

El artista como obra.

Formas de autoproducción online y offline en el arte contemporáneo
2000-2016, Barcelona – Berlín.

Sira Pizà Airas

TESI DOCTORAL UPF / ANY 2016

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Jordi Ibáñez Fanés

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



Agradecimientos

A mis padres, por su apoyo y su comprensión; a Ricardo Trigo, por todos los años de trabajo en equipo y fe incondicional; a Anna Gordillo, por su presencia constante en la distancia; a Michael Ruiz, por su introducción a nuevos horizontes; a Jordi Ibáñez, por su entusiasmo a lo largo de esta investigación; y a todos los artistas que, sabiéndolo o no, han formado parte de esta investigación.

Resumen

Esta investigación parte del análisis crítico de obras de arte contemporáneo que cuestionan la definición de la labor del artista, su estatus en una estructura de producción, y la naturaleza de su trabajo, a través de estrategias y formas de autorrepresentación. La pregunta central gira entorno a la figura del artista contemporáneo como paradigmática del sujeto autoproducido en la era digital y en la sociedad de la información en red y el trabajo inmaterial, y la tesis desarrolla un marco teórico que sitúa los conceptos implicados en el discurso actual sobre la cuestión del arte como trabajo. Las dinámicas la construcción de una identidad – marca en el arte, y el trabajo en la creación de una auto-mitología es lo que reconocemos en artistas que cuyas propuestas se acercan de manera crítica, y desde su propia práctica, a la pregunta sobre la autoproducción del artista como un valor en un sistema de marcadores sociales, poniendo en cuestión las estrategias de la narración de uno mismo en una economía de circulación y atención.

Abstract

This research is based on the critical analysis of a series of works by contemporary artists, which question the definition of the work of the artist and the nature of his work, as well as his status in a structure of production. They do so through strategies and forms of self-representation. The main question revolves around the figure of the contemporary artist as a paradigm of the self-produced subject in the digital era, in the midst of the network society of information and immaterial labor. The research develops a theoretical frame which places the relevant concepts involved in the current discourse about art as work. This research identifies the current dynamics of construction of a brand or identity in art, and the creation of a self-mythology, in the positions of artists who take a critical approach, from their own practice, on the question about the self-production of the artist as a value in a system of social markers. They focus on questioning the strategies of self-narration in an attention and circulation driven economy.

Prefacio

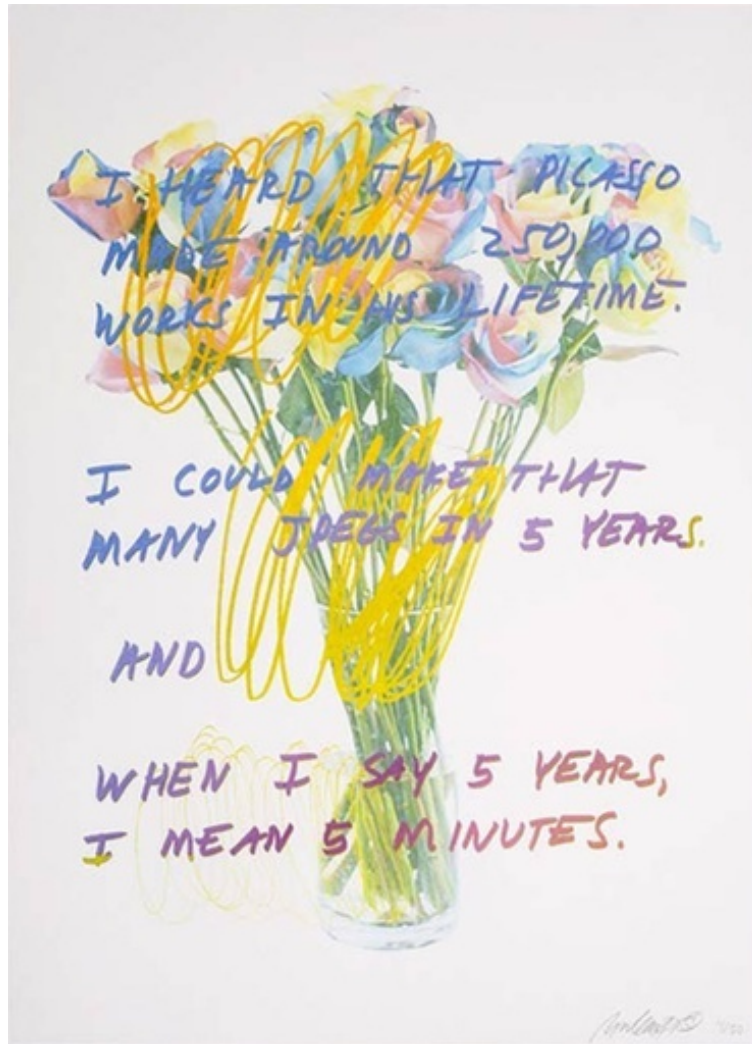


Fig. 1

I Heard that Picasso made around 250,000 works in his lifetime.

I could make that many JPEGs in 5 years.

And when I say 5 years, I mean 5 minutes.

Parker Ito

¿Cuál es el trabajo del artista que constituye su propia obra de arte? ¿Por qué hoy supone el artista contemporáneo un paradigma del individuo auto-producido? ¿Cómo se sitúa el artista en el sistema social y productivo actualmente? ¿Qué es la clase

creativa y en qué estructura económica y laboral existe el artista contemporáneo? ¿Cómo se representan las manifestaciones de la hiperindividualidad democratizada hoy? ¿Qué implican las estrategias que utiliza el artista para auto-representarse? ¿Cómo se entiende la integración de la red y la digitalidad en la auto-representación? ¿Cuál es el quehacer del artista en la actualidad, y cómo es diferente del que ha sido, en relación a una noción contemporánea de arte, y en relación a otras ocupaciones?

El interés principal de mi investigación son las estrategias y formas que toma la auto-representación del artista sobre su labor, su estatus, su posición en un campo, y la naturaleza de su trabajo. Esta tesis tiene su origen en una investigación de Máster previa, que tomaba una serie de obras de artistas contemporáneos emergentes del contexto barcelonés de la primera década de los años 2000 para analizar cómo éstos se auto-representaban en relación a su trabajo: a una práctica, y a una estructura institucional, educativa, de mercado y de posición social.

Esta selección de obras, analizadas en relación a una serie de referentes artísticos de la historia del arte contemporáneo internacional reciente, se ponían en contexto mediante un marco teórico que daba algunas notas sobre los conceptos manejados en el análisis. Así, el formato de comisariado se ha mantenido durante el curso de la investigación como hilo conductor.

En el presente trabajo, que se desarrolló a partir del 2012 y paralelamente a mi cambio de ciudad, de Barcelona a Berlín, se ha dado una transición del foco de atención de las condiciones contextuales locales que permitían o condicionaban la existencia de dichos trabajos bajo el paraguas del llamado “arte emergente” hacia una visión más amplia del mismo tema central, a través de la integración de trabajos de artistas internacionales, y con presencia más reciente, en el contexto del arte contemporáneo global.

En un inicio, el descubrimiento de una constante de auto-representación en las obras de artistas del contexto barcelonés, y una recurrente representación del sistema en el que se inscribían, desencadenó la investigación y concentró las hipótesis en la existencia de una red institucional marcada por la proliferación de becas, espacios de

producción públicos, premios y, en general, un sistema de apoyo que a la vez promovía y fundaba la idea del artista emergente como parte de la marca de la ciudad. La proyección de esa imagen y la construcción de esa idea tenía que ver con las políticas culturales heredadas de un sistema del arte dependiente de las instituciones que, por un lado, impulsan la cultura como valor de signo traducido potencialmente en rédito de capital simbólico y, en última instancia, en capital socioeconómico exponencial. La marca de la ciudad Barcelona, parcialmente identificada con el impulso de centros de arte y sus programas y subvenciones, ha ido de la mano con un proceso de renovación de imagen de una ciudad con intenciones de equipararse a capitales europeas de la cultura contemporánea, imitando ciertos modelos de funcionamiento, no siempre comparables en términos de desarrollo y presencia del mercado artístico y aspectos del sistema laboral, económico, educativo o del estado del bienestar social.

En la transición hacia Berlín, donde la presencia del mercado del arte es visible pero no forma parte integral de la producción artística que se da en la ciudad, la internacionalidad de las nuevas propuestas integradas en la investigación abrieron la consideración de los factores que influyen en la construcción de la identidad artística, más allá de un marco temporal y territorial concreto. Las diferencias entre las obras escogidas en ambos tiempos son evidentes por diferentes razones, que forman parte de la pregunta inicial de la investigación original sobre la influencia del contexto de producción sobre el trabajo del artista: en las primeras, la producción no solamente está marcada por un desinterés claro sobre la materialidad y la formalización de las ideas, sino que demuestra claramente la herencia de un conceptualismo contextual que sigue vigente en los espacios de presentación y discusión de las mismas (en los circuitos del arte emergente en Barcelona durante y pasada la primera década del 2000). Estas obras muestran, también, la desconexión con un mercado del arte y sus exigencias inevitables, o siquiera con una red institucional conectada con éstas. La poca presencia del circuito galerístico del arte contemporáneo en España, y en especial en Barcelona, y la práctica inexistencia de la promoción de artistas de joven o media carrera por parte de éste, facilita la tendencia hacia el apoyo institucional promovido por las políticas culturales iniciadas en los años 90. Todo ello resulta en un contexto de creación en el que la precariedad del sector convive con la voluntad de las instituciones por crear “anti-

corrientes” o convulsión crítica en su propio seno, contribuyendo de nuevo a la construcción de una imagen de marca abierta, dialogante, desarrollada y en conexión con discursos anti-institucionales, contra-institucionales o, simplemente, de aspecto radicalizado, progresista o vanguardista.

Las obras analizadas en esta investigación han sido escogidas por pertenecer a un marco internacional, si bien también marcado por el punto de vista de Berlín como centro de observación. En el contexto de esta ciudad, funcional como escaparate del arte presente en diferentes niveles de mercado privado, de atención mediática e institucional, existe claramente un desarrollo formal en el arte contemporáneo que se diferencia por ciertas tendencias que tienen más que ver con la conciencia de las nuevas tecnologías como parte integral de la vida, de la comunicación, de las formas de circulación de la información y, por consiguiente, como parte inseparable de la práctica del arte y de las preguntas sobre en qué consiste el trabajo del artista. Por otro lado, estas posiciones hacen menos referencia explícita a un contexto socio-político determinado territorialmente, y más a un momento de cambio en la percepción del trabajo del artista, y un estado de funcionamiento del mundo del arte de una manera más global.

Así, nuevos aspectos de la auto-representación del artista incluyen ahora la consideración de la sociedad red, la digitalidad y las formas de representación y circulación de esas representaciones en la era de Internet. Esta visión de un contexto más amplio donde se enmarcan las nuevas propuestas ha adquirido una importancia crucial para el enfoque de la tesis: no solamente aporta actualidad a la investigación, y un sentido del estado actual del discurso en el arte contemporáneo, sino que sitúa la pregunta sobre cómo el artista representa su quehacer hoy de manera más realista y conectada con el momento en que todas las propuestas analizadas, aunque no lidien explícitamente con las particularidades de la era digital. De esta manera, todas las obras son consideradas a la vez como prácticas *online* y *offline*, en el sentido en que ambas son ya dos aspectos de una misma cosa: el mundo hiper-connectado, ultra-accesible, donde la imagen circula y muta de una forma diferente y nueva, donde los conceptos de la autoría se desdibujan definitivamente y las formas de producción toman la importancia de su significación social.

Todo ello se enmarca en un contexto de producción en el que el trabajo inmaterial descansa sobre la valorización de la información y la comunicación; y los factores como la flexibilidad, la maleabilidad del tiempo, la dedicación no parcelada del individuo y su personalidad en el trabajo diluyen los límites entre la vida privada y la proyección de la imagen en la esfera pública, convirtiendo la construcción de la identidad en un trabajo, y el trabajo en un elemento más de la constelación de valores individualizantes de un sistema de identidades. Como lo define Lars Band Larsen en su texto “Zombies of Inmaterial Labor: The Modern Monster and the Death of Death” (Band Larsen 2011), el trabajo inmaterial se basa en la economía de la experiencia, en la que el arte y sus “marcadores de autenticidad”, como la creatividad, la innovación y la provocación, tienen un alto valor y aportan estatus económico a la experiencia: en esta economía, la subjetividad deviene un producto que uno consume, al invertir tiempo reaccionando a objetos y situaciones. La subjetividad deviene un ejercicio empresarial.

Así, la investigación se ha centrado, por una parte, en el análisis crítico de una serie de obras con un marco relacional de referentes de obras de arte contemporáneo de la historia reciente. Esto supone en núcleo de la investigación, marca su formato comisarial y establece las hipótesis. Por otra parte, las preguntas que este análisis desencadena demandan un marco desde el que entender y situar conceptos tan generales como el trabajo, la autoría o la producción. La primera parte de esta tesis está entonces dedicada a la contextualización de estos conceptos. No se trata de un recorrido cronológico por la evolución de estas ideas, ni una historia del desarrollo de las mismas en la manera de entender el arte, sino una selección de posiciones conceptuales que proporcionan un marco de discusión sobre los límites alrededor de la definición del arte como trabajo: el trabajo y su espejo; el espacio del tiempo libre y su reintegración en la producción total de la identidad; la borrosidad de los territorios en los que habita el arte, entre labor, acción, habla y trabajo; y la ocupación hacia uno mismo como núcleo de la sociedad individualista y de las nociones de la personalidad involucradas en la imagen de la personalidad del artista y su proyección. Por otro lado, la primera parte de la investigación desarrolla también los presupuestos teóricos implícitos en los precedentes del momento presente: la desmaterialización de la obra de arte, de la mano del

desdibujamiento de la figura del autor, y la consiguiente integración de la cotidianeidad como actividad artística, resultantes en la centralidad de la performatividad de la acción por parte del artista y su actitud por encima del objeto. De esta manera, también se hace necesario emplazar la obra teóricamente en relación a un sistema de valorización de objetos y signos. Por último, la investigación aborda las estrategias y las implicaciones de la auto-narración y la performatividad implícita en la auto-representación como obra de arte.

Este marco introduce el foco de la tesis, el análisis de obra que, a su vez, se divide en cuatro ejes fundamentales: por un lado, la estrategia de la autobiografía y el alter ego; por otro, las formas de la práctica del arte como trabajo, entre la acción y la no-acción; la trayectoria y la proyección de la carrera artística; y por último, el sistema del mercado y la economía alrededor de la producción en arte.

Durante la investigación se ha producido, pues, una actualización constante de las obras incluidas, que podría seguir adaptándose permanentemente a la nueva producción en el escenario del arte contemporáneo, en el que las cuestiones que exploramos siguen vigentes, como en el tema de la última edición de la bienal Manifesta 11, comisariada por el artista Christian Jankowski: “Las profesiones tienen que ver con mucho más que con hacer dinero (...) afectan cómo nos percibimos a nosotros mismos como individuos, y a cómo nos perciben los demás”¹. Manifesta 11 se centra en cómo las profesiones y las vocaciones se relacionan con el arte contemporáneo, emplazando proyectos de arte en contextos inesperados y en relación al trabajo de profesionales de industrias diversas. Cada nuevo proyecto, producido específicamente para la Bienal, es el resultado de un nuevo encuentro entre un artista internacional y un ciudadano de Zurich que de otro campo laboral. De esta manera, no solamente se plantea desde la noción asumida de que el trabajo del artista puede desarrollarse en cualquier campo del conocimiento y tomar cualquier forma, desde la experimentación científica hasta la astronáutica, la teología o la meteorología, pasando por la política, la gastronomía, el deporte o la lingüística; sino que también presenta al

¹ Sobre el concepto de Manifesta 11, recuperado el 02.08.2016 de <http://m11.manifesta.org/en/artists/concept>

artista como un investigador de los límites de todas esas disciplinas, incluida la investigación sobre la naturaleza misma de todas ellas, y el lugar de su propia posición. La investigación se propone entonces como el punto de partida de la práctica artística contemporánea, y su relación con la idea tradicional de trabajo como una gran pregunta abierta.

Esta pregunta no se puede argüir desde una visión aislada del arte como disciplina, sino como una posición de especulación sobre un contexto que debemos investigar: la realidad del *neoliberalismo post-democrático*, que envuelve todas las prácticas, conductas y funcionamientos, del que el arte no solamente no puede escapar, sino que supone su gran ejemplo como industria auto-explotada. Como lo define la artista Hito Steyerl,

Contemporary art is a brand name without a brand, ready to be slapped onto almost anything, a quick face-lift touting the new creative imperative for places in need of an extreme makeover, the suspense of gambling combined with the stern pleasures of upper-class boarding school education, a licensed playground for a world confused and collapsed by dizzying deregulation. (Steyerl 2011:31).

Tanto como el arte contemporáneo es una marca – de algo vacío, cambiante, que puede ser potencialmente cualquier cosa –, así lo es el artista hoy. El recorrido conceptual que hay detrás de la actual construcción de una identidad – marca en el arte y el trabajo en la creación de una auto-mitología es lo que hemos investigado a lo largo de esta tesis. Para hacerlo, no hemos escogido artistas que perpetúan esta dinámica, sino cuyas propuestas se acercan de manera crítica, y desde su propia práctica, a la pregunta sobre qué es el trabajo en arte, y cuál es el orden de las cosas dentro de un campo de conocimiento, que hacen que un artista se convierta en su obra.

Índice

	Pàg.
Resumen	v
Prefacio	vii
Listado de figuras	xvii

PARTE I

1. EL ARTISTA COMO PARADIGMA DEL SUJETO AUTOPRODUCTIVO. La sociedad red, el trabajo inmaterial, y el arte después de internet.	1
1.1. La sociedad red. Las nuevas tecnologías e Internet en la vida y la producción artística.	1
1.2. La sociedad de la Información y el capitalismo cognitivo.	3
1.3. La cultura de la virtualidad real. Online = Offline. El individuo consumidor y productor de la era digital. El arte en el Post-Internet.	5
1.4. El trabajo inmaterial.	19
1.5. El individuo autoproductivo. El autoempresario en la era de Internet.	21
1.6. Las nuevas estructuras laborales y temporales. <i>Creative Class</i> y <i>Knowledge workers</i> .	26
1.7. El artista como paradigma de la <i>Creative Class</i> y el individuo autoproductivo.	30
1.8. El mito del artista y el modelo de autoproducción diferencial. Creatividad, originalidad, vocación, trayectoria y proyección.	34
2. TRABAJO, LABOR, ACCIÓN Y PRODUCCIÓN	45
2.1. Orígenes de la necesidad de autoproducción. Situación del artista entre la labor, el trabajo y la acción. Hannah Arendt.	46
2.2. El artista en los regímenes del reparto de lo sensible. Rancière.	49
2.3. La ocupación hacia sí mismo y El cultivo de sí. Individualismo, empañamiento del artista y construcción de la personalidad del genio. Foucault, Arendt, Rancière.	52
2.4. El espacio del trabajo y su reverso, el tiempo libre. El hombre económico y auto-productivo.	60
3. AUTOPRODUCCIÓN Y AUTORREPRESENTACIÓN PERFORMATIVA.	65
3.1 Narración y autobiografía performativa. División del sujeto, uno mismo como otro y elalter ego.	68
4. LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA. AUTOR, ARTE Y VIDA, ACTITUDES.	80
4.1. La obra de arte como reificación del pensamiento.	81

4.2. El desplazamiento hacia lo inmaterial. Valorización, sistema de signos y estatus. Baudrillard, Danto.	82
4.3. Teoría Institucional y disciplina. Danto, Bourdieu, Foucault.	87
4.4. Después del Autor. El índice, la autorreferencialidad y la actitud como obra.	92
4.5. Desmaterialización de la obra. Integración del Arte y la vida.	97

PARTE II

1. AUTOBIOGRAFÍAS PERFORMATIVAS Y ALTER EGOS. Ann Hirsch, Sergi Botella, Simon Fujiwara, Kate Cooper, ROBOT, Petra Cortright. Víctor Jaenada, Ed Atkins, Lynn Hershman, Alex Bag.	109
2. DEL TRABAJO A LA NO-ACCIÓN. Quim Packard, Rubén Grilo, Pilvi Takala, Maja Cule. Christine Hill.	177
3. LA TRAYECTORIA, LA CARRERA ARTÍSTICA Y LA FAMA. Jaakko Pallasvuo, Laia Estruch, Amalia Ulman, Mery Cuesta, James Franco, Shia LaBeuf, Oriol Vilanova, Mireia Saladrigas, Ryan Rivadeneyra, Mariona Moncunill.	220
4. EL SISTEMA DEL MERCADO , LA INSTITUCIÓN Y LAS NUEVAS ECONOMÍAS. CRÍTICA Y SUBVERSIÓN. Ricardo Trigo, Daniel Chust Peters, Núria Güell, Guillermo Trujillano, Efrén Álvarez, Quim Packard & Enric Farrés, Constant Dullaart, Rubén Grilo.	284
Conclusiones	351
Bibliografía	357

Listado de figuras

	Pág.
Fig.1 Parker Ito. <i>America Online Made Me Hardcore</i> , 2013. Serigrafía en papel, 70 x 50 cm. Recuperado de https://paddle8.com/work/parker-ito/34341-america-online-made-me-hardcore	Vii
Fig.2 Hito Steyerl. <i>HOW NOT TO BE SEEN: A Fucking Didactic Educational .Mov File</i> . 2013. Vídeo, 14min. Still recuperado de http://www.moma.org/explore/inside_out/2014/06/18/hito-steyerls-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file	9
Fig. 3 Constant Dullaart. <i>2.5m Insta followers for \$5k, Social Media Socialism High retention, Slow Delivery!</i> 2014. Recuperado de http://constantdullaart.com/	11
Fig. 4 Artie Vierkant. <i>Image Objects</i> . Recuperado de http://artievierkant.com/imageobjects.php	13
Fig. 5 Jon Rafman. <i>9 Eyes of Google Street View, ongoing</i> . Recuperado de http://9-eyes.com/	15
Fig. 6 Oliver Laric. <i>3D scan of 18th-century statue Mars by John Bacon, 2015</i> . Recuperado de http://www.e-flux.com/announcements/oliver-laric/	16
Fig. 7 Cory Arcangel. <i>The Source</i> , 2015. Instalación. Printed Matter's New York Art Book Fair, MOMA Ps1, New York. Recuperado de http://www.coryarcangel.com/shows/the-source/	17
Fig. 8 Ann Hirsch. <i>Playground</i> . Obra the teatro encargada por Rhizome.org para el New Museum. Recuperado de http://therealannhirsch.com/	109

- Fig. 9** Ann Hirsch. Still de la interfaz del *chatroom* de AOL recreado para la proyección en la obra de teatro *Playground*. Recuperado de <http://therealannhirsch.com/> 111
- Fig. 10** Sergi Botella. *Perdonar pero no terminé mi pieza*, 2010. Fotografía, 20 x 17 cm, satén. Recuperado de <http://angelsbarcelona.com/en/program/paisaje-sin-titulo/65> 123
- Fig. 11** On Kawara. *I Got Up At...*, 1974-1975. Postales. Recuperado de <http://moca.tumblr.com/post/131176169009/on-kawara-i-got-up-at-1974-1975-90-postcards> 125
- Fig. 12** Christian Boltanski. *L'album photographique de la famille de B*, 1991. Instalación. Recuperado de http://www.artnet.com/artists/christian-boltanski/lalbum-photographique-de-la-famille-de-b-a-G_MWG6m0yh54CgzPbdfzbA2 126
- Fig. 13** Anita Leisz. *Den Rest*. Detalle del cómic del mismo nombre. En Steiner, B., Yang, J. (2004). *Autobiography*. London: Thames & Hudson. 127
- Fig. 14** Simon Fujiwara. *Welcome to the Hotel Munber*, 2010, Instalación, PinchukArtCentre, Kiev. Recuperado de <http://artasiapacific.com/Magazine/76/ArtAndCensorshipInSingaporeCatch22> 128
- Fig. 15** Tracey Emin. *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995*, 1995. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Everyone_I_Have_Ever_Slept_With_1963%E2%80%931995 130
- Fig. 16** Oliver Musovik. *My best friends*, 2002. Impresión, 29x41cm. Recuperado de <http://www.olivermusovik.tk/> 131

- Fig. 17** Sol LeWitt, *Autobiography*, 1980. Recuperado de <http://www.christies.com/features/Sol-LeWitt-5741-1.aspx> 132
- Fig. 18** Ilya Kabakov. *The Boat of my Life*, 1993. Instalación. Recuperado de <http://www.lifo.gr/team/arts/53995> 133
- Fig. 19** Tracey Emin. *My Bed*, 1998. Instalación. Recuperado de <https://www.theguardian.com/uk-news/2015/mar/30/tracey-emins-messy-bed-displayed-tate-britain-first-time-in-15-years> 134
- Fig. 20** Cindy Sherman. *Untitled Film Stills, #14*, 1978. Fotografía, 25,2x20,3 cm. Whitney Museum of American Art, New York. Recuperado de <http://whitney.org/Events/99ObjectsUntitledFilmStillFourteen> 136
- Fig. 21** Eleanor Antin. *The Adventures of a Nurse*, 1976. Vídeo, 64 min. Video Still recuperado de <http://visarts.ucsd.edu/news/eleanor-antin-show-ica-explores-identity> 138
- Fig. 22** Sergi Botella. *El túnel i la por*, 2010. Fotografía de Goran Bertock. Recuperado de <http://www.sergibotella.com/> 140
- Fig. 23**
Sophie Calle. *La Filature*, 1981. Paula Cooper Gallery. Recuperado de <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-shadow/images/2/> 143
- Fig. 24** Sophie Calle. *Suite Vénitienne*, 1980. Publicado por Siglo, 2015. Recuperado de <http://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-et-jc-sophie-calle-suite-venitienne-20150324-story.html> 144
- Fig. 25** Nan Goldin. *Greer and Robert on the bed, NYC*, 1982. Fotografía, 69,5 x 101,5cm. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-greer-and-robert-on-the-bed-nyc-p78044> 145

- Fig. 26** Ed Atkins. *No-one Is more 'Work' than Me*, 2014, HD video y performance. Instalación en Art Basel, Fotografía de Mark Niedermann. Recuperado de <https://frieze.com/article/head-space> 149
- Fig. 27** Ed Atkins. *RIBBONS*, 2014. Video Instalación, Isabella Bortolozzi Gallery, Berlin. Recuperado de <http://bortolozzi.com/exhibitions/ed-atkins-ribbons-galerie-isabella-bortolozzi/> 151
- Fig. 28** Kate Cooper. *RIGGED*, 2014. Instalación, Kunstwerke, Berlin. Recuperado de <http://dismagazine.com/dysmorphia/66668/kate-cooper-hypercapitalism-and-the-digital-body/> 153
- Fig. 29** ROBOT (Takuji Kogo, John Miller). *Open to All Ages and Ethnicities*, 2015. Instalación en NBK, Berlin. Recuperado de <http://www.nbk.org/ausstellungen/miller.html> 155
- Fig. 30** ROBOT. *My Asian Prince*, 2014. 2:31min. Video Still. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jnevLN25Pyc> 157
- Fig. 31** Petra Cortright. *Bridal Shower*, 2013. 1:57 min. Video Still recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZYkFibbxHw> 158
- Fig. 32** Víctor Jaenada. *Entrevista con un extraterrestre*, 2009. 11:40 min. Vídeo Still, cortesía del artista. 161
- Fig. 33** Lynn Hershman. *Roberta*, 1973-1979. Recuperado de <http://www.allartnews.com/lynn-hershman-leeson-receives-the-2010-d-velop-digital-art-award/> 163
- Fig. 34** Alex Bag. *Fall '95*, 1995. 57 min. Video Still recuperado de

- <http://www.eai.org/artistTitles.htm?id=450> 164
- Fig.35** Bea Fremderman. *Kafka Office*, 2013. Vídeo Still. Recuperado de <https://www.artrabbit.com/events/office-space> 169
- Fig. 36** Simon Fujiwara. *Artist's Book Club: Hakuruberri Fuin No Monogatari*, 2010. Video 26:20 min. Vídeo Still recuperado de http://www.iniva.org/exhibitions_projects/2011/entanglement/selected_images/simon_fujiwara 174
- Fig. 37** Quim Packard. *Benvinguts al nostre museu. Si us plau, passeu i oloreu les flors*, 2010. Recuperado de <http://elnostremuseu.blogspot.de/> 177
- Fig. 38** Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free)*, 1992. Instalación 303 Gallery, New York. Recuperado de <http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaction01.html> 182
- Fig. 39** Quim Packard, *A place where no cars go*, 2012. Exposición. Recuperado de <https://quimpackard.wordpress.com/> 184
- Fig. 40** Liam Gillick, *The Wood Way*, 2002. Instalación. Recuperado de http://white.cyberporte.net/content.php?page_id=504 186
- Fig. 41** Rubén Grilo, *Giving up on 50 ideas for one exhibition*, Museu de la Garrotxa, Olot. Cortestía del artista. 188
- Fig. 42** Mladen Stilinović, *The Praise of Laziness*, 1993. Recuperado de <http://sduk.us/work/stilnovic.htm> 190
- Fig. 43** Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-1969. Recuperado de <http://www.eai.org/title.htm?id=2387> 192

- Fig. 44** Pilvi Takala, *The Trainee*, 2008. Recuperado de <http://www.pilvitakala.com/thetrainee01.html> 193
- Fig. 45** Oficinas de *Google, Inc.* Recuperado de <http://www.savia.net/noticias/conoces-las-oficinas-mas-espectaculares-del-mundo/> 198
- Fig. 46** Oficinas de *Google, Inc.* Recuperado de <https://decoratrix.com/como-ha-cambiado-la-decoracion-de-oficinas> 198
- Fig. 47** Tehching Hsieh, *One Year Performance*, 1980-81. Instalación fotográfica. Recuperado de <http://elhebdomadario.blogspot.com.es/2010/07/tehching-hsieh.html> 199
- Fig. 48** Ivan Kožarić, *Atelier Kožarić, 1930-2002*, 2002. Instalación en Documenta 11, Kassel. Recuperado de http://www.balkon.hu/archiv/balkon02_07-08/11nagy.html 203
- Fig. 49** Daniel Chust Peters, *Air Force One (Arquitecturas humanas)*, 2009-10. Instalación. Recuperado de <http://www.arte-sur.org/es/artistas/daniel-chust-peters-2/> 203
- Fig. 50** Christine Hill, *Volksboutique*, 1999. Instalación, New York. Recuperado de <http://www.feldmangallery.com/pages/artistsrffa/arthill01.html> 207
- Fig. 51** Isidoro Valvárcel Medina, *Oficina de gestión de ideas*, 1994. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/Isidoro-Valcarcel-Medina-No-hay-campo-limitado-para-el-arte/35841> 209
- Fig. 52** Isidoro Valvárcel Medina, *Oficina de gestión de ideas*, 1994. Recuperado de <http://blogcentroguerrero.org/2007/11/el-registro-de-la-fuga/> 209

- Fig. 53** Johanna Kandl, *Visit to the studio*, 2002. ÓTempera sobre madera, 60x80cm. En Steiner, B., Yang, J. (2004). *Autobiography*. London: Thames & Hudson. 210
- Fig. 54** Francis Alÿs, *Paradox of Praxis. Sometimes making something leads to nothing*, 1997. Vídeo Still recuperado de <http://culturacolectiva.com/wp-content/uploads/2013/06/ahielo.jpg> 211
- Fig. 55** Maja Cule, *Facing the same direction*, 2014. Vídeo Still recuperado de <http://dismagazine.com/blog/69912/maja-cule-facing-the-same-direction/> 212
- Fig. 56** Laia Estruch, *Jingle*, 2011. Portada del álbum de *Jingle*. Recuperado de <http://laiaestruch.com/jingle/publication/> 220
- Fig. 57** Laia Estruch, *Jingle*, 2011. Performance en El Cub de La Capella, Barcelona. Recuperado de <http://laiaestruch.com/jingle/performance-2/> 221
- Fig. 58** Esther Ferrer. *Les voy a contar mi vida*, 2016. Fotografía. Recuperado de http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-11-12/esther-ferrer-gana-el-premio-velazquez_453908/ 222
- Fig. 59** Andy Warhol. *Self-portrait in Drag*, 1981. Polaroid, 9,5x7,3cm. Recuperado de <http://www.sothebys.com/en/news-video/blogs/all-blogs/21-days-of-andy-warhol/2013/10/andy-warhol-self-portraits.html> 224
- Fig. 60** Man Ray. *Marcel Duchamp as Rose Selavy*, 1920. Fotografía. Recuperado de <http://fahrenheitmagazine.com/arte/rrose-selavy-el-alter-ego-de-duchamp/> 225
- Fig. 61** Jeff Koons, *Art Magazine Ads*, 1988-89. Anuncios en revistas de arte. Recuperado de <https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/k/artist/jeff-koons/object/art-magazine-ads-art-in-america-ar00081> 229

- Fig. 62** Kassimir Kastrev, *RASSIM. I love Denitsa*, 1996. Instalación. Recuperado de <http://www.rassim.com/lovedenitsa.html> 230
- Fig. 63** Kassimir Kastrev, *RASSIM. Corrections / five video projections 1998 – 1996*. Instalación. Recuperado de <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/bul/ras/deindex.htm> 231
- Fig. 64** Miguel Ángel Gaüeca, *Artista*, 2002. Impresión digital. Recuperado de <http://www.artium.org/eu/artium-ondaream/artium-bilduma/artelanen-mailegua/item/55540-para-todos-los-publicos> 232
- Fig. 65** Chris Burden, *Full Financial Disclosure*, 1977. Vídeo Still recuperado de <https://imageobjecttext.com/2012/04/03/the-art-of-advertising-the-advertising-of-art/> 234
- Fig. 66** Carlos Pazos, *Voy a hacer de mi una estrella*, 1975. Fotografía, 10,7x15,1 cm. Recuperado de <http://www.macba.cat/es/voy-a-hacer-de-mi-una-estrella-1503> 235
- Fig. 67** Amalia Ulman. *Excelences and Perfections*, 2014. Performance en Instagram. Recuperado de <https://instagram.com/amaliaulman/> 238
- Fig. 68** Amalia Ulman. *Excelences and Perfections*, 2014. Documentación de la performance. Recuperado de <http://www.swissinstitute.net/press/the-st-petersburg-paradox-face-to-face-with-amalia-ulman-and-dr-fredric-brandt-dis-magazine/> 239
- Fig. 69** Elke Krystufek. *Satisfaction*, 1994. Performance. Recuperado de <http://www.artperformance.org/article-30224005.html> 241
- Fig. 70** Mladen Stilinović, *An artist who cannot speak English is not an artist*,

1992. Fotografía. Recuperado de <http://www.tsnok.se/sv/2012/och-annat/mladen-stilinovic-an-artist-who-cannot-speak-english-is-no-artist-1992/1807/> 242

Fig. 71 Mery Cuesta, *Caída y auge de Antxón Amorrortu*, 2008. Iguapop Gallery, Barcelona. Fragmento del cómic. Recuperado de <http://www.bcn.cat/cultura/neo3/sampler.htm> 243

Fig. 72 Jessica Craig Martin. *Red Ball Plaza Hotel (New York)*, 2000. Fotografía, 61,3x 84,2 cm. Recuperado de https://www.saatchigallery.com/artists/jessica_craig_martin_resources.htm 249

Fig. 73 James Franco. *New Film Still #58*, 2013. Fotografía, 66 cm x 101 cm. Recuperado de <http://www.pacegallery.com/newyork/exhibitions/12662/new-film-stills> 255

Fig. 74 Shia LaBeouf, en la Berlin Film Festival, 2014. Recuperado de <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2557308/Shia-LaBeouf-brings-paper-bag-silent-tearful-performance-art-Los-Angeles.html> 257

Fig. 75 Alex Bag. *The Van*, 2001. Vídeo, 11:08min. Vídeo Still recuperado de <http://www.whitewallmag.com/art/alex-gartenfeld-on-alex-bag-shannon-ebner-at-the-ica-miami> 261

Fig. 76 Johanna Kandl. *Fritzelacke*, 2002. Tempera sobre tela, 290 x 250 cm. Recuperado de http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1363947043047&rel=de&article_id=1365977937801&reserve-mode=active 264

Fig. 77 Mireia Saladrigues. *Els bons consells per a ser un bon artista*, 2008. Vídeo Still recuperado de <http://angelsbarcelona.com/en/artists/mireia-c->

saladrigues/projects/els-bons-consells-per-a-ser-un-bon-artista/66 267

Fig. 78 Ryan Rivadeneyra. *Sexy Miami Futuristic Cocktail Lounge*, 2013.

Fotografia. Recuperado de

<http://www.ryanrivadeneyra.com/projects/smfcl.html> 272

Fig. 79 Jörg Immendorff. *Ich wollte Künstler werden*, 1972 - 1974. Óleo sobre

tela, 130x210 cm. Recuperado de [http://www.mutualart.com/Artwork/Ich-](http://www.mutualart.com/Artwork/Ich-wollte-Kunstler-werden/565264D1BD0CAB63)

[wollte-Kunstler-werden/565264D1BD0CAB63](http://www.mutualart.com/Artwork/Ich-wollte-Kunstler-werden/565264D1BD0CAB63) 276

Fig. 80 Mariona Muncunill. *Unir els punts: Punto número 19, tatuaje sobre*

pie de la artista, 2008. Fotografia. Recuperado de

<http://www.marionamoncunill.com/index.php?/projects/unir-els-punts/> 277

Fig. 81 Mariona Muncunill, *Esculturització dels currículums dels 17 artistes*

seleccionats a la Biennal de Valls 2009, 2009. Fotografia. Recuperado de

[http://www.marionamoncunill.com/index.php?/projects/esculturitzacio-dels-](http://www.marionamoncunill.com/index.php?/projects/esculturitzacio-dels-curriculums-dels-17-artistes-/)
[curriculums-dels-17-artistes-/](http://www.marionamoncunill.com/index.php?/projects/esculturitzacio-dels-curriculums-dels-17-artistes-/) 279

Fig. 82 Jaakko Pallasvuo, *Icarus*, video 8:41, 2011. Vídeo Still recuperado de

<http://www.aqnb.com/2013/05/13/icarus-2012-by-jaakko-pallasvuo/> 280

Fig. 83 Jaakko Pallasvuo, *Icarus*, video 8:41, 2011. Vídeo Still recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=35eOG_THgbc 283

Fig. 84 Daniel Chust Peters, *AirShow Center*, 2005. Instalación en Centre

d'Arts Santa Mònica, Barcelona. Recuperado de

[http://www.elcultural.com/revista/arte/Arte-diplomacia-y-fondos-](http://www.elcultural.com/revista/arte/Arte-diplomacia-y-fondos-publicos/24347)
[publicos/24347](http://www.elcultural.com/revista/arte/Arte-diplomacia-y-fondos-publicos/24347) 284

Fig. 85 Marcel Duchamp, *Cheque Tzanck*, 1919. Tinta sobre papel, 221x38,2

cm. Recuperado de

- http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Tzanck%20Check.html 285
- Fig. 86** Louise Lawler, *Castelli Gift Certificate*, 1983. Recuperado de <http://grupaok.tumblr.com/post/89474419104/louise-lawler-castelli-gift-certificate-1983> 287
- Fig. 87** Tracey Emin, *I've got it all*, 2000. Impresión digital, 124x109 cm. Recuperado de https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tracey_emin_i_got_all.htm 288
- Fig. 88** Ricardo Trigo. *Olot Paga, Olot Mucha*, 2005. Video Still cortesía del artista. 289
- Fig. 89** Núria Güell, *Presupuesto: 6 euros. Prácticas Artísticas y precariedad*, 2010. Recuperado de <http://www.nuriaguell.net/> 295
- Fig. 90** Santiago Sierra. *Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón*, 2000. Kunst Werke, Berlín. Instalación. Recuperado de http://www.santiago-sierra.com/201301b_1024.php?key=1 301
- Fig. 91** Núria Guell, *Ayuda humanitaria*. Documentación del proyecto: Boda civil en Cuba, 2009. Instalación del proyecto, 2013. Recuperado de <http://www.nuriaguell.net> 302
- Fig. 92** Quim Packard, Enric Farrés. *Grado de Asistente de Artista Profesional*, 2011. Taller en el centro de producción Hangar, Barcelona. Recuperado de <https://quimpackard.wordpress.com/> 314
- Fig. 93** Quim Packard, Enric Farrés. *Grado de Asistente de Artista Profesional*, 2011. Taller en el centro de producción Hangar, Barcelona. Recuperado de <https://quimpackard.wordpress.com/> 315

- Fig. 94** Guillermo Trujillano, *Rebeca: Pasión de becas*, 2007. Radionovela. Imagen recuperada de <http://guillermotrujillano.net/release/rebeca-pasio-de-beques/> 319
- Fig. 95** Eleanor Antin, *The Adventures of A Nurse*, 1976. Vídeo, 64 min. Vídeo Still recuperado de http://www.artnet.com/magazine_pre2000/news/warrobinson/warrobinson5-5-30.asp 321
- Fig. 96** Efrén Álvarez, *Económicos*, 2011. Lápiz sobre papel. 29,7x42 cm. Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/efren-alvarez-economicos> 328
- Fig. 97** Dan Perjovschi. Instalación en Michel Rein Gallery, 2011. Recuperado de <http://michelrein.com/en/artistes/expositions/26/Dan%20Perjovschi> 330
- Fig. 98** Nedko Solakov, *Leftovers – a selection of my unsold pieces from a private gallery I work with*, 2006. The making of art, instalación en Kunsthaus Zurich. Recuperado de <https://frieze.com/article/nedko-solakov-0> 331
- Fig. 99** Víctor Jaenada. *I want to be a millionaire*, 2010. Instalación mural, 200x300cm. Recuperado de <http://vijaga.com/millionaire/> 332
- Fig. 100** Efrén Álvarez, *Ciclo Cultural*, 2011. Lápiz sobre papel, 29,7x21 cm. Económicos, en el Museo Reina Sofía. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/museos/2011/efren-alvarez-economicos-en-el-reina-sofia.html> 334
- Fig. 101** Víctor Jaenada, Efrén Álvarez. *Poemas de interpelación*, 2012. Publicación, TEXTO. Recuperado de <http://contienetexto.net/pages/jaenadaalvarez/contienetexto.net-poemas-de->

interpelacion.pdf 337

Fig. 102 Rubén Grilo. *High Five Zara composition02b.ai (the Pushy Ones)*, 2014. Indigo Denim lavado y cortado con láser, montado sobre marco de aluminio, botones y costuras. Recuperado de <http://www.rubengrilo.net/?pg=2> 345

Fig. 103 Rubén Grilo. *3 Kit Kat 16 Bites, 2 Niederegger Lubeck Marzipan Classic 10 Bites, 4 Lindt 10 Bites, 6 Lindt 30 BitesÉ*, 2016. Plástico tintado, imanes, papel de aluminio, placa de acero. Fotografía cortesía del artista. 347

Fig. 104 Rubén Grilo. *To Whom it May Concern (detail)*, 2016. Proof of Concept, instalación en Union Pacific, London. Recuperado de <http://mousse magazine.it/ruben-grilo-union-pacific-2016/> 349

Fig. 105 Víctor Jaenada, *Me cuesta menos hacer arte que ser artista*, 2011. Instalación mural, tinta, collage y botellas sobre muro, 300x300cm. Recuperado de <http://vijaga.com/category/bottles> 353

PARTE I

1. EL ARTISTA COMO PARADIGMA DEL SUJETO AUTOPRODUCTIVO.

La sociedad red, el trabajo inmaterial, y el arte después de Internet.

The notion that “everything was becoming everything else”, and his associated reveries about the dialectical nature of art, the radical synthetic power of the digital, and the devious inescapability of advanced capitalism, all overlooked brute materiality, or, to put it another way, human suffering. Art couldn’t touch bodies and the reality of suffering. It might comment on these things, but it depended on standing apart. The digital was also all about immateriality, for it sought to make objects and concepts lighter, less visible, and less present, vanquishing distance and difference. The same applied to advanced finance, which developed tools to distance oneself from stubborn things - who used cash? - despite, or perhaps because of, the fact that money was intimately connected to the wretchedly persistent bummer of bodies and lives and labor. In short, it was easy and even commonsensical to believe that everything was melting into everything else in the face of the cloud and its triumph of immateriality, as long as you took into account only art, money, culture, and images.

Fuck Seth Price (Price 2015).

1.1 La sociedad red. Las nuevas tecnologías e internet en la vida y la producción artística.

“The Internet is the fabric of our lives”, empezaba escribiendo Manuel Castells en su *The Internet Galaxy* en 2001 (Castells 2001:1). Internet supone, para el presente, la base tecnológica de la forma organizativa de la Era de la Información: la Red. La red no es solamente todo lo que está interconectado *online*, sino un modelo de relación de las prácticas humanas, que se extiende en, y se alimenta de, la realidad *offline*. Aunque la red no sea una forma nueva, como serie de nodos interconectados, su introducción como tecnología de la comunicación ha supuesto una gestión de la complejidad y una potencialidad de su flexibilidad que ha resultado en una combinación sin precedente de ejecución descentralizada, de expresión individual y global, y de comunicación horizontal, que presentan una plataforma nueva para la acción humana (Castells 2001:2). Esto ha sucedido en la última parte del siglo XX con tres procesos que han facilitado su implementación: la necesidad por parte de la economía de una flexibilidad de gestión y globalización del capital, la producción y el intercambio; las exigencias de una sociedad en la que los valores de la libertad individual y la comunicación abierta se han convertido en fundamentales; y los avances técnicos de la computerización. En estas condiciones, lo que fue una tecnología reservada para hackers y científicos, se ha convertido en la palanca de transición hacia una nueva forma social y una nueva economía: la sociedad red.

Castells define los fundamentos de la sociedad red en una serie de características que constituyen el núcleo del paradigma de las tecnologías de la información. En primer lugar, está la noción de que la información es material en bruto, es decir, que las tecnologías sirven para responder a la información y no a la inversa, como era el caso en revoluciones técnicas anteriores. En segundo lugar, se refiere al efecto permeable de las nuevas tecnologías: como la información es una parte integral de la vida, la vida se ve mediada completamente por la tecnología, aunque no determinada. La lógica relacional, el paradigma de la flexibilidad y la tendencia a converger de todas las tecnologías en un sistema global, son los demás puntos clave de la sociedad red para Castells (Castells, 1996:70).

Las formas de sociabilización y funcionamiento de la información y de las relaciones en esta sociedad contemporánea tienden, según la teoría social de los últimos tiempos, hacia el individualismo, en todas sus manifestaciones, sin excepción de su desarrollo en la red. Más concretamente, Castells lo denomina una “privatización de la sociabilidad”, a través de comunidades personalizadas, que describen un cambio de patrón de sociabilidad más que un atributo psicológico, como se tiende a pensar. Esto tiene largas raíces en la historia de la individualización de la relación entre la labor y el capital, y entre el trabajo y el trabajador (Castells 2001:128).

La tendencia a considerar Internet como una realidad separada, paralela al funcionamiento social y económico de una sociedad, no solamente se está demostrando obsoleta, sino que impide análisis globales más profundos de los sistemas económicos, de representación, y de organización social que se dan a través de las tecnologías, en relación constante con la realidad offline, pero como parte indisoluble de ésta. Las comunidades y redes virtuales, las relaciones económicas que se establecen en el espacio digital, tienen sus propias formas y patrones, pero no por ello tienen menos efecto de movilización de los elementos que comprenden.

Esta sociedad red, y la tecnología con la que se encuentra ya totalmente imbricada formando un solo paradigma, habita en un sistema de valorización en el que el conocimiento y la información ocupan el lugar más central, integrados en la economía del capitalismo, y que conlleva una organización social que reestructura el tiempo de las ocupaciones del hombre y su valor.

1.2 La sociedad de la Información y el capitalismo cognitivo.

La sociedad *informacional*, término que propone Castells para precisar la distinción generalizada entre la era *industrial* y *post-industrial* (Castells 1996:219-282), depende de su capacidad de generar, procesar y aplicar eficientemente la información basada en el conocimiento de forma productiva. Su calidad *global* es crucial porque los

agentes y componentes de la misma están organizados en una escala relacional que supera las limitaciones de lo local. Así, no es la tecnología *per se* lo que supone la causa de los cambios de las estructuras laborales en el mundo contemporáneo, sino que la introducción de ésta en todas las esferas de la vida, incluida la del trabajo, debe entenderse como una interacción compleja dentro de un sistema capitalista que incluye la transición hacia la flexibilidad horaria, el cambio de noción del tiempo dedicado al trabajo, la posibilidad del trabajo a distancia, así como la conectividad de lugares remotos, y el cambio de paradigma de estabilidad y construcción de una carrera y un currículo profesional unidireccional.

Por otro lado, según Rullani, el concepto de *capitalismo cognitivo* no remite a la unión de economía y conocimiento como novedad, noción que se remonta más bien a la revolución industrial y la integración de la maquinaria en el sistema de producción. Para él, el *capitalismo cognitivo* refiere a la utilización del conocimiento para el cálculo y la previsión de los comportamientos sociales: “El “motor” de acumulación del capital ha sido puesto a punto por el positivismo científico, que ha recogido, en el último siglo, la herencia de las Luces, y que ha inscrito el saber en la reproductibilidad.” (Rullani 2004:99).

El proceso de inscripción del saber en el mecanismo de la producción es, en definitiva, la conversión del conocimiento (*sin obra*) en un valor intercambiable. El concepto de la actividad *sin obra* es lo que Paolo Virno identifica como la particularidad y el modelo del trabajo en la organización productiva posfordista (Blondeau 2004:33).

A su vez Maurizio Lazzarato llama *valores-verdad* a aquellos sin valor de uso, que la economía política se ve obligada a tratar igual que a las demás mercancías, y con ello cambiar por completo la dirección de su estructura: “Puesto que no conoce otros métodos que los que ha elaborado para la producción de valores-utilidad, debe tratarlos, y esto es lo más importante, como productos materiales, so pena de tener que trastocar, completamente, sus fundamentos teóricos y sobre todo políticos” (Lazzarato 2004:131).

Oliver Blondeau argumenta en “Génesis y subversión del capitalismo informacional”, que es precisamente lo inmaterial lo que pone en tela de juicio las categorías de la economía capitalista y las nociones de propiedad y productividad que en ella tenían sentido (Blondeau 2004:32). En el proceso de “emancipación” de la esfera

material, el trabajo inmaterial deviene productivo; tanto los signos como los servicios, todo aquello que sea susceptible de circular puede ser mercantilizado.

1.3 La cultura de la virtualidad real. Online = Offline. El individuo consumidor y productor de la era digital. El arte en el Post-Internet.

Castells se aproxima a la invalidez de la separación de espacios de realidad entre lo que ocurre en la red, *online*, y lo que se da en la existencia *real*, o *offline*, con su aproximación a la comunicación desde un punto de vista estructuralista: con Barthes y Baudrillard, entendiendo las formas de comunicación como la producción y el consumo de signos, no existe tal separación entre una supuesta “realidad” y la representación simbólica. En todas las sociedades el hombre actúa en un entorno simbólico, de manera que lo que representa una novedad o una especificidad histórica en el nuevo sistema comunicativo organizado alrededor de la integración electrónica de todos los modos de comunicación, desde lo multisensorial a lo tipográfico, no es una construcción de una realidad virtual, sino de una virtualidad real. Entendiendo lo virtual como lo que tiene existencia aparente pero no estrictamente real, y lo real como lo que tiene existencia objetiva, apunta Castells, la realidad como experiencia ha sido siempre virtual porque siempre es percibida a través de símbolos que enmarcan la práctica con un significado que escapa su definición semántica estricta. De manera que referirse a este nuevo entorno simbólico como algo que no representa la “realidad” es una noción primitiva de una experiencia de lo real no-codificada, que nunca existió. De alguna forma, concluye Castells, toda realidad es percibida virtualmente. La realidad de la red, *online*, es un sistema en el que la realidad material y simbólica es enteramente capturada y comprendida en un escenario de imagen virtual, en el que las apariencias no existen solamente en la pantalla a través de la cual la experiencia es comunicada, sino que

devienen la experiencia misma (Castells 1996:403-404). De manera que la comunicación hoy, sea mediada de la manera que sea, es comunicación al fin y al cabo.

Lev Manovich, en su libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, habla de cómo en la sociedad de la información el ocio y el trabajo se yuxtaponen, observando cómo lo hacen literalmente en la interfaz del ordenador, usando las mismas herramientas, plataformas y estrategias. Esta relación viene a ilustrar, no solamente la difusión del espacio del tiempo libre y del trabajo, sino también de la figura del lector y el autor, o del consumidor y el productor. La autoría en la era de internet se parece mucho al consumo; se basa en la *selección*, más que en la creación desde cero, de una serie – enorme – de opciones, fragmentos que el autor busca, encuentra, selecciona y recompone (Manovich 2005:178). Estas opciones van desde el uso de información e imágenes anónimas accesibles en la red, hasta las posibilidades técnicas que las nuevas tecnologías ofrecen, así como sus límites.

Esta nueva lógica cultural propone un modelo de consumidor/productor y de autoría que es opuesta a la idea del artista romántico que saca imágenes directamente de su imaginación o propone maneras totalmente nuevas de ver el mundo, que Barthes combatía en *La muerte del autor*: “El texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.” (Barthes 1987:80). El autor de Barthes *nace* con su texto; ni su voz es previa a él, ni es el sujeto cuyo predicado sería el texto. Eso significa que el origen de su escritura no es sino el del lenguaje, y su gesto no hace más que inscribirse – y no expresarse – en un campo que lo que hace es poner en cuestión su propio origen.

Trascendiendo la noción de Barthes y en nuestro escenario, la construcción identitaria se presenta como una *estrategia de marca*, integrada en la lógica del valor del signo de la dinámica capitalista. Celia Lury no sólo relaciona la marca con la integración del marketing en lo privado, sino que lo identifica como “objeto New Media”, en el sentido de que es una *interfaz comercial*; “un marco que organiza en el tiempo y en el espacio el intercambio recíproco de la comunicación mercantil entre el espacio interior del mercado y el exterior, dando cuenta de la manera en que los consumidores se relacionan con los productores y los productores con los consumidores.” (Lury 2007:119).

La nueva condición de *prosumer*, o consumidor-productor del sujeto después de la era electrónica se extiende, por supuesto, a la producción artística, que ahora, argumenta Manovich, tiene que ver con un principio nuevo, que es el de “la *modificación de una señal ya existente*” (Manovich 2005:180). A su parecer, es el artista el que se ha adaptado a la sociedad moderna, contenedor de series de fragmentos pre-producidos: “El sujeto moderno, no importa si elige un conjunto de ropa, decora un piso o escoge los platos en la carta del restaurante, va por la vida seleccionando en diferentes menús y catálogos. Con los medios electrónicos y digitales, la producción artística implica un similar escoger entre elementos prefabricados, ya sean las texturas e iconos que nos proporciona un programa de pintura, los modelos que vienen con un programa de modelado 3D o los ritmos y melodías incorporados en un programa sintetizador de música” (Manovich 2005:181).

En una de las colaboraciones del libro *Post Internet Survival Guide*, de Katja Novitskova, publicado el 2016, blackmoth.org (Kari Altmann) hablaba de su proyecto como un resultado de sus tiempos: la recolección de información, interpretación, presentación, y producción de respuestas a ciertas cuestiones requiere una actitud de *prosumidor*; una fluctuación entre la profesionalidad del productor y el amateurismo del consumidor, y las formas que adquiere son las de las áreas de datos, los *layouts*, cuentas de *tumblr* y estructuras de directorios (Novitskova 2010).

Si Manovich consideraba al sujeto en la era post-electrónica como un *sampleador* de señales u opciones ya existentes, Hito Steyerl, en su texto de 2013 *Too much World. Is the Internet Dead?* consideraba un nuevo estado de las cosas, de las imágenes y la materia, en el que la realidad online traspasa un espacio virtual para manifestarse en el espacio offline, de manera que Internet no estaría solamente imbricado en el tejido de la vida, sino que sería su nueva forma, su nuevo hábitat.

La información, las imágenes y los sonidos, dice Steyerl, viajan hoy desde la pantalla hasta conformar un estado diferente de la materia, sobrepasando los límites de los canales de información y manifestándose materialmente. “They invade cities, transforming spaces into sites, and reality into realty” (Steyerl 2013:1). La respuesta a la pregunta que abre su texto es pues que Internet no solamente no está muerto, sino que

está en todas partes, se ha trasladado al espacio “offline”. Ha traspasado la pantalla, ha trascendido las redes y los cables para devenir a la vez inerte e inevitable. Aunque uno se desconecte del acceso online o no haga uso de su actividad, no significa que esté fuera de su radio. Internet persiste en el terreno offline como un modo de vida, de vigilancia, de producción y de organización, como una “forma de voyerismo intenso junto con una no-transparencia extrema” (Steyerl 2013:4). Este internet total no es ya una *interfaz* sino un *entorno*. El espacio en red, la red como modelo de sociabilización y circulación, es en sí mismo un medio, una forma de vida que contiene y archiva todas las formas previas de vida.

Si en el siglo XX el arte demandaba entrar en la esfera de la producción, dice Steyerl, ahora reclama estar en circulación. El “circulacionismo” del que habla la autora no refiere al proceso de *hacerse* de la imagen, sino a su posproducción, su lanzamiento y su aceleración. El “circulacionismo” son las relaciones públicas de las imágenes a través de las redes sociales, la publicidad y la referencia, y supone ahora una parte indisoluble de su identidad como imagen y como entidad en el mundo.

La consecuencia definitiva del desplazamiento offline de Internet es que si las imágenes pueden circular y ser compartidas, así también pueden sus encarnaciones materiales: “If one can share a restaurant dish JPEG on Facebook, why not the real meal?” (Steyerl 2013:8). El resultado de las imágenes traspasando las pantallas e invadiendo el sujeto y la materia objetual, es que la realidad ahora *consiste* mayormente de imágenes, o de constelaciones, procesos y cosas antes concebidas como imágenes. Esto significa que ya no puede entenderse la realidad sin considerar el cine, la fotografía, el modelaje en 3D, la animación, u otras formas de la imagen. La realidad está postproducida, renderizada, editada, corregida, filtrada. “Far from being opposites across an unbridgeable chasm, image and world are in many cases just versions of each other” (Steyerl 2013:6).

Las formas de postproducción de la imagen se han convertido en formas de creación, no solo de la imagen sino también del mundo en su “despertar digital”. El mundo en su totalidad se convierte en accesible, y a su vez todo el mundo puede ser un artista: “We are pitching, phishing, spamming, chain-liking or mansplaining. We are twitching, tweeting, and toasting as some form of solo relational art, high on dual processing and a smartphone flat rate. Image circulation today works by pimping pixels

in orbit via strategic sharing of wacky, neo-tribal, and mostly US-American content. Improbable objects, celebrity cat GIFs, and a jumble of unseen anonymous images proliferate and waft through human bodies via Wi-Fi.” (Steyerl, 2013:6).



Fig. 2

La artista Katja Novitskova describía, en la introducción a su *Post Internet Survival Guide* de 2010, un giro hacia una serie de condiciones multi-polares, móviles, post-democráticas y a tiempo real, que distribuye el equilibrio global de poderes. Las estructuras existentes del mundo occidental se están reformulando y re-articulando, y la escala de esos cambios se refleja en las dinámicas de los formatos: archivos, gadgets, especies, identidades, ideologías, marcas, estilos, culturas, memes, tecnologías, todo entra en la plataforma definitiva para la diseminación: Internet (Novitskova 2010). En este nuevo mundo, Internet es algo invisible que se da por hecho, como los árboles o las carreteras, escribe Novitskova, y se uso para navegar, no solamente por la información, sino también por el espacio y la materia.

Bourriaud, a su vez, decía en la introducción de su libro *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world* (Bourriaud 2002) que el “arte de la postproducción parecía estar respondiendo al caos exponencial de la cultura global en la era de la información, caracterizado por un crecimiento de la oferta de obras y formas anexas al sistema del arte hasta ahora ignoradas. Estos artistas que insertan su propio trabajo en el de otros, lo que hacen es erradicar la distinción tradicional entre la

producción y el consumo, la creación y la copia, el *redymade* y el original. El material que manipulan ya no es primario, ya no trata de elaborar una forma sobre al base de un material en crudo, sino de trabajar con objetos que ya están en circulación en el mercado cultural o, en definitiva, objetos *influenciados* por otros objetos.

Las primeras manifestaciones de esta conciencia del mundo online y offline como una sola realidad, como un banco de imágenes de donde escoger, manipular y reconfigurar, haciendo del artista un consumidor y productor se encuentran en posiciones de principios de los años 2000, ya establecidas en el mercado del arte, como Seth Price o Kelley Walker. En series como *Business Envelopes*, Seth Price se apropiaba de imágenes encontradas en Internet de sobres comerciales para reproducirlas a gran escala sobre soportes físicos que los devuelven a un estatus de objeto. En sus *Calendar Paintings*, Price usa copias digitales de pintura americana de principios del siglo XX encontradas en Internet para decorar calendarios estándar, también encontrados en la red, y modificarlos en un estilo de diseño típico de los patrones de los softwares de edición de documentos, que luego son impresos en tela a modo de pintura digital. Otros de sus trabajos incluyen la transformación de stills de vídeos de Internet – con alta carga socio-política – que transforma en objeto-imagen.

Kelley Walker, por su parte, también diseña y aplica procesos de transformación indexo-tecnológicos a partir de datos u imágenes apropiadas de la red (Kramer 2012). Su trabajo *Chess Players* consiste de una imagen encontrada, sobre la que el artista aplica filtros de dibujo digital, formando una compleja acumulación de capas de forma y color de evidente origen digital. La particularidad de este trabajo del año 2000 estriba, pero, en la circulación de la pieza: la obra se distribuye como archivo digital, de manera que el poseedor tiene la autorización para reproducirla y mostrarla, no solamente cuantas veces quiera, sino también en el formato y sobre el soporte que considere. Así, Walker apunta no sólo a la permutabilidad constante de la obra en la era digital, sino que la naturaleza inmaterial de la obra se hace evidente cada vez que es modificada por otro agente, que se convierte a su vez en productor de la definición del trabajo mismo. Otros artistas más recientes, como Constant Dullaart, exploran las implicaciones conceptuales de la imagen digital y la participación colectiva en la creación de fenómenos sociales en al red. *Jennifer in Paradise* es una serie en la que reproduce la primera imagen digitalmente manipulada por Photoshop por parte de su propio creador,

Thomas Knoll. La imagen, que muestra a la mujer de Knoll en sus vacaciones, sirvió de estándar para aplicar todos los filtros y efectos visuales del programa, proceso que Dullaart reproduce en sus piezas, que toman diversos formatos y soportes como objetos, tanto online como offline. En otro de sus proyectos, Dullaart “compra” seguidores para otros artistas en forma de *likes* en la red social Instagram, creando focos de atención mediática *artificiales* que se convierten en reales, apuntando a lo transitorio, fortuito y variable de las nuevas formas de sociabilización de la imagen del artista en la era digital y la dependencia de su trayectoria de la validación de una audiencia anónima; la legitimidad que Internet *como cuerpo social* proporciona.

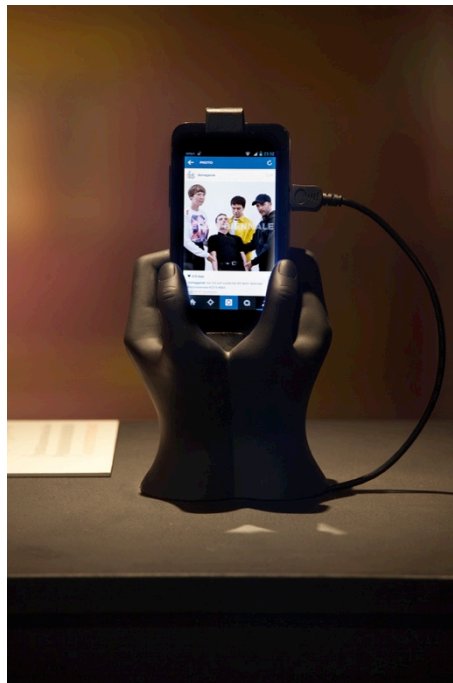


Fig. 3

Desde esta posición es como se entienden las relaciones con la red y las nuevas tecnologías, y cómo se han entendido a sí mismos los artistas cuya práctica se ha clasificado, en los últimos años, bajo la rúbrica de “post-internet art”. Dejando de lado los debates sobre la obsolescencia de esta etiqueta, que en general designa más bien la adscripción a una estética, nos centraremos en considerar los aspectos del arte que se

posiciona desde la consciencia, o *awareness*, respecto a los cambios globales que la era de Internet conlleva.

La actualidad tan reciente del fenómeno del arte en la era post-internet hace que esté siendo aún hoy observado por críticos de arte, comisarios y los propios artistas, más que teorizado con distancia crítica. De entre estos posicionamientos, uno de los más lúcidos e influyentes ha sido el del artista Artie Vierkant, *The Image – Object Post – Internet*, del 2010, en el que habla de la relación con los objetos y las imágenes en la era de la red, para proponer una serie de preguntas abiertas sobre el arte contemporáneo en este escenario. Según Vierkant, el término “post-internet” ya tiene su precedente en la idea de “post-net culture” de la que Manovich hablaba en el 2001 en *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, pero fue acuñado por primera vez por la artista Marisa Olson, y desarrollado por el escritor Gene McHugh en su blog entre 2009 y 2010. De acuerdo con la definición de McHugh, en este arte ya no se identifica Internet como un elemento de novedad, sino que está integrado como una banalidad. Guthrie Lonergan, por su lado, identifica el “Internet – Aware Art”, o arte con conciencia de internet, como ese en el que la imagen del objeto artístico se dispersa, circula y es vista con mayor amplitud que el objeto en sí.

“Post-Internet”, dice Vierkant, también sirve como una distinción semántica importante de los dos modos artísticos históricos con los que a menudo se relaciona: el Conceptualismo y el New Media. El New Media se denuncia desde esta posición por tener un enfoque demasiado estrecho sobre los funcionamientos específicos de las nuevas tecnologías, más que una exploración verdadera del desplazamiento cultural en el que la tecnología solamente juega un pequeño papel; se apoya demasiado en la especificidad material de su medio. Por otro lado, el Conceptualismo desvía la atención del sustrato físico a favor de los métodos de diseminación de la obra de arte como idea, como imagen, contexto o instrucción. El arte “Post-Internet” existe, según Vierkant, en algún lugar en medio de estos dos polos. Los objetos e imágenes post-internet son desarrolladas a partir de la preocupación sobre su materialidad particular, así como por su amplia variedad de métodos de presentación y diseminación. Así, cualquier producción cultural que haya sido influenciada por la ideología de la red se considera bajo esta rúbrica.



Fig. 4

En una línea similar a lo que decía Hito Steyerl, nada existe en un estado fijo, dice Vierkant: todo es potencialmente cualquier otra cosa, ya sea porque cualquier objeto tiene la capacidad de convertirse en otra cosa, o porque ese objeto ya existe en el flujo entre múltiples versiones de sí mismo. En el “clima post-internet”, pues, se asume que la obra de arte se encuentra equitativamente en la versión del objeto que uno puede encontrarse en una galería o un museo, así como en múltiples representaciones escampadas por internet, publicaciones, imágenes, re-interpretaciones o re-contextualizaciones que puedan existir. Como Manovich apuntaba sobre el trabajo sobre una señal ya existente, o el creador sobre fragmentos, Vierkant dice que para los objetos después de internet ya no puede existir una referencia, una copia *original*.

En este sentido del que hablábamos con Manovich, del productor como consumidor, o con Barthes del autor como lector, Artie Vierkant propone una lectura que tiene que ver con la conciencia de la anonimidad de la información en sus fuentes. El artista identifica esta percepción en el uso continuo del pronombre plural en el lenguaje que refiere a la producción cultural, que implica una alienación de la producción y un aplazamiento permanente de la acción: “The continual use of “They” in language: “They should make a second one, They should have done it this way, They should stop doing this,” &c., can be seen as sort of philosophical litmus test in which our method of discussing cultural production continually falls short.” (Vierkant 2010). El uso de esta forma del lenguaje, dice, no tiene ya lugar en una era atravesada por la

habilidad de cualquiera para tener acceso a las herramientas de creación y las estructuras de diseminación de la imagen, sin distinción entre la profesionalidad y el amateurismo, la legitimidad institucional o la iniciativa privada. Éstas son las condiciones que hacen del consumidor un productor y cambian fundamentalmente la estructura de la cultura.

No todas las posiciones dentro de la conciencia “post-internet” son iguales, pero. Vierkant argumenta que hay aquellas que toman una posición de curadoría, de interpretación, transcripción, narración e indexización, o la postura del etnógrafo, para ofrecer lecturas didácticas sobre el material sobre el que “surfean online”, reproduciendo las tácticas del usuario de Internet. Así entiende, por ejemplo, proyectos como “Nine Eyes of Google Street Views” de Jon Rafman, en el que el artista hace un seguimiento de los coches-cámara de Google por el globo, y se apropia de las imágenes que contienen anomalías antes de que la empresa las revise y borre del acceso en la red (tanto por mostrar situaciones extrañas, ilegales, de violencia, o accidentes, como imágenes de una estética o belleza inesperada, y efectos visuales producidos por errores técnicos de las cámaras). Otros trabajos de Rafman exploran el mundo de los videojuegos en red, o las manifestaciones de oscuras subculturas que se desarrollan en las capas más profundas de Internet. A su vez, Vierkant sugiere que el objetivo de organizar los objetos culturales apropiados en la era después de Internet no puede ser simplemente didáctico, sino que debe presentar un microcosmos y crear proposiciones de estrategias representacionales que aún no se hayan explorado totalmente.



Fig. 5

Ian Wallace describía en *What Is Post-Internet Art? Understanding the Revolutionary New Art Movement* (Wallace 2014) lo que se ha convertido en la etiqueta “Post-Internet Art” como lo que hacen los artistas que han superado el trabajo que depende de la novedad de la web hacia el uso de las herramientas que proporciona con tal de abordar otros temas, a menudo usando estrategias digitales para crear objetos que existen en el mundo *real*. En su introducción, analizaba el trabajo de artistas como Jon Rafman, Petra Cortright, Artie Vierkant y Oliver Laric como algunas de las posiciones que han sobrevivido a la banalización de los temas en una estética globalizada y la conversión del artista en marca. Artie Vierkant, conocido por sus *Image Objects*, incorpora en su práctica la manipulación de la documentación en imágenes de sus propias obras en galerías o espacios de arte, haciendo el acceso a la información original inalterada imposible, y recalcando el potencial de la imagen digital para ser manipulada en su circulación como parte esencial de su trabajo. Petra Cortright utiliza la plataforma de Youtube como herramienta y plataforma para sus vídeos; Oliver Laric explora el archivo de escáneres en 3D de objetos arqueológicos, presentando las posibilidades de la conversión de la materialidad objetual en *datos*, infinitamente reproducibles y manipulables. También forman parte de esta generación posiciones como las de Cory Arcangel, que parte de la manipulación de software y hardware, mostrando la accesibilidad universal de la materia digital; o AIDS-3D (Daniel Keller y Nic Kosma), quienes cuestionan las formas del consumo en la red a través de la recreación de las estrategias del márketing moralista.

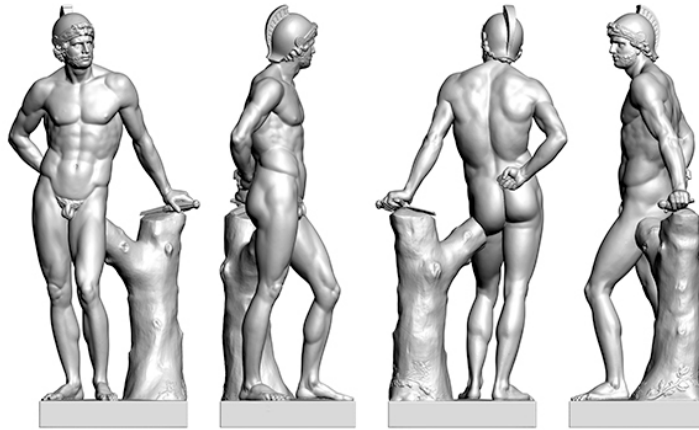


Fig. 6

Más allá de estas posiciones, el artista convertido en marca en el contexto de Internet es algo que nos interesa, si bien no tanto por las propuestas concretas, sí por las condiciones estructurales que lo permiten y las dinámicas que generan. El artista en el post-internet es su marca y es la obra misma, y aunque haya precedentes de ello en la historia del arte reciente, empezando por Warhol, debemos dar cuenta de que la realidad de la sociedad red ha cambiado por completo no solamente los modos de circulación y visibilidad, sino cómo éstos se integran en la producción o devienen su único cuerpo. El artista en Internet forma parte de la *economía de la atención*, en la que en un entorno altamente mediatizado y sobresaturado de información, los creadores deben competir entre ellos con las mismas herramientas de visibilidad.



Fig. 7

El artista y teórico Brad Troemel definía a este artista en 2013 en su texto *Athletic Aesthetics* como el nuevo *aeslethe*, paradigma del superproductor de estética online. Este artista hiperactivo trabaja constantemente en la producción y publicidad inmediata de todo aquello que hace. La estetización de su vida privada, sus amigos, sus decisiones, los productos que utiliza, los eventos a los que atiende, forma parte igual que la visualización de contenido producido como arte, y publicado en la red.

Esto demuestra el definitivo cambio del paradigma serial y de obras únicas con significado propio e independiente hacia los flujos de relaciones. Es precisamente en la capacidad de leer esas relaciones donde el significado emerge, pero se requiere de una cierta distancia para poder reconocer esos patrones. La sobreproducción de información en Internet crea una *indiferencia democratizante* en la que todo se publica y percibe al mismo nivel de importancia. “To be indifferent is to believe that any one thing is as important as any other. Social media anticipate and reinforce this attitude, presenting, say, news from Afghanistan and a former high school friend’s lunch in the same format, with the same gravity” (Troemel 2013:2). La lectura de esos patrones, una suma de las relaciones entrecruzadas de valor en parte proyectado por el individuo y en parte

otorgado por la audiencia, crean un *cuerpo* (formado a iguales partes de información que de percepción) que consiste en el trabajo del artista.

De ahí que no haga falta hacer arte para tener una audiencia, sino tener un público para ser artista. Para el funcionamiento de esta dinámica, la recepción y *feedback* de un cuerpo de seguidores (o Internet como cuerpo social) es esencial para su existencia y es parte de su medio de trabajo. En este sentido, la pregunta sobre si el *ser es ser percibido* toma su forma más renovada: ¿existe un *post* que no consigue *likes*? Para el *aeslethe*, el seguimiento *del Internet* completa su trabajo, puede convertirlo en fenómeno viral o legitimizarlo como figura de culto, ya que su trabajo es su marca, convirtiéndolo a él en obra.

La anterior mercantilización de la obra, separada del artista, se convierte ahora en la auto-mercantilización de uno mismo. El acto creativo se vuelve entonces un ejercicio, según Troemel, de rapidez y constancia: “There is an athleticism to these aesthetic outpourings, with artists taking on the creative act as a way of exercising other muscle groups, bodybuilding a personal brand or self-mythology” (Troemel 2013:1).

La inmediatez de Internet no es solamente una cuestión de velocidad, sino de desdibujamiento de la frontera entre lo privado y lo público en el acto creativo: no hay lapso de tiempo entre la producción y el *sharing* (compartir contenidos) o la publicidad: para el *aeslethe* y su audiencia la privacidad es una forma de censura. El tiempo y el espacio del estudio, el proceso, se comparten a tiempo real. Lo que falta en calidad en el producto final es sustituido por el valor de honestidad y lo personal que la transmisión directa produce. La inmediatez es también una cuestión de cantidad: la constancia de la sobreproducción del *aeslethe* lo hace auto-explotado, obligado a mantener el estatus de su propia marca personal. En la economía de la atención, el valor radica en la ubicuidad y no, como anteriormente, en la naturaleza escasa de la obra de arte: “Instead, the artist’s personality becomes the sellable good. Attention acquired in new media can be leveraged to sell more inherently scarce goods and services, like teaching, lectures, concerts, and books. Aesthetes’ work becomes inseparable from the theatre of their own excessive labor.” (Troemel 2013:8).

El trabajo del *aesthlete* o del artista en Internet no sucede solamente en la red: se da antes y después, al mismo tiempo, fuera de ella pero con su presencia mediadora

como constante y parte esencial. El *teatro de su labor* al que alude Troemel no es más que la *performatividad* del trabajo inmaterial que lleva a cabo el *prosumer* y que está en el núcleo del capitalismo que conduce al trabajo de la personalidad como valor definitivo.

1.4 El trabajo inmaterial

Con el conocimiento y la información como valor nuclear en el capitalismo hoy, el trabajo adquiere otras formas, que tienden hacia la *inmaterialidad*. Paolo Virno se aproxima a esta cuestión observando que la división clásica de la actividad humana entre labor o *poiesis*, acción política o *praxis*; e intelecto, queda obsoleta en el mundo post-fordista, en el que las fronteras entre estas esferas se han diluido por completo (Virno 2004:49). Volveremos al tema de esta división clásica más adelante para ver qué puesto ocupa el arte en un sistema de organización determinado, pero por el momento tomaremos la observación de Virno acerca de la labor que no tiene un producto final. Otrora relacionada con el trabajo servil (la relación entre el pianista y el camarero) (Virno 2004:68), este tipo de ocupación que se desarrolla en el ámbito del intelecto y el lenguaje, basado en la plusvalía, se convierte en un producto inseparable de su productor. De esta manera, entran en juego los elementos que tienen que ver con la especificidad de la persona que *performa* el trabajo, su relación con la persona que encarga el trabajo – si la hay –, y la persona hacia quién se dirige (Virno 2004:68). Así, Virno define al *hablante* (tomando el concepto de *habla* como la actividad principal del terreno de la *acción* de Hannah Arendt que veremos más adelante) como un *artista performático*. En este sentido, todo el trabajo inmaterial, cuyo producto es inseparable de la capacidad del productor, deviene subjetivizado, pero sólo lo hace a partir de su participación en lo común (el intelecto y el lenguaje), aunque no lo haga en una esfera pública (politizada) (Virno 2004:68).

Desarrollando este concepto de la unión entre el productor y su producto, Virno lo identifica como algo central para el capitalismo cognitivo, y que solamente en éste se realiza finalmente por completo: la idea de *fuerza de trabajo* como *potencial para producir* (Virno:81). Este potencial, que es indeterminado y genérico, se traduce en aptitud, capacidad, *dynamis*, y encuentra su máxima potencia en el trabajo cognitivo, en la *vida intelectual* valorizada e integrada. El potencial, así, es algo “no-real”, “no-presente” (Virno:82), adquiriendo si cabe aún más valor por su propia condición efímera, pero aún así sujeto a las leyes de oferta y demanda, comprada por el capitalista como capacidad en sí misma, y luego vendida como mercancía. De esta manera, la *fuerza de trabajo* encarna literalmente, según Virno, una categoría fundamental del pensamiento filosófico: el potencial, la *dynamis*.

El potencial (de la fuerza de trabajo) es entonces sólo una *posibilidad*, y por tanto existe únicamente en relación a la persona viviente que lo contiene. Esta paradoja es presentada por Virno como el concepto fundamental de la biopolítica de Foucault; el cuerpo del trabajador es el sustrato sin el cual la fuerza de trabajo no tiene existencia independiente. La vida, el cuerpo, adquiere entonces una importancia específica para el sistema, como templo de la *dynamis*, recinto del potencial inmaterial. Así el capitalismo se interesa por la vida, el cuerpo, del trabajador de una manera indirecta, y éste deviene un objeto de gobierno.

“For this reason, and this reason alone”, escribe Virno, “it is legitimate to talk about “bio-politics”. The living body, which is a concern of the administrative apparatus of the State, is the tangible sign of a yet unrealized potential, the semblance of labor not yet objectified; as Marx says eloquently, of “labor as subjectivity”” (Virno 2004:82). A su vez, Foucault pronunciaba en una de sus clases del Collège de France:

Un ingreso es sencillamente el producto o rendimiento de un capital. Y a la inversa, se denominará “capital” todo lo que pueda ser de una manera u otra fuente de ingresos futuros. Por consiguiente, sobre esa base, si se admite que el salario es un ingreso, el salario es por lo tanto la renta de un capital. Ahora bien, ¿qué es el capital cuya renta es el salario? Bueno, es el conjunto de los factores físicos, psicológicos, que dan a alguien la capacidad de ganar tal o cual salario, de modo que, visto desde el lado del trabajador, el trabajo no es una mercancía reducida por abstracción a la fuerza de trabajo y el tiempo durante el cual se lo utiliza. (Foucault 2009:226).

Por otro lado, Adorno y Horkheimer desarrollaban también una idea parecida a la de *biopolítica* en su concepto de la industria cultural, basada en el trabajo inmaterial. Lo que los autores llaman *psicotécnica* son las estrategias usadas por la publicidad como mecanismo propagandístico de la propia industria, de “manipulación de los hombres” (Adorno, Horkheimer 1994:208) y, en definitiva, de fusión entre el consumo y la producción de deseo. La aparente libertad de elección que presenta la industria es en realidad la coacción económica que se manifiesta en todos los aspectos de la vida:

La forma en que una muchacha acepta y cursa el compromiso obligatorio, el tono de la voz en el teléfono y en la situación más familiar, la elección de las palabras en la conversación, la entera vida íntima, ordenada según los conceptos del psicoanálisis vulgarizado, revela el intento de convertirse en el aparato adaptado al éxito, conformado, hasta en los movimientos instintivos, al modelo que ofrece la industria cultural.” (Adorno, Horkheimer 1994:212).

En el triunfo de la biopolítica, o de la industria cultural, el individuo se encuentra obligado a practicar la construcción de su personalidad, asimilada solamente a los términos de la producción y el consumo.

1.5 El individuo autoproduktivo. El autoempresario en la era de Internet.

A partir de este concepto de la *fuerza de trabajo* como posibilidad, inseparable del individuo productor-contenedor de ese potencial, podemos entender el sujeto autoproduktivo como el paradigma del trabajador en el capitalismo cognitivo, así como la máxima expresión de la biopolítica. Foucault relacionaba esta dinámica de indisociabilidad del capital con su poseedor con la idea de una máquina, inseparable del trabajador, aunque no con ello transformando al trabajador en máquina en el sentido alienante al que refiere la crítica económica o sociológica. Esta concepción hace aparecer al trabajador como “una especie de empresa para sí mismo” (Foucault 2009:227) y al conjunto como un flujo de “unidades-empresas”. Este individuo es un

nuevo *homo economicus*, un empresario de sí mismo: su propio capital, su propio productor, inversor y fuente de ingresos (Foucault 2009:228). Es este *hombre-empresa* cuyo cuerpo, cuya vida, es el núcleo y a la vez el objeto de gobierno del capital, y su generalización en el tejido social toma la forma de la empresa, no de los individuos:

Es preciso que la vida del individuo se inscriba no como vida individual dentro de un marco de gran empresa que sería la compañía o, en última instancia, el Estado, sino que pueda inscribirse en el marco de una multiplicidad de empresas diversas encajadas unas en otras y entrelazadas, empresas que, de alguna manera, están al alcance de la mano del individuo, cuyo tamaño es lo bastante limitado para que la acción de éste, sus decisiones, sus elecciones, puedan tener en ellas efectos significativos y perceptibles, y también lo bastante numerosas para que él no dependa de una sola. Y por último, es menester que la vida misma del individuo – incluida la relación, por ejemplo, con su propiedad privada, su familia, su pareja, la relación con sus seguros, su jubilación – haga de él algo así como una suerte de empresa permanente y múltiple. (Foucault, 2009:239).

Pero si el conjunto de la sociedad postfordista está entonces conformada por individuos que funcionan como unidades auto-empresariales, su actividad como tal no les restringe al ámbito de la producción, sino que se extiende al del consumo, que no es sólo el del intercambio (monetario, a cambio de un producto), sino que es también, y con más importancia, el del consumo *productivo*, que *produce*. Produce satisfacción, realización, reinversión en la propia empresa – el consumo cultural, el consumo del ocio, el consumo de la salud –. Esto es, para Foucault, clave para entender este nuevo *Homo economicus*, en el que no existe división entre su faceta como consumidor y como productor (Foucault 2009:228).

Enzo Rullani describe esta dinámica como un ciclo: el conocimiento entra “en la producción gobernando las máquinas, administrando procesos y generando utilidad para el consumidor”, de la misma manera que el trabajo genera conocimiento y éste, a su vez, valor, que entra de nuevo en la maquinaria (Rullani 2004:100).

Este consumo productivo de satisfacción, según la expresión de Foucault, es en sí representativo de un sistema de ocupaciones en el que el motor de la división entre labor, trabajo y acción ya no tiene lugar, pues todas las ocupaciones desencadenan, en última instancia, a la dedicación de la auto-producción, o la construcción de la identidad, como lo llaman algunos autores. Este motor individualista, de la sociedad de unidades hombre-empresas, es el deseo que se cumple en el funcionamiento del ciclo de

producción-consumo propio del sistema de la información y el conocimiento, del valor del signo.

En palabras de Rullani, el trabajador “hace experiencia del mundo” con su actividad transformadora no basada en la materialidad sino en el valor inmaterial, cambiando con ello la propia identidad al otorgar valor a la experiencia (Rullani 2007:241). Esta actividad transformadora proviene tanto del consumo del valor – de la experiencia – como de la producción de valor, que requieren una predisposición del individuo hacia los valores que le envuelven, que a su vez demandan un *trabajo de identificación* y de diferencia:

De hecho, para emocionarse con la visión de una obra de arte, para hacer turismo “inteligente”, para practicar un deporte, para seguir un serial televisivo, para estar “a la moda”, para amar un estilo de vida, para seguir una dieta o respetar un régimen de *fitness*, hay que equiparse, leer, ejercitarse, convencer, dedicando las energías propias a estos modelos de vida, en definitiva, el trabajo (cognitivo) contiene, en su interior, aspectos de consumo que generan valor también para el trabajador. Contemporáneamente el consumo (cognitivo) con sus demandas e inversiones deviene, en cierta medida, trabajo (Rullani 2007:241).

