmmoorrnniinngg** las dos presentaciones se juntan para parecer una sola, las dos sillas quieren parecer una sola silla, las dos alfombras quieren parecer una sola alfombra etc. de modo que funciona como un desdoblamiento, pero también como una síntesis de ese mismo desdoblamiento, dando lugar a la formalización de una realidad que se percibe como reiterativa y vibrante.

Uno de los primeros artistas en hacerse eco de la abundancia de productos idénticos y de sus posibilidades artísticas fue Arman, quien propuso numerosas e interesantes acumulaciones de objetos. Su enorme capacidad plástica unida a cierta incontinencia creativa, le llevó a una producción sobre-abundante, poco o mal seleccionada, lo cual le ha hecho un flaco favor a la consideración y el prestigio que muchas de sus creaciones merecen. Voy a centrar esta mención en dos propuestas. *Untitled*, 1975, es una acumulación de micrófonos apilados en direcciones opuestas, ubicados para captar los sonidos o las voces provenientes de ambos lados de la realización y *Les Mille Eyes*, 1995, una torre de cámaras que enfocan a su alrededor. La manera en la que Arman coloca estos aparatos destinados a registrar y fijar la realidad, subvierte el sentido de la relación del sujeto con la obra. Regularmente son los visitantes quienes orientan sus sentidos hacia la obra de arte pero con esta disposición, es la obra de arte quien dirige su capacidad de fijación hacia la concurrencia. Hablo al referirme a estas dos propuestas de «capacidad» y «potencial», porque los aparatos no funcionan o no están preparados para ello, lo cual minimiza lamentablemente su capacidad expresiva, de modo que operan sólo desde su capacidad simbólica, perspectiva contraria al espíritu de esta investigación. Hay otras propuestas que no necesitan activarse como *Big Parade*, 1976, donde los trombones enfrentados bastan para evocar la potencia sonora que son capaces de producir y porque están listos para funcionar autónomamente. Esta disposición hace referencia al



*



*



ARMAN. (1996). *Untitled*.



*



enfrentamiento entre varias músicas, como sucede en los grandes desfiles, donde las vehementes interpretaciones musicales compiten entre ellas por excitar nuestro entusiasmo.

En **Coppa Maggiore**, 1995, los trofeos juntos forman un trofeo mayor, celebrando un gran triunfo hecho de pequeños triunfos. Arman lleva a cabo una representación compuesta de muchas presentaciones. Las individualidades ceden el paso a la estructura colectiva que al estar compuesta de similares formas más pequeñas produce una forma fractal, que como dijo Benoît Mandelbrot, artífice de esta geometría, mirar «un fractal es una forma de ver el infinito».

Herbert Hinteregger utiliza en **All Around**, 2003, también objetos cotidianos, cientos de humildes bolígrafos con la punta orientada hacia la parte exterior del erizo o explosión estelar esférica, que forman al ser juntados por su extremo inferior. Muchos instrumentos para escribir que no dejan hueco suficiente para ser manejados, por lo que se vuelven disfuncionales, aunque la potencialidad de la escritura sigue presente pues no queda anulada esta capacidad. Capacidad que invita a escribir o dibujar en todas las direcciones posibles como remarca su título. Esta modesta propuesta es absolutamente ambiciosa en cuanto a sus hipotéticas posibilidades, la de escribir o dibujar alrededor, que no es otra que interpretar, representar y comunicar en todas direcciones. Por este motivo su propósito y su expansiva formalización concuerdan armoniosamente. No importa donde se ubique, su vocación es de alcanzarlo todo. Esta intervención, lejos de cerrarse en sí misma, está interactuando con todo el espacio circundante, por lo que como otras obras analizadas se despegas de la clasificación escultórica que por su apariencia se le podría adjudicar, para transformarse en algo que participa y necesita del entorno para significar plenamente.

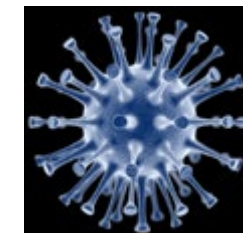
Otra formalización pseudo esférica, formalmente similar, es la que ofrece Michel de Broin, con su **Dead Star**, 2008, juntando pilas eléctricas que ofrecen al exterior su polo positivo, es decir, el ánodo que es la puerta de entrada de los cationes de un dispositivo que consume energía. El título hace referencia tanto a la forma redondeada y radial, como a que ya se ha consumido la energía que albergaba. Son pues receptores de electricidad, que una vez agotados no están ya en condiciones de seguir recibiendo energía. Sin embargo pese a ser un objeto inerte tiene todavía una inmensa capacidad de seguir interactuando con el entorno. Los materiales de los que están hechas las pilas son altamente contaminantes²⁴⁶, de modo que sus consecuencias ambientales podrían ser catastróficas e incluso letales. Según explica el propio de Broin (2015)²⁴⁷, todas estas pilas han sido productivas y poco a poco va cesando en su interior toda la actividad eléctrica, de modo que no es sólo una estrella muerta además de una estrella mortífera, sino una estrella muriendo. Esta latencia y esta actividad decreciente hacen de ella algo más que un simple objeto, es también un proceso, el último.



*



*

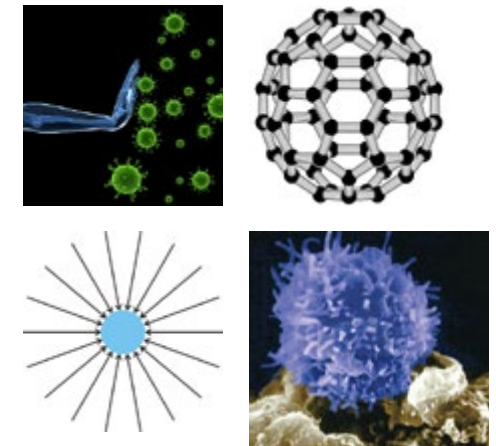
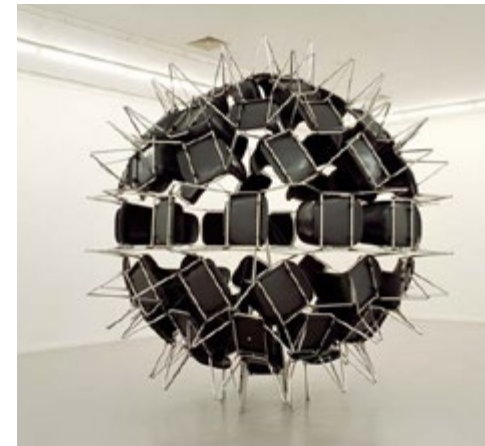


²⁴⁶ Cada pila puede contaminar por término medio entre cien y seiscientos mil litros de agua dependiendo si es alcalina o de mercurio.

²⁴⁷ de Broin, M. *Dead Star* | Michel de Broin [online]. micheldebroin.org, 2015. [Consultado el 1 de octubre de 2014]. Disponible en: <<http://micheldebroin.org/dead-star>>

²⁴⁸ de Broin, M. *Black Whole Conference* | Michel de Broin [online]. micheldebroin.org, 2015. [Consultado el 1 de octubre de 2014] Disponible en: <<http://micheldebroin.org/black-whole-conference>>

De Broin recurre a planteamientos formalmente similares en *Black Whole Conference*, 2006, y en *Molecule*, 2009, donde junta sillas con el asiento hacia adentro para construir con ellos una estructura esférica. Está claro que la disposición implica una disfuncionalidad de estos objetos cotidianos reformulados en su disposición para componer con material inorgánico una forma orgánica. De Broin intenta persuadirnos: «Esta forma espinosa forma una especie de sistema inmunitario, una geometría configurada para protegerse del mundo exterior»²⁴⁸ aunque a pesar de su intención está más relacionada con representaciones del virus del sida. También asocia de Broin, la forma de estas estructuras a la disposición de las fuerzas de origen gravitatorio, como si esta reunión fuera producida por una fuerza centrípeta invisible. Es cierto, pese al mayor parecido con el virus del sida, que la disposición es más hostil hacia el exterior y más acogedora hacia el interior, donde tendría lugar la comunicación. Esa forma tiene las reminiscencias cósmicas que su título pone de manifiesto, aunque entendido éste de forma discontinua y literal. En *Black Whole Conference*, «Agujero», haría referencia al hueco interior, «negro», a los asientos y «conferencia», a la propia reunión y al tipo de sillas a menudo utilizadas en estos eventos. El título de la segunda, *Molecule*, permite que ambas se puedan relacionar con formaciones de determinados esquemas moleculares. Todo ello apunta a un tipo de orden sobrehumano como si los elementos inertes se organizaran obedeciendo leyes naturales.

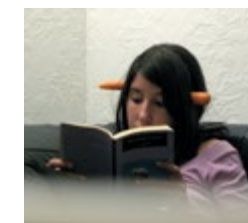


3.4. PROMISCUIDADES OBJETUALES

²⁴⁹ Todo lo que entra en nuestro cerebro entra por tanto en nuestro cuerpo.

²⁵⁰ Forman, M. *Man on the moon*. Hollywood: Universal, 1999.

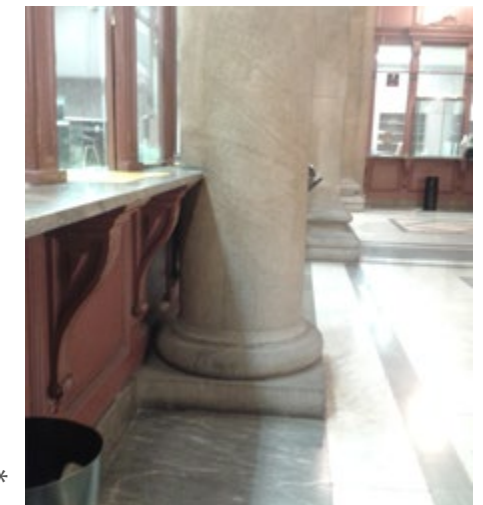
Todo acto de comprensión requiere traspasar los límites exteriores de aquello que se quiere comprender o bien hacer que las cosas que se quieren comprender entren en nuestro interior. Las relaciones del individuo con el conocimiento están llenas de expresiones como «Devorar un libro», «tragarse una mentira», «entrar en materia», «profundizar en la materia», «meterse algo en la cabeza» o «metérselo a alguien», que hablan de este tráfico de dentro a fuera y viceversa, entre el cuerpo y el objeto de nuestro entendimiento. Una de las acepciones de *penetración* es «inteligencia cabal de algo difícil» y otra «perspicacia de ingenio, agudeza». Penetrar pues en una materia que es ajena a nuestro propio cuerpo, o dejar que algo entre en el nuestro²⁴⁹, es un acto en cierta medida sexual que encarna diferentes grados de amor, odio, transgresión, violencia y también de conocimiento. Su expresión más evidente podría ser «you can fuck with their heads» — como dice Bob a Andy Kaufman en la película *Man on the moon*²⁵⁰ —. Esta expresión se puede asimilar



*



*



al proceso de contemplación de una obra de arte, la cual requiere que quien trata de aprehender la obra suspenda sus prejuicios y abra su mente para dejar que lo externo pueda penetrar y jugar con y en el sujeto.

Las cosas se relacionan unas con otras en diferentes grados, reconocer y enunciar estas relaciones es una de las actividades principales de nuestra mente. Una manera de poner de manifiesto las relaciones entre las cosas es exagerarlas para hacerlas más visibles –como los actores de teatro remarcan con maquillaje el contorno de los ojos para que se les vean desde lejos–. Exagerar la proximidad entre dos objetos equivale al contacto y exagerar el contacto supone la unión, la fusión o la intersección. Estos supuestos expresan un grado máximo, a partir del cual no se puede estar más relacionado sin perder la propia esencia. En esta coyuntura se crea un cruce de identidades que da lugar a un objeto nuevo que es una suma de dos cosas en una. El hecho de juntar dos objetos, conservando su posición y forma habituales, provoca un requiebro perceptivo. Esta unión constituye en sí misma una aberración que se percibe a primera vista con normalidad, ya que están realizadas con objetos familiares en situaciones comunes. Confusión que se ve reforzada por el hecho de que no haya indicadores que remarquen su condición o su presencia. Lo extraordinario sale del gabinete, de la vitrina o de la peana y se incorpora de nuevo a lo real. Se crea de este modo una tensión entre lo extraordinario y lo ordinario, al ejercer una presencia que fluctúa entre el camuflaje o la discreción y la extravagancia.

Encuentros aberrantes

Los materiales con los que se hicieron *Fuente doméstica** y *blindate** 2004 y 2005, son propios del ambiente donde se hallan; un lugar público al aire libre y un interior privado respectivamente. Los chorros que salen de un grifo y una boca de riego alcanzan una bombilla que descende en una cocina y la luminaria de una farola, cuyo mástil se arruga en busca del contacto. El agua iluminada artificialmente ha sido un recurso espectacular usado institucionalmente, sin embargo esta conjunción inmediata resulta accidental. El chorro que sale de la boca de riego se activa cuando alguien se aproxima y la luz de la farola se enciende en contacto con el agua. El fluido es conductor de la corriente que alimenta la luz eléctrica por lo que a la vez de despertar fascinación produce recelo y desconfianza.

Por primera vez se produjo la oportunidad de desarrollar una propuesta fuera de un contexto ortodoxamente expositivo. La realización reacciona con el espacio circundante que está destinado



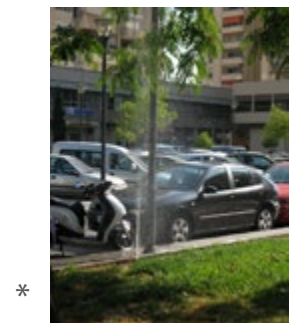
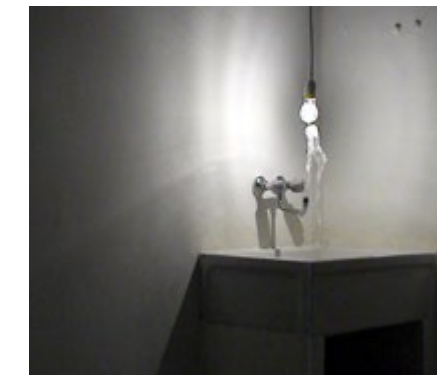
ESPINOSA, J. (2001)
Things you can or cant learn on TV.



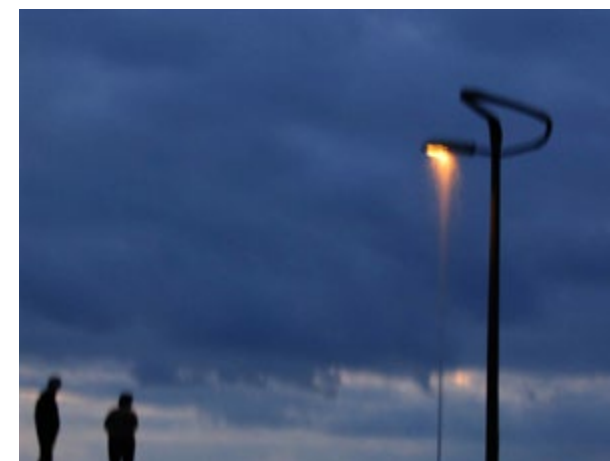
311 FORMAN, M. (1999) *Man on the moon.*



*



*

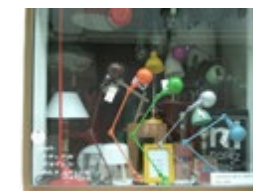
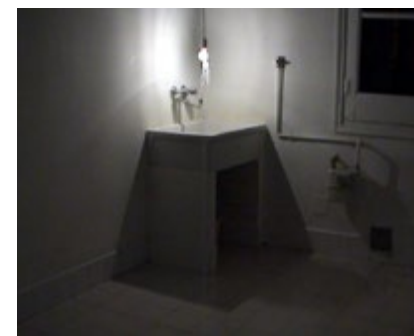


REITERER, W. (2006)
Street Chandelier.

a otras funciones y cuyo uso es ajeno a estos asuntos. Ambas comparten idéntico germen hasta el punto de que podrían ser fruto de la misma semilla germinada en diversos ámbitos. Mientras una fluye de forma continua en un espacio doméstico y privado, la otra se activa ante la presencia de un visitante en un exterior público. El hecho de que los materiales sean propios del lugar refuerza la atención sobre la voluntad de transformación del propio mundo.

Ambas intervenciones constituyen el primer indicador de un viraje desde la representación hacia la presentación. El cambio se sitúa en el mismo punto de partida, en vez de dialogar con el contexto, éste se percibe como un elemento maleable, como materia prima de la propuesta. La pregunta ha cambiado de «qué hacer para-lo-que-hay» a «qué hacer con-lo-que-hay, para lo-que-hay y para los que vendrán». El artista adquiere una perspectiva reacia a las limitaciones y por así decirlo, próxima a la del *superhéroe*, que es capaz de modificar todo aquello que se propone alterar y subvierte a su voluntad el orden de aquello que tiene por delante, así mismo puede jugar con los elementos como un *diosecillo* caprichoso y accidental. La pregunta no va ahora dirigida al entorno sino a los testimonios de la perturbación. Una alteración de lo habitual genera una pregunta por los motivos o la función de ese cambio, cuya respuesta se intuye pero no llega a formularse verbalmente, porque es de otro orden.

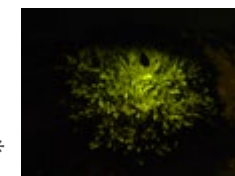
Estas propuestas nacen de un mismo planteamiento, forzar el encuentro de dos elementos próximos. Para crear una distorsión que produzca un choque de fuerzas susceptible de re-significar el lugar y el momento, provocando una experiencia significativa, o como mejor decía Carl Andre, crear un cambio en las condiciones. Los elementos al ser alterados adquieren una disfuncionalidad a la vez que una funcionalidad expandida, que les permite seguir siendo ellos mismos a la vez que algo que los trasciende. Lo más relevante que estas propuestas han aportado en relación al resto es una perspectiva ampliada de las posibilidades creativas y una actitud audaz respecto a lo que puede o no ser llevado a cabo. Los límites vienen desde fuera, desde las condiciones donde la obra se desarrolla, no desde dentro. Estas intervenciones operan a la larga como un estímulo a la hora de relativizar las limitaciones y entender otras situaciones y lugares como susceptibles de ser modificados en el mayor espectro posible. Por otro lado, se impone una búsqueda de cierto equilibrio porque este crecimiento está limitado por las posibilidades prácticas que actúan como un límite implacable, pero al que con determinación, se le pueden arañar algunas concesiones. Estas realizaciones están emparentadas con otras propuestas más o menos objetuales que fuerzan encuentros probables, pero exagerados en su contacto como son *lampincar** 2007, *bicycleinfence** 2007, *butscotchwhisky** 2007, entre otras.



*



*



*

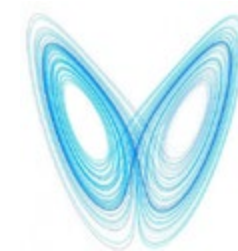
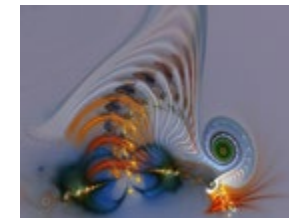


BERG, P. (2008) *Hancock*.

*Fuentedoméstica** 2004 y *blinddate** 2005, derivan de una actuación fortuita que interpela a través de su capacidad para resignificar lo cotidiano de una forma anti-monumental desde lo inmediato y lo banal.

Jeppe Hein modifica un banco público en *Did I miss something*, 2007, que al ser ocupado activa una potente fuente, amplificando las consecuencias de un gesto inocente y convirtiendo ese gesto ínfimo en el desencadenante de un suceso espectacular. La intervención de Hein resulta invisible hasta que alguien se sienta en el banco. Este gesto de por sí insignificante da lugar al afloramiento y la contemplación del evento, invitando a relacionar dos hechos distantes aparentemente desconectados. Esta propuesta pone de manifiesto los absurdos e impredecibles efectos que pueden ser desencadenados por un gesto anodino, al igual que el «efecto mariposa» que prevé que en un sistema caótico –como el nuestro–, una pequeña variación pueda provocar un efecto de enormes proporciones. Utilizar el espacio público permite salvaguardar el efecto sorpresa y dirigirse a un amplio espectro de participantes y testigos, garantizando la aleatoriedad de los usuarios del banco, que no están prevenidos, ni son necesariamente cómplices, como sucede en los museos, que principalmente reciben visitas de los amantes del arte. Es una realización directa que no necesita explicaciones, tan sólo apercibirse de la relación entre dos hechos conectados en el tiempo y separados en el espacio. Está creando una experiencia, que sin duda quedará grabada en la mayoría y cuya interpretación dependerá de sí mismos. Fuera del museo rigen las leyes de la funcionalidad. Cuando el arte provoca disfuncionalidad en el espacio público hace surgir la pregunta –por el sentido de la intervención– con más fuerza que dentro del propio museo. *Did I miss something* convierte al usuario en anónimo protagonista, transforma el pequeño gesto insignificante y pasivo en espectáculo desproporcionado. No hacer nada es hacer algo en sí mismo, sentarse plácidamente a contemplar desencadena consecuencias imprevistas. Tanto la intervención de Hein como *fuentedoméstica** 2004, *blinddate** 2005, o *lampincar**, 2007, celebran el encuentro fortuito del testimonio con la anomalía. Todas se sirven de elementos preexistentes subrayando la utilización divergente de objetos cotidianos que se comportan de manera imprevista, evitando las reglas por las que habitualmente se rigen los usos en el espacio público. El arte está obligado a cuestionar y traspasar el orden y las reglas establecidas, pudiendo llegar a convertirse en una herramienta capaz de provocar un razonable auto-vandalismo-institucional, un poner en duda los usos por los que nos regimos desde dentro del propio sistema. El arte abre una vía alternativa a posibles alteraciones o a excepciones en la normativa que otros pueden llegar a utilizar.

Krištof Kintera utiliza una farola retorcida en *Miracle*, 2008, para iluminar mejor la escultura de un santo. Salvo el aspecto religioso, que ocupa en esta propuesta un lugar reservado a la ironía, estas



dos propuestas coinciden en la utilización de una farola retorcida que desciende para aproximarse al otro elemento de la propuesta. Rompiendo la triste aberración democrática de iluminar todo por igual, la diferencia es que una lo hace de forma sinuosa y la otra de forma angulosa. La farola de Kintera no está doblada sino elegantemente curvada, como si fuera ella misma o como si hubiera sido modelada en un taller especializado, mientras que la de *blinddate** ha sido retorcida violenta y directamente, mediante el uso de la fuerza bruta, produciendo pliegues en el mástil. *Miracle* hace pensar en un desarrollo interno, constitutivo, orgánico y en definitiva sobrenatural, que tanto conviene al espíritu de su título y a la escultura religiosa que la complementa. Mientras *blinddate** lleva a suponer la existencia de una fuerza exterior, natural, como el fruto de una vandalización, en sintonía con el chorro exagerado, de marcado carácter accidental. *Miracle* está ubicada entre otras farolas y esculturas, de manera que el gesto recibe todo el protagonismo. Por el contrario *blinddate** está separada, se ha desplazado hasta un lugar alejado del orden y la regularidad colectivas, un descampado apartado, proclive a los encuentros furtivos e inesperados.

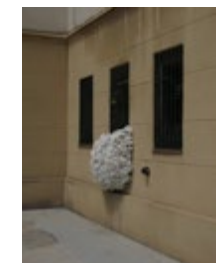
Miracle ilumina la escultura de un santo y el milagro que anuncia es precisamente el de ser iluminado por una farola tan particular, mientras que en *blinddate** no hay milagro alguno, sino una coincidencia extraordinaria que celebra el escape de una boca de riego. Un festivo encuentro tan inaudito como improbable.

En el año 2001 Eulalia Valldosera presentó *La Farola*, girando 90° «como si quisiera dar la espalda a la calle»²⁵¹ invirtiendo la orientación de una de las farolas de una calle y haciéndola entrar en una casa particular a través de la ventana. Valldosera, con este sencillo gesto y utilizando elementos cotidianos, fuerza un encuentro entre el espacio público y el espacio privado. Al modificar la posición, en vez de iluminar el exterior, la farola ilumina ahora el interior de una habitación, cambiando la función de la farola, que al alumbrar un espacio doméstico, se apropia del cometido de la lámpara, obligando a ambos espacios a un encuentro extraordinario y singular. Esta intervención tiene una vocación efímera, porque mientras la farola entra en la habitación la ventana no puede cerrarse. Dejando entrar a la farola se abre inevitablemente el paso a los rigores climáticos, sobreexponiendo a sus inquilinos y desprotegiéndolos contra las inclemencias. Esta disposición provoca un contacto directo del interior con el exterior, suprimiendo temporalmente los filtros y cierres que los separan. Este estado de desprotección voluntaria conlleva un paralelismo con la condición, citada anteriormente, en la que Hölderlin ubica al poeta descubierto en medio de la tormenta. Esta tesitura, que provoca la exposición directa al exterior, está presente en alguna de mis propuestas, como *dingdong**, provocando una comunicación *in-mediata*, *-sin-medar-* con el mundo, devolviendo la mirada hacia la vida como propone Fillou. *La Farola*, ilumina la habitación mediante un gesto y una luz

²⁵¹ De la ficha técnica original de la obra.



HANSON, C. y SONNENBERG, H. (2012). *Got Drunk, Fell Down*.



*



*

artificiales, proporcionando un acceso abierto al mundo «natural» tal cual se manifiesta. La luz ha sido utilizada como sinónimo del conocimiento; esta propuesta coloca la sabiduría en un mismo plano que la experiencia directa, equiparándolas a un mismo nivel. La interpretación que la propia autora hace de su propuesta apunta hacia la tendencia institucional de eliminar la oscuridad en el espacio público, bajo el pretexto de la seguridad, pero contribuyendo al control, a la polución lumínica y generando desasosiego. En sus propias palabras:

252 ©E. Valldosera, 2001. Valls: Publicacions del Museu de Valls, Edicions Cossetània, 2011.

«Paralelamente a su carácter psicoestimulante, la fuerte intensidad lumínica es un signo de poder, una manera de hacer extensibles los territorios que interesan publicitar, una manera también de proteger y de limpiar la imagen del lugar, en fin, una herramienta de control que opera bajo el pretexto de preservar la seguridad ciudadana».

Valldosera, E. (2011)²⁵²

Insistiendo más adelante sobre el legítimo, saludable y necesario acceso a la oscuridad; que se identifica en el hecho invasivo de que la farola penetre en el interior de la casa, como invasiva resulta la luz eléctrica que se cuelga por las ventanas. Paradójicamente el aumento de luz no hace ver mejor sino diferente, ya que ha perjudicado la propia contemplación del firmamento. La iluminación artificial y espectacular de las ciudades ocultan el verdadero espectáculo natural.

Otra intervención, similar en ciertos aspectos, es *das hab ich gar zu gem*, 1999, de Tatzu Nishi. En ellas el autor introduce una farola en un habitáculo. Al igual que en la propuesta de Valldosera, la farola entra a la casa por la ventana, sin embargo Nishi no la deja entrar tal cual, sino que cubre el hueco de la ventana con madera e integra el vano, pintándola de los mismos colores que las paredes de la cocina, y colocando un embellecedor, de forma que desde el interior parece instalada sobre el mismo muro. De esta manera el fanal toma la apariencia de un aplique, transformando el alumbrado urbano en un elemento doméstico. Se trata de una apropiación de lo público, la privatización de un bien común. El gesto de Nishi es más engañoso que el de Valldosera, porque utiliza el artificio –de la falsa pared, aunque cabe destacar que muestra previamente el truco, desde la calle – mientras que la propuesta de Eulalia se ofrece totalmente desprovista de simulacro. Nishi propone una farola hogareña que acaba por integrarse fácilmente en el ambiente de la cocina. La actividad de Nishi trata a menudo de cómo un contexto interior es capaz de transformar radicalmente la percepción de un elemento exterior y se lo apropia a pesar de la evidencia del gesto. En casi todas sus instalaciones muestra descaradamente la arbitrariedad



*



LEWANDOWSKY, V. (2020)
Street Life (Street Live).



*

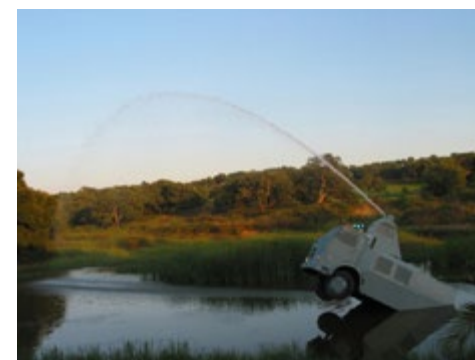
y el artificio del espacio que construye alrededor de los elementos, a pesar de lo cual la impresión final es tan eficaz que desde el interior se obvia momentáneamente la simulación del espacio intervenido, para percibir la naturalidad y la extrañeza con que los objetos del exterior se integran y readaptan su función a los nuevos espacios interiores que las albergan. Lo mismo se puede decir de *mir ist seltsam zumute* de 1998, que construyendo una sala de estar alrededor de una farola la transforma en una lámpara de lectura. Las creaciones de Nishi convierten lo extraño en familiar. Mediante sencillos cambios de entorno, logra la domesticación de elementos urbanos fundiendo exterior e interior en un híbrido inquietante, así como en otras intervenciones transforma lo familiar en extraño, aplicando gestos tan sencillos como inusuales.

En *Fuente* 2003, Fernando Sánchez Castillo emplazó un camión antidisturbios en medio de un estanque, haciendo funcionar el cañón de agua, convirtiendo de ese modo un instrumento de represión social en una fuente ornamental. El intimidante camión, con su chorro a presión, queda inutilizado para disolver multitudes que protestan, perdiendo su carácter ofensivo, fuente de violencia y por tanto de dolor. El parque sin embargo está concebido para el placer y el disfrute de sus usuarios, tiene una función recreativa; al emplazar este elemento hostil en un ambiente contrario y amable, se fuerza un contraste entre lo pacífico y lo violento que lo transforma por completo. Su función queda en suspenso y se relativiza hasta el extremo del ridículo. Tan sólo la capacidad de arrojar agua a presión legitima su nueva colocación. Un potente chorro que ya no hiere a nadie y que cae sobre la superficie del agua recrea un tipo de belleza importada de la naturaleza, es bello en sí mismo como bello puede ser el fuego en una chimenea. Si además, la propuesta incluye la desactivación de un arma y su posterior reciclaje en un elemento destinado al goce, todavía resulta más apreciado –sobre todo para las comunidades más sensibles a los abusos de poder–. Desarticular lo agresivo convirtiéndolo en bello tiene un origen utópico, en este caso de utopía realizada, que hasta cierto punto podría relacionarse con expresiones artísticas inscritas en el movimiento *hippie*. *Fuente* participa de un espíritu similar al que impulsó *fuentedemierda**, convirtiendo lo terrible en un tipo de belleza clásica que apunta hacia a lo natural desde su gesto artificial.

Sánchez Castillo instaló dos versiones similares, una ubicada en un campo de golf²⁵³ y otra en un parque urbano²⁵⁴. Las intervenciones son similares pero el contexto es muy diferente. Mientras la pieza en el campo de golf podría llegar a interpretarse como un cínico divertimento de los propios dirigentes, la misma intervención en el entorno urbano tiene aires de una gran gamberrada o un trofeo heroicamente usurpado a los represores. Un camión de este tipo es más fácil de encontrar en este paisaje, rodeado de edificios, que en un entorno campestre lúdico-deportivo, que está alejado de su campo de acción ordinario, poniendo más énfasis en el hecho

²⁵³ Montenmedio, Vejer de la Frontera, Cádiz.