Esta dedicación al consumo-producción de valor identitario es no solamente un trabajo, sino que deviene una *finalidad*:

Diseñar el mundo de lo posible, construir deseos, diálogos y reglas de sus potenciales habitantes deviene así la razón que da valor al trabajo, que pone la acción humana al servicio de una finalidad y deseo, que para ser alcanzados exigen disciplina, coordinación y racionalidad (Rullani 2007:239).

Para describir esta dedicación, Rullani utiliza expresiones como *imaginación creativa*, *comunicación dialógica* o *expresión artística*. No obstante, apunta, recalando la calidad opuesta de los términos, *será de todas maneras un trabajo*: implicará disciplina, inteligencia, organización del tiempo. Todo al servicio de “una finalidad que la sociedad auto-produce y modifica continuamente” (Rullani 2007:239). Es así que la auto-producción deviene la finalidad del individuo en el capitalismo avanzado, cognitivo, emocional, informacional.

Eva Illouz (Illouz 2007) habla de la normalización del lenguaje y las técnicas psicologistas en lo laboral, que hacen que la lógica de la vida privada invada la vida

pública. Las relaciones interpersonales se entienden desde la comprensión del otro, a la vez que pasan por un aceptación del individuo como núcleo organizador. El individuo económico pasa a ser individuo emocional. El capitalismo lleva el sentimiento al núcleo de sus transacciones con la ética de la comunicación psicologista, asimilando la esfera de lo íntimo – las emociones, los sentimientos, las relaciones personales, las aspiraciones, la comunicación, la subjetividad,.. – como algo indisociable del propio quehacer del capital. El proceso de personalización es paradójico en cuanto que es individualizante a la vez que incorpora la comunicación con el otro a través de los valores como la diferencia, la tolerancia o la empatía en el seno de su mecanismo. El capitalismo emocional funciona con un epicentro que es la nueva concepción del sujeto como individuo cuyo fin último no es nada más que uno mismo: la búsqueda del yo verdadero, el cultivo y cuidado de sí, el culto al cuerpo, la realización personal, la felicidad autónoma e independiente, la salud, el ejercicio de la diversión. Con la vida pública totalmente marcada y atravesada por las necesidades privadas de los sujetos, el Yo deviene una forma institucionalizada y el Estado se organiza entorno a él.

Eloy Fernández Porta habla del capitalismo emocional como la época en la cual “las formas de producción y venta pasan por la sensibilidad del consumidor, y la construyen. En esta época, el objeto producido pierde su soporte material y la producción de significados se convierte, a su vez, en producción estética” (Fernández Porta 2010:31).

A su vez, el artista Allan Kaprow hablaba, en su ensayo *Education of the Un-Artist, Part II*, de la fórmula trabajar sobre aspectos de la vida privada que tienen que ver con el juego (*play* como lo contrario a *work*) convertida en una obligación que viene a sustituir el clásico deber moral para con el trabajo. “*work at sex, work at play*”, escribe, es una fórmula estandarizada que revierte los términos de relación con la labor y con la culpa. “With time in our hands that we cannot infuse into our personal lives, we damn ourselves, as we’ve been taught, for wasting time.” (Kaprow 1993:119).

La labor del *auto-hacerse* es lo que Adorno y Horkheimer describían como el rito de admisión social contemporáneo, la obligación de demostrar la idoneidad moral en la sociedad, convierte la existencia misma en un rito permanente de iniciación (Adorno, Horkheimer, 1994:198).

A través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables. El individuo queda ya determinado sólo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o fracaso (Adorno, Horkheimer, 1994:81).

Este trabajo de uno mismo como finalidad es algo que analizaremos en más profundidad en el próximo capítulo, y tiene que ver con las nociones clásicas del *cuidado de sí* heredadas y transformadas en hasta la modernidad a través de la relación moral cambiante con el trabajo. En un régimen moral de correlación entre trabajo y *deber* hacia uno mismo y hacia la sociedad en el que éste tiene la capacidad de transferir altas cualidades morales al que lo practica como el ennoblecimiento, la dedicación a la realización del deseo o la expresión de la personalidad no tienen cabida. En un régimen que hace de estas voluntades su objetivo, el componente alienante del trabajo asalariado es estigmatizado y la autonomía, por el contrario, deseable. Elementos que antes pertenecían a la esfera del ocio componen ahora el núcleo de la búsqueda de lo que, según Gilles Lipovetsky, viene a sustituir al *deber*: el derecho a la felicidad. Esta máxima implica dos cosas: por un lado, el imperio del individuo; y por el otro, la civilización democrática de los derechos:

El “código genético” de las democracias modernas es una ética universalista laica (...). La preponderancia inmemorial de las obligaciones hacia Dios es sustituida por la de las prerrogativas del individuo soberano. En el camino de la consagración de los derechos subjetivos, la felicidad se afirma como un derecho natural del hombre, una coordenada mayor de la cultura individualista paralela a la libertad y la igualdad (Lipovetzky 1994:22).

El derecho a la felicidad implica la obligación de la diversión y la esfera de la expresión de sí mismo como imperativo: así resulta el ocio una extensión del trabajo en este capitalismo. El consumidor y el trabajador se convierte entonces en la coartada de la industria de la diversión, de la que no puede ya sustraerse en su búsqueda de la felicidad.

En esta civilización del *posdeber* de la que habla Lipovetski, lo que desaparece no es el valor del trabajo en sí, sino el catecismo de la labor, que se sustituye por una consagración de los derechos personales a una vida orientada al deseo y la libertad. De esta manera, liberado de los significados de deuda o de solidaridad social, en adelante el sujeto trabaja para sí.

1.6 Las nuevas estructuras laborales y temporales. *Creative Class y Knowledge workers.*

La estructura laboral de este individuo auto-empresario, auto-productivo, del trabajo inmaterial, se extiende a un sistema de vida. El tiempo social se trastorna, pues ya no existe nada que distinga la labor y el resto de las actividades humanas (Virno 2004:102).

En la estructura fordista, dice Virno recordando a Gramsci, el intelecto queda fuera de la esfera de la producción: solamente cuando la jornada de trabajo acaba, el trabajador puede atender actos sociales, pensar, leer el periódico, conversar (Virno 2004:103). En el posfordismo, en cambio, estas actividades, que componen la esfera de la “vida de la mente” (del habla, y de la acción), no solamente son incluidas en el espacio y el tiempo de la producción, sino que son su núcleo y su vehículo. De esta manera, no existe diferencia entre el *qué* y el *cómo* de la producción, los productos y los medios; así como tampoco entre el empleo y el desempleo. “Unemployment is non-remunerated labor and labor, in turn, is remunerated unemployment” (Virno 2004:103) dice Virno. Trabajar *fuera de horas*, sin fin, tiene su justificación igual como la tiene no trabajar tanto o tan frecuentemente. Estas fórmulas relativas muestran cómo el tiempo social se ha desestabilizado, flexibilizado y extendido.

Antonella Corsani propone llamar a esta *flexibilidad* como *modulación*, siguiendo el concepto deleuziano. Modulación del tiempo, del espacio, de la actividad, de las remuneraciones, per sobre todo, escribe, “del compromiso subjetivo, a la vez materia de control y fuente de libertad” (Corsani 2007:46). Esta sociedad del control por modulación se basa en, por un lado, “rendir cuentas periódicamente” del trabajo hecho, de los resultados obtenidos; y por el otro, de trabajar en base a un compromiso con uno mismo, de ejercer una autodisciplina y de organizar el tiempo de trabajo acorde a las expectativas propias, adaptadas al plazo, *deadline*, o fecha de entrega del proyecto. En este proceso discontinuo entra la idealización, la experimentación, la creación, la prueba y el error, y todos los elementos predecibles e impredecibles, que deben caber, no obstante, dentro del plazo establecido. La *maleabilidad* de la que habla la autora es lo

que Virno define como la calidad profesional más valorada en un modo de producción basado en la imprevisibilidad: el *oportunismo* como técnica se presenta como la capacidad de manejarse entre las oportunidades cambiantes y los objetivos potenciales, a los que el individuo no se adapta sino a los que se avanza y así produce (Virno 2004:86). Como el valor de un producto cultural no es el resultado exclusivo del tiempo en el empleo, sino una diversificación de actividades entre la formación, la búsqueda, la elaboración de nuevas ideas, la experimentación, la investigación, y la vida social, intelectual y biológica, la práctica cultural se conforma más bien de una pluralidad de temporalidades (Corsani 2007:57).

El *auto-trabajador flexible*, o *modulable* según Corsani, es el que debe poner a trabajar su subjetividad de manera que se manifieste en el capitalismo contemporáneo (Corsani, : 47). Los lazos de esta subjetividad con el funcionamiento del sistema son a la vez emancipadores de la organización disciplinaria del control propia del tiempo especializado de la sociedad industrial, pero también son formas de control, de sometimiento a un sistema, pasando por uno mismo. Es lo que YProductions describe como “la captación de los flujos de conocimiento tácitos y explícitos que emergen de las y los trabajadores”, que son reintroducidos como activos en las empresas, de manera que su tiempo deviene un activo empresarial (Yproductions 2009:204).

El trabajo inmaterial, producido por este trabajador modulable, que mueve esta economía del conocimiento, favorece o se basa en algunos valores que suponen para ella su motor: la innovación y la creatividad. Nos interesa el concepto de creatividad como eje de lo que se ha definido ya no como un *sector*, sino como una generación, que está cambiando a su vez cosas como las formas de habitar las ciudades, de consumir, de viajar, o las estructuras familiares. Este sector es lo que Richard Florida acuñaba en su libro *The Rise of the creative class*, afirmando que “la creatividad es la fuerza motriz que propicia el crecimiento económico” (Yproductions 2009:63). La creatividad es percibida como un capital económico, social y cultural del que hay que apropiarse, un recurso inagotable que ahora se encuentra en cada uno de los individuos de la sociedad. Esta creatividad potencial, contenida en lo social y ya no ligada a la noción de carrera, vinculada a lo legitimado y al sistema meritario, sino vista como un potencial en bruto, es con lo que el sector empresarial busca aliarse para reconducirla y transformarla en innovación (YProductions 2009:57). Esta concepción de la innovación potencial oculta,

contenida en lo social, no puede por su multiplicidad encontrarse a partir de los indicadores tradicionales, de manera que coloca al sujeto creador en el centro de los procesos de captación de capital y concibe el grueso de lo social como fuente de creatividad y por tanto de capital (YProductions 2009:66,145). Un ejemplo de ello es la estrategia de búsqueda – *cool hunting* – e incorporación a grandes marcas de *bloggers* y *youtubers*, los amateurs profesionales de la era de Internet²; o la proliferación de becas, ayudas y premios a la creación que da apoyo a ciertos estilos de vida y tendencias emergentes.

De esta manera, toda la producción cultural es inscrita dentro de un sistema de subordinación a la capacidad de proporcionar rédito (Yproductions 2009:155) – la mayoría de las veces, un rédito que se traduce en capital simbólico –, recibiendo una atención exponencial por parte del sector económico, tanto privado como público. Así la industria cultural y su fin utilitarista llega a su consolidación total. En el centro del nuevo *hipercapitalismo*, apunta Rifkin, se comercia con el acceso a las experiencias culturales: “La expresión más visible y poderosa de esta nueva economía cultural es el turismo global – una forma de producción cultural que surge en los márgenes de la vida económica hace medio siglo para convertirse después en una de las más extendidas industrias culturales. El turismo no es más que la mercantilización de la experiencia cultural” (Citado en YProductions 2009:143).

Esta *clase creativa* supone pues el nuevo paradigma de trabajador, con altos grados de movilidad, modulación, y flexibilidad. Este concepto de la creatividad implica la noción de que los individuos no solamente la poseen sino que la *generan* a su alrededor; son seres *independientes*, que crean sus propios núcleos de interés, respondiendo a lo que algunos autores vinculan con la vocación, la motivación y la pasión, que van más allá de la necesidad del valor económico y la seguridad del trabajo. Florida escribe: “los individuos creativos, tanto artistas como escritores, pasando por científicos y programadores de software *open-source* trabajan principalmente motivados por estímulos internos” (YProductions 2009:65). Este pretendido nuevo grupo social,

² YProductions hablan del concepto “ProAm” – amateurs profesionales en *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto* (Yproductions 2009:68).

motivado por un afán creador, es el que se relaciona con los campos del arte, de la música y de la cultura, además de otros elementos que tienen que ver con decisiones de estilo de vida. Así, la *clase creativa* es una clase no caracterizada por un ideal político al uso, sino por un *lifestyle* que incluye las formas de trabajo flexibles y, en general, precarias (YProductions 2009:65).

Gerald Raunig habla de las *creative industries* como un “engaño de masas”, haciendo referencia al desplazamiento de la industria cultural de Adorno y Horkheimer en la que, se lamentaban entonces los autores, los sujetos no tenían la posibilidad de convertirse en empresarios independiente, hacia las *culture industries*. Hoy, al contrario, esa autonomía deseada se ha realizado perversamente, convertida en la condición de trabajo de la *creative class*: “Los individuos creativos son abandonados a un ámbito específico de libertad, independencia y gobierno de sí. Aquí la flexibilidad se vuelve norma déspota, la precarización del trabajo la regla, las fronteras entre tiempo de trabajo y tiempo libre se diluyen del mismo modo que las de empleo y paro, y la precariedad se extiende desde el trabajo a la vida entera.”

Lo que apunta Raunig es que estas nuevas formas de trabajo tienen la *apariencia* y viven bajo el signo de una *liberación universal* que adquiere las formas de subjetivación unidas al deseo, pero también a la adaptación del funcionamiento del sistema. Su concepto del autoengaño reside en la diferencia del hecho que los actores de las *creative industries* apelan al hecho de que son ellos mismos los que han tomado la decisión de la precarización de sí (Raunig 2007:5-7).

Las formas de trabajo precarias derivadas de la economía de lo inmaterial se basan entonces en la creencia de que uno escoge sus condiciones de vida y trabajo y que éstas pueden ser organizadas de manera relativamente libre y autónoma, así como la incertidumbre, la falta de continuidad y las condiciones sociales que conllevan. Para este trabajador, es importante la idea de no estar forzado a comprometerse a una única cosa, a una definición de trabajo única, y seguramente realizar trabajos durante un tiempo que, si bien no satisfacen las inquietudes *políticas*, sí permiten mantener una situación en la que los proyectos propios son realizados después del trabajo, o funcionan como fuentes de inversión. Lo que propone Lorey es que esta creencia es de hecho la actitud que mantiene este funcionamiento, lo que ella llama la “auto-precariación”, que

contribuye a la producción de las condiciones que permiten ser parte activa de las relaciones económicas y políticas neoliberales (Lorey, 2009:187).

Al problematizar esta precarización auto-escogida, lo que aparece según Lorey son las líneas históricas de poder, que relaciona con la teoría de la biopolítica y la gobernabilidad de Foucault. Su propuesta radica en preguntar si estos trabajadores, productores culturales, que prevalecen en un estado de precariedad, en realidad encarnan una normalidad gubernamental nueva a través de ciertas ideas de soberanía y auto-relación (Lorey 2009:188). Estas ideas dependen, precisamente, de la concepción de la condición existencial del yo individual como un ente creativo y productivo fundado en las sociedades liberales modernas como modo de subjetivación, que establece una relación que permite el modelaje del propio cuerpo y la propia vida en yo más adaptable a ser vendido como capital y por tanto ser un auto-emprendedor – basado en la fuerza de trabajo –en un *arte de gobernarse* a sí mismo, en la expresión de Foucault, no de forma represiva sino introspectiva mediante la disciplina y el autocontrol (Lorey 2009:190,191). Esta relación con uno mismo, basado en la idea de tener una naturaleza interior y una individualidad única, alimenta la noción de estar obligado a diseñarse el estilo de vida libremente, autónomamente y de acuerdo a las decisiones propias, y produce preguntas como: “‘Who am I?’ or, ‘How can I realize my potential?’ ‘How can I find myself and most greatly develop the essence of my being?’” (Lorey 2009:193), que planean constantemente por encima de los efectos de la gobernabilidad biopolítica.

1.7 El artista como paradigma de la *Creative Class* y el individuo autoproduktivo.

Si la clase creativa es hoy el modelo del individuo consumidor/productor y trabajador flexible del capitalismo cognitivo, el artista supone su figura más paradigmática. La capacidad de auto-determinación para el trabajo es lo que Kant

relacionaba con la propiedad, es decir, la autonomía de la voluntad de otros que ejercía la ciudadanía “activa” frente a la “pasiva” (Duran 2008:87), una autonomía que presupone una sociedad basada en el valor de cambio. En esta estructura, los artesanos merecen ser considerados como ciudadanos (activos en el terreno de la acción, del habla y por tanto la política), pero no los sirvientes o los trabajadores asalariados, que han alienado su propiedad y no son ya ciudadanos libres. Esto, que desarrollaremos más adelante, nos sirve para observar el alcance de la noción del artista como el sujeto más independiente (aunque no haya sido siempre así), propietario de su propia voluntad respecto al deseo de otros, y paradigma por tanto de la ciudadanía como expresión de la libertad y la auto-propiedad. Según Habermas,

Quien realiza una obra (opus) puede venderla a otra persona, ya que es su propiedad. Sin embargo, garantizar el trabajo (praestatio operae) no es lo mismo que la venta. El sirviente doméstico, el que ayuda en una tienda, el obrero o incluso el peluquero, son simples operarios (operarii), ellos no son artífices (en un sentido amplio de la palabra) y tampoco miembros del Estado y, así pues, no están cualificados para la ciudadanía. Aunque el hombre al que le doy leña para cortar y el sastre al que le doy la tela para hacer la ropa pueda parecer que tienen una relación similar conmigo, el primero se diferencia del segundo de la misma forma que el peluquero del que hace pelucas (...) o el obrero del artista o el artesano, los cuales realizan un trabajo que les pertenece hasta el momento en que son pagados por ello. Estos últimos, al perseguir su propia industria, cambian su propiedad con alguien, mientras que los otros permiten que alguien haga uso de ellos (Citado en Duran, 2008:87).

Si a la imbricación total de la práctica cultural con su sistema de producción en la sociedad tardocapitalista le añadimos el valor de la creatividad y la innovación, tenemos la consideración del artista como un agente potencialmente preparado para propiciar el pensamiento divergente, que añade nuevos conceptos y estrategias al mundo. Si a esto se le añade el encaje perfecto del trabajador flexible, autónomo, y auto-empresario, en el sistema de la modulación, además de la concepción del genio individual y del sujeto en red, se dibuja claramente una figura del artista contemporáneo como el paradigma de trabajador y de ciudadano hoy, en cuanto que participante activo en la vida intelectual y creador de nuevos modelos sociales.

La propia integración en el sistema económico de la producción cultural, así como su subsecuente organización y profesionalización – en parte por el esfuerzo de los

productores culturales para alejarse de las nociones heredadas del trabajo vocacional, o de la idea de genio – han convertido a la producción cultural en un sector, y a sus formas por naturaleza cambiantes, sus atributos y excepcionalidades, por beneficio del propio sistema, precarias, en el modelo ideal de la vida laboral “desorganizada”. Según Vischmidt, “la creatividad y la flexibilidad, que hasta ahora se pensaban endémicos del artista y se entendían como la excepción constitutiva a la ley del valor, ahora son considerados como atributos universalmente deseables” (Ruido, Rowan 2007:214). Estos atributos, relacionados con la hiperflexibilidad, la fama, y la hipervaloración en el mercado, se convierten en el relato mediático del éxito de la carrera del artista y de la obra como capital.

Adorno y Horkheimer ya apuntaban en su famoso texto sobre la industria cultural, que ésta invierte el principio de la estética idealista y su finalidad sin fin. En cambio, en el esquema del mercado, el fin – aunque suponga el fin de la distracción y el relajamiento – ha conquistado la inutilidad. Aquí la obra de arte, último refugio de la inutilidad, sucumbe también al valor de cambio, es percibida bajo el aspecto en que puede servir para otra cosa, aporta prestigio y deviene un fetiche.

El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible; pero esta especie de mercancía, que vivía del hecho de ser vendida y de ser, sin embargo, esencialmente invendible, se convierte hipócritamente en lo invendible de verdad, tan pronto como el negocio no sólo en su intención sino en su mismo principio (Adorno, Horkheimer 1994:203).

El artista se presenta entonces aquí también como el modelo del consumidor/productor del que hemos hablado: sus experiencias, sus referentes, sus relaciones, su imagen, y en definitiva, todas las decisiones que toma como consumidor, forman un posicionamiento como productor; lo que presenta al mundo es la visibilidad de sus elecciones.

Por otro lado, lo que hace y ofrece el artista es la máxima representación de la *diferencia*; su labor está enfocada hacia la singularidad, y esto recibe un valor total en un régimen social que funciona con la diferenciación como parámetro. Lo único, lo auténtico, lo ajustado al individuo, lo *costumizado*, lo personalizado, son ideales que se persiguen en una sociedad en la que la producción masiva tiende a la homogeneidad. En

este escenario, el artista vuelve a surgir como el sujeto con el máximo potencial *diferenciador*.

El acto del consumo es un acto fundamentalmente de producción de valor diferencial, y su objeto sólo adquiere sentido con otros objetos – ni en su relación simbólica ni operatoria –. Según Baudrillard, así se define el consumo: las cosas se autonomizan como signos diferenciales y devienen sistematizables (Baudrillard 2010:49-51). Partiendo de que los valores no tienen que ver con el objeto concreto sino con su significación social, la actividad y el producto del artista es un modelo, al cual un signo aporta un valor diferencial extraordinario.

Boris Groys presenta al artista como el paradigma del consumidor en su texto *The Artist as Consumer*, y lo hace argumentando que, después del discurso post-estructuralista sobre la muerte del autor, que ya no considera la posibilidad de un artista que proponga algo auténtico e original, propio, el artista se convierte en un *usuario*, un consumidor del medio en el que trabaja, y por ello sólo puede utilizar lo que el medio le ofrece. Así el artista pierde su misión cultural como productor y se somete a la lógica general del consumo. Groys apunta a las formas de trabajo en el arte contemporáneo, que usan tanto objetos producidos como objetos externos, de manera que el acto de producción tiende hacia un acto de *compra*. La diferencia entre el artista y el resto de consumidores es que toma los objetos existentes y los sitúa en un contexto artístico, en una sala de exposiciones, utilizándolos de manera ejemplar (Groys 2008).

Por otro lado, todos los aspectos del trabajo del artista tienden más, en la era del trabajo inmaterial, hacia un tipo de operaciones que se parecen, o son iguales que, las que se dan en muchos otros campos de la economía y la transacción: lejos del trabajo que involucra la intervención corporal, el artista se dedica a procesos de planificación, *management*, gestión, crítica, decisión, selección y combinación.

1.8 El mito del artista y el modelo de autoproducción diferencial. Creatividad, originalidad, vocación, trayectoria y proyección.

La producción del valor diferencial del artista implica todo el sistema de valores en contraposición a los cuales se genera, es decir, un sistema de significantes que tienen que ver con las nociones vigentes de éxito, de pertinencia y legitimidad operantes. En la producción de valor diferenciante el artista se presenta como el individuo auto-proyectado, que existe en la visibilidad y la circulación de su trabajo, así como en la construcción de la imagen y el mito de su persona.

La autonomía y el valor del nombre propio se asientan en la percepción de nociones como la singularidad, la vocación, la carrera o el éxito, que están relacionadas con la idea del genio, y que lo trascienden para permanecer en la lógica de la *hiperindividualidad* en nuestros días. En la noción de la figura del artista encontramos, entonces, no solamente el paradigma el sujeto-empresa, sino el paradigma del *hiperreconocimiento* que, según Lipovetsky, conforma el deseo contemporáneo de reconocer al otro como igual por su diferencia, además del ideal de auto-expresión como el espacio de autonomía y búsqueda de la realización de los intereses propios y la potencialidad de la voluntad individual (Lipovetsky, Charles 2006).

En la herencia de esta idea del artista se encuentra la paradoja del artista opuesto a la obra, es decir, la pregunta sobre cual de las dos cosas, o *estatus*, precede al otro. En ella se muestra que la valorización de la firma del artista y el estilo individual es un paralelo de la idea de que la unicidad de cada persona trasciende la suma de sus características, a la vez que expresa la convicción de la trascendencia de la obra por encima del hombre, legitimado por el *homo faber*. Hannah Arendt apuntaba que la creencia de que la esencia de lo que alguien es trasciende en importancia a lo que esa persona haga o produzca es un elemento intrínseco al orgullo humano. De ahí la opinión

popular de que “las grandes personas se juzgan por lo que son”, y no por sus obras. El que es juzgado por sus obras se convierte en esclavo de sus acciones y facultades y, en definitiva, en esclavo de sí mismo. En el concepto del hombre como genio creativo, esto se invierte: el creador viviente se encuentra en posición de competencia con sus creaciones – bajo el peligro de convertirse en “hijo” de sus propias obras –, a las que sobrevive incluso si éstas le sobreviven a él (Arendt 2009:235). Pero el genio está considerado por encima de la obra – aunque sea ésta la que lo coloque en tal posición – en cuanto que su profundidad le impide expresarse totalmente en ninguna de sus realizaciones materiales y objetivas. Esto define la reverencia e idolatría que la época moderna rinde al genio, que tiene que ver con la creencia de la imposibilidad de la reificación de las esencias. En el análisis de Arendt, el genio es equiparable al *héroe* (Arendt 2009:209) en su sentido homérico original, es decir, el hombre libre que tomaba parte en la aventura de Troya, sobre el que se podía contar una historia. La connotación de valentía y coraje sólo aparece en cuanto que es un elemento indispensable en la voluntad de la *acción* y el *habla*, que son lo que insertan al *héroe* en el mundo de lo común y le hacen capaz de empezar su propia historia, de salir de lo privado para existir en lo público mediante un acto de revelación y exposición. El sentido distintivo de semidiós solamente aparece posteriormente, en la deificación de los antiguos héroes épicos, y en la modernidad tiene que ver con la fama y el relato de la vida del famoso en la transición del anonimato a la visibilidad, que empieza en el momento de *ser avistado*, como apunta Fernández Porta, y comporta un proceso de *devenir-astro*, de poner a un individuo en las constelaciones, es decir, convertirlo en estrella. Así, escribe: “El *star system* es una ecuación con tres variables. El sujeto, el ascenso y los media. Las dos primeras son clásicas; la tercera es distintiva de nuestra época. El sujeto-como-estrella es el Carismático, en la acepción original del término *chárisma*, “conceder una gracia”: la del ungido por los dioses. Ese don se comprueba en un relato que explica cómo el elegido fue transformado en estrella” (Fernandez Porta 2008:308).

Es como héroe en el sentido deificado que se extendió la visión del artista genio mediante el relato biográfico influenciado por una literatura que cambiaba las relaciones entre autor, héroe y lector. En un tono confidencial, cercano a la confesión, el relato mítico del artista diluye los límites entre realidad y ficción; cuanto más el autor se refleje en ella, más verdadera aparece la obra. La máxima expresionista de plasmar la personalidad del artista guía el relato, que queda bajo el signo de ese subjetivismo

durante siglos. Ernst Kris y Otto Kurz analizan cómo así los relatos sobre la vida de artistas recurren a una serie de temas determinados que siempre son biográficos y se materializan en la estructura de la anécdota. Ésta se repite en fórmulas parecidas, que tienen su origen en los relatos de héroes y dioses de la mitología. Los llaman “episodios estereotipados”, que aluden a la niñez del artista como época donde la vocación aparece y el talento se hace patente, o a la virtuosidad del artista, en historias sobre cómo engaña a otros con sus habilidades para imitar a la naturaleza. Esta necesidad de rastrear la relación con la dedicación al arte en la infancia aparece en los relatos en narraciones del artista como niño de origen humilde, a menudo hijo de un pastor, “que dibuja en la arena a sus cabras” (Kris, Kurz 1991:34), que es autodidacta y que de pronto, por un giro del destino, la fortuna juega a su favor cuando es descubierto por un mecenas o aristócrata que se convierte en su tutor. Los autores perciben dos tendencias en la “historiografía” de la vida de artistas – inventada por Vasari en “Vidas de los pintores” –, en dos extremos diferentes: por un lado, el relato del individuo creador autodidacta e independiente; y por el otro la tendencia a “genealogizar”, a establecer conexiones (verídicas o no) entre maestros y discípulos, uno como resultado del otro, unidos por lazos de suerte (Kris, Kurz 1991:39). En la trayectoria del artista en el relato estereotipado, éste debe luchar contra los designios de su posición social y los obstáculos opuestos, mayormente, por el entorno familiar, hasta el encuentro con un “nuevo padre”. Como el héroe mitológico, quien reniega del hogar del padre real, borrando las trazas de su origen mortal, el artista encuentra un maestro a la altura de su sublimación (Kris, Kurz 1991:42-49). La descripción de la actividad de este artista se equipara con la de Dios cuando aparece el “éxtasis”, o el “furor creativo”, que se complementa con la obra del intelecto y muestra al artista llevado por un impulso incontrolable, la inspiración o la visión interior.

Kris y Kurz hacen una genealogía breve de la consideración del artista en la sociedad respecto a las imágenes que produce en cada régimen determinado. El artista considerado como mago aparece en la creencia mágica de que el alma de un hombre reside en su imagen en una transferencia de identidad en la que no importa si la imagen se parece mucho o poco a la realidad. Más tarde, el poder ilusorio de las obras de arte que se confunden con la realidad es transferido al artista como un don y la apariencia de

naturalismo, altamente realista, es considerada como virtuosismo. En esta visión del artista como mago, aparecen leyendas de cuadros que adquieren vida, en un paralelismo del artista creador de imágenes con la deidad que inspira vida a figuras de arcilla. Con esto aparece una imagen ambivalente del artista, a la vez admirable que peligroso, ya que con su habilidad desafía a los dioses. Kris y Kurz plantean anécdotas recurrentes en el relato biográfico que tienen que ver con la idea de la superioridad del artista respecto a sus colegas de profesión y respecto al público o al cliente, al que puede engañar, por ejemplo, amenazando con desfigurar al retratado en una pintura, pintando partes del cuadro en acuarela para que acaben borrándose o desvelando otro mensaje, pintando a sus enemigos o críticos como animales (Kris, Kurz 1991:78-82). Estas anécdotas dibujan una personalidad del artista como un ser ingenioso, superior, irónico, o *canalla*, más listo y con más conocimientos y herramientas que los demás. Así, la yuxtaposición de la personalización del relato en estereotipos biográficos por un lado, y la noción de la obra como un elemento en rivalidad con el artista – uno siendo “hijo” del otro, o viceversa – producen un enfoque del relato que considera la obra y la vida del artista en relación análoga, como un trasvase constante:

Así, la vida y la fórmula biográfica aparecen doblemente relacionadas por un lado, las biografías narran acontecimientos tipo, modelando así por otro lado el destino tipo de una profesión concreta. El que pone en práctica su vocación, en cierto modo acepta su destino tipo, de manera subconsciente, la biografía preestablecida (Kris, Kurz 1991:112).

Pero si el genio se presentaba como el paradigma de la independencia – respecto de épocas en que la actividad del artista se concebía en relación a un gremio, o luego a un mecenas –, el fin de la necesidad de “genialidad” en este sentido llega con la libertad artística generalizada y naturalizada. La tendencia a la bohemia y lo que ella representa convive con una reacción ante ésta, reafirmando el modo de vida burgués y el asentamiento del rechazo y el cuestionamiento de las reglas (Hauser 1976:298). El hombre moderno y el artista moderno heredan la “disposición de ánimo” del Romanticismo, su actitud egocéntrica y subjetiva que se vuelve tan obvia e indispensable que ya no se concibe una asociación abstracta de ideas sin el discurso de la expresión de los sentimientos (Hauser 1976:342). La preocupación del artista moderno es expresar algo propio, original e irracional, integrado ya de pleno en el

terreno de la *acción* y el *habla*, lo político. Pero la autonomía que el arte logra en su independencia se despliega en dos direcciones: por un lado, refuerza al artista como sujeto biográfico, en el mito del artista moderno; y por otro, integra al arte en la vida.

Charles Harrison propone tres interpretaciones del concepto de autonomía del arte que habrían aparecido con el distanciamiento de la figuración y el realismo que implican las vanguardias (Harrison 1998:225). Por un lado, el hecho de que las formas artísticas que ya no dependan de una referencia o modelo externo del mundo real para tener valor propio resulta en la máxima de que el arte no debe tener ninguna correspondencia con el mundo, sino responder a una coherencia interna que le otorga aún más autonomía.

Por otro lado, la independencia del artista de una organización laboral sistematizada se traduce en la consideración de su ocupación, no como trabajo, sino como realización de una vocación. El planteamiento de Harrison cita a Clive Bell: “Arte y religión no son trabajos. El artista no hace lo que tiene que hacer para ganarse la vida sino conforme a una necesidad misteriosa, no producen para vivir, viven para producir” (Harrison 1998:225). Esta noción sigue vigente en posiciones como las que recogen YProductions, que hemos citado anteriormente, en la visión de los trabajadores culturales o la *creative class* como un sector que trabaja por motivos independientes del dinero y que tienen que ver con estímulos internos como la creatividad, la pasión o la vocación.

Por último, observa Harrison, crece una interpretación de la experiencia del arte que pasa por la sensorialidad: se valora el juicio estético inmediato, inconsciente e intuitivo, que se afianza como una transferencia de la idea del proceso de creación, que es correlativa a esta expectativa. El razonamiento o el criterio reglado se descarta como parámetro de juicio, y es sustituido por el don, la vocación, la innovación o la inspiración, que se elevan como valores de consagración del artista en este régimen.

La definición del artista de vanguardia es implícitamente occidental, pues funciona según un modelo de *exclusión* – de la personalidad que se erige como excepción en un sistema de producción orientado a la homogeneización; mientras en las sociedades no occidentales los valores de reconocimiento no pasan por desmarcarse de la tradición (Méndez 2009:167). Bajo este modelo, la noción de *originalidad* se

convierte en fundamental para la teoría expresionista y este sistema de *exclusividad* característico de la modernidad: la búsqueda de lo más lejano a la civilización moderna y mecanizada se traduce en la práctica recurrente de la evasión, o la búsqueda del territorio no civilizado para el retiro y la inspiración. Lo exótico, lo rural y lo otro ofrecen paralelismos con las características que el arte moderno busca para sí: lo salvaje y lo innato que se da en forma de creatividad espontánea en la naturaleza. Gill Perry (Perry 1998:52) analiza las relaciones con el primitivismo en las actitudes tomadas por los artistas modernos. Así, por ejemplo, los *fauvistas* se ven denominados “fieras salvajes” haciendo un equivalente de estas connotaciones con su uso de la técnica pictórica, que se lee como una traducción y expresión directa de sus intenciones. La renuncia a la mimesis, que no a la figuración, conlleva una renuncia a las técnicas de representación académicas que se entiende como un rechazo voluntario a las formas tradicionales y una forma de expresión más directa, sin *mediación* del aparato de los métodos y técnicas entre el artista y la obra. Lo primitivo no se entiende como una mera fuente de inspiración para el artista, sino como un estadio original al que el artista puede regresar y en el que puede excavar para encontrar sus instintos creativos más profundos. Así, si se consideran las obras como resultado de su psique, reduciendo el potencial crítico de lo primitivo en su aspecto anticolonialista o antiburgués (Perry 1998:86). El artista de las vanguardias, según Kuspit, es percibido como un privilegiado por su capacidad de tener acceso a unas emociones y sensaciones a las que el resto de la gente no tiene acceso – ya que su sentido perceptivo no está mediado por el funcionamiento simbólico –, además de ser capaz de articularlas de mejor manera y así experimentar la realidad de una más fundamental, primaria y original, siendo capaz de ser él mismo – su “True Self” (Kuspit 1993:7-8) – de una forma que otras personas no pueden, posicionándolo como un ser superior y estableciendo para Kuspit la fetichización adulatoria que constituye el núcleo central y la justificación del arte moderno. El análisis de Kuspit aporta un aspecto importante de la innegable heroización del artista de vanguardias, que radica en el hecho de percibirlo como una persona que ha logrado superar su destino ordinario a través de la creatividad; mediante la realización de su propio talento ha llegado a merecer la fama. En la identificación del público con el artista, su fama se presenta como la sustitución de la identidad y la creatividad de la audiencia (Kuspit 1993:2). En este sentido, la ilusión de que potencialmente cualquiera podría hacer arte, ser famoso y hacer fortuna, que es lo que mantiene la atención de la audiencia en el famoso y restaura su confianza en sí misma, es precisamente lo que se

encuentra en el núcleo del desplazamiento del modelo de artista después de las vanguardias y encarnado paradigmáticamente en la figura de Andy Warhol.

Adorno y Horkheimer propusieron quizás el más relevante análisis de este hecho, que vincularon a la aparición de la Industria Cultural en su *Dialéctica de la Ilustración*: “La estrella de cine de la que uno debería enamorarse es, en su ubicuidad, por principio una copia de sí mismo” (Adorno, Horkheimer 1994:185). La lógica de la fortuna, del afortunado y el famoso instantáneo se basan, según los autores, en la propia necesidad creada por la industria cultural, incesantemente en busca de la próxima estrella, que estará entre los espectadores y tendrá la suerte de ser premiada, de que le toque ser la descubierta. Esta estrella es presentada ahora a semejanza de los demás para reactivar el efecto de que, supuestamente, podría ser cualquiera, aunque de hecho *nunca lo es*:

La pequeña estrella debe simbolizar a la empleada, pero de tal forma que para ella, a diferencia de la verdadera empleada, el abrigo de noche parezca hecho a medida. De ese modo, la estrella no sólo encarna para la espectadora la posibilidad de que también ella pudiera aparecer un día en la pantalla, sino también, y con mayor nitidez, la distancia que les separa. Sólo a una le puede tocar la suerte, sólo uno es famoso, y, pese a que todos tienen matemáticamente la misma probabilidad, ésta es para cada uno tan mínima que hará bien en cancelarla enseguida y alegrarse en la suerte del otro, que bien podría ser él mismo y, que, con todo, nunca lo es (...). Donde la industria cultural invita aún a una ingenua identificación, ésta se ve rápidamente desmentida. Nadie puede ya perderse. En otro tiempo, el espectador de cine veía su propia boda en la del otro. Ahora, los personajes felices de la pantalla son ejemplares de la misma especie que cualquiera del público, pero justamente en esta igualdad queda establecida la separación insuperable de los elementos humanos. La perfecta semejanza es la absoluta diferencia (Adorno, Horkheimer, 1994:189).

Es la semejanza de cualquier cosa con otra que conlleva el funcionamiento de una fama *por azar*: modificada la estructura de la *religión del éxito*, el camino de la necesidad y el esfuerzo deja paso al premio (Adorno, Horkheimer 1994:190). Así entiende la fama la práctica de Andy Warhol, de lo que numerosos autores han hablado: llevando al estatus de arte y de estrella las personas y los objetos más banales, iguales a cualquier otro, evidencia el constructo de la industria cultural de la que hablaban Adorno y Horkheimer (como sugieren las pinturas de su serie de 1962, *Do it Yourself*,

cualquiera puede ser artista). Es precisamente a través de las estrategias de *semejanza*, es decir, la tautología de la banalidad que supone la serialidad y la repetición, que consigue la fama: con la saturación del espacio público de una apariencia estandarizada (Kuspit 1993:65). Es solamente a través de la banalización que sus personajes, su arte y él mismo llegan al estatus – y lo mantienen – de famosos. Estrella De Diego habla de la *Factory* como lugar de tránsito y de construcción de identidad, de los transeúntes más o menos esporádicos y del propio Warhol: “¿Quiénes habrían sido todos los fotografiados o filmados por Andy si no los hubiera filmado o fotografiado? (...) Muchos de ellos eran porque Andy había fijado su mirada en ellos; Andy era a su vez a través de esos seres que iba inventado, verdaderas / falsas ficciones.” (De Diego 2011:77). En el caso de Warhol, éste crea el *set* en el que construye el relato de su vida, sin estar él mismo presente, utilizando a los personajes que le rodean como actores de su película, “erigiéndolos como estrellas redimidas y ofreciéndoles sus quince minutos de popularidad fugaz, sin dejar de ser el autor último e indiscutible de toda la obra”. (De Diego 2011:76).

Kuspit, a su vez, opina que Warhol utilizaba a los demás como clones de sí mismo, como emblemas de su mentalidad, en definitiva, como una colección, “the ultimate collection of false selves, decorative nothings” (Kuspit 1993:79). El autor cita la definición que Alfred North Whitehead hace de la necesidad de la fama: “In the widest sense, it is the craving for sympathy. It involves the feeling that each act of experience is a central reality, claiming all things as its own. The world has then no justification but except as a satisfaction to such claims. But the point is rather that the desire for admiring attention becomes futile except in the presence of an audience fit to render it” (Kuspit 1993: 14). Para Warhol, dice, la fama era un remedio universal, una panacea que presupone una enfermedad global: el hecho de que todo el mundo adolece del sentimiento de no ser nadie (Kuspit 1993: 64).

Es precisamente la fama y la popularidad lo que Warhol utilizó como eje de su estrategia publicitaria, integrando un aspecto del trabajo artístico que concierne a su visibilidad, su circulación y su vida social que desde entonces ha devenido inseparable de la obra y que se ha materializado en el concepto de *branding* apropiado del marketing y transformado en auto-branding. Robert Hughes describía en su artículo *El ascenso de Andy Warhol* cómo los artistas antes de los 60 no consideraban la

posibilidad de ser un “relaciones públicas de uno mismo” (Hughes 2001:49), algo practicado, en su forma *alienada*, por Salvador Dalí³. Hughes ve este cambio de paradigma en el gradual despojo por parte del mundo del arte de sus principios idealistas así como de su vocación marginal, con su consecuente entrada en la industria del arte, del cual Warhol era emblema e instrumento de cambio.

Desde una perspectiva de cómo el marketing se puede apropiarse de formas artísticas críticas con los procesos de *branding* para su beneficio, el ensayo “The artist and the brand” de Jonathan Schroeder analiza el trabajo de Warhol y otros artistas que han sido *brand managers* de sí mismos. Estos artistas presentan, según el autor, propuestas ejemplares de cómo construir un nombre, un *look*, y un estilo reconocible, en definitiva, una marca. Y lo hacen mediante el desarrollo, la alimentación y la promoción de sí mismos como productos en una esfera cultural competitiva, diferenciándose de otros productos – marcas – artistas del mismo campo:

Moreover, the logic of marketing – including strategic tools such as creating distinctive products, segmenting the market, brand extension into other genres and media, controlling distribution and fostering exclusivity – often informs artistic production (...).It should be no surprise, then, that artists know a little about branding, which is all about making emotional connections and image management.” (Schroeder 2005:1300)

De una manera aparentemente paradójica, Warhol practicaba su auto-branding a través de transformar su identidad, ya fuera a través de los otros, o a través de la imitación de los arquetipos de las estrellas femeninas que se convertían en alter egos. Como él mismo revelaba en su famosa frase “I have no memory”, su biografía era construida continuamente por los demás: “Warhol cultivated himself as pure surface which could be played upon at will. He deliberately extinguished his own self and story, and subjected himself to a variety of projections that fell on his person from outside and, as it were, wrote themselves upon him” (Steiner, Yang 2004:19).

³ “La televisión estaba produciendo una cultura sin afectos. Warhol apareció para convertirse en uno de sus héroes displicentes. Ya no era necesario para un artista actuar alienadamente, como Salvador Dalí. Otra gente podía actuar como un loco para tí: en eso consistía la Factoria de Warhol. (...) La locura ya no evocaba singularidad. La suave translucidez de Warhol, como un cristal escarchado, era mucho más intrigante.” (Hughes 2001: 49).

Además del precedente del *auto-branding*, Warhol supone también un paradigma del sujeto empresario del que venimos hablando. En sus palabras, “hacer dinero es un arte y trabajar es un arte y los buenos negocios son la mejor de las artes” (Warhol 2002:100). Warhol es probablemente el artista más conocido por su relación con el dinero, el que más abiertamente habló del arte como negocio, y que creó o aprovechó las posibilidades de un mercado y una fama que le favorecieron. Empezó su carrera en la publicidad y fundó la *Andy Warhol Enterprises* a finales de los años 50, y en el 63 montó la famosa *Factory*, donde trabajaban “superstars (...), gente con mucho talento cuyas aptitudes son difíciles de definir y casi imposibles de comercializar” (Warhol 2002:100), que desarrollaban proyectos creativos. La idea de la fábrica llena de trabajadores produciendo capital creativo, que llegó a funcionar de manera autónoma, fue para Warhol el mayor de sus logros, convirtiéndose, después de ser un artista comercial, en un *Artista Empresario* o un *Empresario Artista*, explotando su propia imagen pública para llegar a construirse su propia marca, un icono moderno. En este sentido, Warhol nunca separó su producción artística del hecho de ganar dinero con ella, sino al contrario: no renunció a trabajar con unos objetivos marcadamente comerciales sin, por ello, alejarse del mundo del arte contemporáneo, acompañado por su estilo de vida e imagen de artista ya no bohemio y solitario, sino extravagante, público, de extrañas costumbres y famosas amistades.

Para Donald Kuspit, la entrada de la actitud de Warhol y el culto a la fama, que representa el desencantamiento y la conciencia de la sociedad capitalista, es un signo del final de la creencia en el arte como algo con poder terapéutico (Kuspit 1993:66). Esta creencia, que fue abanderada por el artista Joseph Beuys, se basaba en la convicción del poder redentor del arte frente a la banalidad de la existencia (Kuspit 1993:16). Si para Warhol la fama restaura al sujeto de su sentimiento de anonimato, para Beuys el arte restaura un sujeto roto por el trauma en un plano de existencia superior. El artista retorna, con Beuys, al estatus de chamán o de mago o hechicero “con potestad de curar y salvar a una sociedad que él consideraba muerta” (Guasch 2000:151).

Con la conversión del artista en famoso y por tanto en marca, y de la obra en la industria cultural y por consiguiente en mercancía, ésta deviene el fetiche supremo de entre todas las mercancías, objeto de un lugar común de culto que se extiende a la figura de su productor (Kuspit 1993:20). La imagen publicitaria y la proyección de la carrera

del artista revestidos de los valores del éxito y el carisma se convierte en una pieza central de la vida social del trabajo artístico, hasta el punto en que, como en Warhol, en Koons se convierte en el trabajo mismo. Koons representa el paradigma del hombre hecho a sí mismo, autodidacta, abriéndose camino en la élite del mundo del arte a fuerza de invertir en su propio proyecto y proyectar una imagen de éxito, hasta de hecho conseguirlo. Koons, proviniendo del mundo de las finanzas, encarna la fractura de la imagen del artista vocacional, creativo, talentoso y marginal presentando una personalidad calculadora, apropiacionista, más cercana al mundo de los negocios y la celebridad y, en su reverso, introduce la percepción del artista como un *pretender*, un farsante que aprovecha la estructura de un sistema cultural y económico para explotar sus posibilidades de escalada de valor social, con un trabajo que de hecho tiene que ver con esa misma estrategia de creación de capital simbólico.

2. TRABAJO, LABOR, ACCIÓN Y PRODUCCIÓN.

People generally like to feel that they're working "towards something", and those in a more traditional career enjoy a sense of progress as they work toward a higher place in the hierarchy, more power, a larger salary, more free time, and better benefits, or maybe they want to go back to school for additional tools and licenses, or they might switch careers altogether. By contrast, no good artist "works towards" a higher salary, or wants to become "the boss." The goal is simply to make the best work you can for as long as you can. You hope to be an artist for life, and you work only for yourself, and while your world is riddled with power and hierarchy, your role in that structure is not entirely clear. so now you ask yourself, am I supposed to just be a part of this system that generates taste and money, and go on making things until I die? What are the stakes now in art-making, which once felt like life or death and now has become just a job, albeit a fantastic one? In short, once you're capable of supporting yourself through sales of your work via a stable of galleries, and you exhibit at the museum level, you have to acknowledge that things won't change much structurally, and that you must turn inward if you want further meaning or guidance. From now on, any developments will come only from the work itself, and the confusing freedom of figuring out how to manage this subtle mechanism. You come to understand that all those doors opening were just little throat-clearings that preceded what you really must say; that all the remaining doors to open are within the artwork itself.

Fuck Seth Price (Price 2015).

2.1 Orígenes de la necesidad de Autoproducción. Situación del artista entre la labor, el trabajo y la acción. Hannah Arendt.

La necesidad de perpetua reactualización de la presentación del sujeto es algo inherente a la lógica de la individualidad contemporánea y tiene que ver con la noción de *autohacerse*, de tomarse a sí mismo como un campo de acción y un cuerpo vacío, potencialmente productivo. La labor, tradicionalmente vinculada al sustento de los mecanismos propios de la vida biológica y a la re-producción de la dinámica productiva del trabajo, se disuelve, por así decirlo, y extingue el trabajo y la acción como esferas separadas porque las asume como parte de su objetivo; la producción de uno mismo se convierte en un objetivo total que emborrona las distinciones tradicionales y encarna el funcionamiento del mundo contemporáneo occidental.

El artista se presenta como el máximo exponente de este paradigma de individuo que dedica todo su tiempo, su labor, al trabajo de hacerse a sí mismo: es el primer inversor en su proyecto, debe conseguir la singularidad por diferencia con los otros y ello radica en su independencia absoluta. Su trabajo pasa tanto por producir un cuerpo de obra como por presentarla en el espacio de lo público: su visibilidad es condición inexorable de su existencia y su legitimidad; la actualización de su personaje público, definido por su obra y viceversa, es indispensable para mantener una posición en su campo. Es bajo esta perspectiva cómo nos acercaremos a las nociones de labor, trabajo, acción y producción e individualidad.

Si tomamos la repartición que Hannah Arendt hace de lo que identifica como la *vita activa*, que comprende las modalidades de la labor, el trabajo y la acción, vemos cómo el lugar del artista puede variar de un ámbito a otro, según el régimen en que se sitúe. Hoy, el artista ocuparía el territorio de la acción y el habla, pero sin poder evitar la esfera de la labor y el trabajo, dirigidas ambas a la producción de sí mismo como proyecto global.

El *habla* se comprende dentro de la categoría de *acción*, y está reservada, en la forma de reparto clásica, al ciudadano: “el ciudadano, dice Aristóteles, es aquél que *tiene parte* en el hecho de gobernar y de ser gobernado”. En una forma de reparto precedente se ha determinado quiénes tienen parte en él, de manera que el esclavo, aunque comprenda el lenguaje, no puede “poseerlo”. “Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de cosas comunes porque *no tienen el tiempo* de dedicarse a otra cosa que su trabajo. No pueden estar *en otro sitio* porque *el trabajo no espera*”. De manera que la forma, la cantidad del tiempo y el espacio en los que uno desarrolla su actividad determinan quién puede tener parte en lo común y cuáles son sus competencias y relaciones con el mismo. El *habla* es una actividad por naturaleza compartida, común, pública y por tanto política. La acción es la única actividad que tiene lugar entre los hombres, sin mediación de la materia o las cosas. La acción depende de la pluralidad intrínseca a la condición humana, y ésta supone la condición fundamental de la vida política (Arendt 2009:17).

En cambio, la labor es la actividad que corresponde al proceso biológico del ser humano; está estrechamente ligado a las necesidades vitales y su condición es la vida misma. En *Las palabras y las cosas*, Foucault describe el trabajo también en relación con la necesidad como medida absoluta del trabajo y por tanto, de las equivalencias y del precio de mercado en última instancia. El trabajo no es, por tanto, una medida fija e insuperable, sino que cambia de forma y depende del progreso de las manufacturas y su división de la producción y creciente efectividad. Las necesidades son lo que está en la raíz del cambio de los productos que responden a ellas; son el motor y el principio de la economía. El trabajo y su división son solamente efectos (Foucault 1968:218-220). En realidad, el concepto del trabajo como un ciclo de esfuerzo y gratificación está tan asimilado al proceso de producción y consumo que la condición humana no puede entenderse desligada del cumplimiento de la necesidad mediante el dolor y el esfuerzo. Por otro lado, el trabajo es todo lo que la existencia humana no tiene de estrictamente natural, que corresponda al ciclo de la vida. El trabajo proporciona un mundo artificial de cosas, que trasciende todas las vidas individuales que se alojan en sus límites (Arendt 2009:17).

Tanta es la distinción entre estas categorías en el mundo clásico, que vemos como Aristóteles considera lo que Arendt llamaba el plano de la *acción*, donde se

encuentra la capacidad del *habla*, como la única forma de vida libre. El hombre de condición libre, es decir, liberado de las obligaciones de la necesidad vital y sus consecuentes relaciones, no se encuentra ni siquiera en la figura del artesano libre o del mercader. Esta condición excluye a cualquiera que pierda el libre dominio de sus propios movimientos o actividades. Dentro de la vida libre, Aristóteles designa tres formas de vida que conciernen todas a la “belleza”, cosas que no son necesarias ni útiles y que comprenden: la vida del gozo en la que la belleza, tal como se da, queda consumada; la vida dedicada a los asuntos de la *polis*; y la vida del filósofo. Estas no pueden realizarse debidamente, en el pensamiento antiguo, con la interferencia de la producción y del consumo (Arendt 2009:22). Después de la desaparición de la antigua ciudad estado, apunta Arendt, el término *vita activa* pierde su sentido específicamente político y pasa a denotar un compromiso general en las cosas del mundo. Esto no significa que la obra y el trabajo fueran elevadas a una categoría superior en la jerarquía de las actividades humanas, sino más bien que la acción fue rebajada entre las necesidades de la vida, quedando la vida contemplativa como la única forma de vida realmente libre.

Durante toda la antigüedad clásica, el punto de vista desde el que se juzga al artista plástico es en relación con el poeta: el poema es un *hecho* en sí mismo, que dispone unas acciones que representan los actores, en detrimento del *ser* de la imagen, que se examina en comparación a su modelo (Rancière 2009:23). Además, la actividad del poeta es la del pensamiento y el *habla*, y es así considerado un vidente, o un profeta, fuera del mundo material, mientras que la actividad del artista consiste en la cosificación de las ideas, y en cuanto que aporta *cosas* al mundo y trabaja para ello con sus manos, su actividad recae en la categoría del *trabajo* y se considera como artesanía. El menosprecio hacia el trabajo, que surge de la lucha contra el régimen de la necesidad y que busca la liberación de todas las actividades cuyo objetivo sea el sustento de las necesidades, se extiende en la vida de la *polis*, con el creciente asentamiento de la vida. Así, la demanda de los ciudadanos se dirige a la abstención de toda actividad excepto la política, lejos del esfuerzo del trabajo diario, que no deja tras de sí ninguna huella ni obra para ser recordada (Arendt 2009:95). El más claro ejemplo de que existe en todo el mundo antiguo un desprecio hacia el trabajo y la actividad manual y lucrativa, en

oposición a las actividades a las que pueden dedicarse los que están liberados de ellas - el gobierno, la guerra o el deporte - es la esclavitud. La actividad productiva, para ganarse la vida, es considerada humillante, y es por ello que los esclavos tienen que realizarla (que no, a la inversa, *es despreciable porque la hacen los esclavos*). El hecho de poseer esclavos justamente por la naturaleza esclava de las ocupaciones que sirven al mantenimiento de las necesidades es así justificable. En este sentido, es la necesidad que esclaviza al hombre a través del trabajo, y la liberación de esta cadena se realiza con la fuerza mediante el esclavizaje de otros. Arendt escribe que, de hecho, la esclavitud en la Antigüedad no es un mecanismo de explotación para obtener ganancias sino un intento de excluir el trabajo en sí de las condiciones de la vida humana (Arendt 2009:97-99).

En esta repartición, el arte queda a medio camino entre la vida intelectual y contemplativa, y el mundo de las cosas y la actividad manual: según Hauser, el mundo antiguo resuelve la contradicción que existe en la consideración del arte como algo elevado, utilizado como instrumento en la religión, y su naturaleza de trabajo manual y por ello relegado a un plano inferior, separando la obra del artista. No se trata de que le infiera a la obra rasgos de personalidad del artista o que la considere a ésta como una expresión de su ser, sino que lo divide de su personalidad, colocando la obra por encima de la persona anónima (Hauser 1976:149).

2.2 El artista en los regímenes del reparto de lo sensible. Rancière.

Como apuntábamos, la posición del artista depende de una organización social y su sistema de producción de valor. La repartición de ocupaciones, entre trabajo e inversión del tiempo “libre” que se da en un determinado régimen define la figura del artista y lo que él hace según una definición de arte y de trabajo. La definición de estos términos se da en el espacio común; en las formas compartidas de entender las

categorías epistemológicas. Esto es lo que Rancière identifica con su noción del “reparto de lo sensible”. Lo describe como un sistema de evidencias que hace visible la existencia de un común y las reparticiones del mismo en partes compartidas o exclusivas, de manera que una repartición de partes y lugares determina a la vez las formas de participación de unos y otros en el común (Rancière 2009:9). En este sentido, el enfoque de Rancière no es estrictamente temporal, correlativo o lineal, sino que, por ejemplo, renuncia a las nociones de modernidad y posmodernidad por ser descriptivas de períodos no solamente históricos sino epistemológicos, para remarcar, en cambio, tres grandes regímenes del arte: el régimen ético de las imágenes, el régimen poético, o representativo, y régimen estético.

En el *régimen ético* de las imágenes de Rancière, vemos que la imagen sirve como correlación del deseo: la realidad deseada y la realizada son una misma cosa en un sistema de pensamiento mágico. Si tomamos lo que Hauser escribía sobre esto en su *Historia Social de la literatura y el arte*, el artista es dotado de la capacidad especial para pintar, de una manera que la pintura ejerce un trasvase de poder al que la produce, y de ahí se sucede que éste tenga cualidades mágicas y un puesto especial en la sociedad. De esta posición de privilegio se deriva la liberación de la obligación de buscar alimento y del trabajo ordinario. El artista deviene así el primer representante de la especialización y división del trabajo (el *artista-mago* junto con el *médico-brujosacerdote*). Esto sucede en una sociedad que puede permitirse ya el lujo de la existencia de *clases ociosas* o improductivas, liberadas de la preocupación por el sustento; el asentamiento que conllevan el desarrollo de la agricultura y la ganadería se traduce en tiempo libre, organización y planificación de la vida. Paralelamente al arte religioso, emerge el arte decorativo, no naturalista o abstracto, que usa formas sintéticas y geométricas, y con él nace el artista vinculado a lo doméstico, lo cotidiano y lo utilitario; es decir, la figura del artesano, convirtiéndose ésta en una ocupación secundaria (Hauser 1976:11-39).

En este régimen el arte no es identificado como tal, sino que está supeditado a la pregunta sobre las imágenes. Éstas, dice Rancière, son portadoras de una doble pregunta “la de su origen y, por consiguiente, de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirven y los efectos que ellas inducen” (Rancière 2009:20). Así, en este orden entran las cuestiones como el estatus de las imágenes de la divinidad o el derecho

o la prohibición de producirlas. En resumen, “en este régimen se trata de saber en qué medida la manera de ser de las imágenes concierne al *ethos*, la manera de ser de individuos y de colectividades. Y esta cuestión impide al arte individualizarse como tal” (Rancière 2009:20).

Según Hauser, con la disminución de preocupación por la necesidad y el sustento, se acentúa esta situación: el artista, incluso el maestro de taller, es un artesano anónimo, al servicio de las directrices artísticas impuestas por la religión y la corte, formados por sacerdotes y reyes. El trabajo manual es considerado inferior, pero profesionalizado: existe un cuidado extremo en la realización y la técnica y por tanto un desarrollo de la formación hacia la precisión, pero no se concibe la creación independiente (Hauser 1976:46).

Del régimen ético de las imágenes se distingue el régimen poético o representativo de las artes, que identifica el hecho del arte en la pareja *poiesis/mimesis*. Este orden es un principio normativo de inclusión que desarrolla, entre otras cosas, condiciones según las cuales las imitaciones pueden ser reconocidas como pertenecientes a un cierto arte y juzgadas como buenas o malas dentro de sus parámetros. Rancière lo llama *poético* en el sentido en que “identifica a las artes (...) al interior de una clasificación de las maneras de hacer, y define por consiguiente maneras de hacer bien y de apreciar las imitaciones” (Rancière 2009:23), y por otra parte “*representativo*, en tanto que es la noción de representación o de *mimesis* la que organiza estas maneras de hacer, de ver y de juzgar. Pero, una vez más, la *mimesis* no es la ley que somete las artes a la semejanza. Ella es en primer lugar el pliegue en la distribución de maneras de hacer y de ocupaciones sociales que hace visibles a las artes” (Rancière 2009:23).

Por tanto, lo que Rancière llama régimen representativo no es un procedimiento sino un sistema de visibilidad de las artes, que las autonomiza, y articula esta autonomía en relación a un orden general de modos de hacer y de repartición de ocupaciones (Rancière 2009:24).

El *régimen estético* que describe Rancière es colateral al principio de la individualidad del sujeto y el desplazamiento del paradigma del arte como estudio de la naturaleza hacia el arte creador *así como lo es la naturaleza*, en el que “la identificación del arte ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte” (Rancière, 2009:24). Esta organización designa al arte como absolutamente singular y lo separa de todas las reglas de las ocupaciones sociales. Así el arte, comparado con la fuerza de la naturaleza, crea de manera espontánea y su origen es espiritual, con lo cual se produce una correlación con la idea, que resulta la manifestación de lo divino en el artista (Hauser 1976:41). Consecuentemente, esto se yuxtapone con el desarrollo de la idea de individualismo y crece hasta la tesis del irracionalismo de la creatividad artística, según la cual el arte no es aprehensible ni enseñable, y por tanto el artista ya nace siéndolo.

2.3 La ocupación hacia sí mismo y El cultivo de sí. Individualismo, emancipación del artista y construcción de la personalidad del genio. Foucault, Hauser, Rancière.

Para ver la raíz de esa preocupación por la *autoproducción* convertida en producción de la identidad que nos ocupa en la actualidad, veremos qué partes de la construcción de la individualidad corresponden con el cultivo del Yo y la presentación de ese Yo a la sociedad, según los autores que siguen.

Foucault propone una hermenéutica del Yo abordando la filosofía grecorromana en los dos primeros siglos a.C. del bajo imperio romano y el desplazamiento hacia la espiritualidad cristiana y los principios monásticos desarrollados en el cuarto y quinto siglos del final del alto imperio romano, a partir del precepto de “ocuparse de uno mismo”. Bajo el título *Tecnologías del yo*, elabora una historia de la organización del saber respecto a la dominación y al sujeto; analiza la gobernabilidad del yo y del otro, o las tecnologías de dominación de los demás y las referidas a uno mismo, o *tecnologías*

del yo. Éstas son las operaciones que efectúan los individuos sobre su cuerpo, alma, pensamiento, conducta o formas de ser, “obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (Foucault 1990:48). Partiendo de la base de que la esfera de la vida reservada a lo desvinculado de la necesidad y por tanto del trabajo era, para los antiguos, una regla para la conducta personal y social del hombre libre y para el “arte de la existencia”, Foucault empieza estableciendo una diferencia entre la noción “conócete a ti mismo”, precepto de la filosofía antigua que significaba “no supongas que eres un dios” y el “cuidarse de sí mismo”. En éste último, se da una transición entre la enseñanza de la auto-ocupación con uno mismo, lo que significa para con la ciudad, hacia una preocupación por uno mismo desvinculado de los otros. Así es cómo el ascetismo cristiano se ubica bajo el signo del cuidado de sí, con la renuncia al mundo y a la carne para recobrar la inmortalidad (Foucault 1990:50). Se da entonces un problema en la decisión entre dedicarse enteramente a uno mismo e involucrarse en la vida de lo común, la política.

En este mundo que funciona en el espacio fuera del principio de utilidad, el ideal del ocio se convierte en el presupuesto de la belleza, la libertad y la sabiduría. El principio de prestigio está entonces directamente relacionado con el ocio de manera proporcional. Es precisamente en el terreno de la vida libre tal como la hemos descrito donde se sitúa el “arte de la existencia” que Foucault describe como el “cuidado de sí”, un tema clave en la vida en Grecia y consagrado por Sócrates, convertido más adelante, separado de sus significaciones filosóficas originales, en un “cultivo de sí” (Foucault 2006:48). El cuidado de sí en la Antigüedad se despliega en varias actividades de constante atención y reorganización de las necesidades del cuerpo y del alma, entre las cuales la filosofía se considera como uno de sus ejercicios principales, entendida como la dedicación a la salud del alma. Para poder ocuparse de uno mismo en este sentido, pues, uno debe renunciar a las otras ocupaciones: “Así podría uno quedar vacante para sí mismo (...) Pero esta “vacancia” toma la forma de una actividad múltiple que exige que no se pierda tiempo y que no se escatime esfuerzo para “hacerse a sí mismo”, transformarse a sí mismo, reconciliarse con uno mismo”⁴.

⁴ Foucault interpreta a Séneca (Foucault 2006:50).

Según esta lógica, la propia autoconciencia deviene el destino y el deber del ser humano, realizado en la dedicación a uno mismo. El cuidado de sí es un “privilegio-deber”, un “don-obligación” que “nos asegura la libertad obligándonos a tomarnos a nosotros mismos como objeto de toda nuestra aplicación” (Foucault 2006:52). Las prácticas del cuidado de sí, o de la *epimeleia*, que designa las ocupaciones e implica una noción de trabajo, necesitan tiempo, y uno de los mayores problemas se convierte en fijar la parte de tiempo que conviene dedicarle, pues su ejercicio está lleno de tareas prácticas. Incluye, por una parte, los cuidados del cuerpo, los regímenes de salud, el ejercicio físico medido; y por otra parte todas las actividades de la escritura y la palabra – las conversaciones con el guía, las lecturas y las notas –. El cuidado de sí no significa un ejercicio de la soledad, sino una práctica social (Foucault 2006:55-56).

En esta organización, la dedicación al pensamiento y la dedicación a la creación de imágenes están completamente escindidas. En otros sistemas de repartición de ocupaciones, la dedicación al arte se eleva a un lugar que podríamos comparar con la ocupación del hombre libre al desarrollo de sí mismo, donde la diferenciación clásica entre el trabajo manual e intelectual encuentra una excepción. Algunas de estas características del cuidado de sí se retoman por una actitud romántica en la que el “don-obligación” encuentra un paralelo con la noción de artista como aquél cuyo deber es deberse a sí mismo – a sus ideas, a su creatividad, a su don. La máxima del cultivo de sí encuentra pues su reinterpretación y aplicación en el trabajo del artista, en un conflicto que ha perdurado hasta hoy. Se trata de la contraposición de la dedicación a uno mismo frente al mantenimiento de la necesidad y el trabajo, la producción y sus sistemas. Como respuesta a la actitud romántica, surge la afirmación del arte como trabajo, puesto al mismo nivel que otras ocupaciones. Para ello el arte se emancipa primero del trabajo, se autonomiza, y luego es devuelto, en parte, a las esferas yuxtapuestas del trabajo y la labor.

Existen abundantes teorías sobre la emancipación del arte. En su *Historia social* Hauser identifica el principio de la emancipación del artista respecto de la artesanía (en una Grecia que opera como casi el único patrono de obras de arte, el precio de la producción es tan elevado que fuera de la competencia entre las ciudades no puede darse una competencia de mercado libre, pues ningún particular puede acceder a ello, lo

cual mantiene al artista en una situación de dependencia) y el principio de la valorización del arte como lo conocemos en la figura de Alejandro Magno y la introducción del culto a la personalidad. Hauser ve el principio del mito del artista moderno en las actitudes de veneración al héroe, que junto con la creciente educación literaria y filosófica que penetra en los círculos artísticos, favorecen a realzar el valor del artista (Hauser 1976:152). Según su lógica, la función del artista se reserva a representar la gloria, pero es a la vez glorificado por ello.

Algunos autores han visto en esta época, incluso, el “descubrimiento del genio artístico”, relacionado con la filosofía de Plotinio, que ve en lo bello un rasgo esencial de lo divino⁵. Según su doctrina, mediante las formas del arte y la belleza pueden recobrar los fragmentos de realidad una totalidad que habían perdido como consecuencia de su alejamiento de la divinidad. Con ello, el artista recupera una posición que no había tenido desde la prehistoria: la de un ser iluminado por la divinidad, poseedor de secretos como en los tiempos de la magia. El elemento creador en la obra del artista se ve acentuado, adquiriendo los caracteres de la mística y alejándose de la racionalidad (Hauser 1976:153). En Roma, pero, el estatus de las artes visuales es cambiante y aún conserva lazos de relación con la consideración del trabajo manual: la escultura siempre es peor considerada que la pintura, y ésta es aceptada entre las ocupaciones honorables sólo en cuanto los artistas no la practican por dinero. Hauser insiste, pero, en que en toda la Antigüedad el concepto del prestigio del “ocio ostentoso” prevalece, y aunque fuera su semilla, la expresión de la personalidad no puede compararse con la noción del genio que el Renacimiento y la Edad Moderna sostuvieron.

El concepto de señoría – como la posesión de uno mismo, amo de sus actos – sigue vinculado a una existencia desocupada, pero con la proliferación de la vida monacal entre la aristocracia, las ocupaciones artísticas y artesanales propias de sus labores se empiezan a juzgar como positivas, paralelamente a las actividades

⁵ Hauser habla de B. Schweitzer, en *Der bildene Künstler und der Begriff des Künstlerischen* (Hauser 1976:153).

intelectuales. Desde la corte, la Edad Media desplaza la producción de conocimiento en ciencia, arte y literatura al monasterio, que se convierte en un verdadero centro de producción, enseñanza y organización. La organización de dicho trabajo artesanal se da en talleres, que suponen el fundamento de la producción especializada (la copia, la caligrafía, o la pintura de ilustraciones) y se extienden a los talleres especializados en oficios. En estos, así como en las ocupaciones del trabajo manual más severo, como la construcción o el campo, no están tan directamente involucrados los monjes, sino con tareas de organización (Hauser 1976:213-216). La noción del trabajo como penitencia y castigo no deja lugar aún a una idea del ennoblecimiento de la vida a través del trabajo.

Hauser contradice la idea moderna del anonimato en la creación en la edad media como concepto fundamental. Ésta es, para él, una exageración romántica de la obra comunal, no planificada e inconsciente que surge de una manera espontánea en la creación para Dios. Al contrario, dice, la firma sí existe, aunque sólo la de clérigos o la de constructores o donantes, y no la de laicos (Hauser 1976:220). Pero es con el gótico que aparece la ruptura real con la tradición clásica: la sensibilidad, la trascendencia y la intensidad afectiva de épocas anteriores se concretan en una intimidad expresiva con carácter de confesión personal (Hauser 1976:304). Así comienza la inclinación hacia el virtuosismo y la expresividad.

El autor escribe sobre los lazos de dependencia entre la posición del artista y una organización laboral determinada. En la Edad Media, las logias y los gremios producen, por un lado, una jerarquía que conserva ciertas libertades individuales limitadas al proyecto colectivo; y por otro, una asociación igualitaria de empresarios independientes que regulan y protegen a sus miembros negando la libre competencia. En esta repartición, el artista se encuentra asociado con otros artesanos sin que ello suponga un perjuicio. Hauser ve en el desplazamiento desde el monasterio hacia el taller el verdadero cambio en la tipología de producción: la independencia de la pintura o la escultura de la arquitectura – de la iglesia – la convierte en más flexible, tanto en formato como en estilo. Tanto es así que puede establecerse una correspondencia entre “la historia de los estilos y la historia de la organización del trabajo” (Hauser 1976:314), como afirma el autor. La burguesía se convierte en cliente del arte, que sigue produciendo “en masa” en un sistema de taller, y no basado en la genialidad individual.

Hauser resigue el desarrollo de esta estructura hasta el Renacimiento, cuando el artista se independiza totalmente de los gremios y de la Iglesia, y a la vez que el arte se eleva a la categoría de la poética, el artista se adscribe a los grupos humanistas elitistas, que proporcionan una tutela intelectual y un contexto, convirtiéndose en jueces del arte y en un público tal como es concebido en el sentido moderno (Hauser 1976:387). Además, suponen un trasvase de capital simbólico mutuo: unos materializan las ideas de los otros, y éstos acreditan su valor intelectual (Hauser 1976:400). Se reconoce la autonomía de las “artes mayores”, contrapuestas a la artesanía y libres de una finalidad práctica. Los talleres de artistas se asemejan a la fábrica, en cuanto que hay una división del trabajo y no existe la obra realizada de principio a fin por el mismo artista hasta Miguel Ángel. Es en esta época cuando Vasari reconoce ya los encargos de segunda, de artesanía, como irreconciliables con la autoconciencia del artista. La situación económica del artista cambia proporcionalmente al ascenso de su estatus: los honorarios se independizan del concepto de salario vinculado al taller cuando el artista tiene libertad para decidir trabaja sin condiciones de temática o estilo, y la competencia entre cortes por tener al mejor artista resulta en más privilegios para éstos, a la par que acrecienta las diferencias entre sus valores de cotización (Hauser 1976:393-398). Con la emancipación del encargo y la producción espontánea nace la figura del artista famoso: se escriben las primeras biografías de artistas, y con ello se desplaza la atención hacia la personalidad creadora y aparece la firma como concepto moderno. Hauser ve en Miguel Ángel el primer artista moderno: renuncia a títulos y honores, se enemista con poderosos y rehúsa ser llamado por su oficio, “pintor”, introduciendo el nombre propio como sustitutivo de la obra (Hauser 1976:403-407). Esta operación invierte todo el orden anterior: el artista aporta prestigio al mecenas o al cliente, y no al contrario como hasta entonces. El individuo del Renacimiento no es nuevo como fenómeno, pues ya hemos visto que la idea de la personalidad tiene sus raíces en otras épocas, pero sí que existe por primera vez como *programa*, como “instrumento de lucha” (Hauser 1976:337).

La relevancia de la individualidad y el concepto de la personalidad y de individuo devienen algo consciente de sí mismo, y hacen de su afirmación y expresión su máximo objetivo. Merece la pena detenerse brevemente en el desarrollo del concepto

autoconsciente de la individualidad, que a menudo se ha ubicado como una convención moderna surgida en la Reforma o el Romanticismo, pero que Foucault describe como una tradición occidental antigua, enraizada y ya establecida en el cuidado de sí, aunque transformada y desvinculada de sus orígenes a lo largo del tiempo.

El cuidado de sí incluye actividades que desarrollan el conocimiento y el control del cuerpo así como del alma, que pasa por la introspección, la lectura y la escritura. La escritura sobre el sí mismo convierte al sujeto en tema, objeto y sujeto de la actividad literaria ya en las *Confesiones* de San Agustín. Esta experiencia del yo, según el autor, tiene su origen en los siglos I y II, donde la introspección se convierte en más minuciosa, y es a través de la epistolaria típica de la época, que prefigura la confesión cristiana, como se desarrolla una nueva relación entre la escritura y la vigilancia (Foucault 1990:62). Este examen de sí coloca al sujeto en la posición del administrador de bienes y faltas, que compara constantemente las intenciones y las realizaciones, en el sentido de la medida del éxito más que en la excavación de la culpa y el castigo (Foucault 1990:71). El cuidado de sí se despliega en dos direcciones: la *akseisis* es una práctica de meditación; consta de imaginar una situación no para experimentar lo malo que sería, sino para darse cuenta de que podría superarse incluso lo peor. Lo contrario es la *gymnasia*, que entrena una situación real inducida artificialmente, como la abstinencia sexual o la privación física (Foucault 1990:76).

Para Foucault, esta es la diferencia que aún existe entre el ascetismo y el cristianismo; el primero consiste en la consideración del yo, el mejoramiento y el dominio de sí mismo, con el objetivo de acceder a la realidad de este mundo y no la renuncia del sí mismo para la preparación para la próxima vida. El cristianismo es, en cambio, una de las religiones de la salvación, que conducen al individuo de una realidad a otra, “de la vida a la muerte, del tiempo a la eternidad” (Foucault 1990:80). Pero además, es una religión confesional, ya que requiere el conocimiento de sí mismo y el revelamiento de las faltas a Dios o a la comunidad. Uno debe dar cuenta de lo que pasa dentro de sí, admitir las tentaciones, reconocer los deseos y los pecados, y está obligado a admitirlo en testimonio público o privado, para llegar al perdón y la salvación. Esto es imposible sin un previo conocimiento y descubrimiento del sí mismo. La revelación del pecado lleva en sí misma la aceptación de la penitencia, con lo cual “el autocastigo y la expresión voluntaria del yo están unidos” (Foucault 1990:84). La obediencia, que ocupa

todos los aspectos de la vida monástica cristiana, es la base del cumplimiento del castigo y significa un sacrificio de sí y del deseo del sujeto delante del control de la conducta por parte del maestro. Pero el sujeto monástico, y por extensión todo el individuo cristiano, tiene el deber para consigo mismo de someterse a un examen constante de consciencia para descifrar los pensamientos que lo acercan a Dios y los que le alejan, que son impuros y ocultos, que luego serán verbalizados (Foucault 1990: 86-90).

El tema de la renuncia a sí mismo es muy importante. A lo largo de todo el cristianismo existe una correlación entre la revelación del yo, dramática o verbalmente, y la renuncia al yo. Al estudiar estas dos técnicas, mi hipótesis es que la segunda, la verbalización, se vuelve más importante. Desde el siglo XVIII hasta el presente, las técnicas de verbalización han sido reinsertadas en un contexto diferente por las llamadas ciencias humanas para ser utilizadas sin que haya renuncia al yo, pero para constituir positivamente un nuevo yo. Utilizar estas técnicas sin renunciar a sí mismo supone un cambio decisivo (Foucault 1990:94).

Este es el cambio decisivo de la consciencia del yo y su expresión pública basada en la renuncia al yo, hacia el programa que usa los métodos de la confesión, pero desde la defensa de la subjetividad, que están en la base del culto al individuo en el Romanticismo.

Volviendo a Rancière, con esta autonomía de la esfera del trabajo, el arte y el artista entran en lo común, lo que el autor conecta con el reparto democrático de lo sensible, en cuanto que hace del trabajador un ser doble. “Éste saca al artesano de “su” lugar, el espacio doméstico del trabajo, y le da el “tiempo” de estar en el espacio de las discusiones públicas y en la identidad del ciudadano deliberante” (Rancière 2009:54). La percepción del artista vinculada a su capacidad para imitar la realidad hasta el punto de crear una ilusión engañosa de la misma es lo que Rancière llama un principio de ficción, que rige el régimen representativo del arte en el que el genio aún se mueve al principio. Lo describe como “una manera de estabilizar la excepción artística, de asignarla a una *tekhné*: el arte de las imitaciones es una técnica y no una mentira” (Rancière 2009:55). En cambio, con la entrada del régimen estético de las artes, la práctica artística no es el *afuera* del trabajo, sino su “forma de visibilidad desplazada” (Rancière 2009:54). Este régimen subvierte la repartición de los espacios de lo común y

cuestiona el estatuto neutral de la *tekhné*, es decir, la idea de la técnica como imposición de una forma de pensamiento a una materia inerte. Según Rancière, Schiller propone, con su Estado Estético, una suspensión de la oposición entre entendimiento activo y sensibilidad pasiva. Con esa idea de arte desmonta una idea de sociedad fundada en la oposición entre los que piensan y deciden, y los que trabajan, actualizando el reparto de las ocupaciones prevalente.

2.4 El espacio del trabajo y su reverso, el tiempo libre. El hombre económico y auto-productivo.

La organización del trabajo se erige, en la edad moderna, como fundamental para la definición romántica de la figura del genio. Con la revolución industrial se abre el abismo entre el trabajo y el capital, el sistema mecanizado condiciona la división más estricta del trabajo y el ritmo de la producción corre paralela a las necesidades del consumo en masa (Hauser 1976:216). La nueva lógica de la fábrica contribuye a la despersonalización del trabajo y al distanciamiento del trabajador respecto del producto o el proyecto. En este escenario, se produce una elevación del trabajo a la categoría de fuerza ética, de manera que “su glorificación y adoración no son fundamentalmente otra cosa que la transfiguración de la aspiración al éxito y al provecho y un intento de excitar a una cooperación entusiasta incluso a aquellos elementos que tienen una participación mínima en el fruto de su trabajo” (Hauser 1976:219). De formas diferentes, los obreros y los empresarios son *esclavos* de la fábrica, y la lucha de la libertad por parte del empresario frente a las políticas de intromisión y regulaciones del estado conforma los fundamentos de la idea del *laissez-faire*. Así, la idea de libertad individual se impone por primera vez como ideología del liberalismo económico.

Hannah Arendt identifica el espectacular auge del trabajo desde la posición más baja hasta el rango más elevado de las actividades humanas en el descubrimiento de Locke que unía trabajo y propiedad (Arendt 2009:116) y su desarrollo en la posterior

afirmación de Adam Smith de que el trabajo es la fuente de toda riqueza. Su apogeo llegó con el “sistema de trabajo” de Marx, donde éste se presenta como fuente de toda productividad y expresión verdadera del hombre. Arendt ve el centro de las contradicciones intrínsecas a la elevación del trabajo promulgada por estos autores en el hecho de que le atribuyeran al trabajo ciertas cualidades que en realidad sólo posee la *obra* (Arendt 2009:116). El núcleo del pensamiento de Marx es, argumenta, equívoco: en cuanto que el trabajo es la “necesidad eterna impuesta por la naturaleza”, Marx define al hombre como *animal laborans* y a la vez pretende emancipar al hombre del trabajo y así liberarlo, suplantarlo con la libertad el reinado de la necesidad física inmediata a través de la revolución (Arendt 2009:120). El hombre así liberado sería algo parecido al del *ocio ostentoso*, pues se dedicaría, contradictoriamente, a aquellas actividades privadas y no mundanas que tenían su lugar también en la *vida libre* de la antigüedad clásica, exceptuando la división entre trabajo manual y ocupación intelectual o política de entonces. Así, en una sociedad comunista, todas las profesiones se convertirían en *hobbies* (“No habría pintores, sino gente que, entre otras cosas, dedicaran su tiempo a pintar; gente, en efecto, que “hoy hacen esto y mañana aquello, que cazan por la mañana, pescan por la tarde, (...) son críticos después de cenar, según les convenga, sin que por este motivo sean cazadores, pescadores, pastores o críticos”⁶ (Arendt 2009:134).

Jean Baudrillard aborda este tema como el espacio del no-trabajo en su libro *El espejo de la producción*, en el que repasa los problemas de la filosofía que plantean el trabajo como concepto ontológico en vez de económico. Sobre Marx, argumenta también como Hannah Arendt que su dialéctica se despliega en dos direcciones diferentes: una es la ética del trabajo, que atraviesa toda la ideología burguesa y socialista, es “la exaltación del trabajo como valor, como fin en sí, como imperativo categórico” (Baudrillard 1980:32). La otra es la “estética del no-trabajo” o juego, que va más allá del modo de producción capitalista y de la medida cuantitativa del trabajo: se trata de una transformación completa en una sociedad comunista donde no existe el

⁶ Arendt cita la *Deutsche ideologie* de Marx (págs. 22 i 373).

trabajo alienado y las fuerzas propias del hombre son objetivizadas libremente (Baudrillard 1980:35). Citando a Marcuse, Baudrillard observa el trabajo como algo anterior y más primordial que el juego, si se tiene en cuenta que el trabajo “funda al hombre como objetivo y a si mismo como histórico” en una dialéctica de superación y realización. Así el trabajo contendría ese carácter de pena y sacrificio por el que el hombre debe pasar, que dirige al marxismo hacia la ética cristiana (Baudrillard 1980:33). Pero lo que queda fuera del reino de la economía política, del trabajo, o del trabajo alienado, es el terreno de la *finalidad sin fin*. Es en este sentido que Baudrillard lo llama una *estética*, vinculada a la ideología burguesa que distingue entre lo cuantitativo y lo cualitativo y en la que la noción de lo cualitativo lleva implícitas “todas las finalidades, las concretas, del valor de uso o las ideales y trascendentes, finalidades sin fin” (Baudrillard 1980:37).

Este espacio del afuera de la economía política existe sólo en relación con un orden del tiempo hegemónico, que no es otro que el de la producción; es su reflejo inverso. El tiempo libre existe como contrario del tiempo forzado, el tiempo vacío como espejismo opuesto al tiempo lleno. Dejando de lado, de momento, el significado y la organización moderna del tiempo del ocio y tomando el concepto del no-trabajo en su acepción más radical, vemos como sigue representando el modelo de una “disponibilidad total”. Esta disponibilidad lo es para el individuo, es un espacio de *libertad* para la producción subjetiva, es decir, para expresarse, proyectarse y en definitiva, *producirse*. Para Baudrillard la esfera del no-trabajo como espejo de la lógica de la economía política es la idealidad del tiempo y el individuo como forma vacía de su libertad, que necesita ser llenada. Con esta finalidad, que sigue siendo la del valor, el no-trabajo se presenta como otra esfera de trabajo, pero como forma pura, *institucional* (de la misma manera que un cuadro que consista en una tela sin pintar es la no-pintura pero también remite a la forma pura de la pintura como institución, escribe Baudrillard, (Baudrillard 1980:38-39). Para el autor, en cambio, la esfera de la no-economía política (lo que genera riqueza material y donde se circunscribe el trabajo) es la del intercambio o capital simbólico, que es irreconciliable con la anterior porque sólo existe en cuanto deconstrucción del valor y burla de la necesidad natural (Baudrillard 1980:41).

Por otro lado, observamos como la relación entre la ética del trabajo y la ética cristiana se encuentra así en el núcleo de la configuración misma del capitalismo, que Max Weber desarrolló en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* y que Baudrillard recoge. El concepto de salvación como empresa individual demanda un proceso vital de sufrimiento y mortificación que se materializa en el modo ascético y apunta hacia la sublimación. Según Baudrillard, se da un trasvase de esos valores al modo productivo en el sentido que la finalidad de la salvación se transforma en la finalidad secularizada de las necesidades, y esa secularización y proceso de desublimación se da bajo el signo de la dominación material de la naturaleza. Se entra entonces en el reino del fin y los medios. Para Baudrillard, el cristianismo se encuentra en el centro de una ruptura de los intercambios simbólicos. El modo productivo (y por tanto consumista) está prefigurado en el corte del cristianismo (Baudrillard 1980:65-66) con su finalidad de las necesidades y su ética de la pena y el sacrificio traducidos en el concepto del trabajo.

Bajo la concepción de la economía capitalista, y en una configuración económica y psicológica del sujeto, el modelo del esclavo aparece como el estadio máximo de la explotación y, al otro extremo, el modelo del artesano se presenta como el paradigma de la autonomía en cuanto que es propietario de su fuerza de trabajo y de los medios de producción. En medio de esos dos extremos, el trabajo asalariado se considera un progreso histórico y liberación del modelo de servidumbre. Este enfoque es la visión sobre otros modelos de sociedad explicado en función de la economía capitalista, cuando en realidad el modo de la esclavitud sólo se da en una organización de relación simbólica de obligación, y no de explotación-alienación en términos de trabajo asalariado (Baudrillard 1980:91-103). En una sociedad de trabajadores y consumidores atados por la necesidad, pues, las profesiones desvinculadas de ello se convierten en minoritarias. El artista es la única excepción que esta sociedad está dispuesta a admitir, según Arendt, en cuanto que es, en sentido estricto, el único “obrero” que queda en una sociedad de trabajadores. La tendencia que rebaja todas las actividades serias al estatus de “ganarse la vida” se manifiesta en teorías del trabajo modernas que delimitan el trabajo como lo contrario al juego. Todas las actividades serias son definidas como trabajo, mientras todas las que no son necesarias para el proceso de la vida individual y social son relegadas a la categoría de juego. Incluso la obra del artista entra, en estas teorías, en este terreno y se considera que realiza la

misma función en relación al trabajo que el deporte o la afición, el *hobby* (Arendt 2009:134).

Rancière aborda también esta cuestión, sobre en qué las prácticas artísticas son y no son una excepción respecto de las otras prácticas: la suspensión del valor negativo del trabajo se convierte en su afirmación como “forma misma de la efectividad común del pensamiento y de la comunidad” (Rancière 2009:56). El arte vuelve a ser un símbolo del trabajo en cuanto que es *producción*, “identidad de un proceso de efectuación material y de una presentación a sí mismo del sentido de la comunidad” (Rancière 2009:56). La producción se afirma como el principio de un nuevo reparto de lo sensible en la medida en que unifica en sí misma los conceptos tradicionalmente opuestos de la actividad fabricadora por un lado, y la visibilidad por otra.

3. AUTOPRODUCCIÓN Y AUTORREPRESENTACIÓN PERFORMATIVA.

When you start as a young artist, he thought, it's all about open doors. You have nothing, no one knows your name, no one wants you. As your career picks up steam, every new event is a miracle: your first group show, and then your first solo, your first mention in a magazine, your first sale, your first good review, your first bad review, your first show in Europe, your first show at an institution, your first high-profile biennial exhibition, your first cover story. It's a tremendous personal high, all these avenues opening, and moreover it's accompanied by public fanfare, because art-world people get swoon and exited about this early door-opening phase; they act like parents fussing over the parade of birthdays and mitzvahs and commencements and first apartments. on the other hand, good careers usually begin with a wildly fecund period - brief, just five years or so - during which all the major themes and perversions are proposed in concentrated form, and people find it genuinely exciting to witness new concepts being willed into existence.

Fuck Seth Price (Price 2015).

Como hemos apuntado, la labor de la autoproducción, con la producción y la visibilidad como partes de un mismo proceso, conllevan un constante trabajo de representación del sujeto en lo común, que toma la forma de reconstrucción de la biografía, de confesión o de anuncio e utiliza las estrategias del *branding* para hacer del individuo una marca.

Así, los actos de representación del sujeto no solamente son indisolubles del *autohacerse*, sino que constituyen al sujeto en su proceso, del cual éste es sólo su *efecto*, según la expresión de José Luís Brea. De esta manera, la misma tarea de la representación deviene *performativa*; es a la vez constitutiva de la identidad que reflejo de sí misma.

Pero esta tarea de auto-representación conlleva unas ciertas problemáticas, intrínsecas a la narración en primera persona y al relato de *uno mismo*. La necesaria división del sujeto entre el hablante y el hablado, o el que escribe y el que resulta escrito, abre el espacio entre la realidad y la ficción que constituye un terreno esencial para la obra de arte. Como resultado de la desaparición del sujeto en los actos de representación en la visión de *uno mismo como otro* que conlleva la división narrativa, aparece la figura del *alter ego*, que supone un recurso fundamental para la práctica artística y un concepto clave para entender la experiencia de la auto-representación después de Internet. La construcción de perfiles y la navegación de la realidad virtual a través de avatares conforma la estructura del medio en sí y transfigura consigo la práctica de la realidad mundana. La presencia del artista en la obra es una constante en todos casos que nos ocupan en esta investigación, de manera que se hace necesario analizar algunas de las implicaciones de situar el artista como tema y sujeto de la obra, para ver más adelante qué estrategias utilizan para ello.

Foucault abrió su libro *Las palabras y las cosas* con un célebre comentario de Las Meninas de Velázquez; en él hace un análisis de las miradas entrecruzadas, las presencias y ausencias que el cuadro indica pero, sobretodo, lo utiliza como el exponente de la representación que *expone* la representación misma. Velázquez despliega una estructura, la vuelve hacia sí misma y la hace visible. El pintor, dentro del cuadro, mira hacia el espacio vacío que se forma delante de él; el espacio del modelo

pasa a ser el espectador; el sujeto del cuadro, las Meninas, pasa a ser espectador de la escena que se da en el espacio vacío que el cuadro abre delante de él, fuera de él. “El rostro que refleja el espejo y también el que lo contempla; lo que ven todos los personajes del cuadro, son también los personajes a cuyos ojos se ofrecen como una escena que contemplar. El cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es a su vez una escena.” (Foucault 1968:23).

El sistema de relación clásica de los elementos tema, sujeto, autor, mecenas, espectador y función se ve alterado al ser incluido como un todo que el cuadro *representa*. No es sólo una imagen representada, sino la representación del artificio. La imagen se presenta como construcción de ella misma, y eso es lo que Foucault toma como punto de partida de su conocido *Las palabras y las cosas. Arqueología de las ciencias humanas*:

Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquélla recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta – de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo – que es el mismo – ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación (Foucault 1968:24).

Quizás sea *Las Meninas* el más clásico ejemplo de la representación desdoblada y espejo de sí misma, o lo que es lo mismo, la *auto-representación*. Así tomamos el cuadro de Velázquez como Foucault lo tomaba, como ejemplo para su análisis de los sistemas de pensamiento y las condiciones que permiten que existan tal y como son. El autorretrato de Velázquez no es el autorretrato biográfico y psicológico sino el de un elemento dentro de una estructura, de representación y de funcionamiento. Ya hemos visto que el artista juega un papel en el cruce y posición de las miradas que constituye la estructura clásica de la relación con la pintura. Pero, por otro lado, su incorporación en el cuadro apunta a la manera cómo *funciona* su actividad, enmarcado en un sistema de producción y visibilidad que describe en la obra.

Como apunta Estrella De Diego, eso lo hace integrando al espectador como parte del espacio de representación, haciéndole objeto o sujeto y subvirtiendo los espacios y las relaciones de poder tradicionalmente divididos. Así argumenta lo que ya Foucault apuntaba; que los sistemas de representación son ideológicos y conforman discursos que moldean la mirada (De Diego 2011). Así, el trabajo artístico ha sido y es auto-representado de modos diferentes en la historia del arte; nuestro interés se focaliza en el autorretrato y la auto-representación solamente cuando suponen una metarreflexividad sobre los elementos en juego en la propia actividad de la obra como arte, y del artista como uno de esos elementos fundamentales. Así, en estas obras, el autorretrato deviene una herramienta para apuntar a la naturaleza construida del mismo y así a la estructura en que se inscribe. La auto-representación se presenta entonces como un reflejo de unos modos de hacer y de un sistema de pensamiento y modelos de arte y artista, a la vez que los *genera*: la auto-representación es, entonces, *performativa*.

3.1 Narración y autobiografía performativa. División del sujeto, uno mismo como otro y el alter ego.

El autorretrato es, siempre, la instantánea de un momento concreto en una línea de eventos más larga. Así, en cuanto encontramos la presencia o la referencia del artista dentro de la obra, ésta nos dirige directamente a las cuestiones problemáticas intrínsecas de la autobiografía. El concepto clásico de biografía se relacionaba con la historia personal o la historia de personalidad, la necesidad confesional y la expresión del sujeto en la narración. Foucault describía la escritura como actividad propia de la noción clásica del *cuidado de sí*, que también comprendía la literatura y la relectura de las propias notas como ejercicio recomendable para el cultivo del alma y el conocimiento de uno mismo. Foucault encuentra entonces el origen del sí mismo como tema u objeto – y sujeto – de la actividad literaria, como algo sobre lo que hay que escribir, no en la Reforma o el Romanticismo, sino en las tradiciones occidentales de la Antigüedad. Se remonta a las *Confesiones* de Agustín y a tiempos previos, donde la preocupación de sí

y la consecuente experiencia del yo se establece. La escritura sobre sí se relaciona a partir de entonces con el auto-control y la vigilancia (Foucault 1990:62). El autoconocimiento y el auto-control mediante la verbalización o la escritura están ligados en la transición hacia el cristianismo como religión confesional: constituyen una de sus técnicas principales.

Cada persona tiene el deber de saber quién es, esto es, de intentar saber qué es lo que está pasando dentro de sí, de admitir las faltas, reconocer las tentaciones, localizar los deseos, y cada cual está obligado a revelar estas cosas o bien a Dios, o bien a la comunidad, y, por lo tanto, de admitir el testimonio público o privado sobre sí. Las verdaderas obligaciones de la fe y respecto a sí mismo están ligadas entre sí. Este vínculo permite la purificación del alma, imposible sin un conocimiento de sí mismo (Foucault 1990:80).

Este nuevo lazo deriva en la noción del descubrimiento del yo mediante la auto-narración y supone un antecedente de lo que en la modernidad se ha llamado la *cultura confesional* (De Diego 2011), o la narración del trauma, potenciada por la psicología y la terapia, y presente en todos los aspectos de la representación del sujeto, y en especial, en algunos artistas modernos. La narrativa confesional ha pasado a ser *terapéutica*, privilegiando la verbalización del sufrimiento y el trauma en la historia de vida como paso obligatorio para la auto-superación y la consiguiente realización, dándole un sentido a los hechos pasados como disfuncionalidades que deben ser expresadas en un relato, aunque no juzgadas o tomadas como responsabilidad. Si hasta el XIX las narrativas autobiográficas consistían en narraciones sobre la lucha por la ascensión social, las contemporáneas se centran en los aspectos psíquicos del sufrimiento y agonía en el relato, a pesar de que resulten ser relatos de éxito (Illouz 2007:117). Muchos artistas han trabajado hasta hoy en esta línea autobiográfica de la dinámica confesional como pretendida forma de expresión subjetiva.

Tal como explica A.M.Guasch en la introducción de *Autobiografías visuales* (Guasch 2009), una renovada visión sobre la biografía ha generado una proliferación alternativa al discurso explicativo lineal, y se presenta como un género historiográfico que encapsula el interés reciente por la “vida” y el relato de ésta, la “micronarrativa”, como reacción a una época teórica caracterizada por la crisis de la autoría y la defensa de la impersonalidad. Ahora, argumenta Guasch, la biografía se presenta no como un

texto que explica la vida, sino como algo que corre paralela a ella (Guasch 2009:12). Esta noción de la autobiografía la sitúa como un texto que contextualiza al sujeto, más que la expresión directa y veraz del mismo. Bourdieu lo analiza como la forma más razonable de dar una lectura a la vida, o al relato de la misma: en vez de sólo vincularla a la identidad de un nombre propio, defiende comprender los acontecimientos biográficos como partes de una estructura de relaciones del espacio social amplio (Bourdieu 1997: 82).

En vez de entender la *autorrepresentación* como un reflejo veraz y único del sujeto como el yo romántico y el culto al ego, la obra auto-referente puede cuestionar las estrategias y herramientas de la autobiografía como sistema de construcción de ese yo, y cómo cada sujeto individual *desaparece* en el sujeto colectivo, debajo del disfraz o del estereotipo que *representa*. Philippe Lejeune habla en su texto *El pacto autobiográfico* sobre esta imposibilidad de considerar el autorrelato como una expresión del Yo: “Si no hay persona fuera del lenguaje, como el lenguaje es otro, habría que llegar a la conclusión de que el discurso autobiográfico, lejos de remitir, como nos imaginamos, al “yo” inscrito en una serie de nombres propios, sería, por el contrario, un discurso alienado, una voz mitológica que nos poseería” (Lejeune 1994:73).

Lo que Lejeune define como un tipo de voz ajena, que *nos posee*, es la voz autobiográfica, que abre así un análisis sobre el discurso de la subjetividad y de la individualidad como mito de nuestra civilización desmitificado toda psicología y mística del individuo. Esta voz autobiográfica es *otra*, por así decirlo, partiendo de la consideración que la primera persona, ese Yo, se encuentra indeterminada, difusa y dividida, y es ante la confusión de esa indeterminación que la autobiografía tiende a basarse en el nombre propio. Lejeune define *El pacto autobiográfico* como aquel que se da entre las instancias involucradas y cuyas relaciones explícitas o oscurecidas cambian el sentido de la lectura – como ficción o no, como autobiografía o no. Esto se basa en que la autobiografía presupone una coincidencia de identidad entre la trinidad formada por el autor, el narrador, y el personaje. El sobrentendimiento de esta coincidencia tiene lugar en el lector, y por ello Lejeune lo define como un género contractual (Lejeune 1994:85).

En el caso del artista que aparece en la obra, no para hablar de sí mismo como sujeto personal, sino como *estereotipo* o haciendo referencia a su posición en un sistema de identidades, es fácil que esa relación entre autor, personaje y narrador se lea como equivalente porque coexisten en un mismo cuerpo y voz, cuando en realidad existen como instancias separadas.

Así, la autobiografía contiene en sí misma una división fundamental del sujeto: el que ha vivido, el que vive, y el que escribe. Lejeune escribe que “la primera persona encubre siempre una tercera persona oculta, y, en ese sentido, toda autobiografía es por definición indirecta” (Lejeune 1994:96).

Es como si, en la autobiografía, ninguna combinación del sistema de las personas en la enunciación pudiera “expresar totalmente” la persona de forma satisfactoria. O más bien, (...), todas las combinaciones imaginables revelan más o menos claramente lo que es propio de la persona: la tensión entre la imposible unidad y la intolerable división, y el corte fundamental que hace del sujeto hablante un ser prófugo (Lejeune 1994:96).

En este escenario, el concepto de una historia de vida narrativa lineal e unificada se tambalea, y se pasa a considerar el proceso mismo de la escritura autobiográfica como un proceso de búsqueda o de cuestionamiento sobre la propia posibilidad de la identidad.

Por otro lado, Paul de Man propone, en su texto “La autobiografía como desfiguración”, la comprensión de una estructura del lenguaje que se da en la autobiografía: dos sujetos divididos, uno pasado – el de la vida vivida – y uno presente, el de la escritura y el yo real, que “se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esta reflexión”. Esto es, la confluencia de dos sujetos en el momento autobiográfico: el que dice Yo (suma de Bios y Autos), y el que escribe Yo (el Grafé). Esto es lo que De Man describe como una máscara que oculta y des-figura el ‘yo real’ para reconstruirlo. De esta manera, la autobiografía considerada desde la escritura, desde el Grafé, “establece un constante y tenso diálogo entre la figuración (o mimesis) y la desfiguración (o ficción). El Yo no sería el soporte de una vida, sino el resultado de la narración, construcción y desfiguración” (Guasch 2009:17-18).

Así, en esta división, aparecen dos aspectos importantes para el análisis de la obra de arte como *autorrepresentación*: el plano de la ficción en el que la auto-narración se despliega, y la mirada del yo como *otro*. El ejemplo paradigmático de la cuestión sobre la veracidad de la autobiografía, además de la autobiografía como productiva de identidad, lo encontramos en Joseph Beuys. El relato del artista sobre su accidente en Crimea durante la Segunda Guerra Mundial y el episodio de salvación por parte de los nómadas tártaros fue no sólo referenciado en su obra, sino constituyente de una *personalidad pública* y un carácter determinados en su identidad. La autenticidad del relato de Beuys se ha puesto en entredicho muchas veces, abriendo la cuestión sobre la veracidad los hechos frente al interés del relato. La diferencia no radica tanto ahí, sino en que el mismo Beuys creía en la posibilidad de una autobiografía coherente y constitutiva, lineal, que refuerce la creación de una mitología individual. Si Beuys hubiera escrito su autobiografía desde la consciencia de crear un *personaje*, desarrollado en la ficción, su posición estaría más próxima al cuestionamiento de la posibilidad misma del sujeto autobiográfico.

Bourdieu aborda el tema de la autobiografía describiéndolo como una *ilusión*: “Hablar de historia de vida es presuponer al menos, lo que no es poco, que la vida es una historia y que una vida es inseparablemente el conjunto de los acontecimientos de una existencia individual concebida como una historia y el relato de esta historia” (Bourdieu 1997:74). La noción misma de autobiografía implica el relato, la narración. Y el propósito de ese relato suele ser el de dar sentido, lógica, consistencia y constancia a una serie de acontecimientos de manera retrospectiva y prospectiva simultáneamente, lo que significa que el relato no sólo se da en la recomposición del recuerdo, sino también en la proyección de sentido que quiere atribuírsele a éste (Bourdieu 1997:75). Dicho de otra manera, el relato *explica* un Yo de la misma manera que lo *produce*. Si el sentido que se le da a los acontecimientos es *artificial* (Bourdieu 1997:76), como apunta Bourdieu, el relato es *ficción*. La narración rellena los vacíos que existen entre los acontecimientos factuales concretos, haciendo lo privado público. La selección de acontecimientos no sólo *desvela*, como en la concepción tradicional pretende, sino que *oculta*: descarta ciertos hechos por ser menos apropiados para contribuir al sentido proyectivo intencionado, y la articulación de estos vacíos es la ficción. De Diego apunta

a la autobiografía como forma de restauración del sujeto dibujada por De Man en el sentido de la re-construcción, la necesidad de poner en orden los hechos pasados, y relatarlos para entenderlos (De Diego 2011:178).

Lejeune apunta, sobre el *efecto* de verdad que la autobiografía tiene sobre el lector, que la novela “es decretada como más verdadera cuando se la considera como autobiografía” (Lejeune 1994:83), esto es, cuando el espectador se aproxima a algo que se presenta como revelador de un individuo, aunque esté cubierto de capas de ficción (en lo que denomina una forma indirecta del pacto autobiográfico: *el pacto fantasmático*). De Diego lo define como la “promesa constante de desvelamiento de la intimidad”, juego exhibicionista que conforma la fascinación por la autobiografía (De Diego 2011:33).

Hauser añade la visión de Novalis sobre la poesía romántica, que define como “el arte de mostrarse lejano de manera atractiva, el arte de alejar un objeto y sin embargo, hacerlo conocido y atractivo” (Hauser 1976:353). La presentación del yo mismo como otro es en este sentido el darle a lo ordinario y lo conocido la dignidad y el exotismo de lo desconocido.

Así, la veracidad y autenticidad del relato pierden su valor frente a la efectividad de la narración en cuanto el sujeto esencial se considera como una construcción, una ilusión. Pero si el plano en el que necesariamente se desarrolla el relato sobre el yo es la ficción, la mirada sobre uno mismo que aparece en la división del yo que ha vivido y el yo que escribe es la del *uno como otro*.

La operación de esta mirada es, de hecho, la de la mirada en el espejo, donde el individuo se reconoce como sí mismo mediante la duplicación de su imagen. Arthur C. Danto hace un paralelismo entre el espejo como autorrepresentación primordial y la obra de arte – mimética, que en este caso consideramos en el sentido del autorretrato – como instrumento de “autorevelación”. Es en el espejo donde Narciso, considerado como el iniciador de la práctica de la representación por los antiguos, se enamora de su propia imagen y por tanto de sí mismo (Danto 2002:32). Narciso muere entonces de *autoconocimiento*, según Danto, pues en su imagen, que él reconoce como la de otro, se

le es revelado su propio yo. En el extremo de este ejercicio de alteridad (de verse a uno mismo como otro), argumenta Hal Foster en *El artista como etnógrafo*, se encuentra el peligro de acabar consiguiendo lo inverso: la autoabsorción, según Foster, que sería el resultado de una “autoformación etnográfica”. En otras palabras, la “autoalteración” devendría “autorrenovación narcisista”. Foster ve este giro en la reaparición de la moda de lo confesional traumático en la teoría o de “los informes pseudoetnográficos en el arte que son en algunos casos documentales disfrazados desde el mercado artístico mundial” (Foster 2001:186).

Rosalind Krauss utiliza también la estructura de la fase narcisista – a medio camino entre el auto-erotismo y el amor- objeto – para hablar de la división que esta conlleva entre un “yo” y un “tú”. La obra de vídeo *Airtime* de Vito Acconci, de 1973, muestra al artista sentado, hablando con su propia imagen reflejada en un espejo durante cuarenta minutos. Cuando se refiere a sí mismo, utiliza tanto el pronombre “yo” como “tú”:

“Tú” es un pronombre que sustituye, en el espacio de este monólogo filmado, a una persona ausente, a alguien a quién se imagina dirigirse. Pero el referente de este “tú” se escabulle, cambia y regresa de nuevo al “yo” que es él mismo, reflejado en el espejo. Acconci pone en escena el drama del modificador – en su forma regresiva. El modificador es el término que utiliza Jakobson para referirse a la categoría del signo lingüístico cuyo “contenido de significación” es precisamente estar “vacío”. La palabra “ésta” es uno de estos signos, siempre a la espera del referente al que sustituye. Al decir “esta silla”, “esta mesa”, o “esta...” señalamos algo que se encuentra a nuestro alcance. “No esa, sino *esta*”, decimos. Los pronombres personales “yo” y “tú” son también modificadores. Cuando hablamos con otra persona y utilizamos “yo” y “tú”, los referentes de esas palabras cambian de ubicación a lo largo de la conversación. Yo soy el referente de “yo” sólo cuando hablo. Cuando habla el otro, le pertenece a él (Krauss 1996:210).

Así, en cuanto que el significado de un pronombre depende de la presencia y existencia de un hablante, se convierte en un tipo de signo denominado “índice”, que basa su significado, pues, en una relación física con su referente. Los índices son pues señales o huellas de algo, que a la vez es lo que significan. En la obra de Acconci el

índice y su referente y significado van cambiando cada vez que el artista cambia el uso del pronombre que dirige a su propia imagen.

Duchamp también hace referencia a esta división de la identidad entre el “tú” y el “yo” mediante su adopción de un alter ego, Rose Sélavy. En el disco rotatorio de la *Machine Optique* (1920) se leen las palabras “Rose Sélavy y yo” como sujeto de una frase que sigue “...estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis” (Krauss 1996:212-213). El doble o el alter ego de Duchamp no sólo presenta un yo de identidad sexual ambigua, sino que su propio nombre se basa en “una estrategia para provocar una confusión lingüística acerca del modo en que las palabras denotan a sus referentes” (Krauss 1996:214). “Rose Sélavy” es tanto un nombre propio como una oración, en su pronunciación en francés (“Eros c’est la vie”).

La presentación de uno como un *personaje*, como otro, no tiene porqué tener nada que ver con la expresión biográfica, sino con la referencia a la propia estructura de la división. En el arte, el Otro puede ser el estereotipo, el otro radicalmente opuesto, el disfraz de la identidad, lo abyecto, el alter ego, o la representación a través los otros. Estas estrategias implican una fragmentación y porosidad que habla de las características del propio gesto autobiográfico (como veremos en el desarrollo de esta investigación, artistas como Carlos Pazos o Cindy Sherman se convierten en un estereotipo al presentarse como la imagen icónica de la estrella de cine, a la vez que adoptan con ello un alter ego que abre la posibilidad de proyectar identidades diferentes, de jugar con versiones de una misma identidad o trabajar con la idea de que no existe una identidad fija). En el mismo sentido, el alter ego de Duchamp, Rose Sélavy, también introduce la sexualidad como mascarada y la pregunta sobre los signos externos de la identidad: el nombre, el género, la raza, aparecen como elementos flexibles que hacen que el sujeto pierda sus límites⁷. En artistas como Julia Kristeva aparece la intimidad revelada como lo otro, en el sentido de lo abyecto, lo carnal, lo extraño; en otros, como Warhol o Boltanski, se juega con la autobiografía como historia; la Historia general pasa a ser la historia particular con el uso de las biografías o los retratos de los otros para hablar de uno mismo (De Diego 2011:177,182), del campo en el que la propia historia se desarrolla. El artista Jill Climent hacía en 1972 una especie de

⁷ Estrella De Diego habla de ello en el capítulo *Parodia. La distancia otra vez*, en *No soy yo. Autobiografía, performance y nuevos espectadores*. Ediciones Siruela. Madrid. 2011.

autobiografía sonora a partir de los otros con su obra en la que marcaba casi doscientos números de teléfono que habían sido importantes en el transcurso de su vida y grababa el sonido del marcador del teléfono resultante (Kaprow 1993:143). El método y el registro de algo objetivo y mecánico, indescifrable por sus características propias, hacían referencia a una información vital despersonalizada.

Con estas estrategias de representación, la corporalidad del artista se hace presente al mismo tiempo que su identidad se oculta o desaparece. En la naturaleza visual del arte se hace más evidente la paradoja: la imposibilidad de un uso del índice anónimo es evidente, ya que está ligado siempre a un referente; a un cuerpo o, en su ausencia, a un nombre. Ni el uso del cuerpo como otro, ni siquiera la mirada externa, deshacen los lazos de relación entre la noción de autor o productor y obra o producto, aunque ésta sea la producción de la identidad misma. Pero funcionan como índices, no como tema. Como escribía Lejeune, no es posible que coexista “la vocación autobiográfica y la pasión de anonimato” (Lejeune 1994:72) en un mismo ser.

Como hemos dicho anteriormente, la presencia física del artista no significa que la obra sea una reflexión de los procesos de construcción de la identidad del artista ni del sistema de relaciones que conforman el campo en que se inscribe como obra de arte. En cambio, en muchas de las propuestas que nos ocupan, el artista utiliza su cuerpo más bien como medio o material. Reconociendo este hecho, no podemos obviar el carácter *performático* de sus ejercicios. Lo *performático* incorpora un elemento de temporalidad que arranca al autorretrato de sus límites de fijación y lo coloca en el plano de la multiplicidad y la división del sujeto (De Diego 2011:107,72). Es más, es como *performance* que podemos entender mejor el carácter *productivo* de la autobiografía que investigamos. La mirada en el espejo, o desde fuera, es *constitutiva*; en un momento soy sujeto, en el siguiente momento soy objeto. Así, el gesto autobiográfico es *formativo* y *performativo* por sí mismo. En palabras de José Luís Brea,

La autobiografía es autoproductiva; es el paradigma del texto performativo, como tal productor de “realidad” – todo vez su producto es su prescrito productor - . En realidad todo texto, es en primer lugar el productor del sujeto que lo enuncia: de él el texto es la más importante industria, su principal y más efectiva fábrica (Brea 2003:19).

Y es que Brea considera la performance como capaz de producir un “efecto de sujeto” (Brea 2003:19) más allá de la ficción, es decir, de generar realidad. También Lejeune consideraba el texto visual que deriva de la autorrepresentación como productivo y no como reflexivo: “¡qué ilusión la de creer que podemos decir la verdad, y la de creer que tenemos una existencia individual y autónoma!... ¡Cómo podemos pensar que en la autobiografía es lo vivido, lo que produce el texto, cuando es el texto que produce la vida!...” (Lejeune 1994:140).

Estrella De Diego compara la performance con la autobiografía en cuanto que ambas cosas sitúan al espectador ante unas convenciones que le exigen un desdoblamiento; por un lado, formar y no formar parte de lo que ocurre para hacer el relato posible. En la autobiografía y en la performance existen las mismas complicidades entre el autor/actor y el espectador: ver desde fuera y, al tiempo, formar parte del relato por el complejo juego de espejos que se establece (De Diego 2011:222).

Con la idea de las relaciones de miradas que se establecen entre espectador y actor, observamos la fotografía de Duchamp jugando al ajedrez con Eve Babitz. Como lo analiza De Diego, se trata de una performance registrada en fotografía del proceso de reconstrucción de un evento pasado. El artista/jugador, sentado frente a la modelo desnuda, frente a la cámara, reconoce al fotógrafo como espectador y como parte de la actuación, pues está presente en la escena y la altera, e incorpora al espectador como parte del diálogo. Recuperando la imagen de Las Meninas, vemos cómo la producción contemporánea, como apunta De Diego, integra en sí misma la mirada hacia su propia condición de existencia, la estructura en la que se inserta, y con ello rompe la convención de los espacios y se vuelve *performática*, “cuestionando las convenciones del sujeto con la autobiografía” (De Diego 2011:215).

Rescatando una vez más la expresión de Brea sobre la capacidad de la performance para producir “efecto de sujeto”, podemos remontarnos a la base del concepto de *acción* de Hannah Arendt, que toma la capacidad de *habla* como su

elemento fundamental. Esto es, el espacio público de discurso que se abre entre los hombres, en el que el agente muestra su propia imagen. En toda acción, escribe Arendt, la intención verdadera del agente es mostrar su propia imagen. Así, nada *actúa* si no es haciendo con ello manifiesto su latente *sí mismo* (Arendt 2009:197). No hay que decir que el *actuar* tiene como característica esencial la *performatividad*; es solamente en su puesta en escena que el discurso tiene la capacidad de revelar al agente en el habla, así como la palabra solamente se activa cuando es dicha o leída. Arendt identifica en Aristóteles la noción de esta *performatividad* del habla como finalidad en sí misma: su insistencia del acto vivo y la palabra hablada como los éxitos más grandes del ser humano se concentran en la noción de *energeia* o *actualidad*, con la que se designan todas esas actividades que no tienen otro fin que sí mismos y no dejan objeto alguno, sino que agotan su significado pleno en la propia representación (Arendt 2009:299).

Paolo Virno definía este sujeto *hablante* como un *artista performativo*, pues el lenguaje es algo que no tiene producto final, y por tanto cada aseveración resulta una performance virtuosista. En él, el producto es inseparable del sujeto que lo produce o, en este caso, que lo performa, y solamente toma forma en lo colectivo al ser percibido (Virno 2004: 55-79).

Pero en las posiciones que investigamos en esta tesis no solamente hay una revelación del agente en el acto de la representación ni solamente una mirada hacia sí mismo, no sólo existe una división entre el yo representado y el yo que lo representa, sino también, y especialmente, el gesto de *mirarse escribiendo*, o en este caso, *representando* o *actuando*. Es como Anna Maria Guasch define el propósito de Roland Barthes en su *Roland Barthes por Roland Barthes*, una “autobiografía que no refiere al autor, sino al ‘texto en tanto que texto’(...). El movimiento vital del texto, ya que hace emerger la vida, la evolución de un “yo” autobiográfico (...), el último referente es menos el individuo que se mira a sí mismo que el individuo auto-bio-gráfico que se mira escribiendo” (Guasch 2009:16).

Con esto aparece la metarreflexividad que mencionábamos al principio de estas líneas. Descartando este ejercicio como una actividad narcisista, nos fijaremos en él desde el enfoque que Danto comparaba con la filosofía: la conciencia del arte de ser arte de un modo reflexivo es equivalente a la filosofía, en cuanto que es, esencialmente, conciencia filosófica: “El arte ilustra en la práctica lo que explicaba Hegel sobre la historia, según lo cual el destino del espíritu es hacerse consciente de sí mismo. El arte ha reactivado este especulativo curso de la historia en el sentido de que se ha recuperado su autoconciencia” (Danto 2002:96)

Y volviendo una última vez a la observación foucaultiana sobre *Las Meninas*, apreciamos en ella este rasgo reflexivo que Descartes asignó al pensamiento: “acerca de cualquier cosa que piense, aprendo a la vez sobre ella y sobre el pensamiento, ya que las estructuras de los objetos que revela el pensamiento son revelaciones sobre las estructuras del pensamiento mismo” (Danto 2002:93).

4. LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA. AUTOR, ARTE Y VIDA, ACTITUDES.

Thanks to my deluxe mattress I sleep better, and that allows me to treat my family better, and I work better. Thanks to this mattress, I “am” better, it’s all very clear.

This phenomenon bore striking similarities to the way an artist progressed, where clearing the initial obstacles to emergence within a professional class also placed you in a state of emptiness, spurring a search for meaning through progress and door-opening and so forth, with one crucial difference: artists progressed by means not of consumption but of production. On the other hand, maybe this difference was of minor consequence, since both cases could be seen as linked components of a single process in which noisome currents of doubt were stanchied by the production and consumption of luxury goods, whether mattresses or sculptures or mattresses.

Fuck Seth Price (Price 2015).

4.1 La obra de arte como reificación del pensamiento.

El valor *inmaterial* de la obra, producto fruto del intelecto, no es en esencia nada nuevo. Para Hannah Arendt, el trabajo corresponde a todo aquello que no es estrictamente natural a la existencia humana, es decir, al ciclo recurrente de la vida; sino que pertenece al mundo artificial de las cosas. Si la labor es un fruto de la necesidad y es una dinámica que se agota en sí misma, el trabajo es su producto, sea durable o fútil. En el marco del pensamiento marxista, todo trabajo es ‘productivo’, y como postula una sociedad que sólo se proponga mantener el proceso vital, en ella todas las cosas resultado de la fuerza viva del trabajo y las funciones del proceso de la vida serían una y la misma cosa; los productos quedarían integrados en el ciclo del trabajo (Arendt 2009:103).

Pero el trabajo, o los productos, pueden ser resultado del trabajo manual o del intelectual, de lo cual Marx no hace distinción alguna en sus escritos, pero que remiten a diferentes esferas de la división entre la *acción* y el *trabajo* de Arendt. Los productos de la acción y el habla, que constituyen el tejido de las relaciones y los asuntos humanos comunes, no son tangibles ni duraderos, y su realidad depende de la presencia de los otros para testimoniar su existencia. En última instancia, son manifestaciones de la única actividad que no se manifiesta necesariamente ni necesita del otro para ser real, que es la actividad del pensamiento (Arendt 2009:109). Pero para manifestarse, el pensamiento necesita materializarse y, para ello, el trabajador intelectual debe usar sus manos y habilidades como otros *obreros* (Arendt 2009:105). Así, la obra intelectual se origina en las manos igual como cualquier otra labor.

Por un lado, existe un antiguo apego a la política como convicción de que representa el espacio de la revelación del sujeto y la *aparición* del hombre, y esta noción toma como máxima la creencia de que lo más grande que el hombre puede alcanzar es su apariencia y actualización. Bajo este signo, lo perecedero del espacio público no es tal, ya que su efecto perdurable es la rememoración de sí mismo. Pero al contrario de esto se presenta la convicción del *homo faber*, según el cual los productos del hombre podrían ser algo más grande, y no solamente más perdurable, que él mismo. De la misma manera, el *animal laborans* cree que la vida es el bien máspreciado. Los dos

tienden pues, según Arendt, a despreciar el espacio de la acción y el habla como *ocioso*, y juzgan la actividad política en términos de utilidad para con sus fines elevados, que son la utilidad misma en un caso, y la longevidad en el otro (Arendt 2009:106).

La lógica del utilitarismo lleva obviamente a la pregunta sobre la utilidad de la utilidad, y se queda atrapada en un ciclo de medios y fines injustificable y absurda en el dilema de la finalidad del trabajo. Así, para Arendt la única manera de superar el dilema es apartarse del mundo objetivo de las cosas de uso y remontarse a la subjetividad del uso en sí. Sólo en un sentido antropocéntrico, dice, puede la utilidad como tal adquirir la dignidad del sentido (Arendt 2009:175). Así, la lógica utilitarista del *homo faber* impulsa a los griegos en el período clásico a menospreciar todo el terreno de las artes porque los hombres operan en él con instrumentos y cuando hacen una cosa no es en provecho de sí misma, sino para producir algo otro (Arendt 2009::177).

4.2 El desplazamiento hacia lo inmaterial. Valorización, sistema de signos y estatus. Baudrillard, Danto.

Hay un tipo de objetos que no tienen utilidad y que desafían la igualación mediante denominadores comunes como el dinero. La obra de arte aparece como la cosa “más intensamente mundana” según Arendt; por su destacable permanencia, queda inalterada por los procesos naturales, es decir por el uso, que en otros objetos los actualiza (como en una silla, cada vez que alguien se sienta en ella). Su durabilidad se presenta como una característica de su trascendencia, de manera que la permanencia del arte es una “premonición de inmortalidad” (Arendt 2009:188) no del alma o de la vida sino de algo logrado por la obra humana. La obra de arte es la reificación del pensamiento; su fuente es la actividad del pensamiento pero en su transfiguración no deja nunca de ser una cosa. Una cosa que, a pesar de ser real y pertenecer al mundo de los objetos, refiere a algo otro por la lógica de la representación, de la misma manera que lo hacen las palabras al designar las cosas. Es decir, parte de la operación del arte es

equiparable a la de las palabras en cuanto que hace referencia a algo (que no es lo mismo que decir que significa algo concreto y determinado por una convención); tienen una distancia implícita con las cosas a las que refieren, se oponen como clase a las cosas reales a la vez que siguen siendo cosas reales en todos los demás sentidos. De manera que las obras de arte “Permanecen en la misma distancia filosófica de la realidad que las palabras, igual que sitúan a quienes se relacionan con ellas como obras de arte a una distancia equiparable (...)” (Danto 2002:129). Por ello Danto le infunde al arte una expectativa de pertinencia filosófica: por la propia distancia intrínseca que contiene de aquello a lo que designa. La operación de la representación que Danto le asigna al arte tiene que ver con la relación de *autenticidad* que se establece entre las cosas en su papel en la obra de arte. A la representación se le opone la autenticidad cuando se considera la primera como la evocación, el retrato de un referente original.

La intangibilidad del valor es definida como una idea de proporcionalidad entre la posesión de una cosa y la posesión de otra en la concepción del hombre, y que siempre significa valor de cambio. Solamente en el mercado del cambio, las cosas, ya sean productos del trabajo o de la obra, bienes de consumo o de uso, para el cuerpo o para la mente, devienen valores. Ni el trabajo, ni el capital ni el material conceden a las cosas su valor, sino únicamente el espacio público donde aparecen. Por tanto, el valor es algo que no puede existir en lo privado, sino que se adquiere inmediatamente en la exposición pública, y no tiene nada que ver con la valía natural e intrínseca de cada cosa (Arendt 2009:184).

También Baudrillard suscribe que una teoría de los objetos y el consumo (y por lo tanto del valor tal como lo definía Arendt) no puede basarse en la teoría de las necesidades sino en la de la significación y la prestación social. Así, en Baudrillard, el consumo no tiene nada que ver con la satisfacción del goce personal, sino que se erige como institución social coactiva en sí mismo, determinando comportamientos sociales incluso previamente a ser reconocido y reflexionado por los propios actores que lo llevan a cabo (Baudrillard 2010:4). Esta lógica del consumo hace que los objetos tengan el poder de significar al poseedor, de transferir significaciones sociales. La máxima del

prestigio expresada en la ociosidad o la pérdida de tiempo se extiende también a los objetos. A menor utilidad, o exceso de no-funcionalidad, mayor significación de prestigio; así los objetos libres de los lazos de la necesidad en el cumplimiento de las funciones vitales designan la categoría social de su propietario⁸. Pero no hablan tanto de él como usuario como lo hacen de las lógicas, objetivos y pretensiones sociales, de clasificación, inercia o movilidad social (Baudrillard 2010:13). Las obras de arte pasan entonces a ser el paradigma de la transferencia de valor de prestigio social.

En el extremo opuesto de la valoración del tiempo ocioso, o por extensión, de todo aquello que no funciona por la lógica de la utilidad, está la estimación de lo utilitario como traducción de lo ligado a la necesidad, es decir, la moral social de la valoración del trabajo y la lógica del esfuerzo. En este sentido, los objetos *ociosos* perderían en comparación a los que “funcionan”, que se alejan de un estatus de signo puro de prestigio. Así, apunta Baudrillard que “El valor de uso es todavía en el fondo una coartada del valor de cambio signo. Es preciso que sea de utilidad: la rentabilidad es un imperativo moral, no una función económica” (Baudrillard 2010:36).

Esto es lo que el autor llama el “simulacro funcional” (Baudrillard 2010:5), o la operación de obviar que el hecho de hacer de la función de los objetos su razón inherente se debe, en realidad, a una moral democrática que se aparta del juego y justifica en cambio el mérito del trabajo:

Bajo esta determinación paradójica, los objetos son por lo tanto el lugar, no de la satisfacción de necesidades, sino de un trabajo simbólico, de una “producción” en el doble sentido del término: *pro-ducere* – se los fabrica, pero se producen también como *prueba*. Son el lugar de la

⁸ Baudrillard encuentra en los análisis de Veblen y su *The Theory of the Leisure Class* un exponente de esta función primordial del consumo: su noción de *conspicuous waste* (prodigalidad ostentatoria, gasto o consumo de prestigio) relaciona la delegación del trabajo de las clases altas en la servidumbre como exponente de estatus. A su vez, el consumo que hace la clase servil o, en la estructura patriarcal, la ociosidad que se permite la mujer, dan testimonio e infieren estatus, en este caso, al hombre, creando una dinámica que Veblen designa como *vicarious consumption* o *vicarious leisure*, consumo y ocio por interpósita persona (Baudrillard, 2010:3). Así el consumo se aleja de la realización del goce personal porque es inferido por parte de otras personas que, mediante su actividad ociosa, otorgan valor.

consagración de un esfuerzo, de una realización ininterrumpida, de un *stress for achievement*, tendiente a hacer la prueba continua y tangible del valor social – (...) la moral del consumo sustituye la de la producción o se traba con ella en una misma lógica social de la salvación (Baudrillard 2010:6).

Si el objeto de consumo sólo adquiere sentido en relación con los otros objetos y sus valores atribuidos (no con el mundo ni con el sujeto), es porque el objeto se transforma como signo diferencial y deviene sistematizable – en el consumo. La definición es independiente de los objetos en sí mismos, y depende en cambio de la lógica de las significaciones: su sentido tiene origen en su reintegración a la lógica de la diferenciación, o de la moda (Baudrillard 2010:53), que no es nada más que la relación de diferencia entre valores asignados a los objetos, que es histórica y cambiante⁹. Baudrillard define ese objeto-signo como *relación reificada*, y en cambio la mercancía como *fuerza de trabajo cosificada*. En el objeto simbólico podemos percibir las relaciones sociales que lo definen como tal; en el objeto-signo vemos el código que rige el valor social; y en la mercancía se revela la “opacidad de las relaciones sociales de producción y la realidad de la división del trabajo” (Baudrillard 2010:51).

En esta clasificación, la obra de arte se sitúa fuera de la lógica del valor de uso, de la utilidad y de las operaciones prácticas y con ello se aleja de la moral democrática del trabajo, del esfuerzo y la necesidad, y se adentra en el terreno de lo ocioso y el juego. Pero las demás categorías se encuentran entrelazadas en la obra de arte y, de hecho, la constituyen mutuamente. Como perteneciente al mercado, el objeto artístico se

⁹ La lógica de diferenciación cultural toma, por ejemplo, el objeto barnizado y pulimentado como exaltación de un modelo cultural de la moral, limpieza y corrección, (que no de belleza), que resume contradictoriamente los dos imperativos de la prestación de prestigio y de la de mérito (por el sacrificio doméstico que requiere su impecabilidad); y lo opone a otro paradigma de valores que comprenden lo natural, lo bruto como *la verdad del objeto* (Baudrillard 2010:22-24). Así, los valores no tienen que ver con el objeto concreto sino con su significación social: “La moda es lo más inexplicable que existe: esta coacción de innovación de signos, esta producción continua de sentidos aparentemente arbitraria, esta pulsión de sentidos y el misterio lógico de su ciclo constituyen de hecho la esencia de lo sociológico. Los procesos lógicos de la moda deben ser ampliados a la dimensión de toda la “cultura”, a toda la producción social de signos de valores y de relaciones” (Baudrillard 2010:68).

somete a la lógica de la equivalencia y el valor de cambio, pero no por ello pierde su valor como signo. Es más, su estatus en relación de diferencia con otros signos le asignan un lugar u otro en el mercado – determinan su valor económico de cambio –.

Baudrillard inserta la valoración de la obra en el fetichismo, que entiende no como la sacralización de un objeto, sino como culto al sistema como tal: a la propia “virtualidad (...) de sustitutividad total de sus valores gracias a su abstracción definitiva” (Baudrillard 2010:87). El fetichismo es pues del objeto-signo, vaciado de toda sustancia e historia, y resumen de un sistema de diferencias. Con ello, el autor descarta el análisis clásico de las relaciones entre los individuos y los objetos marcado por el concepto marxista del fetichismo del dinero, por acarrear en sí la ideología cristiana y humanista occidental que desaprueba el culto a los fetiches. Este rechazo remite a la noción de una falsa conciencia que sería devota del valor de cambio, lo que conlleva que en realidad, habría una conciencia verdadera que estaría ligada al valor de uso (Baudrillard 2010:81-83), presentando a éste como el original, puro y moralmente aprobable.

Danto examina ese proceso de transformación del objeto-signo a obra de arte en *La transfiguración del lugar común*. Como ya hemos visto, sólo lo es como parte integrante de un sistema de diferencias que Baudrillard comparaba con la dinámica de la moda, que es, por definición, cambiante. La respuesta a la pregunta sobre cuáles son los factores que determinan que una obra de arte lo sea debe ser así, según Danto, histórica: “ciertas obras de arte no pueden ser consideradas obras de arte en determinados períodos de la historia del arte, aunque es posible que objetos idénticos a obras de arte ulteriores se hicieran en ese período” (Danto 2002:83).

Este sistema de diferencias es, por tanto, un contexto. La *transmutación* de la que Danto habla tiene que ver con la descontextualización y re-contextualización que se da en el proceso de valorización de algo como arte. Si el valor no tiene nada que ver con las cualidades de un objeto o una obra en sí, sino con lo que significa en su percepción, estimación y circulación en la esfera pública, se puede afirmar que cualquier cosa puede ser una obra de arte, aunque no todas las cosas lo sean. Esto no dice nada sobre los

objetos (potenciales obras) en sí, sino más bien sobre la capacidad del arte de convertirlos en obra (Danto 2002:107).

Danto apunta aún algo sobre el proceso de valoración que, aunque evidente, no puede ser obviado: la contextualización o transmutación de la que hablamos sucede solamente sobre la base de lo que él llama la *interpretación*, es decir, la desneutralización del objeto. Aquí, esta primera *interpretación* no trata de extraer significados sino diferenciar el objeto como arte, en el sentido de que para ver una obra de arte como tal hay que *saber* que se está viendo una obra de arte. En el dominio de la significación, cada nueva interpretación de la obra construye un discurso nuevo sobre la misma, aunque el objeto en sí permanezca inmutable ante la transformación de sentido y lugar que adquiere en un renovado contexto (Danto 2002:184). Esta interpretación sería como una *sección* manipulada del objeto, que es la responsable de su existencia como obra. Su existencia depende entonces de la interpretación y desaparece en caso de no haberla: “esa sección manipulada es lo que se entiende por obra, cuyo *esse* es *interpretar*”(Danto 2002:185). Con esto Danto propone un paralelismo con la idea de Berkley de que los objetos desaparecen cuando nadie los percibe, ya que su ser es inseparable de ser percibido. Con el proceso de percepción, la interpretación es un procedimiento de transformación que, como el bautismo, da un nuevo nombre a algo existente, lo hace partícipe de una “comunidad de elegidos” (Danto 2002:185). Bajo esta noción, no habría arte sin mundo del arte.

4.3 Teoría Institucional y disciplina. Danto, Bourdieu, Foucault.

Con ello nos situamos en la teoría institucional del arte, analizada de manera influyente por George Dickie en su consideración de que la obra de arte es una “candidata a la valoración”, categoría otorgada a un artefacto por parte del mundo del arte de manera que, si algo no puede ser valorado, no puede ser una obra de arte. “El

mundo del arte” se erige entonces como un grupo de agentes con voz y derecho a voto, una especie de “fideicomisarios del *musée imaginaire* generalizado, y cuyos ocupantes son las obras de arte del mundo” en palabras de Danto (Danto 2002:141).

Como recurrente ejemplo, la *Fuente* de Duchamp demuestra cómo un objeto mundano como el urinario se eleva a la categoría de arte, cuando así se considera desde un marco institucional del mundo del arte, y no cuando se examina desde un punto de vista superficial o sensorial, descontextualizado.

¿Pues qué tenemos sino procesos de comparación o contraste para construir una teoría del arte? (...). Con todo, lo único que tenemos son las “convenciones”, en ese espacio acotado que ha permitido que esta comedia dialéctica se representara. Esto mismo nos lleva naturalmente a la siguiente respuesta: la diferencia entre arte y realidad depende sólo de estas convenciones, y todo aquello que estas convenciones autoricen como obra de arte, será una obra de arte (Danto, 2002: 61).

Pero Danto argumenta en contra de la teoría institucional de Dickie, apuntando que ésta descuida la pregunta sobre qué cualidades constituyen una obra de arte una vez lo es (Danto 2002:145). Según él, deja sin explicación el porqué de la determinación: establece por qué la *Fuente* de Duchamp se ha transfigurado en arte pero no abarca el porqué ese urinario en particular ha sido objeto de esa atención, y los otros urinarios, idénticos en todo, permanecen en otra categoría (Danto 2002:27). En el caso de la *Fuente*, dice, podemos situarla en “una atmósfera teórica en que los límites entre arte y realidad se confunden con lo que establece la diferencia entre arte y realidad, e incorpora esos límites a una obra que de alguna manera los trasciende. Se convierte en una obra de arte al incorporar una definición de sí misma como tal” (Danto 2002:89).

Para entender la aproximación de la teoría institucional debemos remontarnos a la propia noción de “mundo del arte” a la que remiten sus autores. ¿Qué conforma un grupo de agentes y actores diversos, que definen mutuamente y determinan lo que se inscribe dentro de sí como categoría? Tal como los objetos funcionan como signos solamente en virtud del sistema de diferencias en el que se ubican, así también los individuos, grupos e identidades existen y subsisten *en y por la diferencia*, es decir, “en

tanto que ocupan posiciones relativas en un espacio de relaciones que, aunque invisible y siempre difícil de manifestar empíricamente, es la realidad más real (...), y el principio real de los comportamientos de los individuos y los grupos” (Bourdieu, 1997:47). Así describe Bourdieu los elementos de lo que él designa como un “espacio social”. Esta noción contiene, según el autor, el principio intrínseco de una percepción relacional del mundo social, y afirma que ““la realidad” que designa reside en la exterioridad mutua de los elementos que la componen” (Bourdieu 1997:47). Por tanto, todas las sociedades son espacios sociales, o estructuras de diferencias que varían según el momento y el lugar. Esto es a lo que Bourdieu apunta con el término *campo social*, una estructura de relaciones de poder que remite a un campo de fuerzas y de luchas: los agentes que se encuentran dentro de él se consagran mutuamente y a la vez se hallan en situación de diferenciarse respecto a los otros, a enfrentarse a ellos por tal de conservar o transformar su posición en el campo (Bourdieu 1997:48). Así, las leyes propias de funcionamiento interno y de transformación del campo del arte constituyen una estructura de relaciones objetivas entre las posiciones que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad (Bourdieu 1995:318). Si la *diferencia* es la condición de existencia de los elementos en un campo, el *reconocimiento* mutuo es la esencia de la labor simbólica de constitución de su constitución como grupo, como proyecto (Bourdieu 1997:49).

Así podemos entender “el mundo del arte” como *campo de producción cultural*: un espacio de posibilidades, referencias y conceptos que trascienden a los individuos singulares y sitúan a los agentes, unos respecto a otros, incluso si no se refieren de manera expresa a los demás. Estas coordenadas son a lo que hay que tener acceso para participar “en el juego” (Bourdieu 1997:54). Los agentes del campo, en este caso del mundo del arte, se encuentran *dominados* por la estructura del mismo, es decir, por todos los demás agentes como efecto de la red de coacciones cruzadas a la cual cada uno de los agentes se somete al entrar en el campo (Bourdieu 1997:51). Esto son, las tendencias de pensamiento vigentes, los discursos operantes, las normas de visibilidad, las formas de presentación de la obra, el funcionamiento de las instituciones, o las preferencias del mercado.

Foucault proponía una aproximación diferente a esto desde el análisis de los mecanismos y procedimientos de delimitación del discurso con su concepto de *disciplina* desarrollado en *El orden del discurso*, que lo ordenan, clasifican y distribuyen. Su concepto de *disciplina* no solamente contiene implícitamente la definición de *campo cultural*, sino que resulta clave para entender la operación de diferenciación que permite una convención tácita sobre lo que es el arte contemporáneo y lo que define al “mundo del arte” como tal.

Foucault propone que a través de los discursos, la voluntad de verdad se erige como sistema histórico, modificable e institucionalmente coactivo. Esta voluntad de verdad se apoya en un soporte institucional: está a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía o la edición de libros pero es también “acompañada por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorizado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido” (Foucault 1973:18).

Como hemos visto, ni la decisión de lo que es una obra de arte ni la definición del “mundo del arte” son inmutables. La producción de discurso sobre el arte está, como en todos los otros campos, controlada, seleccionada, y redistribuida por unos procedimientos internos, que son las coordenadas o reglas a las que Bourdieu se refería dentro del campo cultural. Uno de estos procedimientos es *la disciplina*, principio que se opone al del comentario y al del autor y que “se define por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y definiciones, de técnicas e instrumentos: todo esto constituye una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o de quien pueda servirse de él, sin que su sentido o su validez estén ligados a aquél que se ha concentrado con ser el inventor” (Foucault 1973:27). Una *disciplina*, así entendida, no puede ser aplicada a la actividad del arte tal y como se desarrollaba en el *régimen* ético de las imágenes: es solo con su autonomía que el arte deviene un campo y deja de ser un *comentario*. El *comentario* presupone, según Foucault, un origen, un sentido de debe de ser desvelado, una identidad que hay que repetir. En cambio, la *disciplina* existe sobre la base de la posibilidad de formular, perpetuamente, nuevas proposiciones, pero no es simplemente el conjunto de proposiciones hechas a propósito de un asunto dado. Esto es por dos razones: por un lado, porque cualquier disciplina está construida tanto sobre errores

como verdades (errores que no son residuos sino que ejercen funciones positivas y tienen una eficacia histórica y un papel inseparable del de las verdades). Por otro lado, porque para que una proposición pertenezca a una disciplina es necesario que responda a ciertas condiciones; debe dirigirse a un determinado *plan de objetos*; debe utilizar instrumentos conceptuales o técnicos de un tipo bien definido; y debe poder inscribirse en un cierto tipo de horizonte teórico (por ejemplo, la botánica ya no puede conservar, como en el siglo XVI, valores simbólicos) (Foucault 1973:28).

De esta manera, antes de que una proposición puede ser valorada como positiva o negativa, verdadera o falsa, en el conjunto de una disciplina, debe cumplir unas exigencias que responden al *estar en la verdad* según un plan determinado de objetos. Estas exigencias, como hemos visto, se van reemplazando y así se va modelando cada uno de los horizontes del campo: “La disciplina es un principio de control de la producción del discurso. Ella le fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas” (Foucault 1973:31).

Otro de los procedimientos internos de control del discurso, que se evidencia también en la conformación del sistema del arte como tal, es el que determina las condiciones de acceso y utilización: delimita las regiones del discursos que aparecen más codificadas y por lo tanto menos penetrables, y las que son más abiertas, a disposición de todo sujeto que se encuentre en el terreno del *habla*. Su modo más aparente es el *ritual*, que precisa las cualificaciones que deben tener sus miembros candidatos. El ritual fija el conjunto de signos que pertenecen al discurso y su efecto sobre aquellos a los cuales se dirigen; delimita su valor coactivo (Foucault 1973:32). La voluntad de los grupos como el “mundo del arte”, o “sociedades del discurso”, no es la expansión del discurso como doctrina (que, al contrario, tiende a la difusión ilimitada) (Foucault 1973:34), sino más bien la conservación y circulación del discurso en un espacio cerrado, aunque con límites difusos. Lo que propone Foucault es una aproximación que, a la inversa de lo que tiende a ejercer la historia del arte, que se fija en el núcleo interior del discurso presuponiendo una significación oculta que en él se manifestaría y que debe desvelarse, sino dirigirse al exterior del discurso para examinar sus condiciones de posibilidad.

4.4 Después del Autor. El índice, la autorreferencialidad y la actitud como obra.

Un análisis de las obras culturales – o de aquello que se produce y queda integrado dentro de la institución del arte –, implicaría entonces un estudio de los mecanismos de su discurso; la disciplina, el comentario, y por último, el autor. Foucault considera al autor, no como el individuo que habla y pronuncia un texto, sino como un “principio de agrupación de discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia” (Foucault 1973:21). Esto no quiere decir que todos los discursos se remonten a un autor a quien atribuirles su existencia, ni que su sentido o eficacia tenga que ver con eso. Pero hay campos en los que la atribución al autor es clave, como en la literatura o la filosofía, y cuya posición, consideración y trascendencia dentro del campo cambia a lo largo del tiempo. Según Foucault, el autor inserta la ficción en lo real, y tiene la misma función que el *comentario* en cuanto que limita el azar del discurso mediante la identidad; en este caso, la identidad no como repetición y lo mismo, sino que cobra la forma del yo y la individualidad (Foucault 1973:27).

De hecho, lo que en el individuo es designado como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es más que la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento que les inflingimos a los textos, de los acercamientos que efectuamos, de los rasgos que establecemos como pertinentes, de las continuidades que admitimos o de las exclusiones que practicamos. Todas estas operaciones varían según las épocas y los tipos de discurso (Foucault 1995:49).

El individuo que *escribe* (que produce obra) asume la función de autor incluso cuando no *está escribiendo*: lo que piensa, bosqueja como borrador, lo que declara cotidianamente, es un “juego de diferencias” que está *prescrito* para su función como autor tal como la actúa en relación a su época o, a la vez, la modifica (Foucault 1973:26). Es decir, que un autor – en este caso, artista – deviene una categoría o función que trasciende la actividad concreta, su tiempo de duración o el resultado de ella; perdura como identidad. La noción de obra está inevitablemente unida a la del autor:

pero si obra es *todo* lo que el autor produce (sin distinción de valor), entonces esta unidad es conflictiva igual como la individualidad del autor lo es (Foucault 1995:40).

Como hemos visto en relación a las operaciones de la narración y la escritura, lo que le ocurre al sujeto en este acto de *escribir* que es constituyente de la función de *autor*, es que empieza un proceso de desaparición. Foucault apunta que la escritura no aprehende a un sujeto en un lenguaje, sino que abre un espacio donde el sujeto desaparece. Por tanto la obra, que sobrevive al autor, en realidad *lo mata*. La escritura de la obra borra en la distancia entre el sujeto que escribe y lo que escribe, las características individuales del autor, de manera que “la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia” (Foucault 1995:40).

Barthes describe la escritura como el lugar neutro, compuesto y oblicuo donde va a parar el sujeto, que acaba por perder su identidad, ya que en la imposibilidad de saber quién es la voz de la escritura está la destrucción del origen de la misma: en cuanto un hecho pasa a ser *relatado* (...), se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura” (Barthes 1987:75).

La figura del autor no puede entenderse, o más bien sólo aparece, para Foucault, en paralelo al concepto de propiedad. Solamente como *producto* – y no ya como como acto o gesto – puede considerarse el discurso un bien dentro de un circuito de propiedades. Con ella, aparece la responsabilidad del autor para con su texto, y al mismo tiempo la posibilidad de la trasgresión (Foucault 1995:47). Como hemos visto, es en la lógica moderna de la productividad que el individuo se entiende también como *productor*, y así también el autor: “El *autor* es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo” (Barthes 1987:76).

Y es así que en la modernidad se consolida lo que el Renacimiento anticipaba, el culto a la individualidad del genio y el Romanticismo afirmaban: el autor como propietario de su obra, su producto, que le trasciende. El movimiento de desplazamiento de valor, o la operación de valor mutuamente constituyente que esto supone, se materializa en la integración del nombre propio del autor, que se traduce en la *firma* del artista en la obra. En otras palabras, la transfiguración que Danto describía como la adscripción de una cosa a un sistema de reconocimiento y valorización que es la institución arte, de la cual la *firma* es uno de sus elementos significantes.

Este proceso de transformación de un objeto en obra de arte es lo que Baudrillard identifica como el *revestimiento* de la *firma* (Baudrillard 2010:99). La firma le aporta al objeto un valor diferencial “extraordinario”, que no tiene que ver con su valor de sentido interno, sino de diferencia, integrándolo en un sistema de signos donde puede ser reconocido y evaluado como obra. Lo transforma en objeto cultural y, además, lo inserta en una serie virtual que es compuesta por todas las obras del autor, lo que llegará a ser su *cuerpo de obra*.

Situándonos en el *régimen ético* del que hablaba Rancière, en un mundo que se concibe como reflejo del Orden de Dios o la Naturaleza, la obra de arte es un *comentario* a ese orden, un reflejo múltiple de ese original. Así, el artista no es más que un donante y la cuestión sobre la autenticidad o la copia no tiene lugar. Después de la crisis del régimen representativo, la obra se constituye como modelo y se convierte en el original: no debe ya restituir las apariencias, sino inventarlas. El valor se desplaza hacia el gesto del artista en su singularidad: “Estamos en el tiempo, y ya no en el espacio, en la diferencia, y ya no en la semejanza, en la serie, y ya no en el orden (...). Transferida la legitimidad al acto de pintar, éste no puede sino hacer infatigablemente la prueba de sí mismo: constituye por el hecho mismo una serie” (Baudrillard 2010:101).

Hauser describe una trayectoria de desplazamiento del valor de la obra hacia el valor de la persona y, en su equivalente, de la realización a la aptitud; del éxito a la voluntad y al valor de la idea (Hauser 1976:410). De esta manera, solamente podemos comprender la obra de Duchamp como *gesto*; el gesto de exponer el urinario, y no el urinario en sí.

Merece la pena detenerse brevemente en la noción de agente que propone Alfred Gell a propósito de la función de índice que toma la obra de arte. La obra como índice es algo físico y visible que permite una operación cognitiva particular: la abducción de la agencia. El índice en la semiótica es una entidad de la que el observador puede hacer una inferencia causal, o una inferencia sobre las intenciones o capacidades de otra persona, así como el humo es índice del fuego y la sonrisa lo es de la amabilidad (Gell 1998:13). Dado que el concepto de agencia no es clasificatorio, sino que depende del contexto y es relacional, cualquier cosa puede ser un agente social, dada una situación de transacción de agencia o de inversión de relaciones. El ser agente o paciente es un estado transitorio (Gell 1998:22). Así, los índices no son siempre artefactos, así como los agentes no son siempre personas. En el caso del arte, una obra puede tener en un contexto dado, una cierta capacidad de agencia. Los artefactos tienen la capacidad de indicar sus “orígenes” en un acto de manufactura; de motivar una abducción que especifica la identidad del agente que la originó – se encuentra en la posición del paciente y el agente es el que la hizo (el artista) (Gell 1998:23).

Volviendo al análisis de Rosalind Krauss sobre el uso del índice hecho por Marcel Duchamp, vemos cómo éste marca, para la autora, un precedente para el arte de los setenta. Esto nos interesa porque son precisamente las operaciones del índice las que suponen un giro hacia la estructura en la que se inserta la obra o, en otras palabras, incluyen la cuestión sobre el artista y la disciplina del arte que nos ocupa. Krauss escribe sobre una obra tardía de Duchamp que muestra un esbozo de la cara del artista vista desde el perfil, e incluye un vaciado en escayola de su propia mejilla, que está colocada en la parte correspondiente del dibujo: “Parece comentar esta relación alterada entre el signo y el significado resultado de la imposición del índice en el seno de la obra de arte. *With my Tongue in My Cheek* (1959) es otro autorretrato. En esta ocasión la escisión no se plantea en términos de identidad sexual, sino en relación al eje semiótico de icono e índice” (Krauss 1996:219).

Dennis Oppenheim hacía, a su vez, una *Extensión de identidad* (1975) (Krauss 1996:220) mediante la transferencia de la imagen (índice de) su propia huella dactilar sobre una amplia panorámica de un territorio, amplificada a gran escala y transferida al suelo con alquitrán. Estas operaciones casi rudimentarias de la cuestión sobre la

identidad en las implicaciones de la presencia del artista en la obra son lo que más adelante se traducirá en ejercicios en los que la obra parece actuar como el índice, la huella o la impresión de su temática (Krauss 1996:227).

Así lo eran, según el análisis de Krauss, todas las propuestas vistas en la exposición *Rooms* que tuvo lugar en PS1 en Nueva York en el '76. Entre ellas, la autora cita las pinturas de Mario Pozzi, unos pequeños lienzos cuadrados o rectangulares colocados sobre la pared del edificio en lugares en que había un cambio en la pintura en la propia pared. Los lienzos estaban pintados en dos colores, coincidiendo con las superficies donde estaban colgados y cuyas líneas continuaban.

Si la superficie de uno de sus paneles está dividida, esa partición sólo puede entenderse como una transferencia o impresión de los elementos de un *continuum* natural sobre la superficie de la pintura. La función de la pintura en su conjunto es señalar ese *continuum* natural, del mismo modo que la palabra *esta* acompañada de un gesto indicativo aísla un fragmento del mundo real y se llena a sí misma de significado, convirtiéndose de ese modo en la etiqueta transitoria de una entidad natural. (...) En cambio, las pinturas se conciben como modificadores, como signos vacíos (como la palabra *esta*) que sólo tienen significado cuando se yuxtaponen físicamente a un referente u objeto externo” (Krauss 1996:231).

Así, observa Krauss, la operación que hace la obra de Pozzi, igual que la de Matta Clark – con su abertura de un pozo vertical a través de la estructura de los tres pisos del edificio – y otros artistas en la misma exposición, es la del *índice*, que transmuta los términos de una convención. Krauss ve entonces cómo el borde de la obra, que hasta entonces había constituido el límite de su significado interno y su clausura, asume un papel “selectivo”, reuniendo muestras de un *continuum* subyacente de la realidad. El soporte se deshace de sus obligaciones formales de la ilusión y coherencia dentro de la convención y se transforma en un “depósito de evidencias” (Krauss 1996:231).

Y lo son, en esta época, de una manera que es metarreferencial en sus características de fisicidad y temporalidad. John Baldessari cogía, en el '69, un mapa de California y determinaba dónde las letras “California” se ubicarían en la realidad del

terreno representado. Entonces, viajando a cada uno de los lugares concretos, creaba cada una de las letras a gran escala, de manera que un espectador hipotético, mirando el territorio desde el punto de vista que el mapa original presentaba, vería la representación real del mapa, que es, a su vez, una convención (Kaprow 1993:137). Otra referencia al espacio, esta vez de la galería, era la que hacía Michael Kirby con la exposición de fotografías que mostraban las mismas paredes en las que estaban montadas (Kaprow 1993:137), que se volvían a tomar de nuevo cuando la exposición se movía a otro espacio de galería. Quizás el más conocido ejercicio de metarreferencialidad en este aspecto físico de la obra sea el de Robert Morris con su *Box with Sounds of Its own Making* (Caja con los Sonidos de su propia creación), del 61, una caja de la que se escuchaba la grabación de los sonidos del proceso de fabricación de la propia caja (Kaprow 1993:137).

4.5 Desmaterialización de la obra. Integración del Arte y la vida.

Son estas operaciones del índice que vemos, más allá, en el arte conceptual y su investigación de la convención, el lenguaje y la estructura de la obra que conforman algunas de las formas de *auto-representación* que investigamos. Con el proceso de constitución del valor de un objeto en objeto artístico por parte de un *campo*, institución, o como parte integrante de una *disciplina*, vemos cómo ésta transfiguración pasa por la persona que le transfiere el valor de un nombre propio y cómo, con ello, se produce un desplazamiento del valor de la obra hacia la persona.

La autonomía que el arte ha logrado en su independencia – en el régimen *estético* de las imágenes –, se despliega en dos direcciones: por un lado, refuerza al artista como sujeto biográfico, en el mito del artista moderno; y por otro, integra al arte en la vida. Pollock supone un gran ejemplo, aunque recurrente, de este proceso de autonomía y mitificación del artista moderno, a la vez que un peldaño hacia las

posiciones del conceptual y la performance. En sus *drip paintings*, Pollock reproduce la fórmula elemental para la agencia artística: el índice es una huella congelada de la actuación creativa del artista. Proyecta claramente su agencia del artista, emana un sentido de su presencia. En este sentido, su pintura no tiene otro tema que su agencia (Gell 1998), y afirma su necesidad de ser *ella misma*, reivindica su autonomía con su independencia de la referencia al mundo real, a la vez que la vincula directamente a su persona como *actor* del acto de pintar. La pintura termina siendo un reflejo de su acción, de su giro revolucionario del lienzo desde el caballete hacia el suelo, “sobre el que el pintor se agacha como un dios-rana” (Danto 2002:164). Así, la obra es un índice puro del artista y cosifica su mito, al mismo tiempo que apunta hacia la importancia soberana del gesto del artista por encima de la obra.

Es lo que Baudrillard define como el arte “actual”, o que se define *de acto en acto*: su “actualidad” no es la de la correspondencia o contemporaneidad con el mundo sino consigo mismo, en referencia a la secuencia de sus propios actos, de su movimiento. la “discontinuación y reconstitución” del sujeto en el gesto, del cual la firma es el índice “socioculturalmente cifrado” (Baudrillard 2010:105). Para el autor, lo que se encuentra en la base del arte moderno – “significado y domesticado” – es la temporalidad del sujeto descubriéndose a sí mismo (no como individuo social sino subjetivo). Más allá, Baudrillard ve en esta gestualidad la reivindicación de la espontaneidad y la intervención del sujeto frente a la mecanización del mundo moderno. Pero esta impugnación no es crítica sino nostálgica, y con la subjetividad en acto no niega la *sistematización* del mundo, sino que toma el gesto vacío como sistemática inversa, “gesto puro que marca una ausencia. Esta dimensión de serie y este valor de ausencia son sus condiciones absolutas de significación.” (Baudrillard 2010:106).

La pintura de Pollock indica su gesto y por tanto su labor, refiere al acto del artista como su trabajo. Las vanguardias quieren suprimir el arte como actividad separada, y devolverlo a la esfera del trabajo, “a la vida que elabora su propio sentido” (Baudrillard 2010:106). No se trata de una oposición del culto estético del arte por el arte contra el trabajo obrero como contrarios, sino de considerar el arte como trabajo.

Rancière ubica el programa que funda el pensamiento de las primeras vanguardias en la base del idealismo alemán y su programa del arte como transformación del pensamiento en experiencia sensible de la comunidad, y del

marxismo, que otorga al trabajo el estatuto de esencia genérica del hombre y se basa sobre el primero (Rancière 2009:57). A partir de aquí, Rancière elabora la sustitución del apelativo “modernidad” por su “régimen estético de las artes”: según el autor, la noción de modernidad se presenta como confusa porque se basa en una contradicción intrínseca a dicho régimen. Se trata del planteamiento a un mismo tiempo de la autonomía del arte “y su identificación con un momento en un proceso de autoformación de la vida” (Rancière 2009:29). En esto se identifican las dos variantes del discurso de la modernidad: una apuesta por una revolución anti-mimética, y la conquista de la forma pura. La otra, que el autor denomina *modernitarismo*, identifica las formas del régimen estético de las artes con las formas de cumplimiento de una tarea o de un destino propio de la modernidad (Rancière 2009:30). Para Rancière existen dos nociones de vanguardia: la “militar”, de la fuerza que marcha a la cabeza, el destacamento avanzado de la novedad artística; y la que se arraiga en la anticipación estética del porvenir, según el modelo Schilleriano. Es por este lado por el que el concepto de vanguardia tiene sentido en el régimen estético de las artes: el de la intervención de formas sensibles y de marcos materiales de una vida por venir, que es lo que esta vanguardia “estética” ha aportado a la vanguardia “política” o estratégica, al transformar la política en el programa total de la vida. Son en realidad dos ideas de subjetividad política distintas: la idea *archipolítica* de partido y la idea *metapolítica* de la subjetividad política global (Rancière 2009:35).

Por su parte, Debord describe la noción de vanguardia, en sus textos de la Internacional Situacionista, como un movimiento colectivo, con el aspecto militante que implica, producto de condiciones históricas que generan simultáneamente la necesidad de un programa revolucionario en cultura y a la necesidad de lucha contra las fuerzas que impiden el desarrollo de tal programa (Debord 1997:701-707). El situacionismo se autodefine como la voluntad de devolver el trabajo a la vida por medio de hacer de cada acto vital un gesto artístico. Su idea central es la de la construcción de situaciones, esto es, “la construcción de ambientes momentáneos de vida y su transformación en una calidad pasional superior” (Debord 1992:702), reconociendo el urbanismo como arte integral, que implica la experiencia de la ciudad desde *la actitud artística* como un modelo deseable de experiencia ciudadana global. Así, quiere extender la parte no

mediocre de la vida, reducir los momentos vacíos de la vida lo máximo posible para llenarlos con *acción*, mediante la invención de juegos que transformarían el comportamiento.

El juego situacionista se distingue de la clásica concepción de juego por su negación radical del elemento de competición y separación de la vida cotidiana; es, en realidad, un posicionamiento que no difiere de una elección moral, porque se define como radicalmente transformadora de los efectos de las estructuras de poder; es, en esencia, una llamada a la subversión de los términos divididos de acción y producción. En este paradigma, el gesto y el habla abarcan todo y anulan la necesidad de existencia y permanencia del objeto de arte. De alguna manera, es lo mismo que Joseph Beuys promulgaba con su afirmación de que cada hombre es un artista, potencialmente.

Solamente el arte hace posible la vida – así de radicalmente lo formularía. Diría que sin el arte el hombre es inconcebible en términos psicológicos (...). El hombre sólo está realmente vivo cuando se da cuenta de que es un ser creativo, artístico. Lo que pido es una implicación artística en todos los campos de la vida. En este momento, el arte se enseña como un campo específico que pide la producción de documentos en la forma de obras de arte. Por el contrario, yo abogo por una implicación estética de la ciencia, la economía, la política, la religión – todas las esferas de la actividad humana. Incluso el acto de pelar una patata puede ser una obra de arte si es un arte consciente (Lippard 1997:121)¹⁰.

Pero en el programa impulsado por la voluntad de integrar el arte a la vida, de devolverlo de su categoría elevada de excepción y convertirlo en *manera de vivir*, existen conflictos inseparables de la cuestión sobre la función, la definición o el campo de actuación del arte. Baudrillard escribe: “El arte está obligado a significar, no puede siquiera suicidarse en lo cotidiano” (Baudrillard 2010:107). Esto es, que el arte no puede captar lo cotidiano como tal, pues precisamente al hacerlo transfigura lo cotidiano en arte (o es una *representación* de ello); la *cotidianidad* de un objeto no es una condición inherente sino un contexto dado. Por esa regla, tampoco puede el arte absorberse en lo cotidiano, pues nunca va a ser igual que su *equivalente* mundano, que se diferencia por su contexto de serialidad (frente a uno de unicidad):

¹⁰ Lucy Lippard cita la entrevista de Sharp, Willoughby “An interview with Joseph Beuys” en *Artforum*, Noviembre, 1969, en *6 years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*.

En el arte moderno, irreconciliado con el mundo, es la subjetividad la que trata de reconciliarse con su imagen: es ella cuya redundancia, comprometida en una serialidad implícita, está dedicada a ilustrar, en su mismo retraimiento y su desafío, homológicamente la serialidad de todos los demás objetos y la sistemática de un mundo cada vez mejor integrado” (Baudrillard 2010:109).

Danto hace un paralelo entre la comprensión de la separación entre el arte y la vida con la distancia que media entre la realidad y la imitación. Considerando el arte como *imitación* en tanto que se asemeja “a lo posible”, plantea el problema ya propuesto por el socratismo: “¿qué sentido tiene un arte que se parece tanto a la vida que no puede señalarse ninguna diferencia entre ellos en cuanto al contenido interno? ¿Qué necesidad tenemos o qué bien alcanzamos con una duplicación de lo que ya existe?” (Danto 2002:54). Danto utiliza el ejemplo del mapa de Lewis Carroll, que apuntaba que aunque éste es una especie de duplicado para orientarse en una realidad concreta, nunca puede ser un duplicado del territorio en sí, pues solo tiene sentido como referencia a la realidad, como lo que se despliega como imitación de ésta. Así, concluye Danto, si el arte debe tener alguna función, ésta debe radicar en lo que no tiene en común con la vida, porque sólo en esta discontinuidad, en esta diferencia radical con ella, el arte deviene lo que es (Danto 2002:54). A su vez, Allan Kaprow identifica el desafío del arte precisamente en su propia herencia, esto es, en la *hiperconsciencia* sobre sí mismo y su entorno: para él, el arte funciona como una transición hacia su propia eliminación por parte de la vida. El desarrollo de la auto-consciencia por parte de los artistas da pie a que el mundo en su totalidad se experimente como una obra de arte (Kaprow 1993:102).

Peter Bürger hace una crítica del carácter paradójico de la empresa vanguardista de integrar el arte en la vida en su conocido texto *Teoría de la vanguardia*. La paradoja reside, según el autor, en el carácter doble del arte, que consiste en que la distancia entre el proceso social de producción y reproducción tiene un momento de libertad como también un momento de evasión y de pérdida de función. “La (relativa) libertad a la praxis cotidiana es la condición de posibilidad para el conocimiento crítico de la realidad. Un arte que ya no está apartado de la praxis cotidiana, sino que surge completamente en ella y, en consecuencia, pierde distancia, carece de capacidad para criticarla” (Bürger 2009:72).

Lucy Lippard propone una genealogía de la transfiguración del objeto de arte en su recopilación “6 years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972” (Lippard 1997), en la que da cuenta del núcleo del desplazamiento de la obra hacia la idea y la desmaterialización del objeto, de la trayectoria de las formas hacia las actitudes y la herencia de la vocación del retorno del arte a la vida. El arte conceptual no solamente encarna este proceso, sino que también demuestra en sus manifestaciones cómo la obra, cada vez más en el terreno de la acción (y del *habla* como acto *performativo*), integra las expresiones de la labor y del trabajo en sí mismas para apuntar al desdibujamiento de sus límites. Cuando el subir una escalera, cocinar, o hacer tareas del hogar o para con el cuidado del cuerpo se hacen, por ejemplo, repetidamente o insistentemente, siguiendo un esquema previo, se transfiguran en acción artística y a la vez desdibujan la definición de ésta, al mismo tiempo que ponen en cuestión la naturaleza no artística de lo cotidiano, de labor y el trabajo.

Con esta posición crítica de su propio ámbito, lugar y razón que el arte conceptual toma – que Lippard define como esos trabajos en que la idea es primordial y el material y la forma son secundarios, efímeros, no pretenciosos o desmaterializados –, se abordan temas como el artista como trabajador, la renuncia a la acción, el espacio fuera del marco, el lenguaje, la desmitificación de los formatos artísticos tradicionales, y la crítica del espacio institucional del arte y el mercado. En este sentido, las posiciones contemporáneas que analizamos en esta investigación son herederas de esta evidente metarreflexividad del conceptual, aunque en ellas la prevalencia de la idea está más bien integrada que enfatizada, y otros elementos de la obra como el proceso, los materiales, la estética o el rol del artista vuelven a cobrar fuerza.

Es el conceptual que desplaza el foco de atención hacia la estructura en que se sitúa como arte, y lo hace explorando las bases sentadas por el minimalismo, que ya dirigían la mirada hacia el contexto y el espacio donde la obra de arte se sitúa, más allá de lo que sucede dentro de sus límites. Robert Barry decía, en 1968: “For years people have been concerned with what goes on inside the frame. Maybe there’s something going on outside the frame that could be considered an artistic idea”(Lippard, 1997:7). Anna Maria Guasch apunta que el término “minimal” fue acuñado por el filósofo Richard Wolheim en 1965 para designar “un objeto de contenido mínimo, derivado de

una fuente no artística, fuese la naturaleza o la industria” (Guasch 2000:27), y Donald Judd lo definió como un “objeto específico” con capacidad de no significar nada y de estar desnudo de toda organización interna de signos y formas. En cualquier caso, si el minimalismo supone una expresión última del formalismo a la vez que la contestación de sus principios, el posminimal se presenta como un proceso de desmaterialización de la obra de arte y un desplazamiento hacia lo procesual en la medida en que desplaza el interés de la realización del objeto hacia el proyecto operativo de éste (Guasch, 200:28). Así, la idea tomada como una “máquina de hacer arte” deviene un síntoma de esa metarreflexividad a la que apuntábamos; el arte comienza a reflexionar sobre el propio arte y el concepto empieza a suplantar al objeto. Quizás el máximo exponente del arte conceptual en su versión de la analítica del lenguaje, Joseph Kosuth, lo exponía de la siguiente manera:

En su extremo más estricto y radical, el arte que yo llamo conceptual lo es porque está basado en una indagación sobre la naturaleza del arte. Así, no es sólo la actividad de construir proposiciones artísticas, sino una manera de repensar todas las implicaciones y todos los aspectos del concepto “arte” (Lippard, 1997:148)¹¹.

Es en las exposiciones minimalistas que se concibe por primera vez el espacio expositivo como un lugar de interferencias obra-espectador-espacio, y es en las primeras experiencias del *environment* donde las obras son pensadas para una exposición concreta, un museo o una localización específica (Guasch 2000:29). A la vez que la obra deviene vinculada al contexto y por tanto pierde parte de su autonomía, la experiencia de la exposición se vuelve única e irreplicable y el fetiche se desplaza hacia el momento, hacia lo efímero y lo performático, y la consecuente aparición de la documentación como parte de la obra.

¹¹ “At its most strict and radical extreme the art I call conceptual is such because it is based on an inquiry into the nature of art. Thus, it is not just all the activity of constructing art propositions, but a working out, a thinking out, of all the implications of all aspects of the concept “art”. Joseph Kosuth, “Introductory Note by the American Editor”. *Art-Language*, no.2, February 1970, Conventry. Contribuciones de Joseph Kosuth (editor americano), Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Barthelme, Brown, David, Burn, Hiron, Hurrell, McKenna, Ramsden, and Michael Thompson, “Conceptual Art: Category and Action”.

El triunfo de la idea y de lo momentáneo por encima de lo material y permanente conlleva la reflexión sobre la producción; ¿hasta qué punto debe el artista producir un cuerpo de obra constituido por unos objetos que sean susceptibles de ser mostrados, vendidos y trascendentes en el tiempo? El rechazo a la producción que sigue a los principios del conceptual se alarga en el tiempo tomando diversas formas, pero sobretodo se constituye como una posición desde la que poner en cuestión el sistema de producción del arte y el quehacer del artista. Robert Barry expresaba así su interés por el vacío en el simposio organizado por Seth Siegelau en 1968 en el que también participaban Carl Andre y Lawrence Weiner: “There is something about void and emptiness which I am personally very concerned with. (...) Just emptiness. Nothing seems to me the most potent thing in the world.” (Lippard 1997:40)¹². El vacío se presenta para Barry como la *forma pura* que Baudrillard describía, de manera que la renuncia a la producción o la decisión del vacío por encima del objeto remite a su propio sistema como institución. Robert Morris evidenciaba, con su exposición *Aluminum, Asphalt, Clay, Cooper, Felt, Glass, Lead, Nickel, Rubberm Stainless, Thread, Zinc* en la galería Leo Castelli en el 69, no solamente la importancia dada al proceso en su obra, sino un rechazo explícito a producir objetos nuevos mediante la negación y, en este caso, la destrucción. Morris partía de los materiales indicados en el propio título de la exposición, que se encontraban en la galería, para cambiarlos cada día antes de que se abrieran las puertas al público, de manera que el artista usaba el espacio de la galería como su estudio. Cada día los cambios eran documentados en fotografía y expuestos al día siguiente en la galería. El final de la exposición consistió en sacar todos los materiales y exponer solamente las fotografías del proceso y el sonido grabado de la acción de sacar los materiales de la sala, invirtiendo el procedimiento de su famosa pieza “*Box with the Sound of its Own Making*” de 1961 (Lippard 1997:93).

La transfiguración momentánea de la galería en el lugar de trabajo del artista y de desarrollo del proceso responde a la noción del arte como idea y como acción, y su énfasis en el proceso deriva en un uso del estudio que se aleja cada vez más de la

¹² Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner. Bradford Junior College, Bradford, Mass., February 4-March 2, 1968. Organized by Seth Siegelau. “Hay algo sobre el vacío y lo vacío que me interesa personalmente. (...) Sólomente vacío. La Nada me parece lo más potente del mundo”.

concepción clásica del taller como lugar donde se *hacen* cosas para dejar paso al estudio como lugar donde se *piensan y diseñan* las cosas que luego serán ejecutadas, muchas veces, por terceras personas o especialistas en cada campo (Lippard, Chandler, 1968:42). La evolución del proceso material de la obra pierde interés en el sentido de la cercanía de la mano del artista en todas sus partes y asume la participación de otros profesionales, transfiriendo de forma definitiva todo el peso del valor de la obra hacia la firma del artista.

Empezando por el cuestionamiento de su contexto más inmediato, que define a la obra como tal, el conceptual sienta pues el precedente para el análisis del contexto del arte de una manera más general y, en definitiva, para la Crítica Institucional. Daniel Buren concentraba en 1968 en su intervención en la Galerie Appolinaire en Milan, aspectos del conceptual como la desmitificación de la pintura, y la mirada hacia el sistema del arte como institución: con sus famosas líneas verticales de colores planos tapó y selló la puerta de la galería, “cerrando la exposición” (Lippard 1997:53). Estos gestos apuntan a la negación del cubo blanco a la que el artista Allan Kaprow ya se dirigía con su texto *Happenings in the New York Scence* de 1961:

Parece que no haya final para las paredes blancas, los marcos de aluminio de buen gusto, la agradable iluminación, las adulatoras alfombras grises, los cocktails, las conversaciones educadas. La actitud, quiero decir, la visión del mundo, expresada por una recepción tan fluorescente no es en sí misma “mala”, sino que es inconsciente. Y siendo inconsciente, raramente puede ser receptiva al arte que promueve y profesa admiración (Kaprow 1993:18).