²⁵⁴ Alcorcón, Madrid.

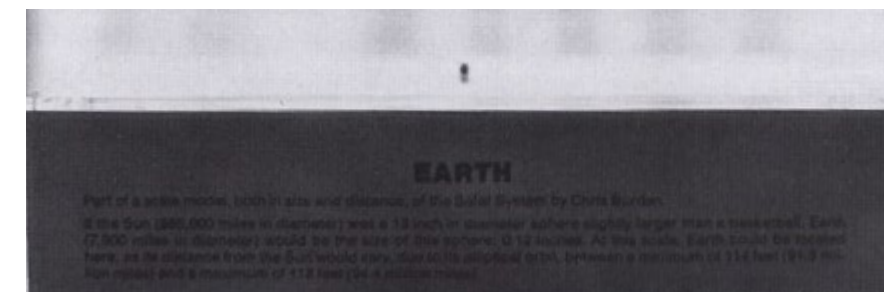
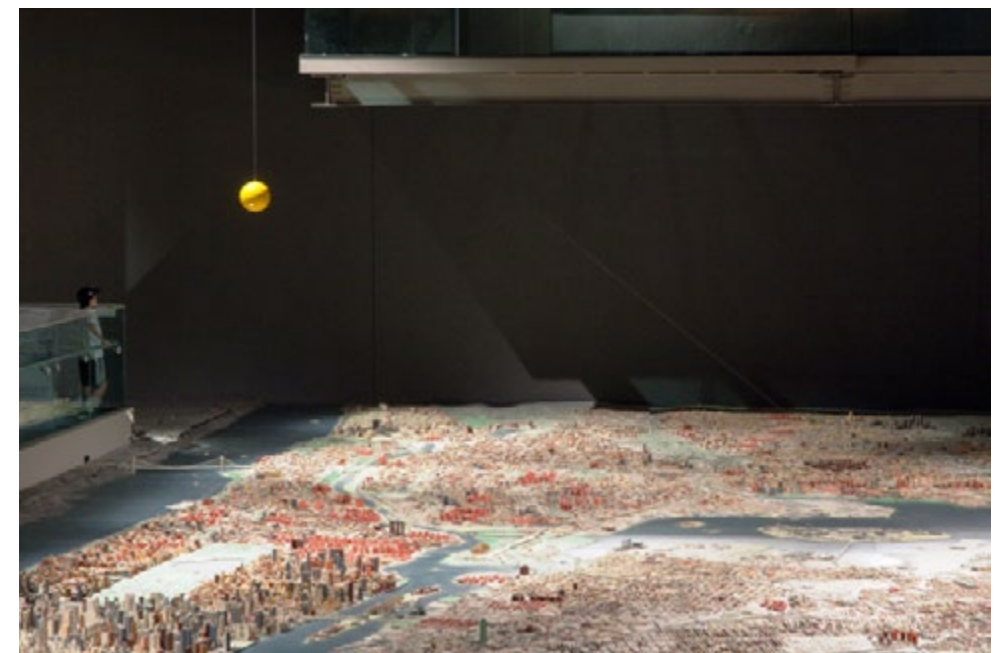


de cambiar una cosa de lugar –de la calle, al estanque– y en el cambio de función. En una obra que juega a re-contextualizar es determinante evaluar las connotaciones que uno y otro contexto pueden aportar a su interpretación. En este caso resulta más significativo y sugerente el entorno urbano.

Proximidad forzada

Los objetos se relacionan entre sí de muy diversas maneras, dependiendo de sus propias características y de los vínculos que se puedan establecer entre ellos. La distancia que los une y/o que los separa es uno de los factores que determinan el modo en el que se perciben. La distancia es siempre relativa y comprende, desde la separación lejana, de modo que no se pueden ver simultáneamente los objetos cuyo nexo se busca, hasta la fusión que supone la abolición de la distancia. Uno está en el otro. En medio se encuentran todos los grados, las cosas pueden estar distantes, próximas, pueden tocarse, pueden penetrarse, mezclarse, etc.

Un buen ejemplo de relaciones en la distancia es ***A Scale Model of the Solar System***, una maqueta a escala proporcional del sistema solar que hizo Chris Burden en 1983. El sol tenía 33 cm de diámetro y en función de esta medida se calcularon las distancias de los demás astros entre sí, de modo que Plutón se hallaba a 1'5 km de distancia, expandiendo su instalación fuera del espacio expositivo por la ciudad de Nueva York y poniendo de manifiesto, las escasamente asimiladas proporciones que separan los planetas entre sí. Burden hace recapacitar sobre la enorme concentración y el excesivo reduccionismo plástico de las representaciones del sistema solar, a las que incluso el propio sistema educativo nos tiene acostumbrados. El modelo de Burden no se puede considerar como simples objetos distanciados entre sí, porque el espacio que los separa forma parte de él. Burden desentraña una verdad tan oculta como próxima, relativa al contexto espacial en el que vivimos. Sin embargo, al hacer referencia a *A Scale Model of the Solar System*, no se puede considerar que la separación opere entre simples objetos, porque las esferas, a fuerza de estar relacionadas entre sí, devienen representaciones de planetas, que debido a la distancia real que exigen las verdaderas proporciones del modelo, se exponen totalmente descontextualizados. Pero el hecho de esta gran descontextualización invierte la percepción, de modo que en cada espacio lo que se encuentra es un objeto, una esfera, de un tamaño relativo a aquello que representa, pero sin los atributos que podrían hacerlos reconocibles. Pero las relaciones de los objetos entre sí resultan más significativas en la medida en que se encuentran más próximos. Cuando dos objetos entran en contacto,



en términos artísticos se produce una fusión, dos objetos juntos acaban por formar un tercero resultante de la suma de ambos. En estas propuestas los objetos gozan de una doble identidad sincrética, resultante de la convivencia simultánea que hace perdurar su identidad individual y su recién adquirida filiación asociativa.

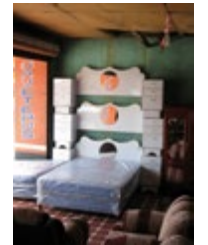
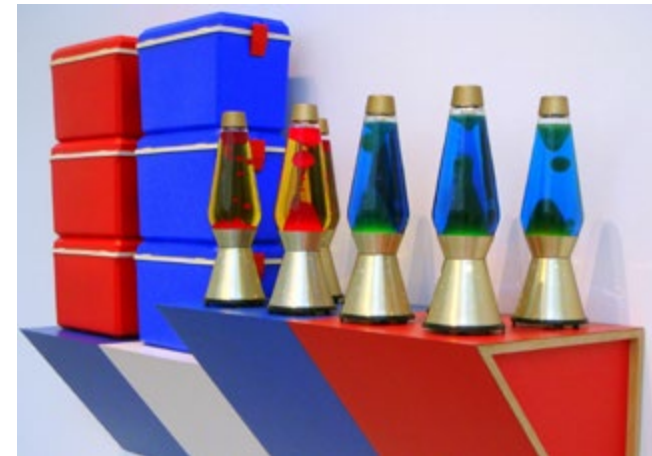
²⁵⁵ En la actualidad combina objetos producidos industrialmente con otros manufacturados artesanalmente.

Cuando las distancias se reducen entre los objetos se pueden encontrar más relaciones entre ellos. Haim Steinbach propone en ***Vinyl That Already Looks Wet***, 1986, neveras rojas y azules, junto a lámparas de lava con componentes rojos y azules, sobre un soporte rojo, azul y blanco. Steimbach usa casi siempre objetos preexistentes del universo consumista que combina entre sí y con sus característicos soportes de sección triangular cubiertos de formica. Estos expositores monocromos interfieren expresamente en el modo de percibir los objetos que establecen vínculos abstractos y formales entre sí, a la vez que con su soporte. A menudo los objetos están repetidos rítmicamente, lo cual reafirma y subraya la voluntad expresa y no azarosa que justifica su presencia. Los propios objetos utilizados están producidos industrialmente²⁵⁵ y pertenecen casi siempre al orden del consumo doméstico, cuya disposición está vinculada a la exhibición comercial de los productos. Sólo por estar dispuestos de este modo, se crean ritmos y correlaciones que se pueden identificar y aunque no se sepa interpretar funcionan como un interrogante sobre los motivos que han operado en su particular elección y distribución. Las propuestas suelen ser sencillas, con variaciones en los soportes habituales, por lo cual parece que la importancia radica principalmente en la elección de los objetos, la colocación, la cantidad, el ritmo y el color. Mediante una disposición redundantemente habitual establece relaciones insólitas que combinan homogénea y sorprendentemente extrañeza con familiaridad.

Angel Bados presenta dos vasos enganchados con cinta adhesiva, en ***Sin título***, 1993, dispuestos transversalmente de modo que uno de ellos dirige su apertura hacia la mitad del cuerpo del otro, forzando una posición inestable que queda fijada y realizada por el precinto. Este elemento ordinario de sujeción, puesto al servicio de una ágil geometría, se transforma en uno de los protagonistas de una disposición presente, –el precinto está sujetando la composición– erigiéndose en sustento de esta unión dificultosa. Bados recupera las capacidades de significación de los propios objetos utilizados, a la vez que reclama para ellos la intensidad y la dignidad formal de sus relaciones, desde una dimensión escultórica. El artista escoge objetos del entorno cotidiano para combinarlos en busca de su potencial artístico, para elevarlos a su máxima expresión sin perder de vista su terrenalidad. Mediante este simple, delicado y preciso gesto la combinación deviene una difícil y sorprendente amalgama entre lo mundano y lo sublime.



*



*



Sin embargo las complejas necesidades de la expresión artística reclaman en ocasiones una mayor proximidad de los elementos, para las cuales el contacto o la proximidad se revelan insuficientes. El siguiente grado en una escala de proximidad sería la intersección, un punto de encuentro en el que dos o más objetos se juntan para formar un tercero. En *Untitled*, 1998–99, Robert Gober atraviesa un cesto de mimbre con una columna salomónica de bronce plateado. Ambos objetos son relativamente intemporales, pudiendo haber sido igualmente realizados en el s.XVII como en el futuro. Esta intemporalidad le confiere un carácter clásico a una configuración moderna. El cesto es un objeto perteneciente al ámbito de lo práctico y la necesidad, que es traspasado por un elemento ornamental asociado al cultivo de la espiritualidad. Mientras el cesto de mimbre denota austeridad, la columna bañada en plata evidencia la opulencia, enfrentando el rito cotidiano con el ritual de la celebración. Hay quienes han querido ver en la forma cóncava y flexible del cesto connotaciones femeninas y en la forma rígida y alargada que la penetra el papel masculino, forzando así un encuentro casi sexual entre los dos objetos, entre la necesidad que mira al mundo terrenal y la espiritualidad más orientada hacia asuntos celestiales. En este sentido la intersección violenta de estas dos preocupaciones, en cierta medida antagónicas, resulta aberrante e inhabilita ambos objetos para su función mundana y sagrada, dando lugar a una síntesis que reúne intereses tradicionalmente antagónicos en un heterogéneo y eficaz oxímoron. Esta contradicción es un fiel reflejo de las inclinaciones y los intereses que han movido y todavía mueven el devenir humano, tanto desde una perspectiva individual como colectiva.



Esta mecánica de la intersección está presente de un modo similar en *Cyclonic Palm Tree*, presentada en 2004, por (Jenifer) Allora & (Guillermo) Calzadilla, que atraviesan el eje de una potente hélice motorizada en el tronco de una palmera plantada en una maceta, conjugando lo orgánico y lo mecánico, lo viviente con lo inerte, para recuperar y fusionar en un nuevo compuesto, parte de las condiciones atmosféricas del perdido entorno natural del que procede la palmera. En la unión de estos elementos está presente la compleja y violenta convivencia entre el mundo natural y artificial. Al igual que en el caso anterior, se genera un nuevo producto que reúne a la fuerza dos naturalezas dispares y tradicionalmente opuestas, dando lugar a un conjunto inquietante en el cual la naturaleza es sacrificada para proporcionar un soporte que permita la reproducción artificial de las condiciones naturales. No es una metáfora de la relación del hombre con la naturaleza, sino que es su propio fruto, una manifestación significativa, de la relación entre lo natural y lo artificial.

La intersección de dos objetos no siempre está gobernada por la oposición de elementos contrarios, en *lampincar** y en *notscotchwhisky** ambas de 2007, esta unión está determinada

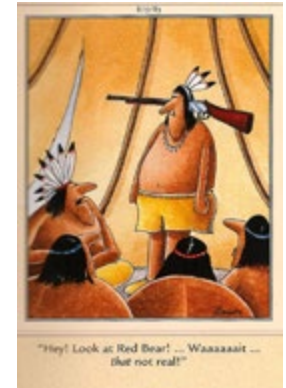


por un impulso de exageración desmesurada de la proximidad. En ambas propuestas dos objetos, que con frecuencia se encuentran juntos, son llevados mediante un leve desplazamiento a una unión forzosa, antinatural e irreversible, en la cual se generan intercambios de distinto orden. En *lampincar**, una farola atraviesa el capó de un coche realizando una transferencia de la función de alumbrar al faro más próximo del vehículo. En *notscotchwhisky** una escoba traspasa un barril de Whisky escocés. El hecho de que una madera ajena al barril, entre en contacto con el líquido, acaba por alterar la consideración misma de la substancia que contiene (proceso que será desarrollado convenientemente en un apartado posterior). Ambas propuestas inciden de manera explícita sobre el hecho perceptivo mezclando fondo y figura; provocando una fractura que interpela sobre la naturaleza de lo visible. Ambos conjuntos están emplazados en los lugares que les son propios y sin indicaciones que los identifiquen como un producto artístico, por lo cual tienen muchas posibilidades de pasar desapercibidos. Estas propuestas requieren de una mirada exigente o de visitas continuadas para poder ser percibidas, favoreciendo la conciencia de aquello que nos rodea, a la vez que genera desconfianza en la percepción sensorial.

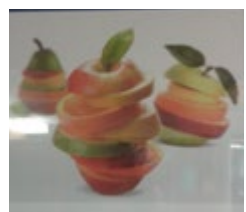
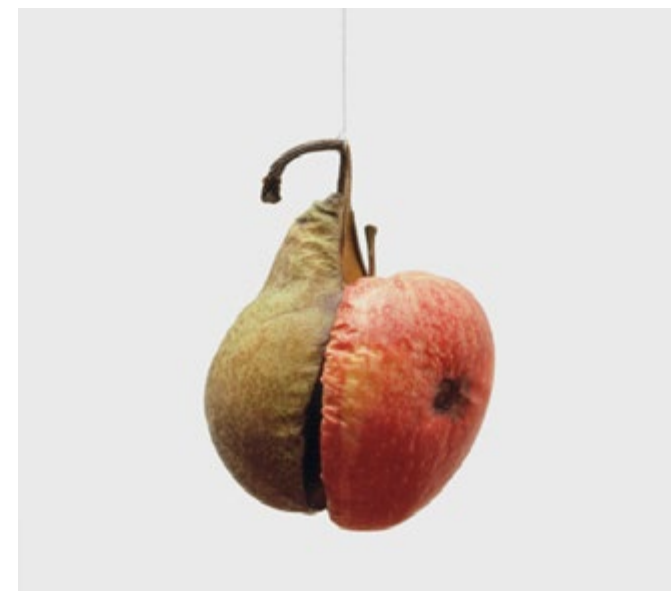
Otra manera en que los objetos pueden mezclarse es juntando dos fragmentos del mismo objeto, como se vio en *La DS* de Gabriel Orozco, o juntando dos fragmentos de objetos diferentes como propone Urs Fischer en *Untitled*, 2000, atornillando media pera con media manzana. El hecho de estar unidos por un tornillo denota el carácter deliberadamente forzoso y antinatural del producto que se muestra colgado de un hilo, del mismo modo que en el juego infantil. Fischer ofrece una especie de híbrido que no es una cosa ni la otra, que intenta ser una síntesis heterogénea de dos frutos – cosas – parecidos pero diferentes y la ofrece al estilo de las que se intentan morder, sin ayuda de las manos, con un tornillo dentro, que se ofrece de manera tentadora y a la vez disuasoria. Propone un objeto de aspecto casi familiar pero inclasificable, un objeto que no pertenece a ningún orden conocido. El hecho de que siga siendo una especie de fruto queda subrayado por el hecho de estar todavía colgado del pedúnculo y su apariencia pseudo-comestible, recalca la condición de alimento, proporcionando la posibilidad de nutrirse de frutos extraordinarios.

Materias transitables

Los elementos con los que está realizada *cage**, 2009, son todos accesibles y han sido adquiridos en tiendas de animales, de muebles y en librerías. En éste como en otros casos, se trata de un uso diferente al previsto. La idea de albergar un hamster, un ser vivo,



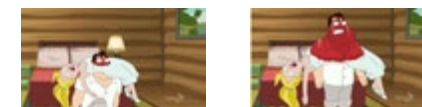
LARSON, G. (1980-1994)
The complete far side.



²⁵⁶ Secreto homenaje de uso interno, dado que la jaula de John es John's cage.

le aporta dinamismo y cierto grado de crueldad familiar e infantil ampliamente toleradas en nuestra sociedad. *Cage** es de las pocas propuestas que pueden funcionar de forma independiente, de modo que la relación que mantiene con el espacio circundante no tiene especial relevancia. Los accesorios de una jaula permiten a su habitante hacer un pequeño y controlado recorrido por los alrededores más inmediatos, atravesando potenciales focos de interés para un roedor. Una salida le conduce hacia el alimento para entrar de nuevo en la jaula, pero el tubo que lo conduce no tiene apertura todavía y no lo deja «libre» en el interior, sino que le obliga a volver a salir para atravesar la base que sujeta todo el dispositivo y remontar de nuevo, pasando a través de una breve bibliografía sobre hamsters y otros roedores antes de volver a entrar. El recorrido puede realizarse en ambas direcciones. Curiosamente el lugar favorito de John –que así se llamaba el animal²⁵⁶– es el punto del recorrido más lejano de la entrada y de la salida, que corresponde al lugar en el que el circuito regresa a la jaula para salir de nuevo, lo cual lo sitúa en un fuera-dentro de difícil definición. Como una botella de Klein, un modelo topológico que permite estar fuera y dentro simultáneamente. Este recorrido atraviesa dos ejes de interés, como son la cultura y la necesidad, pero transversalmente y sin ningún contacto. De un modo similar al que en ocasiones permite estar inmersos en un asunto sin ser conscientes de ello y sin ningún provecho. Penetrar en las cosas es una manera de conocer cómo reflejan expresiones similares a «entrar en la materia». Se trata de recrear una experiencia muy contemporánea del conocimiento sin verdadero contacto, penetrar el centro de interés sin poder vivir la experiencia, sino a través de la mediación.

Es una propuesta sobre los límites y la manera de acercarse a las cosas, un lugar para proyectarse, identificarse con su habitante, salvando las distancias y extrapolando las diferencias, pero profundizando en las analogías. Esta propuesta participó en 2008 en una exposición titulada *A Coney island of the mind*, que se ajusta muy bien a lo que pretendo, un parque de atracciones para la mente, un lugar donde dejar que la mente se deslice, suba y baje vertiginosamente, atravesando aspectos fundamentales sin detenerse. *Cage** también emplaza al sujeto frente al absurdo como pregunta, lugar previo y umbral de la explicación o del sentido. La idea de un protagonista ajeno con quien identificarse, para poder ponerse en su lugar aparece en *pantallablanca**, 2001, *pinpanpum**, 2003, *yavoy**, 2006 y *plisplas**, 2004. Si bien es verdad, que a menudo resulta más fácil ponerse en la piel de un pequeño animal que en la de una persona. Esta propuesta está íntimamente relacionada con todas aquellas en las que un objeto penetra en otro, como pueden ser *lampincar**, *bicycleinafence**, *butscotchwhisky**, todas del 2007 y *mismamente**, 2008, pero también con aquellas que trabajan con recorridos y fluidos, como *fuentedemierda** 2006



HARING, K. (1989)
Pop Shop.



*



*

y *nilfiskvssiemens** 2008. Lo que aporta en relación a éstas es que en este caso la importancia no reside en el hecho de la intrusión sino que está ejecutada por conductos transitables no física, sino mentalmente.

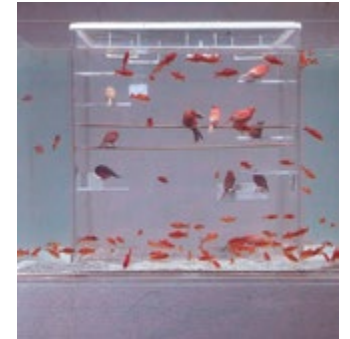
Untitled de Carsten Höller, (*Carsten Höller: Experience*) 2011, propone circuitos, en toboganes tubulares, alternativos a los recorridos oficiales de los edificios intervenidos. Estos recorridos atraviesan suelos, techos, saliendo y volviendo a entrar en los edificios. Los toboganes tubulares son usados como atracciones lúdicas que confieren forzosamente este carácter a sus intervenciones, pero sus propuestas van más allá. El hecho de cambiar el parque de atracciones por el museo, ya es en sí mismo suficiente para subvertir el significado, no es lo mismo deslizarse por un lugar dedicado a la diversión organizada, que dentro de un museo, dedicado en principio a la contemplación del arte. Höller extrapola una intensa experiencia física, en principio carente de ideología ni contenido, utilizada en los parques de atracciones y temáticos, templos de la alienación, para integrarlos en los museos, templos de la cultura. En este contexto propone una sensación vertiginosa tan fuerte, que suspende momentáneamente cualquier otro pensamiento. El vértigo es excluyente, no es compatible con otras sensaciones simultáneas, excepto aquellas derivadas del miedo a la muerte. Resbalar por un tubo entre obras de arte hace imposible su apreciación. Al atravesar dos plantas de una vez establece un itinerario divergente, interrumpe el sentido de la visita y fractura el discurso expositivo. Al saltar de una sala a otra está creando atajos que alteran el sentido de lectura, creando uno nuevo. Al resbalar por la pendiente se adquiere una velocidad inapropiada para la contemplación, invitando a ver las cosas de otra manera, o a no verlas. Sus circuitos atraviesan muros y ventanas haciendo entrar y salir por donde no se debe o no se puede. Permitiendo traspasar los límites de la construcción, está proponiendo una alternativa contra la solidez de lo establecido. La propuesta de Höller necesita de la participación del visitante, en cambio frente a *cage** no es necesaria esta complicidad, en los toboganes se puede atravesar el museo transversalmente, sin embargo *cage** no invita a atravesarlos, sino a ser testimonios de como se puede traspasar la necesidad o el arte por dentro sin tener conciencia de ello.

Meireles plantea en **Através**, 1983 -1989, un recorrido entre límites y a través de ellos. Plantea un recorrido pseudo laberíntico sobre cristales rotos que siguen quebrándose bajo los pies. Se camina entre de todo tipo de alambres espinosos, rejas, vallas, barrotes, alambradas, catenarias, mallazo, acuarios con peces transparentes, que impiden el paso, pero permiten ser atravesados por la mirada, hasta llegar al centro donde aguarda un gran ovillo esférico de film, plástico y transparente. Meireles permite entrar en un hostil y redundante ambiente hecho a base de limitaciones físicas pero no visuales, en cuyo centro se encuentra una mullida maraña de



apariencia algodonosa, que contrasta con la solidez de las barreras entre las que se puede deambular, elaborada con un delgado film que a base de numerosas capas superpuestas pierde su transparencia, de modo que allí la vista no puede ya penetrar más adentro. *Através* sumerge al visitante en el mundo de la limitación y de la posibilidad, todos los impedimentos permiten ser sorteados y traspasados con la mirada salvo el último elemento central, que requeriría de una acción hipotéticamente más decidida, que supere la contemplación para desenrollarla y acceder al interior del ovillo. Este destino último y central introduce la confrontación entre la contemplación y la acción, es decir entre el público y el poeta, que es aquel capaz de desenmarañar y traspasar los límites, que está en el mundo separado y unido a él por el propio lenguaje.

En este capítulo han aparecido numerosas propuestas artísticas que se distancian en mayor o menor medida de la estrategia representativa. Dichas realizaciones han sido agrupadas en función de sus características y propósitos más afines y significativos, quedando vinculadas principalmente por la similitud de sus planteamientos materiales, formales, operacionales, semánticos, conceptuales y/o temáticos. Sin embargo a todas ellas les queda estrecho el corsé interpretativo bajo el cual han sido reunidas, de modo que su interpretación se expande hacia un terreno mucho más amplio que el que cada grupo delimita. Podrían haber sido analizadas simultáneamente bajo algún otro de los epígrafes utilizados, e incluso bajo aquellos que no han tenido aquí cabida, por que precisamente estas ausencias responden al hecho de que dichas categorías no permitirían un examen desde la perspectiva directa que otorga la práctica, requisito que he querido considerar indispensable cuando se trata de acortar distancias—. Todas las intervenciones tienen en común que el artista ha provocado perturbaciones en la presentación de aquello que realiza. Sin embargo como artista me siento disconforme con la rigidez estructural de estos agrupamientos, en la medida en que no responden a la complejidad de las propuestas, lo cual suscita una inquietud por mirar, siempre desde la práctica, las cosas de otro modo. Uno de los cambios que voluntariamente se aplican para forzar un cambio de perspectiva es «darle la vuelta» a un punto de vista. Este capítulo se ha desarrollado en torno a la «perturbación de la presentación» para «darle la vuelta» se puede enfocar desde la «presentación de la perturbación», a partir del cual se desarrolla el siguiente capítulo.



4. PRESENTANDO LA PERTURBACIÓN

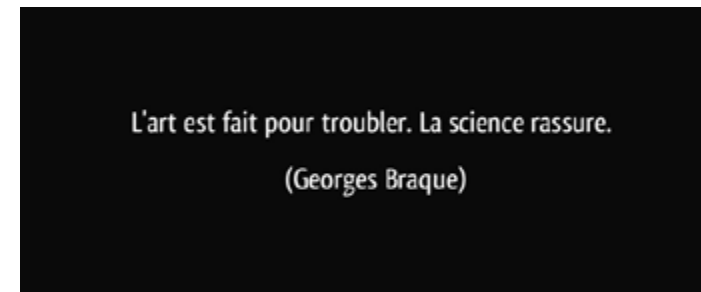
257 Danto, A. C. *Arte y perturbación. En Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo.* Murcia: CENDEAC, 2004.

Se puede hablar, por tanto, de perturbación en el sentido estricto del término cuando las fronteras que separan el arte y la vida se traspasan de una forma que no se puede lograr mediante la mera representación de las cosas perturbadoras, ya que son representaciones y se responde a ellas como tal.

El arte perturbador se encuentra en algún lugar de este espectro, y gran parte de su paradoja estriba en que, por un lado, comparte en sus impulsos las sofisticaciones conceptuales que hacen del arte moderno un movimiento, mientras que, por otro, apunta hacia algo más primitivo.

Danto, A. (1985)²⁵⁷

En este capítulo se recorrerán transversalmente determinadas presentaciones que producen perturbaciones en el receptor. Esta aproximación no está sometida a las jerarquías metodológicas propias de un análisis taxonómico, sino que se ordenan, como ya se ha explicado, en torno a la propia práctica artística. Estas categorías no se comportan exclusivamente como herramientas de comunicación, que el artista utiliza para realzar tal o cual concepto, sino que conforman la propuesta de un modo consustancial a su contenido. En el arte, más claramente que en otros medios relacionados con la comunicación, se hace más clara la equivalencia entre el medio y el mensaje, de modo que difícilmente se puede dissociar la forma del contenido. Estas actuaciones no son sólo una forma de vehicular un concepto, son en sí mismas, las consecuencias de diferentes formas de percibir el mundo. En el capítulo anterior se ilustran las perturbaciones que afectan más significativa y recurrentemente a los elementos que participan en mi propia producción, mientras que en éste, se aborda cómo la presentación se hace perturbante o cómo esta perturbación se manifiesta entre el sujeto y la propuesta. Estas perturbaciones operan rompiendo y poniendo en duda la linealidad del pensamiento, así como la fiabilidad de la pretendida correspondencia entre el mundo y su interpretación, materializando las discordancias y relativizando la representación del mundo percibido en claves de certidumbre, unicidad, solidez, coherencia y estabilidad, características que para el artista que está disconforme con el mundo, y con su explicación consensuada no resultan evidentes. La perturbación funciona como un activador del presente, cualquier alteración de los sentidos que mantienen el contacto con el mundo, está rasgando el velo de lo real y de ese modo reclama atención sobre sí y sobre lo que está sucediendo en ese mismo instante, se hace presente como los propios agentes que la vehicular. Se percibe el mundo de un modo incompleto y engañoso pero, como ya se ha referido anteriormente, la necesidad de continuidad y de certidumbre



258 Fraser, S. *Why eyewitnesses get it wrong* [online]. ted.com, 2015. [Consultado el 30 de octubre de 2015]. Disponible en: <https://www.ted.com/talks/scott_fraser_the_problem_with_eyewitness_testimon>

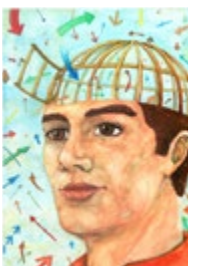
es tan fuerte que actúa rellenando los huecos que deja nuestra percepción, a base de interpretación de los datos que llegan a través de la experiencia y cierta lógica básica, que unidas forman un perfecto caldo para el cultivo de la apariencia de autenticidad. La psicología demuestra que, pese a que la percepción es muy vulnerable, la interpretación de esa percepción es inversamente creíble y verosímil. Sin embargo no se duda de los sentidos tal como sería razonable y se insiste en otorgar muchísimo crédito a aquello que ha sido visto con ojos propios o ajenos, o mejor dicho, aquello que se ha creído ver o que se recuerda haber visto. Los recuerdos son una construcción tan distanciada de los sucesos que los originaron que los mismos neurólogos incluso están empezando a cuestionar su validez jurídica²⁵⁸. Esta discordancia entre la realidad exterior –si es que existe algo que pueda llamarse así– y la realidad interior, habla de la dificultad a la hora de aprehender el mundo y de verlo tal como quiera que éste sea. Al no estar preparados para asimilarlo se desecha fácilmente aquello que no concuerda con las expectativas o la experiencia, Al igual que ocurrió en la historia de la ciencia, donde a menudo se escogieron las explicaciones más simples porque resultaban más convincentes, marginando las verdaderas explicaciones como sucedió en el lamentable episodio de Galileo. El receptor al tomar contacto con este desencaje se ve forzado a *desaprender* lo que ya sabe, reedificando su visión más cautelosamente, lo cual le obliga a desconfiar de las certezas obtenidas sin demasiadas comprobaciones. Estas circunstancias exigen la revisión de lo que se ve, en el sentido de lo que Rancière denomina *desaprendizaje*, que más que a la desconfianza en sus sentidos, induce a desconfiar de la lectura inducida que el mismo receptor, sin ser consciente, ha hecho de ellos.

259 El desaprendizaje, propuesta para profesionales de la salud. *Educación Médica*. Madrid: diciembre, 2007, vol.10, núm.4.