Más allá de la Crítica Institucional, o como parte de ella, se da en muchas acciones del Conceptual lo que antes apuntábamos como la evidenciación de la disolución de las barreras entre la labor, el trabajo y la acción como parte de un solo tiempo que abarca la creciente necesidad del individuo de hacer un uso productivo de su tiempo, desvinculado del modelo del trabajo asalariado y como amo de todo su tiempo y fuerza de trabajo, cosa que conlleva una necesaria reflexión sobre en qué consisten cada uno de esos términos y como se emborronan sus límites con la voluntad de transgredir la clásica separación del arte como esfera autónoma elevando la cotidianeidad al nivel de práctica artística, o definiendo directamente la vida como arte dada una actitud determinada, como en el caso del Situacionismo. En esta línea, la tradición marxista de

la elevación del estatus del trabajo, junto con la noción de la experiencia de la vida como arte, se manifiesta en el clima en la forma en que los artistas empiezan a autodenominarse “trabajadores”, equiparándose a aquellos que trabajan en fábricas; y de ello se siguen asociaciones como la americana AWC (Art Workers Coalition) formada en 1969 como plataforma de la defensa de los derechos de los artistas (Lippard 1997:9). La retórica de la equiparación del arte con el trabajo en el sentido de la fiscalización de las horas invertidas, el esfuerzo físico, la rutina, o la producción de objetos resultantes es un núcleo que ha perdurado hasta la contemporaneidad, en la proliferación de múltiples acciones que abordan el tema. La acción de 1969 de la artista Mierle Laderman Ukeles *Maintenance Art* no sólo propone la contemplación de lo cotidiano como gesto artístico, sino que subraya el ámbito de la labor – de lo doméstico como espacio tradicionalmente reservado a la mujer que funciona como mantenimiento de un ciclo de re-producción del trabajo – como el propio trabajo del artista:

I am an artist...woman...wife...mother (random order). I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc (...). I will sweep and wax the floors, dust everything, wash the walls (i.e., floor paintings, dust works, soap sculpture, wall paintings, etc.), cook, invite people to eat, clean up, put away, change light bulbs... My working will be the work (Lippard, 1997:220)¹³.

La cotidianeidad es integrada así también por el hecho de ver el arte como una convención, o un sistema de convenciones, que enmarcan, interpretan e intensifican los significados de la experiencia. Así, el artista se sitúa delante de los significados de la existencia en vez de los significados del arte (Kaprow 1993:13). Para Kaprow, el artista es consciente de que siempre está haciendo arte; si él mismo dice que lo que hace no es arte, es porque habla desde la posición irónica que entiende que todo lo que haga el artista puede ser tomado y absorbido por los agentes del contexto como arte por asociación. Así el artista que él llama “experimental” – que desde el conceptual en

¹³ Fragmentos de la propuesta de Mierle Laderman Ukeles’s *Maintenance Art* para la exposición “Care,” 1969, citados en Jack Burnham, “Problems of Criticism, IX,” *Artforum*, January. “Soy una artista... mujer...esposa...madre (orden aleatorio). Hago un montón de limpieza, cocina, renovación, apoyo, preservación, etc (...). Barreré y puliré los suelos, quitaré el polvo a todo, limpiaré las paredes (esto es, pinturas de suelo, obras de polvo, esculturas de jabón, pinturas de pared, e tc.), cocinar, invitar a la gente a comer, limpiar, recoger, cambiar bombetas... Mi trabajo será mi trabajo”.

adelante, será simplemente el artista contemporáneo en general –, puede hacer de todo y cualquier cosa. Con ello, Kaprow va más allá del gesto duchampiano de coger un objeto o una actividad cotidiana como el lavarse los dientes cada mañana y colocarlo en un contexto convencionalmente artístico, evidenciando el marco que confiere un valor artístico sobre un acto u objeto mundano, que en sí mismo propuso una confrontación con una serie de suposiciones sagradas sobre la creatividad, la virtuosidad o la individualidad (Kaprow, 1993:219)¹⁴.

Lo que él llama “lifelike art”, o arte que se parece a la vida, coge el acto de limpiarse los dientes en su cotidianeidad misma, fuera de la galería y de la mirada del público o el crítico, y le presta una atención especial, tomando una actitud de *hiperconsciencia* de los actos rutinarios y la conducta (Kaprow 1993:221). Lippard describía la atención prestada a estos actos de la labor, como el acto ritual de dar cuenta de los significados de la experiencia. Con este ritual, el método aparece como la disciplina mediante la cual la experiencia se conforma y se interpreta (Lippard 1997:23). Aspectos como la repetición, la contabilidad, la fiscalización de los movimientos y los actos se convierten en elementales para las estrategias de formulación y materialización del arte conceptual.

En cierta manera, la reivindicación de Kaprow del “lifelike art” pretende lo mismo que los situacionistas: en ella, el artista oscila entre la actividad ordinaria y la resonancia de esa actividad en el contexto más ampliamente humano o social, sin llegar a ser enmarcada por la galería, que la reduce a arte convencional; y por otro lado, sin ser absorbida por la inconsciencia de la actividad cotidiana, que la reduce simplemente a conducta convencional. Su aproximación es que la vida diaria, *actuada* como arte, puede dar poder metafórico a la cotidianeidad (Kaprow 1993:222). Ya se trate de hacer política o de salir a pasear, de ir a comprar o de excavar un hoyo, Kaprow entiende el arte como un tejido de actividad que crea sentido con otras o todas las partes de la vida (Kaprow 1993:216). De la lógica de la *actuación* de los actos cotidianos *como arte* – por medio de la atención y la autoconsciencia – se sigue que la *performatividad* será su aspecto más fundamental, que sólo diferiría de la performance intencional en la actitud

¹⁴ En la introducción de *Essays on the blurring of art and life* de Jeff Kelley.

tomada, y no en el contexto (Kaprow 1993:186). En resumen, la metarreflexividad propuesta por el arte de la idea desplazado hacia lo procesual y lo *performático* no tiene como centro de atención lo que pasa en el interior de sí mismo como arte, sino lo que pasa en el transcurso de la experiencia de la vida.

Si Allan Kaprow escribía en su “Manifiesto” de 1966 que “hace tiempo, la tarea del artista era la de hacer arte bueno; ahora es la de evitar hacer cualquier tipo de arte” (Kaprow 1993:81), manifestando el rechazo a la producción de objetos de lo que califica como no-arte y posicionándose retóricamente en una especie de paradoja – el evitar el arte y la imposibilidad de evitar el no-arte, que es, al fin y al cabo, todo lo que hace el artista – que constituyó el objetivo de diluir la identidad profesional del artista en todas las disciplinas posibles (Kaprow 1993:21), ya fueran la sociología, la psicología, la antropología, la escritura, la biología, o el consumo, la rutina, la política:

Si el no-arte es casi imposible”, escribe, “el anti-arte es virtualmente inconcebible. (...) todos los gestos, pensamientos y hazañas pueden convertirse en arte al antojo del mundo del arte. Incluso un asesinato, rechazado en la práctica, podría ser una proposición artística aceptable (Kaprow 1993:100).

Lo que Kaprow buscaba es, en este sentido, lo que hacen los *artistas sin arte* en Internet hoy. Volviendo al inicio de esta investigación, recordamos la tendencia inevitable a la que el artista se adscribe en la era de la red: los *aeslethes* hacen todo menos arte identificable independientemente como tal; su ejercicio artístico es la estetización de la vida mediante su publicidad *en directo*. La nueva naturaleza performativa de lo cotidiano viene dada por su estado público constante. A diferencia de la herencia de Kaprow y los inicios de la performance, ahora no solamente *todo lo que hace, piensa y decide* el artista es arte, anulando el concepto de arte en sí mismo, sino que lo que *produce* el artista es a sí mismo como mercancía, como marca y como auto-mitología.

PARTE II

1. AUTOBIOGRAFÍAS PERFORMATIVAS Y ALTER EGOS. Ann Hirsch, Sergi Botella, Simon Fujiwara, Kate Cooper, ROBOT, Petra Cortright, Víctor Jaenada, Ed Atkins, Lynn Hershman, Alex Bag.



Fig. 8

Las propuestas de Ann Hirsch se presentan como una arqueología de las redes sociales y la representación del yo en la sociedad red. Su trabajo toma a menudo la estrategia del alter ego, y se desarrolla entre el espacio de la realidad y el de la ficción. Su aproximación se centra en la investigación de las formas de relación, comportamiento y auto-representación que se despliegan en los nuevos medios como plataformas paradigmáticas de la reorganización y visualización del Yo. Hirsch toma diversas plataformas en sus diferentes trabajos: desde la *reality TV* hasta los canales personales de Youtube, pasando por las *chatrooms* de los inicios de las redes sociales.

Su práctica es fundamentalmente performativa, y usa su propia persona como material, convertido en personaje que se va produciendo en el transcurso de un proceso de actuación, o en memoria, tomando partes de su propia experiencia con la evolución de las nuevas tecnologías.

Playground, del 2013, un proyecto premiado con el encargo de Rhizome para el New Museum¹⁵, propone un formato de obra teatral corta, la re-actuación de una conversación de chat vagamente basada en su propia relación romántica con un desconocido y situada a finales de los años 90, haciendo una reflexión sobre qué significó crecer en los primeros años de la web, cuando se establecieron las relaciones con desconocidos online, y el acceso a la información a través de la web se normalizó. Se trata de un *chat room* ficticio de AOL¹⁶ llamado *Twelve* en el que toman parte una “Anni” de doce años, y un “Jobe” de veintisiete. En la performance, dos actores delante de sendos ordenadores, una adolescente y un chico de mayor edad, desarrollan una relación romántico-sexual a través de la anonimidad proporcionada por sus pseudónimos y el espacio del *chat room* y los *Instant Messages*. Una proyección muestra la evolución de la conversación en pantalla, desarrollada en una interfaz característica de la época. Así también los equipos informáticos y la estética de los personajes se sitúa en los inicios del uso de las plataformas de relaciones sociales online. Como el contexto de la conversación muestra, el *chat room* empieza como lugar donde usuarios desconocidos se encuentran bajo el signo de un título común, que delimita el objetivo de ese espacio de conversación: las afinidades, los territorios locales, las preferencias o temas concretos que abren el chat son un hilo conductor entre los participantes, que derivan en conversaciones privadas o relaciones grupales entre las

¹⁵ Recuperado el 03.05.2016 de <http://www.newmuseum.org/calendar/view/ann-hirsch-playground>

¹⁶ AOL (o America OnLine) fue la mayor empresa proveedora de servicios de internet en EEUU a finales de los 90, dando servicio a más de la mitad de hogares de Estados Unidos en 1997 con 34 millones de usuarios. Empezando en el campo de los videojuegos online, llegó a ser el gran gigante multinacional de la media hasta el descenso de la conexión *dial-up* con la llegada de la banda ancha en los 2000 y su consecuente decadencia. Servicios como su AIM (AOL Instant Messaging) fueron muy populares y cruciales en los inicios de la comunicación instantánea online. Recuperado el 20.04.2016 de https://en.wikipedia.org/wiki/AOL#2000s:_Transition_re-branding_and_decline

personas conectadas. Este inicio de la red social es aún en directo, es decir que no permite ninguna representación del individuo cuando éste está offline. Antes de existir los dispositivos móviles con acceso a internet, también el espacio de conectividad a la red social online se limita al espacio donde se sitúa el ordenador, normalmente privado. El anonimato y el espacio de conectividad privado y limitado caracterizan esta época, que precede a las plataformas de conectividad total, donde el individuo se construye un perfil al que otros usuarios pueden acceder en todo momento, y que está permanentemente actualizado por la conectividad constante de los dispositivos.

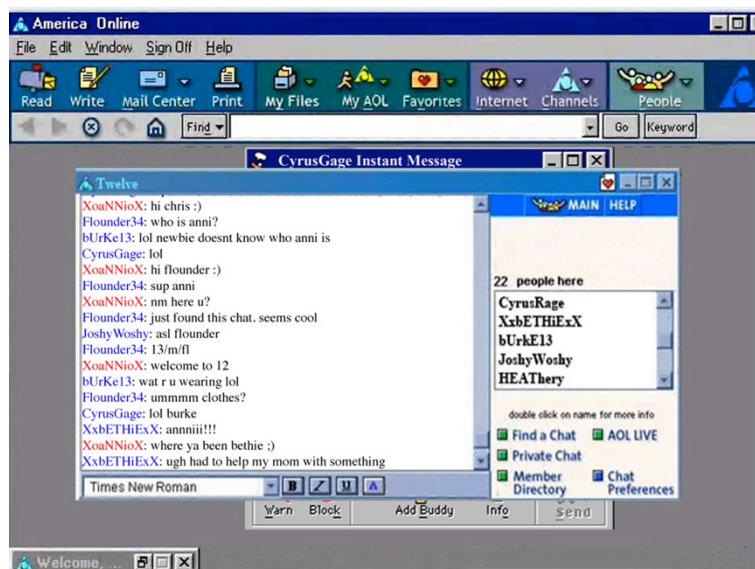


Fig. 9

Bajo los pseudónimos de Anni como *XoaNNioX*, y Jobe como *lieshadow*, se desarrolla una relación paralela, secreta: “Mi familia empezó a tener AOL cuando yo estaba en séptimo curso, y en cuanto descubrí los *chat rooms*, me obsesioné. Estaba cachonda y tenía curiosidad, pero estaba muy resguardada. No tenía acceso a la educación sexual, así que AOL abrió un nuevo mundo para mi. Me sentía muy avergonzada de mi vida secreta online, y no le dije a nadie lo que estaba haciendo, pero años después, cuando estaba trabajando en mi personaje “camwhore” Caroline, empecé a recordar esas experiencias tempranas que tuve con Internet.” (Hirsch 2013).

XoaNNioX: i like u 2. as more than just a friend ;x
lieshadow: You don't have to say that just because I did. I will really understand if you don't think you can like someone as pathetic and fucked up as me.
XoaNNioX: no! i really do like u. i like u a lot.
lieshadow: I'm so happy to hear you say that.
XoaNNioX: :)
(...)
lieshadow: There are so many things I can teach you.
XoaNNioX: like wat?
Lieshadow: Oh, you'll find out soon enough.
XoaNNioX: give me a hint!
lieshadow: Haha so eager.
XoaNNioX: kind of hehe
lieshadow: I just want to make love to you so badly.
XxoaNNioX: me too :)
lieshadow: I am kissing you hard, holding your head in my hands.
XoaNNioX: im circling my tongue with yours
lieshadow: I love feeling your little tits under your shirt. They are the perfect size. They fit right into my hands.
XoaNNioX: well, hehe they might actually be a bit smaller than that;¹⁷

Las relaciones sentimentales o sexuales online han sido, de hecho, una de las ocupaciones principales de los usuarios de Internet desde sus inicios. El aspecto de anonimidad, que fue prevalente en los orígenes de las *chat rooms*, y antes de la explosión de las SNSs (Social Networking Sites o páginas de redes sociales)¹⁸ con la Web 2.0, y se transformó, durante el proceso, en la creación de un modelo de representación dual: de perfiles falsos yuxtapuestos con aspectos reales de la identidad *offline*. A pesar de la estigmatización que acarreaban estas prácticas, sistematizadas por las *online-dating sites*, han acabado siendo integradas por completo en la estructura social (Degim, Johnson 2015:8). Fernández Porta describe el proceso de búsqueda de

¹⁷ Recuperado el 10.03.2016 de <http://therealannhirsch.com/>

¹⁸ Como apuntan Boyd y Ellison, el término SNSs (Social Networking Sites o páginas de redes sociales) es más apropiado para la definición de estas plataformas, en vez del ambivalente “Social Networks” o “redes sociales”, ya que éste último refiere en general a las relaciones sociales en el espacio *offline*. Ellison, N. B., Boyd, D. (2013). Sociality through Social Network Sites. In Dutton, W. H. (Ed.). *The Oxford Handbook of Internet Studies*. Oxford: Oxford University Press. 151-172.

pareja como un “asunto institucional, materia burocrática, en que la responsabilidad del individuo es delegada en una superestructura” (Fernandez Porta 2010:149). Esta búsqueda de pareja se entiende como una rama de la más amplia búsqueda de la felicidad propia y se inscribe en un sistema de “tecnologías, canales e instrumentos de proyección que contribuyen necesariamente a establecer y consolidar un vínculo emocional, otorgándole consistencia simbólica y significación social” (Fernández Porta 2010:150) al *imperio de la mediación afectiva* que describe Fernández Porta.

Danah Boyd recuerda cómo, a finales de los 90, los usuarios que iban más allá del uso del buscador de web y el email pre-configurado, eran los que se integraban en comunidades virtuales públicas, o *chat rooms*, que se encontraban organizadas a partir de intereses comunes, y usaban los IM (Instant Messaging) como base de la comunicación privada entre dos personas (Boyd, 2015). Éste es el contexto en el que se sitúa la obra de Ann Hirsch. Más adelante, cuando emergieron las SNSs, proporcionaron una estructura para conectar con gente con la que ya tenían una pre-conexión establecida precedente a la del espacio virtual: a través de las listas de “amigos”, los usuarios podían establecer relación con amigos de amigos, llegar a gente que ya conocían, o que admiraban.

En un escenario previo, donde la lógica de establecer relaciones con extraños no pasaba por la desvelación completa (aparente) de la identidad real que trajeron consigo las SNSs, el uso del pseudónimo era esencial en las dinámicas de *chat*. “Lacking visible bodies, self-representation in online spaces offers participants many possibilities to actively construct a representation of how they would like to be identified” (Ellison, Boyd 2013:151-172).

Los niveles de identificación entre el pseudónimo y la identidad en la realidad puede variar según el contexto: como observan Ellison y Boyd, mientras la reputación de un pseudónimo en particular en un espacio de discusión online puede existir independientemente de su identidad *offline*, en otros casos, el *link* a la presencia real es más destacada. En concreto, las *dating sites* se basan en el perfil de la persona y por tanto exigen una correlatividad entre la representación online y la realidad, aunque los usuarios utilicen un nombre de pantalla (screenname) para su navegación e interacción con los demás usuarios, que proporcione información sobre quién son y cómo se presentan. Es precisamente con el concepto de perfil que las *dating sites* promovieron

como base, que se desarrolla todo el mundo de las SNSs, y que se extiende en el uso de la web, ya no como anónimo, sino con la atención desplazada a la representación de una personalidad real. Varios autores identifican las *Homepages* como antecedente del perfil; *sites* como Geocities permitían crear una página propia al usuario, no interactiva, donde éste colgaba fotos o comentarios referidos a sus intereses, muchas veces tematizados. A principios del s.XXI, la popularidad de este concepto abrió el camino para la ubicuidad del perfil (Hogan, Wellman 2014:57). A partir de ahí, las SNSs basadas en el concepto del perfil requieren información extensiva, y en ella se basan los mecanismos de conectividad que ofrecen: el cuestionario para formar parte de ellas demanda información demográfica, de intereses, de género, de ocupación, de nivel de estudios, de orientación sexual.

Con el tiempo, el marco del perfil se fue expandiendo, desde la auto-descripción estática que ofrecía la persona, hasta el perfil co-construido que supone el modelo actual de la mayoría de SNSs. El usuario ve su identidad construida pieza a pieza, no solamente por la información que él mismo ofrece a su red (constituida por la actualización de su estatus, los amigos o redes a las que se agrega, fotos, comentarios, noticias compartidas, etc.), sino también por la que los otros (su red de “amigos” o “seguidores” virtuales, dependiendo de la plataforma) le comentan de manera pública, las fotos, vídeos, o mensajes que comparten con él. Así, el usuario hoy es vulnerable no ya de la interpretación de los demás sobre su perfil, sino de la contribución que estos hagan a la creación de su personalidad virtual.

Fernández Porta recuerda la creación del concepto del *perfil* en la vida cotidiana a través de la inserción de los elementos extra-profesionales en los criterios de los procesos de selección y de auto-descripción en el mundo del trabajo:

En los años ochenta esta dimensión de la experiencia del trabajador aún quedaba restringida a un pequeño recuadro dispuesto al final del currículum bajo el membrete *Hobbies*, que el solicitante podía llenar (...) Pero con el paso de los años esa sección fue sofisticándose hasta constituirse en un apartado completo, donde el candidato debía escribir con detalle (...) su Historial Érotico-Sensitivo, (...), de modo que la empresa pudiera elaborar un retrato técnico-libidinal de sus empleados. Y así protegerse de eventuales conflictos derivados de su comportamiento en el mercado de los afectos – (Fernández Porta 2010:59).

Lo que Fernández Porta apunta como *historial erótico sensitivo* tiene que ver con la psicologización de todos los aspectos de la personalidad y su encaje en el funcionamiento social de este nuevo individualismo *hiperrepresentado*.

La evolución del perfil como medio de auto-representación encarna las tecnologías individualizantes que Hogan y Wellman describen como “networked individualism” (Hogan, Wellman 2014:61). Para estos autores, el sello distintivo de esta noción radica en observar que las personas operan más bien como individuos conectados, que como miembros integrados de un grupo. Es una descripción del proceso de iniciación y mantenimiento del contacto entre personas que se basa en un contacto de tú a tú, independientemente de si este contacto es virtual o físico. Esto se convierte tanto en una práctica como en una praxis:

It is a practice because individuals who most successfully engage with these social network systems tend to be actively engaged with their profiles (...). It is a praxis, in the sense of being an ideologically embedded practice that assumes a strong, if not necessary, bond to the state of technology and media. Facebook (like other SNSs) is not merely a website, but a bundle of specific design decisions about how individuals sustain contact with their friends, family and (sometimes) fans. (Hogan, Wellman 2014:63).

El desarrollo de las SNSs ha derivado en unas estructuras pre-establecidas que exigen un mínimo de información sobre el usuario, y permiten una serie de acciones – como comentar, publicar, compartir información –; éstas determinan el uso y las formas de relación social que se establecen con su implementación masiva. En este sentido, según Degim y Johnson, las estrategias de auto-representación y auto-revelación que se ofrecen en estos espacios virtuales reproducen jerarquías hetero-normativas.

Volviendo a *Playground*, lo que Hirsch muestra con la escena es un tiempo de calibración de la noción de la privacidad, que iba desde el uso y la aplicación personal, hasta cuestiones generales de protección de la privacidad y la preocupación por la seguridad. En el caso de Hirsch, está claro que la relación que se establece entre la menor y Jobe sólo puede desarrollarse libremente en cuanto que *virtual*, y que la inexactitud o la ambigüedad de sus perfiles es lo que ha permitido que se pongan en contacto. El hecho de la ficcionalidad en la auto-representación online se estudia más a menudo de manera empírica con experimentos o estadísticas que tienen que ver con la fiscalización de la mentira o el peligro de la anonimidad online, como muestra “Old and

new methods for online research: The case of online dating”, en el que Murat Akser acentúa este aspecto bajo la pregunta *Deceptive Self-Presentation: A Psychological or A Security Issue?* examinando análisis y experimentos que estudian el acoso sexual por Internet, y la manera cómo los usuarios mienten en la construcción de sus perfiles, en los que los usuarios se dan a sí mismos un sentido de la identidad flexible, que se alimenta de su propio pasado, presente y futuro. “The profile as promise framework enables us to better understand these dynamics and to consider when a misrepresentation is a lie and when it is merely a promise that may soon be fulfilled” (Akser 2015:12).

Como decía Hirsch, en su preadolescencia se sentía avergonzada de esta relación virtual y la mantuvo en secreto. Boyd destaca cómo, en sus estudios sobre el papel de las SNSs en la vida social de los adolescentes, éstos a menudo se inventan información clave como el nombre, la edad o el territorio para protegerse, ya sea siguiendo una corriente de vigilancia parental sobre el uso de Internet que aboga por la construcción de identidades falsas para mantener alejados a posibles acosadores o para guardarse de la vigilancia, precisamente, de sus padres (Boyd 2007:15). Este proceso de interpretación del contexto y adaptación, con la sucesiva *performance* de la identidad online, es lo que se intenta educar en los adolescentes y es lo que Erving Goffman llama “impression management”¹⁹, o la manera en que el individuo lee y define una situación social y decide cuál es una conducta apropiada. Con la constante actualización del estatus y la auto-representación permanente, esta gestión de la impresión es una tarea constante.

Pero la realidad de la que hablaba Hirsch es ya muy diferente de la actual, en la que la exponencialidad de la publicidad posible es inimaginable. Los fundamentos de los públicos en red son, según Boyd, la persistencia, la capacidad para ser encontrado, la capacidad para ser reproducido, y los espectadores invisibles (Boyd 2007:22).

Al inicio de la obra que presenta *Playground*, lo único que ve el espectador son los dos personajes escribiendo en sus respectivos ordenadores mientras la conversación se desarrolla en la pantalla, y mientras la relación se va intensificando, ese espacio de

¹⁹ Hannah Boyd cita a Erving Goffman en *The Presentation of Self in Everyday Life* de 1956 (Boyd 2007:11).

representación objetiva se va transformando para dar lugar a la representación del espacio imaginado subjetivo, de lo que los personajes sienten y piensan mientras escriben, traducido en la obra de una manera más dramática que el espacio inicial de “realidad objetiva” (Hirsch, Smith, Sutela 2014). Hacia el final de la obra, los actores sólo interactúan entre ellos, y la proyección del chat en la pantalla ya ha desaparecido.

En la obra y en el e-book creado como parte del proyecto, partes de la conversación son recuerdos y partes ficciones, que recrean el lenguaje de la época, y la estética reconstruye un obsoleto entorno virtual de AOL al que el usuario de la aplicación (el e-book) se registra como Anni, entrando en una simulación de los *chat rooms* donde Anni se relaciona con otros usuarios, entre ellos Jobe. En una versión expositiva del proyecto, *Muffy*²⁰, concentrada en el despertar sexual en la infancia y la pre-pubertad, Hirsch incluye la reproducción de una serie de instantáneas que muestran a la artista, en su adolescencia, haciéndose fotos a si misma con una cámara delante de un espejo. Vinculadas por su título, *Photos for Jobe*, a la conversación de chat del proyecto *Playground*, las fotos aparecen en la narración como el intercambio de imágenes implícito entre ellos (“lieshadow: Anni, I think you’re beautiful. Inside and out”²¹). La imagen aparece en este caso también como un precedente del estilo de auto-fotografía impuesto en los últimos años en las plataformas de comunicación social en internet. Las fotografías de Hirsch son el inicio del *selfie*, que en ese momento sirve como documento de la imagen de uno mismo, para ser visto por otro que ya no se conoce personalmente y para existir, ya, solamente como archivo digital. Hirsch se hace las fotos ella misma y las envía por internet a su interlocutor, y aunque éstas aún no aparecen en un espacio virtual público y visitable, ya viajan de la misma manera y forman parte de los archivos de los programas e interfaces donde se intercambian, al igual que los mensajes de las conversaciones que las preceden.

²⁰ *Muffy*, expuesto en la galería American Medium en Mayo del 2014. Recuperado el 15.02.2015 de <http://www.americanmedium.net/muffy.html>

²¹ Fragmentos de la performance de *Playground* en Goldsmiths, Londres, Julio 2014. Recuperado el 20.03.2016 de <https://vimeo.com/110303661> (minuto 04:10).

Los inicios de la experiencia de Ann Hirsch con Internet se encuentran, como ella misma mencionaba, en su proyecto *Scandalishious*. En el proyecto *Scandalishious*, más cercano al resto de su práctica, en la que ella misma es la protagonista de sus performances, Ann Hirsch desarrolla un personaje, Caroline, que define como el arquetipo de una *camwhore* (una puta de la cámara): una chica adolescente que tiene un canal de Youtube donde cuelga vídeos de sí misma bailando, y en ocasiones hablando. La posición de Ann Hirsch en sus propuestas, aunque pasen por la creación de un personaje, no se construye desde la ironía, la crítica o la burla. De hecho, la mayoría de características de las personalidades que desarrolla son exploraciones de su propio carácter, y los temas que se perciben en ellos son ciertamente biográficos. En el medio de Youtube, la artista no es una extraña; no propone un *safari sociológico*, ni crea una situación que atraerá las reacciones y personajes (reales) más freaks para dejarlos retratados y retratar así una generación que se exhibe sin límites en Internet. Hirsch se desenvuelve en el medio con una cierta *sinceridad*, sin distancia aparente entre quien es y lo que representa allí. Para Hirsch, el medio está integrado; es su contexto y no su contenido:

The Scandalishious Project not only looks like all the other videos of girls dancing in their pants that you might find on YouTube, it IS that. People are often mistaken in thinking I am critiquing or parodying the girls who are on YouTube dancing or monologuing. I am not. I am joining them. *The Scandalishious Project* was a journey in which I tried to undo my own notions of what it means to be a ‘respectable woman artist’. I was told by professors I was too ‘smart’ to be making ‘that’ kind of work. That is precisely the kind of slut shaming I was exploring with that project. (Kinsey 2012)

En las propuestas de Hirsch hay una clara exploración de qué significa hoy la sexualidad performativa, partiendo de la noción que desarrolla Judith Butler de la identidad de género como algo que se *hace*, o *actúa*, y no algo esencial como un atributo. Originada en el concepto performativo del lenguaje del que hemos hablado, considera la sexualidad una actividad, expresiva del género. La performatividad del género es su condición de ser, e implica la repetición de códigos estipulados por la norma cultural, que a su vez sólo existen en cuanto que actuados por los agentes cuya identidad es, al tiempo, construida por ellos.

El “sexo” como categoría es normativo, o según Foucault, una práctica reguladora que *produce* el cuerpo al que *gobierna* (Butler 1993:2). Viendo así el género

como una construcción, Butler apunta a que debe de haber un *yo* o un *nosotros* que *performe* esa construcción, que la actúe:

The forming, crafting, bearing, circulation, signification of that sexed body will not be a set of actions performed in compliance with the law; on the contrary, they will be a set of actions mobilized by the law, the citational accumulation and dissimulation of the law that produces material effects, the lived necessity of those effects as well as the lived contestation of that necessity. Performativity is thus not a singular "act," for it is always a reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an act- like status in the present, it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition (Butler 1993:12).

Cadence Kinsey habla también de la teoría de Butler al respecto del trabajo de Ann Hirsch y su aportación al *status* de la representación y la producción de la categoría de la sexualidad y el género en su presencia en la red hoy en día, algo que en Internet se presenta evidentemente como manifiestamente histórico y performativo:

It's not just that gender is culturally determined and historically contingent, but rather that "it" doesn't exist unless it's being done (Diamond 1996:4). Gender is an activity, not an attribute. The "act one does, the act that one performs is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene" (Diamond 1996:4-5). Gender is both a doing and a thing done - a pre-existing category and a pre-defined situation. Sexuality, moreover, as an expression of one's gender, all the more so (Kinsey 2012).

En dos de sus proyectos en los que Hirsch adopta un personaje, *Scandalishious* y *A Basement Affair*, éstos nunca niegan su relación con el mundo del arte, o su práctica performativa como parte de su trabajo. En este sentido, y con el componente claramente autobiográfico presente en otros trabajos de Hirsch como su serie de vídeos sobre su boda, vemos a Caroline, a Anni de *Playground*, o a Annie de *A Basement Affair*, como alter egos de la artista. En uno de sus *posts* sobre "Hipster Fashion", Caroline empieza diciendo que como es estudiante de arte, a menudo se encuentra en la difícil situación de ir directa de la universidad a una inauguración, sin poder pasar por casa a cambiarse, y como solución presenta un *outfit* que, con ligeras modificaciones, puede servir para ambos contextos sociales. Caroline baila para la cámara sin pudor, y lo hace igual que viste o habla: sin responder a ningún cánon actual de belleza, de sensualidad o de representación. Así, no resulta una imitación del perfil de mujeres jóvenes que

proyectan y producen estereotipos de conducta y de apariencia. Caroline se encuentra a sí misma en la línea entre lo *awkward*, lo ridículo y lo escandaloso, con su particular sentido de lo sensual y lo expresivo.

En su último *post*, Caroline da por terminado el proyecto *Scandalishious* y se despide de su comunidad de fans: “So, some of you know that, like, I’m an artist, or whatever, and I was thinking about it, and I was like... Maybe, like, this IS my art. You know, like, I just feel like, I came on here, and like, I’m like, looking to explore things. I came on here, and I just wanted to figure some things out, like some things about myself, some things about, like, Youtube and the Internet, and like, my body and my sexuality. (...) I just wanted to play around with like, this weird narcissistic culture that we have, and see what happens!”²².

El discurso de Caroline es difícilmente clasificable y muy representativo de un momento *post-mediático*, *post-internet*: sus referencias son eclécticas, no es una persona únicamente superficial, únicamente transgresora, alternativa, mainstream, freak, naïve, sexual, pero es todas esas cosas a la vez. Autoconsciente de esta ubicuidad, es *afterpop*. Habla de los *hipster* como si fuera parte y no parte; no es una *hipster wannabe* porque habla abiertamente de ello y esta misma autorreferencia excluye la posibilidad misma de ser *hipster*; pero tampoco se burla de ese deseo. Lo entiende como parte de una cultura de la hiperconciencia: Identifico a los hipsters, entiendo la estrategia, y a veces quiero ser hipster, a veces no necesito serlo. Caroline integra otras realidades virtuales en su *speech*: durante una serie de capítulos, habla sobre el blog *HipsterRunoff*, que ironiza sobre la cultura hipster, que ha sido hackeado. *HipsterRunoff* fue la plataforma, promovida por el blogero conocido bajo la identidad de Carles, co-responsable de la popularización de Beba Zeva, una adolescente seguidora del blog que empezó a crear una persona pública como fan transformada en famosa. “I created my self-concept from the debris of Internet culture” decía Zeva en una entrevista con GQ Magazine en el 2011 (Phili 2011), ya convertida en una bloguera de moda y modelo de comportamientos y tendencias micro-célebre a los 18 años, después de que se hubiera

²² Caroline’s Official Goodbye Video (18.12.2009). Recuperado el 13.04.2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=QFX7iNgsAPY>

filmado un controvertido documental sobre su trayectoria (Jovanovic 2011), en el que se le oye decir: “I understand that life is bleak. And you can either kill yourself or donate your existence to social commentary”²³. La ambivalencia de bebe Zeva radica en que se muestra *hyperaware*, auto-consciente en todo momento: de sus necesidades de captar atención, de su narcisismo, de su ego; y sobretodo, de la estructura en la que esto se desarrolla, de Internet como plataforma de potencialidad para convertir el aislamiento en popularidad extrema tan solo con un proceso virtual, sin que lo primero cambie esencialmente:

When I was originally discovered by [Hipster Runoff blogger] Carles, my status was... I don't know, aspiring It-Girl, or probably something lame. I don't think I was very self-aware two or three years ago, but I just chased after micro-fame and along the way learned...I'm not even sure. I wasn't just learning about the alternative counterculture, I was learning about fame in general. So I think now my status has evolved into "Internet Personality." I don't do much in real life. I mostly limit myself to the parameters of cyberspace, because that's where I feel most comfortable... genuine. Ironically (Phili 2011).

Zeva no considera que su práctica consista en definir su personalidad para que otra gente puede usarla para capitalizarla. Su *personal branding* entiende que uno debe convertirse en un producto para que los otros *compre*n la idea que les está ofreciendo, que está detrás de su marca. Esto es, para Zeva, una metáfora de legitimidad: “buying isn't really monetary; it's more validating”. Su impulso es el de la aceptación, el interés de otras personas, la atención. “I want people to be interested in it, to tell me that I'm someone worth watching or listening to. Which sounds vain, I guess, but it seems very inherently human. So if people criticize me for it, I'm just like, *Oh give me a break, stop lying to yourself, everyone does the same thing*” (Phili 2011).

En otro proyecto de Ann Hirsch, *A Basement Affair*, la artista se presentó como candidata a conquistar a un soltero en un programa de *reality TV*. Hirsch mantuvo aspectos de su trayectoria y su biografía como parte de la personalidad que se desarrolló

²³ En el tráiler del documental de Boyle, M., Lin, T. (2011). *The Seven Degrees of Bebe Zeva, y Bebe Gone Wild*. Recuperado el 16.11.2015 de <https://vimeo.com/18972678>

durante el programa, como el hecho de ser artista. Hirsch parte de la idea de construir una identidad que, aunque adopte características de su persona, encaje con la identidad estandarizada que el programa pre-construye con las propias normas del juego. Adaptándose a esas exigencias, su desarrollo en el programa y el de sus compañeras muestran como ambas posturas no difieren tanto; Anni lo hace con un agenda secreta, que revierte en su trabajo como artista, pero las otras candidatas se toman esta y otras experiencias de presentación y reorganización de su vida en público como un trabajo. Así, apuntaba Fernández Porta,

No vivimos en una cultura donde los jóvenes prefieren ir a hacer el moña en un programa televisivo a trabajar de verdad; vivimos en una cultura de la adicción al trabajo, y en ella existen espacios mediáticos donde se pone de manifiesto que la vida íntima, antaño concebida como rancho aparte, no sólo ha sido permeada por las exigencias laborales, sino que ha sido trasladada por entero a la esfera de la producción (Fernández Porta 2010:130).

El meta-reconocimiento o la superconsciencia del medio que tiene Ann Hirsch, no solamente la tiene ella; todos los participantes comparten la visión, aunque no crítica, dual, de la realidad mediática:

Los programas telebasura, y en particular los que se centran en el *hardcore* emocional, mantienen una relación muy explícita con *el tema del capitalismo* o, si se prefiere, con la mercantilización de las personas y los vínculos considerada como tema principal, y lo abordan de tres maneras simultáneamente: (nos enseñan el capitalismo en toda su crudeza, no esconden nada; suponen una dimensión liberadora del capitalismo; y son detallados sobre los procesos de descarte y selección que conforman la dimensión racionalista del capitalismo). (Fernández Porta 2010: 130).



Fig. 10

Sergi Botella presentaba, en su aportación a la exposición 22.07.10 > 18.09.10 en la Galeria dels Àngels de Barcelona, una fotografía impresa en un folio, con un comentario al pie escrito a mano. La fotografía, enmarcada, retrata a dos hombres jóvenes, en un primerísimo plano, al estilo de las fotos hechas con cámaras digitales o móviles, en las que se intuye que un brazo alargado hacia el objetivo lo sostiene fuera de nuestro campo de visión. Es evidente que los dos protagonistas están “de fiesta”, y a eso se refiere la frase escrita por el que suponemos es la voz del autor, que a su vez da título a la pieza: *Perdonad pero no pude terminar mi pieza / estuve en los Monegros con unos amigos*. Inmediatamente pensamos en varias posibilidades: Botella pudo estar efectivamente en el desierto de los Monegros, en su festival de música electrónica, y presentar una muestra de su experiencia allí como su aportación para la exposición (no fabrica nada más, no altera esa realidad ni produce un comentario sobre ella), como ‘statement’ sobre su posicionamiento respecto a su producción artística. Vivir la vida y enseñarla sería su aportación, sin necesidad de crear sentidos mediante formas, pues el interés reside en lo que ocurre en la vida cotidiana.

Por otro lado, pensamos en la posibilidad de haberlo falseado todo; pudo no haber estado en los Monegros y descargar esta imagen de Internet, haberla sacado cualquier noche en cualquier lado, y ser todo parte de un plan en forma de guiño. En

cualquier caso, el artista mismo lo relata, en su página web, de la siguiente manera: “Haciéndome pasar por fotoperiodista pude retratar a diferentes asistentes con el fin de tener un material de mi experiencia en dicho evento. Decidí crear esta composición con este título puesto que no pude ni quise terminar la pieza que tenía en mente y preferí asistir a dicho evento y aprovechar la experiencia como material de trabajo”. Su explicación nos aclara que se trata efectivamente de algo vivido (bajo el disfraz de fotoperiodista, figura legitimada) pero luego simplemente añade que no tuvo tiempo de realizar el trabajo previsto y que recurrió a usar la documentación de su viaje. En realidad el gesto de documentar la experiencia y su procesamiento en algo legible representa de forma precisa cómo entiende su relación con su producción: está inserida en su cotidianidad, y a la vez ésta se ve conformada por el uso artístico que le da. Es así que la vida cotidiana se muestra en la misma posibilidad de ser vivida en su potencialidad artística y reinsertada como producción²⁴.

Es Decter que propone a On Kawara como un paradigma del trabajo artístico y la cotidianidad ocupando la misma zona espacio-temporal, pues en su trabajo el acto pictórico equivale a la vivencia de lo cotidiano²⁵. Cada año desde 1966, On Kawara ha producido sus *Date Paintings*, que muestran la fecha del día en que fueron pintadas, en tipografía blanca sobre un fondo negro y en el formato del país donde fueron realizadas, siempre en inglés. La pintura es muy precisa, variando en medidas, de manera que el proceso es meticuloso y puede ser largo. Si Kawara no lo termina a las doce de la noche del día en cuestión, lo destruye. Las pinturas acabadas son almacenadas en cajas, sobre las cuales se pega un recorte de periódico del día respectivo. “Todo constituye una repetición, la repetición metódica del acto pictórico como acto equivalente a la vivencia de lo cotidiano: vivir es para On Kawara pintor, del mismo modo que la pintura – su tiempo de ejecución – asume una parte importante de su vida” (Guasch 2009:30).

²⁴ De la web del artista, recuperado el 10.10.2015 de <http://www.votox.net/sergibotella/>

²⁵ Anna Maria Guasch cita a Decter en *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. (Guasch 2009:30).

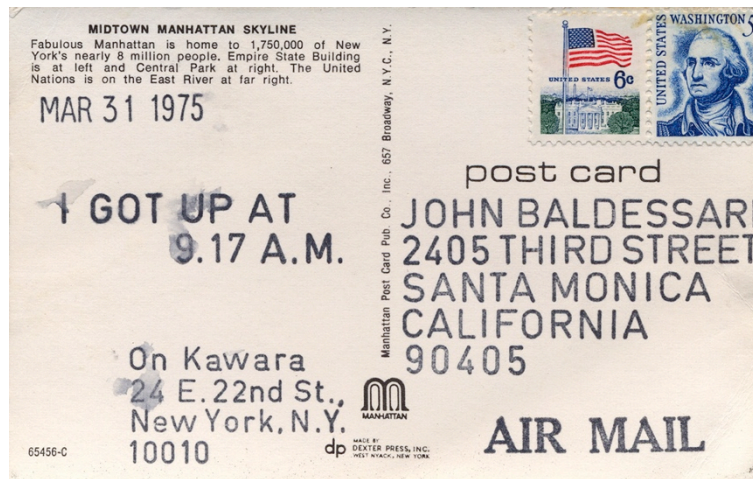


Fig. 11

On Kawara exhibe estas pinturas acompañadas de documentación como libros *I met, I read, I went*, y postales enviadas a amigos: *I got up at*, que mantienen una especie de informe de su vida que se ciñe a sus actos diarios cotidianos más básicos, forjando un relato lo más alejado posible del comentario personal, la expresión subjetiva o la anécdota. Es, de esta manera, una forma de registro basada en el protocolo y la documentación objetiva que se convierte en un archivo autobiográfico. Su serie *I am still alive* se acerca al gesto que hace Botella con su fotografía ausente, que da constancia de su experiencia, y en definitiva, de su existencia. Se inició con tres telegramas en los que se leía: “I am not going to commit suicide. Don’t worry”; “I am not going to commit suicide. Worry”; y “I am going to sleep. Forget it”. A partir de entonces, Kawara envió a diario a amigos y conocidos telegramas donde sólo se leía “I am still alive”, haciendo un acto normal como constatar la existencia mediante un medio y unas formas que se suponen diseñadas para la urgencia. Así, afronta más directamente el motivo esencial de toda autobiografía, la conciencia del paso del tiempo hacia un evento ‘todavía’ no acontecido en la medida en que puede continuar siendo narrada (Guasch, 2009:35).

Volviendo a la obra de Botella, podríamos imaginar que la pieza es parte de una colección de instantáneas sobre una falsa vida, un alter ego o un doble de su “Yo-artista” que aparece como un “Yo-fiestero”, opción que cobra cierto sentido en relación

al cuerpo de obra del artista, que a menudo trata sobre el universo de la noche, la música y la fiesta. En este sentido, aparece la idea de la identidad como disfraz, como mascarada, como algo transitorio, y la idea derivada de la posibilidad de identidades diferentes, o ninguna identidad fija. En cuanto a la veracidad de la propuesta del artista, son precisamente las particularidades de la autobiografía – la división y la distancia del sujeto respecto a uno mismo y el espacio de la verdad y el de la narración – las que generan conflictos acerca de la autenticidad de la misma, frente a lo que nos preguntamos: ¿cómo cambia nuestra posición como espectadores ante un texto o una imagen que parece real porque se narra como tal, si no lo fuera en realidad? ¿qué papel tiene la ficción en la narración de la propia vida? Si el sujeto esencial es una ilusión, una construcción, ¿qué importancia tiene la verdad en el relato?



Fig. 12

Esto es exactamente lo que explora Christian Boltanski en sus trabajos tempranos, en los que crea y expande una autobiografía inventada, revelando la identidad como construcción: “En 1968 Boltanski empezó a reconstruir su infancia. Como no siempre podía recordar ciertos episodios con claridad o no tenía material que los documentara – o elegía hacer ver que no tenía fotografías de su infancia -, cubrió las lagunas con material de otros, construyendo así escenas y personajes que se atribuía. El proyecto (en progreso) tomó muchas formas diferentes, desde publicaciones a performances o instalaciones”. Es ese ejercicio de escoger, o inventar, lo que se muestra

a los otros sobre uno mismo, lo que el mismo Boltanski comentaba de esta manera: “De todas maneras soy una persona más bien construida, y mi realidad va desapareciendo más y más. Supongo que en parte es así para todo el mundo, artista o no. Tú decides qué parte de tí mismo se muestra o no” (Steiner, Yang 2004:68).

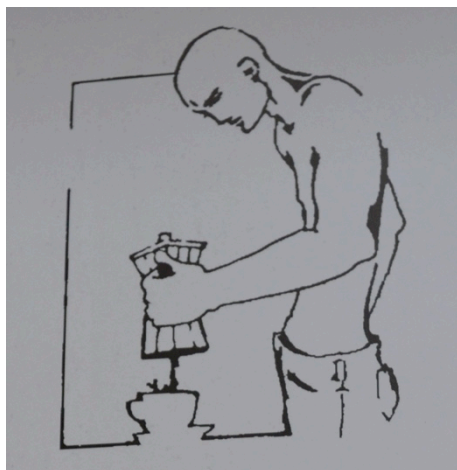


Fig. 13

Anita Leisz, una artista austríaca que creó en los 90 la figura de cómic *Den Rest* (El resto, en el sentido de ‘el resto de mí mismo’) como compañero virtual para sí misma, explora las posibilidades de desarrollar todas aquellos caminos que en la realidad de una vida lineal no puede abarcar. Leisz equipó al personaje de *Den Rest* con una historia de vida propia, un pasado, un presente y un futuro, y las cualidades, rasgos y ambiciones que ella misma no poseía o no podía poseer – por raza, sexo o personalidad –. Con *Den Rest*, Leisz cuestiona la posibilidad misma de presentar la biografía de alguien como un todo coherente, como una narrativa congruente. Muestra así como las historias de vida son siempre porosas, fragmentadas y muchas veces confusas. La narrativa de la vida de *Den Rest* toma giros, cambios y saltos hacia atrás y hacia delante en el tiempo o entre gente y lugares; interpreta otros personajes y se inventa eventos que nunca tuvieron lugar, y a veces su vida parece mezclarse con la de la artista (Steiner, Yang 2004:38).

“Yo soy mi trabajo”, dice el artista Simon Fujiwara (Grant, 2012). *Welcome to the Hotel Munber* es un trabajo que muestra el trabajo del artista como aquel que presenta una ficción como si de una verdad se tratara. Este proyecto se centra en la experiencia de sus padres - una pareja interracial, un japonés y una inglesa -, que en los años 70 vivieron en la Costa Brava en España, regentando un hotel en un contexto político y social, la dictadura franquista, que desconocían anteriormente a su llegada al país. La documentación y anécdotas de esos años teñidos de la atmósfera de opresión del régimen que rodearon la infancia de Fujiwara, dieron lugar a infinitas posibilidades de historias imaginadas. En la obra, Fujiwara hace una supuesta recreación del bar del hotel, que declara fue fundamental para su devenir como artista, aunque en realidad, él no había nacido aún en esa época. La instalación del Hotel Munber crea un entorno que imita el estilo estereotipado kitsch del bar español, con madera oscura, barriles de vino, jamones de mentira y salchichones colgados, decoración flamenca y una cabeza de toro. Todos los objetos, pero, con cualidades fálicas, están sutilmente dispuestos de manera que remiten a un imaginario pornográfico, casi cómico, que opera como la referencia a una subyacente opresión sexual del régimen.

Las cosas, en los escenarios creados por Fujiwara, funcionan a la vez como lo que son – obras de arte, objetos – , y como parte de la narrativa – como el decorado de una obra de teatro, sirven a un propósito – .



Fig. 14

Fujiwara dice haber intentado escribir una novela erótica sobre esta época, con sus padres y el Hotel Munber como protagonistas y la represión de la sexualidad franquista como telón de fondo, que nunca pudo de hecho escribir. En una de las presentaciones de la obra, para una performance en el escenario recreado del hotel, el artista lee pasajes de la supuesta novela como conferencia sobre su vocación de escritor frustrado. Tanto en este como en otros trabajos, el artista no aparece solamente como personaje principal, tema o punto de partida de la obra, sino que también se hace presente como actor, representándose a sí mismo. La vocación frustrada de Fujiwara como escritor, no solamente sigue la misma estrategia de desarrollar por un espacio de tiempo (la obra) los diferentes caminos que su vida hubiera tomado bajo algún supuesto, sino que también habla de su aproximación al arte: su tarea consiste en re-inventar la propia vida y presentarla como relato, mezclando la labor de la investigación con la de la ficción. Lo hace de manera repetida, tomando su identidad, su voluntad, sus experiencias, sus deseos, sus ideas o sus frustraciones como fuente y como objetivo. Su labor es la de *performatizar* su autobiografía (o la de la autobiografía performativa), haciendo una arqueología ficticia.

Tracey Emin crea su biografía pública haciendo lo contrario: su práctica aparentemente muestra la *realidad* de la vida de la artista, dando especial atención a los detalles personales e íntimos. Inventada o no, Emin hace un esfuerzo de muestra de *autenticidad*, recreada o real, que lleva lo privado al espacio de lo público y borra las distinciones entre su vida personal y su vida artística. En *Everybody I Have Ever Slept With 1963-1995*, mostraba una tienda de campaña en el interior de la cual había cosido todos los nombres de las personas con las que había dormido durante su vida, desde amigos de la infancia a amantes, además de relatos de las mismas situaciones. Estas historias, de alcoholismo, violación, traición y confesión de sus propios fallos dan una impresión de realidad e intimidad que, de todas formas, sigue estando escenificada y presentada en una exposición, donde el público es alentado a mirar, casi a espiar en su mundo privado y la cuestión sobre lo ‘real’ y lo performativo escenificado para la obra y el espectador queda abierta (Steiner, Yang 2004:20, 88).



Fig. 15

Así, el valor de la autenticidad no determina la eficacia de la obra, al contrario, abre la posibilidad de la revisión de la estructura del relato sobre uno mismo. En *No soy Yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* Estrella de Diego apunta al papel de la antropología (entre las más importantes aportaciones la de Levi Strauss y su estrategia narrativa en “*Tristes Trópicos*”, que incluye sus notas personales) como clave para la introducción del valor objetivo del testigo y su autoridad cuestionable, que anuncia que hablar de los otros es hablar de uno mismo – y a la inversa –, y que la búsqueda de uno mismo siempre se despliega en la ficción, desplazando el valor de la autenticidad hacia la eficacia del relato (De Diego 2011:37). La autobiografía, desligada de su obligación de veracidad en la modernidad, se presenta entonces como un territorio amplio para la reflexión. Así precisamente lo hace Botella en *Perdonad pero no terminé mi pieza*. En la fotografía no aparece el artista, pero eso sólo lo saben los que le conocen.

En realidad importa poco, si pensamos que el autorretrato – ya que el autor se inscribe en la situación retratada con su rúbrica – en este caso pasa por la ausencia del cuerpo de uno, y la presencia de “unos amigos”, que le definen, le infieren unas características concretas.



Fig. 16

El artista macedonio Oliver Musovik utiliza también sus relaciones personales en su obra, explicando historias sobre su vida cotidiana, repletas de anécdotas banales y con un tono irónico, que hablan de sus amigos, familiares y vecinos. En el trabajo de Musovik la biografía de sus contemporáneos es inseparable de la suya propia, y construye un relato más grande que hace referencia al desarrollo del país y la historia presente de los Balcanes. En su trabajo “My best friends”, del 2002, presenta una serie de imágenes en las que aparece él mismo con una persona al lado, uno de sus mejores amigos, junto con un texto, en el que relata cómo se conocieron y cuál era y es su relación de amistad:

Hristina Ivanoska (28) y yo nos hicimos amigos en el 1998 en una colonia de artistas. Durante un par de años trabajamos juntos en un proyecto de una fundación. Recientemente, se ha juntado con un novio que a mí me desagrade abiertamente (él siente lo mismo por mí). Esto se ha convertido en un problema para Hristina y yo, y como resultado nos estamos distanciando y ya no confiamos el uno en el otro como solíamos hacerlo” (Steiner, Yang 2004:148).



Fig. 17

La presencia puede ser pues sustituida por algo que refiera al autor, un rastro en forma de inscripción, o en forma de las cosas que le pertenecen. Así funciona “*Autobiography*”, uno de los 18 libros de artista de Lewitt, consta de más de mil instantáneas de cada detalle y objeto de su casa – estudio, antes de mudarse de NYC a Italia. Es un inventario de cosas sin principio ni final, en el que los objetos sustituyen su ‘ausencia’ y constituyen la ‘presencia’ de su vida. Dispuestos en cuadrícula como estructura jerárquica que les otorga a todos el mismo valor, los sitúa y los aplana como ejemplares categóricos. Según Rosalind Krauss, “una vida se transforma así en un sistema taxonómico”²⁶. El ejercicio de tomar las cosas que a uno le rodean y presentarlas como evidencia de su existencia es a la vez un autorretrato en el que la visión no se enfoca hacia uno, sino hacia lo que uno ve, o cómo lo ve. *The Boat of my Life* es un trabajo del artista Ilya Kabakov donde hace un ejercicio de autobiografía a través de los objetos de su vida, tal como hacía LeWitt, presentando la historia de su vida a través de lo que parecían ser objetos cotidianos acumulados a lo largo de los años en cajas, en cada una de las cuales había un panel de cartón con fotos y pequeños textos, explicando recuerdos fragmentados del artista y representando cada una un período de su vida, todas ellas situadas en el interior de un gran barco de madera al que el visitante podía acceder por unas escaleras laterales (Steiner; Yang, 2004:136).

²⁶ Anna Maria Guasch cita el texto “The Lewitt Matrix” de Rosalind Krauss publicado en 1993 en *Sol Le Witt Structures 1962-1993* por el Museum of Modern Art (Guasch 2009:65).



Fig. 18

Viendo estos trabajos según la lógica de Rosalind Krauss y *las operaciones del índice*, que analizábamos anteriormente, se hace patente la ausencia como índice del artista, a la vez que como revisión crítica de la propia noción de autor. Anna Maria Guasch habla al respecto de Jean Luc Godard y su *JLG/JLG. Autoportrait de decembre, 1995*, autorretrato en el que, según la autora, “manifiesta su presencia como autor sólo mediante su ausencia, no muestra al autor sino lo que éste percibe. Godard se concibe como artista y receptáculo, reflejo y soporte de escritura, acciones que nunca podrían suceder si el autor “autorial” reinara pues su ego ocuparía el lugar del mundo”. Es lo que Kaja Silverman describe así: “Nos sitúa ante un nuevo modelo de autor, el autor como “lugar” donde se inscriben las palabras y las formas virtuales o el artista como soporte de escritura” (Guasch 2009:57).

La ausencia es, de hecho, una estrategia muy presente en el autorretrato y la autobiografía. La distancia respecto a uno mismo es indivisible del propio hecho de hablar de la vida de uno. ¿Cómo nos narramos a nosotros mismos y qué es lo que esta narración implica? Es precisamente en el ‘mirarse desde fuera’ que supone relatar la propia vida donde se da una suerte de juego entre lo mismo y lo otro, o de presencia y ausencia, en un intercambio de papeles en el relato: se trata de una división del sujeto en dos espacios, o de la aparición y convivencia de dos sujetos; el que ocupa el lugar del tema o del objeto; y el que lo “desenmascara”, el que narra, que llena la ausencia del yo narrado: “(...) sólo el orden impuesto por la narración – las cosas son al final como se

narran – permite que esos dos *yo* – un *yo* presenta a otro *yo* – logren establecer un lugar de encuentro para dos realidades tan aparte” (De Diego 2011:38).

En el caso de Botella, los amigos de la fotografía funcionan como evocación del sujeto ausente; ya lo hacía Tracey Emin con sus polaroids *Retrato de la artista en Los Ángeles*, en 2005, donde nunca aparece ella misma. Aún antes, en el 1999, cuando fue nominada al prestigioso premio Turner, Emin decidió trasladar su cama con sus objetos personales a la Tate Gallery en Londres. La instalación incluía tampones, condones, pañuelos, zapatos sucios, colillas de cigarrillo y demás objetos que parecían presentar la realidad de su vida sin mediación, sin edición o producción de los hechos. Estos hablaban, al fin y al cabo, de ella en su ausencia poniendo al espectador en la posición de proyectar sus propias ideas especulativas sobre el estilo de vida y personalidad de la artista.



Fig. 19

Algo diferente era, en este sentido, el gesto de Rauschenberg exponiendo su *Bed*, de 1955. Colgado en la pared como un cuadro tradicional, no es un relato de la intimidad del artista a través de sus objetos personales, de su rastro, sino un comentario sobre lo indivisible entre la vida y el arte: “La pintura se relaciona tanto con el arte

como con la vida... y yo intento trabajar en ese espacio que hay entre ambos”²⁷. En el mismo gesto de cubrirlo de pintura como si de una tela tradicional se tratase, y de colgarlo en la pared enmarcado como tal, lo más cotidiano deviene obra. Danto apuntaba que “quizás no sea casual que en una ocasión Rauschenberg expusiera una cama, como si el arte – igual que la filosofía según Whitehead – no fuera sino una colección de notas a pie de página de Platón_ una cama en la que, con toda seguridad, nadie podría dormir, adosada en vertical a la pared y embadurnada de pintura” (Danto 2002:36).

Pero volviendo a la idea de que las cosas son como se narran – el sujeto es a través de sus construcciones y sus relatos – podemos hablar entonces de producción de la imagen como auto-producción, o producción de identidad. Dice José Luís Brea que “la imagen es puesta en evidencia como “fábrica de identidad”, como el espacio en el que el sujeto se constituye en el recorrido de “sus” representaciones (...)”. Y vuelve a la idea de que “en el espacio de la representación uno es siempre otro”. Así, “(...) el espacio del autorretrato se abre como territorio de *otredad*, de constitución en acto, en puro proceso del yo como fabricado y por lo tanto como homologado al cualsea, al yo que es “ninguno y todos”, al sujeto multitud. El artista ya no es el “investidor” de energía identitaria y su poder ya no se reserva para sí mismo, o para los otros sólo como por emanación, como por empatía. Sino que en todo acto de visión (...) comparece un sujeto-en-proceso, (...)” (Brea 2003).

²⁷ Es en la misma explicación de la pieza en el web de Moma donde se encuentra esta cita de Rauschenberg, donde encontramos un enfoque contradictorio: “Su cama, aún hecha, se convierte en un autorretrato íntimo (...)”. Recuperado el 09.03.2015 de http://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955



Fig. 20

El trabajo más temprano de Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, es tal vez el más claro ejemplo de lo que expone Brea; en todas sus fotos aparece ella misma, caracterizada como alguien otro, en lo que parecen fotogramas de una película; es en la imagen que se constituye la identidad del sujeto que representa. En 1977 Sherman empezó la serie, fotografiándose a si misma en la piel de personajes de película. En vez de imitar a estrellas de cine en películas conocidas, optó por escenas de películas menores en blanco y negro, para explorar los clichés cinematográficos y los estereotipos de la feminidad en él. La misma Sherman interpreta a todos estos personajes, por lo que ellos comparten unos rasgos estandarizados y se funden detrás de esta especificidad. Al mismo tiempo, pero, ella esconde su identidad debajo de la de las actrices o los personajes que interpreta (Steiner, Yang 2004:19).

El sujeto de Cindy Sherman es, además, un ‘otro’ anónimo, múltiple. Los roles que adopta nunca tienen nombre propio, sino que dan una imagen de los sutiles estereotipos de las representaciones cinematográficas de la mujer, que se generan en el propio acto de su representación. En su caso, pero, no se trata de su propia identidad en el sentido autobiográfico: argumenta de Diego que no siempre la presencia es equivalente al autorretrato, sino que a veces remite a un “Yo ejemplar”, en una especie de *juego de antirretrato* (De Diego 2011:66) que habla más de la identidad colectiva y de la imposibilidad misma de hablar de uno mismo sin ser a la vez otro.

Esto es a lo que Danto se refiere cuando habla del “modelo transparente”, la noción de que cuando uno es modelo – de algo otro – la identidad propia se desvanece y no es percibida aunque esté siempre allí (en la fotografía, en la pintura): “Cuando éste es una figura demasiado familiar para que su identificación quede en un segundo plano, el modelo está mal elegido: Elizabeth Taylor, Jackie Kennedy o Richard Nixon serían malos modelos, por tener una identidad demasiado fuerte como para desvanecerse (...). Forma parte de la estructura de una transfiguración metafórica que el objeto conserve su identidad y que sea reconocido como tal. Por eso hablamos de transfiguración más que de transformación (...)” (Danto 2002:242-243). Es con el tiempo que el modelo puede dejar de ser transparente y alcanzar cierta identidad, como en el caso de Sherman, en el que a pesar de no hablar de sí misma en los autorretratos (posando como el estereotipo de la mujer retratada en el cine) no deja de estar presente como autor de la obra. Según Anna Maria Guasch: “ Los diferentes papeles que la mujer adopta (...) provienen del artefacto cultural. Sherman es la artista que ha producido y a la vez, la modelo que ha interpretado esos papeles (...): es siempre ella y nunca es ella” (Guasch 2009:77).

Y citando a Linda Hutcheon, Guasch añade que Sherman no narra su vida ni hace un autorretrato: “En realidad, “ella misma es la mirada a través de la cámara, la activa ausencia presencia, el sujeto y el objeto de su representación de mujer como signo, de mujer como posicionada del género, pero también de la raza y la clase”²⁸. Y lo hace de forma alegórica: “La chica (...) constituye la alegoría de una persona cualquiera para un inconsciente mítico” (Guasch 2009:80), el inconsciente mítico del cine, su gramática y su imaginario construido. Es en la escenificación de la postura y del entorno de la serie de Sherman que encontramos la existencia del Otro: en la mirada externa que presupone tal teatralidad. Y esa mirada implica la cámara, el testigo y la posibilidad del voyerismo y la mirada masculina. De manera que esa existencia del otro se convierte en lo central del trabajo, hasta el punto de resultar mucho más una “biografía cultural” que un autorretrato, según Guasch: “Lo que vemos no es un autorretrato sino una superficie que remite a sí misma, es la apariencia de la identidad femenina proyectada en “la imagen de la representación” (Guasch 2009:84), “ya que en

²⁸ Guasch cita a Linda Hutcheon en *The politics of postmodernism*, Routledge, Londres 1989, p.156 (Guasch 2009:82).

cierto modo Sherman se sirve de retratos para examinar las condiciones culturales en las que se dibuja la identidad. Desde ese punto de vista, sus autorretratos se erigen en ‘meta narraciones’ sobre la subjetividad de la artista, escudriñando en el interior de los conceptos de identidad y subjetividad hasta convertirse en una biografía de ellos mismos” (Guasch 2009:85).

Por otro lado, la artista Eleanor Antin explica su ejercicio de interpretar diferentes papeles en su práctica artística: “Interpretar papeles tenía que ver con mi sentimiento de no tener un yo. Y no lo echaba de menos... (pero) estoy en todas mis piezas, incluso si no me ves” (Steiner, Yang 2004: 37).



Fig. 21

A través de la creación de personajes inventados, Antin se enfrenta a cuestiones de género y la formación de la identidad femenina. En 1972 creó el personaje *The King*, una idealización estereotipada de un alter ego masculino y en 1973 *The Ballerina*, la idealización de un Yo femenino. En este sentido, su esfuerzo se aproxima a aquel de Sherman y su representación de la imagen de la mujer representada en el cine. “Antin quería que la Bailarina simbolizara no solamente alguien que baila sino ‘todos los tipos creativos y aspirantes a un ideal’. Mientras las fotografías parecen representar una

bailarina de gran postura y refinamiento, el vídeo que las acompaña (*Caught in the Act*) revela sus esfuerzos para mantener poses aparentemente perfectas. Constantemente cayéndose, tropezándose y perdiendo pie, tiene que apoyarse en un palo de escoba o en una silla escondida. De esta manera, Antin interpreta a alguien que está intentando imitar su ideal pero fracasa repetidamente” (Steiner, Yang 2004:34).

Este territorio de la *otredad*, que aparece en la obra de Botella cuando se representa como otro – porque él no aparece en la imagen pero también en el sentido en que documenta su propia vida como algo extraño, ajeno – tiene mucho que ver con el giro antropológico que Hal Foster expone y cuyas consecuencias en el arte critica en el texto “*El artista como etnógrafo*” (Foster 2001). Según Foster, esta tendencia, que se extendió entre las diferentes disciplinas de la historia cultural en la década de los 70 (Burke 2006), permitió ver la propia cultura desde un punto de vista ‘externo’, por las razones que expone: la antropología es la ciencia de la alteridad, del estudio del otro radicalmente diferente. Por otro lado, toma como objeto la cultura como campo ampliado (abarcando muchos más aspectos de la vida también cotidiana e individual, que hasta entonces); además, se considera que habita en lo interdisciplinario, una posición muy valorada en el arte contemporáneo. Para acabar, en los últimos tiempos, incorpora un importante elemento de autocrítica y autorreflexión también en sintonía con la tendencia de los estudios históricos y culturales. Según Foster, así fue como este giro incluyó también a los artistas: “Recientemente, la vieja envidia del artista entre los antropólogos ha invertido su orientación: una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos: Si los antropólogos querían explotar el modelo textual en la interpretación cultural, estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse” (Foster 2001:186). Parece que Botella hace este desplazamiento para ver su vida, sus pretendidas costumbres, desde fuera, como algo otro; como el etnógrafo. No podemos dejar de notar, además, que lo que Botella retrata es algo *desfamiliarizado*; en el desierto, tierra de nadie, aparece el festival de los Monegros como un evento fuera de lo ordinario, de lo estructurado, de lo ordenado; una explosión de lo *freak* como lo lee De Diego: “lo que pertenece a un sistema y aquello que lo desborda y lo desbarata”, que perturba un sistema, una identidad, un orden

(Foster 2001:186); en cierto sentido, el lugar de la locura, fuera de los límites de la civilización.

El túnel i la por es otro proyecto de Sergi Botella que tiene su recorrido también en la mirada de otro, y el análisis de uno mismo como ajeno. Con motivo del reciente ciclo *Composición de lugar* en el Espacio Cultural de Caja Madrid de Barcelona, el artista se somete a terapia con un psicoanalista para descifrar con su ayuda una serie de puntos claves, traumáticos, de su vida, que luego van a ser presentados en la exposición mediante una serie de fotografías del fotógrafo Goran Bertok (Segade 2010).



Fig. 22

La terapia con el psicoanalista supone un desplazamiento de la responsabilidad de la visión de Uno mismo como el Otro, a través de la mirada *objetiva* del terapeuta, que es ubicada en territorio neutral por un lado, y que es *objetivizante*, en cuanto que hace del paciente un ‘otro’ al que analizar. Es en la mirada del psicólogo donde se realiza la representación, por tanto, en palabras de Brea, la producción de identidad del sujeto, a la vez objeto: “(...) en los actos visuales y en el curso de sus realizaciones (...)

se cumple también (...) un similar efecto de posición, de constitución efectiva del sujeto-en-proceso precisamente en sus actos de visión (en el ver y ser visto)” (Brea 2003).

Es precisamente lo que Godard expresaba diciendo: “Cuando estás mirando, tus ojos están aquí y miras fuera, y lo de fuera se devuelve a través de tí (...). Para ser yo mismo necesito proyectarme a mí mismo fuera” (Guasch 2009:62). Anna Maria Guasch habla sobre el autorretrato de Jean Luc Godard en JLG/JLG de la siguiente manera:

La ambigüedad del título, JLG/JLG, pone de relieve la negociación entre dos diferentes personajes, el autor ‘dentro’ del texto y el autor ‘fuera’ del texto (el que opera en el film y el que lo hizo), y desvela una competencia entre ‘el autor como receptor’ y ‘el autor como personaje legendario’. (...) Nos llevaría a entender su necesidad de negarse a sí mismo, su ego, con el fin de transformarse en un ser universal para reflejar su propio lenguaje. El Godard que sobrevive a su muerte como autor no es un narrador o un escritor, sino un “receptor”, es decir, no un yo biográfico, sino un soporte de escritura, una página o una pantalla en blanco. Y aquello que recibe es el lenguaje mismo, que emerge como el auténtico elemento del discurso y de la escritura. (...) la autobiografía constituye para él un programa teórico más que una mirada sobre la vida humana. (...) la persona permanece anónima y la fotografía se convierte en teoría y a la vez literatura e historia.” (Guasch 2009:62-63).

Podríamos hablar también del proyecto de Botella como ejemplo de la *cultura confesional*: Estrella de Diego aborda el tema de la autobiografía como confesión desde el caso de Jean Jaques Rousseau y su libro “*Las ensoñaciones del paseante solitario*” de finales del XVIII, que sitúa como la ruptura con el proyecto ilustrado de una subjetividad única y como uno de los primeros ensayos autobiográficos de la literatura occidental, clave para entender la construcción de la identidad moderna. De Diego apunta que Rousseau no intenta hablar de sí mismo para los otros, sino para él mismo, de modo que su trabajo se convierte en una suerte de confesión que supone un juego exhibicionista en el que encontramos la esencia de la fascinación que despierta la autobiografía; una “promesa constante de desvelamiento de la intimidad” (De Diego 2011:33). Parece entonces que lo que hace Rousseau es escribir la propia vida para entenderla; poner en orden los recuerdos, relatarlos para volver a vivirlos. Es en este sentido, con Paul de Mann, que De Diego propone entender la autobiografía como *forma de restauración del sujeto*, de la narración del trauma, más tarde potenciada por

la psicología y la terapia, que estará muy presente en los trabajos de artistas como Sergi Botella.

El texto del comisario Manuel Segade para el catálogo habla también de otra parte del proyecto, un diálogo público en el que participó el comisario, la madre, la exnovia, el psicoanalista del artista y el artista mismo, donde discutieron sobre la vida y obra de Botella. Parece entonces que el artista utiliza la mirada de su familia como el más veraz mecanismo de control sobre sí mismo; ya que uno no puede llegar a hablar realmente sobre sí mismo, pues al hacerlo siempre adopta una máscara o le separa una distancia convertida en parodia, la familia aparece como el testigo más cercano a la verdad, que nos dará más información sobre nosotros mismos una vez la hayamos descifrado. Además, implicar así a la familia en un proyecto artístico es un gesto atrevido y violento, que viola las convenciones de la narrativa en primera persona y transgrede radicalmente los espacios del arte y la vida privada. En este gesto, Botella da la responsabilidad de su retrato a los otros; al psicoanalista, al fotógrafo, a su madre. Escribe Segade: “(...) es un ejercicio de existencialismo exhibicionista equilibrado a partir de la reafirmación de la discontinuidad y la desposesión que supone la mirada de los otros. La transgresión de hacer balance en manos de terceros es, de nuevo, una herramienta de elaboración de trayectoria ” (Segade 2010).

En otras palabras, De diego alude a uno de los personajes de la instalación “10 Characters”, de Ilya Kabakov, “*El hombre que colecciona las opiniones de otros*” para hablar del sujeto vacío, “ (...) que define su vida a través de personajes, casi un ejercicio de ventrílocuo” (De Diego 2011:190).



Fig. 23

Volviendo a la representación del yo a través de la mirada de terceros, el conocido trabajo de Sophie Calle es seguramente el mejor exponente de esta delegación: *La filature* (*La sombra*, también llamado *El detective*) en la que Calle invirtió los papeles y se puso en el lugar del sujeto espiado: pidió a su madre que contratara a un detective para que la siguiera en su día a día, y entregara un informe de lo sucedido, de sus horarios y movimientos, incluyendo material fotográfico. Calle, sabiendo que el detective la estaba siguiendo y queriendo atraerle y guiarle, acabó subvirtiendo los roles otra vez: el detective, el que mira, acabó siendo observado por el sujeto, el que es visto. Las fotografías del detective en que ella aparece se entrecruzan con las de ella, en las que el detective es el fotografiado, y son acompañadas por comentarios de la artista que se pregunta por esta intersección: “*Is he enjoying this wasted, diffuse and fleeting day that I’ve offered him – our day?*” (Steiner, Yang 2004:90).

Presentando con el reportaje fotográfico resultante un testimonio externo, objetivo, de su existencia, acompañado de estos comentarios que ella misma escribía, Sophie Calle subvertía con este trabajo la dirección de la mirada tradicional en la autobiografía para presentarse como un *intruso en la propia vida*, en palabras de De Diego, remitiendo además de a las cuestiones de la mirada del espectador, al *voyerismo*, al tema de la verdad y la ficción en el relato y a las versiones narrativas.

Sometiéndose a la imagen de su vida que proveen otras personas, Sophie Calle mezcla su propia versión de su vida con la de otros, desdibujando constantemente los límites entre lo imaginario o lo ficticio y lo real. Así, su autobiografía funciona otra vez como una *interfaz* (Steiner, Yang 2004:90), donde se encuentran las ideas y las proyecciones de otras personas sobre su persona.

En el proyecto *Suite vénitienne*, Calle siguió a un extraño, un hombre que había visto por casualidad en una fiesta, hasta Venecia y luego por las calles de la ciudad, haciendo esta vez de detective e involucrandose cada vez más en la historia que ella misma proyectaba del sujeto al que seguía y en las implicaciones del hecho de espiar a otro. Inventó un nombre para el personaje y durante su viaje cavilaba posibilidades de sus razones para estar allí o contextos para sus acciones, hasta el punto de que escribía: “I mustn’t forget that I have no feelings pf love for Henri B.”



Fig. 24

Danto explica la noción del voyeurismo que tanto aparece en el trabajo de Calle, partiendo de la estructura del autoconocimiento, analizada a la luz de las teorías de Sartre: “A la conciencia consciente de sí misma – y no hay de otra clase para Sartre – la designa “para sí” (*pour-soi*), una conciencia inmediata de sí mismo como sujeto, e

inmediatamente consciente de no ser uno de los objetos de los que es consciente”. Y añade: “Sartre ilustra esto muy gráficamente con la figura de un *voyeur*, que en un principio es pura visión y se regala con miradas prohibidas por el ojo de la cerradura, hasta que de pronto oye pasos que se acercan y de pronto se da cuenta de que él mismo está siendo observado, de que repentinamente tiene una identidad externa, la del *voyeur*, a los ojos del *otro*. Consideraciones morales aparte, la estructura filosófica del descubrimiento es impresionante: me doy cuenta de que soy objeto a la vez que me doy cuenta de que otro es sujeto; (...)” (Danto 2002:33).



Fig. 25

La artista Nan Goldin trabaja desde la posición del voyeur en toda su obra temprana. A principios de los 70, Goldin empezó a fotografiar a sus amigos, algunos de ellos drag queens, transexuales y travestis. Steiner y Yan opinan: “Sus fotografías son tanto la documentación de sus relaciones personales con estas personas, con las que vivió durante períodos de tiempo, como un testimonio del rechazo, la ignorancia, o los avances sociales en EEUU. La obra de Goldin conforma una especie de banco de la memoria que da visibilidad a comunidades discriminadas” (Steiner, Yang 2004:176). Muchas de las instantáneas captan momentos íntimos de parejas en los que la presencia de la cámara resulta un elemento foráneo, que la artista parece introducir en la escena, pero, con la consciencia de las personas en ella, de manera que el resultado es una

mezcla entre un observador externo espiando, y un actor más de la situación que se retrata.

Hay aún otro aspecto del proyecto de Botella *El túnel i la por*, que tiene que ver con hecho de que el artista se someta a un proceso psicoanalítico – más o menos *auténtico* en lo que a la relación entre él y su terapeuta concierne, y a la revelación de hechos verídicos de su vida –, y lo hace como parte de su trabajo, poniendo de relieve el tratamiento terapéutico en sí como parte de un *plan cultural* en el que la autoayuda es un elemento esencial que tiene que ver con la categoría de la autorrealización y la superación personal. Eva Illouz habla de la sociedad que sitúa al individuo en el núcleo de las transacciones del capitalismo a partir de la influencia de la ética de la comunicación, las tendencias psicologistas de los años 60 y su lenguaje – especialmente de Freud y el psicoanálisis a partir de la primera década de 1900 en E.E.U.U, y más tarde de la literatura de autoayuda – en el funcionamiento de lo público, particularmente en el espacio laboral, hasta entonces separado de la vida privada. Illouz ilustra cómo conceptos como las necesidades personales, los deseos, las aspiraciones, las emociones, las capacidades de comunicación, la inteligencia emocional, etc. pasan a ser una parte indisoluble del lenguaje no sólo del trabajo, sino del sistema; tanto de la producción como del consumo (Illouz 2007). Desde entonces, se expande una nueva idea de democracia más cercana a lo que Lipovetzky llama la ‘sociedad de los derechos’ (Lipovetsky, Charles 2006); el individuo pasa a *tener derecho* a realizarse, a ser feliz, en parte debido a que el paradigma de salud se ha desplazado notablemente hacia el ideal de salud mental y psicológica y, por tanto, emocional.

Illouz añade: “En una línea similar, el crítico de arte Robert Hughes sugiere que nuestra cultura es una “cultura cada vez más confesional, en la que impera la *democracia del dolor*. No todos son ricos y famosos, pero todos sufrieron”²⁹. Podemos observar manifestaciones de esa tendencia hasta en el pensamiento filosófico. Žižek lo resume cuando destaca que Richard Rorty define al ser humano como “alguien que sufre dolor, y dado que somos animales simbólicos, alguien que puede narrar ese dolor”.

²⁹ Eva Illouz cita a B. Moore en *Reflections on the causes of human misery and upon certain proposals to eliminate them*. Beacon Press, Boston, MA, 1972. p.17. (Illouz 2007:127).

Žižek agrega que, como somos víctimas potenciales, “el derecho fundamental pasa a ser, como señala Homi Bhabha, el derecho a narrar, el derecho a contar la propia historia, a formular la narrativa específica del propio sufrimiento”³⁰.

En la línea de la narrativa del dolor, o de la cultura confesional, encontramos otra vez el trabajo de Nan Goldin, en las fotografías que muestran a la artista después de ser golpeada, víctima de malos tratos. Así lo describe De Diego, citando a la artista: “Años antes, en 1986, Goldin había presentado su diario visual, una especie de autobiografía en imágenes de la cual a menudo estaba ausente, mostrando lo sórdido de su existencia – de cada una de las existencias –; desvelando su rostro maltratado, espejo en cuyo horror reflejarse: “*La balada de la dependencia sexual* es el diario que dejo que la gente lea. Mis diarios escritos son privados: son un documento cerrado de mi mundo y me dan la distancia suficiente”³¹.

En este contexto, la psicología en su aplicación terapéutica hace un juego de diferencias, como dice Illouz, en el que “el ideal de autorrealización define a contrario una amplia variedad de disfunciones” (Illouz 2007:105). En este contexto, la psicología en su aplicación terapéutica hace un juego de diferencias, como dice Illouz, en el que “el ideal de autorrealización define a contrario una amplia variedad de disfunciones” (Illouz, 2007:105). Foucault ya lo desarrollaba en *El cuidado de sí*, donde describía cómo ya en la cultura griega la atención a las dolencias del cuerpo están estrechamente ligadas a la perturbación del alma. Así, la circulación entre ambas es continua, y la utilización de metáforas médicas es central en la descripción de las operaciones del cuidado del alma que debe ejercer uno a través de la filosofía. Con este paralelo entre medicina y moral, se crea la consideración hacia uno mismo como enfermo, cuyo disfuncionamiento debe reorganizar y corregir. El reconocimiento de la debilidad, y la atención a la necesidad, son cruciales y su mejora debe ponerse en práctica, ya sea por uno mismo, ya sea por alguien otro con las competencias necesarias, a través del

³⁰ Eva Illouz cita a Slavoj Žižek y Glyn Daly en *Conversations with Zizek*, Poliry Press, Cambridge, 2004, p.III. (Illouz 2007:127).

³¹ De Diego cita a Nan Goldin. *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture Foundation, Nueva York, 1986, pág. 6. (De Diego 2011:80)

ejercicio del régimen, la medicación, el control de los excesos, y la atención a los desórdenes morales y las pasiones (Foucault, 2006:61-65).

Es en el *cuidado de sí* donde Foucault ve el tema que la filosofía después de Sócrates acabó haciendo central para el “arte de la existencia”. Éste se desvinculó de sus preceptos filosóficos originales y adquirió la forma de un *cultivo de sí*, que ha llegado hasta nuestros días y se manifiesta en doctrinas diferentes bajo el imperativo de que hay que ocuparse de uno mismo como una actitud, una forma de vivir que se ha desarrollado en prácticas y procedimientos que se articulan, se enseñan y mejoran; se ha convertido en una práctica social, dando lugar a relaciones, intercambios y, en última instancia, a instituciones, es decir, conformando un modo de conocimiento y un saber (Foucault, 2006:48).

Ese Yo, como forma institucionalizada³², es el ideal que se extiende a los lugares de la vida cotidiana: “La narrativa terapéutica de la autorrealización tiene una penetración tan amplia porque se desempeña en una extensa serie de lugares sociales, tales como grupos de apoyo, *talk shows*, programas de asesoramiento o rehabilitación, talleres, sesiones de terapia, Internet” (Illouz 2007:110). Todos son lugares para la constante tarea de la representación y la reorganización del yo.

Así, vinculamos la idea de la identidad generada, producida, ‘trabajada’ de manera continuada y sin distinción entre espacios – público o privado, de la vida o del trabajo, del arte o del afuera del arte, etc. – con la *manera* en que esta identidad se realiza, como dos partes indivisibles de un mismo mecanismo.

³² Illouz argumenta su hipótesis del Yo como forma institucionalizada a través de la narrativa terapéutica basada en la autorrealización y el sufrimiento a partir de sus formas de organización impulsadas por actores como el Estado y su incorporación del discurso psicológico y la terapia – en servicios como los programas penitenciarios, la rehabilitación, la educación y la justicia – a partir de la preocupación por el tema de la integración y el bienestar en la posguerra (con la creación del Instituto Nacional de Salud Mental en 1946); la integración del lenguaje psicológico en el feminismo, la categoría de trauma introducida por los veteranos del Vietnam; y la industria farmacéutica y el manual de diagnóstico de la salud mental de 1945, en el capítulo “Sufrimiento, Campos emocionales y capital emocional” (Illouz 2007:126-138).

De esta manera, en el acto de la narración se sucede una *realización performativa*: Botella muestra la utilización de la terapia como proceso de normalización, resolución, pero también de reorganización de la experiencia en el acto de contarla, y de representación del yo. Este ‘Yo’ es el epicentro de una nueva concepción del sujeto como individuo cuyo fin último no sería nada más que la idea de la búsqueda de ‘Uno Mismo’. Viaje que es, por otra parte, interminable e ilusorio, y pasa siempre por el desdoblamiento; por un lado, porque es el relato de esa misma experiencia lo que la realiza, y por otro, porque en ese relato se divide por fuerza la voz del sujeto.

Lo que hace Botella es, entonces, *hacerse* al tiempo que sus representaciones, dejando que la narración se convierta en su realidad y dejándola en las manos y en los ojos del otro; viéndose a si mismo como a un extraño.



Fig. 26

NO-ONE IS MORE "WORK" THAN ME es un trabajo de Ed Atkins del 2014³³ en el que un performer actúa durante una jornada de ocho horas con una máscara que

³³ Ed Atkins. *NO-ONE IS MORE "WORK" THAN ME*, 2014. 14 Rooms, Fondation Beyeler. Recuperado el 09.01.2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=8XXzW6XcXyQ>

funciona como una cámara que permite la captura del movimiento y su reproducción en un avatar generado completamente por ordenador. Este avatar es la cabeza de un personaje que se mueve acorde pues con los movimientos, el habla y los gestos del performer que está en la sala, y se reproduce a su lado en vídeo, en una pantalla gigante.

La obra tiene que ver con su propia duración, las ocho horas como núcleo estandarizado de la jornada de trabajo, que en este caso se propone como una traducción literal de ocho horas de trabajo inmaterial. Durante este tiempo, el performer trabaja sin descanso para producir un discurso que supone una especie de anuncio de sí mismo, un intento de convicción y comunicación de su identidad. Al mismo tiempo, la naturaleza artificial del personaje creado se evidencia como un esfuerzo de trabajo enorme: el ordenador trabaja a todo rendimiento durante ese tiempo para producir la imagen acorde con la captura de movimiento, ejecutando un software de la más alta tecnología en el campo de la generación en 3D. Todo este trabajo se da en un entorno digitalizado, el producto de su esfuerzo es esencialmente inmaterial: la labor del performer, que elabora con su cuerpo físico y su tiempo, se desmaterializa con la digitalidad de su correlativo computerizado. Éste, el avatar, está presente porque se anuncia a sí mismo pero no existe sino como trabajo digitalizado, y es a la vez dependiente de su fuente (el performer), y autónomo, pues ya es una imagen concreta que existe como tal. De esta manera, no está claro si el performer es de hecho el suplente del avatar digital, porque los dos cuerpos, el real y el digital, se encuentran en una posición en la que no acaban de ser solamente ellos mismos.