El desaprendizaje o deconstrucción es un proceso de inversión de los horizontes de significado que cada sujeto ha sedimentado, en ocasiones, de forma acrítica durante su trayectoria formativa y profesional. Implica examinar críticamente el marco conceptual que estructura la percepción de la realidad y el modo de interpretar el mundo. Desaprender es ejercitar la sospecha sobre aquello que se muestra como «aparentemente lógico», «verdadero y coherente». Es suspender la evidencia de los modos habituales de pensar...

J.L Medina, X. Clèries, M. Nolla (2007)²⁵⁹

Algunas obras de arte sitúan al espectador en el filo de esta discordancia entre lo que se sabe y lo que no se sabe, lo cual ayuda más a tomar conciencia de aquello que se sabe mal, más que a comprender lo que se desconoce. Pero aún provocando una duda negativa que parece pretender relativizarlo todo, puede sin embargo ser entendida como un primer paso hacia una aproximación al mundo más crítica, más consciente y mejor consolidada.



*

4.1. DESPLAZANDO EL SENTIDO

²⁶⁰ Freud, S. Parte sintética. 4. El mecanismo del placer y la psicogénesis del chiste. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 2000, p.78.

...al leer cualquier ironía que valga la pena tener en cuenta, leemos la vida misma, y al abordarla nos basamos en nuestras relaciones con los demás.

Freud, S. (2000)²⁶⁰

²⁶¹ Agamben, G. Capítulo sexto. Una nada que se aniquila a sí misma. *El hombre sin contenido*. Madrid: Pre-textos, 2005, p.92.

Los románticos, reflexionando sobre esta condición del artista que ha sufrido en sí mismo la experiencia de la infinita trascendencia del principio artístico, llamaron ironía a la facultad a través de la cual el artista se separa del mundo de las contingencias y corresponde a esa experiencia con la conciencia de su absoluta superioridad sobre cualquier contenido. Ironía significaba que el arte tenía que convertirse en objeto para sí mismo y, al no encontrar ya verdadera seriedad en un contenido cualquiera, a partir de ese momento únicamente podía representar la potencia negadora del yo poético que, negando, se eleva continuamente por encima de sí mismo en un infinito desdoblamiento.

Agamben, G. (1970)²⁶¹

Las cosas no significan siempre lo que parecen significar, el arte es muy consciente y permeable a esta fractura, la apreciación de que casi nada es lo que parece, empuja hacia el escepticismo, separando al hombre de su medio, la expresión genuina de este desencaje es la ironía.

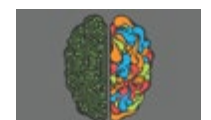
La ironía requiere pues distanciamiento, quien la propone necesita separarse de aquello sobre lo que ironiza –incluso de uno mismo– para adquirir la imprescindible independencia. Así mismo para que fluya la comunicación entre emisor y receptor hacen falta grandes dosis de connivencia, de otro modo cabría el riesgo de que la interpretación no opere en el sentido deseado.

La ironía es una estrategia que cuestiona el propio lenguaje porque lo que se entiende opera en sentido contrario a lo que se dice, disociando el mensaje de su significado. La propuesta irónica sólo tiene sentido en la medida en que los otros lenguajes en los que se apoya son más eficaces, subvierten el significado, o en la medida en la que el contexto deja poco espacio para la duda. Esta estrecha relación del significado y el contexto donde se percibe, confiere una gran relevancia a este último, de modo que la misma propuesta puede entenderse de una manera en un entorno y de forma muy diversa en otro diferente.

La ironía exige un trasfondo común además de una complicidad lingüística entre los interlocutores y denota confianza en la inteligencia del receptor, porque exige poder leer en dos planos

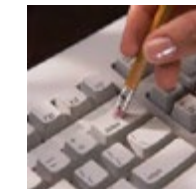


LARSON, G. (1980-1994) *The complete far side*.



simultáneos ese mensaje discordante, que pareciendo decir una cosa acaba por significar la contraria. Es un síntoma y un entrenamiento en la desconfianza hacia lo que puede parecer evidente. Para encontrar lugares donde la ironía esté ausente hay que adentrarse en el sospechoso terreno de la ingenuidad, que es un territorio del que se sale tempranamente y al que no se puede regresar sino fraudulentamente, «como si» se fuera ingenuo. Conservar la ingenuidad más allá de la inmadurez requiere una fe ciega en lo establecido y un esfuerzo intelectual discriminatorio que evita considerar el mundo en profundidad, actitud que difícilmente puede convenir a las ambiciones artísticas. Lo contrario de la ingenuidad no es necesariamente la perversión. La ironía no tiene por que ser perversa sino sagaz. Friedrich Schlegel que fue uno de los primeros en teorizar sobre la ironía en el arte, la llama «belleza lógica» y «bufonada trascendental» respondiendo al clásico compromiso entre belleza y verdad. La propuesta irónica, como ya se ha dicho, juega con el sentido, pero el hecho de jugar pone en práctica un mecanismo que no tiene por qué corresponder un contenido lúdico. Jugar con la tensión entre lo que las cosas dicen y lo que parecen decir es profundizar en las diferencias entre esencia y apariencia, lo cual remite y da sentido a la consideración de «bufonada trascendente» que apunta Shleguel. La ironía es una poderosa herramienta contra la literalidad que sobrepone la necesidad y obligación de interpretar, a la lectura directa y textual, sobre la cual extiende un velo de incertidumbre. Nunca antes la desconfianza tuvo tanto protagonismo en la forma de relacionarse de los individuos con el mundo; se desconfía de los alimentos, de la información, de nuestros afectos, de las instituciones, etc. Lo que antes se percibía como una anomalía ha anidado en la sensibilidad contemporánea, se ha convertido en algo sistémico, que se incorpora a la mirada del individuo y desde ella se extiende hacia todo lo que es observado bajo este prisma. La desconfianza habita tanto en las condiciones previas que dan lugar a la ironía como en sus consecuencias. En ocasiones resulta difícil de identificar, en el mundo circundante y en el arte, precisamente por su ubicuidad y en la medida que todo es ironía, deja de identificarse y nada es ya ironía.

Fin por tanto de la representación, del sistema de la representación; fin de la estética, fin de la imagen misma en la virtualidad superficial de las pantallas. Sin embargo (es sólo una hipótesis) hay en esto un efecto perverso, paradójico: parecería que en cuanto se expulsa la ilusión, en cuanto la utopía es ahuyentada de lo real por la fuerza de todas las tecnologías, de nuestras ciencias, etcétera, en virtud de esas mismas tecnologías, la ironía, por su parte, se ha pasado a las cosas. Habría así entonces una contrapartida a la pérdida de la ilusión del mundo: la aparición de la ironía objetiva del mundo, la ironía como forma espiritual, universal, de la desilusión del mundo, una forma espiritual que surge esta vez del meollo mismo de



*

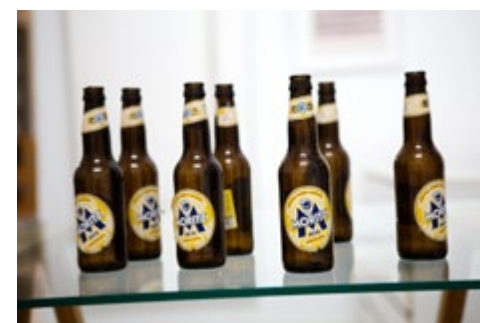
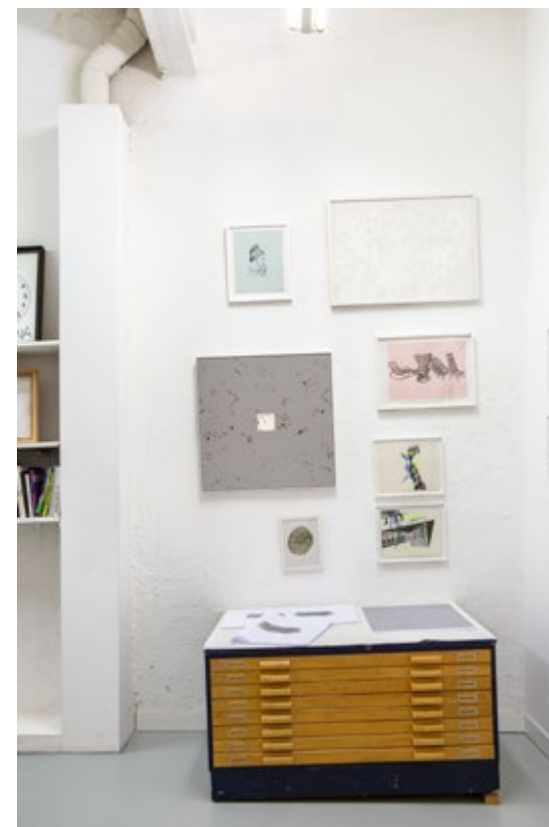
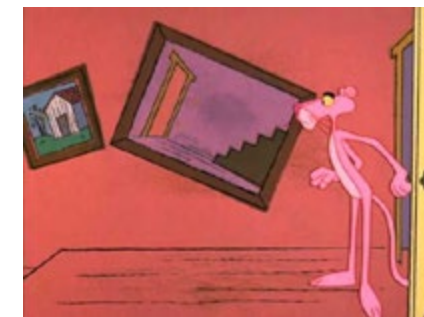


la banalidad de los objetos y de las imágenes. Podría decirse entonces que la ilusión está ligada a la utopía, y la desilusión a la ironía. Quizá esa chispa de ironía es ya nuestra única forma espiritual, nuestra única pasión. Para nosotros que somos paganos, agnósticos, quizá la ironía sea todo lo que queda de lo sagrado, aunque en una forma, por supuesto, atenuada. Ahora bien, esa ironía no es ya la ironía subjetiva de los románticos. Es una ironía objetiva, se ha pasado a las cosas, se ha convertido en objeto; ya no es una función del sujeto un espejo crítico donde se refleja la incertidumbre del mundo sino el propio espejo del mundo, del mundo artificial que nos rodea. La función crítica del sujeto ha sido suplantada por la función irónica del objeto. A partir del momento en que todos los productos son fabricados, ya no tenemos sino artefactos, signos, mercancías. Las cosas mismas ejercen una función espiritual e irónica por su existencia misma. Ya no hay necesidad de proyectar la ironía en el mundo, ya no se necesitan espejos externos que ofrezcan al mundo la imagen de su doble. Nuestro universo, por su parte, se ha vuelto de cierto modo espectral, ha perdido su sombra, y la ironía de ese doble incorporado se manifiesta en cada momento, en cada fragmento de nuestros signos, de nuestros objetos, de nuestras imágenes y de nuestros modelos. Ya ni siquiera hay necesidad, como lo hacían los surrealistas por ejemplo, de exagerar la funcionalidad de los objetos, de confrontar los objetos a su función y sacar de ello una irrealidad poética. Ya no estamos en un mundo surrealista, estamos en un mundo hiperrealista donde las cosas se iluminan ellas mismas, irónicamente, ellas solas.

Baudrillard J. (1998)²⁶²

Propuestas irónicas

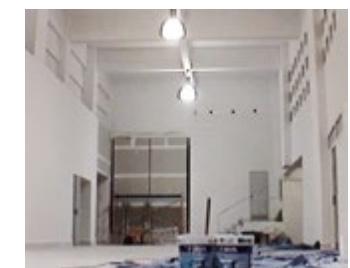
En alguna ocasión se ha calificado mi trabajo como irónico, en un principio me sorprendió no reconocer la propia ironía en un mundo tan profusamente habitado por significados ocultos y contrapuestos. No tenía distancia suficiente como para aislarla en mi producción, como si estuviera inmerso en ella, sin embargo con el tiempo he aprendido a reconocerla. En el 2015 presenté *trespercentatge**, inclinando un tres por ciento todos los elementos del espacio no expositivo que una galería de arte dedica a despacho y como lugar donde mostrar obras y catálogos de los artistas con quienes trabaja. El tres por ciento se percibe con claridad siempre que el objeto inclinado esté rodeado de otros en la habitual posición horizontal, sin embargo cuando todos los elementos están afectados por el mismo ángulo acaban por diluirse las referencias de la horizontalidad, donde todo está torcido nada parece torcido. Cuadros, sillas, mesas, libros y estanterías se acoplan formando un todo aparentemente normalizado donde la horizontalidad y la verticalidad no están definidas por el dato objetivo que proporciona un nivel, sino que esta referencia se obtiene y se fundamenta coralmente; allí donde



apuntan todas las aristas. Se define para ese espacio una verdad falsa, aunque consensuada y democrática. Ninguno de los visitantes se apercibió del desajuste desde dentro del propio ámbito, tan sólo al ser correctamente informados o mirar el espacio desde una habitación contigua, se daban cuenta de que todo estaba inclinado. Este impulso artísticamente primario, de cambiar las cosas de posición, tiene su propia relevancia, pero es susceptible de ampliarse más allá, a la luz del significativo porcentaje. El tres por ciento en el contexto catalán adquiere una significación tristemente conocida, porque se corresponde con la recién desvelada comisión que se aplicaba a los presupuestos de los encargos oficiales, mediante la cual se calculaba el importe a desviar hacia las arcas de quienes los concedían. Lo que para un observador internacional tiene sólo la apariencia de un juego formal y de percepción, para un ciudadano catalán puede adquirir una significación extra, logrando interpretarse como una especie de formalismo-político. Aquí opera la complicidad del artista con el observador con el que comparte un contexto y una información. La misma propuesta no tendría un significado semejante fuera del ámbito catalán, pero esta circunstancia permite que sea leída en dos sentidos diferentes. El hecho de que desde dentro de la sala no se percibiera con claridad opera en un sentido análogo; la corrupción generalizada no se aprecia tan claramente como los casos aislados. Que el visitante tarde más de veinte minutos en percibir el desvío que tiene frente a los ojos, revela un proceso paralelo a la falta de perspectiva de los administrados que hemos tardado más de veinte años en percibir el correspondiente desvío presupuestario.

Así mismo la ironía está presente en algunas estructuras elásticas donde las líneas que conforman el dibujo se descomponen en diferentes objetos y materiales o donde estas mismas líneas son susceptibles de ser interpretadas como como la reconstrucción del espacio antes de adquirir su capacidad legitimadora o como cuerdas ordinarias, tal como ocurre en *pretecnología punta**, 2003. En dos de las aristas que definen el andamio hay pinzas de la ropa, dos del mismo color rosa que el cordón elástico y dos verdes. Estas pinzas recuerdan que además de ser aristas, estas líneas pueden ser interpretadas como cuerdas comunes, deshaciendo así el encanto de la representación tridimensional o al menos simultaneando en una sola propuesta la condición contraria de cuerda y de línea. La escalera se dibuja a la vez que se desdibuja.

Tres artistas han presentado versiones de un mismo objeto alterando sus cualidades para introducir una significación en sentido contrario al que acompaña a este objeto. Todos ellos han hecho una cuna con materiales y formas diversas y todos ellos han mantenido la escala real. La cuna delimita un sólido espacio ortogonal donde proteger a un bebé durante las horas de reposo. Estos artistas han subvertido tres de sus cualidades más significativas, introduciendo una cualidad opuesta que opera en sentido contrario a la vez que los vuelve disfuncionales.



*



*

Robert Gober hizo tres cunas diferentes en 1987. **Pitched Crib** evita la perpendicularidad que caracteriza a las cunas, de modo que desde un primer momento los objetos que rodean al recién nacido no se ajustan a la imagen ideal que se tiene de ellos, obligando al supuesto bebé a habitar un entorno inclinado, con una geometría oblicua, casi expresionista, en definitiva, un mundo que desde el principio no es como «debería». En **X Crib** las barreras laterales se cruzan ocupando el centro, reduciendo el espacio disponible a su mínima expresión, haciéndolo inhabitable. La cuna en lugar de propiciar un lugar donde descansar anula esta posibilidad. **Open Playpen** es una cuna o corralito al que le falta un lado, de manera que no se puede encerrar ningún niño en ese espacio. Gober libera al confinado de su prematuro cautiverio.



Doris Salcedo cubrió, con tela metálica y alambre, el espacio circundante destinado al niño, en una envejecida cuna hospitalaria, **untitled**, 1989. Este es un cubrimiento duro y en cierta medida hostil, pues el metal está oxidado, por lo que se reconoce de inmediato que no se trata de un remedio terapéutico. La malla y los alambres privan y separan al observador de su posible contenido, que queda excesivamente protegido, hasta el punto de aislar al posible ocupante. Lo que quiera que la cuna albergue está definitiva y concienzudamente encerrado. No se pueden introducir alimentos ni dispensar cuidados a través de la malla, por lo que la posibilidad de que sirva para proteger a los demás de su contenido cobra fuerza frente a la probabilidad de que la operación tenga el propósito de proteger al ocupante. Esta es una cuna pobre que también está oxidada, en oposición con la opulenta experiencia de la maternidad vivida en nuestra sociedad, donde se extreman la higiene, los cuidados y la calidad de los accesorios destinados a la atención infantil. ¿Salcedo pretende protegernos acaso del niño pobre, para que no pueda reclamar ni recibir nada? Su propuesta se entiende como irónica en el sentido de que parece mucho más razonable que esté hablando de la privación de la infancia en la pobreza, aunque esta privación haya sido llevada a cabo por la propia artista, se entiende claramente en sentido inverso, como una denuncia.



Mona Hatoum también presentó tres cunas. **Silence**, 1994, realizada en cristal, un material demasiado frágil, incapaz de proteger y peligroso en caso de ruptura. No es lo suficientemente fuerte ni lo suficientemente segura, proporcionando al bebé un espacio transparente y hermoso a la vez que frágil y peligroso, cualidades que también podrían aplicarse al mundo que le espera. En 1996, realizó **Marrow**, una cuna de goma blanda y suave, pero sin la robustez necesaria para sostenerse ni siquiera a sí misma, pues yace derramada por el suelo, flácida e incapaz de protección alguna. La operación contraria también tiene su expresión en la producción de Hatoum. **Incomunicado**, 1993, es una cuna con barrotes de acero que protege a la vez que encierra al niño en una especie de jaula o celda. Con este simple cambio de material convierte un objeto destinado a la protección en un objeto disciplinario.



Por último apareció **Bad Crib**, 2004, del Atelier Van Lieshout que en el mismo sentido que *Incomunicado*, resguarda y confina al menor en una cuna de hierro a la que además instala un cierre superior que opera, igual que la propuesta de Salcedo, tanto para proteger al niño de un mundo duro y hostil, como para protegernos a nosotros mismos de la peligrosa infancia. Se encierran en jaulas las fieras o a las personas para no ser devorados por ellas.

Todas estas cunas transforman la protección que tiene su origen en el supuesto amor parental, en su reverso, la crueldad hacia los más débiles. Estas propuestas operan en sentido contrario, en vez de ofrecer protección, que es su función principal, desplazan el significado hacia ambos lados para presentar, bien sea desprotección, o disciplinaria sobreprotección.

El arte contemporáneo está sembrado de desplazamientos del sentido. Rivane Neuenschwander presentó un reloj en marcha que sólo da una hora, las 00:00, al cual llamó **Day Like Any Other**, 2008. La función de un reloj es dar la hora, la artista al sustituir todas las horas y los minutos por «00» anula la información que el reloj proporciona, lo vuelve disfuncional.

Podría entenderse como que el reloj se ha detenido a las doce p.m. en punto. Sin embargo las láminas con la hora impresa siguen cambiando al mismo ritmo, las de la derecha cada minuto y las de la izquierda cada hora, de modo que no supone una suspensión temporal, el tiempo no se para, sino que sigue transcurriendo sin que trascienda ninguna información, sin que cambie la hora. No es lo mismo un reloj sin manecillas como presenta Bergman, I. en **Smultronstället**²⁶³ donde el tiempo aparece suspendido, que en la propuesta de Neuenschwander, donde el tiempo transcurre pero no pasan las horas. El tiempo continúa fluyendo, pero al observador le llegan perpetuamente los mismos datos o no le llegan datos, esta operación es en cierto modo similar a lo que ocurre en *summertime**, que muestra la hora de un modo que no se puede leer.

El visitante se regiría por un tiempo subjetivo ajeno a la sincronización multitudinaria a la que condiciona la información horaria. La subordinación a las jerarquías y órdenes temporales que rigen nuestra actividad quedan relativizadas, mientras se permanezca bajo el influjo de este reloj.

Philippe-Parreno. Presenta un artefacto que cambia de naturaleza dependiendo de la época del año, **Fraught Time: For Eleven Months of the Year it's an Artwork and in December it's Christmas tree**, 2008. Los árboles de navidad se componen a menudo de un árbol artificial. Una representación tridimensional del árbol de navidad es así mismo un árbol de navidad, de modo que no puede haber falsos árboles de navidad. Una escultura de un abeto nevado a escala real, adornada con suficientes bolas de colores y una estrella dorada en



*



su extremo superior, es pues, sin lugar a dudas, un árbol de navidad, a la vez que su representación. Dentro de un museo casi todo objeto tridimensional debidamente iluminado es concebido como una escultura, –incluso un árbol blanco con brillantes esferas de colores– pero durante el periodo navideño se obvia que la estructura que sostiene el ornamento no es más que una representación que se transforma frente a nuestros ojos en presentación. Esta ambivalencia, o mejor dicho esta alternancia esencial, constituye el eje de la propuesta de Parreno. Este objeto puede ser ambas cosas simultáneamente, dependiendo de en qué momento se esté contemplando. Junto a la fotografía del árbol figuraba el comentario oportuno e imprescindible del mes del año –octubre– en el que fue tomada. De este modo no hay duda de que se está frente a una obra de arte. Sin embargo en otras fotografías no se puede ver la fecha, lo cual obliga a formular la pregunta de cómo el sentido de la interpretación resulta afectado por las condiciones que rodean la propuesta. Un mecanismo en cierta medida similar a cómo el lugar condiciona la interpretación de *trespercentatge**. Para poder desplazar el sentido queda claro que es necesaria la complicidad. El artista fuerza esta confianza hasta el punto crucial en el que la persona se confronta con una decisión trascendente, tiene que darse cuenta de si lo que tiene delante es una obra de arte o no lo es. Parreno pone en entredicho la capacidad del museo para convertir artefactos en arte y la capacidad de una propuesta artística para devenir un simple objeto.

4.2. DESCONCERTANDO EL SENTIDO

For me Conceptual art is anarchistic humour.

Graham, D. (2015)²⁶⁴

‘La risa’, dice (Baudelaire), ‘viene de la idea de la propia superioridad’, de la trascendencia del artista respecto a sí mismo. En este sentido, prosigue, la risa se desconocía en la antigüedad, y está reservada a nuestro tiempo, en el que cualquier fenómeno artístico está fundado en la idea de que el artista ‘es una contradicción viviente’. Ha escapado de las condiciones fundamentales de la vida; sus órganos ya no soportan su pensamiento {...}; el artista no es artista más que a condición de ser dual y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza.

Agamben, G. (1970)²⁶⁵



McCARTHY, P. (2014) *Three*.



*



*



*



²⁶⁴ Graham, D. *Print version interview Dan Graham - Paradise* [online]. kunstraum.leuphana.de, 2015. [Consultado el 24 de Agosto de 2015]. Disponible en: <http://kunstraum.leuphana.de/projekte/Conceptual_Paradise/p/r/i/Print_version_interview_Dan_Graham.html>

²⁶⁵ Agamben, G. Capítulo sexto. Una nada que se aniquila a sí misma. *El hombre sin contenido*. Madrid: Pretextos, 2005, p.92.

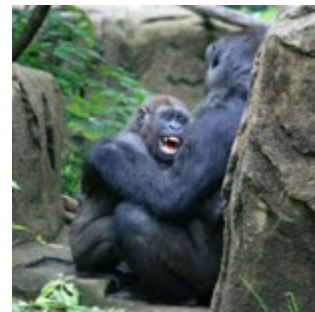
²⁶⁶ Baudelaire, C. De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Machado Grupo de Distribución S.L., p.33.

La risa es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio; por eso hay convulsión.

Baudelaire, C, (1989)²⁶⁶

²⁶⁷ Arias, M. Neurología de la risa y el humor: risa y llanto patológicos. *Rev Neurol*. 2011, núm.53, pp.415-21.

Frente al desconcierto o el absurdo se reacciona habitualmente con una contracción de los labios, una convulsión que se considera como risa. Esta reacción no es privativa de los homínidos, ya que algunos roedores y otros primates²⁶⁷, también reaccionan al desconcierto enseñando los dientes. El desconcierto y la falta de lógica están íntimamente relacionados con el humor y con el arte que intenta perturbar. Esta ausencia de lógica, incluso fue reivindicada por el surrealismo como una característica propia del arte. En cualquier caso esta falta de lógica se halla tan presente en el mundo como en el propio arte. Más adelante esta suspensión del sentido será abordada en un apartado específico pero está presente en los orígenes de lo humorístico.



²⁶⁸ Schopenhauer, A. La representación sometida al principio de razón: El objeto de la experiencia y la ciencia. *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona: Planeta De Agostini, 1996, p.68.

La causa de lo risible está siempre en la subsunción o inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde, y la risa indica que de repente se advierte la incongruencia entre dicho concepto y la cosa pensada, es decir, entre la abstracción y la intuición. Cuanto mayor sea esa incompatibilidad y más inesperada en la concepción de que ríe, tanto más intensa será la risa.

Schopenhauer, A, (1996)²⁶⁸

²⁶⁹ El Castellano es muy proclive a las interrupciones porque la posición del verbo permite adivinar el sentido de la frase antes de que acabe de escucharse. El Alemán sin embargo obliga a escuchar la frase completa —antes de responder— porque el significado no se concreta hasta escuchar el verbo que está colocado al final de la frase.

El cerebro es, entre otras cosas, una eficaz e inagotable herramienta prospectiva, de tal suerte, que a medida que empieza a percibir un fragmento, el entendimiento, casi inevitablemente, intenta completarlo, incluso anticipándose a los acontecimientos. Sucede por ejemplo que mientras se oye un relato casi se está inventando el final antes de escucharlo²⁶⁹. En las frases se adivina el sentido aunque falte la última xxxxxxx²⁷⁰. Una eficaz estrategia humorística consiste en conducir la situación hacia una conclusión aparentemente inevitable, para saltar abruptamente hacia un desenlace totalmente inesperado. En la medida en que aumenta la convicción de que el resultado sólo puede ser el predicho y más se cierran las opciones a cualquier otra posibilidad, mayor es la eficacia de una solución imprevista. Pero para saltar hacia lo imprevisto hay que partir desde un lugar común, como dice Vázquez de Prada²⁷¹, «...no es dable el humor si no existiera un previo sentido común, ya que aquél toma carrerilla desde lo razonable —desde lo serio—, y para alcanzar la risa ha de saltarse a la torera la valla de la cordura». La risa se desencadena a modo de auto-celebración de un error prospectivo. Lo que parece hacer gracia es la propia incapacidad de imaginar un desenlace insospechado, aquello que aparece



²⁷⁰ Palabra.

²⁷¹ Vázquez de Prada, A. El humor. *El sentido del humor*. Madrid: Alianza Editorial, 1976, Ob. cit., núm.7, p.180.

272 Tauste, A. M. V. Podréis quitarme todo, menos el miedo...! El humor y su(s) sentido(s) en el acto de la comunicación. *Exit Imagen y cultura*. Madrid: Olivares y asociados, 2013, pp.94-108.

inesperadamente, que está totalmente fuera de nuestra capacidad de previsión, aquello que llega por donde no se le espera. La risa celebra, bien esta incapacidad, bien la reciente adquisición de un desenlace inédito o unimaginable. De hecho hay una tipología de chistes que interroga al oyente, directamente en busca de nuevas asociaciones mentales: «¿En que se parece «X» a «Y»?». Un chiste parece ser más divertido en la medida en que el desenlace es más desconcertante y contingente a la vez. La risa se origina según Bergson a consecuencia de una relación o de un hábito adquirido que se frustra: a modo de un fallo mecánico. Para Koestler (1990, P. 683), sin embargo opera como “la percepción de una situación en dos marcos de referencia (o contextos asociativos) al mismo tiempo, ambos consistentes por sí mismos, pero mutuamente incompatibles”²⁷².

En contraste con el esfuerzo constante del arte para justificar los beneficios que ejerce sobre el espíritu, el humor ejerce sobre el ánimo un efecto placentero cuantificable, que parece repercutir sobre quienes lo disfrutan, operando como un ligero antídoto contra el sufrimiento, tal como afirma Nietzsche, puesto que está comprobado que sirve de estímulo a la producción de endorfinas, directamente implicadas en las sensaciones de bienestar, felicidad y placer. La risa se asocia tanto a nuevas e inesperadas conexiones cerebrales, como a la catarsis que suele dar paso a un estado de ánimo diferente y por tanto a una manera distinta de ver.

273 Gómez de la Serna, R. XII El humor humorístico. “Gravedad e importancia del humorismo” en *Una teoría personal del arte*. (1.ª Ed.) Madrid: Tecnos, 1988, p.205.

El Arte opera en ocasiones como una plataforma sobre la que se emplaza el entendimiento al borde de una falla, una discontinuidad que desmonta nuestras previsiones provocando un desplazamiento cognitivo. No es pues de extrañar que a menudo el humor y el arte estén apoyados sobre estructuras y temas similares. Aunque en determinados casos parece que estas relaciones son mas intencionadas que fruto de la casualidad, este desarrollo no tendrá lugar en esta investigación, porque el objeto de mi atención son los paralelismos entre el humor y el arte, no un análisis comparativo. Un paralelismo basado en la estructura, en las consecuencias psicológicas e incluso temáticas. No cabe investigar aquí el origen de algunas ideas en particular, ni los antecedentes que hayan podido inspirar determinada propuesta, aunque las relaciones cronológicas entre algunas de estas asociaciones invitarían a un estudio en esa dirección. Estas influencias funcionan en general biunívocamente, del humor hacia el arte y del arte hacia el humor. Hay un tipo de humor que se parece al arte y viceversa, un tipo de arte que se asemeja al humor, lo cual no quiere decir que todo el arte sea humorístico ni que todo el humor sea artístico. Tanto el arte que se sirve del humor como el que no se sirve de él, coinciden con el humor, en su espíritu iconoclasta, en que ambos pretenden «desacomodar interiores y desmontar verdades»²⁷³, como decía Gómez de la Serna –refiriéndose al humor-. Ambos se apoyan en el contexto para promover un ataque –vocacionalmente



²⁷⁴ Baudelaire, C. De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Machado Grupo de Distribución S. L., 1989, p.50.

corrosivo– a la realidad que desaprueban tanto el cómico como el artista; contraviniendo las costumbres y los valores de la sociedad y relativizando lo que parece definitivo e institucionalizado. Tanto el humor como el arte denotan cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata, son proclives a la inversión de los valores degradando lo serio o enalteciendo lo vulgar, están concebidos desde un enfoque necesariamente original, mediante una actitud innovadora, abierta y potencialmente subversiva, de carácter de crítico y con ansias de reforma, manifestando una clara divergencia con respecto al sistema de valores vigente. Ambas reaccionan contra la percepción de la rigidez, anquilosamiento o la mecanización de la vida. La comicidad, según Henri Bergson, sería una fórmula civilizada de liberar un cúmulo de emociones e impulsos que reprime la vida en sociedad –no en vano a menudo se han expresado opiniones muy similares al respecto de la creatividad artística–. Tanto el ser creado como el ser creador tienen la aspiración de hacer aflorar el humor, como dice Baudelaire, de «sacarlo de sí mismos para diversión de sus semejantes, fenómeno que entra en la clase de todos los fenómenos artísticos que denotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, la facultad de ser a la vez uno y otro»²⁷⁴. Este «sacarlo de sí mismo», este afloramiento, funciona de forma semejante en la presentación y en el humor. Ambos hacen presente algo, el arte mediante la materialización poética de sus ideas, y el humor mediante la aparición de la chispa, la gracia, la catarsis o la risa. Ambos se realizan en una aparición, en un estar presente. Los chistes en directo tienen más éxito que los libros de chistes.

²⁷⁵ Martín, R. M. Lenguaje de ruptura. *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos, 1996, p.30.

Tanto el humor como el arte necesitan libertad para desarrollarse y aspiran a ella idealmente. También pueden coincidir en lo que Paul Reboux atribuía a la comedia, pero que resulta igualmente válido para el arte; la posibilidad de jugar con lo trascendente tratando «a la ligera las cosas graves, y gravemente las cosas ligeras». Como afirma Rosa M^a Martín: «El contexto que propicia la percepción de lo risible aparece estrechamente vinculado al juego, entendido no sólo como actividad contraria al trabajo práctico, sino como actitud opuesta a la seriedad. Este aspecto lúdico de lo risible ha permitido relacionar el placer cómico con el goce estético»²⁷⁵. Esta oposición a la seriedad ha alentado las voces que tratan de ridiculizar esta estrategia, calificando de chiste las propuestas donde el humor desempeña un papel predominante, asumiendo un punto de vista supuestamente legitimado por la seriedad y la trascendencia pero sin duda contrario a la observable connivencia de esta relación.

... el Sabio se lo piensa mucho antes de permitirse reír, como si debiera quedarte no sé qué malestar, inquietud, y, en segundo lugar, lo cómico desaparece desde el punto de vista de la ciencia y de la potencia absolutas. Ahora bien, invirtiendo las dos



FERNÁNDEZ, D. (Rodolfo chiquilicuatre). (2004) *Chiqui Chiqui* (Eurovisión).



²⁷⁶ Baudelaire, C. De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Machado Grupo de Distribución S. L., 1989, p.21.

proposiciones, tendríamos que la risa es por lo general privativa de los tontos y que siempre implica en mayor o menor medida ignorancia y debilidad...

...Intentemos, ya que lo cómico es un elemento condenable y de origen diabólico, situar enfrente un alma absolutamente primitiva recién salida, por así decirlo, de las manos de la naturaleza.

Baudelaire, C, (1989)²⁷⁶

En el arte no se puede ensalzar la tragedia a costa de denigrar la comedia, ambas perspectivas son complementarias y por tanto necesarias para completar y a la vez hacer aflorar la complejidad de la propia naturaleza humana. Sin embargo, como se ha venido constatando, estos paralelismos son en ocasiones tan profundos y acentuados que los límites entre arte y humor se diluyen, hasta un punto tal, que difícilmente se logran identificar sus diferencias esenciales.

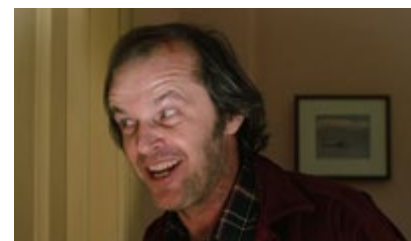


LENI, P. (1928) *The Man Who Laughs*.

²⁷⁷ *Ibidem*.

La esencia muy notoria de lo cómico absoluto es el atributo de los artistas superiores que llevan en sí la receptibilidad suficiente de toda idea absoluta.

Baudelaire, C, (1989)²⁷⁷



KUBRICK, S. (1980) *El Resplandor*.

Propuestas humorísticas y chistes artísticos

²⁷⁸ El chiste es popular en España desde hace tiempo, pero también lo cuentan Prince, R. y Gober, R. *Soundpoetry: Tellus nº 21 - Audio by Visual Artist / Audio cassette magazine (1988)* [online]. soundpoetry edicionesdelcementerio.blogspot.com.es, 2013. [Consultado el 30 de octubre de 2014]. Disponible en: <http://soundpoetry edicionesdelcementerio.blogspot.com.es/2013/09/tellus-n-21-audio-by-visual-artist.html> (Traducción del autor).

Un señor va al médico para conocer los resultados de sus análisis y el Dr. le dice:

–Tengo dos noticias que darle una buena y una mala.

–¿Cual es la mala noticia?

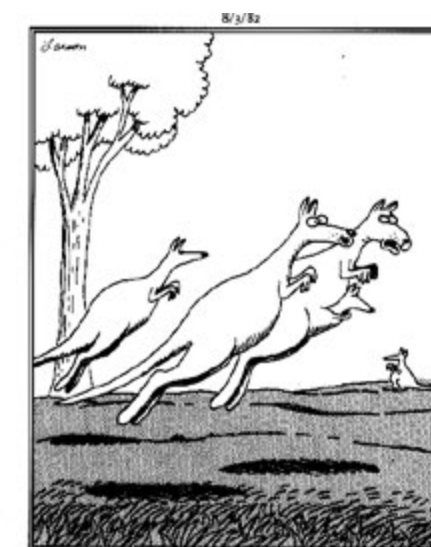
–Que tiene un cáncer incurable y va usted a morir en pocos días de una muerte atroz.

–¿Y la buena?

–Que tengo un lío con mi secretaria.

Gober, R, y Prince, R. (1988)²⁷⁸

En este apartado se encuentran ejemplos muy relevantes de coincidencias formales y conceptuales entre propuestas artísticas y viñetas cómicas. Quiero hacer una mención especial al dibujante Gary Larson y a su obra *Beyond the far side*²⁷⁹ en la que tempranamente se encuentran sorprendentes similitudes con



“Just jump, fool! ... You don't have to go, 'Boing, boing, boing!'”

LARSON, G. (2003) *The Complete Far Side*.

enfoques que también están presentes en numerosas obras de arte contemporáneas. Larson posee una gran capacidad para subvertir el punto de vista y coloca al lector ante una perspectiva inédita dentro de una situación común, de tal modo que se pueden identificar claros paralelismos con propuestas artísticas contemporáneas.

En 1981 y en 1991, Gary Larson publicó respectivamente estas dos viñetas en los *syndicated newspapers*, una red de más de veinte periódicos y revistas asociados muy populares en los EE.UU. En esos cómics, Larson resaltó la agresividad potencial de los peladores e instrumentos para hacer puré, humanizando las patatas. En esos trabajos se puede adivinar el mismo substrato conceptual que en una serie de esculturas que Mona Hatoum realizó a partir de 1999. **La grande broyeuse** 1999, **Marble Slicer** 2002, **Grater divide** 2002, en las cuales partía de la humanización de la escala de estos instrumentos, es decir, ampliar la escala hasta «patatizar» al visitante. Lo que puede suceder a los tubérculos, se vuelve terrible al considerarlo a nuestra escala. La presencia del rallador es percibida como amenazadora por el sujeto al contemplarlo desde el punto de vista y la escala de una zanahoria. En este caso conviene esclarecer las diferencias entre la posible representación del rallador o su simple aumento de tamaño. En la medida en que el rallador está realizado con los mismos materiales que un rallador estándar y que potencialmente puede cumplir su función, se trata de un objeto de grandes proporciones que sigue siendo un rallador, no una representación del mismo. Lo cual supone una diferencia significativa en el momento de la recepción.

En abril de 1988 Larson publicaba este dibujo del «1,5 niño» donde aparece la imagen de medio niño cortado longitudinalmente, un humor si cabe más turbador, absurdo y macabro que el **Mother and child divided** que Damien Hirst presentaría en 1993. La capacidad para el escándalo de esta propuesta se debe a su carácter de presentación. No es lo mismo una vaca y un ternero cortados que el dibujo de un niño cortado, pero también al puritanismo de una sociedad tan carnívora como hipócrita, que se alimenta de pedazos de vaca cortada, pero que rechaza la contemplación de su procesamiento. Las obras de Hirst han sido blanco habitual de los humoristas que han hecho leña a partir del escándalo que suscitan sus materializaciones.

La peana invertida que Piero Manzoni tituló **Socle du monde, socle magique n.3, Hommage à Galileo**, 1961, –que ya había aparecido en el apartado sobre la «posición desnaturalizada»– cuestiona la tradicional concepción espacial que nos sitúa en la parte superior del mundo y que por tanto el planeta está bajo nuestros pies. Pero Manzoni al invertir la posición del pedestal sitúa el globo terráqueo encima de éste y por tanto ubica al individuo cabeza abajo. En la viñeta de Gary Larson no hay un paralelismo formal tan evidente como en los casos anteriores, tan sólo son ideas que coinciden



LARSON, G. (1980-1994)
The complete far side.



LARSON, G. (1980-1994)
The complete far side.



LARSON, G. (1980-1994)
The complete far side.



280 En el sur no hay esquimales.

entorno a la relatividad de la posición del planeta, con otras aproximaciones artísticas y cartográficas anteriores y posteriores. En el chiste de Larson de 1982 se ve escrito sobre el hielo, en un lugar presuntamente muy al norte²⁸⁰, **This side up**. Inscripción que se pone en los embalajes para indicar la parte superior, para despejar las posibles dudas de lo que debe considerarse arriba y abajo.

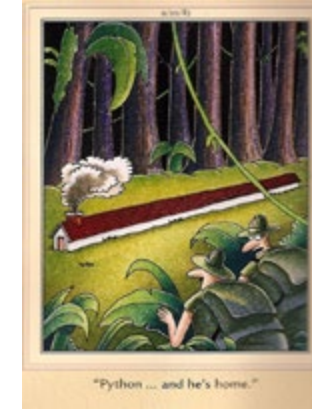
Otro caso interesante es el de Erwin Wurm, que alrededor del 1999 empezó una serie de esculturas en las que «engordaba» artificialmente objetos y personas, con una intención tan humorística como de denuncia de los excesos de la sociedad de consumo. Esta idea de la sobre-abundancia, de la obesidad descontrolada, de la posibilidad de engordar hasta lo que no puede engordar, es un recurso que ha sido usado abundantemente por humoristas y publicistas, a menudo con las mismas intenciones expresivas que Wurm. Cabe destacar una campaña publicitaria que la división medioambiental belga lanzó en el 2006, advirtiendo de la necesidad de tener en cuenta el consumo de los electrodomésticos, cuya imagen un coche gordo se confunde fácilmente con las que en su día produjo el escultor.

Al contrario que Erwin Wurm, Wolfgang Laib estira una casa en **house**, 1990, alargando sus proporciones. También en 1985 Gary Larson había hecho lo propio para alojar a una serpiente Pitón.

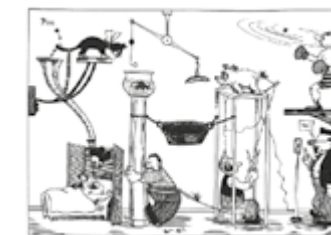
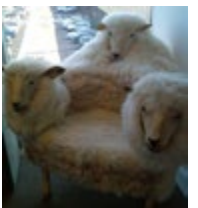
Thomas Grünfeld se hizo famoso con la serie **Misfits** al rededor de 1997, diseccionando animales híbridos en los que mezclaba diferentes partes de distintos animales con una inquietante naturalidad. Con diferente origen y propósito, Larson en 1980, dibujaba su particular **Misfit** aunque la receta clásica para concebir un monstruo, desde el origen de los tiempos y en todas las culturas, ha sido combinar partes de diversas especies en un sólo animal, como recomendaba da Vinci. Se encuentran múltiples ejemplos ejecutados con diversas técnicas como la escultura o la taxidermia que excitan y dislocan la imaginación del receptor.

En 1987, Fischli & Weiss presentaron **Der Lauf der Dinge**, una proyección donde se puede ver un complicado y calculado montaje, en el que se observa cómo acciones, aparentemente absurdas o pseudo-accidentales, son llevadas a cabo con objetos y medios domésticos que van dando lugar unas a otras, sin más intención que la propia concatenación de sucesos. Este tipo de construcción es lo que el diccionario Webster en 1931, llamó **Rube Goldberg machine**²⁸¹ definiéndolo como «una complicada invención, cómicamente enrevesada, que laboriosa y artificioosamente ejecuta una operación simple». El diccionario Webster convirtió en adjetivo la esencia de lo que a principios del siglo XX los dibujantes Rube Goldberg (USA 1883 –1970) y su contemporáneo Robert Storm Petersen (Dinamarca 1882–1949), desarrollaron en forma de viñetas de cómic. No es casualidad que paralelamente a su faceta de humoristas, ambos ejercieran como artistas, escultor y pintor respectivamente.

281 En España también se publicó una versión que llegó a ser muy popular, llamada originalmente *Los grandes inventos del TBO* que desde 1943 hasta la década de los 60, mantuvo esta sección con diferentes títulos y dibujada por distintos autores.



LARSON, G. (1980-1994) *The complete far side*.



STORM, R.



Goldberg's *Inventions*.

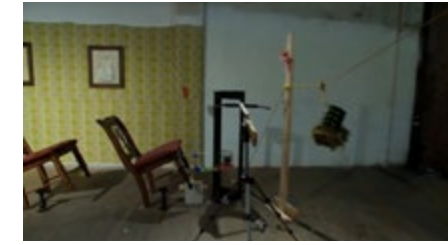
Los aspectos esenciales de la obra de Fischli & Weiss ya están presentes en las tiras cómicas de Storm & Goldberg. Del mismo modo que las tiras cómicas inspiraron las acciones del video, esta obra ha dado lugar a obras nuevas e incluso video clips musicales y spots publicitarios. En particular destaca el video clip del Grupo Ok Go, *This Too Shall Pass* dirigido por Adam Sadowsky en 2010, por su humor y espectacularidad, además de un anuncio televisivo para promocionar un automóvil de la marca Honda del año 2009²⁸². Este otro video es más sofisticado y de manufactura digital pero también claramente inspirado en la obra de Fishli & Weiss.

La intención que en este caso comparten Lilly Hartmann y Gary Larson consiste en presentar a un dios extraído de su entorno celestial y presentarlo en un ambiente doméstico, un poco de andar por casa. Hartmann se disfrazó de Dios en *First say to yourself what you will be, then do what you have to do* 2009, y Larson dibujó la viñeta en 1985.

Este dibujo de Larson resulta útil además de cómico a la hora de mirar la fuente de Duchamp desde una perspectiva mecanicista, al subrayar la importancia del gesto de inclinar un objeto 90° de su posición habitual. Su obra ha dado lugar a numerosas burlas y chistes que refuerzan el flujo que mayoritariamente circula desde el humor hacia el arte, que se compensa en sentido contrario. Me he vuelto a tomar la licencia de rotar las imágenes archiconocidas con el propósito de cuestionar lo cuestionable y generar así un punto de vista novedoso sobre una cuestión a la que poco más se puede aportar ya.

En el número 151 de *Le Rire*, un folletín mensual satírico parisino de 1964, apareció esta viñeta de René Caille con cierta relación formal con la pieza *Untitled* que Robert Gober hizo en 1991, en el cual objetos reales (velas) se funden con una representación (pierna) que a su vez incorpora elementos reales (ropa y pelo humano). Estas dos propuestas no están relacionadas entre sí más que en su apariencia, pero esta coincidencia provoca una asociación inevitable. De todos modos lo que principalmente quiero resaltar es que hay una intersección que comparten los espacios mentales de algunos artistas y humoristas, más que reivindicar para el humorismo la autoría de estas obras.

No tengo prueba alguna de que, pese a que las fechas de publicación de la mayor parte de los ejemplos son anteriores a las obras de arte, éstos hayan sido algo más que simples antecedentes. Es imposible demostrar que fueran la verdadera fuente de inspiración. A menudo ocurre que estos conceptos flotan en el aire y en el tiempo atravesando el mundo y deteniéndose en quienes tienen sensibilidades afines. Como ejemplo de esto voy a citar de nuevo a Gary Larson que dibuja a un pintor frustrado porque no consigue que su dibujo refleje la misma hora que su modelo, un reloj en marcha. En el año 2005, expuse un video, ya citado anteriormente,



LARSON, G. (1980-1994)
The complete far side.



que llamé *Tictac**, que duraba 24h con un plano secuencia de mi propio reloj de muñeca, en el cual se podía ver la hora real. En un intento de insuflar un hálito de actualidad a una imagen del pasado. La imagen filmada de mi reloj y el del video, siguen girando al unísono.

4.3. CONTRA EL PROPIO SENTIDO

Thats my mind operation, always shift in bifurcated.

Cildo Meireles (2015)²⁸³

...el artista no es artista más que a condición de ser dual y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza.

Baudelaire, C. (1989)²⁸⁴

La paradoja consiste en emplear propuestas que contienen una contradicción, como tal, la contrariedad es incómoda para el pensamiento que prefiere –como el lenguaje– la linealidad y la continuidad a la dualidad simultánea. La paradoja se sitúa en un lugar dónde el pensamiento fluctúa entre un concepto y su contrario, suspendiendo la elección entre ambas, intentando mantenerse en un tenso equilibrio inestable y casi imposible, en el que decantarse por una sola propuesta conlleva una traición a los sentidos y por tanto, una transitoria suspensión de la curiosidad y la discriminación voluntaria de una de las posibles verdades. La paradoja acerca a lo desconocido, a lo que cuesta ser visto y ésta es, como anteriormente se ha descrito, una de las funciones del arte; desvelar lo que permanece oculto²⁸⁵, empujar al observador a un estado mental diferente que le permita situarse en un punto de vista nuevo frente a lo conocido. La paradoja abre una puerta hacia la posibilidad del *desaprendizaje*. No es una explicación, es una vivencia directa de la pregunta, de esa energía que fluye entre la certeza y la incertidumbre, una antítesis que en opera el mismo sentido pero en direcciones opuestas. La oposición de dos certezas verosímiles en el mismo plano (como podría ser la relación entre los refranes «No por mucho madrugar amanece más temprano» y «A quien madruga dios le ayuda») genera una sana incertidumbre y la desconfianza en lo evidente.



LARSON, G. (1980-1994) *The complete far side.*

²⁸³ TateShots: Cildo Meireles [online]. tate.org.uk, 2008. [Consultado el 10 de junio de 2015]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-cildo-meireles>

²⁸⁴ Baudelaire, C. De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Machado Grupo de Distribución S. L., 1989, p.33.

²⁸⁵ Paul Klee citado anteriormente.



*



*

²⁸⁶ "The rich are not rich enough! The poor are not poor enough! Inequality deepened still more supplies the key to prosperity!". Karp, W. *Liberty Under Siege*. New York: Franklin Square Press, 1988, p.139.

El mundo circundante está habitado por la paradoja: Las paradojas económicas, ayudar a los ricos es una manera de ayudar a los pobres²⁸⁶, o bien ayudar a los pobres es otra manera de ayudar a los ricos a vivir en un mundo más justo y por tanto más seguro y amable. La paradoja de la deflación, para estimular la economía se bajan los salarios, lo cual aumenta la competitividad pero debilita el consumo deprimiendo de nuevo la economía. La paradoja amorosa, un amor desmesurado intimida y oprime a la persona amada. La paradoja de la Física, la relatividad y la mecánica cuántica parecen ir en direcciones opuestas y difíciles de unificar. La paradoja de la nutrición, «paradoja francesa», un mayor consumo de grasas saturadas no siempre acentúa el desarrollo de enfermedades cardiovasculares, etc.

El arte es un medio muy apropiado para reflejar estas paradojas que actúan como un puente, un vínculo entre lo que se sabe y lo desconocido, allí donde conviven simultáneamente. Por ese motivo actúa como una invitación, porque la mitad de la propuesta ofrece el accesible terreno en donde no se es totalmente ajeno, a la vez que abre la posibilidad de poder perderse en otros jardines.

Cuando dos propuestas contradictorias habitan una sola, se está frente a un oxímoron. Se puede decir que es la síntesis de la paradoja. Michel de Certeau (2005), llega a decir: «Esa figura crea un agujero en el lenguaje. Dibuja en él el lugar de un indecible. Es un lenguaje que apunta a un no lenguaje (...) abre el vacío de un innombrable, señala una ausencia de correspondencia entre las cosas y las palabras»²⁸⁷.

²⁸⁷ Certeau, M.: Siglos XVI-XVII. *La fábula mística*. Madrid: Siruela, 2006, p.450.

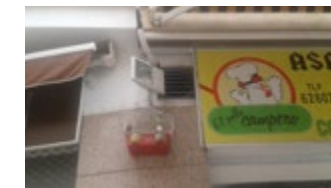
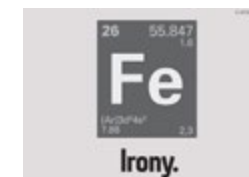
²⁸⁸ Barthes, R. La respuesta de Kafka. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2002, p.95.

La técnica de Kafka dice que el sentido del mundo no es enunciable, que la única tarea del artista es la de explorar significaciones posibles, cada una de las cuales considerada independientemente sólo será mentira (necesaria) pero cuya multiplicidad será la verdad misma del escritor. Esta es la paradoja de Kafka: el arte depende de la verdad pero la verdad al ser indivisible, no puede conocerse a si misma: Decir la verdad es mentir. Así el escritor es la verdad y sin embargo cuando habla miente. La autoridad de una obra no se sitúa nunca al nivel de su estética, sino solamente al nivel de la experiencia moral que hace de ella una mentira asumida; o mejor como dice Kafka corrigiendo a Kierkegaard: «sólo se llega al goce estético del ser a través de una experiencia moral y sin orgullo».

Barthes, R. (2002)²⁸⁸

Lo contrario de cualquier gran idea es otra gran idea.

Atribuido a Niels Bohr.



*



*



*

Si el arte, como decía Paul Klee, «no reproduce lo visible, sino que vuelve visible» mostrar el reverso es, pues, una operación artística porque desvela algo que permanecía oculto. Durante la gestación de una propuesta, se intenta contemplar el espectro más amplio concebible de posibilidades a la hora de intervenir, ya sea sobre uno o varios objetos, sobre el espacio o el entorno entendido en su sentido más amplio. En esta fase de solitario *brainstorming*, la posibilidad de subvertir alguna de las cualidades o accidentes que caractericen más significativamente los elementos puestos en juego, toma cuerpo casi de forma automática, al principio sin un propósito definido, y aunque momentáneamente tan sólo se trate de una especulación aleatoria, en numerosas ocasiones acaba por cobrar sentido y volverse pertinente, de un modo tal, que la propia idea acaba por impulsar su propia realización. Jasper Johns dice en una entrevista al respecto:

²⁸⁹ Johns, J. *Jasper Johns on the ideas behind his work* [online]. sfmoma.org, 2015. [Consultado el 10 de junio de 2015]. Disponible en: <<http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/140#ixzz1YLL1jRh9>>

*In my work I have tended to take an action
or to do something
and then to see that it could be done differently
and then to try to do it differently
And i have simply gone about experimenting with alterations of
my ideas I think.
Rather for settling any particular idea as useful
I've more taken as useful the idea that the mind could adjust itself
in a different ways to anything*

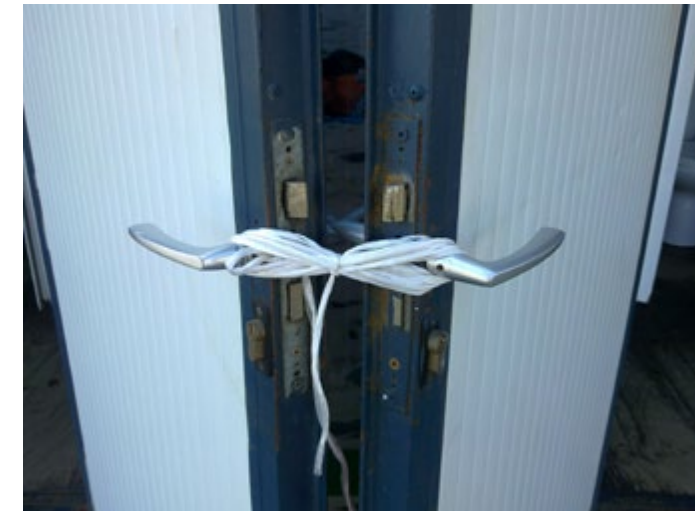
Johns, J. (2015)²⁸⁹

²⁹⁰ "El arte no sirve para nada, sirve, porque es arte" dice Gramsci. Citado en numerosas ocasiones por Lizalde, E. *Eduardo Lizalde - Ateneo de Córdoba* [online]. m.ateneodecordoba.com, 2015. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Disponible en: <http://m.ateneodecordoba.com/index.php/Eduardo_Lizalde>

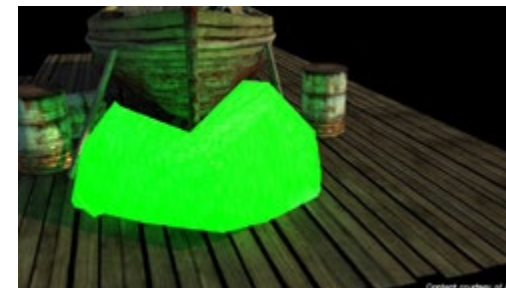
En este regreso recurrente a la posibilidad de lo opuesto, hay una especie de negación de alguna de las características o funciones sustanciales del objeto mismo, que desemboca en la perturbación de su esencia, para ser presentado como un «antiobjeto» o un «antisímbolo» de sí mismo.

Esta negación se focaliza en ocasiones hacia la función haciéndolo inservible²⁹⁰, generando así una disfuncionalidad²⁹¹ sobre el objeto útil, obligando al espectador a probar una interpretación alternativa, a buscar una interpretación que vaya más allá de aquello para lo que dicho objeto suela ser pensado.

²⁹¹ En *moooooore* 2007 los carritos no se pueden coger y por tanto no se pueden llenar de compras.



*



FLOYER, C. (2005) *Reversed*.



Movilidades inmóviles

292 Nogué, A. Rafael Santos Torroella entrevista Dalí, Miró i Tàpies. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2004, p.42.

Lo que busco es un movimiento inmóvil, algo que equivaldría a la llamada elocuencia del silencio, o lo que San Juan de la Cruz, creo que fue, describió con el término 'música muda.

Miró, J.²⁹²



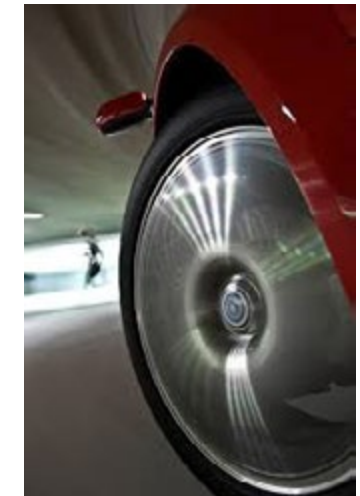
293 Rûmî, M. (m.1273) citado por Huete, L. *El cuerpo místico* [online]. elpais.com, 2015. [Consultado el 1 de agosto de 2015]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2010/06/06/eps/1275805617_850215.html>

Camina hacia el pozo.
Gira como giran la tierra y la luna,
alrededor de aquello que aman.
Todo lo que se mueve en círculos
proviene del centro.

Rûmî, M. (2015)²⁹³

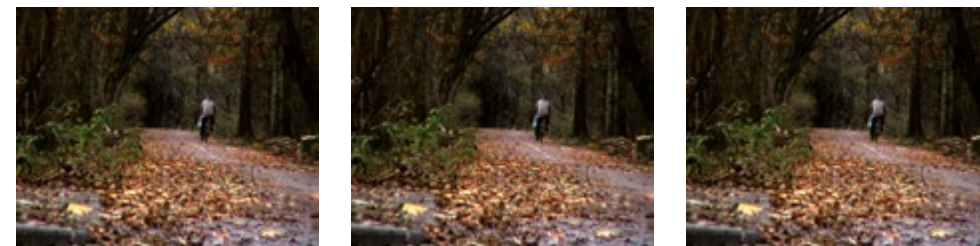


Aquello que parece quieto a pesar de moverse, contiene la esencia de dos fuerzas contrarias, que a modo de oxímoron produce una ancestral atracción, manifestada en la contemplación renovada del curso de los ríos, del horizonte marino, del cielo despejado o de la llama de una vela entre otros ejemplos. Un fenómeno similar sucede en aquello que gira rápidamente en torno a un eje axial, como determinadas ruedas, o algunos discos y peonzas. Precisamente, la rapidez borra los accidentes creando la falsa apariencia de una superficie sólida y aterciopelada, permitiendo la observación atenta de un fenómeno que a menor velocidad puede resultar mareante. La movilidad inmóvil es un fenómeno habitual; En los gimnasios la gente corre sobre una cinta giratoria sin moverse del sitio, la actividad mental no ofrece ninguna evidencia exterior y a menudo se compara con un tipo de colapso, con dar vueltas sobre el mismo asunto. Se percibe una quietud artificial producida por este movimiento. El aspecto contradictorio de lo-fijo-en-movimiento resulta fascinante para grandes y pequeños. El ejemplo más próximo de revolución imperceptible se contempla en el cielo. El eje de la tierra coincide con la estrella Polar, que parece fija en medio de un firmamento que se mueve alrededor de ella, pero en realidad la Tierra está rotando sobre sí misma, aunque no se pueda apreciar, ni al mirar la luna que da vueltas, ni al calentarse bajo el Sol en rotación. Aquello que gira sin que se pueda percibir, tiene en sí mismo una extraña cualidad de metáfora presocrática y su contemplación resulta hipnótica. Aunque estos fenómenos están muy presentes, no es fácil tener consciencia de ellos, la vida se desarrolla en el mundo de la revolución imperceptible.



294 Se crea o no en las apariciones marianas, se puede estar de acuerdo en que los milagros apenas se producen en los lugares sagrados sino que se convierten en sagrados precisamente porque allí se ha producido un milagro.

Dentro de un cuarto de baño cuelga *revolution** 2014, una bombilla en el extremo de un tubo. Los visitantes advertidos de la presencia de una propuesta artística, buscan la intervención sin apercebirse de que lo único que ocurre es que ésta gira alrededor de su propio eje de simetría axial. Tal como reza su definición: «Un eje de simetría axial es una línea o recta, tal que al rotar alrededor de ella una figura geométrica, la figura resulta visualmente inalterada». De modo, que el movimiento de giro de la bombilla, el casquillo y el tubo que la sostiene, sólo son perceptibles por sus escasas asimetrías y pequeños defectos de fabricación. El hecho de que una luz gire debería ser apreciable, pero el movimiento parece estático, aunque consiguientemente, no produce oscilación en las sombras. *Revolution** funciona con un motor, provisto de un sistema de transmisión eléctrico, para que la corriente llegue a la bombilla, evitando que los cables se trencen hasta romperse, que permanece oculto bajo el falso techo. Está instalado en el modesto cuarto de baño de una galería, allí donde ya no se espera encontrar arte. Tiene por tanto una ubicación discreta y una escasa presencia que opera en sentido contrario de sus altas aspiraciones. Esta colocación obedece al convencimiento de que la revelación y el tesoro se hallan en cualquier sitio, más que en los lugares especialmente acondicionados para ello²⁹⁴. Del mismo modo que el arte puede tener lugar en cualquier sitio inesperado, su sola presencia no lo dignifica automáticamente, como parecen pensar nuestros urbanistas, que utilizan el arte como una herramienta para ennoblecer lugares desolados. Girar sobre el propio eje, sirve a los derviches giróvagos para alcanzar el éxtasis, el giro simboliza para ellos la ascendencia espiritual hacia la verdad, de forma análoga a la luz, que es considerada un símbolo del conocimiento y de la verdad. Ser testimonio de una luz que gira sin que se pueda apreciar, induce a la desconfianza hacia lo sensible, en ese sentido apunta a cierta espiritualidad pagana, y a una necesidad de estar alerta a la hora de percibir el mundo, si no se quiere ser engañado por las apariencias. El título *revolution**, –revolución– es la definición mecánica del «giro o vuelta completa que da una pieza sobre su eje», pero es también una referencia política, puesto que algo empieza a moverse sin que pueda ser apreciado a simple vista. Lo que aporta *revolution**, con respecto a otras propuestas que operan en ese sentido, como pueda ser *yavoy** 2006, que es un *loop* en video monocal, un híbrido, realizado analógicamente, pero con el apoyo de efectos digitales, cuya acción gira entorno al movimiento inmóvil, es que *revolution** es la materialización de esa misma idea, lo que supone «pasar del no ser al ser», lo que los griegos denominaban ποιησις, poiesis –poesía–.