Fig. 27

El trabajo de Atkins se cuestiona cómo puede ser considerado el trabajo hoy, en el contexto digital, y cuáles son los productos y las consecuencias de este trabajo inmaterial. Atkins coge los métodos emblemáticos de el trabajo de la era del conocimiento y la información, sus formas específicas, es decir la computación y la red, que desmaterializan el conocimiento, los objetos, y los tiempos de producción, y los utiliza como fuente, medio y tema de su trabajo. En concreto, se fija en cómo el individuo se posiciona delante de este tipo de trabajo, o cómo éste trabajo lo transforma. El aislamiento, la proyección de la personalidad en la red, o la fascinación por la tecnología son los temas que sus personajes avatares elaboran en los discursos de sus vídeos o performances. David G. Kreps apunta que la reciente aceptación social del hecho de pasar largo tiempo ocupado con un ordenador o un aparato móvil – que en los 80 se concebía solamente como una actitud “geek” y reservada para los entendidos de la tecnología – y la normalización del aislamiento físico que comporta como una actividad “cool”, ha transformado el concepto de la interacción social con ella: la mediación del ordenador se ha convertido en la norma. De esta forma, argumenta Kreps,

Social interaction has thus been subtly shifted from the control of the individuals involved to a shared control with the computer networks that now mediate it - a classic Foucauldian transformation that increases disciplinary power. Online social networking is, from this perspective, an almost fabricated form of social interaction that through its advertising and

subscription models satisfies the needs of pervasive computer-network-based transnational capitalism as much as the gregariousness of its participants (Kreps 2009).

Ed Atkins toma la idea de la performance como una parte totalmente incrustada en la vida contemporánea, en la que nunca dejamos de performar. En la era en la que nos relacionamos con el mundo mediados por el ordenador, donde uno se prepara para la cámara cuando tiene una conversación por Skype o representa la mejor versión de sí mismo en Facebook, la auto-representación se convierte en un eje central de las relaciones de producción de sentido. Atkins toma el extremo de estas dinámicas, alargando la distancia entre el representado y la representación, trabajando con tecnología de sustitución, que ya no utiliza referentes de la realidad como lo haría un cámara sino que crea otra realidad enteramente digital.

En la mayoría de sus recientes trabajos Atkins crea una especie de alter ego, que con su voz, o su voz mediada a través de otro que la actúa en base a un script, llega a ser tan diferente de él mismo como él quiera (en su aspecto, su movimiento, su comportamiento), tomando una apariencia de vida propia en la pantalla que se acerca a la realidad. En esta línea, uno de sus trabajos más conocidos es Ribbons, el nombre que lleva el personaje virtual creado completamente por ordenador, que desarrolla pensamientos y acciones en los vídeos en los que funciona como una máscara para el artista, una figuración tan abstraída (a la vez que tan realista) que le proporciona una infinitud de posibilidades. Bajo esta figuración, Ed Atkins se desenvuelve en lo que él llama la *performance excesiva* de lo analógico a través del efecto digital: la atención al cuerpo del personaje, su piel (tatuada); sus acciones físicas como mear o fumar, y la creación del efecto virtual del líquido del pipí, o del humo del tabaco. Estas acciones corpóreas acentúan la mentira de lo digital, el intento de simulación de la materia y el cuerpo. El proceso de creación de estos efectos inmaterializa el cuerpo y la materia, pero no como representación como lo hacían en el vídeo, porque no tienen ya, en realidad, referente real. La acción de Atkins reproduce y apunta exactamente a lo que Lev Manovich anticipava: el autor en la era de *los nuevos medios* es un *seleccionador* y no un creador, que no puede escapar la prefabricación del software, que funciona como un mecanismo de control: “Aunque el *software* no impide a los usuarios crear directamente desde cero, su diseño, a todos los niveles, hace “natural” seguir una lógica diferente, que es la de la selección” (Manovich 2005:184).

Este hacer desaparecer del cuerpo en un proceso misterioso, el del funcionamiento del software, se convierte en una especie de magia, como lo llama Atkins, o en el efecto de fascinación de la tecnología, que se sostiene en el mantenimiento de nuestra ignorancia sobre cómo funciona el ordenador.

Celia Lury habla de esta ilusión de la tecnología en su aportación a *YProducta*: “En una cultura basada en la simulación, cuando se dice de algo que es transparente, lo que significa es que se ve fácilmente cómo hacerlo funcionar. Lo que no significa necesariamente que se sepa por qué esto funciona en términos del proceso subyacente” (Lury 2007:120). Atkins devuelve el misterio tecnológico de ese distanciamiento mágico a través de las acciones propiamente humanas que hace el avatar digital, como fumar, mear, emborracharse, llorar o cantar, subrayando el histrionismo de la performance que quiere representar una persona, erigirse en una identidad, pero que está constantemente frustrada por la insuficiencia de su propia naturaleza y se extiende en una relación de súplica, de chantaje emocional, de compasión y de empatía con el espectador.



Fig. 28

RIGGED es una instalación de Kate Cooper para el KW Institute for Contemporary Art de Berlín donde a finales del 2014 presentó una serie de vídeos e imágenes completamente generadas por ordenador, mostrando el cuerpo de la mujer bajo el signo de la estética de la publicidad global. Mediante la creación digital del

cuerpo, con la atención puesta en generar unos personajes autónomo, realistas pero estandarizados, y observando los detalles como los poros de la piel o la ortodoncia de la boca, Cooper presenta una atmósfera que no se posiciona como contraria a la estética de la publicidad de marca que hace de la belleza, la salud y el confort su estandarte de consumo, sino que la apropia como referencia y marco de existencia. El personaje es y se mueve en una esfera de esterilidad, de la limpieza y perfección total que da la creación en 3D por ordenador, que no trata tanto de examinar las texturas y las posibilidades de lo digital como de incorporar las estrategias normalmente usadas por las grandes corporaciones en sus campañas de imagen, trabajando desde la estética del video-juego hiperrealista. Con todo ello, Cooper utiliza lo que ella denomina “el lenguaje del hipercapitalismo” (Ugelvig 2015b), haciendo uso, por ejemplo, de cajas de luz con imágenes parecidas a las que se utilizan en las secciones de belleza de los grandes almacenes. Sin querer subvertir este lenguaje de las formas de proyección del capitalismo, Cooper se posiciona en la posibilidad misma que ofrece la tecnología de producir el mismo lenguaje uno mismo. El acceso a la técnica de esta producción inmaterial, totalmente digitalizada, conlleva un elemento de “hacking” de un sistema anteriormente reservado a aquellos con grandes capacidades de producción – de grabación, de postproducción, dependiente de actores y localizaciones –. Con esta nueva manera de funcionar de las imágenes, creadas ya no a partir de modelos reales, sino enteramente computerizadas y totalmente construidas de cero, Cooper apunta a un creciente distanciamiento entre la representación y el consumo de imágenes. Al mismo tiempo que la agencia del artista y el proceso de trabajo contienen un cambio, que se desplaza totalmente hacia la creación digital, en un trabajo completamente desvinculado de los referentes reales, los cuerpos sobrepasan la representación y se erigen como representativos solamente de sí mismos. Se convierten en cuerpos post-representacionales, con potencial de actuación por sí mismos, más allá de la imagen. En todo esto, el sujeto femenino virtual vuelve a suscitar puntos de crítica feminista, complejizados por la inexistencia del referente. El cuerpo digital encarna así perfectamente la exigencia máxima del paradigma del cuerpo femenino en el capitalismo: es la promesa de la renovación constante, la posibilidad del cambio, la adaptación y la expectativa ya desvinculada totalmente de la realidad del cuerpo real.

En el fondo del trabajo de Ed Atkins y Kate Cooper está la pregunta sobre qué es el software, como algo que está diseñado para ser realizado en sí mismo, que contiene

sus posibilidades de uso y sus límites, y qué aplicaciones tiene cuando se concibe como algo abierto.



Fig. 29

ROBOT es un colectivo formado por los artistas Takuji Kogo y John Miller cuya práctica principal se ha centrado en la producción de canciones formadas a partir de fragmentos de texto encontrados en páginas de anuncios de contacto y relaciones personales en internet, cantadas por una voz computarizada y con composiciones musicales digitales, disponibles en su canal de Youtube³⁴.

Los fragmentos de Robot muestran una retórica específica, la del auto-anuncio, que describe el sujeto en frases estereotipo, que tienen su origen en el lenguaje concreto del perfil virtual. Este texto corto está siempre escrito en clave positivista y hereda los conceptos del psicologismo que definen al individuo bajo el signo del autoconocimiento y describen una búsqueda de la felicidad, la realización y la satisfacción personal que

³⁴ ROBOT. Canal de Youtube. Recuperado el 10.10.2015 de <https://www.youtube.com/channel/UCIQksBaNIjBSommrqMAmPYA>

pasan por las necesidades de uno mismo, encontradas de antemano por similitud o por contraste en el otro:

Yes, my name is Katy. I just moved here from the Midwest a few months ago. I'm having fun getting to know the city / I work in politics and enjoy my job a lot. I want my work to mean something and to make a difference. I'm ambitious, but laid back, which means I take myself seriously at work, so I balance it by not taking myself seriously at all out of work. I love laughing, hanging out with my friends and being outside. (...) / Food. I don't eat gluten; I eat most everything else. I love food. / I spend a lot of time thinking about How to be a more well-rounded person; how to know more; what I'm going to do next; if I should get a dog³⁵.

Hogan y Wellman hablan de los orígenes del perfil, con los inicios del anuncio personal y el autorretrato. En relación al primero, comentan la aparición de secciones de “lonely hearts” o “personals” en los periódicos a partir del siglo XVII, que ya se basan fundamentalmente en marcadores de clase, edad, valor y virtud: “A Young Man about 25 years of Age, in a very good Trade, and whose Father will make him worth 1000l. Would willingly embrace a suitable Match. He has been brought up a Dissenter, with his Parents, and is a sober Man (Beauman 2011:1).” (Hogan, Wellman 2004:55).

El estigma social acompañó la evolución de este tipo de anuncios, relacionado según estos autores por un lado con un sentido del fracaso moral en las relaciones surgidas de la interacción personal tradicional; y por el otro con el hecho de que anunciar a un individuo solo más que a un individuo y su red social, se ve superado por las SNSs, al incrustar el perfil individual dentro de una red social preexistente que incluye a ambos, el que observa y el observado. En la descripción de uno mismo, el Yo *offline* ayuda a constituir el Yo *online*, y viceversa, ya sea por contraste o por similitud.

Otras piezas musicales, como “Naughty Girl”, o “My asian Prince” juegan con el lenguaje del anuncio explícito y la búsqueda de relaciones sexuales en la red: “I’m a naughty girl. Can anyone handle me? Forget the past, live only for tonight”³⁶. En la creación del perfil virtual en estos contextos de búsqueda de compañía sexual o romántica, las plataformas requieren y demandan una información concreta,

³⁵ ROBOT. *Katy*. Recuperado el 20.09.2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=gFyrF5spQQk>

³⁶ Fragmento de *Naughty Girl*, de ROBOT. Recuperado el 25.08.2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=91Fycrd8hwg> consultado el 20/11/2015.

predeterminada, que sirve para conectar automáticamente a personas con perfiles “compatibles”. Pero, como argumenta David Kreps en su presentación *Performing the Discourse of Sexuality Online* (Kreps 2009), estos sistemas algorítmicos basados en la información objetiva sobre el individuo no son constitutivos de una definición completa de la identidad sexual. En cambio, como hemos argumentado, el diseño tecnológico se ve impregnado de los estereotipos culturales cominantes que determinan y reproducen las formas aceptables de expresión de la identidad. El proceso de toma de decisiones al crear un perfil online mediante categorías predefinidas, o al hacer una definición libre de uno mismo, sitúa al individuo en un espacio determinado de percepción por parte de los otros. Varios autores coinciden en que la mayoría de usuarios usan la anonimidad preoporcionada por Internet para permitirse presentar aspectos de sí mismos que normalmente no mostrarían en una relación físicamente presente³⁷. “I’m a black teen 18, turning 19 in the summer of 2014. I’m looking for my asian prince (...) I don’t mind bisexual guys or if you’re a little chubby”³⁸.



Fig. 30

³⁷ Kreps, por ejemplo, cita a a Light et al., 2008, o Yurchisin, 2005, sobre este tema (Kreps 2009).

³⁸ Fragmento de *MY Asian Prince*, de ROBOT. Recuperado el 25.08.2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=jnevLN25Pyc> Consultado el 10/01/2015.

Kreps cita a Di Marco, que opina que muchos usuarios de Internet exploran con su sexualidad de formas que les estarían excluidas en la vida 'real' por una serie de impedimentos sociales, constreñimientos y represiones. El cuerpo en la vida online no está, por ser físicamente ausente, menos presente. El tiempo dedicado a esta exploración y la cantidad de plataformas dedicadas a estos servicios apuntan a lo contrario (Kreps 2009).

El material de trabajo de ROBOT está, por un lado, totalmente encontrado en la red, creado por otros; y por otro lado generado por ordenador, de manera que el resultado es el de la despersonalización total. No hay referente ni referencia original, pero no es un simulacro sino un texto real, creado por alguien que ya está anonimizado. Partiendo de una voluntad de hiper individualización, en la necesidad de auto-descripción y auto-publicidad, el contenido y las formas de este proceso de escritura y visibilidad como un solo proceso se vuelven estandarizados y homogeneizados en un lenguaje que se convierte en un lugar común.



Fig. 31

Petra Cortright es una artista que trabaja con el medio digital, con material encontrado en la web y con su propia persona para crear una estética que tiene que ver con banalidad y el juego que conviven en la auto-proyección en Internet. Cortright hizo una larga serie de vídeos cortos de baja resolución para en su canal de Youtube donde ella misma, en entornos domésticos y a menudo con música en el fondo de la misma grabación, se grababa experimentando con filtros digitales superpuestos a la imagen. Los vídeos no tienen ninguna posproducción, sino que muestran de manera abierta toda la grabación, de inicio a fin, desde que la artista inicia el vídeo hasta que vuelve hacia el ordenador para finalizarla. El estilo es, pues, el de la grabación por webcam por excelencia. La protagonista nunca habla, simplemente posa, encajando con los efectos de imagen que se superpone, y mirando hacia la pantalla, viendo su propia imagen grabada. En muchas ocasiones esto se traduce en ella buscando su mejor perfil para la cámara, intentando llegar a un momento de perfecta conjunción entre el ángulo, la luz, la composición, y el efecto. Pero la imagen es siempre en movimiento, de manera que la búsqueda es constante y no tiene un clímax sino que se extiende en el tiempo y a través de todas los fragmentos como una especie de práctica.

Cada uno de estos juegos, de una manera consciente pero no irónica, con un cierto sentido del humor pero sin pretender ser graciosos, hace referencia esta búsqueda de la captura del momento perfecta, asimilándola como parte de su cultura, sin parodiarla. Brooke Wendt habla de este efecto de “captivación de la cámara” producido como uno de los muchos aspectos alrededor del autorretrato en las nuevas tecnologías en su libro *The Allure of the Selfie: Instagram and the New Self-Portrait* (Wendt 2014), en el que habla sobre la autofascinación que se evidencia a través de las múltiples *Selfies* y vídeos en los que los usuarios buscan e intentan presentar, permanentemente, una versión mejorada de sí mismos:

For example, one can witness the power of this spell upon society in several YouTube tutorial videos titled ‘How to Take a Selfie’. In one of these tutorials, make-up artist Michelle Phan demonstrates how to ‘capture the best version of yourself’ and explains how to light your selfie, hold your smartphone, position your arm, hold your neck, and your best angle, study your face, and look ‘cuter’. As she revolves her smartphone around herself in this video, Phan appears to engage with her screen as if it were more than a machine as it captivates her attention. Perhaps,

our preoccupation with Instagram is simple: it offers us infinite versions of ourselves, as though each picture promises a better version.³⁹

Este tipo de propuestas en Youtube pueden llegar a alcanzar, como “How to Take the Perfect Selfie”, millones de visitas – en este caso 3.885.543 en enero del 2016 –. Partiendo de una posición distinta pero usando el mismo medio y la visibilidad que proporciona, en 2013 los vídeos de Petra Cortright alcanzaron su máxima popularidad por su colaboración con la diseñadora de moda Stella McCarthy, en los que hacía el mismo tipo de acciones, vestida con prendas de la modista. Stella McCarthy decía al respecto: “I was instantly struck by Petra’s work, her effortless cool-girl approach. She represents the next-generation Stella girl to me in every way. Her work is mind-blowingly cool and she is the real deal” (Gorton 2014).

Esto, conjuntamente con la labor de promoción e inversión llevada a cabo por el patrón del arte emergente con base en Los Angeles, Stefan Simchowitz, un personaje clave en la rápida ascensión de las carreras de artistas muy jóvenes, como Amalia Ulman, conocido por sus estrategias de inversión y venta agresivas y un tanto sospechosas, y por su cartera de coleccionistas “de nueva generación”, entre los que se cuentan numerosos y famosos actores, productores de Hollywood y estrellas del deporte, que promovió sus vídeo-instalaciones y pinturas digitales, colocó a la artista en una nueva esfera del estatus de visibilidad y legitimidad (Glazec 2014).

³⁹ Wendt cita a la usuaria Michelle Phan y su vídeo, ‘How to Take the Perfect Selfie’, *YouTube*, 5 Septiembre de 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=vbqIQcKNE7E>, apuntando que el vídeo en cuestión tiene más de 2,500,000 visitas (Wendt 2014:8).

Fig. 32 *Eliminada por derechos de autor

Entrevista con un extraterrestre es una obra del artista Víctor Jaenada, del 2009, que consiste en un vídeo y una instalación de objetos. En el vídeo, el artista personifica un extraterrestre disfrazándose de una manera tosca, *low-cost*, resultando en una representación poco sofisticada, casi infantil, de la idea del extraterrestre. La representación de Jaenada dista mucho de la imagen cada vez más depurada, menos corpórea, que el cine y la literatura han desarrollado sobre el tema (cuando éste se personifica, no cuando se representa como organismo matérico indefinido o como ser animal), donde el individuo alienígena es representado como una versión mejorada del género humano (conservando los aspectos deseables pero potenciando otros como la fuerza o las capacidades mentales), o como un ser neutral, sin atributos de raza o sexo, y sin valores diferenciales reconocibles que podamos relacionar con nuestra propia identidad: la lengua, el acento, los rasgos de carácter, las expresiones de personalidad, el lenguaje corporal.

Muy lejos de estas pretensiones, Jaenada tiende a una representación que resulta cómica precisamente por su cercanía con lo conocido: en su disfraz, utiliza como base un traje de oso panda, que a su vez es ya un disfraz, y lo recubre con accesorios hechos con papel de aluminio. Mientras el atuendo y la cara, pintada de blanco con cercos negros en los ojos, imita al panda y lo deshumaniza, su actitud lo delata como lo que es. El disfraz, en este caso del *otro radical* y desconocido (el extraterrestre), que

tradicionalmente supone la ocultación de la identidad o la transformación y aporta distancia con uno mismo, es en Jaenada semitransparente; deja ver ciertas capas que son indicadores que le ligan a su identidad original – no a su persona como nombre propio, sino a las características de humano, hombre, español, de la periferia de Barcelona, contemporáneo, etc –.

Durante el vídeo, Jaenada desarrolla un personaje que se desdobra: por un lado, en lo que evidentemente pretende ser: alguien que no es él mismo, y además no es de este planeta. Esto se hace presente tanto en la imagen como en el contenido de lo que dice, hablando de su origen y su condición de artista ya no internacional, sino *interestelar*. Por otro lado, la forma que adquiere su interpretación choca tanto con el contenido de su discurso, que resulta cómico; habla español con acento castellano con dejes y expresiones típicamente ‘castizas’, propias no tanto de una zona como de una generación. Bebe cerveza – una botella reconocible como tal, cuya etiqueta ha sido tapada otra vez con aluminio, a conjunto con el atuendo y la decoración –, y se comporta en una actitud distendida, gesticulando como cualquier hombre de a pie, en un monólogo que podría tener lugar en un bar cualquiera.

Tal como indica el título, el formato del vídeo es una entrevista, en la que las preguntas han sido omitidas, y sólo podemos escuchar el discurso del personaje. La escenografía acompaña la imagen de una visión futurista ya anticuada: brillantes, plateados, luces, reflejos y tornasoles crean la atmósfera estética. De hecho, se trata de objetos ya existentes en el presente, mostrados como si provinieran del futuro, o de otro lugar, resultando en una especie de *reliquias inversas*.

Lo más interesante de la pieza de Jaenada, pero, es el hecho de que su personaje no es solamente la personificación del artista en un extraterrestre, sino que el personaje en sí es también a su vez artista. De manera que el ejercicio se convierte en la representación de un alter ego que, siendo lo más alejado a él en la realidad que se puede ser (no cambia de género, de personalidad, de aspecto, de raza, de especie, sino que deja de ser humano), y a la vez lo más parecido: un artista joven, emergente, que lucha contra las adversidades que el principio de su carrera como profesional le presenta.

Es interesante la aportación de Danto al respecto del alter ego como instrumento de auto-revelación, como figura transfigurada del retrato, donde hay una metáfora,

donde el arte se convierte en una metáfora de la vida y la vida se transfigura. La estructura de tales transfiguraciones muy bien puede ser la estructura de un “como si”: por el puro placer que produce el simulacro y no por mor del engaño. Pero en un simulacro así hay que saber siempre que uno no es lo que simula ser, y el simulacro, como un juego, se suspende una vez concluido. Las metáforas artísticas son diferentes en la medida en que son de algún modo *ser* (...) y ver la propia vida como *su* vida, hasta el punto de ser cambiados por la experiencia de ser ella. Por eso la idea de que el arte es un espejo (¡un espejo convexo!) tiene, después de todo, cierta sustancia, pues, (...) los espejos nos dicen algo de nosotros mismos que sin ellos no sabríamos, son instrumentos de auto-revelación” (Danto 2002:249).



Fig. 33

Entre muchos de los artistas que han hecho uso del alter ego en su trabajo, encontramos la obra de Lynn Hershman, quién interpretó el personaje inventado de *Roberta Breitmore* entre los años 1973 y 1978 en su proyecto. Hershman le dió a Roberta una vida propia, independiente de la de la artista, con su propio apartamento, tarjeta de crédito, cuenta bancaria y firma. Grabó las experiencias del día a día de Roberta, como ir al psiquiatra o encontrarse con un hombre en el parque que había contestado al anuncio que había puesto buscando compañero de piso. Según Steiner y Yang, “a través de la historia de la vida de Roberta, Hershman pudo explorar diferentes

temas feministas, como la manera en que la sociedad construye la identidad de las mujeres, y cómo las mujeres se convierten en víctimas de estructuras y condicionantes que les son impuestos”. Así, el trabajo de Hershman “es sobre cómo la autobiografía se hace, o se inventa, más que se da, y cómo puede aparecer distinta desde el punto de vista de gente diferente” (Steiner, Yang 2004:30).

La artista estadounidense Alex Bag también ha hecho uso del disfraz y del alter ego en muchos de sus trabajos. Bag empezó a hacer sus vídeos caseros a mediados de los 90, y enseguida alcanzó un cierto reconocimiento en la escena del arte en Nueva York, y poco más tarde, una presencia institucional y un estatus de representatividad en el vídeo arte de esa década. Su trabajo es una parodia del mundo en el que ella estudia, trabaja, o consume. Con una estrategia muy básica de ponerse delante de una cámara casera de vídeo, con un disfraz y mucho maquillaje, siguiendo un guión escrito por ella misma, Bag hace una desde la parodia poco sofisticada de la academia, del mercado del arte y de los medios de comunicación, en un formato muy próximo a la parodia televisiva de personajes populares. Su crítica empieza con el intento de mimetizar el lenguaje y los formatos estandarizados de la televisión, y hacerlo de una manera tan evidentemente *amateur* que no alcanzaría su sentido si no es vista desde un contexto artístico.



Fig. 34

La primera serie de vídeos, *Fall '95*, creado en su propia etapa post-académica, repasa las fases por las que pasa un estudiante de arte en Nueva York. Desde la primera impresión de la academia, al encontrarse inmersa en un mundo fascinante, rodeado de iguales, que por fin comprenden sus necesidades y sus intereses, pasa por época de frustraciones y encononazos con sus propias limitaciones, y de dispersión de su atención, de confusión entre maneras de entender la práctica artística y su pedagogía, de prueba de metodologías y de adscripción a diferentes corrientes dentro de la academia. Paulatinamente la decepción y la incredulidad van ganando terreno para convertir a la estudiante naïf en una persona escéptica y que cree haber pasado por un proceso que de poco más le ha servido que para darse cuenta de que el mundo del arte es un juego, donde cada uno puede intentar hacer y decir lo que quiera, esperando que alguien con cierta credibilidad le apoye, y un negocio, donde todo, potencialmente, puede tener cabida.

En el relato del extraterrestre de Jaenada, el personaje se encuentra con frustraciones similares en su trayectoria. Cuenta situaciones en las que se encuentra como artista, que se parecen en todo a las que un artista joven español podría enfrentarse:

Ahora yo tengo una exposición colectiva, que es una exposición intergaláctica. Han seleccionado a un artista de cada planeta, y nos montan una colectiva, nos hacen los flyers y eso.(...) He presentado un par de piezas de papel de plata y me las seleccionó un jurado. Lo que pasa que después de hacer la exposición... te tiene que ver mucha gente, van allí, pero después, en realidad no significa nada⁴⁰.

La descripción de la situación como una forma normalizada de funcionamiento – un jurado selecciona piezas – y la expresión del artista, “*te ve mucha gente... pero después, en realidad no significa nada*” describen una estructura particular del campo del arte en que, como dice Bordieu, “el principio de jerarquización externa está subordinado dentro de él al principio de jerarquización interna”, cosa que manifiesta así su principio de autonomía como campo cultural (Bourdieu 1995:322). En esta lógica,

⁴⁰ *Entrevista con un extraterrestre, 2009*. Video, 11:40 min. Recuperado el 23.05.2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=8dcG6UE0BLY>

según Bordieu, existe una inversión de los términos de éxito y legitimidad, bajo la que, a mayor legitimidad dentro del campo, menor éxito fuera de éste (en términos económicos o de popularidad), que sería el caso de un 'subcampo de producción restringido' como lo es el arte contemporáneo emergente local al que se refiere Jaenada. En éste, productores que tienen como únicos clientes a los otros productores, que también son sus competidores. En cambio, un subcampo de gran producción sería el de productores reconocidos por el público, que tienen éxito, hacen caso a una demanda externa, obtienen beneficios económicos y políticos pero según Bordieu, se acaban desacreditando dentro de los subcampos especializados – opinión que no defendemos en todos los casos del arte contemporáneo internacional – . Lo que parece apuntar Jaenada es que, incluso obteniendo validación y visibilidad en un campo especializado, ello no se traduce en una obtención de beneficios en términos de desarrollo profesional más allá del campo.

Jaenada sigue hablando en la entrevista de las dificultades de ganarse la vida profesionalmente con el arte contemporáneo, cuando su carrera, que ya ha ido desarrollando en un circuito apoyado por las instituciones y que funciona a base de becas y premios validados por agentes del sector, llega a un punto muerto y la inversión en este circuito de legitimización deja de tener sentido. Lo que ahora cobra importancia es, en cambio, poder seguir trabajando en su obra independientemente de un contexto exterior que lo valide:

Ahora estoy bien, me he cogido un estudio que es grande y amplio me permite trabajar, me permite crecer como artista, y es en el momento actual en el que estoy (...) Yo creo que soy un artista bastante maduro, ya estoy hecho como artista. Es bonito, es divertido, motivante, te realizas como persona pero es muy sacrificado y es muy difícil, entonces ahora estoy en ese momento. En el momento de una nueva proyección... o sea o ahora o nunca. Y bueno, el tema este de concursos, premios y tal... teniendo el estudio que se los metan todos por el culo. Lo que pasa que claro... necesitamos un poco de dinero, y si tenemos dinero no tenemos tiempo... y a ver si puedo tener más tiempo y más dinero⁴¹.

La descripción de los malabarismos entre el sustento de la vida y del trabajo artístico, que funcionan en un círculo vicioso en el que a mayor disponibilidad de tiempo, menos capacidad para apoyar económicamente el propio proyecto, implica la

⁴¹ *Entrevista con un extraterrestre, 2009*. Video, 11:40 min. Recuperado el 23.05.2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=8dcG6UE0BLY>

aceptación de la idea del trabajo del artista como algo compartido con otras ocupaciones. Marcelo Expósito relaciona esta dinámica con la estructura que propicia el trabajo patrocinado por la institución: esta “dispone” de tu trabajo de manera discontinua y desregularizada, tipo prestación de servicios. El resto del tiempo es “tuyo”. Es en el tiempo de “inactividad” (autoformación, preparación, producción) donde se produce sin remuneración. La explotación en el trabajo artístico es intensiva porque se ejerce sobre el conjunto de tiempo de vida que se emplea en la dedicación. Resulta económicamente sostenible porque se formaliza de manera discontinua. Si esta explotación está ampliamente aceptada es porque se supone que la actividad es “gratificante” en términos de libertad y autoexpresión vocacional. También porque la relación de sometimiento a la institución es irregular pero constante en términos simbólicos y en sus formas de subjetivación: al artista se le enseña a mirar siempre hacia la institución como garante de la legitimidad y sobre todo la “relevancia” de su propia actividad (Expósito 2009:149).

Jaenada hace referencia a su recientemente ganada independencia de este circuito de premios y concursos desde que ha conseguido un estudio, cosa que le permite seguir trabajando en su obra sin necesitar agentes externos. Define su práctica, entonces, como un ejercicio constante que no tiene nada que ver con la visibilidad y la valoración.

De la misma manera lo hacía el artista Albert Ibáñez con el proyecto *Des de fora de l'art*, un trabajo que se expuso en *Des plaçaments i contra postures*, producido en el marco de la convocatoria de artes visuales de Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya en 2008⁴² que consistió en consultar con un psicólogo sus dudas acerca de su identidad y destino como artista, y exponer el resultado de su sesión (cuestiones que

⁴² La convocatoria selecciona una serie de artistas y los aglutina en grupos para exponer sus proyectos, tutorizados por profesionales del sector, que siguen la evolución de sus trabajos y coordinan la exposición final y los materiales o actividades que se generan paralelamente. En su caso, lee el catálogo, en medio del diálogo con el tutor y los otros artistas, de intereses y enfoques muy heterogéneos, Ibáñez pasó por un proceso de desconcierto respecto a su producción y al sentido de la exposición que acabó fraguando en una visita al psicólogo, que transcribió para ser expuesta. En este trabajo el sujeto y el objeto son claramente una única y misma cosa.

paralizan al artista hasta apartarlo de su práctica: “la cosa se difuminó tanto con aspectos de mi vida y con maneras de hacer, que me he separado del arte.” (Ibáñez 2008:3). El gesto del autor de acudir al psicólogo supone una especie de último recurso para aclarar una serie de dudas, que ya no pueden ser resueltas por él mismo, a través de su trabajo o al margen de éste, ni contrastadas con los colegas de profesión, pues han pasado a otro plano, y pertenecen a un orden de lo que se entiende como más interno, *existencial*. En la entrevista de Ibáñez, el artista respondía a la pregunta del psicólogo sobre qué otros intereses tenía, diciendo: “Básicamente el arte y el diseño. Por las mañanas estudio, por las tardes trabajo en un estudio de diseño y por la noche y los fines de semana hago faena y salgo.” (Ibáñez 2008:3). Es decir, definía su vida cotidiana como invadida totalmente por el arte, y lo volvía a hacer cuando explicaba que, después de haber decidido dejar de producir – de entrar en el circuito de producción y difusión – se dio cuenta de que lo seguía haciendo de todas formas, que existía en él un *modus operandi* subyacente, del que no podía escapar.

Es lo que Liam Gillick expone en su ensayo “The good of work”, en respuesta a la pregunta sobre el por qué del trabajo:

La acusación inherente a la cuestión es que los artistas son en el mejor de los casos, los trabajadores del conocimiento freelance definitivos, y en el peor, apenas capaces de distinguirse del deseo incontenible de trabajar todo el tiempo, gente neurótica que emplean una serie de tácticas que coinciden con bastante precisión con las exigencias del capitalismo neoliberal, predatorio, en continua mutación del momento. Los artistas son gente que se comporta, se comunica, e innova de la misma manera que aquellos que pasan sus días intentando capitalizar cada momento e intercambio de la vida diaria (Gillick 2010:3).

De la misma manera, el artista de Jaenada seguiría produciendo *en su estudio* aunque no tuviera visibilidad, y así expresa el malestar de la fragmentación de la ocupación, dividida a la fuerza entre el trabajo asalariado que le mantiene para poder realizar su trabajo *real*, vocacional, que quiere hacer:

En la vida de mi planeta lo que de verdad importa, lo que perseguimos todos, es hacer lo que queremos. ¿Por qué trabajar en una fabrica toda la vida?¿para que? Si tú quieres trabajar en una fabrica, pues trabaja en una fabrica, contento y feliz. (...) y después claro, tienes extraterrestres pequeños y entonces luchas por ellos. En mi planeta todos nos buscamos la vida, y todos somos

artistas contemporáneos. Y hacemos las cosas que queremos, y nos da igual todo. En mi planeta está todo bien⁴³.

En este discurso hay una contraposición entre el modelo de trabajo clásico y el modelo del nuevo trabajador autónomo y el cuestionamiento del trabajo asalariado como restrictivo de la vida del individuo, presentándose su contrario, el trabajador flexible, como ideal de liberación. Así, “todos nos buscamos la vida, y todos somos artistas contemporáneos”. Pero esta afirmación contiene una cuestión de fondo determinante: la pregunta sobre el sentido del trabajo es algo que Liam Gillick encuentra en núcleo del trabajo artístico contemporáneo como cuestión subyacente: la conciencia resultante de la influencia de las teorías del trabajo inmaterial y el la sociedad de la información (Gillick 2010: 4).

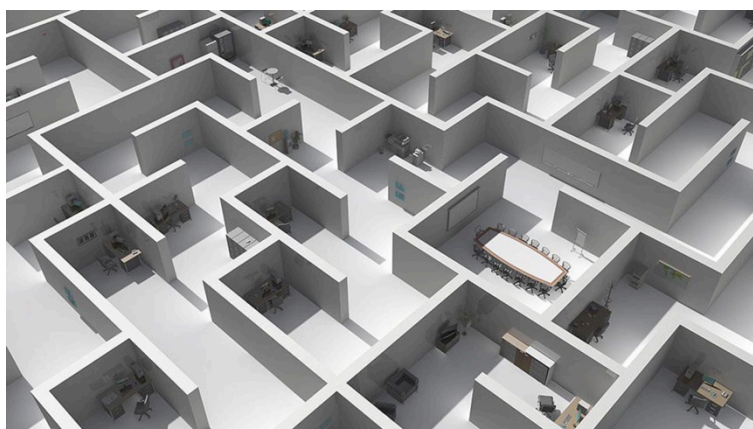


Fig. 35

La exposición *Office Space* comisariada por Ceci Moss en el Yerba Buena Centre for the Arts en San Francisco⁴⁴, abierta hasta principios del 2016, gira entorno a

⁴³ *Entrevista con un extraterrestre, 2009*. Video, 11:40 min. Recuperado el 23.05.2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=8dcG6UE0BLY>

⁴⁴ En la exposición *Office Space* participaron Cory Arcangel, Mark Benson, KP Brehmer, Joseph DeLappe, Alex Dordoy, Harun Farocki, Bea Fremderman, Idle Screenings (with works by Stephanie Davidson, Jacob Broms Engblom, Manuel Fernandez, Paul Flannery, Kim Laughton, and Jasper Spicero), Joel Holmberg, Josh Kline, Pil and Galia Kollektiv, Julien Prévieux, Laurel Ptak, Sean Raspet, Mika

la idea de la cultura de oficina contemporánea como una forma de explorar las prácticas del trabajo inmaterial de la economía post-industrial del siglo XXI. Con la participación de más de 25 artistas visuales, se incluyen trabajos que tienen que ver con la instauración de la economía de la información y lo que ello conlleva en el espacio del trabajo, en especial, el corporativo. Cuando el trabajo es inmaterial, y no está vinculado a un lugar físico, la oficina se vuelve móvil y el tiempo se flexibiliza; la dedicación potencial pasa del horario de 9 a 5 a la disponibilidad total del ciclo de 24 horas, borrando las fronteras entre tiempo de labor y tiempo de ocio para el trabajador.

Este trabajo inmaterial que Maurizio Lazzarato describe como el conjunto de prácticas por las cuales los servicios y los productos adquieren su contenido informacional y cultural, transformando por completo las formas de gestión y regulación de la fuerza de trabajo⁴⁵.

Esto es lo que se ponía en evidencia con el texto de Mike Pepi para DISmagazine donde hacía un comentario sobre la exposición *Office Space* a través del análisis del concepto de “holacracy”, un sistema de tecnología social o de gobernanza organizativa en el cual los procesos de toma de decisiones se ven distribuidos a través de grupos auto-organizados o individuos autónomos, y no por jerarquía vertical. Su creador, Brian Robertson, ha logrado su expansión como técnica de gestión de empresas en los departamentos de “trabajo inmaterial” de grandes corporaciones, que buscan, a través de la aparente autonomización y empoderamiento del trabajador, una mayor agilización de los procesos empresariales, traducidos en beneficios. Como argumenta Mike Pepi, se presenta como un claro ejemplo de las formas de optimizar el capital humano, adaptándolo a la corriente de los tiempos y como una evidencia de la estetización del trabajo inmaterial, un “exercise in the aestheticization of immaterial labor, a new metaphor in service of a new ruling class that controls not the means of

Tajima, Pilvi Takala, Ignacio Uriarte, Andrew Norman Wilson, y Haegue Yang. Recuperado el 03.03.2016 de <http://www.ybca.org/office-space>

⁴⁵ *Office Space. Work in Progress: Investigations South of Market. e-flux* (7.11.2015). Recuperado el 28.04.2016 de <http://www.e-flux.com/announcements/office-space-and-work-in-progress-investigations-south-of-market/>

production but the transmission of information” (Pepi 2015). La jerarquía tradicional, según la “holacracy, es un obstáculo para los “flows” (de ideas, de energía), y así determina que cada uno de los trabajadores de la empresa debe considerarse a sí mismo como un emprendedor, invirtiendo todo su tiempo en pensar y actuar *como si el negocio fuera suyo*, apuntando en realidad a la mayor eficacia y productividad posible. En esta línea, las nuevas definiciones “fluidas” de un trabajo significan que uno pueda trabajar siempre, en cualquier sitio, y haciendo cualquier cosa, por la razón que sea, y mientras las cosas se van sucediendo. Esto, dice Pepi, más que flexibilidad, se trata del resultado de una nueva naturaleza de la colaboración y producción en red. Si el taylorismo minimizó las labores en relación a una metáfora de la máquina, la visión maquinística de Robertson se extiende hacia algo así como la meta-cognitividad de la inteligencia artificial: los trabajadores no son operarios sino nodos, de la misma manera que hoy en día, ninguna pieza de tecnología que se precie lo es sin integración “smart” o inteligente (Pepi 2015).

Marcelo Expósito escribe sobre un contexto en el que las formas de trabajo se han transformado adaptándose a la lógica del capitalismo renovado, que no solamente flexibiliza los espacios del trabajo y de la vida antes separados, sino que a la vez exige una disolución de ambos. En este escenario, el arte responde perfectamente a las formas de “flexibilización” del trabajo en un contexto ampliado de la producción. En este contexto, el caso del artista se presenta como paradigma en una sociedad donde estas formas de organización ganan terreno de una forma indiscutible:

El trabajo artístico y cultural ha sido en el pasado una actividad "extraordinaria", fuera de lo común. Hoy día, sus características clásicas (actividad desregulada no sometida a la disciplina del "trabajo fabril", énfasis en el valor de la autoexpresividad e importancia máxima otorgada a la subjetividad...) son cada vez más el paradigma de las formas centrales del trabajo en el capitalismo (Expósito 2009:148).

Según Gillick, es difícil establecer diferencias visibles entre las rutinas del *nuevo trabajador del conocimiento* y el artista hoy, porque el arte desarrolla su trabajo en paralelo a las estructuras que critica. Lo que no significa que este modelo se traduzca en mejores condiciones; según Expósito, lo que parece autonomía es autoproducción de valor y relación con las instituciones y los agentes con poder legitimador:

El trabajador actual no es polifacético: es multiexplotado, o está sujeto a un régimen de explotación flexible. En este orden de cosas, el trabajo del Arte no es diferente de la manera en que el conjunto del trabajo posfordista oscila entre la autovalorización y el dominio (el sometimiento) y muchas veces es paradójico porque opera simultáneamente bajo esas dos condiciones (Expósito 2009:148).

En el deambular de su discurso, que se mezcla con una desazón existencial general, Jaenada introduce no sólo la cuestión sobre qué define hoy el trabajo del artista, sino la pregunta sobre el lugar del trabajo en una visión holística del sentido de la vida del hombre, que aparece como un sinsentido cuando se compara con la muerte como medida igualadora, de todos los hombres y de lo que hayan hecho en su vida (“¿Por qué trabajar en una fábrica toda la vida?”). En respuesta a eso, como hemos visto, se plantea el hacer lo que a uno ‘le da la gana’ como salida ante la pérdida de tiempo vital que supone la dedicación al trabajo asalariado, que a su vez, en cambio, no presenta problemáticas de fragmentación, de proyección en el futuro, de seguridad o de incertidumbre como sí son expresadas desde la posición del artista.

Haciendo una parodia de coger así el arte contemporáneo como paradigma de forma de vida, o como actitud, el personaje sigue: “*El fútbol, por ejemplo. En mi planeta el fútbol y el arte son lo mismo. En mi planeta la gente que expone en los museos es la gente que se lo merece*”. En esta comparación se enclava la definición popular de alguien que es el mejor en algo, como *artista*. Esta idea no está tan alejada de la realidad cuando pensamos en *ser el mejor en algo* como equivalente a ser el más vanguardista, innovador, bien considerado en su propio campo, etc., aspectos que encontramos en casos de profesionales de otros terrenos que han sido reclamados por el mundo del arte como actividad artística – en el caso del cocinero Ferran Adrià siendo invitado a la Documenta de Kassel como representante de su país, o en directores de cine que han sido ampliamente considerados y estudiados por especialistas en arte como Jean Luc Godard. De esta manera, poniendo al mismo nivel lo que está dentro de los parámetros del arte y lo que no, el artista contemporáneo no se distingue tanto por su producción en sí, como por su forma de enfrentarse al sistema de producción de sentido.

Siempre que una actividad o actitud deviene arte, encontramos en ella un esfuerzo de revisión hacia su propia práctica o naturaleza, que afirma Danto, es inherente al arte en sí. Lo compara con la filosofía y su peculiar componente

autoconsciente y metarreflexivo, que Descartes descubría en el pensamiento: “acerca de cualquier cosa que piense, aprendo a la vez sobre ella y sobre el pensamiento, ya que las estructuras de los objetos que revela el pensamiento son revelaciones sobre las estructuras del pensamiento mismo” (Danto 2002:93), aunque la conciencia del arte de ser arte de un modo reflexivo no significa que no pueda separarse al arte de su propia filosofía (Danto 2002:96), La actitud es traducida al gesto y quizás el gran ejemplo de ello, aunque recurrente, sea el urinario de Duchamp que Danto resume así: “Cohen ha presupuesto que la obra de Duchamp no es en absoluto el urinario, sino el gesto de exponerlo; y el gesto, si en eso consiste la obra, no tiene superficies brillantes de las que hablar” (Danto 2002:144).

Más adelante en la entrevista de Jaenada, aparece la conciencia de la muerte, ya no como parámetro regulador del sentido del trabajo en la vida, sino por la reacción que genera: frente a la caducidad de la existencia, la necesidad de trascendencia. El arte funciona entonces como vehículo de permanencia en la vida que va más allá de la de uno, como forma de perpetuar el Yo:

De pequeño tenía muchas inquietudes. Lo que pasa es que cuando eres pequeño y eres consciente de que te vas a morir, piensas: ¿que extraño es todo esto ¿no? La existencia, entonces ya te da un pellizco, y te pones a pintar y a hacer cosas de arte por que no te quieres morir (...) pero de repente, lentamente, te vas haciendo mayor, y entonces piensas: si no me quiero morir ¿Por qué me tengo que morir? Y entonces yo digo: Voy a hacer Arte, porque cuando me muera seguiré vivo para con la existencia. (...) Nosotros no nos morimos nunca por que seguimos viviendo a través de nuestro arte... nuestro arte es diferente al vuestro porque el vuestro es una puta mierda⁴⁶.

Lo que Jaenada parodia con la creencia de que la existencia puede dejar huella a través del arte, es lo que Baudrillard describe como la “necesidad de hablar cuando no hay nada que decir. Necesidad tanto mayor cuando no se tiene nada que decir, del mismo modo que existir es mucho más urgente cuando la vida carece de sentido.” (Baudrillard 1988:25). Y frente a ello, estima que “Fundamentalmente nos interesa

⁴⁶ *Entrevista con un extraterrestre, 2009.* Video, 11:40 min. Recuperado el 23.05.2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=8dcG6UE0BLY>

demostrar nuestra existencia, aunque no tenga otro sentido que este” (Baudrillard 1988:25).

El artista Simon Fujiwara, que hemos visto anteriormente, explora esto reescribiendo su biografía constantemente, en diferentes versiones de lo que su vida podría haber sido, adaptándolas a las múltiples imágenes que de sí mismo resultan cuando se desarrollan en la ficción una característica de su persona, una anécdota familiar, o una situación del contexto histórico. Crea los escenarios en que éstas vidas podrían haber tenido lugar, entretejiendo datos de la realidad y narraciones que, entre lo verosímil y lo cómico, repasan y construyen la variedad de posibilidades potenciales.

Su obra está repleta de alusiones a las razones por las cuales se convirtió en artista, después de realizar estudios de arquitectura, que refieren al pasado (expo en su ciudad natal), cogiendo un hecho real o ficticio situado e él, para desarrollar una historia o una teoría sobre la influencia de ese hecho sobre toda su trayectoria artística y la construcción de su identidad.



Fig. 36

Artist's Book Club: Hakuruberi Fuin No Monogatari es un programa de televisión ficticio, en el que se supone desfilan, semanalmente, artistas que hablan del libro de la tradición literaria que más ha influenciado su trabajo. Se supone que Fujiwara, representándose a sí mismo en el vídeo, es el invitado de turno, y la primera traducción japonesa de “The adventures of Huckleberry Finn” el libro del que viene a hablar. Pero toda la obra está tejida por capas indescifrables, que parten de elementos autobiográficos reales para ser ficcionadas, de manera que no se sabe ya qué es real y qué no, no sólo en la historia que se cuenta, sino en el cómo se presenta. Fujiwara representa un personaje, una de las posibles versiones de sí mismo: con un inglés difícil de entender, marcado por un exagerado acento japonés que conduce durante la entrevista a divertidos malentendidos y que le permite hacer juegos con el lenguaje y poner en evidencia ciertos prejuicios o tópicos sobre oriente que recaen en la mirada del entrevistador, un británico admirador del artista, al que a veces le cuesta entender. Simon Fujiwara se caricaturiza a sí mismo, en una persona sutilmente diferente a la que es - aún artista pero con una posición muy distinta a la que tiene en realidad - de haber crecido en la tierra natal de su padre, Japón, en vez en la de su madre, Inglaterra. A raíz de esto, elabora una biografía a partir de anécdotas de la infancia, posiblemente prestadas, de hecho, de la vida de su padre en realidad, y la hace suya mezclándola con partes de su vida que han tenido lugar. Su comentario sobre la idea del estereotipo de identidad del artista asiático va de la mano de una deconstrucción de su relación personal con su herencia cultural, con la que ha tenido más contacto a través de la narración mediada (de las historias contadas, las fotos familiares, de los medios de comunicación), que de la experiencia directa.

Fujiwara habla de la manipulación que el libro original sufrió en su traducción al japonés, siendo adaptado a la rígida moral de un régimen y a la cultura de su sociedad, lo que hizo cambiar a veces por completo el sentido de la historia. La manipulación de los contenidos del original de *Huckleberry Finn* sobre los conflictos raciales le llevan a hablar del racismo y la homofobia en el Japón que supuestamente él conoció como niño, y cómo esto le influyó como artista. Con imágenes claramente tomadas de internet como ilustraciones de fondo, explica elaboradas anécdotas personales que le llevan a hacer comentarios de tipo histórico o social. Por ejemplo, habla de uno de sus novios, un bailarín afro-americano que trabajaba en el Disneyland de Japón y al que conoció en la

cola de un bar gay, donde no le dejaron entrar por ser negro y americano, reacción que le permite desarrollar una teoría sobre el anti-imperialismo asiático⁴⁷.

De esta manera, Fujiwara toma la anécdota como materia prima, demostrando que poco importa la veracidad o la naturaleza ficticia de las cosas cuando están tan cerca que son intercambiables. Así, cuestiona desde el humor la importancia de las influencias y referencias en la obra del artista que la crítica moderna se propuso desvelar, definiendo una obra, un libro o una experiencia reveladora como definitoria de la personalidad artística.

⁴⁷ Simon Fujiwara. *Artist's Book Club: Hakuruberry Fuin No Monogatari*, 2010.

Video 26:20 min. Mixed media installation, dimensions variable. Recuperado el 29.11.2014 de http://www.iniva.org/exhibitions_projects/2011/entanglement/selected_images/simon_fujiwara

2. DEL TRABAJO A LA NO-ACCIÓN. Quim Packard, Rubén Grilo, Pilvi Takala, Maja Cule. Christine Hill.



Fig. 37

Quim Packard presentó en 2010 un proyecto colaborativo, multidisciplinar, procesual y relacional en Espai Cub de La Capella, bajo el título *Benvinguts al nostre museu. Si us plau, passeu i oloreu les flors*. Se trató de un proceso de larga duración, tanta como el espacio expositivo estuvo abierto, que se fraguó “sobre la marcha”, con unas coordenadas a priori muy sencillas de participación colectiva de 15 de sus amigos y colegas de profesión en un proceso de trabajo donde la creación de un espacio de libertad, “*el entusiasmo, los vínculos afectivos y la divagación son los motores principales*”⁴⁸. El proyecto consistía en diversos eventos que incluyeron charlas con un curador o un equipo de diseñadoras, un día de baile, una clase de inglés para ser amable con la gente, y una presentación de una iniciativa editorial.

⁴⁸ Quim Packard. *Benvinguts al nostre museu. Si us plau, passeu i oloreu les flors*, 2010. Recuperado el 10.03.2011 de <http://elnostremuseu.blogspot.de/>

La obra de Quim Packard, que ubica el objetivo y motivo de su trabajo en sus relaciones afectivas, hacen que su presencia como autor/artista se diluya a través de la colaboración de otros y sus producciones, pero a la vez hace volver la mirada hacia sí mismo, sus decisiones, sus relaciones, sus gustos: cuando el qué no es ya central, sino el cómo, el cuándo, y el quién, el proceso y todas sus partes se convierten en indiscernibles de la obra.

La cuestión de la dispersión de la autoría es evidente. La relación entre el artista y lo que se produce es muy difusa, la individualidad del autor se disuelve debido a la naturaleza participativa de su trabajo. Lo que se produce es un discurso que puede atribuírsele a él en cuanto que tiene un *nombre propio*, que propone más que presenta. Diríamos que tiene una *responsabilidad* sobre lo que llamamos su *obra*.

En el proyecto de Packard, y en la trayectoria que ha adquirido más adelante en su carrera, su figura es más cercana a la de un comisario. En el resultado final del proceso, o de la obra, lo que vemos es la figura del artista como reflejo de su labor de selección y decisión. Las distinciones entre categorías como ‘artista’, ‘comisario’, o ‘crítico’ ya hace tiempo que son difusas y se consideran superadas. Según Expósito ello es debido a un modelo de “artista-gestor” que habita en todo el campo artístico, respondiendo al paradigma de trabajo “comunicativo” que es central en el posfordismo” (Expósito 2009) que se basa en una labor lingüística, semiótica, valorizada por la institución cuando ésta se ha convertido en un objetos o acontecimientos que pueden resultar rentables. Este modelo ambiguo (de artista / comisario / empresario / escritor / cantante / crítico,...) ya no supone en sí mismo una posición alternativa ni una práctica crítica.

Pero lo que hace fundamentalmente Packard con su proyecto, y que ya el título anuncia, es una apropiación de la institución para hacérsela suya (*Benvinguts al nostre museu...*), o más bien un simulacro de ello – durante un tiempo determinado, y dentro del marco de una exposición patrocinada por la institución –.

Ya lo hizo, en 1968, el mítico artista belga de la *crítica institucional* Marcel Broodthaers cuando creó su museo ficticio, el Department of Eagles, Museum of Modern Art. Broodthaers explicaba que mientras estaba colocando unas cajas para que un grupo de artistas se sentaran en su estudio para una reunión, se le hizo evidente la

similitud de este proceso con el de instalación de obra en una exposición, y concluyo que “el museo nació, no a través de un concepto, sino de manera circunstancial, y el concepto vino más tarde.” Si Marcel Duchamp dijo “esto es una obra de arte”, Broodthaers afirmaba “esto es un museo”. Así, todo lo que pasaba dentro de ese espacio se convertía en parte de la institución. Con esto, el artista se cuestionaba la dinámica de origen y desarrollo del museo y las colecciones, y hacía una crítica de su lógica, observando la función del arte dentro de ésta: “En el presente toda producción artística será absorbida rápidamente en el ciclo comercial que transforma no sólo el significado del arte sino también la propia naturaleza de este arte.” (Alberro 2009:5).

Por otro lado, invitando a sus amigos y personas cercanas en su vida personal a ocupar el espacio dado y producir en él, Packard hace evidente cómo de hecho los lazos afectivos, la vida cotidiana del autor, conforma la obra. Lo que en el Cub de la Capella sucede no es una escenificación de la vida cotidiana, pero tampoco es la cotidianeidad misma, pues el contexto lo cambia, lo *transfigura* todo. Como dice Baudrillard, “el arte está obligado a significar, no puede siquiera suicidarse en lo cotidiano” (Baudrillard 2010:107). En esta lógica, lo cotidiano lo es por su contexto, así como lo cotidiano en el arte no puede seguir siendo ya cotidiano como tal (en el ejemplo de Baudrillard, “Ni el arte puede absorberse en lo cotidiano (lienzo=silla) ni tampoco captar lo cotidiano como tal (silla aislada sobre el lienzo=silla real)” (Baudrillard 2010:107).

Es en la incidencia en las relaciones afectivas de su vida personal que hace Packard en su proyecto donde se acerca a la noción de autorretrato que dibuja Brea a partir del trabajo temprano la artista Nan Goldin, que hace “retratos de ese entorno microcolectivo que la artista registra como unidad de convivencia, de definición de vida, de entrecruce experiencial fuertemente condicionado por la urdimbre espesada de los afectos y las pasiones, por la intensidad compartida de los lazos.” Estrella de Diego define la obra de Nan Goldin como autobiografía visual, y cita a la artista: “Mi diario visual es público: se sale de lo subjetivo con la participación de otros (...). No selecciono a los otros para fotografiarlos: fotografio mi vida.” (Goldin 1986,6)” (De Diego 2011:80).

Merece la pena recordar el modelo de artista difuso del que ya hemos hablado y que reproduce Packard, que realiza tareas que van desde el comisariado, la gestión, la impulsión de proyectos a la dirección y autoría. Aunque las diferencias son más que

obvias, podemos remontarnos brevemente a la figura de Andy Warhol como artista multifacético, que ejerció el papel de cazatalentos, agente, productor, promotor y relaciones públicas de sí mismo y de los personajes de los que se rodeaba en su *Factory* para alimentar su propia proyección como artista a su vez escritor, editor, director de cine y *famoso*. Su obra está también llena de reflejos de sus relaciones afectivas: en los films de la *Factory* y sus producciones aparecían sus amigos, o gente que se acercaba a su círculo, actuaban para él y acababan siendo sus amigos.

No podemos obviar que la propuesta de Packard tiene algo que ver con la tradición del *arte relacional*, término acuñado por Bourriaud en el 1997 con su colección de ensayos *Estética Relacional*, que pretendía recoger las tendencias de la práctica artística de los años 90. Lo que sugiere es que el verdadero interés del arte reside en el encuentro intersubjetivo, y que el rol del artista es propiciar estos encuentros para señalar que las relaciones humanas están aún fuera del espacio de la mercancía, y que por eso suponen una “utopía de proximidad” que debe experimentarse y desarrollarse. Bourriaud apostaba pues por una tendencia subversiva que se aparte de la forma, de todo aquello que pueda comercializarse, viendo el espacio del arte como “un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos” (Bourriaud 2006:8). Por otro lado, pero, Bourriaud insiste en que “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista.” (Bourriaud 2006:12).

De esta manera podemos entender la propuesta de Packard como la creación de un museo propio dentro del museo, la idea de la institución personalizada, o de que la institución somos nosotros, todos, y podemos hacer *en* ella y *con* ella lo que queramos. En las palabras de Bourriaud vemos muchas de las características del trabajo de Packard: “(...) la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo, que no son menos dignos de atención y de estudio que las utopías mesiánicas o las “novedades” formales que la caracterizaban ayer” (Bourriaud 2006:12). Pero en la propuesta de Packard encontramos un elemento de análisis del contexto que no está presente en las obras de los artistas relacionales: cuando invita a un comisario a dar una charla, o a un colectivo de ilustración a enseñar

su trabajo hace un ejercicio de intervención y de conciencia del contexto en el que se inserta que difiere de las propuestas en las que sólo se proponía un *escenario* donde desarrollar los comportamientos y relaciones interpersonales.

Entre las iniciativas de la generación liderada conceptualmente por Bourriaud destacan Philippe Parreno y su proyecto de invitar a un grupo de gente a practicar sus *hobbies* favoritos en la línea de montaje de una fábrica en un primero de mayo; Noritoshi Hirakawa y su aviso en un diario para encontrar a una joven que participe en su exposición; Christine Hill trabajando de cajera en un supermercado o proponiendo un taller de gimnasia una vez por semana; o Jes Brinch y Henrik Plenge Jacobsen y su instalación en una plaza de Copenhague de un colectivo volcado que provoca, por emulación, un tumulto en la ciudad. Pero el más conocido y paradigmático de la teoría de Bourriaud según el autor es Rirkrit Tiravanija, y sus populares cenas tailandesas en espacios como galerías, museos o casas de coleccionistas.

Tiravanija contruye espacios hechos a medida para museos específicos, que a menudo son réplicas o que hacen referencia a espacios ya existentes, pero su trabajo no consiste en los espacios, sino en las relaciones entre la gente, las estructuras sociales de la vida cotidiana y las relaciones humanas. Su trabajo se centra en el uso, y no en la contemplación, y toma forma de interacciones sociales cotidianas re-escenificadas en el espacio de la galería o el museo. En palabras de Steiner y Yang, “Los trabajos de Tiravanija son al mismo tiempo esencialmente reales y completamente contruidos” (Steiner, Yang 2004:112).



Fig. 38

Para *Untitled (Still)*, en 1992, en la 303 Gallery en Nueva York, Tiravanija movió todo lo que encontró en la oficina y el almacén de la galería al espacio principal de exhibición, de manera que el director estaba obligado a trabajar en público, mientras el artista cocinaba para los visitantes. En el almacén se instaló una cocina provisional donde los restos de comida y utensilios quedaban como exposición cuando el artista no estaba presente. En una versión más elaborada de esto, *Untitled (Tomorrow Is Another Day)*, de 1996 en el Kölnischer Kunstverein, el artista construyó una reconstrucción en madera de su apartamento en Nueva York, que quedó abierto al público durante 24 horas al día para que los visitantes pudieran dormir, cocinar, o ducharse. En el catálogo de esta exposición, se leían las siguientes palabras del curador, en la línea de las teorías de Borriaud: “Esta combinación única de arte y vida ha ofrecido una experiencia impresionante de unión con todo el mundo”⁴⁹. Claire Bishop, en un conocido texto en el que problematiza los argumentos del promotor de la estética relacional, escribe: “Tal como Janet Kraynak ha escrito, aunque los proyectos desmaterializados de Tiravanija revivan estrategias críticas de los años 1960 y 70, es argumentable que en el contexto del modelo económico de globalización dominante, la ubicuidad itinerante de Tiravanija no cuestiona esta lógica de manera autoreflexiva, sino que meramente la

⁴⁹ Claire Bishop cita a Udo Kittelmann. “Preface” en *Rirkrit Tiravanija: Untitled, 1996 (Tomorrow Is Another Day)* (Cologne: Salon Verlag and Kölnischer Kunstverein, 1996) (Bishop 2004:57).

reproduce⁵⁰. Bishop acusa a Borriaud de algo que ya vaticinó Hal Foster a mediados de los noventa: “La institución puede hacer sombra al trabajo que de otra manera subraya: se convierte en el espectáculo, colecciona el capital cultural y el director-curador deviene la estrella”⁵¹.

Pero es con el concepto de utopía que Bishop intenta desmontar la teoría de Borriaud, quien lo rechaza. Defiende que la estética relacional no es sólo una teoría de arte interactivo, sino una manera de localizar la práctica contemporánea en la cultura en general, y así ve el arte relacional como respuesta directa al giro de una economía de la mercancía a una economía basada en el intercambio de servicios a *microescala*. Borriaud cree que los artistas no intentan cambiar su entorno, sino que están aprendiendo a habitar el mundo de una forma mejor; en vez de mirar hacia utopías futuras, este arte propone “microtopías” funcionales en el presente. Bishop observa que dichas prácticas montan situaciones en las que la audiencia no es interpelada como colectivo o entidad social, sino que tienen los medios para *crear* esa audiencia, de una manera temporal y utópica (Bishop 2004:54). En este sentido, recordamos el proyecto de Packard, y la invitación de *Bienvenidos (...)*, a *hacerse suya la institución* por medio de invitar a sus amigos al espacio expositivo a realizar actividades diversas, cotidianas. Packard se mueve entonces en ambos espacios; propone una manera de hacer arte – hacer cosas en el espacio que se ha preparado para que ocurran interacciones entre los miembros del equipo durante el tiempo de la exposición, “No hablo de hacer cosas bonitas sino de hacer cosas y después ya veríamos que hacer con ellas”⁵²– pero no propone una revolución, sino que solamente *recrea* comportamientos utópicos, y lo hace en una microcomunidad, como los artistas de Borriaud. Pero Packard no pretende tener un posicionamiento político, como reclama para el arte relacional Borriaud, el cual

⁵⁰ Bishop cita a Janet Kraynak en “Tiravanija’s Liability,” *Documents* 13 (Fall 1998), pp. 26–40 (Bishop 2004:58).

⁵¹ Bishop cita a Hal Foster en “The Artist as Ethnographer,” *The Return of the Real* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996), p. 198. (Bishop 2004:53).

⁵²Recuperado el 17.07.2015 de <http://elnostremuseu.blogspot.de/p/es-van-coneixer-al-carrer-wellington-la.html>

en última instancia quiere reinventar las relaciones humanas como epicentro de un nuevo modelo socioeconómico.

La actitud de Packard es más bien como la define el crítico David G. Torres con ocasión de otra exposición *A place no cars go* organizada por el artista en su taller: “La apuesta es peculiar, al menos para mí. Retorno a la naturaleza, retorno a una práctica cercana a la artesanía, referentes folks y postpunks, bajo peso conceptual, un regusto por lo táctil... Y lo más chocante, bajo compromiso político. Hablaba con Quim y me decía cómo, en el fondo, tras todos esos trabajos, tras ese supuesto regreso a la naturaleza, no había una conciencia, por ejemplo, ecológica. Más bien parece que responde a puro nihilismo, a un para-el-mundo-que-yo-me-bajo, de una generación desesperanzada, alejada de proyectos sociales. Una generación que recoge todos esos elementos y hace un coctel en el que emborracharse de un regreso, finalmente, individualista” (G.Torres 2012).



Fig. 39

La exposición duró dos semanas y era necesario avisar si quería visitarse; reunía propuestas con un cierto retorno al origen, con referencias al refugio íntimo o a la escapada a la naturaleza, que Packard unía como muestra de ciertas tendencias comunes en una generación. Por ejemplo, Eva Engelbert mostraba un vídeo rodado en una casa

de montaña, o un refugio, con individuos que podrían formar una comuna, o simplemente un grupo de amigos que hacen cosas – cocinar, bailar, charlar – sin esclarecerse muy bien con qué objetivo, que recuerda al proyecto del museo del mismo Packard.

Que este retorno a lo natural, lo hecho por uno mismo, y lo local, se presente como algo vacío ahora de contenido político y reclamado como una estética que forma parte de un proceso de construcción de la imagen, y que sea o no compartido por una generación es algo que no discutiremos aquí en extensión. Pero podemos decir que así es en el caso de Packard, que está lejos de posiciones críticas como las de Liam Gillick, otro de los artistas considerado de la estética relacional. Sus trabajos de estructuras geométricas de aluminio y plexiglas de colores planos diseñadas como objetos de uso abierto nos sirven para hacer esta comparación, en especial su cubo *Discussion Island: Projected Think Tank*, 1997: dejando de lado su herencia estética de la escultura y la instalación post-minimalista, resulta ser un cubo dentro de una sala de arte pensada para ser un espacio que promueva las relaciones sociales sin un objetivo prefijado, al igual que el cubo blanco de la Capella que utiliza Packard. Lo que diferencia al trabajo de Gillick es, como hemos dicho, su *aparente* posición crítica. Como observa Bishop, la descripción del objeto, que lo acompaña en la sala, está tan sobredeterminado que parece parodiar los preceptos del diseño modernista y a la vez el lenguaje típico del campo de la gestión de proyectos y consultorías: “una pieza que puede ser usada como un objeto que puede significar una zona contenida de intercambio, transferencia de información y estrategia”⁵³. De la misma manera irónica funcionan sus títulos: *Isla de Discusión, Plataforma de Diálogo, Pantalla de Regulación, Plataformas Gemelas de Renegociación*⁵⁴. Gillick ve sus instalaciones como un escenario o decorado más que como un proveedor de contenido, que ya no hacen una crítica del presente atacando a las instituciones, apunta Bishop, aludiendo a materiales utilizados por corporaciones en sus arquitecturas tal como hacía Nauman o Graham en los 70 (Bishop 2004:60), sino que quiere proponer una manera de negociar dentro de ellas para mejorarlas (posición

⁵³ Bishop cita a Susanne Gaensheimer and Nicolaus Schafhausen (ed.) en *Liam Gillick*, Oktagon, Cologne, 2000, p. 36 (Bishop 2004:59).

⁵⁴ Trabajos mostrados en *The Wood Way*, una exposición en la Whitechapel Art Gallery en 2002 (Bishop 2004:60).

que, por otro lado, Packard nunca utiliza explícitamente en sus proyectos, presentándose como algo parecido, pero despolitizado). Pero la diferencia más sustancial se encuentra en el papel que tiene la audiencia en ambos proyectos. Para los *relacionales*, el público es un componente fundamental de su trabajo, el que lo activa y le da las cualidades de colectividad, participación, y relación (Bishop cita a Gillick comparando su trabajo con la luz de la nevera, que solamente funciona cuando alguien abre la puerta. Su arte, dice, sólo lo es mientras hay gente en él, y si no, se convierte en cosas en una sala (Bishop 2004:61)), mientras que lo que hace Packard, si bien tiene lugar entre un colectivo de individuos, no depende de la interacción del público anónimo sino de la aportación de cada uno de sus miembros. Es, en este sentido, más bien performativo.

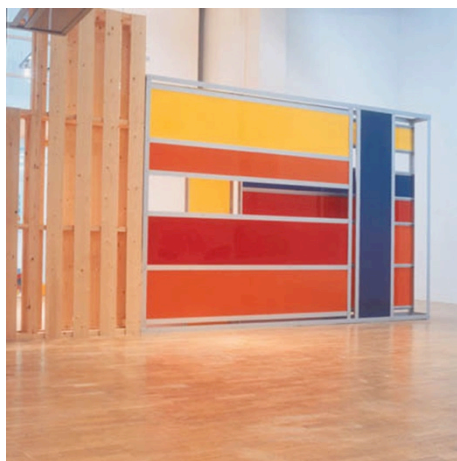


Fig. 40

En todos los casos el artista deviene una especie de organizador, moderador, que no impone y ni siquiera propone un sentido, sino que deja que el proceso sea la obra y que las subjetividades implicadas le den forma. Lo que hace Packard con este trabajo es, como dice Díaz Cuyás, pasar de un “arte habitable” a un “arte del habitar” (Cuyás 2002:29); del objeto representativo a la representación de lugares, a la construcción de situaciones.

El proyecto de Packard vuelve así a los preceptos del situacionismo que mucho antes que Borriaud y desde otra perspectiva Débord defendía: la construcción de

situaciones para combatir la sociedad del espectáculo, haciendo que toda la vida devenga arte (en cuanto que terreno de libertad) pero no como movimiento artístico ni como fuerza política organizada. Debord reconoce una ‘batalla del ocio’ que tiene lugar en el espacio del no-trabajo, que el capitalismo ha convertido en su terreno a través de una amplia industria del entretenimiento. Así, es en este espacio, el del ocio, donde Debord y los situacionistas ubican su acción, proponiendo situaciones en las que los participantes se alejen de la posición pasiva del espectador de la cultura de masas y tomen un lugar activo en el desarrollo, no sólo como actores sino como ‘vivientes’. Estas situaciones deben ser efímeras, pasajeras, puesto que para los situacionistas la permanencia del arte y la necesidad de eternidad es una idea contradictoria con sus intenciones.

Las *situaciones* son presentadas como un juego que difiere de la noción tradicional del concepto que implica competitividad y separación de la vida cotidiana: en este caso, el *juego* situacionista intenta invadir todo el tiempo de la vida para señalar precisamente la ambivalencia producida por el tiempo libre, que es a la vez el afuera del trabajo y el terreno de acción del consumo, donde el capitalismo sitúa la *vida real* y donde Debord sitúa la alienación y la espectacularización de los sujetos:

Nuestra acción en el comportamiento, relacionado con otros aspectos deseables de una revolución en las costumbres, puede ser brevemente definida como la invención de juegos de un tipo esencialmente diferente. La meta más general debe ser la de extender la parte no mediocre de la vida, reducir los momentos vacíos de la vida todo lo posible. (...) El juego situacionista no es diferente de una decisión moral, el tomar la posición de uno a favor de lo que asegurará el futuro reino de la libertad y el juego (Debord 2003:702).

Los situacionistas rechazan totalmente el campo de la producción, para centrarse en la transformación hacia un nuevo modelo de consumo. Algo de este rechazo encontramos aún en los artistas relacionales y en los modelos que han sobrevivido hasta proyectos como el de Packard, vaciados de las intenciones claramente políticas de los primeros.

En la misma línea, leemos la letra de una canción producida como resultado de una de las propuestas de Packard dentro del “Museu”: la presentación un disco musical

autoeditado⁵⁵ con una lista de 13 canciones, cantado y musicalizado por el propio Packard y sus colaboradores. La letra de *Pump in some music* dice:

El entusiasmo es la fuerza motivadora/ que permite toda clase de intercambios./ El entusiasmo parece haber sido extraído de los espacios del arte,/ la cultura, el tiempo libre, el deporte y la autoorganización./ Para ser cada vez más rigurosamente instrumentalizado./ Y a pesar de todas las oportunidades abiertas/ por los modelos colaborativos de producción cultural/ sigue habiendo una tendencia/ (y los artistas son sus peores enemigos en este aspecto, creo)/ a minimizar la cantidad de elementos compartidos./ influencias y colaboración./ (...)

En primer lugar, el hecho de *cantar* este contenido y editarlo como una recreación de la tradición de la producción musical lo sitúa en un lugar completamente diferente; aunque veamos qué partes del discurso sean próximas a Debord, están mezcladas con una atención más particular a la emoción (en este caso el entusiasmo) no como vehículo de cambio, sino como fin en sí mismo.

Fig. 41 *Eliminada por derechos de autor

⁵⁵ La edición limitada del disco fue presentada y repartida en la inauguración del proyecto, bajo el título de *Alexander Kirilove, The Very Best of*.

*Giving up on 50 ideas for one exhibition*⁵⁶ es una instalación que Rubén Grilo presentó en el 2008 en el Museu de la Garrotxa en Olot, que mostraba una serie de ideas para proyectos artísticos, que en vez de estar desarrolladas hasta su resultado final sintetizado en un objeto – obra, se encontraban solamente en su fase inicial de boceto, o en niveles diferentes de desarrollo. Tratándose de cincuenta ideas, y al estar planteadas en materiales y soportes no finales o definitivos, la instalación cobraba el aire de un taller de artista, o del artista, donde las cosas se están haciendo, están en proceso. La sala llena de fotos, papeles, esbozos, mapas conceptuales, recortes y objetos en una disposición que recrea lo que podría ser el estudio, ahora visitado, del artista que abre sus procesos conceptuales al público.

El carácter inacabado de la idea focaliza la atención en el proceso de trabajo más que en su resolución en formas, que ya no se halla escondida o borrada detrás del carácter definitivo de la obra acabada, y (“*para renunciar activamente a esta idea*”), reivindica la no-resolución como forma de acción.

Al mismo tiempo, el despliegue de tal cantidad de ideas funciona como *muestra* de la infinitud de posibilidades que existen. Indica también la posibilidad que el arte tiene de hacer esto; indica el espacio de la posibilidad en que se mueve el arte. El juego de hacer una lista de aquellas ocurrencias que podrían ser, un un momento dado, llevadas a otro nivel y adquirir el estatus de obra, sugiere que cualquier cosa (cualquier idea, ejercicio o formulación) puede ser planteada en el terreno del arte, convertida en obra dados unos factores de desarrollo y de contexto.

Al descartar todas estas ideas para una exposición, como lee el título, se le niega el estatus de obra a cualquiera de ellas, y se le otorga al todo como conjunto, como ejercicio o gesto. No se trata de una obra que deja entrever su propio proceso en un despliegue de documentación previa, sino la propuesta de que no hay obra como tal si no es entendida como conjunto de procesos de descarte.

⁵⁶ *Giving up on 50 ideas for one exhibition*, Beca ciudad de Olot de artes visuales 2008, expuesto en el Museu de la Garrotxa, Olot.

Lo mismo hacía el artista italiano Cesare Pietroiusti en su publicación de 1997, “Pensamientos no funcionales”⁵⁷, en el que presentaba cien ideas para obras de arte que resultaban inútiles o incongruentes para ser realizadas como proyectos artísticos. Algunas de estas ideas se han ido produciendo en los últimos años, tanto por él como por otros artistas o curadores. La renuncia a la acción es algo que otros artistas han explorado como pregunta sobre qué es realmente la labor del arte, una vez consensuado que tiende más a la producción de ideas (incluyendo ideas sobre qué es la actividad artística), que a la producción de objetos artísticos. Así, el artista serbio Mladen Stilinović se retrataba en *Artist at work*, de 1978, una serie de fotografías del propio artista durmiendo, en diversas posiciones, que ironiza sobre la propia naturaleza del concepto del arte como trabajo.



Fig. 42

En otra de sus obras, *The Praise of Laziness* (Elogio a la Pereza), una performance que realizó en la galería Opus Operandi en Bélgica, en el 93, en cuya documentación, un texto que lleva el mismo título, insiste en la necesidad de la pereza, de un tiempo improductivo, en la posibilidad de la estupidez del no saber qué hacer del artista, en contraste con la obsesión occidental por la eficiencia. Lo explica de la

⁵⁷ *Non Functional Thoughts*. Recuperado el 16.03.2015 de <http://www.nonfunctionalthoughts.net>

siguiente manera: “La pereza es la ausencia de movimiento y pensamiento, tiempo tonto – amnesia total. Es también indiferencia, mirar la nada, no-actividad, impotencia. Es pura estupidez, un tiempo de dolor, concentración en vano. Esas virtudes de la pereza son factores importantes en el arte. Saber de pereza no es suficiente, debe ser practicada y perfeccionada”⁵⁸. Argumentando que las condiciones particulares de los países del este eran más propicias para la práctica de esa pereza, Stilinović sigue:

Los artistas occidentales no son perezosos y por tanto no son artistas sino productores o algo así... Su implicación en temas sin importancia como la producción, la promoción, el sistema de galerías, el sistema de museos, el sistema de competición (quién es el primero), su preocupación por los objetos, todo eso les aleja de la pereza, del arte. Igual que el dinero es papel, así una galería es una habitación. Los artistas en el Este eran perezosos y pobres porque el sistema entero de factores insignificantes no existía. Por tanto tenían tiempo suficiente para concentrarse en el arte y la pereza. Incluso cuando sí producían arte, sabían que era en vano, que no era nada. (Ferreira, Blumenstein, Acconci, Alÿs 2009:266).

Lo que Stilinović describe como el *arte de cultivar la pereza*, al oponerlo a la lógica de la producción que opera en occidente y las exigencias de su sistema, es algo que podemos comparar con los esfuerzos por señalar la no-acción como parte sustancial de la práctica artística y que ocupó parte del arte conceptual en su momento, y sigue estando presente en proyectos como el de Rubén Grilo. A raíz de la obra de Stilinović en catálogo colección CGAC, leemos: “Los artistas han centrado toda su atención en el descubrimiento de lo que en realidad es lo que hace el artista, y en la apariencia que podría adoptar esa actividad denominada hacer arte, en lugar de preocuparse por su propia carrera artística.” (Ferreira, Blumenstein, Acconci, Alÿs 2009:263).

En 1966, recién graduado, Bruce Nauman observó qué era lo que se suponía que hacía el artista, concluyendo que “si yo era artista y estaba en el estudio, entonces todo lo que fuera que estuviera haciendo en el estudio debía ser arte”⁵⁹. En este momento, el arte se convirtió más en una actividad que en un producto para él y comenzó a utilizar

⁵⁸ De la web del artista. Recuperado el 16.03.2015 de <http://mladenstilinoVIC.com/works/10-2/>

⁵⁹ Guía de la Exposición *Bruce Nauman. Make Me Think Me*, Tate Liverpool (19.05 – 28.08.2006). Recuperado el 16.03.2015 de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/bruce-nauman-make-me-think-me/bruce-nauman-make-me-think-me/bru-1>

su cuerpo como material. Incluyendo elementos de la vida cotidiana en su trabajo, Nauman usaba su comportamiento, caminando obsesivamente por el estudio, para una serie de videos de 16 mm mudos y en blanco y negro que grabó entre 1967 y 1969, que respondían a ciertas exigencias planteados en los títulos: *Stamping in the Studio*, 1968 (pisando en el estudio); *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (caminando de manera exagerada alrededor del perímetro de un cuadrado). El artista, según Nauman, es un *autor*, y todo lo que hace queda absorto por su estatus de artista pasando a formar parte de su obra. La forma y la apariencia del trabajo ya no tienen definición, sino que se definen por el contexto donde acontecen.



Fig. 43

Lo que vaticinan estas obras de alguna manera es la apariencia del trabajo conceptual que hoy conocemos como trabajo inmaterial en las industrias de la creatividad y de la sociedad del conocimiento y la información – que en muchos casos tiene la misma apariencia en sitios tan dispares como en un *think tank* de los equipos creativos de publicidad y en los estudios de los artistas, tan alejados de la producción material de las cosas –. En ese sentido, Liam Gillick escribe:

Claro que estoy trabajando incluso cuando parece que no estoy trabajando. E incluso si no estoy trabajando y no parece que esté trabajando aún puedo asegurar estar trabajando y esperar que tú

te figures qué significantes objetivos apuntan de hecho hacia algún momento de valor o trabajo. Este es el juego del arte actual (Gillick 2010:43).



Fig. 44

Un ejemplo más reciente de ello lo encontramos en la artista finlandesa Pilvi Takala y su proyecto *The Trainee*, 2008. En colaboración con el Kiasma Museum of Contemporary Art de Helsinki, la artista adoptó la identidad de una becaria bajo el pseudónimo de ‘Johanna Takala’, para trabajar durante un mes en una empresa multinacional de la ciudad, en el departamento de marketing, y supuestamente aplicar esa experiencia a su tesis doctoral. Durante ese tiempo, en el que sólo unas pocas personas dentro de la empresa sabían de la naturaleza real del proyecto, ‘Johanna’ fue paulatinamente cambiando su actitud, desde lo considerado normal en un trabajador siguiendo sus tareas, hacia la creciente aplicación de métodos de trabajo algo peculiares. La artista adoptaba comportamientos como quedarse sentada con los brazos cruzados y en actitud reflexiva durante toda una jornada de trabajo en su mesa, sin hacer nada más que eso. En otras ocasiones, se situaba en la biblioteca de otro departamento y miraba por la ventana durante horas, o se montaba en el ascensor para quedarse en una de sus esquinas, sin tocar el botón para ir a ningún lado, dejándose llevar por los otros pasajeros, subiendo y bajando todo el día. Cuando los compañeros le preguntaban sobre

lo que estaba haciendo, simplemente respondía que estaba pensando, que estaba haciendo gestiones o cálculos en su mente, o que el movimiento del ascensor le recordaba al vaivén del tren, y le ayudaba a tener buenas ideas.

Todas estas actitudes fueron creando un clima de sorpresa y especulación alrededor de su figura entre sus compañeros y superiores. Las reacciones de interés o crítica hacia ella la convirtieron en el objeto de conversaciones y de rumores, pero evitaron una aproximación directa algo tan fuera de lugar. En cambio, se produjeron intercambios por correo electrónico entre ellos, que se recogen en fragmentos como estos:

“Esta Johanna tiene trabajo, quiero decir, parece que está simplemente sentada, por lo menos cuando miré hace un rato... He tenido que mandar un email, no podía preguntarlo en voz alta ... :)”

“Hola,

Como ya le mencioné a Z, ha habido una persona sentada en el espacio de la Biblioteca de Impuestos mirando por la ventana con una mirada vidriosa ... (...) Varias personas de Impuestos se han acercado a esta persona, a quién no conocían, para preguntarle quién era y qué estaba haciendo. La respuesta ha sido que esta haciendo trabajo mental y/o que está pensando en sus cosas. La gente de Impuestos no sólomente ha pensado que esto es raro y gracioso, sino que también da miedo hasta cierto punto. Qué carajos es esto y por qué nadie ha echado en falta a la becaria en todo el día?

X.”

En el proyecto de Takala, la inacción es el motor principal, que se pone en marcha de una manera sutil y totalmente integrada en el contexto, y la resistencia en esa postura cuestiona las formas estandarizadas del trabajo postfordista y lo que entendemos por ello. La deslocalización post-industrial hace del trabajo algo que puede ejercerse independientemente de una infraestructura o un lugar preciso y se materializa en conceptos y comunicaciones que pueden generarse y transmitirse de maneras no presenciales. En esta lógica, la inacción aparente no equivale ya, y desde hace mucho tiempo, a la poca productividad. Como en la anterior cita de Gillick, uno puede trabajar sin que lo *parezca*, y es en el espacio del arte donde uno, a pesar de no parecer que está trabajando y de hecho no estarlo, puede aún *decir* que lo estaba, y que eso signifique algo como parte de su práctica. A la inversa, y también como en el arte, todo puede ser

visto o entendido como trabajo, y es así como Takala hace de su no-trabajo en la oficina parte de su trabajo como artista.

Las acciones de pensar o reflexionar solo pueden entenderse como actividades improductivas en relación a un contexto donde todo el mundo hace, mueve, gestiona cosas. Aunque éstos sean también son conceptos intangibles, representaciones de algo inmaterial, se formalizan en apariencia de llamadas telefónicas, impresión de documentos, reuniones, atención a la pantalla del ordenador. Si alguien hiciera estas acciones sin que tuvieran ningún contenido – sin que de hecho estuviera trabajando – no llamaría la atención.

El no hacer nada aparente pone en tensión todas esas relaciones de productividad inmaterial. Ya no es una resistencia a la acción – como si Takala se colocara en una fábrica y no hiciera su tarea en la cadena de producción, o fuera a trabajar como limpiadora y se sentara mirando su fregona – como resistencia al trabajo en sí, sino una reflexión que visibiliza la cuestión sobre qué significa trabajar en la era de la Industria Cultural. Su dedicación al pensamiento abstraído y las formas que este adquiere en la oficina están más cercanas a aquellas que se asocian a las de un autor, artista o escritor, del que se supone que debe pasar por muchas etapas de introspección y conceptualización antes de producir algo, que será el resumen, la resolución del rompecabezas. Obviamente, de haber sabido que se trataba de un proyecto artístico, los compañeros de Takala en la empresa no la hubieran juzgado dentro del mismo orden de cosas y todo hubiera adquirido un sentido para ellos, aunque ajeno, aún un sentido.

Como observa Gillick, el hecho de que sea difícil determinar diferencias observables en la superficie entre las operaciones y rutinas diarias de un 'trabajador del conocimiento' y un artista, es precisamente porque el arte funciona en una vía paralela a las estructuras que critica (Gillick 2009:5). De hecho, como ya hemos visto, es el artista el modelo más afín a la dinámica de la industria del conocimiento. Es el trabajador total, – que dispone y trabaja a la vez que disfruta de todo su tiempo – es el individuo que no trabaja para otro sino para sí mismo, en el sentido que genera su propio trabajo, y aunque siempre ligado de alguna manera a un sistema económico e institucional, es siempre el primer inversor de su propio proyecto.

Las maneras de trabajar del artista hoy como el trabajador ejemplar de esa economía del conocimiento son de hecho, si no los estándares de comportamiento, sí los paradigmas de perfil en este tipo de empresas. Marcelo Expósito explica cómo se ha llegado a la ‘acusación’, como la llama Gillick, de que los artistas son el máximo exponente del trabajador del conocimiento o incapaces de dejar de trabajar constantemente: “El actual desdibujamiento de cierta función “clásica” del trabajo del arte responde casi punto por punto a las formas de “flexibilización” del trabajo en el contexto más general de la producción. Como en el conjunto del capitalismo renovado, esta flexibilidad es ambivalente, aunque es un proceso irreversible y desde donde estamos obligados a operar” (Expósito 2009:144).

La extensión de este modelo difuso de “artista-gestor”, (emprendedor, curador, artista, empresario, etc.) dice, es hoy día tal que la ha desbordado por su base. El trabajo en el campo artístico y cultural responde ahora perfectamente al paradigma del trabajo “comunicativo” que es central en el posfordismo. A lo que añade que eso, no obstante, “hoy no implica necesariamente una práctica crítica ni alternativa ni dirigida a la autovalorización. (Lo era hace 30 años, hoy es un modelo ambiguo)” (Expósito 2009:144).