Invisibilidades manifiestas

Charles Ray propone dos realizaciones casi idénticas, **Spinning-Spot**, 1987 y **Rotating Circle**, 1988. En la primera de ellas se encuentra un círculo en el suelo de hormigón que está girando, y en la segunda se ve otro círculo que gira en la pared blanca, esta vez a mucha velocidad. Ambas son apenas perceptibles salvo por la circunferencia del corte. Una mirada atenta hará que se note que el suelo está compuesto de un aglomerado pétreo, salpicado de piedrecitas claras y oscuras que ayudan a percibir el giro. En **Rotating Circle** la dificultad es todavía mayor. La pared blanca apenas tiene la textura de haber sido pintada y al girar muy rápido queda movida como si estuviera desenfocada, por lo que casi no se percibe la ausencia de textura en el interior de la circunferencia.

El autor comenta al respecto:

This is a around that era and I have done a piece in the floor but I wanted to make make and invent sculptural. I wanted to take all of my... I was an angry young man, and I wanted to take all my angst and horror and angry and like just unload it, and put it in one location, and have It so real, that It would flip and turn abstract and for me may be dissipate

So what I did in my gallery, in Chicago, Feature gallery in Chicago... [...]

... I cut a two and a half feet, pull out of his floor and to a grey floor I put a grey disk in perfectly machined in the floor and spines at 3000 rpm.

And It just spun so fast that it appeared to be stationary and all the notion of movement will dissolve.

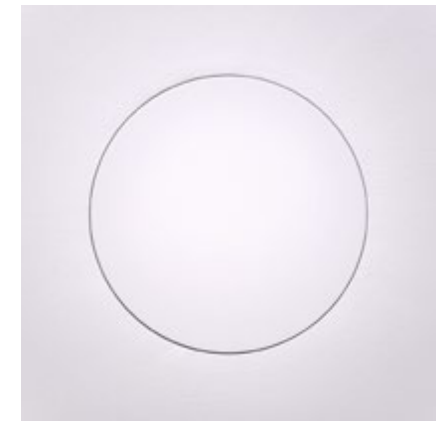
I liked there but it was dangerous, If you step on it, you would go flying across the room.

Eventually they have to put a chain across the gallery door and be careful in order to don't step on it.

It Wasn't so much the danger that bothers me at that time but it was this other element to the work that seems to be clinging on to it, that was unnecessary that danger gave it location and dissipate...

So eventually ...like One year later thinking and thinking about it. I make a disk the size of my head about nine inches and put it at my head height and spun it at the same time, at the same speed and called it rotating circle.

It removed that location became a portal or a portrait. I think it some times like a self-portrait. You can appear one way and something very different could be happening in your mind.



WILLSON, R. (2008) *Turning the Place Over.*



*

295 CalArts Visiting Artist Lecture Series Presents Charles Ray on December 12, 2013. Transcripción Siénad Spelman. 12 de diciembre de 2014. Disponible en: <<https://vimeo.com/92946025>> Consultado el 22 de agosto de 2015.

I'm very interested in the relation between thought and physicality. Between our, like I said earlier, our interiors and our exteriors.

It was also separated objects and these were not percent, per se, exactly what I would say this work is about. You didn't have to think of it in that way. Doing the most by doing the lest.

At the end ...the portal aspect of it.

Ray, C. (2014)²⁹⁵



296 Müller, W. y Schubert, F. *Historia del LIED en siete conciertos. Una cima temprana* [ebook]. recursos.march.es, 2012. [Consultado el 1 de enero de 2015]. Disponible en: <<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/co4225.pdf>>

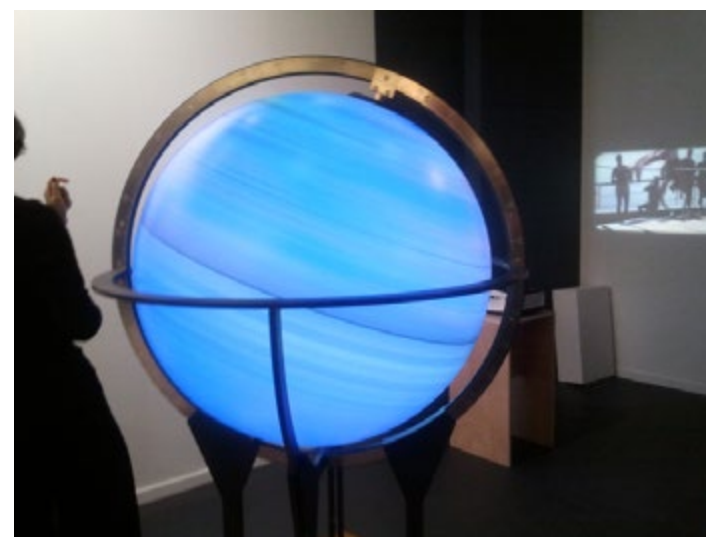
Se trata de dos intervenciones abstractas y casi invisibles, pero que una vez percibidas interpelan por la naturaleza de lo visual, sobre aquello que sucede delante de los ojos sin ser visto. Estas dos realizaciones están materializando un movimiento inmóvil, –sobre todo teniendo en cuenta la posibilidad de interpretar la intervención, tal como sugiere Ray en clave de autorretrato, una paradoja clásica que quedó reflejada en el poema de Wilhelm Müller Auf dem Flusse (En el arroyo) 1823²⁹⁶, –al que Schubert puso música–, donde el caminante contempla la superficie congelada del río bajo la cual ruge invisible el torrente, para identificarse con él.

Corazón mío, en este río
¿Reconoces ahora tu imagen?
Bajo su corteza,
¿se encrespara con tanta violencia?

*Mein Herz, in diesem Bache
Erkennst du nun dein Bild?
Ob's unter seiner Rinde
Wohl auch so reißend schwillt?*

297 Una revolución por día.

Fayçal Baghryche presenta un globo terráqueo que gira mucho más rápido que la velocidad de rotación de la tierra²⁹⁷. *Souvenir*, 2012, no altera la posición de la representación del planeta que gira sobre el propio eje axial que lo atraviesa desde polo norte al polo sur. Como el orbe es simétrico el movimiento resulta casi inapreciable, apenas puede percibirse por la grafía de los mapas que se mezcla en una mancha difuminada por efecto de la velocidad. Este es otro caso de intensidad aumentada cuya excesiva velocidad impide la transferencia de la información, de forma análoga a lo que sucede en *summertime** 2006. Quienes la presencian no pueden identificar lo que saben que está en su superficie. Los límites, las formas, los nombres y las fronteras se disuelven por el efecto de la velocidad, dando lugar a una imagen única y acelerada del planeta, cuya superficie se ha vuelto homogénea y sintética, de manera, que las divisiones que separan por nacionalidades, continentes, o áreas geográficas, dejan de ser pertinentes, ofreciendo una única



apariciencia global donde poder identificarse. Este mundo girando a toda velocidad es un reflejo de la celeridad a la que transcurren los acontecimientos y las vidas de sus habitantes.

Ventiladorproyectado* de 2003 abunda en la percepción de lo inmóvil, en aquello que se mueve, pero de una forma mas compleja. Consiste en una diapositiva de las aspas quietas de un ventilador que es proyectada sobre la aparente corporeidad de la falsa superficie que hace aparecer la hélice al girar, produciendo una imagen fija y fantasmal de algo que se sabe que está ahí aunque no se pueda ver. Se superpone la imagen sobre su modelo en movimiento, es decir sobre aquello que ya no está de ese modo, haciendo que prevalezca aquello que se sabe, sobre lo que se ve, y creando la falsa apariencia de un ventilador parado sobre un ventilador en marcha. Desde lejos parece en reposo, pero al aproximarse se oye el zumbido del motor y se nota, a pesar de su aspecto estático, la corriente de aire que despiende, desarticulando, de ese modo, la falsa apariencia de quietud para dar lugar a la contemplación de un complejo dinamismo que muestra lo-que-no-es, –la imagen– sobre lo-que-ya-no-está –la hélice parada–. **Ventiladorproyectado*** incide sobre la fricción entre las condiciones estáticas o dinámicas del mundo, tal como las veían Demócrito y Parménides, conjugándolas en un encuentro forzado e incierto, que pregunta por la naturaleza y la validez de nuestra experiencia y por el papel determinante que el conocimiento juega al sobreponerse y mediar sobre las apariencias.



Presentando lo contrario

Es difícil calificar una alteración con el término invertir, para referirse a una operación concreta. Si se quiere hacer referencia a «una bandera americana invertida» se puede estar aludiendo a muchas operaciones diferentes; a ponerla boca abajo, a girar la imagen ciento ochenta grados sobre un eje vertical, o sobre un eje horizontal, a cambiar las barras por estrellas y las estrellas por barras, a poner las estrellas sobre fondo rojo y las barras azules etc. A pesar de esta ambigüedad se sabe que el significado de la palabra «invertir» hace referencia a hacer lo contrario de alguna de sus características, sin que se pueda especificar cual de ellas.

Si se considera que lo contrario de un espacio es el volumen que alberga, entonces muchas propuestas de Rachel Whiteread, podrían servir de ejemplo. Entre toda la gama de volúmenes en negativo que Whiteread ha mostrado, me he inclinado por la serie **Detached**, de 2012, en su emplazamiento rural, en vez de su exhibición dentro de espacios expositivos, porque muestra el objeto en su contexto original, allí donde el gesto –por el hecho de haber evitado una

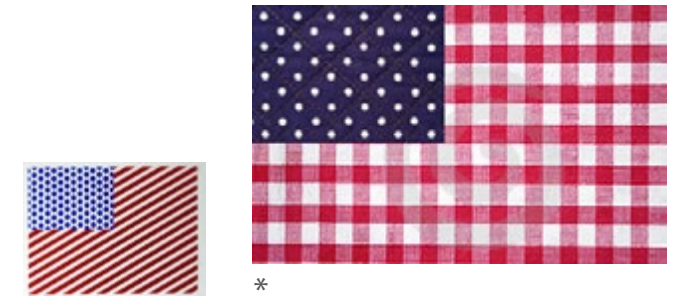


*

recontextualización– se percibe más aisladamente. Whiteread utiliza el propio habitáculo como un molde, presentando el volumen negativo que genera dicho espacio al ser rellenado por una sustancia que se solidifica en su interior, aunque probablemente el proceso de realización sea más complejo y fragmentario. En el volumen presentado se pueden reconocer los huecos de la puerta, de las ventanas y de los listones con los que están hechas las paredes. Whiteread presenta el interior del molde donde se podrían obtener las casetas, porque el modelo concreto escogido es una caseta prefabricada de cuya misma tipología se fabrican muchas unidades. En este sentido la propuesta equivale a la matriz a partir de la cual se generan los originales. Solidificar el espacio permite observarlo desde fuera rodeándolo en vez de dar vueltas dentro de él, lo cosifica y lo conceptualiza, si se acepta la etimología –ya citada– de concepto que, como explicaba anteriormente, procede de el verbo latino *capere* significa «coger entre las manos», hacer que algo sea abarcable, manejable, es hacerlo conceptualizable. El espacio es difícilmente abarcable, si se piensa en el espacio arquitectónico o el de una caseta de aperos, pero aquí sucede lo contrario, es el visitante el que rodea el espacio. De modo que *Detached* provoca una inversión de los roles entre el visitante y el espacio. Este espacio al materializarse se vuelve impenetrable y refractario a las visitas, ofreciendo a la vista sólo la superficie o el límite dentro del cual existía anteriormente, monumentalizando la memoria de lo insignificante y haciendo invisible el propio espacio perdido que monumentaliza. En *pantallablanca** ocurre algo similar, el espacio protagonista es ocultado por la misma pantalla y la proyección.

Al inicio de este apartado se cuestionaba lo que podía ser una bandera invertida y a todas las posibilidades ya mencionadas, hay que añadir que lo inverso de una bandera puede ser también la misma enseña, cuyos colores originales han sido reemplazados por sus inversos u opuestos, del mismo modo en que aparecen en un negativo. Es decir, cada color se substituye con el que ocupa el lugar opuesto en el círculo cromático.

Donald Judd, hizo en 1968 *American Flag in Negative Colors of the Spectrum*, y en 2013 se presentó *despaña**. Ambas obras son las banderas invertidas de los países a los que pertenece cada artista respectivamente. Esta propuesta es un símbolo en negativo, es tanto negar la bandera del propio país, como negar el símbolo y aquello que representa. Tanto una como otra surgieron en un momento en el que los respectivos estados de origen se comportaban de un modo deplorable, descuidando a sus propios compatriotas. En el caso de *Flag in Negative Colors*, coincide plenamente con la guerra de Vietnam y en el caso de *despaña** coincide con un torpe, cuando no perverso, manejo de la crisis económica, donde el estado español se desinteresó por la gran mayoría, especialmente los más vulnerables de sus administrados. Estas circunstancias favorecen el desarrollo de un sentimiento anti-estatal que se materializó en forma de negación



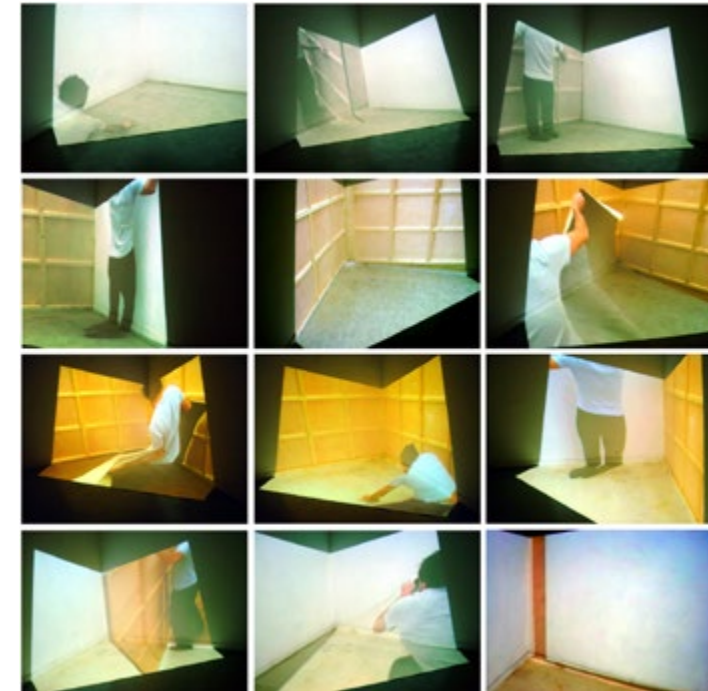
de la bandera. Además de las coincidencias se pueden mencionar las leves diferencias entre ambas. Mientras *American Flag in Negative Colors*, es una bandera enmarcada, *despaña** sin embargo es una bandera que se comporta como tal, es decir, se presenta colgada de un mástil con su cuerda y su soporte negros, también en negativo, pues la mayor parte de los mástiles y accesorios son de color blanco. *Despaña** es una bandera que se convierte a medias otra cosa, a la vez que sigue siendo una bandera y sigue ondeando como tal. Cabe mencionar que no tuve conocimiento de la propuesta realizada por Judd hasta el 2015, por lo que se presencia otra coincidencia que la adscribe a una estrategia global, como ya ha sido tratado en el apartado sobre los círculos viciosos, tal como expresan Faulkner, Dostoyevski, y Prieto entre otros muchos; las ideas están en el aire.

²⁹⁸ Buster Keaton ya había mostrado en *One Week*, 1920 el exterior-interior reversible de una pared de la cocina de la famosa casa que deconstruye.

Plisplás* es una video-instalación del 2004, en la cual se proyecta sobre una esquina, cómo una persona pone del revés los paneles de un decorado, girando ciento ochenta grados las dos paredes de madera y el suelo de moqueta que la proyección abarca. Todos los elementos son rotados sobre sí mismos ofreciendo a la vista el revés del propio espacio que delimitan²⁹⁸, emplazando al sujeto en el reverso virtual del espacio que ocupa. Las paredes reales de la sala pierden momentáneamente su solidez para tomar la apariencia de un falso decorado. La realidad se confunde con la apariencia de realidad y es percibida como una construcción artificial que al girarse sitúa al observador en la trastienda de esa falsa verosimilitud. *Plisplás** crea un espacio imposible. Una concavidad al revés no puede ser habitada, es sólo un espacio virtual donde la mente no puede arraigar, es tan sólo un estadio mental pasajero que se abre al individuo.

²⁹⁹ École Supérieure d'Art et Design, Valence.

Retournage* es una propuesta del 2002, donde la representación del propio espacio expositivo ocupa el plano opuesto. Al entrar se camina sobre la representación dibujada del techo, y sobre el suelo se delimitan, con collages, dibujos y pequeñas intervenciones tridimensionales, las baldosas del pavimento. En las paredes ocurre lo mismo, cada una recibe la representación de aquello que tiene enfrente. Esta representación aparece subordinada al espacio a la vez que, como en otras propuestas mencionadas, se apropia de él. Esta propuesta tuvo lugar en unas condiciones de colaboración que dieron lugar a un proceso participativo. Varios estudiantes de una facultad cercana²⁹⁹ participaron en el dibujo, lo cual favoreció que se produjeran pequeñas micro-intervenciones individuales de los colaboradores, dentro de un estricto ámbito regulado, de tal modo, que para mantener la unidad se les pidió hacer un dibujo lineal y permanecer dentro de una gama cromática próxima al rojo, respetando la escala del modelo. Dentro de la representación se produjeron las condiciones adecuadas para una muy reglada libertad que dio lugar a un estrecho margen para la individualidad, que los colaboradores, ya fuera por demasiada presión, excesivo respeto, timidez o falta de empeño, apenas supieron o quisieron



aprovechar, a pesar de lo cual acabó por manifestarse en las diferentes variaciones plásticas que cada artista aplicaba en el área donde actuaba. El respeto por las normas previas no dejaba lugar a explayarse, sin embargo, se percibe una sutil tensión entre la objetividad requerida y subjetividad que crece hacia dentro de la propia representación, logrando así despegarse del objetivo mimético a la vez que se abren nuevas puertas a la interpretación.

Negando

La negación implica una disconformidad con aquello que se niega, casi cualquier propuesta artística está negando la realidad al afirmar una versión de ella que no resulta coincidente. Para definir una cosa, se recurre tanto a nombrar sus propias características como a lo contrario; señalar el contraste con aquello que lo rodea. Es el caso de la definición negativa, que se fundamenta en lo que la cosa no es, en la diferencia. En todos los campos donde opera cierta necesidad de identidad, a menudo encuentran en la negación y el antagonismo un cómodo aliado a la hora de determinar aquello que los define. Una persona puede reconocer más fácilmente sentirse «X» en la medida en que no se siente «Y», de modo que resulta una estrategia eficaz y persuasiva para convencer a los indecisos y convertirlos en partidarios, estrategia que ponen de manifiesto los nacionalismos enfrentados.

Notscotchwhisky*, 2007, es una escoba que traspasa un barril de Whisky, en el fondo de una bodega escocesa. La circunstancia de que una madera ajena al barril, esté en contacto con el líquido es considerada como un incumplimiento de la normativa que legitima si un licor reúne las condiciones para ser denominado *scotch whisky*. Esta regulación prohíbe cualquier intrusión porque pretende evitar la sobre-aromatización de la bebida³⁰⁰. Sin embargo *notscotchwhisky** anula esta posibilidad, ya que tanto el barril como el mango de la escoba han sido confeccionados con la misma madera de roble americano, por lo que su sabor permanece inalterado. Pero para asegurarse de que el líquido contenido no pudiera ser llamado *scotch whisky*, la compañía patrocinadora cometió, a propósito, otra infracción de la normativa reguladora, mezclando dos aguardientes pseudo-diferentes, originarios de dos destilerías mellizas, distantes entre sí apenas docientos metros y cuyo producto había sido obtenido con similares procedimientos e ingredientes. De manera que el aguardiente de malta madurado en barril de roble americano que antes contuvo jerez o bourbon, como mandan las escrituras, es *notscotchwhisky**, tal como reza la etiqueta, un objeto identificado oficialmente como aquello que no es, sin que se sepa claramente aquello que es. A pesar de todos estos esfuerzos, se sabe que es

³⁰⁰ Procedimiento legítimamente aceptado en el caso del *Bourbon Whiskey*.



*



whisky, hecho en escocia, que huele a *whisky* escocés y sabe a *whisky* escocés, porque de algún modo y a pesar de las infracciones, sigue siendo *whisky* escocés, aunque paradójicamente no pueda ser llamado así. *Notscotchwhisky** es el intento inútil por parte, tanto de la bodega patrocinadora, como del artista invitado, de negar lo evidente y llamar a lo que es como aquello que no es. Una operación que se asemeja en parte a la ya citada propuesta de Craig Martin, *An Oak Tree*, de 1973.

En el centro histórico comercial de la ciudad de Guatemala, donde muchos reclamos sonoros compiten ruidosamente por la atención de potenciales clientes, tras las persianas de un negocio cerrado, a todo volumen, sonaba *Negafonía**, 2010, una locución al estilo de otras muchas locuciones comerciales que bombardean a los transeúntes, diciendo así:

No se detenga señor, no se detenga señora, pase de largo sin ningún compromiso.

No tenga pena, no venga a verlo, porque acá no hay nada que ver, no hay ninguna mercadería detrás de nuestras persianas cerradas, no tenga pena señor, no tenga pena señora, no se fije en esto, aproveche, aproveche, no pase adelante y quédese en la calle con su canasta, no pierde usted nada si no se lleva nada, mas barato que lo barato que barbaridad señora, increíble pero cierto.

No abrimos a ninguna hora del día o de la noche, estamos cerrados desde las 9 de hoy hasta las nueve de mañana, estamos cerrados de lunes a domingo, toda, todita la semana, de enero a diciembre aquí no se vende ni se compra nada, no tenga pena, no tenga pena, y no pase adelante porque estamos cerrados los 365 días del año así que ni siquiera lo intente que ya no estamos aquí, para esperarlo ni para invitarlo.

Aproveche aproveche que no tenemos nada que ofrecer, ni ofertas ni súper ofertas
aproveche señor, aproveche señora, que no tenemos rebaja ni súper rebajas
recuerde recuerde que no le trajimos nada de nada el día de hoy nunca mas le vamos a buscar ni a traer los mejores precios
lo que usted encuentre por acá no es oferta ni súper oferta, no es rebaja ni súper rebaja
no tenga pena, no tenga pena y desaproveche, deje pasar la oportunidad
usted se va de acá tal como vino con su canasta y las manos vacías.



No pase adelante ni tenga pena, no tenga pena ni pase adelante,
 no meta la mano porque aquí no queda nada,
 no se acerque porque aquí no hay nada que comprar.
 No tome su canasta ni la llene de un montón de cosas que no
 tenemos hoy,
 ni grandes ni chicos, ni niños ni niñas, ni damas ni caballeros,
 no pasen adelante porque aquí nadie es bienvenido ni bienvenida.

³⁰¹ Célebre entrenador de fútbol americano a quien se le atribuye la frase "The difference between ordinary and extraordinary is that little extra".

El centro de Ciudad de Guatemala es un área con mucha actividad comercial de modo que algunos negocios utilizan la megafonía como reclamo para sus clientes potenciales. Esta estrategia resulta poco eficaz pero contribuye a generar un ambiente comercial muy reconocible. *Negafonía**, 2010, cambia la «M» por la «N» subvirtiendo la naturaleza del mensaje comercial para anunciar tautológicamente lo obvio, convirtiendo lo ordinario en extraordinario. Como dicen Jimmy Johnson³⁰¹ y dijo Dora García en *Perpléxity*, 1996, «La diferencia entre ordinario y extraordinario está en esa cosita extra». Lo ordinario no se anuncia, es ordinario precisamente por la ausencia de énfasis; resaltar su presencia transforma su naturaleza, designándolo como algo que merece la pena ser tenido en cuenta. *Negafonía** neutraliza la competencia entre lo ordinario y lo extraordinario, reclamando para lo común el mismo estatus que para lo excepcional, equiparándolos al mismo nivel. Es así mismo una manifestación de la recesión del comercio tradicional en favor de las grandes superficies, a la vez que una estrategia anti-comercial expresada en el mismo medio y con las mismas armas que su oponente.

En lugar de negar el propio mensaje, Ross Sinclair subvierte el tono amable de aquellos que buscan de una forma de vida alternativa, intentando, sin éxito, separarse de la sociedad. En *Aggressive Utopian croft model* 1996, Sinclair ubica una pequeña vivienda, alejada de lo convencional, dentro de una pequeña parcela vallada. En los muros de dicha vivienda están escritas frases hostiles contra el estilo de vida predominante. *Aggressive Utopian croft model*, está cargada de ironía. En primer lugar, por que la valla que acota el terreno donde se yergue la caseta pone de manifiesto el uso privado de un bien que paradójicamente, según las ideologías utopistas que pretende representar, debería ser colectivo. Y en segundo lugar por el uso de hierba artificial inapropiada para las reclamaciones ecologistas ligadas a estas ideologías, pero sobre todo, por el tono coercitivo e imperativo de las frases que provienen de una cultura, en principio vinculada al respeto mutuo y la no violencia. Frases que están escritas en una tipografía de «palo seco» que se asocia más fácilmente a los carteles –y las prohibiciones– institucionales que a una comunidad disidente. Sinclair crea una situación donde los que no son partidarios de la sociedad tal como la conocemos acaban

La diferencia entre
 ordinario y extraordinario
 está en esa
 cosita extra.



por asumir los mismos defectos que condenan. En la instalación de Sinclair se identifica una doble negación, aquella que niega el estilo de vida dominante, y a su vez, la negación de la coherencia de quienes pretenden cambiarlo.

³⁰² Se puede ver en los créditos finales del film, que cuenta con el apoyo de numerosas instituciones.

La negación que propone Santiago Sierra en, **No**, es casi siempre radial, expansiva y omnidireccional. Ubica, pasea o proyecta unas grandes letras, «N» y «O», por diferentes ámbitos significativos negando todo aquello que hay a su alrededor. Se ha citado anteriormente a Danto, A., quien refiriéndose a Jasper Johns, recuerda que una letra pintada es una representación de la letra, a la vez que una letra, es decir que la escultura de una «N» y una «O» son una «N» y una «O» reales, es decir, es un «NO» real, no sólo su representación. Estas letras siempre están en lugares claves, y es precisamente el contexto quien acaba de dar pleno sentido a la negación, plantándose en medio del desastre y expresando su disconformidad a todo volumen. Diferentes formatos dan nombre a piezas distintas que en ocasiones se inscriben dentro de **No global tour the Film**, 2010/11, una película que recoge distintos viajes y emplazamientos de la partícula negativa, que permanece idéntica en muchos idiomas, a través de diversos países y entornos. En **No en marmol de carrara y vaselina**, 2010, las letras están hechas en piedra –para presumiblemente aprovechar la ocasión de la *Biennale Internazionale di scultura di Carrara*– y cubiertas de vaselina, para rubricar una especie de gol que ha penetrado viscosamente a través de un estrecho margen institucional, para desmonumentalizar un material ligado a la celebración misma del poder, cubriéndolo de otra sustancia indirectamente relacionada con la sodomía, lubricando de ese modo, el contacto entre la oposición radical y lo establecido. Las mismas letras con la misma tipografía de «palo seco» son proyectadas mediante un cañón de luz en **No projected above the Pope**, 2011, sobre una actuación del Papa Wojtyla en la celebración del *World Youth Day* en Madrid. Sierra escoge quirúrgicamente los entornos y los símbolos del poder, sobre los cuales la negación alcanza un sentido pleno subvirtiéndolo la situación. Negando de este modo la expresión mas espectacular de religión, el poder financiero, la monumentalidad, la marginación, la pobreza, el consumo, las miserables viviendas sociales o los propios eventos artísticos, entre otros escenarios. Constituye una protesta radical, individual y colectiva, contra el sistema y sus aberraciones, realizada paradójicamente desde dentro del propio sistema³⁰².

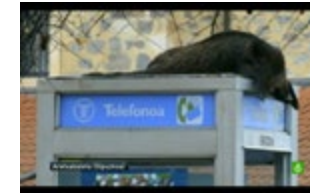


4.4. EN EL UMBRAL DEL SENTIDO

³⁰³ Cortazar, J. Del lado de acá. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965, p.194.

Lo absurdo no son las cosas, lo absurdo es que las cosas estén ahí y las sintamos como absurdas.

Cortazar, J (1965)³⁰³



³⁰⁴ Unamuno, M. San Manuel Bueno, Mártir. Capítulo 6. *Vida de Don Quijote y Sancho*. 12ª Ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1961, p.230.

... Sólo el que ensaya lo absurdo es capaz de conquistar lo imposible.

Unamuno, M (1961)³⁰⁴

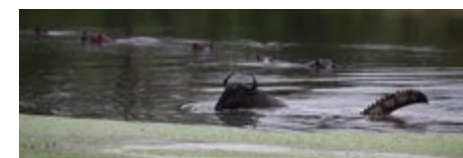
A menudo el mundo se presenta como refractario a la lógica, las situaciones que escapan a nuestra razón se consideran absurdas. Se puede decir que lo absurdo carece de sentido, quiebra la linealidad de la razón, distorsionando el equilibrio de la sensatez, trastornando la jerarquía de los hábitos adquiridos y provocando una ruptura con lo establecido. Lo absurdo está fuera de la realidad normalizada, pero paradójicamente puede llegar a sumergir al individuo en sus aspectos más esenciales. El concepto de absurdo fluctúa entre lo irracional, lo extremadamente irrazonable o el sinsentido. Otro tipo de absurdo del cual sólo está separado por una sutil, ambigua e intermitente diferencia, es aquel en el que conviven tanto la trascendencia como los lugares comunes del pensamiento. Para Camus el absurdo remite a la tensión entre la necesidad humana de buscar valor, significado y claridad en la vida, y su incapacidad para encontrarlos, como fruto del divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona. La aceptación sin resignación del absurdo abre para los existencialistas una vía hacia la libertad.

Sin embargo la experiencia demuestra que en ocasiones algo que parecía absurdo deja de serlo, a la luz de una observación más perspicaz o de la adquisición de nuevos datos que relacionen lo que antes parecía ajeno o desconectado. No se puede afirmar que la ausencia de lógica sea un estado perpetuo, el sentido ausente es susceptible de presentarse más adelante. Por tanto, toda falta de sentido es potencialmente transitoria se puede afirmar que lo absurdo es aquello que no tiene sentido «todavía», de modo que ocupa un lugar incierto y dinámico de tránsito entre la ausencia y la potencialidad del sentido. Este incierto limbo se instala en la antesala de la razón o del conocimiento. Lo absurdo, es pues, una calificación transitoria e inestable que nombra disonancias y que puede funcionar como una pregunta desafiante, a la espera de su interpretación.

Una propuesta absurda coloca al individuo en una situación paralela a la que se encuentra el propio artista, evidencia su incapacidad para dar sentido al mundo o refleja la falta de sentido de éste. Esta



*



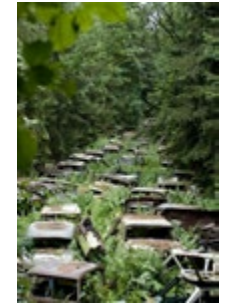
situación obliga al potencial intérprete a seguir un camino que no conoce y a construir un andamiaje que se apoye en intuiciones, situándose frente a la cuestión en las mismas condiciones y con las mismas herramientas que el propio artista frente al mundo. Se abandona al sujeto un poco a su suerte, enfrentándolo a su predisposición de generar sentido o a su capacidad para sobrevivir ajeno a esta necesidad, lo cual es ya un posicionamiento moral.

La ausencia de sentido resitúa al interlocutor en un estadio natural de asombro o perplejidad, no comprender el mundo resulta familiar durante la infancia o en la ignorancia, situando al individuo frente a la conocida experiencia de lo desconocido. El arte genera esta respuesta, bien sea desde la ausencia de moral, o bien contra la cristalización del mundo, contra la mitificación de los conceptos y los significados. La propuesta absurda reclama audacia por parte de quien la presencia, para adentrarse en ese terreno incierto, a riesgo de provocar el rechazo de quienes sientan la ausencia de seguridad como un impedimento a la hora de adentrarse en este territorio.

Como afirma Blanchot «La obra, no es de ningún modo un lugar cerrado»³⁰⁵, la obra no tiene centro, adolece de un único y unívoco significado, es una respuesta –quizá la única posible– a la dificultad de hallar sentido, una respuesta única a ese mundo que se ha vuelto incomprensible y que le responde con otra pregunta, pagando con la misma moneda.

Absurdos razonables

Dentro de mi producción se encuentran otras propuestas cuyo sentido no aflora con claridad. Sin embargo, aunque desde el punto de vista del creador se reconozcan fácilmente los puentes que en su momento sirvieron para relacionar aspectos supuestamente dispares, para el observador no son evidentes. Desde mi perspectiva estos vínculos permanecen en un estado de latencia, pudiendo reactivarse bajo el auspicio de una mirada atenta o entrenada. De este modo se puede identificar en ellas, tanto la suspensión del sentido, como su posterior restauración. Estos trabajos suponen una evolución que se despegaba de una producción concebida desde la voluntad de ejercer un estricto control sobre el significado, hacia otro momento posterior, que se podría describir, como de relativa madurez o capricho, que se manifiesta en una creciente confianza en la intuición. Esta transformación ha hecho evolucionar mi producción, desde una preocupación consciente, empeñada en controlar la recepción del significado, hacia una perspectiva opuesta,



*



*



*

³⁰⁵ Blanchot, M. Capítulo XXV. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005, p.253.

aquella que, desde la confianza, considera que sería deseable que lo que quiera hacer signifique para los demás algo que sea digno de ser mirado, porque de lo contrario no habría valido la pena haberlo materializado.

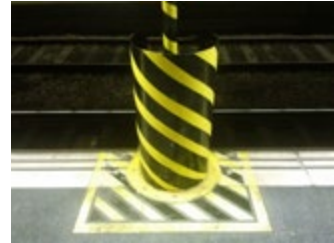
Si el arte no sirve para ser más libre y poder dar rienda suelta a la intuición se puede convertir en una ocupación o un trabajo, como decía Jhonathan Meesse, citado en la introducción. Afortunadamente, a pesar de este profundo cambio de perspectiva en la producción no he notado diferencias notables en la percepción de mis nuevas propuestas.

En 2014 se presentó *peligroinmanente**, una bombona de butano conectada con una sirena luminosa giratoria, intervenida de tal modo, que la luz proviene de una llama que arde en su interior, consumiendo el propio gas de la botella. Ambos materiales han sido extraídos de un entorno cotidiano, juntando la propagación del estado de alarma, público y exterior, con el ámbito doméstico privado e interior.

Esta propuesta no se relaciona, como en otras ocasiones, con el contexto arquitectónico, si acaso con otro ámbito en el que también estamos inmersos; el entramado socio-político de la crisis actual. Están sucediendo cosas graves a nuestro alrededor que no conviene ignorar. *Peligroinmanente** alarma indiscriminadamente sobre la generalización de un riesgo sin especificar, a la vez que sobre la propia amenaza que él mismo propaga. Una llama cerca de una bombona de butano contraviene las normas básicas de seguridad, de forma que opera como una advertencia sobre el peligro que a la vez está generando. Ocurre que paradójicamente el único riesgo real sobre el que conviene protegerse está asociado a la rejilla de protección, que en vez aislar del calor de la sirena, se calienta con la llama, pudiendo ocasionar quemaduras, generando fundadas sospechas y desconfianza, sobre aquello que en principio ha sido instalado con la pretensión de advertir de un riesgo, no de generarlo. Esta coexistencia del peligro y su advertencia en un sólo objeto da lugar a una sinrazón que sólo puede dejar de serlo en la medida en que se pueda equiparar a otros sinsentidos de la situación actual, si es que un absurdo puede legitimar a otro.

*Acúfono** 2013, es un megáfono pegado a la pared que reproduce cantos de pájaros repetidos con el ritmo de los eslóganes que se corean en las manifestaciones³⁰⁶. Al aproximarse se percibe un sonido rítmico con sordina que se identifica con las protestas, pero a medida que el visitante se acerca se apercibe de que la reivindicación no está expresada con palabras sino con el piar de los pájaros. A cierta distancia, la escucha del conocido ritmo, puede inducir a hacer creer momentáneamente que los mensajes son potencialmente comprensibles. Sin embargo la proximidad desmonta esta suposición al constatar que el eslogan no está construido por un lenguaje humano, sino por voces incomprensibles

³⁰⁶ Eslóganes cuyas sílabas se juntan o se separan más o menos forzosamente para dividirse en seis golpes de voz repartidos en dos estrofas, del tipo: «¡más-justicia!, ¡menos-repre-sión!» o «¡No-hace-gracia!, ¡la-falsa-demo-cracia!»



*



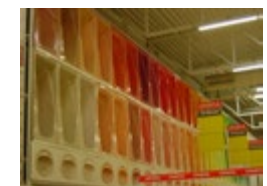
FLOYER, C. (2009) *Secret*.

de origen animal. La idea de que los pájaros se reúnan para expresar su desacuerdo puede parecer tan absurda que provoque rechazo, aquí se topa con el muro del sinsentido. Sin embargo, si el sujeto se considera a sí mismo en el umbral del conocimiento, situado a las puertas de un sentido insospechado, susceptible de ser explorado, se puede aventurar hacia otras interpretaciones razonablemente plausibles. Se puede entender la propuesta, bien como un intento de la propia naturaleza por expresar su disconformidad hacia el trato que recibe, bien como que el desacuerdo se ha generalizado inundándolo todo, hasta tal punto que se ha extendido hacia más allá de lo propiamente humano.

En *Indoor Lighting for my Father*, 1988, de Jessica Stockholder se encuentran objetos de uso cotidiano intervenidos y mezclados con artefactos de nueva creación, a la vez que con elementos del propio espacio expositivo. Estos objetos y artefactos establecen relaciones muy diversas entre sí, que se pueden identificar, pero que son extremadamente inciertas a la hora de interpretar. De modo, que al percibirlos se nota que no son absolutamente caprichosas pero que el sentido se oculta. El individuo se halla frente a una apariencia de lógica ininterpretable. Del mismo modo que puede resultar atractivo un discurso bien estructurado en una lengua desconocida, aunque no se entienda su contenido, se percibe que Stockholder compone con una lógica interna, aparentemente guiada por una intuición, que se trasluce claramente, aunque resulte una incógnita hasta qué punto pueda llegar a ser verbalizable, pero que en cualquier caso, no es fácil de descifrar. Estas relaciones se pueden identificar; en ocasiones son cromáticas, en otras formales, rítmicas, etc.. Sin embargo no quiere decir que estas relaciones sean positivas y armónicas, pueden perfectamente operar en sentido contrario, negativamente, por oposición o por contraste. Lo verdaderamente singular de estas relaciones es que los objetos que incorpora quedan exonerados de gran parte del significado que fuera del hecho artístico arrastran. Esto no obedece a un capricho —se ha dicho antes que el artista no puede elegir lo que las cosas significan o dejan de significar— sino que Stockholder, al intervenirlos, logra neutralizar su propia identidad, haciendo que se conviertan en un objeto nuevo, equiparándolos a otras partes de la propuesta en la que obviamente hay materiales, pero no objetos. Esta operación se lleva a cabo sustrayendo una parte, pintando un trozo, cambiando de posición o juntándolo a otro material u objeto. Stockholder juega con los límites de lo que aparece, las cosas se mezclan, se fracturan, se diluyen o se subrayan para crear una realidad nueva donde operan otras leyes de reconocimiento que en lo cotidiano, creando espacios donde campea una extrañeza primitiva y extralingüística, donde el saber queda suspendido y la intuición transporta hacia nuevos lugares. *Indoor Lighting for my Father* vuelve extraños los objetos conocidos, situando al sujeto frente a un grado tal de des-reconocimiento, que le obliga a desaprender lo que ya sabe para componer intuitivamente nuevas maneras de enfrentarse a lo desconocido, sin



*



*

que lo conocido que hay en ello pueda acabar por servir de auxilio. De modo que no se sabe muy bien delante de qué se está, no se perciben sus límites con claridad, porque a menudo se expanden por el espacio, sin que se pueda saber a ciencia cierta, dónde empieza ni dónde acaba la propuesta, que acaba por entremezclarse con la realidad circundante, promoviendo que la mirada, que busca la singularidad, se deslice hacia el exterior del hecho artístico.

Como en el caso anterior he escogido una obra cualquiera, del mismo modo que podría haber elegido otra similar. Las propuestas de Sarah Sze son en conjunto muy parecidas y en el detalle muy distintas. Sze ofrece una constelación de objetos, artefactos y materiales que coexisten a caballo entre un orden preciso y un caos aparente que se expande y se encarama por dentro y fuera del espacio expositivo a través del cual se puede circular.

Zse instaló **Triple Point**, 2013, en el pabellón americano en la bienal de Venecia, ocupando diferentes ámbitos, a los que llamó *pendulum*, *planetarium*, *observatory* y *gleaner* respectivamente, usando el espacio como parte y como soporte de la instalación. *Pendulum* y *Planetary* se ubican sobre unas estrellas del propio pavimento, que le sirven para desplegar sobre él todo un montaje concéntrico, apropiándose del edificio que se funde en un todo con su propuesta. La propia artista explica al respecto:

Each of the rooms function as an experimental site, in which objects attempt to become instruments or assemblages that seek to measure or model our location in time and space. the aspiration to build models to capture complexity—and the impossibility of that undertaking—underscores this body of work.

Zse, (2013)³⁰⁷

Una de las virtudes de sus intervenciones es que requieren una experiencia directa. La documentación fotográfica no permite hacerse una idea completa, ni orientarse correctamente, y por consiguiente, resulta difícil profundizar en las características propias de cada ámbito, de modo, que haciendo una excepción voy a referirme a su trabajo de forma general más que a sus características específicas, aunque todos los comentarios estén extraídos directamente de la observación crítica de dicha documentación.

A primera vista se puede apreciar una reunión heterogénea de diversos objetos, unos más comunes y otros más extraños, que parecen organizarse siguiendo un patrón, a veces puramente orgánico, y otras marcadamente artificial. El propio orden se erige en verdadero protagonista; casi ninguno de los elementos parece por sí mismo imprescindible, un objeto podría cambiarse por otro de distinto color, una planta podría substituirse por otra de otra



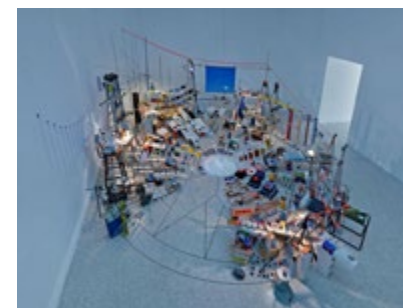
*



*



*



*



³⁰⁷ Zse, S. sarah sze represents the US at venice art biennale 2013 [online]. designboom.com | architecture & design magazine, 2013. [Consultado el 12 de agosto de 2015]. Disponible en: <<http://www.designboom.com/art/sarah-sze-represents-the-us-at-venice-art-biennale-2013/>>

especie, o un trozo de papel valdría en lugar de un plástico y la propuesta seguiría siendo la misma. En cambio la forma en que se estructuran no parece que pueda ser modificada sin que se vea alterado el espíritu y la interpretación del conjunto. Los objetos están unidos, pegados, atados, o en ocasiones separados de los demás, pero siempre están en relación con una estructura superior. Dependiendo de estos patrones, los objetos y las combinaciones de los mismos, se disponen con arreglo a estructuras convergentes, divergentes, centrífugas, centrípetas, laminares, helicoidales, geométricas, estratificadas y un largo etcétera. Estas configuraciones parecen provenir de orígenes muy diversos, se pueden reconocer ordenaciones propias de la astronomía, del urbanismo, del arte, de la física, de la arquitectura, de la informática, del bricolaje, de la enseñanza, del almacenamiento, de la clasificación, de la biología, del marketing y de casi todos los ámbitos donde las cosas se ordenen por sí mismas o sean ordenadas por el hombre con un propósito y una forma particular. El tema de sus trabajos es muy concreto a la vez que muy genérico, pues todo está relacionado con algún tipo de estructura y lo que está fuera de la estructura. Lo caótico, también encuentra lugar en sus propuestas. Estas ordenaciones se entremezclan entre sí, se superponen, se combinan y se intercalan unas con otras, lo cual produce una simultánea impresión de orden y caos, aunque este caos fluya subrepticamente dentro de diversas y heterogéneas disposiciones.



*



*

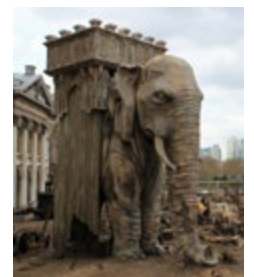
³⁰⁸ Baudrillard, J. I. Las estructuras de colocación. ¿Hacia una sociología de la colocación? *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI, 1997, p.29.

La organización de las cosas, incluso cuando pretende ser objetiva en la empresa técnica, es siempre, al mismo tiempo, un registro poderoso de proyección y de inversión. La mejor prueba de esto la tenemos en la obsesión que aflora a menudo detrás del proyecto organizacional y, en nuestro caso, detrás de la voluntad de colocación: es necesario que todo comunique, que todo sea funcional, que no ha ya secretos, ni misterios; como todo se organiza, todo es claro entonces.

Baudrillard, J. (1997)³⁰⁸

Estos órdenes ocupan el espacio expositivo obedeciendo a la materialización de estructuras mentales, en cuanto que todas han sido previamente asimiladas y se convierten en arte al materializarse. Las propuestas de Sze son refractarias a una unidad concreta, carece de contornos definidos que permitan atraparla en una sola forma determinada. Esta acumulación podría considerarse como una conglomeración de pequeñas anomalías de distinto orden e intensidad a las puertas de una lógica venidera, o hasta que al aglutinarse adquieran un sentido coral, tan incierto como familiar.

Isa Genzken mostró *Elefant*, 2006, un heterogéneo conjunto que en un primer momento despista al observador. No se identifica cual es el sentido en torno al que se han reunido esos materiales, ni porqué



309 Doran, A. *Genzken's Anarchic Objects - Revista - Art in America* [online]. artinamericamagazine.com, 2015. [Consultado el 14 de agosto de 2015]. Disponible en: <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/genzken's-anarchic-objects/>>

han adoptado tan insólita configuración. Esta propuesta fue descrita por Anne Doran como «un glorioso manojo de láminas enrolladas, flores artificiales, juguetes, tela y plástico de burbujas rociado con espray cayéndose del pedestal»³⁰⁹. Falta mencionar una ramita y tuberías de plástico.

Las láminas blancas verticales se apoyan delicadamente sobre el suelo desdibujando los contornos de la peana, integrándola y cubriendo su solidez con inversa ligereza. El entramado de láminas enrolladas y tubos de plástico se curvan por su propio peso flácidamente, contraviniendo la fuerza y la verticalidad que caracteriza el género escultórico. Las plantas reales se mezclan con las flores artificiales, confrontando y fundiendo realidad con representación. Al pintar con espray los distintos elementos, Genzken establece vínculos cromáticos entre diversos materiales, atenuando su extrema heterogeneidad. Paralelamente, la tela enrollada al rededor de tubos y plantas denota una voluntad de agrupar diversos objetos dispares, forzando su relación delicada y brutal.

El título *Elefant* es la única pista, si se quiere hacer caso del nombre con el que la artista lo ha llamado. Hay un tubo que de aluminio que cuelga por un extremo y dos de plástico que cuelgan por el otro... si alguien se obstina alguno de éstos, o los tres incluso, podrían ser interpretados como una trompa. Se tienen mayores dificultades a la hora de identificar otras extremidades pero se podría lograr. De todos modos, juzgar una obra por la relación de semejanza con su nombre es una aberración y una torpeza que no lleva a ningún lugar. Si se atiende a la probable significación del contexto se pueden identificar algunos indicios.

Esta propuesta fue mostrada en el marco de una exposición llamada *Unmonumental*, como una referencia inversa de lo monumental. Sin embargo el elefante es un animal singular que a menudo ha sido usado justamente para representar la grandeza y la majestuosidad, lo cual parece apuntar a un tipo de relación por oposición. Un discreto amasijo de materiales dispuestos con atrevido y despreocupado empeño, bien puede contravenir las expectativas que lo monumental puede hacer albergar. Sin embargo esta interpretación no parece del todo suficiente, se percibe a pesar del absurdo una complejidad y una cohesión considerables. Genzken recopila, reconstruye y funde innumerables y dispares referencias adoptando una gran tolerancia hacia todo tipo de materiales, para expresar múltiples significados de forma inesperada.

Es oportuno citar las palabras de la propia Genzken cuando afirma:

I always wanted to have the courage to do something completely different, completely crazy and impossible, or even wrong.

Genzken (2015)³¹⁰

310 Genzken, I. *Isa Genzken: new works* [online]. domusweb.it, 2015. [Consultado el 22 de agosto de 2015]. Disponible en: <http://www.domusweb.it/en/news/2015/03/13/isa_genzken_new_works.html>



BARCELÓ, M. (2009) *Gran elefante erguido.*



FIRMAN, D. (2008) *Würsa à 18000 Km de la Terre.*



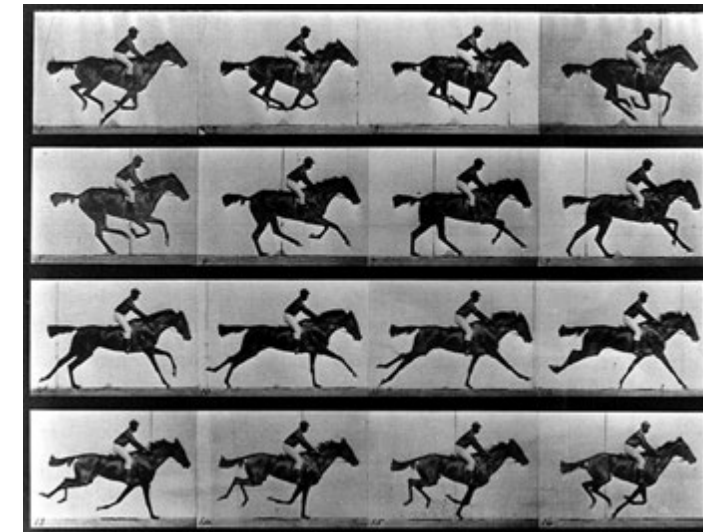
*



*



Si se está buscando el sentido de algo «completamente diferente, completamente loco e imposible o incluso equivocado» se tendrán muchas dificultades. Genzken no propone un guión interpretativo, no pretende que se sigan las reglas de un juego conocido, sino que sitúa al curioso frente a algo que contradiga su certidumbre y le obligue a buscar otras nuevas, confrontando al observador con el propio modo en que se crean y se leen los propios objetos. Obliga al visitante a aventurarse por terrenos ajenos a la lógica, un territorio donde sólo contará con el auxilio incierto de su intuición. La propuesta artística no funciona exclusivamente como una respuesta a las incógnitas del mundo sino como la propia manifestación de un enigma, Genzken está materializando la propia extrañeza, que tanto el artista como el no artista, perciben frente al mundo, en vez de representarla.



MUYBRIDGE, E. (1878) *The Horse in Motion*.

4.5. SUSPENDIENDO EL SENTIDO

La percepción está ligada intrínsecamente a la interpretación, pero cuando ambas se disocian, debilitando momentáneamente este nexo, se produce un «colapso perceptivo»³¹¹. El sentido queda suspendido entre la percepción en bruto y la interpretación que está intentando hacer de aquello que recibe. La imposibilidad de este maridaje deja al sujeto temporalmente emplazado en la duda. No puede elegir entre lo que se está reflejando en su retina y lo que le intenta decir su experiencia. El sujeto queda momentáneamente anestesiado, sin-sensación, este estado fugaz no es tolerable perceptivamente hablando, hasta tal punto, que la interpretación prefiere equivocarse a soportar la incertidumbre sensorial³¹². Algunas propuestas artísticas intentan explorar ese espacio-tiempo dilatado, entre el no saber y el error, o entre el error y el reconocimiento. Esa suspensión temporal exige entender de nuevo lo que se está viendo, asumiendo obligatoriamente que la primera impresión era errónea, lo cual demuestra que los sentidos no son infalibles. El colapso actúa como una especie de *reseteo* del sistema perceptivo, que al actualizar nuestra relación con los sentidos acaba por hacer dudar de la propia obviedad.

Descartes mantuvo una fuerte desconfianza hacia la información que proviene de los sentidos, afirmando que no son fiables, y que como en ocasiones la percepción puede resultar falsa, no merece la suficiente credulidad, delegando esta tarea hacia la intuición y la razón. El arte sin embargo no puede ofrecer el auxilio de la razón, y se sustenta sobre la intuición y la percepción sensorial. Las artes visuales, como su propio nombre indican, sólo se aprehenden a través de la interpretación de lo que se ve. Sin embargo el arte



FORBES, E. (1865) *Parole*.



³¹¹ Un estado parecido al que el psicólogo David Lewis califica como Síndrome de Fatiga Informativa (Murray; 1998).

³¹² Ocurre a menudo en la carretera que se interpreta un bulto como algo concreto y que segundos más tarde nos vemos obligados a corregir nuestra apreciación a la luz de los nuevos datos que obtenemos con la proximidad.

también está obligado a cuestionar el mundo, e incluso su propia naturaleza, lo cual le obliga a afrontar aspectos relacionados con su misma debilidad, pudiendo hacer de la fragilidad de los sentidos un motivo central.

En el arte se puede mantener la tensión entre el engaño previo y el posterior des-engaño, como sucede en la pintura de Cezanne, donde se puede percibir el espacio, la luz y las personas representadas, a la vez que la superficie casi matérica del cuadro, que queda evidenciada por las mismas pinceladas. Esa capacidad para mantenerse entre la ficción y la no ficción, para ser imagen, a la vez que un lienzo lleno de pintura al oleo, es lo que la convierte en un artefacto moderno.

Algunas propuestas recientes han volcado toda su intensidad sobre el carácter engañoso de la percepción, a la vez que hacen hincapié simultáneamente en el imprescindible desengaño. Hay en todas estas obras un uso delicado de los efectos, que sin la precaución de mostrar el mecanismo, podrían convertirse en algo mágico, pero la diferencia reside en que un mago nunca desvela sus trucos y un artista que pretenda realizar una propuesta emancipadora está obligado a ello.

La «suspensión del juicio» actúa como una sacudida que despierta de una credulidad injustificada, aparece como una especie de saludable higiene mental, de gimnasia del espíritu, dando al observador una segunda oportunidad para reconstruir sus impresiones a la luz de su cuestionable fiabilidad.

Trucos desvelados

¿Habría todavía una vía radical hacia el secreto de la seducción, de la magia? ¿Habría todavía, en el confín de la hipervisibilidad de las cosas, de su transparencia, de su virtualidad, lugar para una imagen, lugar para un enigma, lugar para acontecimientos de la percepción, acontecimientos nuevos de la percepción, lugar para una fuerza efectiva de la ilusión, para una verdadera estrategia de las formas y de las apariencias?³¹³

[...] En este sentido se necesitan nuevos «ilusionistas» que sepan que el arte, la pintura y muchas otras cosas son ilusión (en el sentido fuerte del término), es decir, tan alejadas de la crítica intelectual del mundo como de la estética propiamente dicha. Porque la estética propiamente dicha ya es un asunto de lo bello, lo feo, etcétera, ya hay allí un juicio de valor, pero por supuesto el valor es diferente de la forma. Por tanto, se necesita gente que sepa que el arte todo es antes que nada, en su forma



CÉZANNE, L. A. (1868)
La rue des Saules à Montmartre (detalle).



*



CURLET, F. (2010) *Intuitive Galerie Légitime*.



MUÑOZ, J.

³¹³ Baudrillard, J. *La simulación en el arte* [ebook]. Granada: Universidad de Granada, 2005. [Consultado el 22 de septiembre de 2014]. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>> p.34.

³¹⁴ Ibidem. p.17.

antropológica diría yo, un trompe-l'oeil, un efecto engañoso (así como el pensamiento, la teoría, es un trompe-te-sens, un efecto engañoso de sentido), y sepa que toda la pintura, en lugar de ser una versión expresiva o más o menos verídica del mundo, consiste en inventar señuelos, en inventar objetos-señuelo donde la realidad del mundo sea lo bastante ingenua como para dejarse coger, así como la teoría no consiste en tener ideas (todo el mundo tiene ideas y hasta hay demasiadas) y por tanto en coquetear con la verdad.

Baudrillard, J (1988)³¹⁴

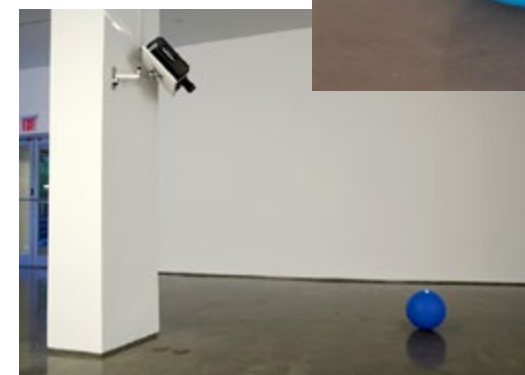


*

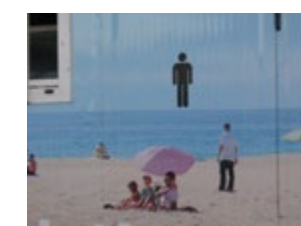
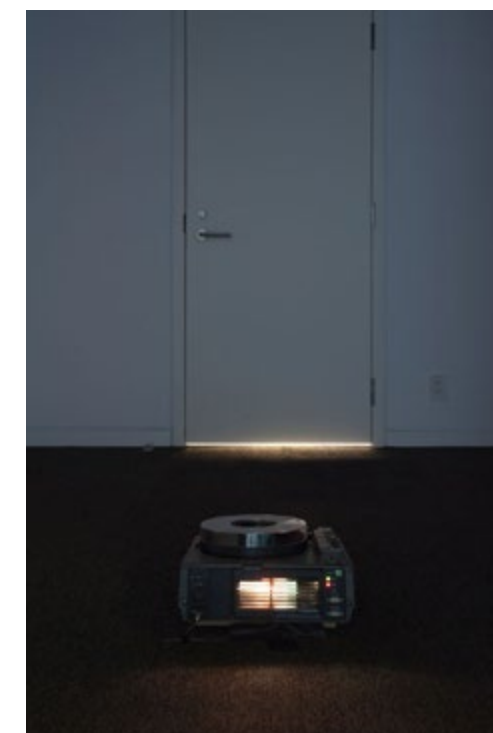
³¹⁵ Ver capítulo 2.2. El objeto sobrerrepresentado.

Ceal Floyer presentó **Highlight**, 2006, un globo sobre el suelo en cuya superficie se identifica un reflejo rectangular, nada fuera de lo habitual que disturbe nuestra contemplación. Pero si se mira atentamente, se ve que el rectángulo luminoso no corresponde a un verdadero brillo, no proviene de ninguna puerta o ventana iluminada, sino que se origina a partir de una proyección, cuya forma se asemeja al reflejo estereotipado que se utiliza en las ilustraciones para representar su superficie lisa y brillante. Floyer completa el globo con un atributo relacionado con su propia imagen consensuada, reclamando para el objeto todas las cualidades que al pensarlo se le atribuyen. **Highlight**, 2006, funde la presentación con la imagen mental, es decir, con atributos artificiosos propios de la representación en la misma propuesta, restituyendo lo que se había perdido en el simple proceso de presentación e idealizando la realidad. Un globo con un reflejo cuadrado, parece más globo todavía. Anteriormente había utilizado el término de «híbridos de presentación y representación» para nombrar estas propuestas que combinan aspectos de ambas procedencias, así como de objeto «sobrerrepresentado»³¹⁵. El objeto no basta por sí mismo, si no posee todo aquello con lo que se piensa, en este caso el reflejo. Floyer no esconde ni excluye el artificio, sino que forma parte de la obra, tal como figura en la ficha técnica. De hecho, el brillo proyectado es el protagonista, ya que un globo por sí mismo sólo es un globo más.

Floyer también es responsable de **Door**, 1995, proyectando bajo una puerta una línea luminosa que se confunde con la luz que se cuela por debajo desde una habitación a otra. En ambos casos la artista trastoca artificialmente un fenómeno corriente, usurpando a la naturaleza su autoría y substituyendo deliberadamente el origen del fenómeno luminoso. Parte de la singularidad de esta propuesta, consiste en que, a pesar de conocer el sistema que lo produce, permite contemplar simultáneamente el encanto –la luz que parece provenir de la habitación contigua– y el ingenio que lo hace posible, pudiendo observarlas a la vez, sin que ninguno por sí mismo sea capaz de excluir al otro. Ambas propuestas construyen un escenario simple donde lo que se ve no se ajusta a lo que se parece ver. De ese



*



*

modo subraya la naturaleza engañosa de lo visible, generando esa sana y necesaria desconfianza para desenvolverse en un mundo que tiende a confundirse con su propia apariencia.