El trabajo artístico y cultural ya no es, como en el pasado, una actividad “extraordinaria”, fuera de lo común. Hoy día, sus características clásicas (actividad desregulada no sometida a la disciplina del “trabajo fabril”, énfasis en el valor de la autoexpresividad e importancia máxima otorgada a la subjetividad...) son cada vez más el paradigma de las formas centrales del trabajo en el capitalismo. Aunque el espacio de trabajo del artista hoy se parezca más a una oficina que a un taller, la manera como trabaja no es constante ni se basa en una relación proporcional de dedicación – remuneración. En ese sentido, Takala, vista como trabajadora (ya no como becaria) no sería merecedora de su compensación salarial, pero vista como artista/trabajadora del conocimiento, su patrón – hablando siempre desde las apariencias – de dedicación intermitente podría encajar.

En palabras de Gillick, “trabajar menos puede resultar en producir más. La idea de la producción de ideas en el arte es inconsistente – lo cual es un resultado deliberado de la manera en qué el arte es producido y como puede convertirse en preciso y diferente – (...)” (Gillick 2009:45); el concepto de una medición de la producción de

ideas es inconsistente y forma parte de la manera en cómo es producido y presentado en una forma concreta.

Gillick introduce, para entender esto, la noción de “deadline” o fecha límite de entrega como una estructura crucial al comparar el artista con el trabajador del conocimiento ‘flexible’. Para él, la consciencia del ‘deadline’ es lo que permite un compromiso intermitente con un sistema, que crea una zona de semi-autonomía. Es decir, trabajar durante mucho tiempo, para cubrir sólo unas pocas entregas – momentos de vinculación con una institución o galería, por ejemplo – es la dinámica ya asumida por el artista. En potencial reside, según Gillick, en la tensión entre la noción de flexibilidad aplicada y una crítica de dicha flexibilidad. En este sentido, manteniéndose al margen de la labor de manera intermitente, Takala proporciona un ejemplo de conexión y desconexión cíclica, lo que de hecho hace el artista en el sistema de la economía flexible: producir en su tiempo libre, y vincularlo al sistema de manera esporádica.

Y de hecho, eso corresponde con la imagen de los trabajadores que conforman los *think tanks*, grupos ‘pensantes’ o creativos de multinacionales: Google, por ejemplo, envuelve a sus trabajadores en una atmósfera en que el ocio se mezcla con la labor hasta manifestarse de manera espectacular en la escenificación de este concepto de ociosidad/trabajo total, creando espacios que se parecen más a parques temáticos para adultos que oficinas tradicionales, integrando salas de juegos, espacios de relajación y masaje, cabinas para pensar individualmente y escenografías que mezclan lo confortable con referentes de la cultura popular diseñados para tener reuniones en grupo que inciden especialmente en dar importancia extrema a las relaciones personales entre los trabajadores y a integrarlas también en el espacio de la empresa. En este caso la empresa amplía su territorio abarcando otros aspectos de la vida del trabajador y a través de sus maneras de hacer propaga un *estilo de vida* que convierte a éste en una extensión de su *marca*.



Fig. 45



Fig. 46

Ese es el trabajador que utiliza medios que compaginan y abarcan la introspección y el retiro creativo (eso que Pilvi Takala practicaba en la oficina tradicional: pensar, mirar por la ventana, no hacer nada), hasta la ociosidad y la socialización, la puesta en juego de sus ideas, materializada en los grupos de investigación *think tanks*, y que pasa la mayor parte de su tiempo deslocalizado, volando entre grandes capitales mundiales.

Así lo ilustra Zolghadr en un artículo que plantea que este modelo – el del constante viajero – está, de hecho, ya caduco y pasado de moda incluso en la élite de los trabajadores del arte y la cultura, entre los que se extiende más bien una noción de la vuelta a lo local – a lo que el autor se opone como algo que pueda tener valor intrínseco –, o un arraigamiento a un lugar, con plena consciencia de la globalidad ya adquirida y asumida, desde el que operar, sin que el no-lugar y el artista-nómada y el viaje sean nucleares en la práctica, sino colaterales:

Figura del pasajero hiper-frecuente, reminiscente de los profesionales del arte: desde las rutinas del 'easy-check-in' hasta el ethos post-fordista de los servicios y la auto-romantización, volar alrededor del mundo para 'darle a la gente algo que no sabían que querían'. No obstante, parece que la atención se está desviando hacia la materialidad demoledora del viajar, reemplazando la fascinación por el no-lugar. No ha habido tanta discusión sobre la 'globalización' últimamente como solía haber, y la dramaturgia de la urgencia planetaria del mundo del arte parece estar ahora un poco más apagada, mientras vamos aceptando que el hecho de descubrir curadores en Dubai o en Gwangju no es terriblemente significativo en un sentido o en otro (Zolghadr 2011).



Fig. 47

La operación inversa a la del artista-trabajador nómada de la sociedad del conocimiento, es la que hiciera Tehching Hsieh con su *One Year Performance 1980-81*, también llamada *Time Piece*, en la que el artista 'fichaba' en un reloj en su estudio, cada hora durante un año. Al mismo tiempo, su presencia quedaba registrada también por una cámara que tomaba una fotografía. Al principio del proceso, Hsieh se rapó el pelo para dejarlo crecer durante un año e ilustrar el paso del tiempo.

En esta obra, el taller o el estudio se convierte en el centro, no sólo de la práctica del artista, sino también de su vida, pues para llevar a cabo el trabajo, Hsieh debe vivir allí a tiempo completo. El taller se convierte en una fábrica, con el artista vestido con un uniforme convencional de obrero, fiscalizando hasta el extremo su tiempo de trabajo, convirtiendo su práctica artística de alguna manera equiparable a la del trabajador – aún a la del trabajador fabril, que ficha cuando entra y cuando sale –. Pero al hacer esta fiscalización extrema de la aplicación de su tiempo de trabajo, no puede hacer nada más que eso – no tiene tiempo –.

Pero volviendo al trabajo de Pilvi Takala (no haciendo nada durante largas horas en la oficina) podemos recuperar la idea de que la persona que no hace nada aparece como la que tiene el potencial para estar haciendo *cualquier cosa*. Eso no tiene lugar en el orden general de las cosas, y por tanto se presenta como una amenaza:

“Hola,

Ahora la becaria se ha puesto en el ascensor más cercano a la cafetería. Está de pie en la esquina de atrás yendo a la deriva de piso a piso con los otros usuarios. La gente está gastando una cantidad de tiempo sin sentido especulando sobre este tema. ¿No podríamos sacarla ya de ahí? Obviamente tiene algún tipo de problema mental.”

La inactividad de ‘Johana’ pone pues en juego a la gente de su alrededor, y la resistencia de la actitud de la artista no se ve aparentemente influenciada por la creciente incomodidad de sus compañeros. Los otros intentan dar una explicación plausible para los patrones de comportamiento de la becaria, que están tan fuera de lo que se considera aceptable en la comunidad, y acaban situándolas como extrañas manifestaciones de una persona desequilibrada. Esto permite desplazar la incomodidad generada por un individuo que rompe un equilibrio subyacente, inconsciente, y colocarla en el terreno de la locura. Así, el elemento desequilibrante vuelve a estar situado en un orden.

De esta manera, lo que Takala visualiza son lo que Foucault llamase los procedimientos de exclusión (lo que está prohibido decir, y la oposición entre la razón y la locura, ambos derivados de la oposición entre lo verdadero y lo falso) que conforman el discurso (en este caso, de lo que significa *trabajar* en un contexto), y que tienen por función “dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault 1973:11).

Aún podemos ver la actitud de la artista/becaria de otra manera, esto es, en su decisión de *observar* por encima de la de actuar. La observación la coloca como elemento externo infiltrado, y la vincula a la posición del etnógrafo y del otro, vinculándose y desvinculándose de la corriente de actividad subyacente, tomando alternativamente parte en el todo y volviendo de vez en cuando a su lugar ajeno. Liam Gillick considera la posición del artista para vivir a la vez que dar parte o de relatar una realidad como privilegiada: “Observar versus vivir es aquí la diferencia más profunda. La noción de observar perpetuamente sin tomar parte relaciona al artista con el etnógrafo y el foráneo. Es esta corriente entre estados de conexión y desconexión que aporta el potencial. Es en este hueco que entendemos “por qué es producido” en vez de “qué es producido” (Gillick 2009:17).

Pero la atención del proyecto de Pilvi Takala sobre el lugar de trabajo nos devuelve a otro tema central en *Giving up on 50 ideas for One Exhibition* de Rubén Grilo: el despliegue de las ideas no realizadas como un trabajo en proceso o el proceso del trabajo del arte, y en particular su *display* en el espacio (los materiales montados sobre mesas hechas con tablas y burras de madera), huyendo de una disposición expositiva del cubo blanco clásica, lo hace más cercano a la lógica de la oficina o del taller. Lo que no supone nada nuevo, sino una muestra de la consolidación de la atención al proceso como parte fundamental de la obra de arte. Anna Maria Guasch habla del desplazamiento hacia lo procesual a partir del minimalismo: Si el minimalismo supone una expresión última del formalismo a la vez que la contestación de sus principios, el posminimal es un proceso de desmaterialización de la obra de arte; anida el embrión de lo procesual en la medida en que desplaza el interés de la realización del objeto hacia el proyecto operativo de éste (Guasch 2000:28).

Por otro lado, Hal Foster apunta que la actitud de artistas minimalistas como Sol LeWitt, para quien la idea se transformó en una máquina de hacer arte, es un síntoma de

que el arte comienza a reflexionar sobre el propio arte y que el concepto empieza a suplantarse al objeto. Es en las exposiciones minimalistas donde por primera vez se concibe el espacio expositivo como un lugar de interferencias entre la obra, el espectador y el espacio y por tanto la obra se vuelve más dependiente de la situación en el espacio y el tiempo y menos autónoma, causando críticas entre los defensores de los preceptos de la modernidad⁶⁰.

En esta línea de la desmaterialización del objeto aparece la recreación del espacio del taller del artista, o el traslado directo del mismo, al espacio expositivo. La modificación del estatus del artista entraña igualmente un cambio en su lugar de trabajo, deviene un signo de la continuidad de su carrera. Supone un sitio de reunión de colegas, coleccionistas y galeristas; en definitiva, un lugar de autopromoción social.

Laurier Lacroix describe en su libro “L’atelier-musée, paradoxe de l’expérience totale de l’œuvre d’art” cómo ya en el siglo XIX hay un interés por el taller como lugar de creación, de visionado privilegiado de la obra antes de ser presentada al público, y cómo éste se percibe como una extensión de la personalidad del artista; supone el lugar de identificación del artista y por ello el lugar que desprende una especie de fascinación por el trabajo en cuanto que proceso inacabado, que en él se incubaba. En el siglo XX el taller es usado como lugar de presentación, de autopromoción. Después de los años 70, las instituciones se interesan por el proceso de trabajo y ofrecen a los artistas *mover* su taller hacia esos lugares ya constituidos: así se multiplican las residencias de artista, los simposios, y los procesos de interacción que estos programas implican.

De hecho, Lacroix ve las prácticas como la instalación, el performance, *site specific*, efímeras o relacionales como esfuerzos para llevar el estudio o espacio de producción al espacio de difusión, de acortar las distancias entre la creación y la exposición, refiriéndose a ellas como “Post-studio art” (Lacroix 2006:29-44).

⁶⁰ En el capítulo *The Crux of minimalism* de *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Foster 2001).



Fig. 48

Pero un desplazamiento literal y total del taller es la exposición del taller como obra, del que encontramos un ejemplo en la Documenta 11 de 2002 con el trabajo del artista Ivan Kožarić, de 81 años de edad en el momento de la exposición, quién presentó una instalación de su estudio bajo el título “Atelier Kožarić , 1930-2002”⁶¹ que constaba de 897 esculturas de diferentes materiales, 61 pinturas de acrílico sobre tela, 373 impresiones en diversas técnicas, 10 fotografías y 5.297 dibujos, haciendo una clara referencia a la acumulación y el volumen del trabajo hecho a través de los años, no acabado, no distribuido o visibilizado, que aún se encuentra en la *fase del taller*.



Fig. 49

⁶¹ Documenta 11, Kassel, 2002. Recuperado el 16.03.2013 de http://www.balkon.hu/archiv/balkon02_07-08/11nagy.html

Otro artista, más joven, que siempre trabaja con la idea del taller como base de su obra es Daniel Chust Peters. En su *statement*, publicado en la plataforma de distribución de vídeo arte Hamaca, Chust Peters argumenta su negación activa de cualquier idea que no sea relacionada con su taller:

Como práctica artística aplico un método de trabajo desde hace diecisiete años: 1 - Tengo una idea: reproduzco mi taller. 2 - No tengo ninguna idea: reproduzco mi taller. 3 - Tengo otra idea: reproduzco mi taller. El hecho de tener ideas queda restringida en una sola. La idea es la de mantener una sola idea a lo largo de los años. Esta sola idea es la de reproducir mi espacio de creación artístico. Reproduzco un espacio que ya existe para no idealizar uno nuevo. Reproduzco mi taller que es el espacio más cercano y concreto que habito, en el que paso entre 6 a 8 horas diarias. Es el taller porque le asigno esta función, y por otro lado el taller del artista es significativo a lo largo de la historia del arte. Por inercia y voluntad rehago continuamente la misma idea. Si tengo otra idea me autocensuro reproduciendo otra vez el taller. No es una obsesión ni una resistencia. Es una actitud de apreciación estética entre el mantener una constante y la confrontación de múltiples variables externas. Cada reproducción del taller establece una complicidad entre el individuo y otros organismos más complejos y abstractos como son Instituciones culturales tanto públicas como privadas. Las variaciones de cada reproducción son debidas a las relaciones, negociaciones, espacios... que existen entre el artista y cada institución que condicionan tanto la estructura física como el contenido de la obra⁶²

Así, el hecho de que Chust Peters reproduzca su taller de manera sistemática, tiene que ver, quizás, con algo que apuntábamos al respecto de la obra de Rubén Grilo en el primer capítulo: Grilo presentaba la fase procesual de su trabajo en *Giving up on 50 ideas for one exhibition* como si expusiera el contenido de su estudio, de su taller, del estado inacabado de unas ideas en un momento concreto en el tiempo.

En una entrevista con el crítico David G. Torres, Chust Peters decía que es precisamente el arte el único territorio del conocimiento que permite este tipo de actitudes: de negación, de anti-producción, de ausencia (G. Torres, 2005).

Así entonces volvemos a la pregunta: ¿Qué hace el artista en su taller? ¿Qué es el quehacer natural, o desvinculado de lo externo, del artista; existe quehacer alguno si no es en relación con un algo exterior, una visibilidad o circulación, potencial relación

⁶² Recuperado el 27.01.2015 de <http://www.hamacaonline.net/autor.php?pos=49>

institucional, en menor o mayor medida? Como reflejo opuesto de lo que sentencia Grilo con el título de su obra, que remite claramente al objetivo final de la exposición, para el que ha pensado y no acabado 50 ideas, aparece la idea extendida popularmente de que el artista trabaja, silenciosamente, para sí mismo, de manera constante, en ideas que se materializan en proyectos que luego tendrán una vida social más allá de su estudio, o no. Amanda Cuesta situaba este estatus diferenciado del artista en la cuestión de la autoría (Cuesta 2006:47); un artista no trabaja en el proyecto de otro, sino que él mismo lo pone en marcha y es su primer inversor, hasta que su trayectoria alcanza un reconocimiento que revierte económicamente en su esfuerzo; es un autor, y por tanto nunca deja de producir obra. A lo que, con Foucault, “hay que plantear en seguida un problema: “¿Qué es una obra?” (...), ¿no es acaso una obra lo que ha escrito quien es su autor? Vemos surgir las dificultades. Si un individuo no era un autor, ¿acaso podríamos decir que lo que ha escrito, o dicho, lo que ha dejado en sus papeles, lo que se ha podido referir de sus declaraciones, podría ser llamado una “obra”?” (Foucault 1995:41).

En la atención al proceso de trabajo de la que venimos hablando, que inevitablemente se mezcla con el espacio físico donde éste tiene lugar, que suele ser el taller, el estudio o la casa del artista, hay un giro conceptual que despierta la cuestión sobre si es la obra la que hace al autor, o si, a la inversa, existe un autor y todo lo que éste hace se convierte, o tiene el potencial de ser visto, como obra.

Amanda Cuesta continúa diciendo que para que el autor pueda seguir produciendo obra debe acceder a recursos que le permitan dar continuidad a su actividad; actividad que va a revertir en el mercado o la institución a medio o largo plazo. Así vemos la atención al desdoblamiento de la actividad del artista otra vez, con el reciente proyecto “*Tres cosas raras. Historia de una desaparición*”, 2014 de Enric Farrés en la exposición colectiva *Factotum* en la Fundació Tàpies⁶³, en la que “Enric acumula objetos que se encuentra en la librería donde trabaja y los pone en escena. Una gradación a tres niveles: Visual, temporal y narrativa. Desde el objeto más visible -un carro exhibido en el periodo de la exposición- al más escondido -una carta de Glòria a

⁶³ En el marco de “*FAQ: Zona de preguntas frecuentes*” los artistas en residencia del centro de producción artística Hangar expusieron en la Fundació Tàpies en *Factotum*, 18 de diciembre 2013 - 12 de enero 2014.

Joan dentro de un libro en la biblioteca, colocada con antelación a la exposición- pasando a través de lo que se ve pero no se mira, un guiño a los trabajadores de la Fundació Antoni Tàpies. Termina con un intento frustrado de enchufar a su prima a trabajar (que, tal y como el artista nos explica: “*de hecho, es quien me consiguió el trabajo*”).”⁶⁴

Pero por otro lado, la obra de Chust Peters niega la exigencia del circuito del arte a adaptarse a cada necesidad específica del contexto. Es precisamente en la fase de la emergencia cuando el artista funciona más “por encargo”, respondiendo a las bases de un concurso, a la petición de una sala, comisario o centro que le ha concedido una beca para producir un proyecto. En este sentido, Chust Peters respondía en la misma entrevista a una pregunta sobre su insistencia temática: “Simplemente, ya no me lo planteo, es una solución práctica. Lo que he conseguido es quitarme de encima la decisión de qué hacer” (G.Torres 2005).

Andy Warhol se lo planteaba de otra manera: “Me encantaba trabajar cuando trabajaba en arte comercial y me decían qué hacer y cómo hacerlo y tu única obligación era la de corregir y ellos te decían sí o no. Lo difícil es tener que idealizar las cosas más insulsas por tu cuenta. Creo que la persona que más me gustaría tener como asesor es a un jefe. Un jefe que pudiera decirme qué hacer, porque eso facilita las cosas cuando estás trabajando” (Warhol 2002:105).

⁶⁴ Texto del el catálogo de la exposición recuperado el 20.05.2016 de <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article7766>



Fig. 50

La artista Christine Hill hacía lo contrario, en el sentido de crear trabajo para sí misma en vez de depender de las exigencias de otros: su obra *Volksboutique*, un proyecto de larga duración que se mezcla con su biografía, convierte un proceso comercial real en un proyecto artístico, o a la inversa. Hill montó la primera *oficina* de la *Volksboutique* en su ciudad natal, Binghamton, en Nueva York. Después de estudiar en Baltimore, se instaló en Berlín, en los años 90, donde empezó y dirigió la tienda ropa y objetos de segunda mano con el mismo nombre, y las oficinas empezaron a moverse a diferentes localizaciones, según el trabajo lo exigía (Steiner, Yang 2004:98).

Luego Hill, residente en el Berlín – del este – en los años 90, montó allí una pequeña tienda de ropa y objetos de segunda mano que la gente donaba y en la que ella misma gestionaba, por un lado, todo el proceso comercial, y por el otro el contenido conceptual que conllevaba llamar arte a una empresa así, explicando el proyecto a los visitantes y clientes. En el 97 fue invitada a trasladar la tienda a Kassel para la Documenta y allí se evidenciaron aún más los conceptos como la figura del artista – presente en la tienda durante toda la muestra, trabajando detrás del mostrador – y el valor de su trabajo como arte⁶⁵. *Volksboutique* se convirtió en el nombre de marca con

⁶⁵ Christine Hill es incluida en la generación que Nicolas Bourriaud llamó “artistas relacionales”, en su libro *Esthétique relationnelle* (Kaplan, Harder, Liebchen 1998).

el que opera desde entonces. Los temas de su trabajo son los procesos de producción y organización: la producción de objetos, de servicios y de arte. Las diferentes versiones ‘móviles’ del proyecto sientan una oficina desde la que se inician diferentes proyectos, cuyos procesos están siempre expuestos al público: “Al mostrar los funcionamientos de la empresa de esta manera, revela las estructuras sociales que apuntalan la vida diaria. Hill describe la Volksboutique como una ‘emprededuría organizacional... un ejercicio en el trabajo, en el servicio público, en las capacidades de conversación... Emprendedor, artesanía doméstica, hazlo tú mismo. ¡Sé tu propio jefe!’” (Steiner, Yang 2004:98).

Con esto, Hill entra en un territorio económico caracterizado por las estrategias de la autogestión en el arte, el proyecto se ha convertido en su trabajo y su vida: cuando la vemos trabajando, está realmente trabajando y no *haciendo ver* que trabaja.

Isidoro Valcárcel Medina hacía algo similar en la oficina que montó en la galería Fúcares en Madrid, en el 94. Su proyecto *Oficina de Gestión de ideas*⁶⁶ transformaba la galería en una oficina abierta al público donde el mismo artista trabajaba para recibir las ideas sobre arte que la gente aportaba.

Los visitantes accedían, en primer lugar, a una antesala en la que eran atendidos por una secretaria para, a continuación, en el caso de que tuvieran alguna diligencia que plantear, entrevistarse con el artista como responsable de la gestoría. La sala fue decorada con mobiliario de oficina y el propio Valcárcel Medina pintó unos cuadros decorativos con los que adornar las paredes, que, como es obvio, no estaban a la venta (Comeron 2014:85).

En su línea de rechazo hacia las instituciones y las estructuras subyacentes al mercado del arte, así como su cuestionamiento del concepto de autoría, el artista escribió al respecto de aquella obra: “Un arte burocrático es lo más insano que pueda imaginarse (...) El arte funcional se define por todo aquello que, sean personas o cosas, lo convierte en imagen pura y escueta. La odisea del arte es depender de funcionarios, ya que éstos son los que menos conocen su función (ni la del arte, ni la de ellos como burócratas)”.

⁶⁶ Exposición en la Galería Fúcares, Madrid, 1994.



Fig. 51



Fig. 52

Otra artista con una posición similar a la de Valcárcel Medina es Johanna Kandl, que se posiciona diciendo que “el arte para mí es siempre una parte del total de la estructura social de un país, y a veces puede ayudar a explicar y desvelar esa estructura. El arte es importante par mí solo como reflejo de la sociedad, no como sistema interesado solamente consigo mismo” (Steiner, Yang 2004:145). Es como reflejo de un sistema social que entendemos entonces su obra “Visit to the studio”, del 2002, una pintura con una inscripción que describe una situación en la que un matrimonio de coleccionistas la visitan en su taller, en la que se adivinan esas dinámicas de las que habla la artista – el matrimonio rico, cosa que se puede extraer de la manera como

visten, visita el estudio del artista para realizar, quizás, una compra. La situación conlleva un cierto protocolo que entra en la cotidianidad del taller como lugar de promoción –.



Fig. 53

Lo que vemos en estos artistas es el gesto o la actitud que se ha transformado en la obra, que a la vez lleva en sí la preocupación por la actividad del artista, la conciencia de la exigencia de la autoproducción, y el cuestionamiento de la acción en cuanto que producción: parece que es en reacción a esas expectativa de generarse la identidad en los *actos de representación* constantemente presentes en el trabajo del artista, aparece el principio de “no-acción”. La obra de Francis Alÿs titulada *Paradox of Praxis. Sometimes making something leads to nothing*, de 1997 (*Paradoja de la praxis. Algunas veces el hacer algo no lleva a nada*)⁶⁷ ilustra muy bien esta idea: se trata de un vídeo que sigue al artista arrastrando un bloque de hielo por las calles de Ciudad de México hasta que se deshace por completo. Es un esfuerzo que evidencia de la inutilidad de la

⁶⁷ Francis Alÿs, *Paradox of Praxis. Sometimes making something leads to nothing*, 1997. Recuperado el 20.08.2016 de <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

acción, que acaba en un resultado muy gráfico: el hielo se deshace y el artista acaba con las manos vacías.



Fig. 54

El vídeo de Maja Cule *Facing the same direction*⁶⁸ empieza con imágenes de las largas colas formadas delante de la tienda de Apple en Nueva York durante los días anteriores al lanzamiento del Iphone6. Sobre las sucesivos planos del interior de la tienda, con la presencia de una actriz que actúa como alter ego de la artista, una narración habla sobre el fetiche de la novedad en la actualización constante de la tecnología. Mientras la protagonista sube en el ascensor de cristal de la tienda Apple, una señora a su lado lo graba todo a su alrededor con su teléfono.

⁶⁸ <http://dismagazine.com/blog/69912/maja-cule-facing-the-same-direction/>

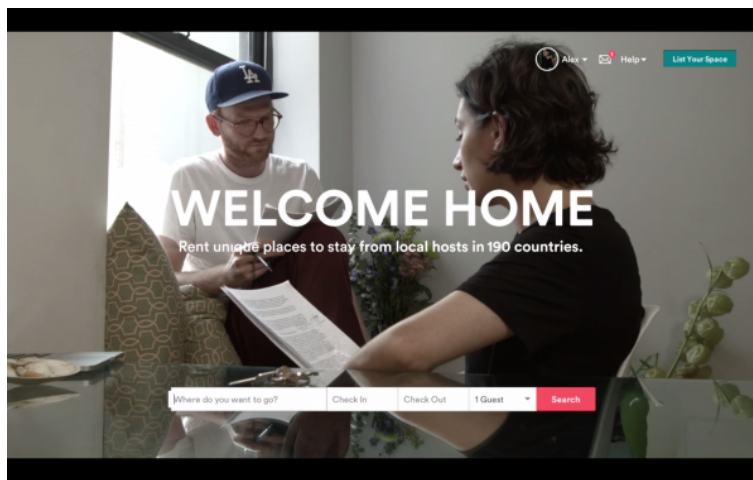


Fig. 55

Al lado de las largas colas en Nueva York, organizadas por empleados llevando camisetas con el logo de Apple animando a las multitudes entusiasmadas, siendo grabadas por los medios, Cule muestra imágenes de iPhones siendo tirados al suelo o en un recipiente lleno de agua, destrozados por un martillo a cámara lenta o troceados por una batidora, fragmentos de vídeos que inundan Youtube probando la las consecuencias de disparar, hervir, taladrar o hacer explotar los últimos modelos del aparato⁶⁹. La narración sigue:

⁶⁹ Por ejemplo, en el canal de Youtube “TechRax” que se define como “tu destinación número uno para el caos tecnológico”. Recuperado el 14.01.2016 de <https://www.youtube.com/channel/UCmlsu3V3SzIm2Jmo0S0qiMg>

If a dinosaur was cloned and about to hatch from an egg, it would be old, but born again. I'd totally wait in line to see that. Technology is just like that, it's old but born today.

People who love their work consider it to be where they can spend the better part of their time and energy, all of it. It's enforced and reinforced to love what you do. If you want to disagree that takes ten times more effort; if liking is the default, there's no other choice. Work is becoming more personal and relationships more empty. Encounters are less sensual, there's no place to meet before reading a script on Yelp beforehand.

It is enforced and reinforced to love what you do; ese es el leif-motiv alrededor del que gira el trabajo de Cule. La obligación no es la de hacer, sino de que guste, te encante, que ames (love), lo que hagas. El trabajo se considera bajo este signo como una oportunidad de aplicar la pasión de uno, desarrollarla y así encontrar la auto realización.

El vídeo sigue con una captura de pantalla de la página web de Airbnb, la plataforma de alquiler de pisos y casas por estancias cortas entre particulares que ha revolucionado las formas del turismo y el concepto y las leyes sobre el alquiler en grandes ciudades en los últimos años. Bajo la pantalla introductoria que muestra el emblema "Welcome Home", el vídeo muestra un iPhone que, con un *selfie stick*, graba a la actriz grabándose.

La actriz, actuando como la voz de la artista, repasa un guión para la filmación de su campaña de micromecenazgo o *crowdfunding*, con la que pretende recaudar del máximo número de personas que hagan la mínima donación posible, para subvencionar su dinámica de trabajo e investigación durante un año, que se acaba convirtiendo en la grabación final de la campaña en las imágenes de ésta en la web. El discurso que hace para apoyar su petición dice:

Imagine your phone only charges to 20% and needs to be plugged in the rest of the time. You wouldn't call it a smart phone (...). If you're like me and you depend on your work to make a living, every day you go to the office and you plug yourself in, and yet you're never fully charged (...). When you stop working you lose access to so many places and things, preventing you from fully participating in society. In order to start functioning properly again, we don't only have to stop working for money, but to reevaluate and refresh long-standing attitudes about work.

I'm asking for a year's worth of funding to pursue independent interest in projects. Let me tell you why: Technology promises us greater productivity and with it more free time to pursue leisure, hobbies and personal growth. Yet now more than ever, work seems to occupy our thoughts and lives. My grandfather used to say: "Work hard and you'll be successful". His belief in the redemptive power of labour has been translated into a variety of consumer goods, design to inspire the modern day worker. I saw an image online with an empty room and a huge sofa covered in throw pillows, one of which was printed with the phrase: "Do what you love, love what you do". Above on the wall, there's a framed screen print, repeating the same sentence in the form of an acronym: DWYL". I used to work in an office which had a mural of transparent pushpins in the lobby that read "Fail harder". Even when you're not working, it's impossible to avoid these reminders of work. Sick in bed one day I watched Steve Job's amendment's speech on Youtube. He said: "Your work is going to fill a large part of your life. The only way to do great work is to love what you do. (...) If money is energy, think of me as someone with an empty battery who wants to borrow your charger."⁷⁰

La artista hace referencia a la estrategia de pedir dinero para subvencionar un proyecto *creativo* – grabar un disco, crear una pequeña firma de moda, empezar un negocio local de comida ecológica – como método normalizado de financiación del trabajo de emprendedoría. En una sociedad que valora crecientemente la iniciativa privada, única e original, de trabajo para uno mismo, las plataformas de ayuda a estas ideas se multiplican exponencialmente. Con ello, hace un paralelismo entre el artista que invierte en sí mismo y convence a los demás – galeristas, mecenas, coleccionistas, instituciones – para que crean en su trabajo y lo apoyen en una dinámica de subvención; y el nuevo paradigma de autoempresario de la nueva "creative class" que funciona bajo esa misma lógica y trabaja independientemente, o *antes*, de recibir una compensación económica por ello. Su objetivo último es aportar algo nuevo al mundo, no conseguir sobrevivir con su fuerza de trabajo. Como ya citábamos anteriormente, "la clase creativa no viene caracterizada por un ideal político sino por un *lifestyle*" (Yproductions 2009:65) que incluye la independencia laboral, representada perfectamente en la lógica del *crowdfunding*. El marco económico del trabajo se construye proyecto a proyecto, no en una temporalidad fija sino flexible. Además, en el trasfondo del discurso del *crowdfunding* con el que la artista juega en su trabajo, está la noción de la innovación y premisa del derecho a la autosuperación. Como apuntaba Lipovetsky, "ha acabado la

⁷⁰ Maja Cule. *Facing the same direction*. Vídeo, 11:01. Recuperado el 05.05.2016 de <https://vimeo.com/111741107>

época del deber frío, impersonal y distante, ha llegado la pasión por la innovación, la emoción del dinamismo, el “entusiasmo” de la comunicación abierta. (...) recomienda “sentir placer en superarse”, estimula a los campeones de la innovación y de la inversión emocional” (Lipovetsky 1994:123). Como dice Cule en el discurso promocional, el hecho de estar atado a un trabajo fijo supone una pérdida de energía y tiempo para dedicarse a lo que realmente quiere. Y para ello, alude a la máxima universal de “hacer lo que uno ama/amar lo que uno hace” como eslogan del derecho legítimo individualista a la felicidad (consigna que encuentra impresa en un cojín). En este escenario, por un lado la tecnología aparece como la forma más democrática de acceso a realizar la vocación, es DIY (Do It Yourself) por naturaleza, implica la libre circulación de la información y la posibilidad de la visibilidad y la circulación. Por otro lado, bajo el lema DWYL (Do What You Love) o su reflejo, LWYD (Love What You Do), el artista aparece a su turno como el paradigma del individuo realizado. El trabajo asalariado es para él sólo un medio para una finalidad, mientras que su objetivo es dedicarse enteramente a lo que ama, a su vocación, a su realización personal. Cuando su labor sea hacer lo que ama realmente, se habrá convertido en su trabajo, y él en un trabajador realizado. Si el trabajo está convirtiéndose cada vez en más personal, demandando más y más facetas de nuestro perfil que tienen que ver con la personalidad, la psicología, las aspiraciones, las preferencias, el trabajo del artista es por excelencia el paradigma del trabajo hoy. Los artistas no están en las afueras de la cultura y las economías que exploran, sino que participan de ellas de muchas maneras. En referencia a ello, la investigadora y curadora Cadence Kinsey hace una observación al respecto de la presencia de Airbnb en el vídeo de Cule, en sus notas introductorias a la charla con la artista que tuvo lugar en la galería Arcadia Missa en Londres, donde expuso el proyecto. Con el ejemplo de Airbnb, Kinsey menciona como, en su primer encuentro con Cule, hablaron de su experiencia del momento en Nueva York como inquilina de un piso a través de Airbnb, y de cómo esta plataforma se había convertido en una forma consolidada entre artistas en la gran ciudad para tener unos ingresos, sin tener que estar atados a un horario fijo. Así, se hacía evidente que sería imposible pensar en la economía compartida como una temática reciente y desvinculada, en vez de una condición estructural de la producción artística en general (Kinsey 2014). El colectivo ayr, basado en Londres y enfocado a temas que tienen que ver con la domesticidad, el interiorismo, la ciudad e internet, trabaja a menudo haciendo referencia a Airbnb. Para la Biennial de Venecia de Arquitectura del 2014, crearon el *AIRBNB Pavilion*, que

consistía en la re-conceptualización arquitectónica de una serie de pisos alquilados en la ciudad a través de la plataforma Airbnb, planteados por un grupo de arquitectos y “decorados” con el trabajo de artistas contemporáneos de la generación post-internet como Jasper Spicero, Alex Turgeon, Amalia Ulma, Jon Rafman, Jenna Sutela, Katja Novitskova o Ben Schumacher, entre otros, cuyos trabajos se aproximan a lo doméstico, al estilo de vida o a la estética del confort. Ayr hacía, con el *AIRBNB Pavilion*, una aproximación a la conversión de lo doméstico en mercancía y su impacto en la realidad del hogar; las transformaciones que ocurren en la ciudad una vez su elemento constitutivo (la casa) se ha convertido en una “pieza de hardware”⁷¹; y las responsabilidades que los gobiernos y las empresas tienen en este proceso.

Por un lado, airbnb se presenta como una pieza clave en la comprensión de la “sharing economy”, en la que la propiedad individual y permanente no es tan importante como el acceso temporal a las cosas, ya sean coches, casas o electrodomésticos. En este sentido, el elemento de sostenibilidad ha ayudado a la popularización de plataformas de intercambio como airbnb, que contribuyen a la idea de que no hace falta adquirir más y por tanto producir más, para tener acceso a algo. Pero por otro lado, airbnb se mantiene enmarcado en la aspiración arquetípica del neoliberalismo que nos invita a todos a convertirnos en emprendedores, haciendo de todas las partes de nuestras vidas, incluido el hogar y así el espacio privado, un valor productivo, fiscalizable. Así, Airbnb no solamente ha cambiado el concepto del mercado de la estancia corta, sino que ha contribuido a convertir el hogar en un bien preciable, que a la vez conlleva una forma específica de habitar los espacios íntimos. Las casas “alquiladas” por airbnb se homogeneizan; los elementos personales, de valor, íntimos o superfluos, que puedan dificultar la estancia agradable de un extraño o avergonzar al propietario son retirados; los muebles, los objetos, la decoración, debe ser estandarizada para encajar con la mayoría de la gente; las cosas de valor pueden estar potencialmente en peligro cuando están al alcance del visitante y por tanto se tiende a la estética IKEA, que permite la adquisición de objetos de interiorismo de bajo valor, seriados y con un estilo compatible, actual y predeterminado.

⁷¹AIRBNB Pavilion. Bienal de Arquitectura de Venecia, 2014 (4 – 6.06.2014). Recuperado el 15.09.2015 de <http://www.aayr.xyz/airbnbpavilion-venicebiennale2014/>

Todo encaja bajo el signo del “DIY”: sé tu propio jefe, conviértete en emprendedor, decora tu propia casa como las de las revistas, sácale partido a lo que tienes y a lo que eres, cuélgalo en internet y gestiónalo tú mismo.

Para la feria Frieze 2015 en Londres, ay creó otra instalación, esta vez bajo el nombre *Comfort Zone* (Ugelvig 2015a), después de que airbnb amenazara con emprender acciones legales, en la que una serie de estancias, en fila una detrás de otra y conectadas por puertas abiertas creando una ilusión de repetición infinita o de espejo, recreaban el espacio del dormitorio. Las habitaciones estaban disponibles durante la feria para ser alquiladas como oficinas temporales por galeristas, artistas y coleccionistas para llevar a cabo en ellas sus reuniones o transacciones, haciendo referencia a la condición mercantil del contexto de la feria por un lado, y a la flexibilización total del espacio íntimo de la habitación por el otro. En este sentido, la habitación se presenta como el último hito conquistado por la entrada de lo público en la esfera privada a través de su exposición en las redes o a través de tecnologías como la monitorización con cámaras a distancia, al mismo tiempo que convertida, como todos los demás espacios donde haya una conexión a internet y un aparato móvil, en un lugar potencial de *negocios*, de producción. Esta flexibilidad es la que el artista contemporáneo encarna con más facilidad: el trabajo inmaterial lo tiene ocupado en un ordenador, desde donde crea y desarrolla ideas, hace encargos, recibe propuestas, gestiona y delega su trabajo, lo promociona, se mantiene informado y actualiza al mundo sobre su quehacer.

“Do What You Love” es opresivo, argumenta Kinsey, porque conlleva que si uno hace lo que ama, es probable que lo haga demasiado, por cada vez menos recompensa. Así, por ejemplo, en las nuevas culturas de trabajo emergentes en la nueva Economía de finales de los 90 y en particular en las industrias start-up tecnológicas, el trabajo se presentaba más bien como juego, cosa que ha sido captada por las redes sociales: el tiempo libre puede ser colonizado y capitalizado, porque no aparece como trabajo. El arte, como forma de labor supuestamente no alienada, tiene una relación diferente con “DWYL”, pues históricamente ya existía una distinción entre su actividad y el trabajo (Kinsey 2014).

“DWYL” es uno de esos lemas de la pseudo-psicología contemporánea que se han expandido claramente a través de la red y con las nuevas tecnologías como

plataformas. Frases como ésta se encuentran, como decía Cule en su vídeo, cosidas en cojines o impresas en vinilo como decoración en los baños de un restaurante con ambiciones de internacionalidad. Estos fragmentos de “sabiduría contemporánea”, anónima y descargable, constituyen un lenguaje común basado en la cultura de la autoayuda y mezclado con el “DIY”: la búsqueda de la felicidad está en tus manos, solamente tú sabes cómo encontrarla. Este lenguaje está tan filtrado en las estrategias de publicidad y consumo que uno no existe sin el otro: la creación de un ambiente de familiaridad, de apoyo a la confianza en uno mismo, y de ilusión de individualidad es inseparable de los lugares y los métodos del consumo, de la creación de marcas y de la relación de los sujetos con su entorno. Estos espacios, físicos y de comunicación, se plantean como zonas de confort que integran y aportan soluciones para las estructuras de producción del trabajo inmaterial: los cosméticos que recrean la experiencia del spa, la decoración del spa que recrea la autenticidad de lo exótico y lo natural, la cafetería donde uno va a trabajar en su ordenador o a tener reuniones, todo es envuelto por la máxima de escucharse a uno mismo, cuidarse a uno mismo, encontrar su pasión y convertirla en su trabajo.

Recientemente, varios artistas se han aproximado a estos temas, bajo el concepto de la zona de confort, usando la estética estandarizada y accesible globalmente, aplicada a la casa, los espacios públicos, los lugares de trabajo, de ocio y de consumo.

Amalia Ulman lo hacía en su *International House of Cozy*, una instalación y videoproyección para el Showroom MAMA de Rotterdam, en mayo de 2015. El trabajo es el resultado de una observación de un estilo globalizado alrededor del mundo, que trata de conseguir una sensación de hogar, de confort, de “coziness”, a través de espacios de márketing del espacio privado como los *lifestyle* blogs, o las webs como airbnb. “So we've all become tourists and that's why our office is Starbucks”, dice Ulman, y así su trabajo se sumerge en el mundo de objetos, estilos y fraseología creada en una globalización, conduciendo a la uniformidad, donde toda la vida es ya mercancía, que se materializa en el consumo de marcas de cosméticos naturales y objetos del hogar que Ulman utiliza en su instalación, además de otros elementos decorativos sin valor de marca, pero que reproducen lemas de apoyo al crecimiento personal. Así, en un espejo grabado se lee: “Do something every day that will bring you closer to a better tomorrow”, o unas velas colocadas en un estante predicando: “Live,

Laugh, Love”. Las instalaciones de Ulman se recrean en la noción de belleza agradable, de “loveliness” con objetos que son o reproducen flores, corazones, mariposas, y se encuentran dentro de una gama de colores y materiales que también responde a esa tendencia a lo suave, lo medio y no extremo. En la exposición, un vídeo porno tiene lugar en una estancia decorada en estas líneas. Respondiendo a la pregunta sobre por qué utilizar el porno, Amalia Ulman escribe:

After watching a corporate hipster infomercial where product placement and creative-industry-lifestyle referencing was almost obscene, my first reaction was to make a porn. “Wouldn’t a porn look fantastic in this set up: in between the Bonne Maman jam jars and the issues of Art Forum; with a conversation about Soho House as dirty talk.

Ulman defiende que el vídeo no es una crítica del porno, sino que la exposición lo usa como una herramienta para legitimizar una estética visual al tiempo que lo transforma en un fetiche categorizado. Así, sería como la cultura hipster, como una imagen vacía de contenido, como el gigante corporativo en que se ha convertido. En vez de buscar el escándalo o el extremo, lo que intenta Ulman es traer el porno al terreno de lo normalizado, lo mainstream, lo globalizado, a través de insertar el porno dentro de un hábitat al que ya estamos acostumbrados, cuyos elementos percibimos como neutrales:

To bring this aesthetic, those conversations, that sort of video editing, color palette, corporate ukulele music, retro logos and indie fonts into the realm of the pornographic, is to normalize it, to finally consider it mainstream and therefore corporate. This comes from an interest in the idea of the invisible, of the template. The things we are no longer able to see. That’s why numerous wavy willows quietly decorate the exhibition space.

El anuncio original del que partía Ulman, que utilizaba la estética hipster como una estrategia de contextualización de producto haciendo del buen gusto – del gusto de la tendencia – un valor, se convierte en una banalidad, la normalidad o la ordinariadad del mal gusto cuando es el escenario de una película porno. Ulman trabaja en la observación de la línea que separa las estéticas y sus categorizaciones de clase, y la fluctuación del buen y el mal gusto.

3. LA TRAYECTORIA, LA CARRERA ARTÍSTICA Y LA FAMA. Jaakko Pallasvuo, Laia Estruch, Amalia Ulman, Mery Cuesta, James Franco, Shia LaBeuf, Oriol Vilanova, Mireia Saladrigas, Ryan Rivadeneyra, Mariona Moncunill.



Fig. 56

El proyecto *Jingle*, de Laia Estruch, empezó en su estancia en la universidad Cooper Union, en Nueva York, donde su práctica se inició en lo performativo y en el trabajo con la voz. Se trataba de *Announcement* (2010), una propuesta que consistía de un anuncio de su proyecto. En el acto, la artista se presentaba a sí misma e invitaba a los presentes a acudir a su próxima performance. A su regreso a Barcelona, Estruch obtuvo una de las becas de la convocatoria para becas de arte *BCN Producció*, que desarrolló en el Espai Cub de La Capella en el 2011 con el proyecto *Jingle*. El jingle, en el contexto de la publicidad, es una canción corta y pegadiza creada específicamente para publicitar un producto o marca. Estruch trabajó con un productor musical, con el que crearon una melodía y la grabaron con diferentes variaciones. Durante el proceso de producción dentro del marco de *BCN Producció*, la artista hizo tres presentaciones en directo, en las que puso en escena el estado de desarrollo del *Jingle* en ese momento, tanto en la música como en la letra de la canción. Para las actuaciones, colaboró con una diseñadora, una marca de ropa, y una coreógrafa, además de tomar clases de canto y

voz. En conjunto, la actuación se presentaba como una *sobre-profesionalización* de los elementos involucrados, dando forma a un contenido mínimo – el relato del proceso del proyecto –.

Hasta la última de las actuaciones, pues, no se presentó el resultado final acabado, que contiene la narración de todas las tomas de decisiones y la culminación de estas en algo concreto, el Jingle que se grabó en una edición limitada en vinilo, como si de un *single* se tratara. Estruch ofreció una firma de discos en la última etapa, presentado con un diseño acorde con la imagen de cantante que se había ido creando durante el ‘work in progress’.

Por un lado, el trabajo de imagen que hace Estruch funciona como proyección de la figura del cantante: la escenografía, la vestimenta, las fotos del disco, la tipografía escogida. Todo está medurado y se entiende dentro de los parámetros del arte contemporáneo, no pretende hacerse pasar por algo que no es, en este caso músico o cantante, ni tampoco llegar a serlo.

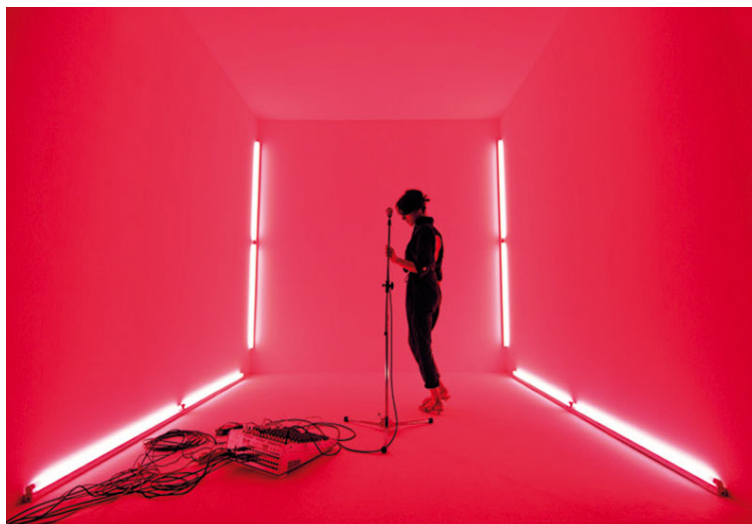


Fig. 57

Existe pues una voluntad expresa de la artista de ponerse en la piel del cantante en este sentido; además de forzar una situación en la que no se desenvuelve de manera

cómoda, poniendo en peligro sus posibilidades de éxito (presentándose como cantante cuando no sabe cantar, delante de una audiencia, trabajando en directo).

Pero el proyecto se desenvuelve y tiene su sentido dentro del contexto del arte, desde el que la artista se vale de un lenguaje ajeno y una puesta en escena que la proyecta como estrella (representándose como estrella de la música apunta a qué significa ser una estrella en el arte), y a la vez como marca de sí misma, que son la misma cosa en el proceso que imita.

Aunque usando su propia imagen y actuando en vivo, en el caso de Estruch, como en muchos otros artistas, no es el sujeto el que pasa a primer plano, la sustancia del trabajo. Como ya hemos visto con artistas como Cindy Sherman, la presencia de uno no siempre comporta autobiografía: “No tiene nada que ver conmigo. Trabajo conmigo misma, ese es de alguna manera mi material, pero la fotografía final ofrece algo más que reflejos de mi “personalidad”... Mis fotos ciertamente no son autorretratos o representaciones de mí misma, a pesar de que la gente siempre diga que lo son” (Steiner, Yang 2004:67). Como lo plantea De Diego, es “el retratado desposeído de sí mismo, convertido en estereotipo (...). Es una suerte de retrato ejemplar que, en una clásica parodia de la frase que representa la máxima identificación en nuestra cultura ante una imagen que es nuestra, “éste soy yo”, propone una suerte de antirretrato ejemplar que quizás esté representando el final de una última posibilidad de escritura autobiográfica que eluda la imposibilidad misma de abordarla. No soy yo. Nunca soy yo” (De Diego 2011:65-66).

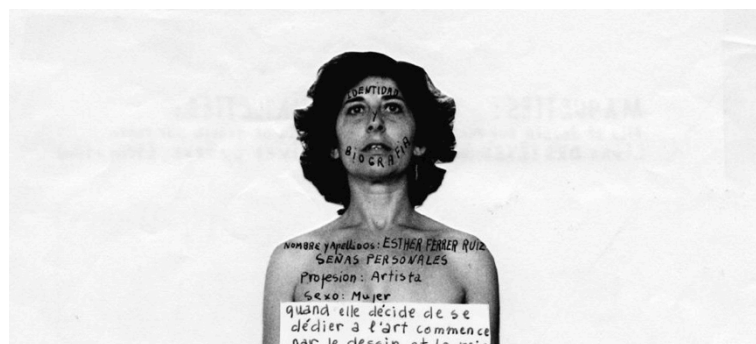


Fig. 58

De Diego también cita a la artista Esther Ferrer, que es la protagonista de todas sus *performances* e utiliza su cuerpo en ellas constantemente, pero quien no considera su práctica como *autobiográfica*: “Incluso en algunas *performances*, entre ellas una que se llama precisamente *Les voy a contar mi vida*, que hago bien sola, bien con muchas otras personas que también cuentan su vida o al menos eso es lo que les pido que hagan. (...) Para mí, pese a su título, esta *performance* no es autobiográfica. Por supuesto que hay que contar su vida, no se puede contar otra pues desde mi idea de *performance* no se puede “engañar”, se hace lo que se dice que se va a hacer con todas sus consecuencias. Pero en mi opinión este contar no es un hecho autobiográfico, es un gesto puramente artístico, casi un “ejercicio de estilo”⁷².

La desaparición de la identidad del sujeto artista en estos casos, detrás de la identidad estandarizada que *representan* es lo que muchos han visto en el trabajo de Cindy Sherman, en las que, además, en vez de imitar a estrellas de cine de películas conocidas, opta por escenas de películas menores, tomando una imagen que nadie puede reconocer con un referente con nombre propio. Así también el trabajo de Estruch se aleja de la referencia particular para hacer visibles las estructuras que lo construyen. Algo similar encontramos en algunas imágenes de Sherman, donde la artista deja a la vista elementos del equipo técnico, como un disparador remoto, que son conscientemente integrados en la fotografía, y deliberadamente evidencian la naturaleza construida de la imagen. “En vez de tratar la fotografía como una referencia al mundo, tratan el mundo como una referencia a la fotografía”⁷³. Es por eso que en su caso la fotografía se concibe como una *performance* que a la vez constituye un documento. En ella, todo se define a través de la imagen, la postura y el carácter de la pose, lo fotográfico equivale a un ‘tableau vivant’⁷⁴.

⁷² Estrella De Diego cita la “Autobiografía a pesar mío” de Esther Ferrer en *En Primera Persona*, XIII Jornadas de la Imagen, Comunidad de Madrid, Madrid 2008 (De Diego 2011:65).

⁷³ Anna Maria Guasch cita “How to face the gaze” de Kaja Silverman, en Burtori, Johana (ed.) *Cindy Sherman, October Files*, MIT Press, Cambridge, 2006, p.152. (Guasch 2009:80).

⁷⁴ Anna Maria Guasch cita a Arthur Danto en “Photography and performance: Cindy Sherman’s Stills”. En *Cindy Sherman. Untitled Film Stills*, Rizzoli, NY, 1990, p.11. (Guasch 2009:80).

En las múltiples versiones de los autorretratos de Andy Warhol encontramos también algo de esa “desaparición” del sujeto, detrás de la reinención constante: en muchos de los retratos, sus rasgos desaparecen detrás del maquillaje, el disfraz o las pátinas de color o de estampados que les aplica encima de su imagen. En un acercamiento a la cultura *drag* en los 80, Warhol utiliza pelucas y maquillaje para transformarse en un alter ego femenino, imitando las poses de las estrellas, a la vez presentándose él como una estrella más. A partir de esa proyección de la identidad de otros – que él mismo había contribuido a crear en el caso de famosos y actores de cine – sobre él mismo, se convierte en lo que persigue; pretendiendo ser una estrella, se convierte en una.



Fig. 59

Duchamp tenía también un alter ego femenino – siempre recurrente – en el personaje de rRose Sélavy. Además de lo que el artista llamara un juego “entre mi y yo” (De Diego 2011:215), se presenta la cuestión de la diferencia entre la imitación (de una mujer), como concepto relacional, y el travestismo. Danto argumenta que “los gestos

del imitador hacen referencia a las mujeres, mientras que la mimesis afeminada del travestido no tiene ningún carácter semántico. La mimesis se convierte en imitación cuando representa la conducta de otro, Y la imitación en general alcanza finalmente la posible categoría de arte cuando no sólo se parece a algo, como imagen especular, sino que se refiere a aquello a lo que se parece, como imitación” (Danto 2002:111).

Algunos autores argumentan que con este juego de identidades de Duchamp, a la vez construcción y ocultamiento, empieza un deslizamiento hacia la performance que viene en su práctica, después del yo secuencial y el proceso, y poniendo la actuación frente a la autoría supone un precedente para performers contemporáneos (De Diego 2011:215).



Fig. 60

Si convenimos que estos trabajos no son, entonces, una autobiografía individual sino algo como una autobiografía social o cultural, vemos entonces que “se erigen como “metanarraciones” sobre la subjetividad del artista, escudriñando en el interior de los conceptos de identidad y de subjetividad hasta convertirse en una biografía de ellos mismos”. Así concebimos también el proyecto de Estruch, que se convierte en una

narración de sí mismo y abre lecturas sobre el trabajo del artista, en vez de hablar de la persona con nombre propio.

Es en la letra del *Jingle* donde se encuentra ese gesto. Este ejercicio de auto referencia que si tiene una tradición dentro del lenguaje del arte, es algo que no se da tradicionalmente en el campo de la música. El cantante puede o suele hablar de sí de una manera contraria a cómo lo hace el arte al que nos referimos: prestando atención al sujeto en su personalidad, su individualidad, que encuentra su expresión en una primera persona que habla en la canción. Así, se crea una identidad abstracta resultante de la suma de reflexiones, afirmaciones, narraciones dispersas en las letras de sus canciones. El componente autobiográfico es más o menos importante para la creación de esa identidad interpretada, y puede incluir *historias de vida* alrededor del hecho de ser cantante. Pero el cantante no suele cantar sobre la canción, sobre las decisiones musicales tomadas o las personas y factores involucrados, como lo hace Estruch. Con esta estrategia metarreferencial apunta a la naturaleza construida, artificial, de los lenguajes, a la vez que a la ficcionalidad de la identidad de la figura del cantante o la estrella.

Hola a todo el mundo me llamo Laia Estruch / y me gustaría anunciar la conferencia / sobre la historia de mi proyecto / Buscamos una estructura / para convertir la narrativa del proceso / en conferencias musicales / Al mismo tiempo / íbamos avanzando / en la elaboración musical / y conceptual / del Jingle (...) / Al mismo tiempo trabajábamos / en el diseño gráfico del disco de vinilo / que incluirá las pistas finalizadas / del proceso musical / y la forma final del Jingle (...) / Ahora hemos elaborado / el producto final / Un statement artístico / en la forma de un Jingle (...) / Tomé unas clases / para articular el texto / y proyectar mi voz (...) / Buscamos la mejor manera / de encajar el texto en las bases abstractas / lo creamos con el productor musical (...) / Decidí cantar el contenido a capella / y luego poner las pistas musicales / que registran el proceso / de transformación / de la canción El Anuncio / en la melodía de un Jingle. / Como una pieza de publicidad viral / que me representa como artista (...) ⁷⁵.

Es el anuncio de ello lo que hace que la artista se presente como un producto; una marca resultado de su propia auto-producción. Argumenta Baudrillard en su libro *El otro por sí mismo* que en el pasado, la semejanza era un paradigma como hoy lo es la diferencia; “Anteriormente, la obsesión consistía en parecerse a los demás y perderse en

⁷⁵ De la web de la artista. Recuperado el 23.03.2014 de <http://laiaestruch.com/jingle/audio/>

la multitud. Obsesión de la conformidad, manía de la diferencia. Hace falta una solución que nos libre de parecernos a los demás. Hoy consiste en parecerse únicamente a uno mismo”. Pero aún más que no parecernos a los otros, este objetivo de diferencia está centrado en la necesidad de presentarse como un signo de sí mismo, una marca: “La diferencia, al mismo tiempo, cambia de sentido. Ya no es la de un sujeto con otro, sino la diferenciación interna del mismo sujeto al infinito. La fatalidad actual corresponde al orden del vértigo interior, del estallido en lo idéntico, de la fidelidad “narcisista” al propio signo y a la propia fórmula” (Baudrillard 1988:35).

Gilles Lipovetsky lo plantea de otra manera: la identidad cultural, que antes estaba institucionalizada, se convierte en una apuesta individual abierta, flexible y susceptible de reanudarse indefinidamente. El individuo ya no quiere ser reconocido como igual a los demás sino reconocido por lo que le distingue de otros, por diferencias comunitarias e históricas. Así, argumenta Lipovetsky, “la modernidad de segundo género no se apoya en el desencadenamiento solipsista de los apetitos consumistas: en realidad es portadora de una ampliación del ideal del mismo respeto, de un deseo de *hiperreconocimiento* que, por negar todas las formas de desprecio, de infravaloración, de inferiorización, exige reconocer al otro como igual en su diferencia” (Lipovetsky, Charles 2006:100-101).

Esta promoción del yo como signo diferenciante y su representación en las estructuras sociales es lo que varios artistas han explorado, utilizando y analizando los medios que sirven para la reorganización y la presentación de la personalidad en una marca.

Alfred Gell lo explicaba en términos de *agencia* y *pasividad* (agent/patient): entre artista, obra y recipiente se establecen unas relaciones, que cambian según el trabajo. En los casos que nos ocupan, el artista es el agente y su obra es un índice pasivo de él mismo. El índice supone una huella de la performance del artista, proyecta claramente la agencia del artista, emana su presencia de manera que la obra – el índice – no tiene tema aparte de su propia agencia.

Andy Warhol es uno de los más claros ejemplos, con su búsqueda por ser una figura pública, codeándose con la alta sociedad y transformando en *estrellas* a personas cercanas a él y su estudio a través de sus films. Gran parte de la actividad de Warhol se

centraba en promocionarse. Así, él mismo dijo: “No importa lo bueno que seas, si no te promocionas bien, no serás recordado” (Steiner, Yang 2004:54).

Así lo hacía Warhol, al contrario de sus contemporáneos. Robert Hughes describe su ascensión de la siguiente manera: “Uno podía cortejar a un crítico, pero no a un corresponsal de moda, o a un productor de televisión, o al editor de *Vogue*. Ser el relaciones públicas de uno mismo era, a los ojos de los artistas de Nueva York en los años cuarenta o cincuenta, poco menos que impensable – de ahí el desprecio que sentían por Salvador Dalí. Pero en los años sesenta todo eso empezó a cambiar, a medida que el mundo del arte se fue despojando gradualmente tanto de sus principios idealistas como de su vocación marginal y empezó a adentrarse en la Industria del Arte.

Warhol se convirtió en el emblema y, en buena medida, en el instrumento de ese cambio. Inspirado por el ejemplo de Truman Capote, persiguió la publicidad con la sencilla y voraz mentalidad de un tiburón hambriento. Y la obtuvo con creces, porque los años sesenta en Nueva York reajustaron y ordenaron la estructura social: la prensa y la televisión, omnipresentes, construyeron una especie de universo paralelo en el que el hierático orden de la sociedad americana – quizá sólo una sombra del pasado, pero muy fuerte y basado en la fortuna familiar – se vio reemplazado por la nueva tiranía de lo “interesante” (Hughes 2001:48). Estas formas de actuar llegaron con Warhol para quedarse, y fue a finales de los 80 cuando Jeff Koons ejerció sus principios de la autopromoción hasta llegar a la fama internacional.



Fig. 61

Ha sido Koons quién, a lo largo de su carrera, ha cultivado la idea del artista como imagen en los medios y como marca más que ningún otro artista desde Warhol. Entre 1988 y 1989 produjo una serie de anuncios que se publicaron en cuatro de las más prestigiosas revistas de arte: *Artforum*, *Art in America*, *Arts and Flash Art*, bajo el título de *Art Magazine Ads*. En cada uno de los anuncios, Koons adoptaba el papel de un personaje: el profesor de colegio, con una pizarra detrás donde se lee “Explotad las masas”, y “La banalidad como salvación”; el *playboy* rodeado por dos modelos en bikini; el aristócrata en batín, y él entre cerdos, como uno más. En todas las imagenes Koons es el protagonista de la escena, con una pose *autoconsciente*; se presenta como modelo de la idea a la que da forma la imagen, a la vez que como él mismo y sus posibles facetas. Estas figuras eran una representación de los deseos y proyecciones de otros al mismo tiempo que su propia visión sobre lo que un artista exitoso debería ser. Más allá de los anuncios, Koons desarrolló su marca convirtiendo su vida marital con la

estrella del porno Ilona Staller (La Cicciolina) en un evento público, muy presente en los medios de comunicación. Koons hacía una presentación performatizada de la sexualidad de la pareja. *Made in heaven* fue el proyecto que, en diferentes versiones, exhibía a Koons y Staller como protagonistas de su propia película porno, con tintes kitsch y llevando al límite las cuestiones sobre la diferencia entre la vida privada y el proyecto artístico, y el uso de la imagen de su ya famosa mujer para su propia promoción. Un póster anunciando la película se expuso como anuncio en Broadway, y una escultura de la pareja haciendo el amor a tamaño real en la Bienal de Venecia en 1990. Koons asumió el personaje del artista listo y exitoso desde el principio, y ha desarrollado esta imagen a su propia ventaja, en términos de publicidad y beneficios económicos. Su autorepresentación es siempre fiel a la promoción de su personalidad de diseñador de su propio producto (Steiner 2004:19).

Es la actitud del artista que es su propia empresa y empresario llevada al extremo, presentado en una fórmula clásica de la publicidad.

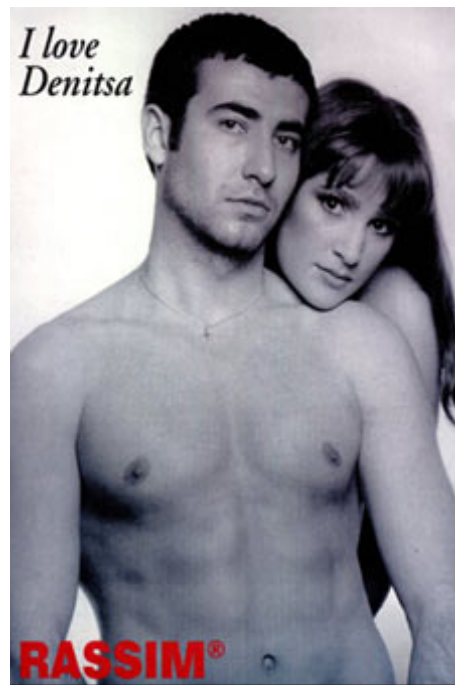


Fig. 62

RASSIM es el nombre-marca que utiliza el artista Kassimir Krastev desde los 90, cuando produjo el proyecto, parecido a lo que hiciera Koons por la época, *I love Denitsa* (1996), en el que anunciaba su marca a través de anuncios donde salía con su novia. Anteriormente a eso, Krastev había pasado por un proceso – documentado – de cambio de imagen; se entrenó en el gimnasio, cambió su corte de pelo, su aspecto y su ropa, encajando en un estereotipo masculino más popular de masculinidad. A partir de ahí, se fotografiaba y filmaba en escenarios o con accesorios pertenecientes a la cultura americanizada de los bienes materiales, y la obsesión por la marca, lo caro, lo tecnológicamente avanzado, utilizando las estrategias formales de la publicidad y las relaciones públicas.



Fig. 63

El artista español Miguel Ángel Gañeca iba un paso más allá anunciándose a sí mismo, en una obra del 2002 titulada *Artista*, casi desnudo y en una pose característica de este tipo de registro, exhibiéndose como si de un anuncio de servicios sexuales se tratara, con los dígitos de su número de teléfono impresos sobre su retrato acompañados del texto: “MIGUEL, 24 hours, Versatile. VISA. Mastercard.”



Fig. 64

Montse Badía hace referencia, en su intervención en AVAM, a la artista Svetlana Heger y su obra *Playtime*, de 2002, compuesta por una serie de fotografías de la artista que la transforman en un producto, o en una imagen de la marca que representa. “Heger ha contado con la colaboración de la empresa de marketing GW Thiel, que definió los valores con los que se podía identificar Heger como marca (estos eran: individualidad, movilidad, publicidad, economía, tecnología, cultura, familia, diseño y sexualidad).” La artista contaba con asesores, estilistas famosos y fotógrafos y la colaboración de empresas de moda con las que se identifica y con cuyos productos posaba en las fotos.

“En nuestro mundo mediatizado,” decía Badía, “la individualidad se ha convertido en un fenómeno de masas y la identidad se equipara con las imágenes y los productos. La publicidad no vende productos, sino estilos de vida. (...) La experiencia personal se transforma en un tema de consumo. Las empresas crean espacios de experiencia y se rodean de horizontes temáticos y culturales. Si la experiencia es la última mercancía en el sistema tardocapitalista, el nuevo horizonte de la comunicación corporativa es apelar al estilo de vida de artista” (Badía 2005:117).

Estas estrategias implican, según Brea, el concepto del deber de realizar un trayecto hacia la propia historia en el proceso del constituirse a sí mismo, del cual la compra de mercancía asociada cae como “efecto colateral” (Brea 2003). Alcanzar la fama se presenta como paradigma de esta ardua tarea de *autohacerse*.

Los roles del trabajo, el éxito y la fama, son subvertidos y cuestionados en un vídeo de Laurie Anderson en el que la artista distorsiona su imagen para convertirse en un enano, el secretario, que le hace el trabajo mientras ella lee el periódico, ya que desde que es famosa sólo puede dedicarse a atender a entrevistas y actos sociales y ocuparse de su imagen pública. El personaje, en cuanto que imagen proyectada, es lo que realmente tiene poder, según De Diego, en el mundo del arte así como en el “show-business” (De Diego 2011: 152).

Es lo que Fernandez Porta describe en *Homo Sampler* en relación a la experiencia de una de sus estudiantes como becaria en la revista *Vogue*, que tuvo un papel muy parecido al de la protagonista de la película *El diablo viste de Prada*, la secretaria cuyo trabajo consiste en recopilar todos los datos publicados sobre su jefa, la directora de la revista, para que ella estuviera constantemente informada del estado de su imagen pública. Se trata de un retrato público actualizado a alta velocidad que debe existir permanentemente al mismo ritmo que se genera la información; ya no es solamente la atención al *ser* según se es visto, sino el control y la adaptación de las acciones de uno mismo en relación a la proyección de su propia imagen (Fernández Porta 2008:225).

Algo diferentes eran los anuncios de Chris Burden en los 70. Entre 1973 y 1977 el artista compró tiempo en el espacio publicitario de cadenas de televisión locales del área de Los Ángeles para que pasaran sus vídeos al lado de otros anuncios. Como las leyes de E.E.U.U prohibían a un individuo anunciarse directamente en televisión, Burden usó el paraguas de una organización artística sin ánimo de lucro para adquirir el tiempo televisivo. El primer anuncio que produjo, *TV Ad*, era un clip de 10 segundos extraído de un film en blanco y negro que documentaba la *performance* más reciente del artista, *Through the Night Softly*, en la que se ve al artista arrastrándose por lo que parece un suelo recubierto de piedras, con las manos atadas en la espalda. En otro

anuncio, *Chris Burden Promo*, utilizaba los primeros cinco nombres de artistas de la historia del arte escogidos de un estudio nacional sobre los artistas más conocidos por el público, incluyendo su nombre al final de la lista: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Chris Burden. Para el anuncio *Full Financial Disclosure* (Divulgación Financiera Total) exhibido al mismo tiempo en la galería de Los Ángeles Baum Gallery, donde se encontraban expuestos una serie de dibujos creados con sus cheques del banco cancelados y formularios de declaración de la renta. En él, aparecía el artista repasando los datos de sus ganancias, pérdidas, gastos y beneficios totales para ese año, derivados de su actividad profesional.



Fig. 65

En otoño de 1975 el artista Carlos Pazos hizo, junto con el fotógrafo Albert Cruells, una serie de veintiún retratos en blanco y negro titulado *Voy a hacer de mí una estrella* en los que el artista posaba a la manera en que los estudios cinematográficos clásicos de Hollywood promocionaban sus estrellas. Interesado por esa estética, Pazos inició una colección de trabajos incluyendo fotografías, objetos, souvenirs, instalaciones, performances, o una grabación titulada *Carlos Pazos canta*, que fueron construyendo una personalidad y una identidad reconfigurada. Con esta ficción, el artista hacía un acercamiento crítico a la problemática de la proyección de la imagen y su valor social.

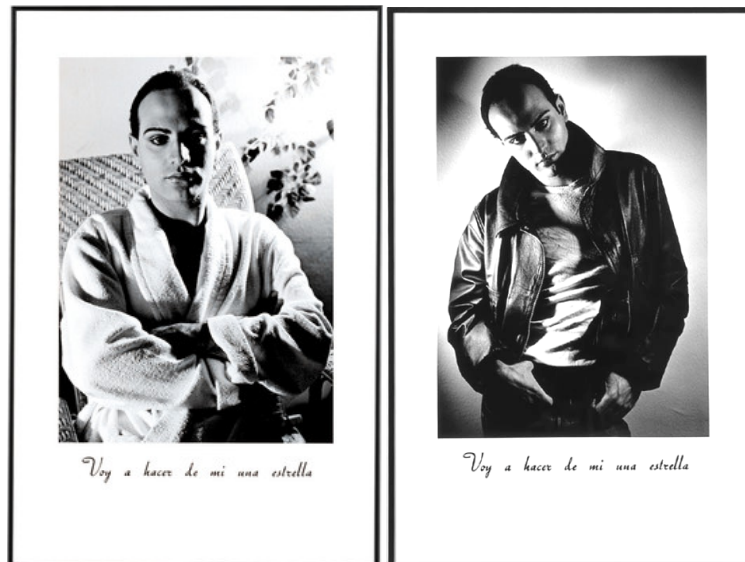


Fig. 66

Fernandez Porta explica la raíz de la expresión “llegar a ser una estrella”: “El *star system* es una ecuación con tres variables: el sujeto, el ascenso y los *media*. Las dos primeras son clásicas; la tercera es distintiva de nuestra época. El sujeto-como-estrella es el Carismático, en la acepción original del término *chárisma*, “conceder una gracia”: la del ungido por los dioses. Ese don se comprueba en un relato que explica cómo el elegido fue transformado en estrella. La literatura griega, en su época helenística, dedicó a este asunto un género propio: el catasterismo, esto es, el cuento mitológico que refiere “la colocación del sujeto entre las constelaciones”” (Fernández Porta 2008:308). En el ascenso de un humano al rango divino en nuestros días, los medios de comunicación juegan un papel fundamental cuando el *ser* pasa por la visibilidad. En este escenario, la manipulación de la propia imagen como obra cuestiona el concepto de mito contemporáneo y pone la atención en el giro narcisista (Peran 2007).

Esto es lo que recientemente muchos artistas han explorado en su dimensión virtual. La labor de la representación de la identidad en la red se evidencia abiertamente en las múltiples y crecientes plataformas de relaciones sociales, en las que la creación y mantenimiento de una imagen pública es constantemente actualizada e interactiva. Ese perfil virtual es esencialmente una continua narración de la vida que como tal, implica

ficción y se desarrolla en gran parte en la mirada del espectador, que reconstruye los *indicios* en una *historia*. En palabras de José Luís Brea, “podríamos afirmar que esa nadería que llamamos *sujeto* no es otra cosa que el *efecto por excelencia* (...) de los *actos de representación*, de visionado y escopia, de su participación en las redes de intercambio – producción, consumo y circulación – de la imagen, de la visualidad (...) Recordemos (...) la estrategia enunciativa del relato autobiográfico, el recurso que gestiona toda la fuerza ilocucionaria de su discurso para justamente producir – en el sentido fuerte que se habla de la *performatividad*, del poder *materializante* del discurso – en su espacio un intenso *efecto de sujeto*” (Brea 2003).

Don Slater argumentaba en su artículo del 2001 “Relaciones sociales e Identidad Online y Offline” que la presencia online es solamente textual, y por ello es una *performance auto-evidente* – Slater entendía *textual* en referencia a los inicios de las plataformas de comunicación en internet, que no integraban el vídeo, ni siquiera la imagen, como lo hacen ahora. Nosotros podemos entender *textual* de una manera más amplia, incluyendo todo lo que representa al individuo en la web –. Esta presencia online hace que uno se vea liberado del mismo concepto de autenticidad y entre en un campo de políticas y éticas diferentes, el campo de la *performance*; políticas que son llevadas a cabo por identidades ‘cyborg’ o híbridas, que no están definidas por una individualización *monádica* sino por la fluidez y la interconexión” (Slater 2004:536).

“Excellences & Perfections” es un proyecto que Amalia Ulman (1989), artista muy joven con una gran y repentina visibilidad en el circuito del arte y medios especializados, llevó a cabo durante el verano del 2014 en Los Ángeles, E.E.U.U, como parte de un proceso que culminaría en su reciente exposición online en el New Museum de Nueva York⁷⁶. El trabajo de Ulman se fija siempre en las formas de homogeneización de los discursos que se dan en la red y su efecto en la vida, y en cómo ésta es representada, a su vez, online. Tomando como material las cosas y el valor añadido relativo que tienen en el mundo y su capacidad de otorgar estatus, clase, o

⁷⁶ Ulman, Amalia. *Excellences and Perfections*. Exposición Online en el New Museum, 20.10.2014. Recuperado el 30.11.2015 de <http://www.newmuseum.org/exhibitions/view/amalia-ulman-excellences-perfections>

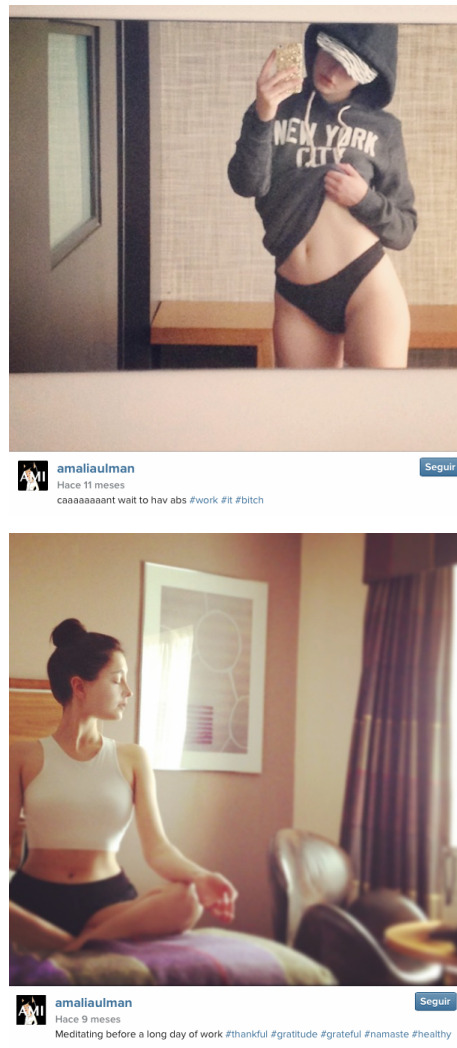


Fig. 67

Básicamente compuesta de autorretratos – *selfies* – de Ulman con ropa y accesorios que provocan una lectura determinada de su identidad (con bolsas de tiendas caras, llevando prendas relacionadas con un estereotipo), las instantáneas son tomadas en espacios igualmente representativos: la artista se coló en varios hoteles de Los Ángeles para hacerse las fotos, creando una escenografía significativa de unos valores y un cierto estilo de vida.

Empecé investigando la mirada cosmética y el mito de la belleza, y entonces preparé un guión y un programa que seguía el ritmo de las redes sociales. Identifiqué tres tendencias populares: la chica Tumblr (el tipo Urban Outfitters); la chica de barrio sugar-baby; y la chica de al lado, alguien como Miranda Kerr, que es sana y le va el yoga. Parte del proyecto era sobre cómo la fotografía puede ser un significante de clase, y cómo el capital cultural se refleja en los selfies.

Otro aspecto consistía en minar la pretensión de que las redes sociales son un lugar que se esfuerza por la autenticidad, jugando con la ficción online. (...), no quería que fuera demasiado obvio. Así que empecé orgánicamente, y las primeras fotos son extensiones modificadas de mí misma (Corbett 2014).

Ulman no crea un alter ego con una identidad separada de la suya propia, sino que, a partir de la representación de sí misma como otra persona, transforma la percepción que los otros pueden tener de ella. Lo hace poniendo en práctica aquellos temas que tienen que ver con la representación mediada del cuerpo de la mujer y las prácticas auto-impuestas que se consideran relacionadas con el cuidado de sí: la cosmética, el cuidado de la imagen, la cirugía estética, la dieta, el ejercicio. Además, durante el relato visual de su “vida”, Ulman inscribe acontecimientos (reales o ficticios, pero representados) como una operación de cirugía estética o una resolución para cambiar su cuerpo: las fotos testifican el proceso de adelgazamiento y gimnasio que la artista parece llevar a cabo. En una entrevista con *Art in America* sobre el proyecto, Ulman dice que va a someterse a un tratamiento de *cosmética correctiva* como parte de su investigación:

Mañana voy a hacerme un relleno debajo de los ojos y un retoque de nariz que no requiere cirugía en Beverly Hills. Ni siquiera requiere anestesia, lo cual es algo en lo que estoy muy interesada como artista – todas esas aproximaciones artísticas anteriores eran muy kitsch, sangrientas y extremas, muy tipo David LaChapelle, Orlan, Stelarc. Me gustaría aproximarme a ello desde el punto de vista de lo suave, que es una continuación de anteriores trabajos míos que analizaban las ideas de la cultura media pretenciosa, lo discreto, lo “elegante” (Shen Goodman 2014).



Fig. 68

Ulman se acerca a las experiencias con el propio cuerpo como práctica artística, tan presentes en los inicios de la *performance* y más adelante, en artistas como los que ella misma cita, desde las nuevas formas del desocultamiento de la intimidad normalizadas en la red y que provocan, en el voyerismo implícito, la seducción y la repugnancia del morbo.

Me sentía muy incómoda con la idea de la auto-marca, así que mi aproximación anti-capitalista a ello fue destruir mi personalidad online, hasta el punto de crear esta verdad falsa contra la que ni siquiera podía luchar. Era todo sobre el poder de la imagen. También estaba cansada del estereotipo de la artista mujer joven, así que jugué con la auto-destrucción y el devenir lo contrario, convirtiéndome en una persona que causaría sensaciones contradictorias: por un lado atracción y por el otro repulsión profunda, incluso náusea (Kissic 2014).

Un ejemplo de lo contrario que hace Ulman trabajando desde la estética *tamizada*, y en la línea de lo extremo, es la artista austríaca Elke Krystufek, cuyo trabajo tiene una apariencia de autenticidad basada en la expresión personal y en la divulgación de la intimidad en acciones y performances en las que, por ejemplo, se exhibe en situaciones íntimas o mostrando álbumes de fotos o retratos en los que mezcla sus facciones con las de Marilyn Monroe o Vincent van Gogh, transformándose en los estereotipos que estas figuras representan. Según Steiner y Yang, pero, esa autenticidad no es tal: a pesar de la apariencia de privacidad y realidad de estas demostraciones públicas, se acaban convirtiendo en gestos tópicos, basados en patrones de comportamiento preconcebidos. Su obra “tiene menos que ver con su propia historia de vida real que con influencias externas e ideas que afectan la identidad propia y el sentido de un Yo. Las auto-presentaciones de Krystufek cuestionan por tanto la misma posibilidad de una expresión directa del yo, y apuntan continuamente a su propia naturaleza derivada y artificialidad” (Steiner, Yang 2004:84).



Fig. 69

Esta autorrepresentación en el mundo del arte le ha convertido en una figura pública desde su carrera temprana. Por esa razón, dice la artista “mi trabajo nunca puede ser personal hasta ese punto porque nunca he tenido ese tipo de vida personal” (Steiner, Yang 2004:85). Así como en las redes sociales la construcción de la identidad tiene unos códigos determinados, la exigencia de auto-representarse se traduce, en el mundo del arte, en una institucionalización y normalización de los procesos de comunicación y visibilidad desde los centros de enseñanza artística hasta los protocolos de las galerías o las convocatorias o premios públicos o privados.

Laia Estruch ya hace una referencia a eso con el anuncio con el que se presenta a sí misma como artista. La artista Adela Jusic hacía una aproximación más directa para *Manifesta 8* con su proyecto *Artist's Statement*. Se trata de una videoinstalación bicanal proyectada en la que aparece la artista haciéndose una serie de preguntas, en una suerte de auto-entrevista en la que abre interrogantes acerca de su personalidad a la vez que da útiles instrucciones para redactar una declaración de artista. El propio *statement* de la artista, consultable en el web de la bienal y redactado en tercera persona, se cierra con

esta sentencia: “(Adela Jusic) Tiene serias dudas acerca del arte como ‘trabajo’, dudas que se ven acrecentadas cuando piensa en el mercado global del arte”⁷⁷.



Fig. 70

Ya en el 92 el artista Mladen Stilinovic hacía una reflexión en este sentido con *An artist who can not speak english is no artist*, que atacaba las expectativas e imperativos que impone el mercado globalizado del arte y cómo éstos se convierten en lo más decisivo en una carrera profesional. La visibilidad como condición para el éxito eleva su exigencia a lo global, el valor de la internacionalidad se convierte en factor esencial, especialmente para artistas no anglosajones.

⁷⁷ En la Bienal Europea de Arte Contemporáneo Manifesta 8, Murcia, octubre 2010 – enero 2011. Recuperado el 20.03.2011 de <http://www.manifesta8.com/manifesta/manifesta8.inicio>.



Fig. 71

Caída y Auge de Antxon Amorrortu es un cómic de ficción que inicialmente se produjo en formato online y que más tarde se publicó en papel (Cuesta 2008), escrito y dibujado por Mery Cuesta, comisaria de arte y crítico independiente, artista y músico. Se trata de una historia satírica que ironiza sobre el contexto del arte contemporáneo, diseccionando su funcionamiento interno, normalmente reservado a los que participan de él. Con esto, hace una crítica de las relaciones entre artistas y comisarios, del sectarismo, de las estrategias profesionales y personales para la autopromoción, de la fama y los estereotipos del éxito y del fracaso.

Cuesta lo define como un cómic - telenovela, o “soap-opera”, que narra las aventuras y desventuras de un aspirante a artista recién salido de la facultad de Bellas Artes de Bilbao que viaja a Barcelona a probar fortuna. Como buen relato de éxito, el cómic empieza por el final, con la imagen de la fama representada por el artista, copa de cava en mano, en la *Documenta* de Kassel, y a partir de ahí va desgranando los entresijos de su historia, contada en primera persona, que le ha hecho llegar donde está. El camino de su ascensión a la cima del arte internacional se basa en una mentira que empieza cuando roba unos dibujos de su compañero de piso para presentarlos a una convocatoria de arte joven local. Al ganar el premio, Antxon se ve de repente introducido en el contexto del arte emergente barcelonés, y vista su suerte, decide

prosperar como artista profesionalmente. Para lograr lo que quiere tiene que hacer ciertos sacrificios y peripecias, poniendo en cuestión su ética personal y profesional. El protagonista se ve convertido en artista famoso gracias a sus estrategias, que poco tienen que ver con un interés en el trabajo artístico y más con el “morro” y la avidez, de manera que llega un momento en su carrera en que su trabajo no difiere demasiado del de los grandes artistas que le rodean, pues sabe adaptarse a las tendencias estéticas, imitando maneras de hacer, que le hacen pasar por uno más. A cambio de su codicia, pero, la vida le pasa factura: cada movimiento deshonesto se cobra parte de su salud física.

En la propuesta *Poemas de interpelación* de Víctor Jaenada y Efrén Álvarez encontramos un documento titulado *Guía-Manual breve para el éxito de un artista en BCN* que tiene que ver con la crítica a las formas de escalada hacia la popularidad y la presencia en los concursos, convocatorias y espacios de visibilidad en el contexto barcelonés, planteado de manera que lo que realmente importa en la carrera temprana de un artista joven es saber relacionarse, de la manera adecuada con las personas necesarias. Ilustra exactamente lo que resume Jorge Luis Marzo, “la actividad principal del artista actual es la negociación. Más que una actividad, tiene aires de ser un sistema, un complejo proceso de adaptación, elasticidad y estrategia” (Marzo 2003:73).

En esta coyuntura solamente entran factores como la imagen, la autopromoción, la apariencia de seguridad y autoconfianza, el saber estar, la mimesis con los contemporáneos, las cosas que están de moda. Todo lo referente al conocimiento y el desarrollo de un proyecto artístico interesante no tiene importancia. Lo interesante es la conclusión que Jaenada y Álvarez presentan de esta guía de esfuerzos para pertenecer al círculo del arte emergente en Barcelona: nada de ello, ni siquiera la posición de estar dentro y alcanzar el reconocimiento de los agentes que otorgan el valor y los compañeros de contexto, va a tener un impacto real en la carrera del artista. Se presenta este contexto entonces como una *falacia*, una imitación de las formas del mundo del arte, pero carente de contenido, que no tiene ninguna relación con lo que está sucediendo a nivel internacional, en el mercado o en las instituciones del arte que *sí* que tienen relevancia y aportan valor.