Manuel Saiz hace una referencia muy explícita a la magia y al truco en *A New Chance for Symbolic Dimension*, 2005. Utilizando un fragmento de la película de Begman, I. *Ansiktet*, (El rostro) 1958, en la que un mago y un científico discuten en torno a la posibilidad de ver visiones, circunstancia que el primero asegura haber experimentado. Resulta paradójico que dos personajes discutan sobre la posibilidad de las visiones en un formato que se materializa luminosamente, como una visión. Saiz proyecta este fragmento sobre una pantalla pintada con pintura fotosensible, de modo que aquellas áreas que la luz ha impresionado, permanecen momentáneamente iluminadas. De ese modo las representaciones luminosas de los personajes de la película se mezclan momentáneamente con las formas espectrales de sus rastros luminosos. Todo ocurre en la pantalla, personajes y espectros, pasado inmediato y presente, se equiparan solapándose en un plano bidimensional. La imagen cinematográfica se hace presente mediante luz que los fantasmas acumulan para liberarla lentamente. El visitante sigue con la mirada una cara que permanece, pese a haber desaparecido por el cambio de plano, juntando fantasmas con restos de fantasmas. *A New Chance for Symbolic Dimension* toma partido en la propia discusión haciendo uso de un sofisticado material desarrollado científicamente para apoyar al mago, o al menos para hacer dudar de la objetividad del discurso científico.

El encuentro más intenso con lo que se intenta agrupar bajo el nombre de colapso, lo tuve visitando el *Sprengel Museum* en Hannover. Cuando entré en una habitación, en una de cuyas paredes estaba *Slow dissolve*, 1992, un cuadrado luminoso de aspecto minimalista realizado por James Turrell. Lo miré atentamente y me fui acercando. Para mi sorpresa, el hecho de acercarme no aportaba más información sobre el propio objeto y finalmente me aproximé todo lo que pude casi hasta tocarlo, pero no era suficiente. Nunca antes había estado tan cerca de algo tan presente sin poder hacerme una idea sobre su verdadera naturaleza. Especulaba a toda velocidad tratando de adivinar qué era aquello, tan próximo en la distancia y tan lejano en el conocimiento. Aunque lo parecía, no era una proyección, porque no había sombra, parecía una retroproyección, pero no lograba ver ninguna textura superficial que hiciera suponer la existencia de una trama granulada o pixelada, ni del tejido de una pantalla. Sentía tanta curiosidad y desconcierto que, aprovechando un descuido del vigilante, intenté acariciar lo que a todas luces había interpretado que debía ser una superficie. Cuando mi mano no encontró nada en lo que apoyarse y atravesó sin resistencia lo que en todo momento me había parecido un plano, me recorrió un escalofrío difícil de describir, en el momento sentí como si estuviera atravesando algo sólido entrando en otro marco espacio-temporal



*

donde no rigieran las mismas leyes físicas. En inglés se dice que algo te hace explotar la mente, *blow your mind*, cuando sucede algo que excede lo que se puede pensar de ello. Mi mente se desarticuló por un momento para volver a recomponerse inmediatamente pero, con un orden ligeramente distinto, más abierto, más dispuesto a relacionarse con lo desconocido en términos menos categóricos e impositivos. La sorpresa fue inversamente proporcional a la injustificada solidez con la que estaban arraigados mis prejuicios, que sólo me permitían encontrar cuadros, proyecciones y pantallas en las paredes de los museos. La fantasía bidimensional del cuadro tridimensional, que tantas veces aparece en el cine y en dibujos animados, por fin se había consumado. Sentí un placer emparentado con el de dejarse llevar sin oponer resistencia por una fuerza gentil de la naturaleza, que juega con nuestro cuerpo y nuestra mente a la vez que jugamos con ella. Tardé todavía unos segundos en meter la cabeza y descubrir el ingenio. Mi acompañante se enfureció por haber roto el encantamiento, pero los límites de la curiosidad son estrictamente personales. El acceso al funcionamiento del ingenio era practicable. Cualquiera que sintiera la curiosidad suficiente para introducir su cabeza en el rectángulo púrpura, podía contemplar el truco que estaba ligeramente oculto a la vez que presente. Un fondo delicadamente curvado iluminado con luz indirecta –de leds–, de forma que la luz se expandía homogéneamente por todo el interior sin que trascendiera información alguna sobre el volumen del espacio iluminado. Al mostrar el artificio se neutralizan, como se ha dicho dicho anteriormente, los efectos manipuladores que distinguen el arte de la magia. Conocer el funcionamiento no supuso ninguna frustración, sino todo lo contrario, un des-engaño en el sentido literal de dejar de estar engañado. Turrell propone ambas cosas simultáneamente, de forma que ubica al visitante en los dos extremos de la propuesta, dejándole habitar el singular espacio-tiempo que se crea entre la ilusión y la explicación. Más que haber sido espectador de una cosa, había tenido una experiencia de la misma.

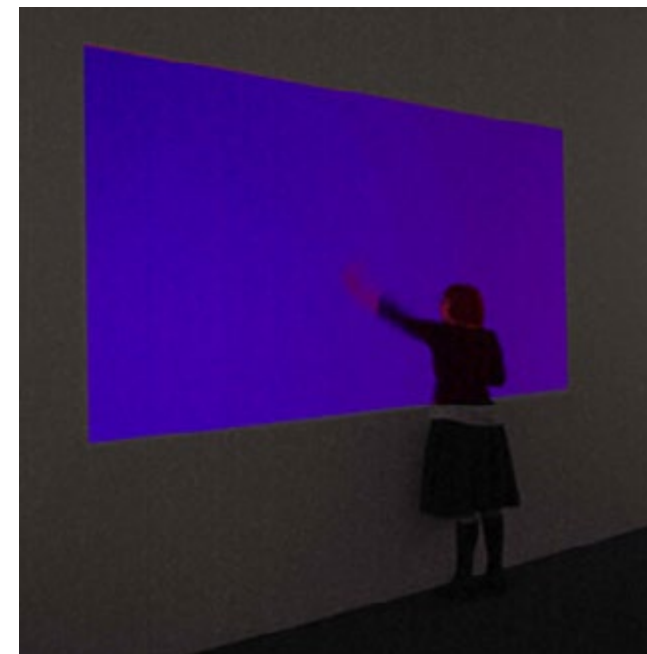
Slow dissolve ha reforzado mi admiración por aquello que es capaz de conducir a un lugar nuevo, sin necesidad de explicaciones ni de mediación alguna. En el momento, supuso una sólida indicación de que no se puede saber anticipadamente qué formas llegará a adoptar el arte que queda por ver ni por hacer, lo cual implica una gran expectación, confianza y responsabilidad. Para mí fue una experiencia extraordinaria y fundacional, un verdadero *poltergeist* que me convenció inmediatamente del potencial del arte como herramienta para hacer aflorar los prejuicios y obligar a reconstruir una nueva interpretación del mundo sin necesidad de reflexionar sobre ella. *Slow dissolve* me ha ayudado a consolidar la confianza en la capacidad y la eficacia del arte, para trabajar los sentidos como una forma de pensamiento, no discursiva, aunque contraria y simultáneamente obligue a desconfiar de ellos. *Slow dissolve* coincide con la estructura humorística en explotar aquello que nos



HARING, K. (1983) *Untitled (Exploding Head)*.



ETAIX, P. (1965) *Yoyo*.

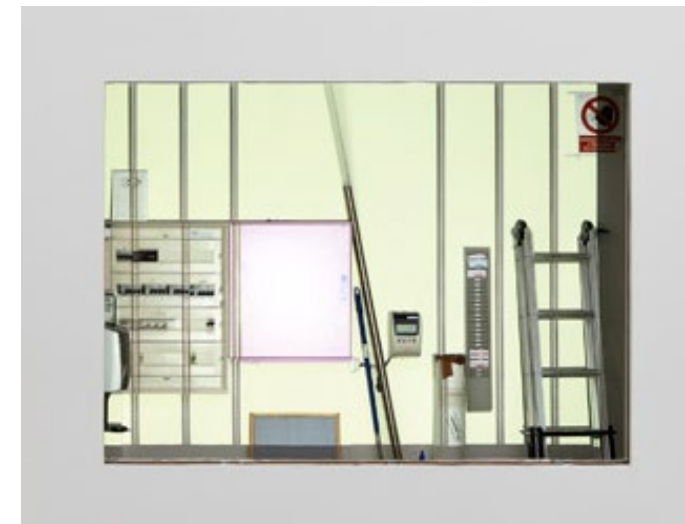


demuestra de golpe lo confundidos que podemos haber estado. Es un proceso similar al del chiste sin que por ello tenga nada de humorístico. Considero la fascinación y la duda sensorial, que cercanas a la alucinación producen el colapso perceptivo, como un estado propicio para poner a cero nuestras certidumbres, obligando a reconstruirlas desde el principio, de forma similar al desaprendizaje que permite un nuevo acercamiento a la experiencia. La producción de Turrell sólo es plenamente interesante a partir de haber tenido una experiencia directa de por lo menos alguna de sus obras. De forma análoga, siempre he querido premiar al testigo presencial de mis intervenciones, haciendo que la experiencia directa sea mas reveladora que la representación que registra la propuesta, que de este modo, queda desvirtuada.

³¹⁶ En tono de broma comentaba que había hecho una versión cutre de Turrell.

Esta instalación de Turrell está emparentada directamente con dos de mis propuestas abordadas ya en el apartado 5.1, *despectáculo**, 2011, y *desconcentrador** 2012. Ambas consisten, al igual que *Slow dissolve*, en un agujero rectangular practicado en la pared de un museo, iluminando artificiosamente su interior, pero se diferencian radicalmente en el contenido. Turrell modifica la forma del hueco y lo vacía de objetos, mientras mis propuestas se recrean en todo aquello que las paredes ocultaban tras de sí. Para la propuesta de Turrell es importante que los acabados sean finos, con objeto de conseguir ese primer encuentro fascinante donde no se logra interpretar lo que de presencia. En mi caso, hay cierto deleite en mostrar con crudeza la operación³¹⁶, quizá para marcar una distancia clara. Así mismo la iluminación en *despectáculo** es cambiante y colorista, lo cual permite que se identifique desde el primer momento. La luz de *desconcentrador** proviene de la imagen lanzada por un proyector de video, lo cual no deja lugar a la duda. Ambas utilizan el material extraído para construir elementos de la propuesta, un banco y el soporte del proyector respectivamente, y ambas muestran un aspecto cambiante, frente al aspecto estático de *Slow dissolve*. Nuestras propuestas se diferencian en que Turrell trabaja principalmente con la percepción de la luz en la arquitectura, yo también incorporo a mi trabajo estos elementos, pero al contrario que Turrell, estoy predispuesto a dejar espacio a las interferencias, e incluso darles todo el protagonismo posible.

Otra obra analizada anteriormente, *enchufeprojectado**, 2001, también puede relacionarse con cierto colapso perceptivo en la medida en que se ve cómo una proyección de diapositiva desaparece frente a nuestros ojos. Durante unos instantes se ve sólo un enchufe iluminado, pero si la curiosidad impulsa al sujeto, éste acaba por reconocer la presencia de la proyección, donde pese a mirar atentamente no puede identificarse. La imagen que se esconde en el original sólo aparece si algo externo a la propuesta se interpone entre el proyector y el objeto fotografiado, en ese accidente, en esa interferencia necesaria, se desvela la operación, transformando el truco en simple mecanismo.



También *revolution** 2014, comparte con algunas de estas obras una apariencia falsamente neutral, que fácilmente tiende a interpretarse del modo habitual, camuflando lo extraordinario de la propuesta bajo una apariencia anodina. Se mira la bombilla en el techo del cuarto de baño sin percibir a primera vista que está girando. En el momento en el que se es consciente de las revoluciones, el observador se da cuenta de que ha estado viendo algo distinto de lo que en realidad tenía delante. Se produce entonces un feliz desengaño que alerta nuestros sentidos contra las falsas apariencias, obligando a reconsiderar la confianza depositada en la percepción y a reeducar la mirada.

En este capítulo se ha tratado, desde la perspectiva de la práctica, cómo el arte más reactivo a la mediación acaba por perturbar a los sentidos. El particular acercamiento que cada individuo tiene de cada propuesta que conoce, moldea una experiencia que es única y particular, de modo que, no se trata de transferir un mensaje concreto desde artista al individuo, sino de la forma en que éste ha vivido y asimilado el encuentro. Esta experiencia se incorpora al sujeto, expandiendo y ampliando su conciencia, mezclándose con su propio bagaje, para mediar desde dentro de sí, su mirada y su experiencia del mundo. Ver el mundo de manera diversa es una condición necesaria para su propia transformación.



5. A MODO DE CONCLUSIÓN

En los capítulos anteriores se ha dibujado un panorama, atendiendo a las consecuencias que se derivan del exceso de mediación en la experiencia, que tiene el sujeto tanto del mundo como del arte. Se han mencionado las dependencias del espectador respecto a las interpretaciones previas, y se ha abocetado un utópico horizonte emancipador. Así mismo se ha prestado atención a diversas propuestas que intentan emerger autoexplicativamente y minimizar así la distancia que las separa del individuo, desde una perspectiva interna y fundamentalmente práctica. Se ha atendido a la diferencia radical entre mostrar, como el artista mira el mundo, y mostrar directamente aquello mismo que el artista está mirando, y cómo de esta manera el sujeto puede desaprender formas ajenas de mirar para consolidar la suya propia, desde la experiencia directa.

En este momento, en el que la obra de arte y el objeto están acortando sus diferencias, se abre una bifurcación que obliga a tomar partido por dos soluciones que llevan a muy distintos desenlaces. De un lado, surge la necesidad de proteger las propuestas de esta indistinción como propone Groyes:

Y si una obra de arte puede singularizarse en virtud de su cualidad artística, o para ponerlo de otra manera, como la manifestación del genio creativo del autor ¿no sería entonces el museo algo completamente superfluo? Podríamos apreciar y reconocer una pintura maestra, si es que tal cosa existiera, incluso –y de manera muy eficaz– en un espacio totalmente profano.

Sin embargo, el desarrollo acelerado de la institución del museo que hemos atestiguado en décadas recientes, sobre todo el museo de arte contemporáneo, ha sido paralelo a la disolución de las discrepancias visibles entre la obra de arte y el objeto profano, una disolución sistemáticamente perpetrada por las vanguardias del siglo XX, particularmente desde los años sesenta. Mientras menos difiera visualmente una obra de arte de un objeto profano, más necesario se vuelve marcar una clara distinción entre el contexto de arte y el contexto no museológico, cotidiano, y profano de su ocurrencia. Cuando una obra de arte se ve como una cosa normal es que requiere de la contextualización y protección del museo.

Groyes, B. (2013)³¹⁷

Y de otro lado se acepta el riesgo de las consecuencias derivadas de esta falta de diferencias. Está claro que pertenecer al museo legitima un objeto como artístico. Contrariamente a la afirmación



*



*



*



*



*



*

³¹⁷ Groyes, B. Sobre lo nuevo. *Antología*. México D.F.: COCOM, 2013, p.26.

318 *Ibidem.* p.20.

319 Rancière, J. Si existe lo irrepresentable, el significado de antirrepresentación. *El destino de las imágenes.* Buenos Aires: Prometeo, 2011, p.130.

de Groys, B. de que «Las estrategias de las vanguardias, entendidas como la eliminación de la diferencia visual entre la obra de arte y la cosa profana, llevan directamente a la construcción y el apuntalamiento de los museos, garantes institucionales de esta diferencia»³¹⁸, sin embargo el museo no ha sido capaz de contener la reacción contraria. Si un objeto profano puede ser arte, puede ser que no haga falta ir al museo para encontrar objetos singulares que operen artísticamente. El arte fuera del entorno museístico ha hecho ya brotar la semilla en el espectador, ayudando a reconocer esa singularidad sin mediación alguna. El sujeto está emancipado y entrenado en el reconocimiento de esta diferencia y ya nada podrá impedirle seguir reconociendo otras configuraciones, que en las condiciones apropiadas podrán considerarse como artísticas. El individuo puede ser capaz de reconocer los objetos «pre-artísticos» que salen a su encuentro. Como dice Rancière, J. (2011), «En adelante hay poema en todas partes.»³¹⁹, o como lo entiende Danto, en clave más trascendente:

320 Danto, A. C. Capítulo 5. Interpretación e identificación. *La transfiguración del lugar común.* Barcelona: Paidós, 2002, p.196.

Durante mucho tiempo, las personas apreciaron el arte como revelador de una determinada realidad. En vez de ver la pintura veían a una chica en la ventana, [...]Esto implicaba ver los objetos de este mundo como irreales en su esencia, como meras cosas que había que dejar atrás conforme se ascendía hacia cosas mas elevadas, a un mundo mas allá, [...]..el mundo ya no se menosprecia en favor de un mundo mas elevado, sino que se carga de las cualidades de un mundo mas elevado.

Danto, A. C. (2002)³²⁰

321 Weiner, L. Smithson, Alexander Graham Bell y el no-sitio. *Mi libro es su libro.* México D.F.: Alias, 2008, p.108.

La concepción del arte en nuestra cultura pasa por la legitimación producida por el museo, pero si como dice Weiner, L. (2008) «El papel del artista es joder a la cultura donde se encuentra metido»³²¹, sería legítimo que el arte mismo ponga en cuestión la forma y los lugares, a través de los cuales, la cultura legitima su propia producción. Es decir, perturbar la legitimación. Un poco más adelante afirma:

322 *Ibidem.* p.109.

La praxis de la academia y la praxis de la estructura del museo es la de presentar repuestas o por lo menos soluciones al público. La praxis del artista, no románticamente, es cuestionar respuestas.

Weiner, L. (2008)³²²

El arte por supuesto necesita legitimarse, nada es arte por sí mismo. Es el encuentro con el sujeto que lo mira lo que convierte un objeto en arte.



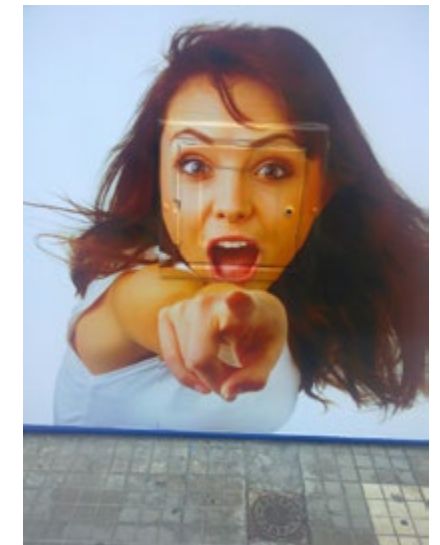
*



*



*



*



*



*



*

³²³ Groys, B. Sobre lo nuevo. *Antología*. México D.F.: COCOM, 2013, p.19.

³²⁴ LAWRENCE WEINER / NICC ARTIST TALK [PART 1/5]. 6 de abril de 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=wVZmcDEDrx0&list=PLAsuafWA8GxxXR76oE1hUfrxze7ZLwFn&index=4>> Consultado el 15 de septiembre de 2015.

³²⁵ Tal como anunciaba la firma Nike a partir de 1988.

³²⁶ Valéry, P. "Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau". *L'idée fixe*. Paris: La pléiade, OEuvres II, 1973, p.215.

³²⁷ Orozco, G. y Buchloh, B. *Conversación con Gabriel Orozco en Los Angeles* | Otra Parte [online]. revistaotraparte.com, 2015. [Consultado el 8 de marzo de 2015]. Diponible en: <<http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-12-primavera-2007/conversaci%C3%B3n-con-gabriel-orozco-en-los-%C3%A1ngeles>>

¿Qué ocurre cuando este objeto no está previa o explícitamente legitimado? Las obras que se muestran sin mediación, en contextos no artísticos, han obligado al sujeto y lo han ejercitado en la decisión de si lo que tiene delante, debía o no ser legitimado, porque carecía de los indicadores que pueden auxiliar al reconocimiento. Ante la duda, sólo puede decidirlo por sí mismo, lo cual constituye un paso hacia la emancipación. Es obligado tener criterio. Con este espíritu emancipado se puede reconocer la condición artística donde no esté establecida, donde incluso estén ausentes la voluntad y la autoría, reconociéndola donde otros todavía no la han detectado. Hay que subrayar que no se trata de «cumplir el viejo sueño nietzscheano de estetizar el mundo en su totalidad»³²³, como según Groys pretendía Nietzsche –de eso ya se encargan los parques temáticos– sino de poetizarlo, en el sentido de materializar los propósitos. «Art is not practising art is doing», como dice Weiner, L. (2015)³²⁴. Así que: «Just do it», como dice la publicidad³²⁵.

Tanto el arte que impone una distancia, como aquel que intenta minimizarla penetra en el sujeto instalándose en su mirada. Pero en la medida en que el arte afecta a objetos, lo que la mirada percibe de ellos, es su superficie «in-mediata», es decir, su piel. Si parafraseáramos a Paul Valery³²⁶ lo más profundo sería lo inmediato, y lo más inmediato de nuestro entorno es el espacio que ocupamos y los elementos cotidianos que nos rodean. Afectar al mundo inmediato es una manera de infiltrarse en la experiencia de los encuentros posteriores. Una de las sensaciones más gratificantes y a mi juicio legitimadoras de una experiencia artística es la verificación de sus consecuencias. Es descubrir, después de ver una exposición, y una vez alejados del entorno artístico, que salen al encuentro muchas relaciones y coincidencias nuevas cargadas de sentido, algo parecido a descubrir lógicas o encantos latentes que estando ahí no se habían podido percibir antes. Gabriel Orozco abunda en la misma opinión:

Lo más importante no es tanto lo que la gente ve en la galería o en el museo, sino lo que ve después de ver estas cosas, la manera en la que se enfrenta de nuevo a la realidad.

Orozco, G. (2015)³²⁷

La mirada después del contacto íntimo con la obra de arte, queda impregnada de arte o por así decirlo, «artistizada» tal como relata Danto al referirse a la experiencia de Rilke:

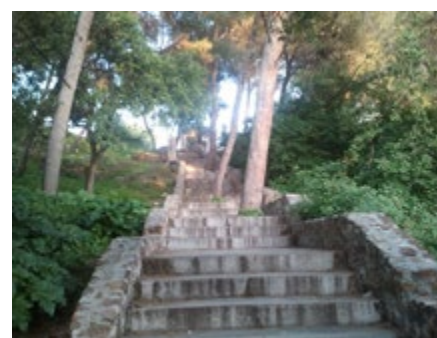
Por supuesto que cualquiera de nosotros es susceptible de verse reflejado en una obra de arte, y descubrir así algo sobre sí mismo, aunque sólo sea en el sentido amplio en que aquel arcaico torso de Apolo, sobre el que Rilke escribió de un modo tan asombroso,



*



*



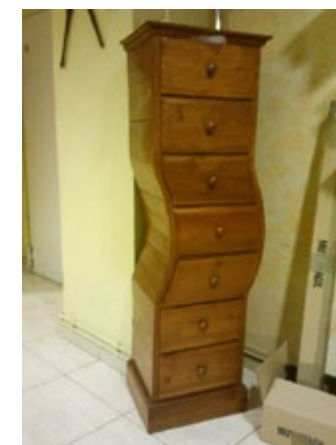
*



*



*



*



PENONE, G. (1970) *Rovesciare i propri occhi*.

³²⁸ Danto, A. C. Capítulo 1. Obras de arte y meras cosas. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.35.

fue la imagen reflejada del poeta por cuya causa resolvió cambiar su vida; supongo que debió ver su fragilidad reflejada en la fuerza de la estatua: «No hay sitio alguno / en que no te vea- (da ist kein Stelle, / die dich nicht siebt).

Danto, A. C.(2002)³²⁸

³²⁹ Foster, H. 5. El retorno de lo real. El ilusionismo traumático. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001, p.144.

No se trata como dice Hal Foster de domar al sujeto: «Todo arte aspira a domar la mirada»³²⁹, sino de perturbar su mirada y expandirla. O como mejor dice Weiner:

You show them another way the world could be. You change their logic pattern, you change the way they see themselves in relation with the world.

Weiner, L. (2015)³³⁰

³³⁰ LAWRENCE WEINER / NICC ARTIST TALK [PART 1/5]. 6 de abril de 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=wVZmcDEDrx0&list=PLAsuaFWA8GxxXR76oE1hUfrxep7ZLwFn&index=4>> Consultado el 15 de septiembre de 2015.

Mostrando otras relaciones entre los objetos, el arte acaba por afectar a la experiencia, no sólo del arte, sino de todo lo que lo rodea. Como ya se ha dicho, en la medida en el que el arte interacciona con su entorno devuelve parte de la atención hacia el mundo circundante. En ese sentido sirva de ilustración la anécdota que relata Richard Tuttle:

³³¹ Tuttle, R. and Tucker, M. *Early criticisms of Richard Tuttle's work* [online]. sfmoma.org, 2015. [Consultado el 2 de enero de 2015]. Disponible en: <<http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/239>>

R.T. – *What people criticize about the work was very often the think the work was about*

One critic said that the work made you scrutinize the teeny-weeny hairline cracks on the wall.

And of course that exactly right.

M.T. – *Your vision, the focus of your vision after being around Tuttle's work began to change*

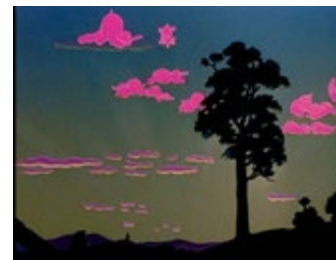
And you began to be able to see things to see detail

In a way that you couldn't possibly,

Or at least I couldn't possibly have seen it before

Tuttle, R. y Tucker, M.³³¹

Esta mirada del crítico que se queja de que la propuesta de Tuttle despista de ella misma, para quedarse «colgado» de las pequeñas grietas de la pared, ésta es precisamente una de sus características más estimables. El trabajo de Tuttle redirige la mirada hacia el mundo que rodea la intervención. Es el tipo de trabajo al que se refiere Robert Fillou, aquel que hace el mundo más interesante que el propio arte. Es la sensación de la que habla Orozco, es ese quedarse mirando al mundo con la misma intensidad que cuando se



TUTTLE, R. (1972) *44th Wire Piece*.



*

332 Rancière, J. La lección del ignorante. Lo propio de cada uno. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2003, p.23.

333 Rancière, J. El emancipador y su mono. La tumba de la emancipación. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2003, p.116.

334 Baudrillard, J. *U-ABC TEORIA: LA SIMULACION EN EL ARTE* [online]. tijuana-artes.blogspot.com.es, 2015. [Consultado el 23 de septiembre de 2015]. Disponible en: <<http://tijuana-artes.blogspot.com.es/2005/03/la-simulacion-en-el-arte.html>>

335 Baudrillard, J. *La simulación en el arte* [ebook]. Granada: Universidad de Granada, 2005. [Consultado el 22 de septiembre de 2014]. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>> p.18.

presencia una obra de arte. Fijar la atención en el entorno, es para Rancière (2003), una actividad esencialmente humana. Rancière cita las etimologías imaginarias de Crátilo, citadas a su vez por Platón: «El hombre, el anthropos, es el ser que examina lo que ve, que se conoce en esta reflexión sobre su acto.»³³². Y escribe más adelante³³³ cómo el arte contribuye a formar la libertad de pensamiento, y de ese modo al mostrar y ser vistas las cosas directamente, ayuda a combatir la alienación.

Ese gusto por mirar las cosas directamente ha fomentado mi atención hacia fuera de los museos, hacia todo aquello que sucede al margen de las normas, ha desviado mi atención hacia los arrabales y las áreas de autoconstrucción, aquellas donde los individuos proponen sus originales soluciones, insólitas y extraordinarias a las situaciones más comunes. Del mismo modo que le ocurre a Baudrillard:

Prefiero las zonas marginales de Caracas a sus zonas artísticas. Y me pasa lo mismo en Nueva York: durante años visité esa ciudad y nunca entré en un museo porque lo que me interesa es la ciudad, Nueva York, y no lo que pueda haber allí de vestigios estéticos, sagrados, encerrados en un museo. Esto no quiere decir que carezcan de valor, pero si se me pregunta por mi preferencia silvestre debo decir que prefiero lo marginal, lo silvestre, antes que lo que está de antemano dedicado a la admiración colectiva.

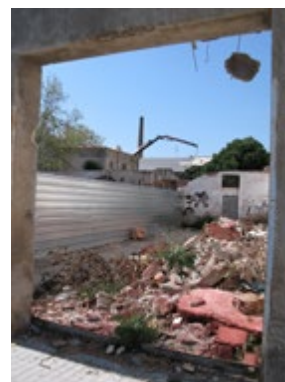
Baudrillard, J (1988)³³⁴

Lo real encuentra, como ya se ha dicho, refugio en lo feo, en lo irregular y en lo ilegal. Por poco que se busque, el arte se encuentra además de en el museo, un poco por todas partes, cómo decía Caussade, refiriéndose al tesoro. Lo extraordinario, lo singular, lo significativo, lo bello y lo feo, en definitiva, lo artístico se encuentra tanto en el objeto como en la mirada artistizada del que lo reconoce o lo identifica como tal.

En efecto, hoy el arte está realizado en todas partes. Está en los museos, está en las galerías, pero está también en la banalidad de los objetos cotidianos; está en las paredes, está en la calle, como es bien sabido; está en la banalidad hoy sacralizada y estetizada de todas las cosas, aun los detritos, desde luego, sobre todo los detritos.

Baudrillard, J (1988)³³⁵

No se pueden establecer unos requisitos concretos que ayuden a distinguir de forma determinante aquello que se denomina «obra de arte». El arte vive un proceso de continua redefinición. El arte



*



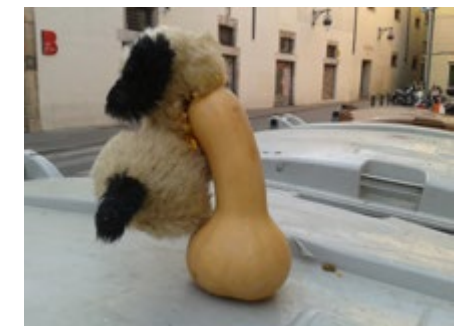
*



*



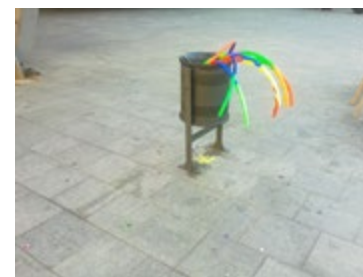
*



*



*



*



*

persiste en la tradición, de manera que sigue siendo fiel a prácticas y técnicas milenarias, a la vez que inventa nuevas formas, cambiando a menudo de formato, a la vez que se expande hacia nuevos ámbitos en los que antes no se desarrollaba, dificultando la posibilidad de acotarlo.

336 Danto, A. C. Capítulo 3. Filosofía y obra de arte. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.107.

...En este sentido cualquier cosa puede ser una obra de arte, pues no hay condiciones necesarias simples. Del hecho que cualquier cosa pueda ser una obra de arte no se deduce, sin embargo, que todas lo sean.

Danto, A. C.(2002)³³⁶



*



*

337 Ibidem. p.101.

Por este motivo la mayoría de sus definiciones envejecen mal y resulta imposible pronosticar lo que en el futuro será considerado arte. Lo que es arte para unos no es arte para otros, lo que ayer fue arte hoy no lo es y lo que es arte hoy quizá no lo sea mañana, lo que es arte aquí no lo es allí y viceversa. De hecho, como dice Kennick, W. «Sabemos qué es el arte cuando nadie nos lo pregunta»³³⁷.