En las instrucciones que se presentan, se empieza recomendando al artista tener buen aspecto, hablar catalán y empezar de entrada con dinero. Debe asistir a los eventos

donde podrá empezar a generar una red de contactos, y en ellos deberá pasar desapercibido, adaptándose a la moda que se lleva en el ambiente y evitando temas de conversación “vulgares” o fuera de lugar como el fútbol o las mujeres. En las inauguraciones, lugar de proyección personal y visibilidad pública por excelencia, el artista deberá presentarse a sí mismo de manera premeditada y causar buena impresión, por lo que debe controlar la ingesta de alcohol y evitar rasgos de “folklore” que lo alejen del paradigma de artista internacional, informado y culturizado, como son los acentos en la lengua o dejes típicos de la periferia. El artista emergente debería desarrollar relaciones personales con gestores culturales de la ciudad, que Álvarez y Jaenada califican de “*chupabotes (los competentes están escondidos o han emigrado)*”, y hacerlo con persistencia, de manera que entre a formar parte de su grupo. Para desenvolverse en su ambiente, le bastará informarse con un par de artículos de revistas de arte recientes para sacar temas de conversación, y deberá recordar llevar siempre dinero consigo, por si tiene que pagar algunas copas para quedar bien. Una vez *dentro*, y sin darse cuenta, el artista pasará a ser un “*artista interesante de la ciudad*”, incluido en exposiciones colectivas, y empezará a ganar premios. Para terminar, “*Aclararte que: Las exposiciones y hacer el tontopollas no te servirá de nada, por que BCN es un desierto en cuanto a arte contemporáneo se refiere, pero por lo menos podrás ser un estirado que dice gilipolleces.*”

Antxón Amorrortu, el personaje de Mery Cuesta, encarna este artista emergente que copia las dinámicas y maneras de hacer de un grupo hasta que se ve integrado en él, y su trabajo cobra notoriedad y su persona celebridad. Cuesta da a entender que en arte no todo vale, pero todo puede hacerse valer. En una mirada retrospectiva, la vida profesional del protagonista se presenta, al estilo cinematográfico de las narrativas del éxito, como su obra maestra, el plan que, poco importa si más o menos inmoral, le hizo triunfar. Lo que quiere Amorrortu es ser un artista de éxito, famoso entre los suyos, reconocido socialmente por un grupo de expertos por su trabajo, y hacerse rico con el arte. En esta ecuación, las particularidades de su obra poca importancia tienen, aunque estén siempre presentes en el relato también como sátira sobre la facilidad con que todo y cualquier cosa puede ser absorbida por el mercado y el discurso del arte.

En palabras de Baudrillard, “todo lo que hoy se produce (de cualquier orden) no puede ser ya descifrado como signo o como mercancía, sino que pertenece a la

jurisdicción de una economía política general, cuyo objeto, o elemento nuclear es la cultura y la mercancía de manera indisociable, en una forma/objeto donde los dos se han abolido en tanto que determinaciones específicas” (Baudrillard 2010: 161).

En la historia, Amorrortu es invitado a la Bienal de Bratislava y no tiene suficiente material para exponer, ante lo cual se sale del paso empapelando todo su espacio con reproducciones a gran tamaño de la ficha policial de Isabel Pantoja. Este gesto encarna la posibilidad que se da en el arte de *transfigurar* un objeto, como proponía Danto; el poder de que un objeto (sea cual sea su valor previo y aunque el objeto permanezca inmutable frente a las diversas interpretaciones que de él puedan darse) se convierta en arte. “La máquina con la que escribo podría ser una obra de arte, pero no lo es. Lo que hace del arte un concepto interesante es que lo que puede convertir a mi máquina en obra de arte, no puede convertirla en un sándwich de jamón; aunque desde luego un sándwich de jamón puede llegar a ser una obra de arte (y quizás ya lo sea)” (Danto 2002:107). Al lado de condiciones como la histórica, la convención y el contexto, se debe considerar el papel que juega la interpretación en el proceso de transformación en arte. Tal como los objetos desaparecen si nadie los percibe según la idea del obispo Berkeley, los objetos artísticos desaparecerían como tal y *volverían* a otras categorías si no fueran así interpretados. Es la interpretación lo que Danto considera que da una nueva identidad y participación en la comunidad de *elegidos* a las cosas (Danto 2002:185).

Esa comunidad de discurso se hace efectiva a través de agentes e instituciones que hacen una labor de selección y exclusión constante. Como ya proponía Andrea Fraser en su texto “Un Statement de artista”, de 1992, el museo la ejerce a través de la autorización de la actividad del artista dentro de la esfera pública. “Los museos definen la cultura legitimada y el discurso cultural legitimado, y me conceden a mí, y a otros individuos autorizados, el privilegio exclusivo de producir cultura legitimada y poseer opinión legítima. Dividen el campo de la cultura material entre cultura legítima e ilegítima – o, más bien, anticultura, hasta el punto que a lo ilegítimo se le deniega una función representativa en la esfera pública enmarcada por estas instituciones” (Fraser 2009: 20).

Es por eso que se da la posibilidad de que la farsa de el personaje de Mery Cuesta pueda ser visto por el mundo del arte como parte de él, y que la posibilidad –

latente en toda la historieta – de que la farsa se destape, representa al mismo tiempo el descubrimiento de la verdad de Antxón, como el fracaso de la comunidad artística, que le ha dado entrada en su seno: si el trabajo de Amorrortu se desvela como copia y estrategia mercantil, todo el sistema queda en entredicho. Y es que el artista no llega a la cima – su presentación internacional en una Bienal – sólo, sino aupado por la producción de discurso crítico que a su alrededor se ha generado y que le da sentido a su obra dentro de un contexto. Los que hacen esto son los comisarios, críticos, miembros de jurado, otros artistas, galeristas y gestores. En la historia aparecen una serie de personajes que son retratos caricaturizados de los estereotipos de estos trabajadores del mundo del arte, y una serie de lugares icónicos: las grandes ferias de arte, los centros cívicos y programas de arte contemporáneo joven para valores emergentes, las charlas y presentaciones y, como lugar paradigmático de encuentros y contactos, las inauguraciones. Las localizaciones se vuelven puntos clave para la ascensión social y profesional del artista, y las relaciones que establece con las personas que tienen posiciones de influencia en el contexto son al fin y al cabo lo que incide en el rumbo de su carrera (de una manera muy directa, por ejemplo, con el personaje de “la comisaria feroz”, que le ayuda con sus influencias a cambio de favores sexuales). Amorrortu encamina su proyecto con un plan muy calculado que va tejiendo conforme su historia avanza y que incluye como piezas del juego a todos esos factores y personajes. Peio Aguirre observaba, en su intervención en las jornadas del AVAM, cómo “cuando hablamos de la profesionalización del artista lo primero que nos viene a la mente son una serie de estrategias que imitan los modos de otras profesiones ya asimiladas e integradas. Uno de los riesgos está entonces en la avalancha de auto-promoción, relaciones públicas, solvencia y habilidades sociales que forman parte de la cultura del capitalismo tardío. Es aquí donde debe ser encuadrado el desarrollo que lleva de una tarea/actividad a una profesión y de aquí a una carrera artística. Con esto ya hemos introducido una nueva categoría: hacer carrera” (Aguirre 2005:70).

Es interesante repasar algunos de los análisis que Juan Antonio Ramírez hace en su libro *Ecosistema y explosión de las artes*, del amplio espectro de personalidades que habitan este mundo: Sobre el comisario, curador, o *curator*, escribe:

El curator puede estar en la plantilla de una institución cultural (...) o trabajar como *freelance*. En este último caso se comporta como un condottiero de la cultura, viajando de un país a otro y alquilando sus servicios al mejor postor. Mientras ejerce su oficio conoce gentes influyentes,

evalúa situaciones políticas y pulsa estados de ánimo. Así es como adquiere y perfecciona su principal herramienta de trabajo: los contactos. No es extraño que algunos de estos individuos hayan alcanzado un estrellato rutilante en la década de los años ochenta. En el *curator* hay algo de promotor cultural, algo de seductor, algo de jefecillo mafioso y algo también, cómo no, del conservador de museo tradicional (Ramírez 1994:49).

Por otro lado, el galerista realiza la labor básica de traducir en cifras concretas los valores intangibles del arte. En la realidad del intercambio, pero, ese valor aparece como algo “negociable” (Ramírez 1994:42).

El artista Haans Haacke escribía, en su texto “The Agent”, de 1977, sobre las galerías de arte como agentes poderosos dentro del circuito de relaciones de poder y legitimidad del que hablamos. Dada la práctica imposibilidad de los artistas para llegar a sus potenciales compradores de una manera directa, la galería (y con ella el comisario, el consultor, o el asesor) se impone como un mediador indispensable y poderoso: “El prestigio y el consecuente poder cultural de una galería consolidada no solamente crea un mercado, sino que también facilita la obtención de puestos de trabajo de profesorado y becas, de manera que a menudo hay una conexión directa entre la afiliación de un artista a una galería comercial y su estándar de vida y acceso a recursos de producción” (Haacke 2009:164). De esta manera, los lugares de exposición prestigiosos se accede a una correlativa consagración, cobertura por los medios de comunicación y aumento del valor de mercado.



Fig. 72

Algunos artistas se han centrado en hacer visible esa cara de la realidad del circuito del arte. Entre ellos, Jessica Craig Martin ha expuesto en el circuito artístico su trabajo como fotógrafa de moda y periodismo: se trata de fotografías realizadas desde los años 90 que retratan a asistentes a las inauguraciones, actos benéficos o eventos artísticos que ha cubierto como periodista, exponiendo los ambientes *glamourosos* y decadentes, frívolos y excesivos de las altas sociedades. Craig Martin presenta con su trabajo la cara visible del éxito en el arte, que se presenta al fin y al cabo un “star system”, con personajes famosos, y los mitos e historias que conlleva su popularidad. Este sistema de *estrellas* es el mismo en el que, en la época de Warhol, se mezclaban artistas emergentes con miembros de la aristocracia y actrices de Hollywood: en ese nivel, en el que el comportamiento en el mercado de la obra de un artista y el estatus con el que agracia su posesión son lo único que tiene relevancia, todo el mundo se hace partícipe del valor añadido que otorga de la cultura.

En el mismo sentido, Juan José Santos hace un repaso en su artículo “Nuevas Visiones” de los trabajos de artistas visuales emergentes que trabajan en Madrid, que según el autor viven una situación en la que el componente competitivo y de auto-promoción en la lógica de las instituciones públicas y privadas del arte en que es muy palpable (Santos 2010). Los presupuestos de Santos pasan por la idea de considerar

Madrid como un núcleo de actividad artística, cosa que dice no puede negársele a ciudades menores, pero con un componente de exclusividad: el “ambiente artístico” al que hay que pertenecer si quiere un artista valerse. Por un lado, plantea que la gran oferta cultural de la ciudad (que también critica por obsoleta) es algo que buscan los artistas jóvenes, y por otro dispone que es en la socialización y red de contactos que pueda generar un artista joven ante un tejido tan amplio donde se encuentra la única posibilidad de crecimiento profesional.

Santos plantea la figura del artista contemporáneo como un experto en marketing, que debe saber hacer publicidad de sí mismo y que se encuentra, en su etapa de “revelación”, necesariamente ante la decisión de venderse al mercado, adaptar sus ideas a las necesidades o modas que imperan, o bien mantenerse fiel a su “coherencia e integridad artística”. Esta visión, un tanto romántica, del artista sometido a las leyes del mercado o bien al margen de ellas, implica una concepción moral del trabajo en arte y de la responsabilidad como artista que simplifica demasiado los factores y elementos que componen la coherencia artística o el posicionamiento crítico y las relaciones entre esto y el mercado, o las estrategias profesionales de los artistas y, sobretodo, los agentes del sector y las políticas culturales. Pero en todo caso, es esta estrategia del marketing en la etapa emergente la que Cuesta retrata en *Caída y Auge...* Es así que la visión de la vida de Amorrortu aparece como un guión para el triunfo que toma la totalidad de su propia vida – sin hacer una distinción entre personal y profesional – como una inversión y su persona como un capital, al que la atribución de valor por parte de unos agentes hace que se convierta en un signo de sí mismo; en un objeto de consumo del propio sistema que lo produce, no teniendo nada de más valor que su propia figura.

Andy Warhol percibía su trabajo, según podemos leer en el capítulo “Fama” de su libro *Mi filosofía de A a B y de B a A*, como un *medio colateral* hacia otro fin – la proyección de sí mismo como producto: “De modo que siempre deberías tener un producto que no fuera tan sólo ‘tú’. Una actriz debería contar según sus obras de teatro y sus películas, una modelo debería contar según sus fotografías y un escritor debería contar según sus palabras, de modo que todos supieran exactamente cuánto valen y no te quedarías atascado pensando que tu producto eres tú mismo y tu fama, tu aura” (Warhol 2002:95).

Este proceso que personifica Amorrortu – sin un *producto* tan pertinente como lo fuera el de Warhol – es precisamente el del espectáculo; ya no tiene nada que ver con los valores del primer capitalismo, que se basaba en la moral del esfuerzo y del sacrificio, sino con los de la moda de que hablaba Baudrillard. En ese escenario de relación social mediatizada por imágenes, un mundo objetivado, el artista se aprovecha de ese modelo de funcionamiento, cuya forma y contenido son, a la vez, justificación de sus condiciones y fines: En el espectáculo, “”lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece”. La actitud que por principio exige es esa aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho gracias a su manera de aparecer sin réplica, gracias a su monopolio de las apariencias” (Debord 2008:41). En él opera la lógica de la moda, que permite la aceptación de prácticas como las de Amorrortu, que se *parecen* a valores que ella realza, pero cuya realidad es sólo superficie. Según Baudrillard, esta lógica es una “coacción de innovación de signos, esta producción continua de sentidos aparentemente arbitraria, esta pulsión de sentidos y el misterio lógico de su ciclo constituyen de hecho la esencia de lo sociológico. Los procesos lógicos de la moda deben ser ampliados a la dimensión de toda la “cultura”, a toda la producción social de signos de valores y de relaciones” (Baudrillard 2010:29).

Al principio de la historia de Mery Cuesta, en la etapa emergente del artista, éste se da cuenta de que su bagaje no le va a servir de nada en la nueva ciudad, donde impera un clima intelectual y una tendencia estética muy diferente. Aquí la obra del compañero, dibujante amateur ajeno al mundo del arte contemporáneo, es presentada como lo único *verdadero* de la historia, y lo que le proporcionará a Antxón la legitimidad necesaria para mantenerse en su estatus sin que importe realmente el contenido o el interés de sus propuestas siguientes. Y es que las “cualidades artísticas” de un trabajo tienen poco o nada que ver con el poder de consagración a mano de las instituciones, que pueden dar apoyo a un artista en un momento dado y “relegarlo a los sótanos” en otro, como escribe Rainer Rochlitz en *Subversion and Subsidy*. El peso social de un artista”, sigue Rochlitz, “tiene poca relación con el valor estético de su trabajo en cuanto que esto puede ser establecido por un argumento crítico, o por la profundidad de la influencia que tiene en otros artistas” (Rochlitz 2008:166). De esta manera, un trabajo puede ser incluido en la institución del arte por su relevancia y pertinencia en relación a un discurso crítico, porque ilustra las posiciones características de un período socio-histórico o porque resulta útil para articular razonamientos críticos. Es así que se entiende la inclusión de la

obra de Antxón en el libro de Mery Cuesta, que pasa desapercibida entre otras obras *legítimas* porque concurre con una cierta tendencia vigente.

En el relato de Cuesta, la legitimidad otorga *carta blanca* en el futuro; al llegar a un estatus, lo que hace el artista no se cuestiona ya, sino que se encuentra en un círculo cerrado en el que el prestigio otorga legitimidad y viceversa. Como más famoso deviene el personaje, menos tiene que *trabajar*. La noción de la llegada a la fama como equivalencia del éxito es lo que trata Eloy Fernández Porta en el capítulo “Strash System. La basura en Hollywood y afuera” de su libro *Homo Sampler*. En esta lógica de la fama, dice, ser es *ser percibido*, estar presente como imagen en la mirada de los otros, como hemos mencionado al principio, en referencia a la noción de Berkley en la nueva *economía de la atención*. Para que la celebridad sea duradera, esa imagen tiene que prolongarse en el tiempo y fijarse, y acabar perdiendo su *motivo* para diluirse en sí misma: “La imagen perdurable deberá ser compuesta, montada, un fotograma y otro más, hasta que la historia pierda su tema y se haga éxito. En efecto, cuando se emplea el término ‘montaje’ en referencia a una historia de fama debería hacerse en un sentido técnico: montar, ordenar y disponer los fotogramas de la biografía para que cobren sentido – asumiendo que, en ese contexto, el fracaso es el sinsentido (...): a partir de cierto punto la semblanza mediática del famoso ya no trata de sus virtudes o avatares sino de su propia cualidad de *relato de con-sagración*, de su pervivencia como garante de la fama, de los efectos producidos por su propia *durée*” (Fernández Porta 2008:309-310).

Sobre este relato del propio éxito como montaje visual construido, Guasch citaba a Lejeune cuando afirmaba que lo que une a la autobiografía con el yo visual es el deseo del trazo: “De la inscripción de un soporte duradero, y el deseo de construir series a lo largo del tiempo. Tienen en común también un deseo de recuperar y de construir la mirada del otro sobre uno mismo” (Guasch 2009:17).

Ese relato del éxito lleva inscrita la tradición de la historia de arte y su tendencia a presentar al artista como un ser “mítico”, que se alimenta y repite la teoría del héroe. Así, dice Ramírez, “la lógica ancestral del relato exige un enfrentamiento con el mundo, superación de duras pruebas y su presentación ulterior como “caso ejemplar”” (Ramírez 1994:90).

Mery Cuesta subvierte esa lógica, con el anti-héroe: el farsante, que supera las dificultades haciendo trampas y que no tiene ninguna vocación, don o talento que se desarrolle en la historia a pesar de las adversidades. En la línea del relato del éxito, Illouz encuentra en el sufrimiento un elemento clave: “La narrativa del sufrimiento psíquico reformula las biografías del éxito como biografías en las que el propio yo nunca está del todo “construido” y en las cuales el sufrimiento se convierte en un elemento constitutivo de la identidad” (Illouz 2007:119). Cuesta también subvierte esto: en el caso de Amorrortu, el sufrimiento no es constitutivo de su superación en la historia, sino que es el precio que ha de pagar por sus faltas. El castigo no es la aflicción psicológica – siendo un personaje que no tiene escrúpulos, la culpa no afecta – sino la decadencia física. Cuanto más éxito alcanza, más rápido envejece. El individualismo de Antxón es paradigmático por *proyectivo*: adaptable a la moda, sin resistencia, vacío, flexible y renovable, cuyo objetivo es la escalada al “siempre más” en la lógica de la urgencia (Lipovetsky, Charles 2006).

Y es así, como proyección, en la línea de lo que Fernández Porta llamaba el “montaje” de la construcción de la identidad del famoso, como presentaba Carlos Pazos la ya mencionada serie de 21 fotografías *Voy a hacer de mí una estrella* en 1975. En su *statement*, Pazos escribía: “No soy artista vocacional, ni dotado. Soy artista por voluntad, soy artista por decisión, por emperre en convertirme en alguien con cierta idea de riesgo, en alguien radicalmente inútil (...). Yo quería ser nada. En realidad, yo no quería ser. Pero puesto que estaba ahí, puestos a estar, con las estrellas. Ser star. Ya que la vida parecía no tener remedio, apostarí por vivir no una, sino varias vidas”⁷⁸.

Así lo hace el artista Oliver Hangl, quién explora el tema del alter ego desde un personaje que no está atado a su persona – su físico –, sino que funciona como un *papel* en una obra de teatro o en una novela, y es susceptible de tomar formas diferentes en el cuerpo de las personas que lo interpretan. Incluso en el teatro y la novela hay una esencia del personaje que permanece y sobrevive a las posibles interpretaciones, lo que no es así en el caso de Daniel Rose, cuya personalidad depende del artista pero no tiene

⁷⁸ De la web del artista. Recuperado el 03.06.2011 de http://www.carlospazos.com/texto_presentacion_26.htm

un guión previo, sino que más bien *se va creando* en sus interpretaciones. Así, dice el mismo Hangl: “Cada papel está también influenciado por la vida real. James Bond es diferente cuando es interpretado por Roger Moore que cuando lo interpreta Sean Connery. A la inversa, un papel asumido durante un período de tiempo puede cambiar la vida real” (Steiner, Yang 2004:44). Oliver Hangl empezó como actor y diseñador de escenarios, y en su carrera ha cambiado con frecuencia entre los roles de artista, actor, productor o director. Niega cualquier relación autobiográfica con el personaje que creó en 1994, Daniel Rose, y lo que realmente le interesa es la distancia potencial entre él y el personaje. Daniel Rose es también interpretado por otros: en 1997 colaboró con la artista Georgina Starr para realizar un cómic sobre Rose, y en el 98 con el pintor Gorg Wagenhuber, que pintó dos retratos de Rose, uno como el artista mismo (Hangl) y el otro como un actor, Michael Krassnitzer.

Pero volviendo a Carlos Pazos, Martí Perán ofrece una lectura de la obra más allá de lo que la crítica concluyó en su momento, definiéndolo como un trabajo de crítica explícita a los arquetipos impuestos por la industria del “star system”. Lo que piensa Perán, en cambio, es que lo que hacen los autorretratos de Pazos en realidad es “forjar la imagen de un deseo” (Perán 2007), imagen que el artista seguirá construyendo para sí mismo con otros trabajos posteriores. Imagen que, aunque sea para autoproducirse, pasa por la mediación de la estética de la fama; *parecer* una estrella para *serlo*. En esta operación el *referente real* ha desaparecido, de manera que, decía el mismo Pazos: “Ser es “STAR”” (haciendo el juego de palabras en el que ya no vale sólo *estar* – en el momento y el lugar – sino “STAR”, brillar como una estrella). Sólo queda el artificio, la imagen pura.

Y esa imagen bien podría ser la de una estrella *de verdad*. Como apunta Danto, el concepto de falsificación tiene más que ver con la *historia* de la imagen que con su percepción, con el modo en que llegó al mundo – siendo la mimesis de algo otro – ya que “los objetos no llevan su historia en la superficie” (Danto 2002:79). Es difícil saber qué es lo que está imitando esa imagen, cuando el referente de la misma no es alguien en particular sino que es a su vez una imagen (la de la estrella de cine), que se adapta en sus representaciones a una idea compartida de lo que la “star” debe de ser.

En el sentido inverso, nos fijamos en un reciente fenómeno que ejemplifica los elementos en juego en la relación entre los elementos ‘éxito’, ‘fama’ y ‘legitimidad’. Se

trata de dos casos en los que populares actores de Hollywood han hecho su entrada en el mundo del arte contemporáneo. James Franco es un conocido actor californiano nacido en el 78, pero también un personaje público polifacético, que dirige, escribe, fotografía y hace arte. Su práctica, tal como él la describe, trata con temas relacionados con la adolescencia, la persona pública y la privada, los estereotipos y la preocupación de la sociedad con el estatus de celebridad. En muchos casos, usa su imagen para hacerse retratos como figuras arquetípicas, incluye comentarios sobre películas en las que ha actuado, o hace referencia a otros actores o artistas. Su práctica artística es reciente y posterior a su fama como actor, al igual que la escritura o su afiliación a diversas universidades, donde cursa estudios de doctorado. Además de una voluntad explícita de ramificar su práctica y explorar sus intereses en lo que parece ser una reinterpretación del hombre renacentista en el personaje contemporáneo rico, famoso y talentoso, la carrera de Franco apunta a una creciente necesidad de búsqueda de la legitimidad. Cuando ha sido aceptado como actor de talento – con una trayectoria de cuidadas decisiones en el cine, lejos del actor de comedias románticas pero aún símbolo sexual, comparado constantemente con James Dean –, Franco ha hecho esfuerzos por visibilizar sus otras capacidades, relacionadas con lo intelectual, lo que se da en círculos mucho más codificados, especializados y elitistas.



Fig. 73

Pero su vertiente artística ha tenido, hasta el momento, una trayectoria ambivalente: aunque poco aceptada por el sector crítico, ha recibido el apoyo de galerías e instituciones prestigiosas, haciendo exposiciones en la galería Peres Projects de Berlín, el 2013, o en la galería PACE London, comisariada por el artista ganador de un premio Turner Douglas Gordon, o en la PACE Gallery de Nueva York el 2014⁷⁹. En esta ocasión, Franco presentó “New Film Stills”, una reinterpretación de la obra de Cindy Sherman “Untitled Film Stills”, en la que él mismo posaba recreando cada una de las fotografías de la serie de Sherman. La crítica de arte Roberta Smith escribía en su reseña del NY Times: A lo mejor debería atenerse a la interpretación. Vergonzosamente, no tiene ni idea en lo que se refiere a arte (...) Además de reproducir unas 25 imágenes presentadas en la exposición, el catálogo contiene 65 poemas insoportablemente inmaduros escritos por el Sr. Franco (...) Aquí el contenido profundo, debajo del autorizado derecho al narcisismo, es una desesperación confusa que parece conducir la persecución del arte visual del Sr. Franco. Es difícil no sentir algo de compasión por él, a la vez que desear que alguien o algo le hiciera parar” (Smith 2014). La misma Cindy Sherman también comentaba, al respecto de las fotografías de Franco: “Me sentí halagada, sólo puedo sentirme halagada. No sé si puedo decir que sea arte, pero creo que es más extraño que Pace las muestre que no que él las haga” (Lescaze 2014).

En la exposición individual de la galería Peres projects, se exponía una pintura con una imagen imitando a la figura de *El pensador* de Rodin, acompañada de el texto: “James Franco es lo más cercano a James Dean de Paly [Palo Alto]. Se describe a sí mismo como artista. Este verano James planea “viajar a lo largo de la costa”, yendo a Méjico y Oregon. Y sino está pintando en su tiempo libre, surfea. Descrito por muchos como un “amigo de los libros”, es un ávido lector. Un hombre de pocas palabras, sus planes para el próximo año consisten simplemente en “ir a la universidad”⁸⁰.

⁷⁹James Franco. *New Film Stills*. Exposición en Pace Gallery, New York (11.04 – 03.05.2014).

Recuperado el 20.04.2015 de <http://www.pacegallery.com/newyork/exhibitions/12662/new-film-stills>

⁸⁰ En el texto de la exposición *Gay Town*, Perez Projects, Berlin (09.02 – 09.03.2013). Recuperado el 20.09.2016 de <http://peresprojects.com/exhibitions/gay-town/>

Otro ejemplo reciente de ello es el también californiano y estrella del cine Shia LaBeouf (1986), quién presentó su proyecto *#IAMSORRY* en una galería de arte en Los Ángeles, que incluyó una performance previa en la presentación de una de sus películas en Berlín, donde se presentó a la alfombra roja con una bolsa de cartón en la cabeza, con dos agujeros para los ojos, donde se leía: “I’m not famous anymore” (Ya no soy famoso). El proyecto “I am sorry” originó en la disculpa que LaBeouf dirigió al dibujante y autor de novelas gráficas Daniel Clowes, de quién había plagiado una de sus historias para un corto que dirigió, sin mencionar su autoría. En la galería, la performance consistía en quedarse sentado dentro de la sala cerrada, delante de una mesa y llevando la misma bolsa en la cabeza, dejando que las personas del público entraran de una en una, sentándose delante de él e interactuando de la manera que quisieran, manteniendo LaBeouf siempre el silencio y la misma compostura. Después de que el evento finalizara, LaBeouf hizo público que durante el transcurso de la performance, una mujer del público le había atizado con un látigo – que se encontraba en la habitación – y luego había procedido a violarle. La historia, recibida en los medios con una mezcla de descrédito, incomprensión y burla, alcanzó la máxima popularidad en la red y fue causa de revuelo y crítica hacia su personaje actor/artista.



Fig. 74

También autodeclarado como intelectual y recibiendo apoyo de galerías especializadas como plataforma, LaBeouf alimenta, como Franco, la percepción de su figura como un *outsider* de la escena hollywoodiense *mainstream* y busca el valor de prestigio que aporta lo alternativo, presentándose como miembro de un círculo más erudito, el arte contemporáneo. Como colofón de esta extraña situación del actor estrella convertido en artista contemporáneo, encontramos un artículo en el NY Times de febrero de 2014 firmado por James Franco titulado “Por qué los actores hacen de las suyas. James Franco sobre las recientes excentricidades de Shia LaBeouf” hablando de la performance de Shia LaBeouf en términos de *comportamiento*; Franco pretende defender a su colega de profesión – como actor y como artista – de los ataques de la prensa a raíz de sus apariciones públicas relacionadas con el proyecto #IAMSORRY. Y lo hace expresando su empatía por el actor, calificando sus movimientos como posibles signos de una juventud descarriada, o como lo que espera, sea un proyecto de performance que así *justifique* sus acciones, en las que el actor esté reclamando su identidad, disociada del personaje público que se ha creado de él. Franco escribe: “Los actores se han rebelado en contra de su profesión y la influencia de ésta en su imagen pública por lo menos desde Marlon Brando. La interpretación de Brando revolucionó la forma de actuar americana precisamente porque no parecía tanto que estuviera “actuando”, como simplemente *siendo*. Fuera de la pantalla desafió el sistema de control de la productora sobre su imagen, escogiendo papeles que se consideraban inferiores para él, y rechazando el Oscar a mejor actor en 1973. Estas fueron acciones de rebelión contra una industria que prácticamente fuerza a un actor a identificarse con su personaje público mientras al mismo tiempo se lo arrebatara constantemente” (Franco 2014).

En el sentido en que lo entiende Franco, el arte se presenta como un campo de *posibilidad crítica* dentro del cual expresar estas digresiones de un sistema estructurado tanto en la producción cinematográfica como en la producción de discurso basado en la explotación o manufacturación de una supuesta privacidad de las personas involucradas en un producto de mercado, secundario pero igualmente importante, alrededor de la industria de Hollywood. Concluyendo su artículo, Franco escribe: “El Sr. LaBeouf ha estado actuando desde que era un niño, y a menudo la necesidad de un actor de romper la creación pública que le limita ocurre durante la transición de la juventud a la

madurez. Creo que el proyecto del Sr. LaBeouf, si es que es un proyecto, es algo que vale la pena. Sólo espero que sea cuidadoso de no gastar toda la buena reputación que se ha ganado como actor para demostrarnos que es un artista” (Franco 2014).

En definitiva, con lo que LaBeouf trata de lidiar es con la comprensión de que siempre “*hay cámara*, que el sujeto-en-el-espectáculo no puede sustraerse de ella” (Fernández Porta 2008:314). Ser es estar en el espectáculo, ser percibido por el ojo público. Pero la esfera pública tiene muchos grados; la visibilidad y legitimidad en el contexto del arte no equivale a la popularidad o presencia en el terreno público que gestionan los medios de comunicación. Ramírez describe brevemente también como el arte contemporáneo rehúye los medios de masa y se concentra en los medios especializados, dirigidos a los creadores, aficionados, a los clientes de las galerías y a los interesados por la cultura en general (Ramírez 1994:40). Nosotros añadiríamos que de hecho su público es aún más restringido, concentrándose sólo entre productores (de obra y de discurso) que son a su vez consumidores, al lado de coleccionistas y sus representantes (cuyo papel es cada vez más importante en un mercado del arte en exaltación, cuyas colecciones acaban siendo públicas y por tanto son considerados, según Ramírez, como “una especie de profundadores de hipotéticos museos futuros” (Ramírez 1994:45)). En todo caso, todo lo que está representado en estos medios es Arte, asumido por el contexto y la convención como tal, al cual ya le ha sido asignado esa categoría por parte de críticos que, con una visión de conjunto de las problemáticas actuales y un criterio valorado por el resto del contexto, actúan como selectores.

Aparte de los medios especializados, que se dirigen a profesionales y hablan exclusivamente de arte, los medios ordinarios que se ocupan de acontecimientos con gran relevancia pública suelen hablar de artistas con gran relevancia en el mercado o en la historia del arte, a los que se aplican criterios de valoración estereotipados, desde un punto de vista “midcult, intermedio (...). Los medios pues, no son el mensaje (debemos corregir literalmente a Marshall McLuhan), pero sí crean en gran medida, la etiqueta, la valoración que se otorga a lo que se incluya dentro de ellos” (Ramírez 1994:40). En palabras de Monste Badía, “es interesante analizar cuando y cómo aparecen en la prensa las noticias relacionadas con el arte contemporáneo. El criterio acostumbra estar alejado de los contenidos y de la seriedad del proyecto” (Badía 2005:116).

Así observamos las recientes iniciativas de los programas “reality” que intentan encontrar al próximo artista-estrella. En 2009, el coleccionista de arte Charles Saatchi impulsaba el programa *School of Saatchi* en la BBC 2, mientras que en junio de 2010 se estrenaba su homólogo americano bajo el nombre de *Work of art*, emitido por el canal de televisión Bravo y producido por la celebridad televisiva Sarah Jessica Parker. En el primer caso, el ganador del concurso exponía en la propia galería Saatchi de Londres, y en el segundo lo hacía en el Brooklyn Museum de Nueva York, y en ambos casos los concursantes seguían una serie de pruebas que había que superar, y que juzgaban una comisión de expertos en arte contemporáneo, artistas y comisarios de museos, que iban descartando a los candidatos según su adaptabilidad a los retos propuestos. El modelo del “reality” para conseguir una meta viene a ser la estrategia extrema de la autopromoción, aunque presenta algunos problemas evidentes en términos de legitimidad dentro del contexto del arte. El formato del ‘reality’ sería por un lado una trivialización del papel del arte y de su función o capacidad de trasgresión y lucha contra el espectáculo, y por el otro una desmitificación de la obra y de la figura del artista y una integración radical en el funcionamiento del espectáculo (Bollen 2010).

Aunque los ganadores de sendos concursos no tuvieran, como por otro lado era fácil prever, un éxito proporcional en su trayectoria artística a medio plazo después de su experiencia en televisión, sí funcionan como metáfora del éxito inmediato y la caída posterior, que es algo que sigue dándose dentro del circuito del arte cuando un artista joven, convenientemente promocionado, alcanza popularidad a velocidad vertiginosa ya sea institucional, o en el mercado, o en ambos.

En uno de los vídeos de la artista estadounidense Alex Bag titulado *The Van*⁸¹, escuchamos a un personaje, el joven galerista, hablando con una de sus artistas-estrellas, a las que lleva a una importante feria de arte que cambiará sus carreras: “Entre nosotros, quiero que seas codiciosa. Quiero que sientas la avaricia. ¡Esta feria de arte es el primer paso para conseguir todo lo que quieres!”.

⁸¹ *The Van*, 2001. Color video with sound. 11 minutes, 8 seconds. Recuperado de <http://elizabethdee.com/node/the-van>



Fig.75

El vídeo, mostrado en la feria Armory Show en Nueva York el 2001, en el stand de la galería American Fine Arts, que representaba a Bag en ese momento, examina el funcionamiento del mercado del arte desde la parodia. Sigue las discusiones, dentro de una furgoneta, entre tres artistas emergentes y su galerista, que se comporta como un *proxeneta* con tres de sus chicas más prometedoras. Alex Bag hace el papel de las tres artistas, como es recurrente en sus trabajos, en los que siempre aparece bajo una capa de maquillaje, disfraz y peluca, representando un papel evidentemente sobreactuado y que imita el lenguaje de varios formatos televisivos, haciendo un comentario crítico sobre ellos. La técnica es simple, la producción torpe: el sonido está mal grabado, no hay una iluminación especial, ni utiliza estrategias demasiado complicadas en su realización ni montaje. Con esta actitud descuidada con el medio, se posiciona respecto a la elaborada y perfeccionada industria del entretenimiento, pero también al sistema del arte y sus nociones sobre la vida del artista.

En el vídeo *The artist's mind* (1996), conmemorando el premio Turner otorgado en el 95 a Damien Hirst, Bag se caracteriza como “Damien Bag” e, imitando el estilo típicamente documental de la cadena PBS, hace una crónica de la vida diaria de un artista contemporáneo. El episodio de Bag es una parodia en el que el dicho artista/escultor demuestra cómo es su proceso creativo, que comienza con la forma en que desayuna, pasa por el centro comercial y acaba en su búsqueda por la autopista de animales recién atropellados en la cuneta. Cuando “Damien Bag” habla de su práctica

en el vídeo, dice cosas como que su trabajo “es una forma de dualidad” y “muchas metáforas”, haciendo una sátira del uso del lenguaje técnico estandarizado en la crítica del arte, que cambia según las modas transitorias⁸².

En la sección satírica de la revista especializada de arte Frieze Magazine de otoño del 2012, encontramos un ejemplo de ello. El artículo “What’s Hot, What’s Not” (Frieze Magazine 2012) presenta una serie de frases que podrían describir el trabajo artístico de un artista, clasificadas entre: Hot (Mola); Holding Steady (Aún se aguanta); y Not (Ya no se lleva). En la primera (mola), se considera de moda decir cosas como: “Mi trabajo... es transversal; habita un espacio trans-género; hace referencia a Bertolt Brecht, Frédéric Chopin y Charles M. Schulz; es un poco como más allá del lenguaje; es súper-performativo”. Aún se llevan expresiones como: “Mi práctica... reinscribe/codifica; indica el impulso archivístico; es parte de un régimen de lo sensible; es una crítica de la economía Post-Fordista/del trabajo afectivo; es deliberadamente opaco; o investiga el fracaso como estrategia conceptual”. Por último, como argumentos que ya no se llevan, encontramos: “Mi praxis... contempla el vacío/lo sublime; se interesa por el simulacro; no cree en el dinero; refleja mi auto-reflexividad; o explora las corrientes sociales rizomáticas a través del net art”.

Diccionario-Museo del éxito es el proyecto de Oriol Vilanova expuesto en La Capella como ganador de la convocatoria de *BCN Producció* en el 2009. El artista hace una aproximación a los términos del éxito en nuestra sociedad desde la investigación del lenguaje; se trata de un diccionario de 465 conceptos, ordenados de manera tradicional de la A a la Z. El texto, pero, consta de diferentes capas de lectura que se superponen. La primera, con definiciones del Diccionario de la Real Academia Española, de tipo académico y con vocación objetiva, y la segunda, compuesta por fragmentos que provienen de diversos ámbitos, desde el ensayo literario hasta el eslogan publicitario,

⁸² *The artist's mind*, 1996. Vídeo, 31min. Recuperado el 18.08.2014 de <http://www.eai.org/title.htm?id=14560>

pasando por el refrán popular, la entrevista, o el comentario personal, que hacen referencia a los conceptos definidos en cada caso, acompañados de imágenes en algunos casos.

Empezando por el formato, Vilanova escoge el diccionario como emblema de la objetividad universal para subvertir su lógica y cuestionar la misma posibilidad de un relato Enciclopédico. Con ello, no solamente apunta a la naturaleza construida del relato, y por tanto la calidad de construcción de la Historia, que tanto depende de la voz hablante y del contexto, sino también a la constante actualización que sufre el lenguaje, que hace que la significación de las palabras sea también dependiente de épocas, lugares y marcos de uso. El mismo diccionario de Vilanova puede ser leído, desde una perspectiva consciente de su lugar en el arte contemporáneo, como una aproximación crítica e irónica, que no tiene porque serlo si la lectura se da en otro contexto.

José Antonio Ramírez define el diccionario de la siguiente manera: “Cuando todo pretexto narrativo integrador ha desaparecido nos encontramos con el diccionario. La historia carece de vertebración argumental unitaria, no es un *cuero* con elementos principales y otros subordinados sino un *corpus* o inmenso almacén de relatos independientes” (Ramírez 1994:95). Y al respecto de la enciclopedia artística, que sí mantiene un hilo vertebrador, apunta que podemos encontrar una jerarquización significativa en el espacio que ocupan los artistas en cuestión, así como en las omisiones: “la extensión de las voces no es uniforme, y eso sugiere ya una cierta jerarquización. Velázquez ocupa más espacio que Antonio de Pereda, y Miró sobrepasa con mucho a Alfonso Ponce de León, pongamos por caso. También los silencios, se supone, son significativos” (Ramírez 1994:96).

Al contrario que el diccionario tradicional, que quiere abarcar todos los vocablos existentes en la lengua en uso, el libro de Vilanova selecciona únicamente los términos que se relacionan con un tema concreto, el éxito y el fracaso, y se componen de subjetividades que abiertamente expresan su carencia de neutralidad.

Entre las entradas del diccionario, leemos cómo los términos relacionados con la aspiración y el afán equivalen a fama, visibilidad, popularidad, y lo contrario, que se reduce al anonimato, está encasillado como algo negativo:

AMBICIÓN Deseo ardiente de conseguir poder, riquezas, dignidades o fama.

Existen diferentes niveles: Famosos de primera, de segunda y de tercera.

Famosos locales, nacionales y internacionales.

La ambición es el último refugio de todo fracaso (Vilanova 2009:21)

TRIUNFO Éxito en cualquier empeño.

Tu producto eres tú mismo, tu fama y tu aura (Vilanova 2009:60)

Esta definición reduccionista que utiliza el diccionario, pero también la cita popular, es lo que Vilanova usa en sus términos, al igual que Johanna Kandl en su *Fritzelacke*, de 2002. La pintura muestra una imagen enmarcada por un círculo en el que se leen unas palabras, que funcionan así a modo de eslogan de una especie de logo. En la imagen, un pintor ha caído al suelo, y así también sus botes de pintura. El texto se lee “Success is how high you can bounce when you hit bottom”. Con esa imagen literal del pintor caído, Kandl ilustra una cita anónima que, como muchas, tienen la vocación de condensar en su fórmula todo lo que sobre algo puede ser dicho.



Fig.76

Según Montse Badia, el texto de Vilanova aplica tanto a la carrera artística como a la propia vida y “reivindica el fracaso como modelo alternativo a la competitividad y la eficiencia de la sociedad capitalista” (Badia 2009). Es precisamente la figura del fracasado, que según Badia, Vilanova reivindica con su trabajo, de la que habla Ramírez en su aportación sobre el diccionario de artistas, que se compone de las historias de esos artistas que han alcanzado la popularidad o que han sido considerados relevantes para un relato a posterior: “Como lo artístico es sinónimo de excelente, no hay en la historia del arte villanos absolutos, al estilo de los que pueblan las historias políticas, sociales o militares. Sólo entran en el recuento retrospectivo los que han protagonizado logros significativos” (Ramírez 1994:80).

Muchos de los textos que acompañan los términos aluden a tópicos creados alrededor de nociones como la carrera profesional exitosa y el destino, la lucha por el objetivo y la fama como recompensa:

PROYECCIÓN Resonancia o alcance de un hecho o de las cualidades de una persona. *Un acontecimiento de proyección internacional.*

¿Alguna vez imaginó que llegaría tan lejos en su carrera?

Oh, no. He tenido mucho más éxito del que jamás imaginé. Y llegó tarde, hacia los 33 años, bastante tarde. Eso me sirvió para no perder lo que llamo frenos de la suerte.

Fama, fortuna, premios, dinero, amor. ¿Suele preguntarse qué le deparará el futuro?

Yo pienso siempre en presente. El pasado ya no tiene solución y el futuro ya me llegará, lo que esté predestinado sucederá.

¿Sabe ya qué ha hecho de usted casi un mito?

He luchado mucho por conseguir lo que tengo y creo que me merezco lo que he logrado. No creo que sea una soberbia por mi parte reconocerlo. (Vilanova 2009:56).

Tal como lo plantea Fernández Porta, ser famoso es “alcanzar un grado particular en el relato de la propia vida: el grado en que la “razón última” del cuento, su

aboutness, se diluye en el trance de su despliegue temporal”³ (Fernández Porta 2008:310). Es así como Vilanova presenta el fragmento de entrevista como parte de la definición de “Proyección”; sin importar de quién se trata, ni siquiera de por qué es famoso, pues el estatus mismo de la fama acaba *borrando* los detalles del proceso que le llevaron a ella. La imagen perdurable es una acumulación montada de fotogramas que hacen que la historia pierda su tema y se convierta en puro éxito. Como parte indivisible de ese camino al éxito, Vilanova incluye el azar:

RUEDA DE LA FORTUNA Inconstancia y poca estabilidad de las cosas humanas en lo próspero y en lo adverso.

Una historia apropiada en el momento preciso y el lugar adecuado puede ponerte en primera línea meses y meses e incluso años (Vilanova 2009:56).

SUERTE Encadenamiento de los sucesos, considerado como fortuito o casual. Aquello que ocurre o puede ocurrir para bien o para mal de las personas o cosas.

La suerte, esa es la excusa que dan los fracasados a sus propios fracasos, sólo se trata de desear la victoria más que nadie (Vilanova 2009:58).

Abriendo el libro de Vilanova, un texto de Fernández Porta titulado “El Hombre-Dado (de la lotería)” habla de cómo el azar es a la vez *injusto* que *democratizante* en cuanto que resuelve la desigualdad de las condiciones objetivas en una igualdad de oportunidades ante la regla: “Ante el golpe de suerte – ante la mala estrella – todos somos iguales: último aliento de igualitarismo en una sociedad cada vez más obscenamente jerarquizada” (Fernández Porta 2009). El artista Christian Jankowski trata el papel de la suerte en la carrera del artista de una manera muy clara en su obra “Telemística” para la Bienal de Venecia del año 1999. El artista presentaba un vídeo en el que se mostraba cómo él mismo había llamado a varios programas televisivos de videntes y adivinos, preguntándoles por el destino que le deparaba a su participación en la Bienal, quienes le auguraron buena fortuna y éxito. Como observa Fernández Porta en *Homo Sampler*, la propuesta de Jankowski pone en cuestión “las ideas mismas de *consolidar e institucionalizar*, incluida la propia *bienalización* considerada como augur del futuro o feria pitonisa de las artes”, en la que se decide quién *sobrevive*, quién *pasa la prueba*, quién pierde y quién gana. Aparte del gesto irónico de Jankowski, Fernández

Porta ve en la obra del artista una aproximación directa a la situación de “*la puesta de largo* y la posición del artista como *futurible*” (Fernández Porta 2008:230). En ese sentido, el trabajo mismo del artista consiste, en parte, en aparecer susceptible de ser juzgado como *candidato a* (algo más, un escalón más arriba) de una manera constante y en un nivel de dificultad creciente.



Fig. 77

En el proyecto *Els bons consells per a ser un bon artista*, Mireia Saladrigues utiliza el horno de la pastelería familiar para hacer galletas de la suerte o “fortune cookies”, en cuyo interior se suele encontrar una predicción o una profecía. En este caso, Saladrigues escribe y coloca en las galletas una serie de frases, cuestiones, preguntas o tópicos sobre el devenir del artista contemporáneo, que ha recogido de las impresiones de sus colegas de profesión y estudiantes de Bellas Artes de su entorno.

Con esto, Saladrigues apunta a la imposibilidad de la certeza en la proyección de la carrera en el arte, a las vicisitudes de la fortuna y a la incertidumbre como principio inevitable en la vida moderna. El papel de la suerte – o la mala suerte – se convierten así en fundamentales en la trayectoria del artista.

La noción de la suerte es diametralmente opuesta a la lógica del esfuerzo y la recompensa. De esta manera, la idea de la posibilidad de leer y dar crédito a los consejos salidos de estas galletas por parte de un artista es contraria al paradigma de acumulación de experiencias y capital cultural del modelo *empresarial* del artista cuyo éxito se debería proporcionalmente a sus capacidades y estrategias de trabajo. Saladrigues hace visible no solamente los factores sociales que influyen en el porvenir de una obra o artista, sino a la relatividad propia de los términos de éxito y fracaso remitiendo a la calidad de tópico que tradicionalmente conllevan las sentencias generalistas sobre cualquier cosa, en este caso como lo hacen las frases de las galletas de la suerte.

Para Ramírez, hay un componente azaroso que hace que muchos creadores – en realidad la mayoría – caigan “fuera de esos círculos concéntricos en cuyo interior se libran batallas de la reputación artística. Es altamente improbable (aunque no del todo imposible en ciertos casos aislados) que esos excluidos logren atravesar algún día las poderosas murallas de la Ciudad de la Alta Cultura. Esto tiene importancia para el futuro, pues la historia del arte no trabaja con materiales en bruto: parte de las cribas sucesivas y de las cribas de lo ya cribado en cada presente” (Ramírez 1994:29).

En otro orden de conceptos, Vilanova propone definiciones para la vocación, el artista como individuo avanzado a su edad y a su tiempo, y el genio:

TEMPRANO Adelantado, anticipado o que es antes del tiempo regular u ordinario.

Experimento la necesidad angustiante, imperiosa, de sentir que la gente se interese por mi. Es una necesidad que ya empecé a sentir en mi infancia (Vilanova 2009:58).

VOCACIÓN Inclinación a cualquier estado, profesión o carrera.

Llamamiento.

El artista profesional más viejo. *Moses Aleksandrovich Feigin (Rusia, nacido el 23 de octubre de 1904) celebró su última exposición en la Casa Central de los Artistas de Moscú (Rusia), del 27 de abril al 10 de mayo de 2007. En aquel momento tenía 102 años y 199 días.* (Vilanova 2009:62).

GENIO Persona dotada con la capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables.

Lo admito, hubo un tiempo en que estaba tan hinchado de orgullo que apenas podía pasar por la puerta.

El destino del genio es ser un incomprendido, pero no todo incomprendido es un genio (Vilanova 2009:36).

LOSER Perdedor como etiqueta (Vilanova 2009:44).

Por otro lado, Vilanova extiende su glosario de términos al individuo contemporáneo en general – no solamente al artista –, al que presenta como “wannabe” (como proyecto de, alguien que quiere llegar a ser algo), en construcción constante, que se mueve permanentemente entre términos dicotómicos de éxito y fracaso, fama y anonimato, acción e inacción, etc. Estos términos binómicos producen, según el autor, dos personajes contrapuestos; el ganador y el anónimo, siendo éste último el que el artista destaca. Es precisamente la figura del anónimo la que De Diego equipara con la idea del fracaso a partir del libro *Everybody's autobiography* de Gertrude Stein, de 1937: lo que debiera ser la voz de una autobiografía, por definición, propia, subjetiva e individualizante, se va diluyendo a lo largo del relato en una historia anónima, de nadie o de cualquiera. Es, según la autora, la historia de un fracaso, que no utiliza la estrategia de embellecer, radicalizar o heroizar los hechos, sino que crea la identidad de un personaje homogeneizado, un sujeto anónimo, el americano medio sin éxito (De Diego 2011:39).

De la identificación de los antónimos *ganador* y *anónimo*, Vilanova dice: “Me seduce la idea de las dos caras, el carácter efímero de las dos situaciones y de su relatividad absoluta” (*BCN Producció* 2009:93). Sobre esta relatividad habla Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, apuntando que la noción de éxito es un término ambiguo, que tiene que ver con el lapsus temporal entre un evento y su recepción, su apreciación reflexionada en la distancia, y con su potencialidad como valor positivo a la vez que negativo, de manera que el *no-éxito* “puede ser percibido ora como elegido, ora como padecido, y puesto que los indicios de reconocimiento (...) siempre son inciertos y ambiguos”. Bajo su punto de vista, el fracaso es también parte del relato, un relato que

puede ajustarse para beneficio del artista, en este caso, según una lógica en la que menos popularidad equivaldría a más legitimidad: “el fracaso siempre puede buscar algún tipo de justificación en unas instituciones que son fruto de toda una labor histórica, como la noción de ‘artista maldito’ que confiere una existencia reconocida al desfase real o presumible entre el éxito temporal y el valor artístico, y, más extensamente, el hecho de que los agentes o las instancias que son designados o se designan para juzgar y consagrar estén a su vez luchando por la consagración, por lo tanto sean siempre relativizables y discutibles.” (Bourdieu 1995:324).

Y es que los términos de éxito y fracaso son relativos, según el modelo bajo el que operen. Ramírez define como modelo finalista aquél que “se inspira en las visiones teleológicas de algunas religiones y en la voluntad de conquistar una *posición*, lo cual es típico de la estrategia militar. Suponen quienes lo alientan que todos los avatares de la historia conducen inexorablemente a un objetivo final. Esto sucede siempre con cualquier buen relato literario. ¿Qué otra cosa es el “final feliz” si no la conclusión y superación de todos los conflictos descritos en la trama argumental?” (Ramírez 1994:110). En el caso que nos ocupa, el objetivo final es una posición de consagración y reconocimiento que conlleva poder, fama y dinero, mientras que su negativo sería, en última instancia, el anonimato. En el lado del anónimo, del no-ganador, o del que no intenta ganar, es donde Vilanova encuentra un interés como posicionamiento, que describe así: “Aprecio la heroicidad de la inacción por encima e la heroicidad de la acción. Este no es un posicionamiento contra la producción, como un mal endémico que haría falta erradicar, sino más bien el planteamiento de un pensamiento crítico, en el cual la inacción podría ser una de sus ramas” (*BCN Producció* 2009:94).

Ya la literatura se ha ocupado de la figura del perdedor, como el que fracasa en el intento de llegar a la cima, encarnado en el personaje del artista maldito, quién pese a su talento, lucha y esfuerzo, no consigue acceder al último escalón de la gloria. Así pasaba con personajes como Frenhofer en *La obra Maestra* de Balzac o Claude Lantier en *La Obra* de Zola, en quienes el fracaso ante la producción de la mejor creación de su vida “generaría una angustia infinita, un impulso de autocastigo que acaba con el suicidio arquetípico, casi ritual (...)” (Ramírez 1994:80).

Vilanova, en línea con lo que investiga su trabajo, cree que la lucha por la continuidad de la carrera y su visibilidad constante se evidencia como lo que él llama la “profesionalización de una epopeya” (*BCN Producció* 2009:94) de mantenimiento de la imagen del logro del éxito en la esfera pública.

Ese relato, esa epopeya, conlleva la idea de la vocación – el artista lo es porque quiere, hace lo que le gusta – que a su vez implica una especie de compensación, o justificación en términos opuestos: para llegar a la fama debe sufrir, llevar una vida intensa y caótica, extraordinaria y a la altura de la proyección de su personalidad. En la lógica de la moral cristiana, el sufrimiento nunca es en vano, sino que significa el camino hacia la recompensa. En este sentido de la idea del *don*, de presente u ofrenda – no *merecido* –, el favor es recompensado a través del sufrimiento. Esto es lo que Donald Kuspit trata como la idea de creatividad: en su análisis de la figura fetiche del artista de vanguardia observa el mito de la creatividad como fundamental en la manera en cómo el artista es visto por la sociedad: su creatividad le sitúa en el plano de lo extraordinario (a él, no necesariamente a las particularidades de su producción), y le da la razón misma de su realización. Esto le hace un héroe que ha superado el destino a través de la creatividad, se ha *liberado* de la agonía y el sufrimiento de la vida, que a la vez se le hacen visibles solamente como reflejo en el espejo que el arte proporciona (Kuspit 1993:2).

Así, el anonimato o la falta de reconocimiento se presentan como un castigo, o un tiempo de espera que sitúan a la fama como el paradigma de la realización del don. Kuspit hace una crítica de la idea del arte como realización, analizando las nociones de la intención terapéutica del arte de que: “sus ilusiones pueden curar al individuo de la sociedad – darle un sentido de estar liberado de ella e incluso de trascenderla – incluso mientras vive en ella y la sufre. Oscar Wilde escribió que “es a través del Arte, y sólo a través del Arte, que podemos realizar nuestra perfección; a través del Arte, y sólo a través del Arte, que nos podemos escudar de los peligros sórdidos de la existencia.”” (Kuspit 1993:16). Según Daniel Villegas, esta percepción de la vocación distorsiona mucho el estatus profesional del artista. La visión del artista “como un elemento ‘tocado por instancias metafísicas’ que le dotan para una labor que no es específicamente una profesión, sino una vocación”, no representa a la gran mayoría de

artistas contemporáneos, que “la entienden como un trabajo, con responsabilidad y con dedicación, pero sin esencialismos. Esta especie de figura del artista burgués descarriado, al cual la familia tiene que sostener porque es un poco raro” (Villegas 2005:27), no ayuda a su normalización entre los artistas, los usuarios de su producción, y todas las instancias de la institución a la que pertenecen.

En sus palabras: “ la verdad es que, en lo que se refiere a la situación profesional no avanzamos. Otra cosa es que entendamos que el artista no es un profesional. Que es como un cura, que tampoco es profesional. No se entiende como tal la profesión de cura, aunque tenga ámbitos de formación en la facultad de teología o en seminarios... claro que... cobran. Ellos, incluso por vocación, cobran... ¡ madre mía! Quizás es que los artistas debemos ser más estúpidos que nadie” (Villegas 2005:36).



Fig. 78

El trabajo de Ryan Rivadeneyra *Sexy Miami Futuristic Cocktail Lounge* plantea una reflexión sobre el momento de la vida en que un artista deja de serlo. Al igual que la cuestión sobre cuando un artista empieza a serlo – en relación a una validación externa y a una voluntad interna –, la pregunta sobre el fin de la carrera es menos popular pero toca elementos comunes. El artista que decide, hacia el final de su vida, dejar de

producir y alejarse del sistema del arte, puede tener una trayectoria reconocida y no dejar nunca de *ser artista* para los demás – de manera proyectiva, para la historia –, de forma que su trabajo le trascienda aún en vida. Rivadeneyra habla del espacio de tiempo en que hay una separación consciente de la persona con su trabajo, y una regresión a la sencillez de las cosas que no tienen un fin productivo – ni siquiera artístico –. Así, habla del paso del tiempo sin la necesidad de aprovechamiento, del pintar por inercia, sin coherencia ni concepto, del retiro desconectado de la actualidad y del fin del nomadismo.

El vídeo crea un escenario atmosférico, una estética visual que atraviesa la narración compuesta por una paleta de colores planos, pasteles y estridentes, desde el rosa chicle hasta el azul cielo, con brillos y superposiciones, en la que se suceden composiciones de objetos, bodegones de elementos kitsch, retro, disco y pop. Estas composiciones mezclan cosas que parecen recuerdos personales con cosas comunes, de consumo popular. La narración del vídeo, una voz en off distorsionada, habla de un lugar proyectado o ficticio, una residencia de ancianos para artistas en Miami. En el relato se mezcla lo proyectado con lo descrito como vivido, la realidad con la ficción. Lo describe como un paraíso alejado del ajetreo del mundo contemporáneo de la sobreinformación y la actualización constante, donde los deseos de una vida simple y satisfactoria se ven cumplidos.

Un tipo de... un tipo de limbo. Como... como Virgilio y Dante dando vueltas por el río Estigia, pero en vez del Estigia es Miami Beach, y en vez de una balsa de mierda es una silla de playa inflable de plástico de veinte dólares. O uno de esos donuts que tienen en los parques acuáticos (...). Sexy bar futurista de Miami. Todo parece un anuncio de vodka. Futurístico, pero del pasado. Pre-internet, pero con wi-fi. Pero sólo un palito de wi-fi, lo justo para que te llegue algún email o alguna noticia de vez en cuando. La información te llega a cuentagotas.

No es el tipo de bar de esos que están en la París o Londres del siglo XIX donde se encontraría escritores decadentes, como Huysmans o Wilde. No hay absenta, sólo leche desnatada y galletas digestivas, ya sabes, como para diabéticos. Tal vez algo Ballardiano. Es como Vermillion Sands, o algo así. Una hermosa residencia de ancianos, donde puedes ir con su esposa o esposo hasta que uno o ambos se muere, pero nunca te mueres. Hace calor. Tumbonas por la piscina. Gente

para limpiar tus cosas, para reponer el rollo de papel higiénico, llenar la nevera, cambiar tus sábanas. Bingo cada dos noches. Un par de calcetines, nuevos y frescos, cada dos días⁸³.

Ya no se trata del lugar romántico asociado a la bohemia, sino el espacio de la celebración de la normalidad. Presenta los placeres del artista, una vez ligados al exceso, el descontrol, la inestabilidad, como desvanecidos para dar paso a las necesidades más mundanas, realizadas en el placer de estar quieto, de dejar de sentir inquietud y disfrutar de las cosas que no requieren una dedicación intelectual. Desaparece la necesidad de movilidad internacional, de ir a los lugares donde *están ocurriendo las cosas*, a los centros neurálgicos de la actividad intelectual y artística del momento. Esa presión se sustituye por un desinterés en lo actual que da paso al valor de lo inmutable, y que reemplaza lo global por lo local. No sólo describe la fisonomía del lugar, sino el lugar en que se encuentra uno cuando pasa allí la última etapa de su vida, el momento existencial en que ya nada de lo que importaba tiene ahora relevancia.

Cuando llegué, pensé que nunca volvería a viajar. Me quedaría en el mismo lugar, sabes, conocerlo bien. Aceptarlo. Aceptar que yo nunca lo dejaría, que me quedaría aquí para siempre. Bueno, no para siempre, pero, para siempre para mí, sabes, hasta el fin de mis días, o algo así.

Conocer a los vecinos, el barrio. No tener esa presión de tener que descubrir nuevos lugares y nuevas cosas. Saber que sólo tengo que estar aquí, y no en otro lugar. Algo estable, dejar de ser nómada.

Quedarse aquí, en este lugar, este lugar de comodidad. Como una residencia de ancianos, en un lugar cálido, soleado, agradable. Un sitio donde vas cuando no tienes que ir a ninguna parte, nunca más. Pero no puede ser un lugar que te hace sentir como, como un viejo de mierda. Tiene que tener cosas que te hagan recordar a otras cosas en otros lugares. Cosas buenas que te recuerdan a cosas mejores. Como haría un objeto de arte.⁸⁴

Todo lo que pertenecía al contexto con lo que el artista tenía que lidiar para hacerse un hueco en el circuito ha desaparecido y solamente está el individuo consigo mismo. La ansiedad por la información, la actualización y la visibilidad se convierten en tranquilidad y relación con lo más cercano, desvinculación de la actualidad y lo no

⁸³ *Sexy Miami Futuristic Cocktail Lounge (from the past)*. Video (15:54min) y fotografía. En la exposición *Factotum*, Fundació Tàpies, Barcelona, 18 de diciembre 2013 - 12 de enero 2014. Recuperado el 29.11.2015 de <http://www.ryanrivadeneyra.com/projects/smfl.html>

⁸⁴ *Íbid.*

cotidiano. El arte pasa a ocupar otro lugar en su quehacer y también se transforma en su significación. Ya no hay auto exigencia, comparación ni autocrítica, las expectativas han cambiado de dirección.

Las cosas cambian cuando eres un artista viejo. Ya no necesitas reaccionar ante las cosas del mundo, no necesitas digerir información, procesar conceptos globales. Como un embudo, el mundo gigantesco se hace cada vez más pequeño. Las cosas están más cerca. A distancia de brazo.

El tiempo no es un problema. Esperas que el tiempo pase, sin pensar en aprovecharlo, pero viéndolo pasar junto a ti, como volar a través de nubes en un avión. No hay necesidad de comunicarse, de verdad. Puedes mirar las cosas y simplemente apreciarlas. No necesitas mostrarle a nadie su belleza. Cuando eres un artista viejo que no tiene la necesidad de comunicarse, ya no eres un artista. Piensas en lo que está dentro de ti, y no lo que está fuera (...). No hacer nada que requiera ningún esfuerzo adicional. Subir y bajar escaleras se convierte en la cosa más difícil del día. Ya no vas a votar, renuncias rotundamente la participación en el sistema político, un sistema que no tiene absolutamente ninguna relación con tu vida diaria. Tomar el sol. Tomar el sol es como pintar: te vuelves adicto a ello, día tras día relajándose en su placer, sin saber muy bien para qué sirve. Tratamos de mantener nuestros cuerpos moribundos como tratamos de preservar un arte moribundo. Y tomar el sol, al igual que pintar, te dará cáncer. Pero sigue pasando, la gente todavía lo hace. Ya no tienes que pensar en el medio. Puedes pintar libremente, sin intención, sin crítica, sin ser autoconsciente. Pintar pinturas simples, como de patrones, o degradados, hasta el final de los días.⁸⁵

En una línea también retrospectiva, el artista Jörg Immendorff pintaba, en 1974, una serie titulada *Quería convertirme en artista*. En uno de sus cuadros aparece un artista tumbado en su pobre buhardilla, soñando con tener éxito a la luz de una vela. El artista bohemio sueña con salir en el periódico, hacer muchas exposiciones, aportar “algo nuevo” al arte y ser famoso. En el pie del mismo cuadro aparece la reflexión del mismo Immendorff, confesando que en sus aspiraciones artísticas su guía había sido “el egoísmo”. En otra de las pinturas, bajo el mismo título pero del 72, aparece la imagen de una inauguración en la que los asistentes hablan, se saludan y beben; abajo, leemos otra vez la voz del artista sobre su propia incomprensión acerca de para quién y para qué trabaja, acerca del vacío, la superficialidad y la confusión en que le sitúan los eventos

⁸⁵ Íbid.

artísticos y la recepción de su obra. Con estos trabajos de Immendorf volvemos a la idea inicial del artista sin *sistema del arte*. ¿Qué hay del arte que produce el artista *retirado*, según propone Rivadeneyra, o del que produjo antes de ser reconocido, o del que simplemente no alcanza a tener visibilidad?



Fig.79

Andrea Fraser lo dilucidaba en su texto *De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica*:

Existe, por supuesto, un “afuera” de la institución, pero no tiene ninguna característica fija, sustantiva. Es solamente lo que, en un momento dado, no existe como objeto de los discursos y prácticas artísticas. Pero así como el arte no puede existir como tal fuera del campo del arte, nosotros no podemos existir fuera del campo del arte, por lo menos, no como críticos, curadores, etc. Y lo que hacemos fuera del campo, mientras permanezca fuera de él, no puede tener ningún efecto en el interior de éste. Por lo tanto si no hay un “afuera” para nosotros, no es porque la institución esté perfectamente cerrada, o sólo exista como aparato en una “sociedad totalmente administrada”(…). Es porque la institución está dentro de nosotros, y no podemos salir de nosotros mismos (Fraser 2009:414).

Ramírez, por otro lado, habla del autor que siempre produce, con independencia de un circuito al que está ligado, de manera que la mayoría de la obra acaba siendo para el autoconsumo. Lo compara con el Gran Vidrio de Duchamp, y lo que éste dijo al respecto: “Duchamp dijo que “el soltero se muele su propio chocolate”. Ésta es, por lo tanto, una metáfora masturbatoria: el impulso amoroso no llega a ninguna parte, cae al suelo. Así sucede con la mayor parte de la actividad artística. El creador produce incesantemente, impulsado por una energía inacabable, similar a la amorosa. Pero lo normal es que el resultado no entre en los “canales” de la artísticidad ni vea nunca la luz pública. El arte es, en buena medida, otra actividad solipsista y semiclandestina” (Ramírez 1994:24). En el sistema que describe Ramírez, lo que llega a la audiencia no es la obra inicial, “si no algo diferente, una especie de reflejo, el resultado combinado de un trabajo previo (competencia del artista) y de otro colectivo ulterior, realizado en el “aparato artístico conjuntivo”. No todo, pues, se desperdicia al caer. Si hablamos de arte es porque algo de lo creado llega a su destino” (Ramírez 1994:24). Ramírez habla de un artista y de un sistema que es lo contrario, o lo anterior, al *aeslethe* en la era de Internet, cuya práctica es la publicidad de toda su actividad, y cuyo trabajo no existe si no es visto y seguido por una audiencia. En él, no hay un antes y un después, un proceso y un resultado, un momento final de presentación de la obra, pues su obra es la actualización de la presentación de sí mismo a la sociedad.



Fig. 80

El trabajo *Unir els punts*, (Unir los puntos) de Mariona Moncunill, se inició en 2008 con la publicación de una baraja de cartas realizada en el contexto de la exposición *4 x 12 y el gato*, comisariada por Amanda Cuesta en la galería Palma Dotze. El proyecto se basa en esos dibujos prefabricados que deben resolverse mediante la unión de una serie de puntos enumerados. Inicialmente, cada una de las cartas de la baraja expuesta presentaba un punto (con su correspondiente número) en el reverso. El proyecto, de largo recorrido y aún en proceso, se ha ido expandiendo de manera que progresivamente, los puntos enumerados han sido repartidos en diferentes lugares y soportes. Estos pueden ser móviles, como un papel enmarcado, o fijos, como espacios expositivos. Esto crea un dibujo tridimensional que es a la vez imaginario y cambiante, pues algunos de los puntos se mueven por el espacio. Los puntos, como otra obra de arte, se pueden vender o intercambiar, y algunos de ellos están incluidos en obras de arte de otros artistas, de manera que es inevitable que viajen por el territorio, cambiando el dibujo con el paso del tiempo.

Por tanto, el proyecto de Moncunill funciona como una representación virtual de su propia trayectoria, siendo los puntos pruebas de sus relaciones profesionales o personales, de interacción con instituciones, galerías o personas, agentes o comisarios, lugares en los que ha expuesto o sitios en los que ha estado y ha dejado un punto como testigo. La obra escultórica, o que se despliega en el espacio, se desenvuelve en la tradición de la visualización de datos, pero que en este caso observa el desarrollo de la carrera del artista a partir de su expansión en el territorio.

En este sentido, la prueba es lo que también llamamos índice: su huella nos pone sobre la pista de lo acontecido. En *Unir los puntos*, aún en progreso, los puntos enumerados, dibujados, tatuados, impresos, pintados, distribuidos entre cuerpos, personas, paredes o lugares varios (fijos o móviles) tienen la propiedad, cada uno de ellos, de indicar el cuerpo más grande al que pertenecen, el dibujo que conforman, a la vez que de ser la evidencia física de ello, el rastro de la acción que comportan. Moncunill utiliza la ficción como lugar desde donde señalar, a la vez que dando cuenta de que ficción y realidad son indivisibles ya en el discurso, en la representación. Si convenimos que el pequeño peldaño de la ficción es su posición, podríamos decir que su estrategia es la del *índice*. Invirtiendo el papel del museo como indicador de que lo que

contiene es una obra de arte, sus obras asumen también la acción de señalar como lo hacen las palabras vacías, como el vocablo “esta”, que sólo tiene significado una vez yuxtapuesta con un referente externo, acompañada de un gesto indicativo que aísla un fragmento del mundo real y la llena de significado. Vemos así la obra como signo de la convención que la fija y la restaura en su lugar.

Otros puntos son los que la artista mostraba en el proyecto *Esculturización de los currículums de los 17 artistas seleccionados en la Bienal de Valls 2009*, que no solamente *indican* o tienen sentido en la proposición que la artista hace – representan los lugares en los que una serie de artistas han trabajado creando un mapa –, sino que suponen una operación de síntesis; son la mínima expresión de una información condensada hasta la ilegibilidad, y a la vez suponen la única prueba de la misma.



Fig. 81

La artista estadounidense Mary Kelly usaba también el registro de datos como una evidencia de algo otro, en su caso, de la maternidad como actividad ‘laboral’ invisible en la cultura productiva del capitalismo. *Post-Partum Document* es un inventario que entre 1973 y 1979 “seguía el desarrollo de su hijo en aspectos como el habla, creando unos documentos que transcribían sus palabras o acciones, comentados,

analizados y comparados por la autora” (Guasch 2009:74). Pero quizás la más evidente visualización de datos como prueba o huella del recorrido vital es la que hiciera On Kawara con los *Date Paintings* de los que ya hemos hablado. La fecha pintada de cada día en que se realizó la propia pintura señala todos esos días en los que el artista *sigue vivo*, y conforma, a la vez, su obra. Así también funcionan su serie de telegramas *I am still alive*, y la documentación como sus libros *I met, I read, I went*, y postales enviadas a amigos desde diferentes sitios, donde simplemente se leía la hora a la que se había levantado (*I got up at*). El registro y el protocolo del mismo son los datos que configuran, de manera retrospectiva, un dibujo de su trayectoria.



Fig. 82

*“What had it been like to be far, then close, and then far again? Success was light and heat, emanating from the centre of the solar system”*⁸⁶. Las últimas palabras del narrador de *Icarus*, un vídeo de Jaakko Pallasvuo del 2011, que cierran un viaje entre imágenes desde una montaña rusa, el foco de un proyector de diapositivas o del paseo por el museo, hablan del artista que estuvo cerca del éxito internacional, el Ícaro que voló cerca de esa masa indefinida que lo ilumina todo sólo para volver a caer, suficientemente lejos como para no estar ya en su órbita, pero aún viéndolo desde la sombra. *¿Cómo debe de ser eso? ¿Cómo debe de ser producir obra para una audiencia que ya te ama de antemano?* Pallasvuo relata desde la voz de un artista joven que

⁸⁶ Jaakko Pallasvuo, *Icarus*, video 8:41, 2011. Recuperado el 27.10.2014 de https://www.youtube.com/watch?v=35eOG_THgbc

trabaja en un museo como guía de exposiciones y en sus ratos libres se encierra en el baño para evitar a sus compañeros, estudiantes de historia del arte que suelen preguntarle impertinentemente si ha hecho alguna exposición últimamente, únicamente para recordarle que no, no ha hecho nada últimamente. Este principio le sirve para construir una narrativa que culmina con la metáfora de Ícaro y pasa por observaciones sobre el contexto artístico de producción y visibilidad que le rodea, o sobre las fluctuaciones en su propio quehacer y su relación con su trabajo.

Maybe the difference is that I used to be a part of a dialogue. I spoke to people through my work. Through symbols and concepts. My work was written about, I commented on other people's work, I curated things. I knew the works and aesthetics of certain artists and had an opinion on them. The works resonated, they were linked to what I was doing. Now there is none of that. What remains are temporary moves and vague attempts⁸⁷.

Pallasvuo hace constantemente referencia a sus expectativas, a cómo éstas fueron creadas o a qué tipo de referencias y educación se deben, y a cómo estas expectativas chocan siempre con la realidad, en sus diversas caras. En *Icarus*, así como en otros de sus trabajos en vídeo, existe siempre una referencia a una especie de 'tiempo de inconsciencia', en el que todo tenía sentido. Lo que se estudiaba se aprendía; lo que se aprendía se observaba y a la vez podía ser aplicado a la creación ajena y a la propia; la proporción entre el esfuerzo por hacer algo bueno y su reconocimiento público parecían ser justificación suficiente; la dirección parecía clara y solamente hacía falta seguir caminando. Las historias de Pallasvuo indican que, en un momento clave o en un proceso de inflexión, todo esto pasó a ser cuestionado, lo que constituía una base sólida desde la que partir, se convirtió en un suelo inestable al que fue ya imposible no dirigir toda la atención. De manera que mirando constantemente a sus pies, Pallasvuo consigue hablar de manera dispersa pero lúcida, de los corrientes que van y vienen, que son las condiciones de un sistema y las pequeñas luchas contra sus propias limitaciones. “She said that my work was full of frustration. Hopeful declarations that I ended up suppressing or sabotaging.”⁸⁸

En su trabajo los factores como la auto-construcción de la marca o la identidad artística, sus relaciones en una red profesional, el apoyo o reacciones que reciba de la

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

crítica, su relativo éxito o sus dificultades, son el tema. En *Icarus*, el discurso sigue alrededor de la confianza incondicional en uno mismo que el artista debe tener para poder seguir haciendo su trabajo, a pesar de que las condiciones externas no lo acompañen, o que no obtenga un *feedback* o un reconocimiento proporcional a su esfuerzo o talento. Es una autoconciencia del artista diferente de la del romántico; es consciente de que el desarrollo de su trayectoria es circunstancial. Asume la vocación como un privilegio y relaciona el éxito, no con el talento, la excelencia o la expresión de uno mismo, sino con la lógica empresarial: por un lado, con el márketing y la publicidad – cuanto más visibilidad, más posibilidades –, y por el otro con el deseo – querer es poder; si uno quiere mucho una cosa, va a conseguirla. Así se presenta un modelo de artista que ha aprendido a *crear en sí* de una manera casi mística, y que deposita su confianza en el éxito de su carrera a los factores como la suerte o la fortuna, que acaban siendo los únicos elementos que decantan la balanza del valor en el sistema del arte contemporáneo, visto así como un juego:

If I have a wish and I have complete faith that it's already mine, then the universe will give that to me. I believe in the power of my mind. I believe that I have one million dollars. I have so much money that I can buy whatever I want, and I can live any place in the world.

Las imágenes y estrategias visuales y narrativas que utiliza Pallasvuo tienen también mucho que ver con su relación con la red y con las nuevas tecnologías como instrumentos inseparables de sus connotaciones sociales y culturales. No solamente utiliza material encontrado en Internet, sino que las imágenes que él mismo genera se basan también en relaciones que surgen de la red como plataforma de interacción social. Al mismo tiempo, compone pasajes en los que la figura y el fondo tienen mucho que ver con la tradición pictórica. El modelo sentado o de pie posa, mirando directamente a la cámara, y los fondos creados con herramientas digitales - que crean una atmósfera kitsch, que explora lo que aparece como incorrecto en términos tradicionales de composición y color, que es lo contrario a lo atractivo, a lo harmónico, que es feo, irritante e incómodo de mirar y de relacionar con un imaginario que tenga que ver con la iconología e ideología de la pintura - que conducen directamente a pensar en los inicios de la era digital por el uso desmesurado, excesivo, de efectos y posibilidades que sus mismas herramientas ofrecen. El resultado es una estética a la vez *nueva y anticuada*, descontrolada, *de mal gusto*. El uso de elementos gráficos 'obsoletos' supone una revisión de las propias herramientas como una arqueología de la estética que la

tecnología permite y genera, que crea estilos en cada época, constantemente superados por las próximas evoluciones de la técnica. Pallasvuo no utiliza estos elementos como objetos estéticos a los que rendir un homenaje melancólico, ni de manera irónica, sino que evidencia los paradigmas estéticos que la tecnología crea y a su vez limita.



Fig. 83

4. EL SISTEMA DEL MERCADO, LA INSTITUCIÓN Y LAS NUEVAS ECONOMÍAS. CRÍTICA Y SUBVERSIÓN.

Ricardo Trigo, Daniel Chust Peters, Núria Güell, Guillermo Trujillano, Efrén Álvarez, Quim Packard & Enric Farrés, Constant Dullaart, Rubén Grilo.



Fig. 84

Airshow es un proyecto de Daniel Chust Peters presentando en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona en el 2004. Se trataba, como ya hemos visto, de la habitual práctica de Chust Peters de reproducir su taller. En esta ocasión, Chust Peters empleó como material para su instalación billetes de cinco euros plegados de diferentes maneras que reproducían su taller, consumiendo un total de 12.000 euros, la totalidad que cobró por la producción de la pieza.

En este sentido, el proyecto de Chust-Peters implica un elemento añadido en su gesto, el del valor de la obra, que en este caso, como define Ramírez, “incorpora todo su coste, incluyendo la plusvalía, y nunca podrá bajar de ese precio de producción mientras

los billetes empleados estén vigentes como moneda de curso legal” (Ramírez 2010:32). Juan Antonio Ramírez repasaba algunas de las cuestiones económicas planteadas por artistas desde finales del XX y las soluciones que han proporcionado en el artículo “El arte no es el capital”, publicado en dos secciones: “(I) Cifras y comparaciones” (Ramírez 2009a), y “(II) Para una economía imaginativa” (Ramírez 2009b), pasando primero por una reinterpretación de datos y cifras de la relación entre los valores de mercado y la idea de la calidad artística, las políticas culturales y la posición del sector artístico en un contexto económico global; y presentando, en la segunda parte de su artículo, la visión que sobre estas relaciones han trabajado una larga lista de artistas, entre ellos Marcel Duchamp, Andy Warhol o Piero Manzoni.

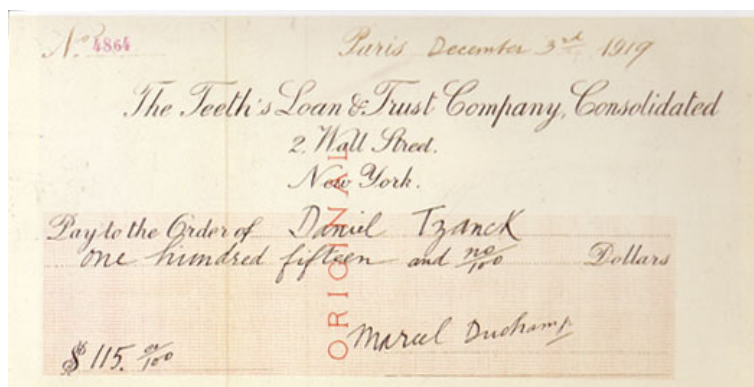


Fig. 85

Como inicio de su estudio, el autor señala la obra de Duchamp *Cheque Tzanck*, de 1919, como el tiro de salida de lo que sería una tendencia temática del arte contemporáneo al cuestionamiento del sistema económico y la concepción economicista de la existencia. En la obra de Duchamp, que fabricó artesanalmente un billete falso de 115 dólares para pagar a su dentista, ya aparece explícitamente la cuestión del valor de la obra de arte frente al valor del dinero (que está físicamente presente en la obra). También lo está la idea de la valoración del trabajo de la creación en términos económicos, contrapuesta con la noción de intangibilidad, de inexistencia fuera de los

términos del intercambio simbólico de la misma, aspectos que estarán siempre presentes, bajo diferentes enfoques renovados, en las obras de artistas contemporáneos.

En el caso del italiano Piero Manzoni, sus trabajos de principios de los años 60 jugaban de manera abierta con la idea del desplazamiento del valor de la obra hacia el valor de la firma, es decir, del artista. Manzoni presentaba globos inflados bajo el título *Aliento de artista*, y más tarde latas llamadas *Mierda de artista*, que vendía por peso al valor del oro. Manzoni apuntaba así al problema que supone la noción que todo lo que *hace* el artista (hasta respirar o defecar) es arte. En palabras de Baudrillard, “La obra deviene única como objeto al revestirse de la firma. Se convierte en un modelo, al cual un signo aporta un valor diferencial extraordinario. Pero no un valor de sentido (el propio del cuadro) sino de diferencia, llevado por la ambigüedad de un signo, que lleva a reconocer la obra y evaluarla en un sistema de signos. A la vez que la firma diferencia a la obra como modelo, la integra en una serie que es la de las obras del pintor. La obra se convierte por la firma en un objeto cultural” (Baudrillard 2010:99). Ese valor diferencial que otorga la firma tiene un efecto de estatus sobre el poseedor que se materializa en la adquisición, ya que todo acto de compra es un acto económico y transeconómico de producción de valor y signo diferencial (Baudrillard 2010:112).

Según Dora García, “para los coleccionistas, el tener una colección de arte es sobre todo una cuestión de estatus social, es lo que les diferencia de ser “ricos” a secas, que es algo bastante hortera, y les da acceso a ser invitados a ceremonias y recepciones en las que el dinero no es lo que prima, sino la exquisitez cultural. Una colección es lo que redime a un rico del patetismo de su riqueza, lo que le pone en contacto con lo sublime” (García 2005:17).

En la obra de Chust Peters, se hace una referencia clara al *fetichismo* del dinero que conlleva toda la transacción económica y de intercambio de estatus que se da en el seno de las relaciones del mercado del arte. Pero Baudrillard observa que ese fetichismo no es tanto la sacralización de un objeto – del dinero –, sino del sistema como tal: es un culto de la virtualidad de sustitutividad total de sus valores gracias a su abstracción definitiva (Baudrillard 2010:86-87). En el culto a la mercancía como sistema, el valor de cambio es generalizado y absorbe a la obra de arte en él. Baudrillard argumenta, en

cambio, que debemos descartar lo reduccionista de la herencia marxista del concepto del fetichismo del dinero, que a menudo nos impide analizar el proceso de trabajo ideológico que esconde. Este concepto, relacionado con la metáfora del fetichismo de la mercancía que ha marcado todo el análisis de las relaciones entre personas y objetos, apunta, es peligrosa porque transporta toda la ideología cristiana y humanista occidental que condena el culto a los fetiches. Remite a la idea de una falsa conciencia, consagrada al valor de cambio, lo que implica la existencia en alguna parte de una conciencia verdadera, que remitiría al valor de uso (Baudrillard 2010:81-83).



Fig. 86

Precisamente con esto establecía un juego la artista americana Louise Lawler en su intervención de 1983 en una exposición colectiva en la galería Leo Castelli, para la que realizó una edición limitada de 500 ejemplares de una targeta regalo. Su precio no tenía pues que ver con la firma del artista sino con el precio por el que se comprara, que se podía usar en la adquisición de obra de otros artistas de la galería como Warhol o Rauschenberg. Así el valor de la obra no es producido por el artista sino por el coleccionista, en su “sacrificio económico” por el arte. Una “buena inversión” y “el amor por el arte” se unan en un ejercicio de mútuo reconocimiento, en el que la riqueza se ve legitimada por su sacrificio en favor de la recompensa estética y el valor del Arte (Fraser 2009:296). En palabras del artista Hans Haacke, “un objeto considerado como obra de arte por parte de una poderosa élite cultural es una mercancía, un símbolo

ideológico, y la fuente de gratificación intelectual y emocional, todo en uno”(Haacke 2009:165).



Fig. 87

Tracey Emin, por su parte, se autorretrataba en una fotografía del año 2000, *I've Got It All*, sentada y con las piernas abiertas ante en objetivo de la cámara, acaparando entre sus manos fajos de billetes y montañas de monedas, “demostrando cómo había salido victoriosa de su empeño *vocacional* y su carrera artística estaba resultando ser todo un triunfo mediático y económico”, según la descripción de la obra que hace la Galería Saatchi⁸⁹.

⁸⁹ Recuperado el 05.05.2011 de

https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tracey_emin_i_got_all.htm

Ricardo Trigo presentaba en el 2005 su proyecto *Olot paga, Olot multa* en la Sala 14 del Museu de la Garrotxa⁹⁰ que consistía en el registro y documento de una acción: Trigo pintó su propio vehículo como coche de policía, haciendo una falsificación bajo el nombre de un municipio inventado, y lo colocó en el espacio público de la ciudad donde se exhibiría la exposición. El artista realizó una llamada a la policía urbana para que retiraran el coche, y se procedió a la multa por la infracción, que Trigo subsanó con el dinero de producción que había obtenido del museo para su pieza. En la sala de exposiciones se podía ver un vídeo de la grúa retirando su coche, y la multa enmarcada y colgada en la pared.