338 Danto, A. C. Después del final del arte. *El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999, p.206.

...significa que no hay constricciones a priori de cómo debe manifestarse una obra de arte, por lo cual todo lo que sea visible puede ser una obra visual

Danto, A (1999)³³⁸



*



*

339 Danto, A. C. Capítulo 5. Interpretación e identificación. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.185.

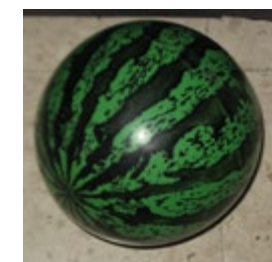
En este río revuelto los distintos partidarios de cada versión se aglutinan en torno a una u otra idea del arte, ideas, que en mayor o menor grado, resultan incompatibles entre sí. Sin embargo esta indefinición está contrarrestada por las constantes legitimaciones, al rededor de las cuales, se reúnen los partidarios de una u otra concepción. Esta indefinición lejos de ser un inconveniente, es una ventaja porque el espectro de lo que puede ser identificado como arte es orgánico y dinámico, de modo que puede crecer a la luz de diferentes inclinaciones y necesidades. Danto afirma que «sin el mundo del arte no hay arte»³³⁹, recordando el dogma eclesiástico *Extra Ecclesiam nulla salus*³⁴⁰, sin embargo, esto contradice su anterior opinión porque faltaría especificar que cualquier cosa puede ser una obra de arte si está dentro del mundo del arte. Esta afirmación es restrictiva, jerárquica, elitista y excluyente.

340 Papa Bonifacio VIII: "Fuera de la Iglesia no hay salvación" Bula *Unam Sanctam*, De las epístolas de Cipriano, ep.73. *Extra ecclesiam salus non est*. 1302, p.21.

Si por el contrario se prefiere una concepción más abierta y horizontal, no se puede tener en cuenta exclusivamente la militancia en mundo del arte o la presencia en un contexto legitimador, como único hecho diferenciador entre lo que puede o no puede ser considerado arte. Una manera más consistente de saber lo que es



*



*

341 "When I see a bird that walks like a duck and swims like a duck and quacks like a duck, I call that bird a duck". Whitcomb Riley, J. *The Poems & Prose, Sketches of James Whitcomb Riley - The Book of Joyous Children*. New York: Charles Scribner's Son, 1913.

arte o no lo es, sería juzgar las cosas por los efectos que produce, es decir: Cuando se está frente a una propuesta que parece arte, se siente como arte y se piensa como arte, se puede llamar Arte³⁴¹.

342 Danto, A. C. Capítulo 1. Obras de arte y meras cosas. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p.49.

..la diferencia ultima entre arte y realidad es menos una diferencia entre tipos de objetos que una diferencia de actitudes, y por lo tanto lo que importa no es con que nos relacionemos sino como nos relacionamos.

Danto, A. C.(2002)³⁴²

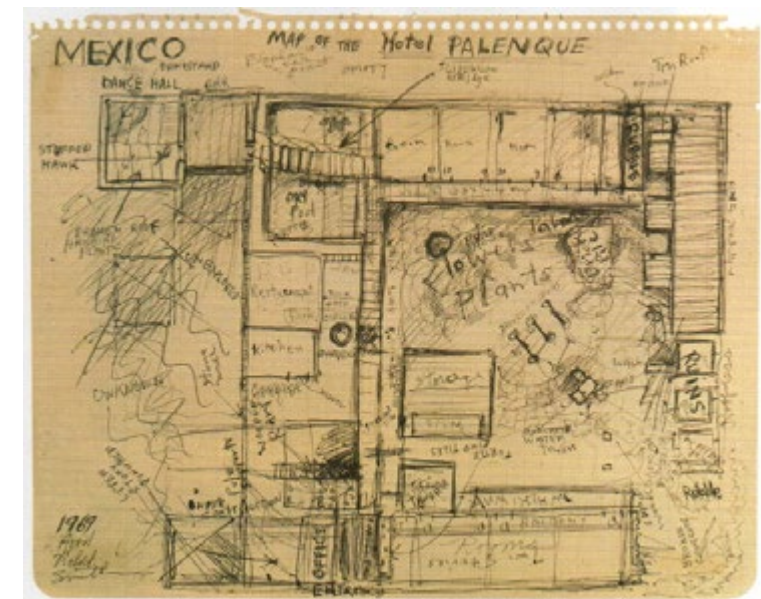
En este «como nos relacionamos» está la clave del problema. Si se pretende una legitimación coral, se está haciendo referencia a muchas voces que cantan al unísono, refiriéndose de nuevo al «mundo del arte». Pero si se entiende este «como nos relacionamos» referido a cada uno de nosotros, de forma individual, entonces nos acercamos más a las instrucciones que daba Weiner, como una suma plural de distintas voces. Ya no se depende del mundo del arte, sino del propio individuo que reconoce el arte por sus efectos artísticos.

343 Smithson, R. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Un magnífico ejemplo de este tipo de arte, reconocido de forma individual, viene de Robert Smithson. En un ensayo de 1967, *Monuments of Passaic*³⁴³, sobre un viaje –que en cierto modo recuerda a una «deriva situacionista»– Smithson hace un recorrido por Passaic, un suburbio de Nueva Jersey, deteniéndose y comentando todas las configuraciones más o menos extraordinarias que para él funcionan artísticamente. Años más tarde, en 1971, Smithson impartió una conferencia en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Utah, donde relata su experiencia de un hotel en la ciudad de Palenque, México, que tituló Hotel Palenque³⁴⁴. En el la transcripción del texto hace una detallada interpretación del edificio en clave de obra de arte. Por su descripción, y las agudas observaciones que acompañan a las diapositivas, se percibe un trato paralelo del conjunto y los detalles, respecto a cómo se mira una obra de arte directamente y al margen de cualquier pre-interpretación. Salvando algunas opiniones, a mi entender excesivamente especulativas, que le hacen adentrarse en el pantanoso territorio del «como si», interpretando algunos aspectos en clave representativa, Smithson, sin defender expresamente la condición artística de las configuraciones que atrapan su atención, está identificando lo que de artístico tiene todo aquello que reclama su interés.

344 Smithson, R. *Hotel Palenque*. México D. F.: Alias, 2011.

No considero que ninguno de los dos textos sea, por sí mismo, una obra de arte. Para mí, lo verdaderamente artístico, es como para el mismo Smithson, aquello que le rodea. Aunque la capacidad de reconocer y señalar lo propiamente artístico, sea ya muy próximo al ready made, lo genuinamente artístico es la actitud.



Ir en busca de lo artístico, o simplemente encontrarlo, no es una actividad exclusiva de los artistas. Del mismo modo que un artista no aprecia mejor que cualquier otro sujeto, lo fascinante de un fenómeno natural sublime, cualquier sensibilidad, debidamente emancipada, reconoce lo genuino de una configuración extraordinaria y significativa.

³⁴⁵ Rancière, J. El emancipador y su mono. La tumba de la emancipación. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2003, p.95.

Si, como hemos visto, en ocasiones el ego del autor quiere ocultarse, dejando atrás el estilo si éste, no sirve ya para identificar al autor y seguimos admirando su obra impersonal y si el artista no está siempre presente en la obra ¿qué incierta norma impide mirar un objeto anónimo como una obra de arte? ¿Porqué solo se consideran como obras de arte anónimas pinturas y esculturas de la antigüedad y no del presente? Si como dice Rancière «Todo querer hacer es un querer decir, y que este querer decir se dirige a todo ser razonable»³⁴⁵ poco nos debería importar que el hacedor sea o no conocido, sea o no apreciado como artista.

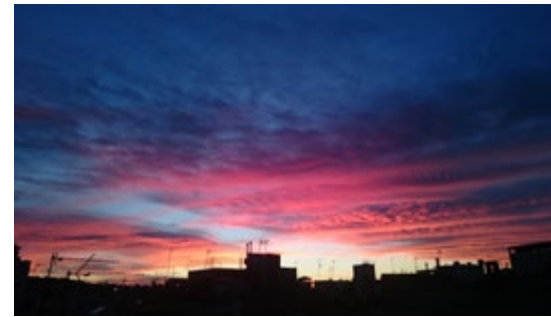
³⁴⁶ Prueba de ello son las instalaciones que los pájaros del género *Ptilonorhynchidae* hacen para impresionar a sus pretendientes. Que eligen al macho afortunado en función de las calidades estéticas de sus complejos montajes.

La sola presencia de esta duda abre la puerta a entender el arte de un modo extensivo. Del mismo modo en que se considera arquitectura desde el Guggenheim de Bilbao, hasta un iglú, una chabola o incluso un nido, el canto de un pájaro puede considerarse música. El arte puede habitar también fuera de la cultura, como sucede en la arquitectura o la música. El arte además de responder a una autoría manifiesta y legitimada puede ser reconocido en lo anónimo, lo popular, lo involuntario, lo accidental, lo cómico, e incluso en lo animal³⁴⁶, sin que necesariamente haya que hacer distinciones excluyentes entre un arte y otro, entre el High Art y el arte no legitimado.

³⁴⁷ Citado por Wall, J. en *Señales de Indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual*. En VVAA. *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: MACBA, 1997. Adorno, T. *Recepción del arte avanzado*. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2014, p.320.

Este pensar lo que no se considera arte como arte, ya estaba presente en las vanguardias y en la medida en que permanece fiel a su contexto, como dice Adorno, T. (1992)³⁴⁷ expresa un profundo sentimiento de autodesconfianza, que de algún modo, se manifiesta en la reivindicación de un tipo de anti-arte. La desconfianza hacia lo establecido es una condición necesaria del arte, que lo faculta para dudar también, –¿cómo no?– de sí mismo. Esta duda lejos de debilitar sus fundamentos los sana, dejando a un lado todo aquello que se sostiene mediante la complicidad y la fe. Baudrillard indica las virtudes de este rechazo:

Existe en verdad una especie de no creencia radical pues ya el arte no cree en su propia autenticidad. Sin embargo, este hecho no es necesariamente despreciativo, no tiene una cualidad negativa. Se dice que el arte se ha vuelto iconoclasta, pero se ha vuelto también agnóstico porque ya no cree en su propia



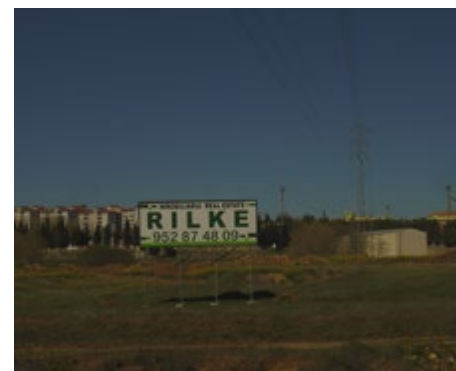
*



*



*



*



*

348 Baudrillard, J. *La simulación en el arte* [ebook]. Granada: Universidad de Granada, 2005. [Consultado el 22 de septiembre de 2014]. Disponible en: <http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf> p.23.

sacralidad, en su propia finalidad. No obstante, la posición agnóstica, la posición iconoclasta constituyen una situación muy poderosa: se puede hacer cosas aún mejor cuando no se cree en lo que se hace que cuando se cree.

Baudrillard, J (1988)³⁴⁸

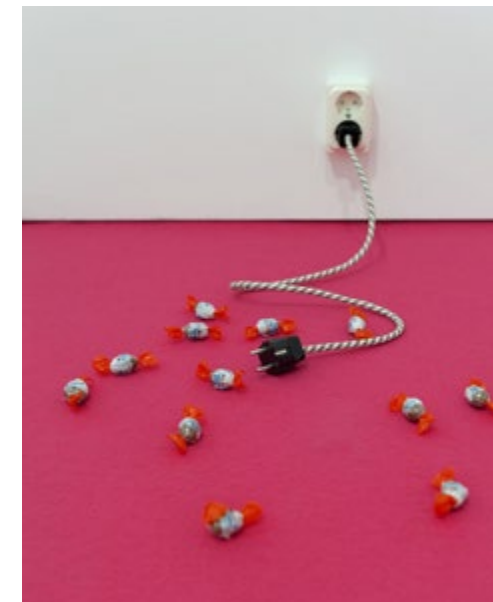
No hay pues, porqué temer al descreimiento, «lo que no mata, hace fuerte». Esta actitud autocrítica y valiente, ayuda a equiparar la posición del arte frente a otras actividades del conocimiento, sin interpretaciones trucadas, sin reglas hechas a medida, que ahuyentan a una parte de los curiosos cuyos exigentes afectos no gustan de la obligada complicidad, ni de las trampas de la fe. He conocido mucha gente a la que le gustaría creer en el arte si el arte fuera más creíble. Es a esta gente a quienes de forma semiconsciente se dirige mi trabajo, hecho con cariño, desde el descreimiento para los escépticos.

A modo de despedida no quiero acabar sin un ejemplo, próximo y práctico, de lo que en estas conclusiones se está haciendo referencia. En *Killing Children III*, de Carsten Höller, 1994, el artista ofrece caramelos, entre los que coloca el extremo de un cable enchufado y en cuya punta, ha instalado un enchufe macho, es decir, una «clavija», en vez de un enchufe hembra o «tomacorriente», de modo que si se tocan los dos polos al aire, se recibe una descarga eléctrica. Colocar atractivas chucherías al rededor de una amenaza convierte su propuesta en una trampa para niños como sugiere el título.

Michel de Broin, presentó *Fuite*, 2009, haciendo salir agua desde los agujeros de un enchufe empotrado, alterando los flujos y las conducciones estandarizadas. En este caso no existe riesgo alguno, pero la mezcla del agua con una toma de corriente, aunque esté anulada, resulta chocante, por que hace pensar en el riesgo y la imposibilidad de esta combinación. Combinación, que como ya se ha visto, se encuentra en fuentedoméstica* y en blindate*.

Esta proximidad, entre lo deseado y lo peligroso, está presente en la entrada de la facultad de BB.AA. de Barcelona, donde hay una fuente de acero inoxidable que ofrece agua potable a los sedientos. Dar de beber al sediento, es una obra de obligada misericordia corporal³⁴⁹, pero esta fuente, a la vez que sacia una necesidad vital, expone al bebedor a un riesgo potencial. La toma de electricidad que alimenta el aparato está a una altura y una distancia inferiores a las que las normativas establecen³⁵⁰. Las verdaderas conclusiones aflorarán en la propia producción. Porque obras son amores...

Barcelona, 5 de noviembre de 2015.



LOURO, J. (2007) *The End*.



*

349 Mateo 25: -35- Porque tuve hambre, y me disteis de comer; tuve sed, y me disteis de beber; fui forastero, y me recogisteis. -37- Entonces los justos le responderán, diciendo: Señor, ¿cuándo te vimos hambriento y te sustentamos?, ¿o sediento y te dimos de beber?

350 50cm según la normativa establecida por el ITC-BT-25.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ABIERTAS

Este estudio no lleva a ningún razonamiento concluyente de modo que está totalmente abierto a futuras investigaciones que en mi caso se desarrollarán principalmente en el campo de la práctica artística, pero que irremediamente tendrán eco dentro del ámbito docente. El enfoque más sugerente desde una perspectiva teórico-práctica es, si es posible una educación artística desde la renuncia a una posición de autoridad, posición en la que coinciden tanto Rancière como Weiner, así como la posibilidad de explorar las posibilidades «presentativas» y «autoexplicativas» en la producción visual. En el campo de la propia creación con fuentelétrica* se abre una puerta hacia la concepción de nuevas condiciones que inviertan el sentido de la legitimación.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ABOTT, Edwin. *Planilandia: Una novela de muchas dimensiones*. Palma de Mallorca: Ed. José J. de Olañeta. 1999. ISBN: 9788497163668.

AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Madrid: Era Nuestro, S.L. 2005. ISBN: 978-84-89779-62-4.

ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal. 2014. ISBN: 978-84-460-1670-0 .

ARIAS, Manuel. *Neurología de la risa y el humor: risa y llanto patológicos*. Rev Neurol, 53. 2011. ISSN: 21780073

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral. 2002. ISBN: 978-84-32208669

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Planeta De Agostini. 2010. Vol. 12 ISBN: 9788498957488

BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Machado Grupo de Distribución S.L.. 1989. ISBN 978-84-7774-525-9

BAUDRILLARD, Jean. *Porqué todo no ha desaparecido aún*. Buenos Aires: Libros del zorzal. 2009. ISBN: 9789875991293

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós. 1978. ISBN: 9788472452985

BAUDRILLARD, Jean. *La simulación en el arte*. La ilusión y la desilusión estéticas. Caracas: Monte Ávila Editores latinoamericana. 1997. ISBN: 9789800110225

BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México D..F. : Siglo XXI. 1997. ISBN: 9788432313981

BENITO, Jordi. *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. Tesis Doctoral. Departamento de Filosofía, Lógica y Estética Universidad de Salamanca. 2011.

BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Madrid: Trotta. 2005. ISBN: 9788481647709

BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Barcelona: Destino. 2004. ISBN: 9788423336722

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Barcelona: Activities K. 2010.

BORGES, Jorge Luis. ISBN: 9788481302615

BREA, José Luis. *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama. 1991. ISBN: 84-339-1351-4.

BRESSON, Robert. *Notas sobre el Cinematógrafo*, México: Ediciones Era. 1979. ISBN: 9788488020079

CARROLL, Lewis. *Silvia y Bruno*. Madrid: Akal. 2013. ISBN: 978-84-460-3259-5

CAUSSADE, Jean Pierre de (1675–1751) *El abandono de la divina providencia*. Navarra: Fundación Gratis Date. 2000. ISBN : 84-87903-38-X

CONRAD, Joseph. *Victoria*. Madrid: Alfaguara. 1994. ISBN: 9788420427409

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sud americana. 1965. ISBN: 9789500701983

COUDERC, C. PELLISTRANDI, B. CANAVAGGIO, J. *Por discreto y por amigo: mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid: Casa de Velázquez. 2005. ISBN: 9788495555762

CRAIG-MARTIN, Michael. *A Retrospective 1968-1989*. London: Whitechapel gallery. 1989. Traducción de Federico Soriano para La Naval edición digital 01/10/2000. ISBN: 9780854880867

DANTO, Arthur Clark. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós. 2002. ISBN: 978-84-350-2075-6

DANTO, Arthur Clark. *Arte y perturbación. En Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC . 2004. ISBN: 978-84-350-2075-6

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal. 1986. ISBN: 9788476001226;

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos. 2002. ISBN: 9788481914429

DILTHEY, Wilhelm. *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. 1953. ISBN: 978-84-816-4399-2

DOSTOIEVSKI, Fiodor M. *Diario de un escritor*. Barcelona: Alba editorial. 2012. ISBN: 84-322-0766-7

FEUERBACH, L., CASTRO, M.C. *La esencia del cristianismo*. Madrid: Trotta. Prefacio a la segunda edición. 1998. ISBN: 978-84-9879-071-9

FLACO QUINTO, Horacio. *Arte poética*. Madrid: Dykinson. 2010. ISBN: 9788400080259

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal. 2001. ISBN: 9788446013297

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza. 2000. ISBN: 9788420608976

GARCÍA CALVO, Agustín. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura. Medios de formación de masas*. No 14. 1993. ISSN 1130-3689

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras VI Prosa 1*. Torrejón de Ardoz: Akal. 1984. ISBN: 978-84-460-2979-3

GARAUDI, Roger. *Del anatema al diálogo*. Barcelona: Ariel. 1971. ISBN: 9784000129268

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramon. "Gravedad e importancia del humorismo" en *Una teoría personal del arte*. Madrid: Tecnos 1ª Ed. 1988. ISBN: 9788430916177

GROYS, B. *Antología*. México D.F. COCOM. 2013. ISBN: 84-95020-70-X

HODERLIN, Friedrich. *El fuego celeste*. Editada como suplemento a *La muerte de Empédocles*. Madrid: Hiperión. 1977. ISBN: 978-84-85272-09-9

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*. Barcelona: Alba editorial. 2001. ISBN: 9788484280941

HUBERMAN, Georges Didi. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. 1997. ISBN: 9789875000094

HUBERMAN, Georges Didi. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. 2013. ISBN: 9789875000094

JUAN DE LA CRUZ. *Subida al Monte Carmelo*. Córdoba: Cántico. 2015. ISBN: 9788437604107

KAFKA, Franz. *Ante la ley*. Valencia: Ediciones 74. 2013. ISBN 978-3-406-53441-6

KAFKA, Franz. *Consideraciones acerca del pecado: el dolor, la esperanza, y el camino verdadero*. Barcelona: Edicomunicación S.A. 2003. ISBN: 9788472229747

KAHNWEILER, Daniel Henry. *Mis galerías y mis pintores*. Alcobendas: Ardora Ediciones, 1991. ISBN: 9788488020017

KARP, Walter. *Liberty Under Siege*. New York: Franklin Square Press. 1988. ISBN: 1-879957-11-6

KLEE, Paul. *Confesión creadora*. Madrid: Fundación Juan March. 1981. ISBN 0-393-30931-2

KLOSSOWSKY, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires: Editorial Altamira. 1995. ISBN: 84-95587-22-X

LARSON, Gary. *The Complete Far Side: 1980-1994*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing. 2003. ISBN: 9780740721137

MC LUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós. 1996. ISBN: 9788449302404

MARTIN R.M. *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos. 1996. ISBN: 978-84-15698-74-6

MARTÍNEZ, Francisco José. *Ontología y diferencia : La filosofía de Gilles Deleuze*. Madrid: Orígenes. 1987. ISBN: 9788416149162

NOGUÉ, Alex. *Rafael Santos Torroella entrevista Dalí, Miró i Tàpies*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. 2004. ISBN 84-475-2635-6 I

PAUL, Valéry. *L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer*. Paris: Collection Idées n° 100, Gallimard. 1966. ISBN: 9788493711061

PEREC, Georges. *Un hombre que duerme*. Madrid: Impedimenta. 2009. ISBN : 9788493711061

PRIETO, Wilfredo. *Amarrado a la pata de la mesa*. Madrid, Comunidad de Madrid: Publicaciones Oficiales. 2011. ISBN: 978-84-451-3395-8

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones. 2010. ISBN 978-987-219-540-3

RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes. 2003. ISBN: 9788475845043

RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo. 2011. ISBN: 9789875745223

REINHARDT, Ad. *Twelve Rules for a New Academy*. New York: Art News. 1957. ISBN: 9781861893567

RIMBAUD, Arthur. *Une saison en Enfer suivi de Les Illuminations*. Paris: Le Livre de Poche. 2013. ISBN: 978-2070409006

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Aguilar. 1969. ISBN: 9788476582466

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1996. ISBN 84-8164-878-7

SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili. 2006. ISBN: 9788425220531

SMITHSON, Robert. *Monografía*. Los Ángeles: MOCA. 2004. ISBN: 9780520244092

SMITHSON, Robert. *Hotel Palenque*. México D. F.: Alias. 2011. ISBN 978-607-7985-00-6

TILLMANS, Wolfgang. En conversación con Isa Genzken. *Camera Austria*. 2003, núm. 81. ISBN: 0-300-12022-2

TORCZYNER, H. . *Magritte: Ideas and Images*. Nueva York: H. N. Abrams. 1979. ISBN: 9780810921726

UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. 12ª Ed. Madrid: Espasa-Calpe. 1961. ISBN: 9788420602486

VALLDOSERA, Eulalia. *Eulalia Valldosera*. Valls: Publicaciones del Museu de Valls, Edicions Cossetània. 2011. ISBN: 84-95684-39-X

VAZQUEZ DE PRADA, Andrés. *El sentido del humor*. Madrid: Alianza Editorial, 1976. ISBN: 9788420690100

VIAGRA, Ana María. ¿Podréis quitarme todo, menos el miedo...! El humor y su(s) sentido(s) en el acto de la comunicación. *Exit*. 2013, núm. 13. ISSN 1577-2721

VILLAREJO, P. P. *Dios prisionero. Frases de San Juan de la Cruz*. Buenos Aires: Editorial Pugliese Siena. 1983. ISSN 0864-2141

VILLANUEVA, Darío. *El polen de las ideas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias. 1991. ISBN: 9788476657522

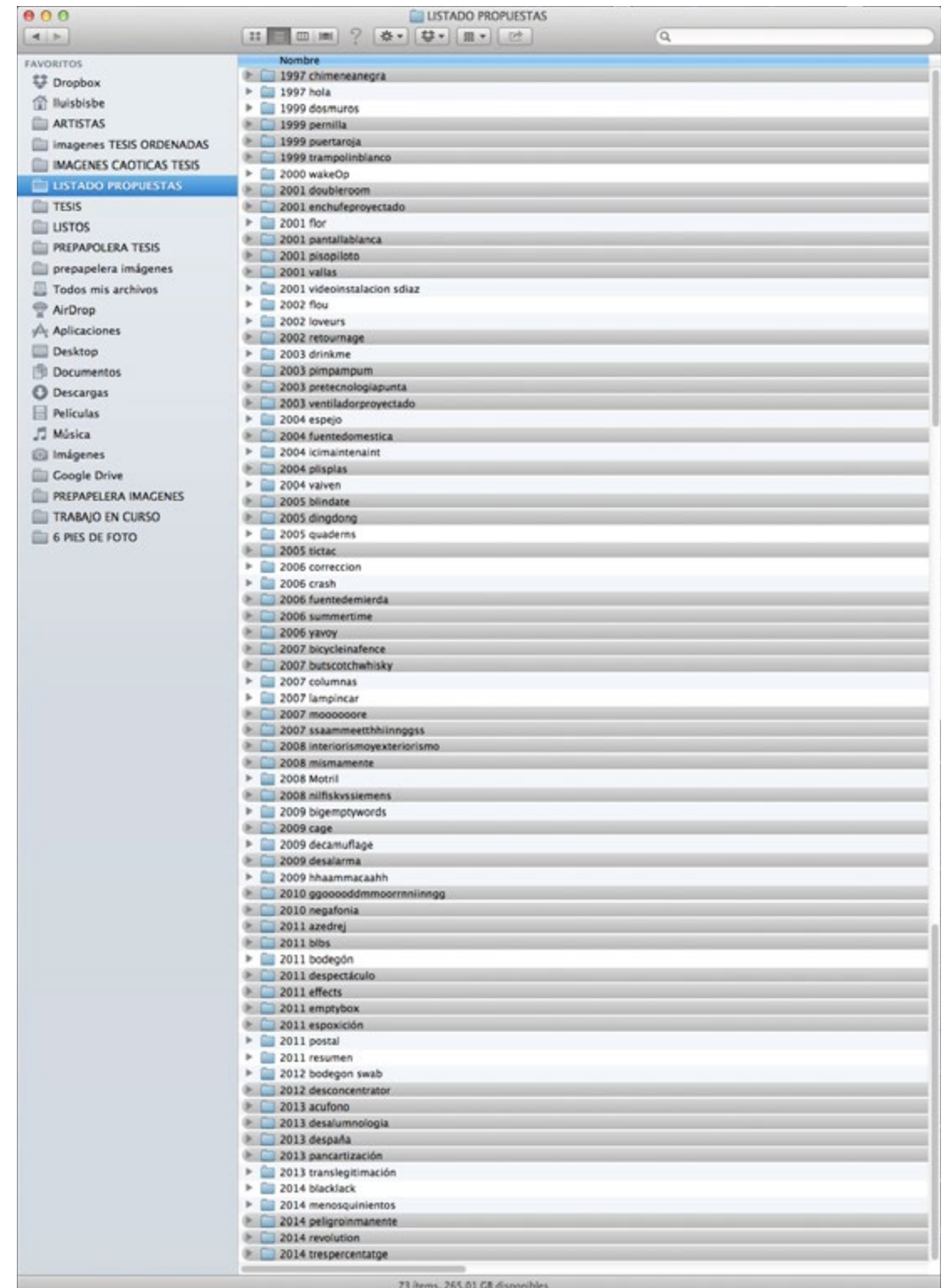
WEINER, Lawrence. *Mi libro es su libro*. México D.F. :Alias. 2008. ISBN: 978-84-93657-23-9

WEINTRAUB, L. *In the Making: Creative Options for Contemporary Art*. New York: Distributed Art Publishers. 2003. ISBN: 9781891024597

ZIZEK, Slavoj. *Living in the End of Times*. Londres: Verso. 2010. ISBN: 9781844677023

LISTADO DE OBRAS PROPIAS

Las obras resaltadas son las que aparecen en la tesis.



AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar constancia de mi más profundo agradecimiento a todos aquellos que de manera directa han hecho que un día como hoy puedas estar leyendo estas palabras.

A Miguel Ayesa por haber interpretado y materializado tan certeramente mis necesidades dando esta forma a lo que estás leyendo y a Sonia Ciriza por su generosidad, su ayuda y colaboración desinteresadas.

A Marie Hélène Badoux, por su enorme apoyo, su enorme paciencia, y por compartir mis dudas y cuestionar mis certezas.

A Cristina Higuero por sus pacientes y oportunas correcciones.

A Teresa Blanch por su buen criterio, su confianza y su desconfianza, sin cuya exigencia de escribir desde dentro de la propia experiencia, no me hubiera reconocido en lo escrito.

A Julia Montilla por ayudarme gentilmente en labores técnicas.

A quienes quisieron leer mis delirantes comienzos y que tan bienintencionadamente me sugirieron enfoques, lecturas o estrategias. Especialmente a Octavi Aballí, a Serafín Rodríguez, Manuel Saiz y Daniel Steegman.

A Laura Baigorri por sus buenos consejos.

A Víctor Valentín, quien intentó en vano enseñarme los secretos del programa de edición de textos, y quien supo encontrar ayuda cuando se corrompió el capítulo más largo y sus copias de seguridad. A Montse Comaposada, a quien no conozco, pero que fue quien finalmente logró rescatar el archivo corrupto. A Guillem Bayo por haber hecho todo lo posible por recuperar el documento y por haberme auxiliado en los problemas informáticos en horas inoportunas.

A Juan Carlos Robles, Eulalia Valldosera, Alberto Peral, Juande Jarillo y Mireya Masó por haberme prestado sus trabajos.

A Sinead Spelman por ayudarme con sus traducciones.

A todos y cada uno de los artistas que aparecen, quiero destacarlos a todos y no subestimar ninguno. A los autores citados por ayudarme a descubrir lo que ya sabía, y una parte de lo que no sabía. Especialmente a Lawrence Weiner, doblemente celebrado, como artista y como pensador, a Jacques Rancière, Guy Deborg, Jean Baudrillard y Bruno Groys.

También quiero dejar constancia de mi agradecimiento, a quienes me han ayudado de forma indirecta:

A mi padre y a mi madre sin cuya concurrencia no podría ni estar dando las gracias ahora, y por ocuparse de su nieto, cuando la redacción requería de toda mi atención. A mi hermanos Alejandro y David Bisbe, que también han atendido a mi hijo cuando estaba apurado.

A Cristina Rodríguez por haberse ocupado tan bien de nuestro hijo mientras yo escribía.

A Fernando Marín quien me echó una mano cuando estaba apurado, y a Enma González y a Mario Jiménez por ofrecerme el mismo tipo de ayuda.

A todo el equipo de montaje del centro de arte Santamónica, por haber suplido mi falta de disponibilidad durante el 2015.

A Ferrán Lobo por haber brillado en mi vida dejando tan profunda huella.

A José Javier Aguilera, cuyos destellos han alumbrado parte de este escrito y siguen saturando los colores de mi camino.

A mi hijo Pablo por entenderme cuando no podía dedicarle toda la atención que hubiera querido.

Y en general quiero agradecer a quienes se alegran conmigo de que haya hecho este escrito.

A quienes han confiado, por el poderoso impulso de no defraudarles, e incluso a quienes no confiaban porque el impulso de defraudarles también cuenta.

Barcelona, 7 de noviembre de 2015.