El proceso práctico para llevar a cabo la obra ilustra muy bien un proceso más amplio, el de inclusión de las cosas como arte, la transfiguración de una acción (vandálica) en una performance (artística). Frente al descubrimiento de la doble infracción, por un lado, del aparcamiento indebido en el medio de la plaza, zona peatonal, del pueblo, y por otro, de la cuasi-falsificación del coche policía, los agentes de la ley adoptan una actitud en principio sancionadora y de represalia. El artista intenta explicar su caso y les pone en contacto con el director del museo local para que respalde su historia. Cuando la situación se aclara, la policía tiene en cuenta que la acción ha sido realizada con el apoyo de la institución y, aunque no respalde su sentido (pues no es esa su función en el orden de las cosas), hace una excepción y disminuye la pena, entregando solamente una multa por aparcamiento.

⁹⁰ Exposición en el marco del ciclo *Violentant la Imatge*, comisariado por Esther Ribot. Sala 14, Museu comarcal de la Garrotxa, Olot.

Este incumplimiento de la ley, o más bien, esta acción premeditada en contra de las normas establecidas en el territorio del orden en el sentido policial, se acerca al delito – por su imitación del coche de policía más que por su aparcamiento descarado – de una manera irónica. ¿Qué es lo que constituye un delito? La frontera entre lo permitido y lo que no lo está es una cuestión de valores en el territorio de lo moral, y eso es a lo que este trabajo apunta en última instancia, jugando con sus límites. Lo que define, controla, selecciona y redistribuye esos límites (una producción de discurso, en definitiva) en cada sociedad es, según Foucault, es “un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault 1973:11). Los procedimientos de exclusión son lo que está prohibido, y la oposición entre la razón y la locura, y ambos derivan de la oposición entre lo verdadero y lo falso que se da en un discurso a través de sus órganos, en este caso, la institución de la que hablamos. Estos procedimientos son también históricos y cambiantes, y por tanto suponen una reactualización permanente de *las reglas del juego* (Foucault 1973:31).

Superando la tradicional noción occidental de que el artista es “un ser anticonvencional” y con una “actitud rupturista” (Ramírez 1994:18), una análisis de las relaciones entre arte y delito evidencia el lugar ambivalente del artista, como *delincuente* a la vez que con la capacidad de revelar comportamientos y funcionamientos de la institución. Juan Antonio Ramírez lo desarrolla así:

El mundo del arte se apoya en valores oscilantes. Su epicentro se halla en una especie de nube cuyos contornos están muy poco definidos. Pero eso no quiere decir que la norma social y su opuesto, el delito, se encuentren firmemente anclados en posiciones inamovibles. Lo delictivo y lo inconveniente cambia según el momento, el lugar, el grupo social y cultural (...). Situémonos, por ejemplo, en París, durante los años treinta: ¿Tenían la misma concepción del crimen pasional los militantes surrealistas que la policía judicial? (...). La nube del arte, con toda su compleja articulación de valores propios, se confunde en parte con la nube del delito. Pero participa ampliamente, además, de las normas y valores consagrados como positivos por cada sociedad. También en eso el arte se comporta como un curioso mediador entre los puntos extremos” (Ramírez 1994:20).

Es así que el arte se sitúa en este territorio oscilante, que le permite actuar en disciplinas distintas, sin convertirse en parte de ellas, sino al contrario, mostrándolas como son en su estructura. Peio Aguirre definía, en su conferencia “Aspiramos a ser

amateurs”, al arte como espacio libre y profesión desplazada, que adquiere la forma de otras profesiones y trabaja fuera de los límites naturales de estas. “Un artista trabajando como sociólogo, antropólogo, arquitecto y urbanista es a su vez un sociólogo, antropólogo, arquitecto y urbanista. Este es uno de los significados de la investigación artística. Los artistas tienen una libertad infinita comparada con un arquitecto o un científico, es decir, poseen como he dicho antes, de “licencia artística”. Es decir, el artista puede trabajar ya no suplantando roles o haciendo “como si” (en tanto que sociólogo, antropólogo, arquitecto, urbanista o científico) sino realmente realizando aquello que estos no realizan o simplemente no pueden por las limitaciones de la profesión. Insertándose en los huecos dejados por las estructuras, e incorporando los resultados de la investigación a la esfera del arte, el artista ocupa una posición particular dentro del aparato de producción. El rol del artista es entonces hacer aquello que otros pueden realizar, hacer o pensar, pero que no realizan. Y eso es posible debido a que “es sólo arte”. Y este es el potencial” (Aguirre 2005:72). Esta ambigüedad y ambivalencia del arte es lo que se reduce a un *estatus* de autonomía que le permite ser político, filosófico, científico o antropológico sin pertenecer a ninguna de estas categorías en tanto que disciplinas. Según la definición de Foucault, nada de lo que se haga en un proyecto de arte *científico* entrará dentro de los discursos, inclusiones, exclusiones, definiciones, proposiciones u objetos que conforman la disciplina de la ciencia. “Una disciplina se define por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y definiciones, de técnicas e instrumentos: todo esto constituye una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o de quien pueda servirse de él, sin que su sentido o su validez estén ligados a aquél que se ha concentrado con ser el inventor” (Foucault 1973:27). En este sentido, podríamos entender la *autonomía* del arte para moverse entre disciplinas sin pertenecer a ellas – sin ser integrado como parte de su cuerpo –, pero también que el arte en sí no puede entenderse como disciplina en sí mismo si no es eludiendo al Autor. El principio de la disciplina, según Foucault, se opone por una parte al principio del autor, en cuanto que es un sistema anónimo, y por otra parte al del comentario. Al contrario del comentario, que tiene un sentido original que debe de ser re-descubierto, desvelado o repetido, la disciplina tiene un comienzo que permite la posibilidad de formular indefinidamente nuevos enunciados y proposiciones.

Podríamos ver entonces el arte, entendido bajo la noción de disciplina de Foucault, como la Institución arte. Esto es, el conjunto de discursos y prácticas que se reconocen como tal, se evalúan y se consumen como tal. Es así como Andrea Fraser presentaba su enfoque sobre la transición de la crítica a las instituciones hacia una institución de la crítica en su celebrado texto de 2005 *From the critique of institutions to an institution of critique*. En él, aclaraba: “El arte no es arte porque está firmado por un artista o mostrado en un museo o en cualquier otro lugar “institucional”. El arte es arte cuando existe para los discursos y prácticas que lo reconocen como arte, (...) ya sea como objeto, gesto, representación, o sólo idea. La institución del arte no es algo externo a la obra de arte sino la irreducible condición de su existencia como arte” (Fraser 2009c:413).

Esta institución abarca todo lo que se anuncia o percibe como arte, ya sea público o no, más o menos visible, o cualesquiera que sean sus condiciones físicas de permanencia o inmateriabilidad. Esto se filtra en todos los modelos, métodos, críticas, agentes, criterios y conceptos que se dan en este campo, en el sentido sociológico del término, como Bourdieu lo usaba: “Los campos de producción cultural proponen a quienes se han adentrado en ellos un espacio de posibilidades que tiende a orientar su búsqueda definiendo el universo de los problemas, de las referencias, de las referencias intelectuales (...) resumiendo, todo un sistema de coordenadas que hay que tener en la cabeza (...) para participar en el juego” (Bourdieu 1997:53).

Ya que existe como arte para los participantes del campo, es insitucionalizado, siendo así su percepción fundamentalmente social, que no estética. A su vez, el conjunto de tendencias, aspiraciones, competencias y modos de percepción llevan interiorizado todo lo que está integrado como arte, y define un sentido de valorización. Eso es lo que Fraser propone como la “institución hecha mente”, o “lo social hecho cuerpo”, el *habitus* de Bourdieu (Fraser 2009c:413).

En su trabajo, Trigo pone al mismo nivel a la institución arte, representada en su expresión más formal por el museo local, y la institución policial, la primera siendo el punto de partida desde donde empieza su viaje el dinero destinado a la práctica artística en forma de subvención o beca, que a través de un proceso de acción acaba llegando a las arcas de la segunda en forma de multa pagada. El dinero, recaudado en su origen de los contribuyentes y repartido luego en varias instituciones que se encargan de la

realización de aspectos sociales diferentes, pasa simplemente de un lado a otro, pero permanece en la institución. En vez de producir, lo que hace Trigo es poner en acción, accionar los mismos mecanismos que le permiten estar en su posición como artista, obteniendo una beca para su trabajo. Así, su trabajo deviene un comentario sobre el funcionamiento del sistema *total* en el que se inscribe, más que un uso *productivo* del dinero de la subvención.

Es así como nos encontramos con el círculo cerrado que incluye la subvención y la subversión, como opuestos que comparten un mismo espacio de posibilidad. Rainer Rochlitz critica esto en su libro *Subversión y subvención. Arte contemporáneo y estética*: “Hoy en día la creación artística tiene lugar en espacios de cooperación entre los administradores del espacio y los creadores de espacio en que los artistas se han convertido. La ruptura innovadora con el arte ya consagrado se ve así afectado bajo la tutela de los representantes de la autoridad. De ahí el riesgo de un radicalismo vacío o un nuevo academicismo” (Rochlitz 2008:176).

Para él, los artistas se libraron del patronaje que les ataba en los períodos pre-modernos, y se emanciparon y subvirtieron a una sociedad generalmente “obtusa” hacia el arte en el período moderno. La era contemporánea, en cambio, se propone institucionalizar la subversión, subvencionando la subversión. La misma sociedad que reclama haber superado ya ciertos conflictos sociales, abraza un arte anti-conformista en su seno; para Rochlitz, lo importante es demostrar que no lo hace sólo para poder neutralizarlo. Así, el arte contemporáneo se enfrenta, dice, a dos herencias contradictorias: la de la heroica independencia de las instituciones del arte moderno, y la de la nueva dependencia de las fluctuaciones del mercado y los intereses de instituciones públicas y privadas. Así, nos encontramos con situaciones como la exposición de los cuadros anti-papistas de Francis Bacon en los museos del Vaticano, gesto que constituye, para Rochlitz, una demostración del lujo que la sociedad contemporánea se permite a sí misma para calmar su sed de novedades, sean éstas hostiles o insultantes hacia lo que uno representa (Rochlitz 2008:9).

Por otro lado, otras posiciones defienden que no existe diferencia entre ser subvencionado y ser crítico, como la que encarna la artista española Dora García: “El artista tiene el privilegio de morder la mano que le da de comer. Es más, una institución inteligente paga a artistas que son críticos con ella y esa es la base misma de la crítica

institucional (...). En mi opinión, utilizando la terminología clásica, es mejor estar dentro y mirar fuera, que estar fuera y mirar hacia dentro. Es lo más efectivo” (García 2005:61).

Para ella, la misma noción de subvención en el arte implica una idea de libertad en sus resultados y productos que la institución no debe querer controlar, pues acepta el arte como ejercicio crítico por naturaleza. La conciencia de lo otro conlleva la aceptación de que éste puede no estar en línea con la posición política de la institución y su credo, y por tanto debe promover la posibilidad de disidencia, contradicción y subversión. En cambio, en el mercado, esto no funciona de la misma manera: “la subversión es intrínseca al arte subvencionado – no así con el mercado, ¿pues a qué estaría subvirtiéndose el arte? ¿Al dinero? Si se encuentra en el mercado, está inmerso en él, acepta sus reglas. La única forma de ser subversivo con el mercado es estando fuera de él-. Es así que el espacio para la subversión es siempre el de la institución, que permite esa posibilidad” (García 2005:61).

Sea cual sea la relación de dependencia entre artistas e instituciones, Haacke observaba así que lo cierto es que se trata de diferentes partes de un campo que se retroalimenta en la *diferencia* de sus respectivas posiciones: [las instituciones y] “Los artistas, tanto como son sus partidarios y detractores, sin importar el color ideológico, son socios involuntarios... Participan conjuntamente en el mantenimiento y/o el desarrollo de la invención ideológica de su sociedad. Trabajan dentro de ese marco, lo establecen y son enmarcados”⁹¹.

⁹¹ Andrea Fraser cita a Haans Haacke en From the critique of institutions to an institution of critique (2005) (Fraser 2009:412)



Fig. 89

El trabajo *Inversión*, de Núria Güell, fue una propuesta para la exposición *Presupuesto: 6 euros. Prácticas Artísticas y precariedad*, en el espacio Off Limits en Madrid. La exposición, que contaba con el apoyo del Ministerio de Cultura, consistía en aceptar la condición de producir una obra por la cantidad de 6 euros para ser expuesta en la primavera del 2010.

Para *Inversión*, la artista ponía en alquiler el espacio expositivo que le había sido asignado en la muestra con el objetivo de cubrir sus gastos básicos de dieta durante el mes de duración de la exposición. Para hacerlo, difundía un anuncio con el apoyo de algunas instituciones culturales en el que se ofrecía dicho espacio por 5,49 euros al día, importe considerado oficialmente el necesario para cubrir una dieta básica en España⁹². Se trata de una obra que contiene todo su coste, y que propone un gesto, el de anunciarse a sí misma como denuncia de una situación más amplia. En la sala, se reducían así al máximo todos los elementos posibles de articulación de un enunciado para presentarse en su mínimo exponente: el espacio vacío. Sólo hay una operación de financiación cíclica, que revierte sobre sí misma. Ya en la tradición de lo que se ha llamado el arte de la crítica institucional de finales de los años 60, artistas como Daniel

⁹² De la web de la artista. Recuperado el 17.05.2011 de <http://www.nuriaguell.net/>

Buren o Eduardo Favario hacían acciones similares, como cerrar la galería durante el período de su exposición, o renunciar a su participación en una bienal, en el caso de Julio Le Parc y Enzo Mari, expresando así su descontento con el funcionamiento de las instituciones culturales dominantes y no queriendo ser ‘cómplices’ (Alberro 2009:4).

El uso que hace Güell del importe del precio estimado de una dieta diaria en España hace referencia directa a una situación de precariedad y de ‘bajo mínimos’ del sistema del arte emergente que con esta acción denuncia. Rainier Rochlitz opinaba que desde los años 80, las instituciones siguen dando apoyo financiero a las novedades producidas por artistas ya consagrados, mientras que los que aún “esperan reconocimiento” (Rochlitz 2008:170) siguen trabajando sin sustentación. Esto crea una generación de artistas que, preparados para “morir de hambre” (Rochlitz 2008:170), ejercen su práctica subversiva dentro (esporádicamente) y fuera de las instituciones que les mantienen en esa posición de precariedad. En este escenario de crisis surgen propuestas que “parecen haber revivido el espíritu de marginalidad heroica que se había perdido”, teniendo lugar en espacios de exhibición móviles o nómadas, en casas o almacenes convertidos en salas de exposición temporal o en espacios híbridos. Según Rochlitz, pero, el mercado del arte en sus márgenes es en realidad un ciclo del sistema que integra las vanguardias de manera periódica, un sistema que, “reserva su recompensa monetaria y beneficios para aquellos que tienen la paciencia, los recursos y el talento de persistir a pesar de las dificultades” (Rochlitz 2008:170). Esta visión sitúa al artista – en cualquiera de las fases de su carrera, pero en especial durante la *emergencia*, en una situación de sacrificio y enfoca al arte como actividad de resistencia.

En el texto que precedía la convocatoria de *Presupuesto: 6 euros. Prácticas Artísticas y precariedad* se lee: “Con esta convocatoria queremos poner de manifiesto que, a pesar de que en gran parte de la sociedad permanece asentada la idea de que el arte y los artistas ocupamos un espacio económicamente boyante, se trata de un contexto en el que los modos de hacer están cada vez más extendidamente precarizados. Es importante señalar, sin embargo, que no nos encontramos ante una situación de crisis creativa, sino ante una situación de crisis presupuestaria cronificada (...). Creemos que

se puede trabajar en condiciones difíciles y que, cuando se tiene algo que decir, puede hacerse con casi nada”⁹³.

Aparte de la evidente carga de denuncia de una situación de precariedad laboral, se observa la reafirmación en la posición de que para hacer arte *no se necesita nada*, aunque esa no sea la situación ideal. En este sentido, su posición es paralela a la del artista Valcárcel Medina, que ha mantenido una estricta actitud de sobriedad y minimización a lo largo de su trayectoria. En este caso, el artista defendería que si algo puede hacerse con solamente 6 euros, no debería hacerse con más por el hecho de ser definido como arte. Así lo decía en el ciclo de conferencias *Cultura, crisis, cultura*:

Hablo de que el autor que no logre los medios que cree precisar para hacer algo... 1º busque la adaptación posible para no desistir, y 2º, y si, por fin, no dispone ni de las 10 pesetas para hacer una fotocopia de su futura obra, que la cuente. Que la cuente ‘a priori’, no ‘a posteriori’, porque eso es lo que hace la cultura institucionalizada y de referencias: actuar a remolque (...). Hablar de algo que se desea que pase es rico y combativo. (...) El arte económico es una especie de ‘hágaselo usted mismo’. (...) Este arte barato es el único aplicable, con sentido y con porvenir, en una sociedad derrochadora” (Valcárcel Medina 2002:62-63).

La particular ‘crítica institucional’ de Valcárcel Medina se basa en su opinión de que el artista es un trabajador más, y que como tal debe ser remunerado por su trabajo, en relación a un sistema de valores que, lejos de estar acorde con la lógica de inflación del valor simbólico que el capitalismo avanzado otorga a la obra de arte asimilándola en su centro, debe ser un sistema que lo combata, dinamitando esta lógica:

Me pregunto ¿los artistas pueden quejarse de su estatus? Si se quejan, bueno, a lo mejor tienen razones. No alcanzo a comprender esas razones. Pocos estatus gozan de mayor estatus que el estatus del artista. (...) Es una profesión (...) a la que a priori se valora, a mi modo de ver, por encima de lo que se merece. Socialmente, es un grupo al que infinidad de miembros de la sociedad se sienten incapaces de acceder. (...) Creo que este estatus profesional nuestro habría que tomarlo para empezar, de la siguiente manera: el arte es una profesión. Los artistas, generalmente, abominan de esa clasificación, y dicen que no, que lo suyo no es una profesión. No dicen ‘don divino’ porque no se atreverían, pero dicen que no es una profesión, que esto es la

⁹³De las bases de la convocatoria abierta de proyectos para el espacio Off Limits. Recuperado el 17.05.2011 de http://www.offlimits.es/maelstrom/2009/12/convocatoria_abierta_de_proyec_1.html

expresión del yo, es la liberación de las angustias internas, es la expresión del pensamiento, etc., etc. (Valcárcel Medina 2005:23).

Así, en una ocasión renunció a realizar un proyecto para la Fundación Telefónica porque su presupuesto era, según él, exagerado. Siempre explícitamente crítico respecto al dinero que se mueve alrededor del arte, Valcárcel hablaba de su actividad como performer: “Lo hice al principio, lo seguí haciendo en los 80 porque me pagaban y dejé de hacerlo porque pagaban demasiado” (Rodríguez Marcos 2007). El artista dice que el arte está sobrevalorado y su posición al respecto es de radical resistencia a ser tratado según un estatus de privilegio por su trabajo. No renuncia a que le paguen, pero reclama “un precio digno, no precio de artista” (Rodríguez Marcos 2007). En el 2007 hizo una obra para la colección del MACBA que no se podía coleccionar: pintó un muro de color blanco con un pincel de acuarela. Cobró 900 euros por la obra, lo que hubiera cobrado un pintor “de brocha gorda” por el mismo trabajo. En este sentido, el artista ignora concienzudamente la plusvalía o el valor de signo de la obra para considerarla solamente en relación con la fuerza de trabajo. Andy Warhol comentaba lo relativo de estas posibilidades, desde un punto de vista muy distinto: “Siempre que fuera posible, se debería intentar pagar a la gente en la medida de su talento o trabajo. Un escritor puede querer que le paguen por palabra, por página, por la cantidad de veces en que el lector prorrumpe en lágrimas o en ataques de risa, por capítulos, por la cantidad de nuevas ideas, por libro o por año, y sólo nombro unas pocas categorías posibles. Un director de cine puede querer que le paguen por película, por el metraje o por la cantidad de veces que aparece un Chevrolet en las distintas secuencias” (Warhol 2002:112).

La actitud de Isidoro Valcárcel Medina y su rechazo al estatus y funcionamiento del sistema del arte – lejos de galerías, colecciones y retrospectivas – se resume en sus propias palabras: “Soy un hombre normal, aunque no habitual. En vez de seguir un camino trazado voy por otro, sin sometimientos y con autonomía. Aunque no invento nada, ese camino está ahí, es una opción. Digamos que camino por otra acera, que está mal asfaltada pero hay menos tráfico; es más difícil pero más tranquila” (Espejo 2015). Aunque el trabajo de Valcarcel Medina apunte y evidencie una serie de estructuras institucionales, y una correspondiente situación de precariedad del sector, su demanda no es la misma que la de Núria Güell, que trabaja dentro de la institución para denunciarla y reclama un cambio para sí mismo.

Podríamos entender la propuesta de Güell como una acción que supone un cortocircuito en las formas estandarizadas de funcionamiento de las cosas y de la manera de consumirlas. O como Bourriaud defiende, entender estas propuestas en el seno de una empresa más amplia:

Es importante reconsiderar el lugar de las obras en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige la sociedad contemporánea: para nosotros, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social. Este término, ‘intersticio’, fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc. (...) Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas” (Bourriaud 2006:15).

Quizás el mejor ejemplo reciente de la obra de arte como enunciado (una acción simple, reproducible y no productiva) que no representa aquello que denuncia sino que lo reproduce, lo actúa o ejecuta, es Santiago Sierra. En uno de sus proyectos, del 2013, treinta trabajadores fueron contratados con el salario mínimo recomendado por el Servicio Nacional de Empleo para llenar mil libretas a mano con la repetición de una frase de un graffiti encontrado en Madrid que leía: “El trabajo es la dictadura”.

En otra ocasión, en Kunst Werke, Berlín, en el 2000, seis trabajadores permanecían dentro de cajas de cartón durante cuatro horas diarias y seis semanas, la duración de la exposición. Además, debieron cobrar su sueldo de manera secreta por su condición de exiliados políticos provenientes de Chechenia. Con esto, Sierra apunta a la legislación alemana que otorga unos 40€ mensuales al exiliado pero no le permite trabajar legalmente, bajo amenaza de deportación⁹⁴. En otros casos, la estructura física del museo o de la galería le sirve para dar cuenta de las estructuras y mecanismos de control y reproducción del discurso que allí se establecen. En *Desmontaje de los cristales de un museo* (2004), Sierra retiraba todos los cristales del Museo Dhondt-Dhaenens, en Deurle, Bélgica, y desconnectó todo el sistema de vigilancia por cámaras y alarmas,

⁹⁴ *Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón, 2000.* Kunstwerke, Berlín. De la web del artista. Recuperado el 15.05.2015 de http://www.santiago-sierra.com/20009_1024.php?key=2

causando un consiguiente traslado de toda la colección de arte moderno del mismo a otra ubicación⁹⁵. En México, en el 2004, contrataba a dos trabajadores para que se turnaran introduciendo su brazo derecho desde la vivienda situada en la planta superior a una sala de arte a través de un hueco operado con antelación⁹⁶. En otras propuestas, como *Veteranos de las guerras de Afganistán, Irak e Irlanda del norte cara a la pared* (2013), o *Veteranos de las guerras de Eritrea, Kosovo y Togo de cara a la pared* (2014), que tuvo lugar en la feria de arte de Basel, Suiza, y que forman parte de una larga serie que repite la misma fórmula, Sierra coge sujetos víctimas de situaciones socio-políticas extremas y los presenta en la sala de arte, creando un choque por contraste y presentándolos como un producto de la cultura contemporánea más. Carles Guerra, crítico de arte y comisario, decía en su conferencia “Estatus político” sobre la etiqueta del “arte político”: “Cuando alguien dice: “soy artista político”, empiezo a sospechar. Opino que todo lo que hacemos es política. De ahí que en filosofía ya no se hable de política sino de biopolítica. Toda nuestra vida está atrapada dentro de una estructura política. (...)Lo político ha sido neutralizado ya de entrada” (Guerra 2005:136). Más adelante, hacía una crítica de posicionamientos como el de Santiago Sierra: “Quisiera señalar cómo un modelo de artista que se considera que toca la fibra política es, ni más ni menos, Santiago Sierra. A mí me parece obsceno lo que está haciendo, y me parece obscena la celebración que se hace de su obra en el mundo del arte. Hizo una pieza en Madrid debajo de un puente con aspecto miserable, perdido, y dijo: “cuando algo tiene mal aspecto, resalto lo peor, insisto en ello y lo pinto de negro” (Guerra 2005:138). Guerra comparaba esta declaración con el análisis Pierre Bourdieu acerca de la evolución de la neotelevisión, cuyo objetivo ya dejó de ser el *mejorar*, para pasar a observar el que hace las cosas mal, de manera vulgar, y hacerlo, para ser mejor, peor todavía. “Esa es la lógica de Santiago Sierra:”, seguía Guerra, “cuando hay una desgracia hay que ponerle un poco más de énfasis, hay que intentar hundir un poco más

⁹⁵ *Desmontaje de los cristales de un museo, 2004*. Museo Dhoondt – Dhaenens, Bélgica. De la web del artista. Recuperado el 15.05.2015 de http://www.santiago-sierra.com/200419_1024.php

⁹⁶ *Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda, 2004*. Calle Orizaba, 160, México D.F. Recuperado el 15.05.2015 de http://www.santiago-sierra.com/20041_1024.php?key=73

al que está en una situación precaria y, si quieres dialogar con él, y a está en otro evento internacional y no puede tomar parte en el debate” (Guerra 2005:136).



Fig. 90

Lo cierto es que es esta es la línea que ha tomado la práctica de Nuria Güell durante los últimos años. Para su proyecto “Humanitarian Aid”, realizado entre Cuba y España entre 2008 y 2013, Güell describe:

Me ofrecí como esposa a cualquier cubano que quisiera emigrar a España, pagándole los gastos de la boda y el pasaje. Pedí a los interesados que me escribieran "la carta de amor más bonita del mundo"; basándose en este material un jurado compuesto por tres jineteras cubanas (prostitutas)

hizo la selección de la carta ganadora y, por tanto, de mi futuro esposo. El seleccionado debía comprometerse a estar a mi disposición para diferentes peticiones durante el tiempo que durara nuestro "matrimonio", a cambio yo me comprometía a realizar todos los trámites hasta que él adquiriera la nacionalidad española. Mi esposo acaba de adquirir su nacionalidad española, por lo tanto como dictaban las bases nos hemos divorciado terminando con ello el contrato que nos unía. En el caso que se venda la obra nos repartiremos las ganancias a partes iguales⁹⁷.



Fig. 91

⁹⁷ De la web de la artista, recuperado el 15.05.2015 de <http://www.nuriaguell.net>

En *Aportación de agentes del orden* (2009), Güell se pasea por La Habana teniendo conversaciones grabadas en secreto con policías que la piropean por la calle, que llevan a que ella les cite a un segundo encuentro. Lo que los policías desconocen es que el encuentro se trata, en realidad de la inauguración de la exposición de la artista, en la que se muestran los vídeos de dichas grabaciones. En la descripción del proyecto, Güell apunta: “Los policías son la cara más obvia del control al sujeto por parte del Sistema. En este caso, sus actos me resultan inconsecuentes con lo que significan. A través de esta obra buscaba desordenar a los que representan e imparten el orden, cuestionar las estructuras de poder y los roles sociales “incuestionables”, legitimados por estas”⁹⁸.

El tipo de denuncia que hacen artistas como Nuria Güell o Santiago Sierra se considera, según Juan Luis Moraza, como un género de arte contemporáneo “perfectamente institucionalizado a nivel internacional, dentro de ciertos registros, marginales pero poderosos” (Moraza 2005:59). Este ‘género’, opina, se compone de “esos gestos subversivos, transgresores, abyectos, e incluso ilegales” (Moraza 2005:59), totalmente integrados y que surgen como reacción a la perplejidad que causa la contradicción intrínseca a la subversión subvencionada, que es “perversa” y que crea lógicas como la del escándalo, que es lo que define el trabajo de estos artistas.

Es precisamente en su inclusión en la institución donde se encuentra el mayor foco de debate; con posiciones contrarias, como hemos visto, como la de Rochlitz, y con otras que asumen esta absorción más bien como un desplazamiento de las posiciones, del exterior hacia el interior. Simon Sheikh repasa, en su artículo “Notas sobre la crítica institucional”, las fases de ésta: en la primera etapa de Crítica Institucional a finales de los 60 y principios de los 70, el método crítico era una práctica artística y la institución era la institución artística (museos y galerías), por separado. En la segunda fase, en los años 80, el marco institucional se expandió hasta incluir al artista (el sujeto que ejercía la crítica) en un rol insitucionalizado, así como la investigación sobre otros espacios y prácticas institucionales además de los artísticos (Sheikh 2009). En el actual retorno a la crítica institucional, argumenta, la fuerza ya no es ejercida en

⁹⁸ *Íbid.*

contra de una institución como algo otro, problemático, sino que es integrada en un desplazamiento hacia su interior, y los esfuerzos no son por oponerse o destruir la institución, sino que buscan “modificarla y solidificarla” (Sheikh 2009:30). Algunos detractores de este desplazamiento argumentan que la crítica institucional se convierte entonces en obsoleta, mientras que Sheikh argumenta que tal posición sería como “afirmar que la Crítica Institucional era algo original y los sujetos que la ejercían eran auténticos; ambas ideas que la Crítica Institucional intentó sortear. Si la Crítica Institucional fue un discurso de desvelamiento y desmitificación de cómo el sujeto y el objeto artístico se escenificaban y reificaban en la institución, entonces debemos decir que cualquier narrativa que (de nuevo) represente a ciertas voces y sujetos como auténticos en tanto que posibles encarnaciones de ciertas políticas y críticas, no sólo es contraria al proyecto de la Crítica Institucional, sino que también podría considerarse una cooptación final o apropiación hostil del mismo. La Crítica Institucional no trata de las intenciones e identidades de los sujetos, sino de las políticas e inscripciones de las instituciones (cómo las relaciones entre los sujetos están siempre tramadas por espacios institucionales específicos)” (Sheikh 2009:31).

Sheikh dice que deberíamos intentar historizar los momentos de la Crítica Institucional y observar cómo su éxito consiste en haber sido integrada en la formación de artistas y curadores. Así se puede entender la Crítica Institucional no como período histórico o género de la Historia del Arte, sino como una herramienta analítica, un método de crítica y de articulación espacial y política que puede aplicarse no sólo al mundo del arte, sino a los espacios e instituciones disciplinarias en general. Esto es, una “crítica institucionalizada” que tiene que cuestionar el papel de la enseñanza, la historización y la manera en que la autocrítica institucional no sólo conduce a cuestionar la institución misma y lo que ésta instituye, sino que también se convierte en un mecanismo de control dentro de los nuevos modos de gobernabilidad, precisamente a través del propio acto de su interiorización (Sheikh 2009:32).

En este sentido de integración, el trabajo de Núria Güell no sólo apunta al funcionamiento de un sector determinado, sino a la globalidad de un sistema en el que éste se inscribe. En él, el artista es un trabajador cultural de la industria creativa, que atiende y dedica mucha parte de su tiempo a la gestión del propio trabajo, que va desde

lo relacionado con la producción hasta los aspectos de promoción y difusión, adquiriendo así un perfil profesional cercano al pequeño empresario, especialmente en los últimos tiempos, con la circulación de obras inmateriales o irreproducibles y la gran cantidad de artistas que trabajan fuera del ámbito de las galerías de arte. Lo hacen cobrando honorarios por sus servicios y ya no tanto vendiendo su obra, cosa que supone un flujo de dinero inestable como sueldo a la vez que el capital de inversión para el próximo proyecto (Cuesta 2006:25). Dice Cuesta que para los artistas catalanes y españoles el tema de los honorarios es fundamental, entre otras cosas por ese escaso mercado galerístico que existe en el territorio. Aunque fundamental, los honorarios no suelen ser el sustento principal del artista (Cuesta 2006:27), que debe diversificar su actividad intensificando su perfil de *empresario precario*, agudizando su *arte para los negocios*.

Desiré Vidal expone en su artículo “El cuento de Juan Palomo: yo me lo guiso, yo me lo como”, uno de los temas que han estado más presentes en los debates sobre la producción cultural contemporánea y su profesionalización⁹⁹: la precarización generalizada del sector y las formaciones en colectivos como medio de resistencia.

Amanda Cuesta también incidía en este punto al hablar de la *Factory* de Andy Warhol, el Cabaret Voltaire, o la comuna autoabastecida de Joep Van Lieshout como modelos de asociacionismo que responden, según la autora, a una necesidad de comunidad que puede responder a diferentes fines, ya sean estéticos, empresariales o sociales (Cuesta 2006:24).

A su vez Desiré Vidal trata paralelamente dos visiones del trabajo cultural (dentro del que se incluye el trabajo del artista). Por un lado, la demanda de una mejora de las condiciones, desde la revisión de las políticas culturales locales y globales hasta las relaciones laborales establecidas entre artistas, galeristas, comisarios e instituciones.

⁹⁹ Entre los debates más destacados, el proyecto *Producta 1*, llevado a cabo por el colectivo YProductions en Centre d'Arts Santa Mònica de Barcelona en el 2004, un intento de reflexionar sobre las condiciones de la producción cultural contemporánea, y *Capital!* de la comisaria y crítica de arte Amanda Cuesta, ciclo de sesiones de debate y reflexión sobre la gestión de los recursos económicos desde las instituciones públicas, recogidas en una publicación (Cuesta 2006).

Por otro lado está la visión de la creación como algo espontáneo, impulsivo e independiente a todos estos factores. Dice Vidal: “Esta voluntad de hacer y la necesidad de inventar son rasgos comunes del artista, esté del lado de aquí o de allá, circule su obra por Internet o por salas de museos y galerías, sigan su obra cinco o cinco mil personas. Ello da lugar a que la circulación, exhibición y puesta en valor del trabajo creativo se convierta en un auténtico ejercicio de riesgo, fe y perseverancia y, en numerosas ocasiones, suponga un esfuerzo profesional y personal sin alicientes ni retribuciones” (Vidal 2010). Este modelo, expandido hoy según Vidal, de creación auto-producida, auto-distribuida, y auto-consumida, tiene mucho que ver con la generalización del acceso de las nuevas tecnologías y la “democratización” de la producción de capital cultural y se resume así en la metáfora del cuento de Juan Palomo: yo me lo guiso, yo me lo como.

Es precisamente la intersección entre estas dos visiones donde se sitúan las diferentes actitudes respecto al debate sobre la profesionalización en el arte contemporáneo y la producción cultural. Hay posturas que apuestan por una mayor independencia del mercado privado y los recursos públicos, como la que expone Vidal, especialmente presente en las iniciativas de creación colectiva como las que repasa en su artículo, que suponen una reacción a la precarización del sector (evidente y comprobable, por ejemplo, en los datos que aportan estudios como el de Juan Antonio Ramírez “El arte no es el capital”¹⁰⁰), pero que contienen algunos problemas: por un lado, la inevitable comparación del artista o trabajador cultural con una figura romántica, marginal pero perseverante en su vocación ante todos los peligros, que trabaja por amor al arte; y por otro lado la impresión de que el artista es el único individuo tocado por la precarización laboral, lo que impide hacer un balance más amplio de las nuevas formas del capital y de los modelos laborales que implican.

¹⁰⁰ Ramírez cita, por ejemplo, un estudio realizado por la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, publicado en el 2006, una de cuyas conclusiones es que el Valor Añadido Bruto del sector artístico representaba el 0.12 por ciento de total de la economía española, con solamente unos 18.968 puestos de trabajo registrados, incluyendo artistas, profesores de Bellas Artes e Historia del Arte, gestores, etc. (Ramírez 2009a).

En el otro lado estarían las posturas como la de Jack Ox, que propone, en su artículo “A 21st-Century Pedagogical Plan for Artists: How Should We Be Training Artists for Today?” (Ox 2010) que los artistas jóvenes deben ser entrenados para desarrollar sus capacidades creativas en otros campos de conocimiento, como la ciencia y la tecnología; es decir, insertados en la lógica de la empresa. En este sentido, el autor concibe la creación artística ligada a unas necesidades concretas del desarrollo del conocimiento en ámbitos externos a las instituciones del arte y la cultura. Desiré Vidal plantea la misma relación en términos diferentes: lo presenta como una “inevitable diversificación de la actividad convertida en creatividad aplicada a otros ámbitos y formatos, conocimiento codificado expandido” (Vidal 2010). En cualquier caso, parece que el sector artístico emergente se concibe como una *fase*, un estadio semi-permanente de conflicto entre cuya supervivencia pasaría por su conservación y preserva, o bien su adaptación a otros sistemas económicos y de conocimiento.

Así argumenta Cuesta, en la línea en que lo decía Desiré Vidal, que el trabajo artístico y la economía que ello produce es excepcional, por su desmesurada desproporción entre el nivel de ingresos la mayoría de los trabajadores del sector – artistas y otros – jóvenes y no tan jóvenes, siempre precario por su cuantía pero también por su inestabilidad y dependencia; y los ingresos de un grupo de artistas muy reducido, y el dinero que se mueve alrededor de sus obras. Apunta Cuesta que la solución no sólo pasa por una mayor ayuda del sector emergente por parte de las instituciones públicas: en el caso de Holanda, que expone la autora, se impuso en los años 80 un salario para los artistas a cambio de una producción determinada, que acabó desembocando en una acumulación de colecciones de arte desmesurada y un crecimiento exponencial de los artistas, lo que no mejoró tampoco las posibilidades de profesionalización más allá del subsidio de estos en un sector saturado.

La diferencia entre lo que los artistas acaban recibiendo como contraprestación a su obra es, por lo general, desproporcionada con la cantidad de dinero que el sector genera. Con frecuencia se considera que al artista se le retribuye con capital simbólico (Álvarez Reyes 2005) en forma de legitimidad y visibilidad de su obra. Daniel Villegas explica que en la raíz de este problema está la noción de la actividad artística como elección vocacional. Cuando así se entiende, como una “cuestión de inevitabilidad”, el sólo hecho de dedicarse a lo que uno quiere y ha escogido libremente se considera un

privilegio. “Este privilegio de elección se considera suficiente para que los artistas se sientan remunerados y agradecidos” (Villegas 2005:27).

Pero en un modelo en que la obra no sea la fuente principal de ingresos – un modelo más bien de circulación que de venta – los honorarios del artista se convierten en una reivindicación principal. La artista Dora García exponía: “Es poco habitual todavía, cuando se calculan los presupuestos de exposiciones en las instituciones, el incluir los honorarios del artista. Para muchas instituciones, todo el equipo que trabaja en una exposición, el comisario, los montadores, los traductores, los coordinadores, los fontaneros y los guías tienen definido desde el principio el salario que cobrarán preparando la exposición. Los honorarios del artista, o no están incluidos, o dependen (lo que es escandaloso) del dinero que sobre de montaje y publicaciones” (García 2005:16). Según García, esto se debe a que el artista aún carece de un estatus económico claro y definido dentro del sistema laboral y financiero. Esto es lo que Amanda Cuesta analizaba en el artículo “Bajo mínimos. La precariedad laboral del arte: subvenciones, honorarios y condiciones de la producción”, que abría con una anécdota sobre Joan Brossa: “Cuentan que, cuando renovaba el carné de identidad, al responder por su profesión, el funcionario entendió *paleta* en lugar de *poeta*”. “No, no, paleta, no”, le replicó Brossa. “No se preocupe, pondremos jornalero”. “La profesionalización del artista topa a menudo con el prejuicio de que o artístico no es trabajo y este prejuicio en nuestro país parece endémico” (Cuesta 2008:40).

Projecte E/F es un vídeo de Mireia Saladrigues que muestra una conversación entre tres personajes que interpretan un guión compilado por la artista a partir de material recogido de más de treinta entrevistas con agentes del sector, curadores, artistas y trabajadores de instituciones para la promoción de la cultura en el exterior. El resultado es una conversación que empieza por la impresión de que en España se arrastra un cierto provincialismo en las formas de trabajo en el arte, y en cambio en otros países de Europa las cosas funcionan mejor en el sector del arte, i cuáles podrían ser las razones de un supuesto ‘atraso’ de nuestro país al respecto.

A: - Yo creo que más que una sensación de provincialismo, lo que tenemos es una sensación de estar atrasados. Si, por eso nos parece que fuera las cosas son mejor, como si estuviéramos alejados (...).

B: - A lo mejor, en esta sensación que tu decías hay los 40 años de dictadura. No, es que nunca lo tenemos presente, porque yo soy post-dictadura, y vosotros también, y ya por eso parece que esté superada, pero no sé, no existe una tradición de contacto con el exterior, ¿me explico? (...)

C:-Creo que queda pendiente aún hacer un ejercicio de reflexión sobre todo este período (...)

B: - Igual deberíamos dejar de pensar en el dentro y el fuera, aquí y en el extranjero.¹⁰¹

Sobre el tema al que Saladrigues apunta de una manera superficial con este diálogo, Jorge Luíz Marzo investiga la influencia del papel de la cultura durante la dictadura en España para poder entender su modificación en la transición y el puesto que hoy ocupa en relación con las instituciones. Como observa Marzo, durante la dictadura la cultura adquiere un lugar alternativo, en el margen del conflicto y la excepcionalidad política que refleja la tesis principal del régimen, según el cual el bienestar es más importante que la libertad. Así, la cultura se queda enmarcada en su propio ámbito y no permea en lo social. Más adelante, se convierte en un estandarte de la resistencia antifranquista, que mantiene viva la ilusión de la recuperación de las libertades civiles que en Catalunya se mezclan con la voluntad de preservación de una identidad nacional. Además, la cultura se promueve desde las élites catalanas, que ejercen una enorme influencia y una contaminación ideológica inevitable. A finales de los años 70, con las recuperadas libertades no se produce, según Marzo, la pregunta sobre la función del arte, que hasta ahora representaban las libertades, en un marco nuevo. En los 80, se ofrece como compensación una garantía institucional a la creación artística, sin pensar en la función del arte en una democracia, cosa que ha derivado, añade Marzo, en “la implementación de la política cultural como sustituto de la cultura (...) Una política que admite un solo tipo de complejidad, la que le va bien a su propio método” (Marzo 2005). Son este proteccionismo y apropiacionismo lo que convierte al arte en una tradición marcada por la frontera territorial y el reclamo de lo nacional, que lo han mantenido, como apunta Saladrigues, en un espacio de desconexión con “el exterior”. Añadido a eso, hay una noción del éxito en el campo cultural que ya se

¹⁰¹ *Projecte E/F*, 2006. Vídeo, 14:20 min. Recuperado el 20.09.2014 de http://www.mireiasaladrigues.com/w/projecte_ef/_video

germinó durante el franquismo, y que tiene que ver con las políticas culturales hacia el exterior, que apoyaban la promoción de artistas españoles en Estados Unidos para dar una imagen más amable del régimen. El cambio de modelo, después de la dictadura, no consigue naturalizar las formas de conexión con el exterior, de manera que la fórmula de éxito sigue siendo la de renuncia al contexto nacional. Los personajes del vídeo hablan sobre el hecho de trabajar en el extranjero como una necesidad en una profesión del campo del conocimiento de alta especialización como es el arte contemporáneo (en el que lo internacional sería algo intrínseco y que debería superar barreras geopolíticas), pero también como un valor de prestigio en la carrera del artista. En este sentido, dicen, cualquier cosa que uno haga en el extranjero como profesional, recibe un valor añadido en España. Así, algunos de los artistas españoles más reconocidos, como Alicia Framis, Dora García o Santiago Sierra, viven o han trabajado durante mucho tiempo fuera.

C: - (...) La gente se va por razones estratégicas. En Berlín, por ejemplo, los alquileres están más bajos. En otras ciudades, a lo mejor no en Berlín, los sueldos son más altos. O porque eres inquieto, y quieres buscar tus límites, o por razones de mercado.”

El sentido y el valor que para el mundo del arte en España tiene lo *internacional* es algo propio de nuestro lenguaje y sintomático de nuestro sistema, apuntan, ya que artistas y agentes de sitios como Londres no se plantean la idea de una carrera internacional en contraposición a una que no lo sea; la internacionalidad viene dada con la naturaleza de su trabajo. El trabajo de Saladrigues no sólo cuestiona la idea de que en el extranjero hay más posibilidades en el sector artístico que en España, sino que en definitiva pone en entredicho el prestigio de lo internacional como valor independiente, como bueno por sí mismo. En la idea generalizada de que en el resto de Europa existe un mercado del arte más sólido y más posibilidades para el artista, no solo hay un análisis del contexto internacional, sino que resuena una visión de Europa (junto con Gran Bretaña y algunas ciudades americanas) como *lo otro*, como lo civilizado, más desarrollado; el ideal de lo *occidental* en el que nos reflejamos.

Chus Martínez encarna una posición que, en vez de tratar con lo otro como lo *internacional*, prefiere concentrar los esfuerzos en la circulación del arte y en los lugares en los que ésta se da. Así, decía: “En este país se habla siempre de lo internacional como si estuviésemos fuera. Siempre nos autoexcluimos, este es el primer problema que tenemos. Nosotros somos parte de fuera y de dentro, depende desde

dónde se miren las cosas. (...) La cuestión es diferente. La circulación lo que posibilita es un tipo de visibilidad, más que de estatus. (...) la posibilidad de intercambio, de entrar en conexión con otros sistemas de articulación. Para mí, eso es lo realmente fundamental.” (Martínez 2005:64). Y lo cierto es que en España no se produce esta circulación de la manera como lo hace en otros sitios. Martínez opina que desde el franquismo, se arrastra un cierto miedo a la idea de cambio y movimiento que resulta en una endogamia de raíz histórica:

La universidad, en general, es una birria (al menos, la mía lo fue); en ella se suelen quedar “los de la casa” y nunca pasa nada. (...) Del mismo modo que los honorarios del artista deben ser regulados, también debería regularse el nivel de endogamia social que aceptamos tener. No es así en este país, donde se entiende la libertad de identidad de las distintas regiones de una forma absolutamente cerrada. Cuando regresé de estados Unidos, a muchas personas les sorprendía que allí pidan que justifiques por qué ocupas un puesto de trabajo que podría ocupar un americano. Pero en España ocurre lo mismo, estamos en un tipo de sistema en el que tienes que justificar que trabajas en una región que no te toca, y eso sucede mucho. Dentro de las estrategias políticas se prefiere a los de la casa, porque se pueden controlar con más facilidad, conocen la situación interna y... porque es mejor... Apenas existe la figura de profesor, comisario o artista invitado en nuestras universidades y tampoco generamos ningún tipo de circuito de intercambio con otros sistemas (Martínez 2005:57).

Es así como no existe la presencia de artistas – nacionales o extranjeros – en activo en el circuito del arte contemporáneo, en las universidades de arte. Juan Luís Moraza explica que en nuestro país, la figura del artista que tenga una capacidad de transmisión intelectual “resulta sospechosa”, “le resta a su artisticidad, en lugar de sumársela” (Moraza 2005:58). Esto revierte, a su vez, en la tendencia endogámica de la que hablaba Chus Martínez.

Con este debate, aparece en el vídeo de Saladríguez el conflicto sobre el papel de la institución en el desarrollo de la cultura: hace una comparación de instituciones internacionales de apoyo al artista con las agencias españolas que se encargan de lo mismo, y apunta que también en otros países las instituciones están dirigidas por intereses ajenos, o que responden a otros criterios más allá del artístico :

B:- El otro día leía una entrevista a Chus Martínez, que decía que España es el país europeo donde más se está produciendo en estos momentos. Pero no solo eso, sino que nosotros ya tenemos asumidas cosas que otros países deberán asumir en un momento u otro como por ejemplo el hecho de que las galerías y las instituciones paguen la producción.

C:- Ya pero eso es como decir que nuestro país es donde más se edita y menos se lee. Yo creo que se necesita más filantropía (...)

B:- (...)Pero también soy de la opinion que el Estado no tiene que proporcionárnoslo todo.

A:- ¿Pero qué hay de malo en la institucionalización? Quiero decir que me parece contradictorio y a la vez curioso que cuando hacemos comparaciones en cuanto a déficits lo hacemos en relación a los países del norte, y en cambio cuando empezamos a tener estructuras y a recibir ayudas, decimos que nos estamos institucionalizando

Entre las posiciones opuestas, por un lado se encuentra la idea de que el Estado debería dar una estructura de desarrollo del arte, para que éste pueda seguir siendo lo más libre que pueda, y no dependiente de las vicisitudes del mercado y las exigencias del circuito de venta y exhibición; y por otro la posición que sostiene que el mercado es todo lo que existe en realidad, y ve en la universidad el preámbulo para el mercado. Estas dos voces opuestas son representadas en las políticas culturales de los estados, según McGuigan, por la derecha y la izquierda de una manera que conduce a un punto muerto en el debate: “La nueva derecha argumenta a favor de la soberanía del consumidor; la vieja izquierda busca proteger al público de sí mismo corrigiendo los gustos de los consumidores. La solución de la derecha, la libre competencia, es el problema fundamental de la izquierda. El problema de la derecha, el corporativismo, es la solución de la izquierda. En estas circunstancias, no extraña que el debate haya terminado siendo un diálogo de besugos”¹⁰².

En el debate que se da en España sobre esta oposición, no suele tenerse en cuenta un factor importante que resaltaba Chus Martínez: “en este país, el hecho de que haya galerías no significa que haya mercado del arte. Con lo cual, me gustaría no caer

¹⁰² YProductions citan a McGuigan en *Rethinking cultural policy*. Open university press McGraw-Hill, London, 2004. p.18 (YProductions 2009a:38).

en esas chorradas, que lo son, del mercado del arte y del poder del mercado. Porque es un mercado que no está aquí. El nuestro, o el mercado al que debemos dirigirnos, está en otros países. Aquí no hay... hay unas capillitas y algunos venden algunas cosas... eso no debería considerarse mercado del arte. Mueven un dinero bastante bobo comparado con el que mueve el mercado del arte” (Martínez 2005). En este escenario, las exigencias de los artistas, que producen pero no son remunerados, se dirigen a las instituciones que, según Martínez, deberían regular su sistema de honorarios, pero que no pueden suponer el sustento único de un artista.

En el vídeo de Saladrígues, uno de los integrantes del debate propone que el ideal sería que en España hubiera un centro de atención, como otras capitales de la cultura, donde la gente fuera a ver o a producir cultura. Las instituciones que promueven las conexiones con el extranjero, que en este caso se concentran en SEACEX (Sociedad Española de Acción Cultural en el Exterior, que fue una apuesta personal i directa de José Maria Aznar), no cumplen con su cometido como lo hacen IAPSIS en Suecia, FRAME en Finlandia, o el British Council en el Reino Unido. Según su crítica, SEACEX sigue en la línea de exportación de la hispanidad que ha caracterizado las políticas culturales españolas en el exterior durante décadas, y está siempre sujeta a la discontinuidad política que el sistema electoral va cambiando.

B:- (...) Esto es lo que pasa en todas partes. Como con NIFCA, Instituto Nordico de Arte Contemporaneo, que lo “chaparon”, por qué? Pues porque trataba temas demasiado punzantes. Si es que nos queremos comparar con los de fuera, y aquí las cosas no son tan diferentes. A veces tengo la impresión que nos creamos mitos, y un mito es una parte de la realidad, esconde muchas cosas.¹⁰³

El artista Francesc Ruiz lo ve como una falacia, una broma pesada a la que todos los agentes culturales contribuyen: “¿Cuántas falsas expectativas se han ido generando bajo la nefasta influencia de prejuicios traspasados generación tras generación sobre la idea de triunfo de la autonomía del artista y de su obra, de la idea de calidad, de una visión distorsionada del sistema artístico y de otros espejismos como el del arte internacional?” (Cuesta 2006:121).

¹⁰³ *Projecte E/F, 2006*. Vídeo, 14:20 min. Recuperado el 20.09.2014 de http://www.mireiasaladrígues.com/w/projecte_ef/_video



Fig. 92

Grado de Asistente de Artista Profesional es un proyecto de Quim Packard y Enric Farrés realizado en varias etapas, empezando por un taller que tuvo lugar en el centro de producción Hangar en el barrio de Poblenou, Barcelona, en 2011. Se presenta como una propuesta irónica, que en apariencia sigue las estructuras y el lenguaje de este tipo de talleres – dirigidos por artistas, para artistas jóvenes que buscan la especialización en aspectos de la vida profesional que envuelve el trabajo en arte, como la creación de dossiers o portafolios, o la escritura del statement. El taller, pero careciente de un contenido formal en el sentido ortodoxo. En realidad, las actividades que engloba el *Grado de Asistente* oscilan entre la broma y la crítica, generando situaciones a veces tan cerca de la realidad que podrían serlo, a veces tan absurdas que hacen una sátira del funcionamiento del sistema del arte, desde la perspectiva del asistente como figura transitoria, subrogada, a las órdenes de un proceso de producción de otro artista, en proceso de devenir un artista él mismo.

El Grado de Asistente de Artista Profesional es un proyecto que mediante de una serie de acciones de participación colectiva (workshop, pruebas de acceso, secretaria móvil y publicación), genera un debate sobre aspectos actuales de la profesión del artista y el contexto que lo envuelve. Utilizamos la figura del asistente como representación irónica del artista precario que sueña con ser, algún día, artista profesional. El asistente se puede entender también como una especie de héroe del proceso. Una reflexión nostálgica hacia un trabajo manual con un

objetivo delimitado. Para contraponerlo al trabajo volátil y precario del productor cultural que sueña con conseguir algún día estabilidad y reconocimiento.¹⁰⁴

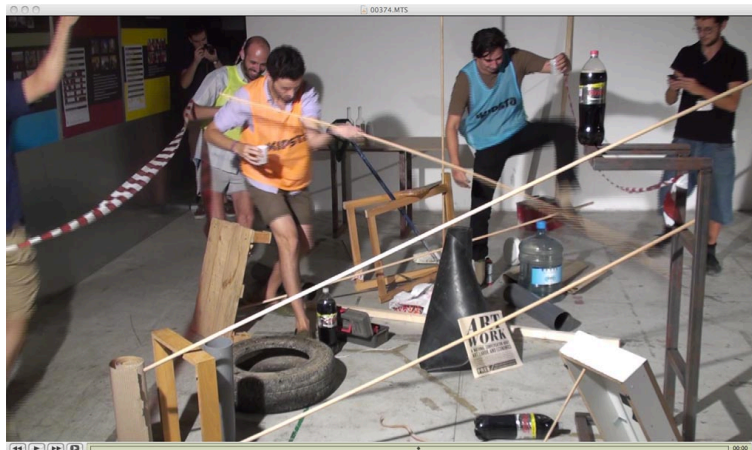


Fig. 93

Al inicio del workshop se hicieron unas pruebas de acceso para los candidatos a participar. Las pruebas consistían en una especie de *gincana* en la que los participantes llevaban unos dorsales, como si de una *carrera* se tratara, y tenían que hacer cosas como llevar una bebida en un vaso de un lado a otro del espacio sorteando obstáculos, sin derramarla. La escenificación de las pruebas resultaba una parodia de lo ridículo del grado de especialización y exigencias que se reclaman en el mundo laboral para llegar a conseguir un puesto de trabajo con condiciones precarias. A la vez evidenciaba la naturaleza fabricada de las formas de inclusión y descarte que funcionan en el mundo del arte, desde los exámenes de la institución educativa hasta los parámetros de las convocatorias a premios y becas, pasando por entrevistas y procesos de selección que se rigen por unas ideas preestablecidas de perfil personal y profesional en el que uno debe encajar. En la escenografía de la prueba, incluyendo barreras físicas de todo tipo, los *concurstantes* habían de pelearse para *ganar*. En la posterior publicación se lee una descripción de los criterios utilizados:

¹⁰⁴ Descripción del proyecto en la página web de Quim Packard. Recuperado el 26.01.2016 de <https://quimpackard.wordpress.com/other-projects/>

A través de la documentación videográfica, una comisión de artistas internacionales con experiencia cualificada en el campo de la asistencia artística valoraron el nivel de adecuación a las pruebas realizadas a cada uno de los participantes para poder hacer una estimación global de su nivel y su calidad. Aspectos como la rapidez, la agilidad, la sensibilidad y la capacidad resolutoria son algunos de los parámetros que se tendrán en cuenta a la hora de hacer las valoraciones.¹⁰⁵

Packard y Farrés juegan con la ambivalencia de los términos que utilizan para definir los criterios de selección, pues tanto podrían valer para una selección real de asistentes, como para la valoración de una carrera de obstáculos. Cada vez más, los procesos de selección laboral presentan unas expectativas más difíciles de cumplir, por su especificidad en cuanto a aspectos psicológicos y de personalidad que se requieren, y utilizan un tipo de vocabulario similar al que aquí se usa, en expresiones que se han normalizado como “capacidad de reacción”, “motivación”, “flexibilidad”, “capacidad de trabajo en equipo”, etc.

Toda la aparatosidad que envuelve el supuesto taller y el relato de la misma contribuyen a la idea del trabajo en el arte como un espacio de competitividad e imagen. En el ‘Programa Oficial’ del curso se presentan actividades como:

La patata caliente: Actitudes institucionales y otros municipios; Vivir desde la experiencia: realidad y dossieres; Fronteras del outsider: Visita a otros centros de producción de Poblenou con actividades; Simulacro de asistencia a tiempo real: la producción de la obra; Simulacro de asistencia a tiempo real: La puesta en escena. *White cub VS detournement*; Simulacro de asistencia a tiempo real: La inauguración. Posturas profesionales vs Ocio y trabajo; Contextos profesionales: Connexión streaming con Bernat Daviu, Asistente de Artista Professional Internacional que trabaja en Londres para artistas muy importantes¹⁰⁶.

Entre las actividades propuestas, que pretenden recrear situaciones reales en la vida del asistente de artista, aparecen recreaciones hipotéticas de lugares comunes como ‘la inauguración’, como situación profesional para la que hay necesidad de aprender

¹⁰⁵ En la publicación “No et preocupis pel teu futur, Ocupa-te’n!” Sala d’Art Jove, Generalitat de Catalunya, 2012. <http://www.saladartjove.cat/i/publicació/no-et-preocupis-pel-futur-ocupa-te'n>

¹⁰⁶ *Grau d’Assistent d’Artista Professional*, 2011. Recuperado el 08.06.2015 de <https://viuimata.wordpress.com/>

unos códigos que permitan manejarla y optimizar las posibilidades que proporciona. Así, el desenvolverse en ella, la toma de contacto con agentes del sector que interesen, el networking, la capacidad de discernir entre lo personal y lo profesional se convierten en habilidades básicas para el artista.

Y es que estas hipótesis irónicas no están muy lejos de la realidad: La asociación de artistas visuales de Madrid, por ejemplo, ofrece unos cursos que se imparten en facultades de Bellas Artes llamados “Cursos de supervivencia para el artista” (Canogar 2005:63); la asociación de artistas visuales de Catalunya ofrecía un “taller de statement para artistas”¹⁰⁷; o el Ministerio de Cultura ofrecía un “Taller de Herramientas de profesionalización para artistas”¹⁰⁸, impartidos estos por comisarios o artistas relevantes en el sector. El Grado de Asistente hace referencia, pues, a la proliferación de iniciativas de formación no reglada que se presentan como alternativa a la educación formal, y que al no estar estrechamente vinculadas a los mecanismos burocráticos de éstas, pueden mantener una actualización constante, una flexibilidad más amplia, una temporalidad y movimiento en el territorio más adaptada, y un contacto más directo con la realidad del arte contemporáneo y sus agentes.

Pero recuperando la figura central de la propuesta de Packard y Farrés, encontramos en el asistente una pieza clave del engranaje de la dinámica del arte contemporáneo que revela otros aspectos del sistema que posibilita su existencia. En palabras de Oriol Fontdevila, “el asistente de artista es un trozo de carne que ha sobrevivido al proceso de inmaterialización del arte y la cultura. Le corresponde la parte del trabajo que, generalmente invisibilizado, continúa agarrado a los procesos materiales,

¹⁰⁷ *Taller de Statements*, programa impartido por Mery Cuesta y Pilar Cruz. Fundación Fiart Fondo Internacional de Las Artes (Madrid), y en varias ediciones en Hangar, Barcelona dentro del marco de Formación Continua de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Recuperado el 10.07.2016 de <http://merycuesta.com/taller-de-statements/>

¹⁰⁸ Talleres de Profesionalización. Actividades Formativas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España. Recuperado el 28.03.2015 de http://www.mcu.es/promoArte/CE/ActividadesFormativas/Talleres_Profesionalizacion2014.html

a los conocimientos técnicos, a las habilidades necesarias en el ámbito de la producción” (Fontdevila 2012). Esto es así en un escenario en que la labor del artista se desplaza cada vez más hacia la producción de valores incorpóreos, y la materialidad se ve relegada a un plano secundario de ejecución de las ideas, que el asistente lleva a cabo. En muchos casos, ni tan siquiera es el asistente el que trabaja directamente con la materialidad de la producción (como lo hace el asistente de un pintor o escultor) sino que él mismo es un gestor del proyecto del artista, que se dedica a coordinar tareas, comparar presupuestos, y hacer encargos a terceros. De manera que el asistente se encuentra en una especie de limbo, el espacio entre el trabajo inmaterial y a producción material. El modelo de artista actual es aquel que “que no usa habilidades u oficios especializados, sino que recurre a técnicas que no requieren de un aprendizaje previo”; por otro lado, existen artistas que “usan el oficio de otros especialistas de otras profesiones corrientes (...). Una de las condiciones de nuestro presente responde a la progresiva “des-habilidad” por parte de los agentes creativos” (Aguirre 2005:71). Como menos especialización en un ámbito de conocimiento, técnica o destreza se tenga, más flexibilidad tendrá el artista para cambiar de medio acorde con las necesidades de su proyecto. Su categoría profesional se encuentra, de igual manera como la naturaleza de su trabajo, en un espacio intermedio: es un profesional pero trabaja para aprender, para llegar a ser artista profesional él mismo, o para llegar a puestos de más importancia como gestor. El asistente como aprendiz es una figura presente desde el taller del artista y el artesano, donde éste aprendía de mano del maestro a través de la práctica, cuando éste basaba su práctica en su destreza y control de la técnica que conformaba su oficio y por tanto le otorgaba un lugar en la sociedad. Ese artista que “podía demostrar que producía cosas que sólo él podía hacer, su mano de pintor que recreaba la realidad con exactitud, la destreza con el mármol o el bronce” (Lucas 2005:108), perdió ese puesto útil y se fue deshaciendo de la necesidad de ser artesano. Como Cristina Lucas expone, a partir de ese momento “se convirtió en un diletante, sin oficio definido, medio filósofo, medio gestor y más recientemente, medio programador, diseñador, director de cortos, fotógrafo, científico... Pero sobre todo, se convirtió en *amateur*. La mayoría de nosotros no sabemos ejercer con maestría los oficios que haría falta controlar para desarrollar nuestras obras. Incluso hay quienes presumen de no saber hacer nada” (Lucas 2005:108). De manera que el asistente se ve obligado, también a cumplir con esos requisitos, en definitiva, saber adaptarse a las necesidades de cada proyecto para el que trabaja: ser, como los artistas para los que trabajan, *polifacéticos*. Su disponibilidad

es total y su horizonte de formación es infinito, deben seguir actualizándose constantemente. Marcelo Expósito analiza el significado de este término en el contexto del trabajo posfordista en el capitalismo, del que el Arte no escapa: según él, el trabajador no es polifacético, sino multiexplotado. Está sujeto a un régimen de explotación flexible que “oscila entre la autovalorización y el dominio (...) y muchas veces es paradójico porque opera simultáneamente bajo esas dos condiciones” (Expósito 2009:148).

Esa precarización de la vida laboral es lo que Isabell Lorey define como la “normalización de la auto-precarización”. La expectativa de decidir para uno mismo cuando, en qué y cómo trabajar parece conllevar más libertad y autonomía. La capacidad de organizar el tiempo de trabajo de uno mismo es la forma de la auto-determinación. A menudo esto es más importante que la remuneración en el campo de los productores culturales, argumenta Lorey. Paralelamente con una voluntad de disfrutar del trabajo propio, encuentra un afán de realización en la voluntad de poner en práctica los talentos, capacidades y conocimientos, posibilidad que se valora más altamente que la compensación económica. De esta manera, la precarización se convierte en algo escogido – huyendo de modelos de trabajo tradicionales y buscando el auto-control del tiempo y la dedicación de éste –, que encaja perfectamente con las condiciones de flexibilidad que el mercado laboral requiere, cada vez más (Lorey 2009:196).



Fig. 94

Rebeca, pasión de becas es un proyecto de Guillermo Trujillano que se realizó para *Hempreslaràdio*, comisariado por Jorge Luís Marzo en el 2007 y producido por el Centre d'Art Santa Mònica. Se trata de una radionovela al estilo del *culebrón* radiofónico que desarrolla la historia satírica del famoso artista digital Antoni Abad, quién dramatiza a su propio personaje en la radionovela, al igual que el crítico José Luís Marzo, Miquel Tàpies o el propio Trujillano, que se interpretan a sí mismos como personajes de la ficción. El argumento versa sobre la reacción de Abad, quién desesperado ante la denegación de una beca de la Generalitat de Catalunya para la producción artística de su proyecto, decide amenazar con suicidarse tirándose desde el punto más alto de la Torre Agbar, si no se le concede la susodicha cuantía.

Concebida al estilo narrativo de las radionovelas o telenovelas latinoamericanas, se desarrolla un argumento en el que van apareciendo una serie de personajes, agentes culturales reales que de hecho pertenecen al contexto artístico barcelonés. El proyecto se anunciaba de la siguiente manera: “Las mejores interpretaciones... un argumento que lo va a atrapar desde el inicio.. un vivo retrato de la Barcelona actual... no se pierda esta gran radionovela... el culebrón que no podrá dejar de escuchar... Rebeca. Pasión de becas”, y se emitió en el programa *Nautilus* de Radio 4 y en otras emisoras locales.

El escenario del drama es, precisamente, uno de los paradigmas de la modernidad de la ciudad, ideado como un signo de identidad de la ‘marca BCN’. La Torre Agbar, diseñada por el arquitecto Jean Nouvel, se encuentra en la zona del 22@, que ha acogido los talleres y naves de artistas durante los últimos años, entre los que se encuentran la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, o el centro de producción Hangar pero que ha vivido, por otro lado, el desalojo de otros espacios de creación que se han ido privatizando (Sampietro 2007). El proceso del *modelo Barcelona* corre paralelo a la creación de su propia marca basada en la explotación y resignificación del patrimonio cultural y la activación del turismo relacionado con la cultura. Este modelo, que busca la regeneración económica y el estatus de ciudad global y punto de referencia europeo, se desarrolla en gran parte en la reestructuración urbanística, la inversión en hitos arquitectónicos y es un proceso que conlleva una gentrificación exponencial.

La novela de Trujillano es una parodia de los favoritismos, amiguismos y endogamia del sistema del arte barcelonés, que se ríe de sí mismo con la presencia de artistas, comisarios y agentes culturales en el proyecto. El formato de “soap opera” le permite presentar la vida del artista como un relato “de película”, que así llevado al terreno de lo dramático, se convierte en una parodia.



Fig. 95

En 1976 la artista Eleanor Antin utilizaba la misma estructura en su obra *The adventures of a nurse* (Las aventuras de una enfermera), un film en el que Antin interpretaba al narrador y a la enfermera, a la vez que actuaba los papeles del resto de personajes, que eran muñecos de papel que ella misma movía (Steiner, Yang 2004:37). Así, no solo hacía una referencia hacia el papel de la mujer como rol de cuidadora en la sociedad, sino que también se producía una parodia sobre las convenciones de las telenovelas y los roles que éstas promulgan. En el caso del artista Dorit Margreiter, su vídeo *Studiocity* de 1998 jugaba con la gramática visual de las telenovelas, que suelen empezar los relatos y enlazar los cambios de escena mediante planos generales de una ciudad, edificio o emplazamiento. Entre estas imágenes, pero, la artista intercalaba narraciones en primera persona de actores y actrices explicando historias

autobiográficas que reflejaban la realidad de las condiciones de vida de las personas que trabajan en el sector y sus deseos

Aquí tengo suficientes habitaciones. Una en la que duermo, otra para trabajar, y otra adicional. Durante un tiempo tuve una habitación muy pequeña, y todo estaba ahí dentro – libros, proyectos, todo. Durante un rato estás tumbado en la cama y tienes tu trabajo cerca de tí, lo alcanzas a la izquierda, y cuando no te apetece, vuelves a dormirte. Y luego te das cuenta que es absolutamente necesario separar, por lo menos, tu habitación de tu trabajo (Steiner, Yang 2004:159).

La radionovela de Trujillano se centra en el retrato ficticio del artista y de su entorno – encarnado por Antoni Abad – cuya carrera y cuya vida depende en tal medida de la financiación institucional y el prestigio que esta le otorga, que se ve desamparado ante la situación de no tener ya apoyo económico para su trabajo. Después de enterarse de la denegación de la beca, llama por teléfono a la directora de la Fundació Tàpies, Núria Enguita:

¿Pero cómo? Si soy lo mejor de Catalunya, ¡soy el artista digital más relevante! Toda la vida en esto en las bienales, viajando por todo el mundo... (...) ¿para qué? Aquella portada de “Art in America”... (...) El gran Antoni, ¡ninguneado por niñatos de la Massana que se rien de mi proyecto! Eran sólo 20.000 euros...”¹⁰⁹

Abrumado por esta nueva posición en la estructura y su pérdida de poder, negándose a aceptar el cambio, llega al límite de la locura y decide acabar con su vida. Se sube a la torre Agbar, donde se empiezan a reunir policía, bomberos, medios de comunicación, paseantes, y gente del mundo del arte que se desplaza al sitio para ver en directo lo que está pasando. Paralelamente, en Caixa Forum, Daniel Giralt Miracle, José Luis Marzo, y el propio Trujillano están discutiendo sobre arte cuando escuchan la noticia: “Joder, este tío es un figura. ¡Un fenómeno! Si todos fueran como él, porque fíjate, todos los jovencitos que se creen que el arte es política... ¡La pasión, el arte de verdad, ... el de siempre!” En la sala alguien interrumpe la reunión (interpretada por la

¹⁰⁹ Fragmento del guión de *Rebeca, pasión de becas*, 2007. Recuperado el 20.05.2015 de <http://guillermotrujillano.net/release/rebeca-pasio-de-beques/>

artista Mariona Moncunill), informando que el museo ha puesto un servicio de autobuses directos a la Torre Agbar a disposición de los que quieran ir a visitar la espontánea *performance* de Antoni Abad. Marzo le dice a Trujillano que si quiere llegar a lo más alto y ser famoso, tiene que aprovechar esta oportunidad. En el transcurso de la novela nos damos cuenta de que Jorge Luís Marzo era uno de los componentes del jurado de la beca de la Generalitat e hizo todo lo posible para que Abad no la recibiera, pero sí Trujillano, que se convierte en su protegido. Por su parte, Trujillano recibió el doble de la cuantía, 40.000€ de beca de la Generalitat por su proyecto. El interés de Marzo se debe a que quiere quitarse de encima a Abad para hacerse con la dirección del MACBA; el artista ha influenciado demasiado al museo, según él, con sus ideas de lo digital, y Marzo, en su ausencia, planea instaurar un regreso de la pintura por todo lo alto.

El intento de suicidio de Abad se convierte en la *performance* más visitado por la escena artística barcelona. Iván de la Nuez, crítico y director de la Virreina, le llama por teléfono para evitar el desastre, ofreciéndole conseguirle unas clases, a lo que Abad responde: “¡Unas clases, pero qué os habéis creído! Voy a estar dando clases yo a unos niños! Yo, revelar mis secretos, mis tesoros, todos mis trucos a la vista... ¡jamás! Yo tenía planes gigantescos, proyectos que iban a cambiar la faz del arte... triunfo. Ahora el triunfo está en la muerte, como Van Gogh, como Camarón, como Basquiat.”

De la Nuez le promete llevarlo a cenar al Bulli si Abad se baja, pero éste le dice que Ferran Adrià es precisamente su enemigo desde que le “robó” la Documenta. Frente a su imposibilidad de convencerle, la policía, y Miguel Tàpies ejerciendo como negociador intentan mediar con el artista para que no se arroje al vacío:

– Eres un cobarde, que te escondes detrás de la pantalla de un ordenador para no tener que enfrentarte al mercado del arte, que es donde los hombres de verdad demuestran su valía (...) Siempre has estado y siempre serán un pelaratas. La realidad es esta, nadie mira tus webs y tú lo sabes.

– No es cierto, mi web tuvo 20.000 visitas en Venecia.

– 20.000 visitas, qué es eso?

– ¡Marcelí Antúnez no tuvo tantas!(...)

– Si, pero tiene muchos premios, ¡muchos! Vives engañado, pero yo te puedo ofrecer lo que tú quieres.¹¹⁰

Tàpies le ofrece los 20.000 euros de la beca, para que colabore en una misión secreta llevada a cabo por las logias del mundo del arte contemporáneo, en la que están involucrados el Reina Sofía, el Macba y el Santa Mónica, para convertir a Antoni Abad en el nuevo Barceló, mesías de la pintura española. Pero Abad se resiste a pintar por encima de todo y acaba tirándose. Mientras tanto, abajo, unos estudiantes de la Massana que están entre el público han distraído a los bomberos para que dejen desatendida la lona, aspirando a encontrar el mejor efecto para el vídeo que están grabando de la escena. Abad se precipita entonces contra el suelo, y la lona es recuperada como obra, adquirida por la Fundació la Caixa como “la obra más bonita del arte catalán, el lienzo titulado *Santo Antonio volátil*”, la obra más cara del mundo. Así, Antoni Abad se convierte en el mártir del arte, entrando a la historia del arte de los grandes artistas nacionales. La “impronta” de Antoni Abad acaba en un lienzo, y ni siquiera con su muerte puede hacer frente a la inclusión de lo digital en el objeto.

La inmediata inclusión de la acción desesperada del personaje de Abad por parte del mundo del arte como si de una obra performática se tratara apunta, por una parte, al hecho de que cualquier gesto, dado un contexto, puede ser considerado como arte; y por el otro, a la tendencia de la historia del arte a incluir la muerte trágica y el suicidio como el máximo exponente del paradigma del artista romántico torturado. El ejemplo más radical de esto lo encontramos en la muerte escenificada del autor Yukio Mishima, quién estudió su suicidio en 1970 durante un año con sesiones fotográficas de ensayo, clavándose un sable en el estómago, al estilo samurái (De Diego 2011:87). De Diego lo describe como la reproducción de una imagen narcicista que se encuentra en su obra y ve su muerte voluntaria como regreso al propio reflejo contemplado por uno mismo y por los otros. En realidad, Abad escapa de una situación y quiere ser mártir de su causa, el reclamo al apoyo institucional de su larga trayectoria. Durante la novela hace referencia a su extendida experiencia, su relevancia en el sector nacional e internacional, y al hecho de que, llegado a un punto de consolidación, la institución le abandone a su suerte. Como escribe Michaud, “el patrocinio estatal sólo puede ir, por definición, a la ‘alta cultura’, la ‘cultura real’. Si los legisladores, inspectores, gestores de centros

¹¹⁰ Íbid.

artísticos y curadores del sector público dan apoyo a un artista y no a otro, esto sólo puede ser por razones artísticas. El procedimiento es claramente circular: Lavier es seleccionado porque es importante, y deviene importante porque es seleccionado: un caso típico de la profecía autocumplida”¹¹¹. Este círculo en el que el reconocimiento conlleva más apoyo y viceversa es el que se ve roto en el caso de la novela de Trujillano, en la que Abad estaba tan seguro de su posición en el sistema que daba por hecho que contaba con el apoyo de la institución, sin importar la competencia. Como él mismo dice, “sólo son 20.000 euros”: la posibilidad entera de poder seguir haciendo su trabajo depende por completo de la subvención. Por mucho prestigio que pueda tener, la situación económica de Abad es precaria. Daniel Villegas abordaba este tema en las jornadas del AVAM:

En la mayoría de casos en el contexto artístico, lo que oculta el prestigio, es un estatus económico completamente paupérrimo. (...) O el trabajo en el arte es remunerado, se vive del desarrollo de una profesión en la que se pone en juego una serie de herramientas, lenguajes y habilidades, o bien, no lo es suficientemente y se convierte en una actividad de constancia y resistencia aunque no tenga remuneración. Esta última es, de hecho, la más común” (Villegas 2005:26).

La reacción de Antoni Abad a su desdicha, que nos aparece como desproporcionada e irracional, está mucho más cerca de la actitud romántica, extrema y visceral, que de la lógica del artista-empresario contemporáneo, calculador y racional al que estamos acostumbrados desde Warhol o Koons, que por otra parte el mismo Abad encarna, como “artista digital”, sujeto al sistema de subvención pública. Ramírez define al artista como:

Un individuo bastante enajenado del medio sociocultural en el que vive. Ha elegido una profesión rara y arriesgada, y nadie sabe mejor que él hasta qué punto ello le exige una apariencia de brutal sinceridad para consigo mismo. Cree normalmente en su propio talento, pero su ánimo oscila con frecuencia entre la amarga impotencia y la exultante satisfacción. Ve el camino de la gloria como algo lleno de dificultades y peligros: envidia, crisis económica, estupidez e insensibilidad del mundo filisteo, etc. (Ramírez 1994:33).

Trujillano hace una sátira de la dinámica de subvención institucional, que lleva al extremo de tal dependencia, no solamente como fuente de financiación, sino como

¹¹¹ Rochlitz cita a Michaud (Rochlitz 2008:165).

órgano incluyente y excluyente, de aquellos a quién da legitimidad, y aporta visibilidad en un contexto, y aquellos a quién descarta según criterios que están ligados no solamente al juicio individual de personas relevantes en el sector que ejercen de jurado, sino en última instancia y por el hecho de ser institucionales, a unos intereses que trascienden el juicio estético. A la vez, pone de relieve la dependencia de un artista con un sistema de subvención que marca la posibilidad de existencia de su trabajo, si éste la relega todo en ella, como es el caso de Abad y su arte digital, que se da exclusivamente en la red y es un trabajo inmaterial sumamente difícil de integrar en el mercado. Isabelle Lorey define al trabajador cultural como aquél con un alto nivel educativo, más o menos intencionalmente en una situación laboral precaria, y que trabajan por proyectos, a veces más de uno al mismo tiempo, sin tener compensaciones de tipo vacacional, de baja, o de paro. Para él, el horario de 40 horas semanales es una ilusión: el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio no tienen límites definidos y en uno acumula conocimiento que luego utiliza en el otro aunque esto no se vea remunerado (Lorey 2009:197).

Y es que Liam Gillick relaciona la figura del trabajador cultural con la del artista en el punto en común que, según él, ambos comparten, que es la noción de “deadline” o fecha límite. La consciencia de esta noción de fecha de entrega de proyecto produce, explica Gillick, una zona de semi-autonomía. Esto es así porque conlleva una situación de conexión y desconexión alterna con el sistema laboral. Gillick opina que es la tensión entre la noción de flexibilidad aplicada y una crítica de la flexibilidad lo que permite una proyección de potencial (Gillick 2010:17). De manera que el artista, como el trabajador cultural, no tiene una red de seguridad, en cuanto que es su propio producto, y está sujeto, en este caso, a las decisiones de los agentes que otorgan las ayudas a la producción. La opinión de que el arte, sobretodo ciertas propuestas, debería estar subvencionado por su propia naturaleza no-objetivable en bien vendible no es siempre compartida:

Jameson hablaba de que una forma de utopía hoy día sería el pleno empleo, por ejemplo. Una idea de utopía como de no-paro; pleno empleo para todo el mundo. Me parece interesante en relación a la práctica artística, que podría trasladarse a esta idea de pleno empleo. (...) en Francia (y en otras partes) existe un poco la idea de que el Estado tiene que garantizar unos mínimos de vida a los artistas por el simple hecho de serlo. Estoy en contra de esto, porque ofrece unos privilegios que un carpintero, por ejemplo, no tiene (...) Sin embargo, también tiene que ver (y es un tema bastante complicado) con la idea de investigación, de límites borrados entre trabajo y no-trabajo (Aguirre 2005:106).

Entre los argumentos a favor de la subvención del artista encontramos el que defendía Peio Aguirre en su conferencia “Aspiramos a ser amateurs”. Para él, es clave entender que en el arte, no todo es *hacer*, y que el producto de ese *hacer* es, en todo caso, lo menos relevante que el arte puede aportar a la sociedad. Se apoya en la distinción que Pavel Büchler hace entre las dos facetas: *art practice/art making* (práctica artística/producción artística). La segunda, el *hacer arte*, no es más que una actividad dentro del arte, mientras que la *práctica artística* supone una estructura más amplia que incluye la producción. Para Aguirre esta distinción es importante porque plantea “la cuestión de la eterna división del trabajo entre lo que es productivo y lo que no lo es, lo que es trabajo y no-trabajo (...) entre arte y no-arte, etc. Además cortocircuitaría categorías que ya están solapadas como las de lo productivo, improductivo, reproductivo, etc.” (Aguirre 2005:73). Pero lo más importante, sigue, es el rol que tienen los artistas en la sociedad, como figuras que se encuentran en una situación respecto al sistema de producción y de circulación del discurso que es excepcional y debe ser protegida. Por eso, sus productos – que entran en el mercado y pasan al plano de la mercancía – no son tan relevantes como los artistas en sí:

¿la imagen que la sociedad tiene del artista es a su vez indicativa de la imagen que una sociedad posee de sí misma? No hace falta recordar que las sociedades modernas necesitan creatividad, imaginación crítica y resistencia más que obras de arte. Necesitan de los artistas por su manera de hacer las cosas, más que las cosas que hacen. Los necesita más por aquello que *son* (su singularidad, su particular posición en el aparato de producción, su desobediencia a quedar asimilados en el interior del sistema) que por aquello que *hacen* o fabrican” (Aguirre 2005:106).

En cualquier caso, vinculado o no al sistema de subvención público o al mercado, el artista siempre es el primer inversor en su proyecto, del cual a veces saca beneficio económico, o a veces solamente visibilidad. Cuando trabaja ‘por encargo’ para participar en una exposición colectiva, por ejemplo, debe cubrir los gastos de su producción sin tener asegurada la venta de su pieza. Muchas veces, eso ni siquiera es una opción. Daniel Canogar exponía en su conferencia “Estatus económico” en las jornadas de AVAM, cómo la fase *intermedia* del artista es la más compleja, que ocurre cuando un artista sale de sus estatus *amateur* y empieza a participar en exposiciones y a recibir interés por parte de galerías. En ese momento, se autofinancia y “mete todos sus ahorros en el próximo proyecto, sin las correspondientes entradas inmediatas que

puedan suplir este gasto” (Canogar 2005:163), de manera que necesita, según él, apoyo de ayudas y subvenciones para “mantenerse a flote mientras se consagra su obra”. Y apunta: “El artista en esta fase tiene que saber que está realizando una carrera a largo plazo. Tal como están las cosas, ésta fase sólo se consigue superar si el artista tiene una determinación obstinada que compense la penúria económica por la que está pasando.”

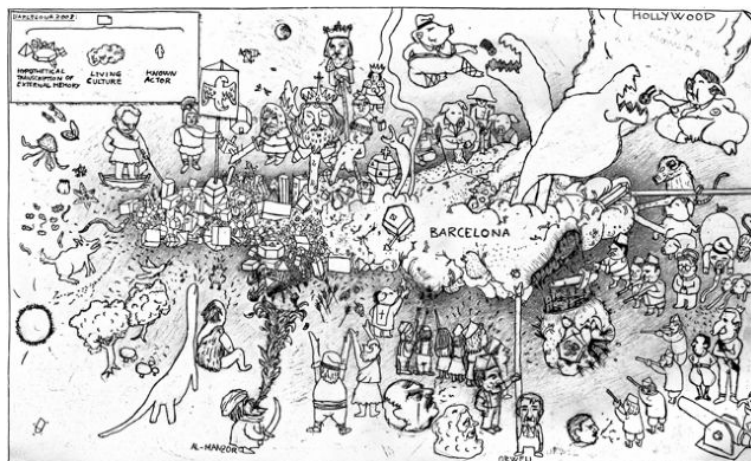


Fig. 96

Económicos es una exposición de Efrén Álvarez en el Museo Centro de Arte Reina Sofía que tuvo lugar en el 2011¹¹², para la que proponía una serie de dibujos satíricos con infinitud de referencias políticas, filosóficas y literarias, haciendo un análisis crítico y una caricatura punzante del funcionamiento de la economía en el marco del neoliberalismo.

Se trata de imágenes tragicómicas que exponen organigramas empresariales e institucionales y el lugar que ocupan las reparticiones del trabajo en ellos. Álvarez se vale de la teoría económica para subvertir su lenguaje, presentando una cartografía compleja y confusa, llena de oscuros y escatológicos entresijos y con un tono apocalíptico. En algunos de los dibujos, Álvarez hace referencia al campo cultural y a la

¹¹² Exposición *Económicos* de Efrén Álvarez, en el marco del programa *Fisuras*. 02.02 – 20.05.2011, Museo Reina Sofía, Madrid. Recuperado el 27.08.2012 de <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/efren-alvarez-economicos>

posición del artista como trabajador dentro de él. Se trata de un trabajador que, por concienciado que esté de la situación desigual y precaria en que vive, en el mundo controlado por el capitalismo, no tiene escapatoria, sino que sigue buscando su sitio en la encrucijada y formando parte de los ciclos que se retroalimentan y permiten su existencia tal como lo conocemos. Efrén Álvarez entiende pues el campo cultural solamente en cuanto que relación económica, y a sus agentes como figurantes de ese entramado cuya identidad se define en términos económicos. Así lo presenta también José Luís Brea, quien lo percibe como no sólo incluido en la economía capitalista, sino como paradigma ejemplar de su funcionamiento:

El mundo del arte se sostiene hoy por hoy en el acto básico de la compraventa, sea que los coleccionistas sean particulares, corporaciones o entidades públicas. La del arte es una economía perfectamente inserta en la estructura capitalista e incluso, bajo mi punto de vista, especialmente dirigida a los sectores más opulentos: no responde a una lógica del sistema de necesidades del ciudadano cualquiera (por tanto hablar a propósito de él de servicio público me parece inapropiado), ni responde a una lógica de correspondencia en el sistema de trabajo/salario. No me parece que la existente economía del arte sea tan defendible y angélica como para desestimar por “capitalista” la que podría venirle como alternativa (Brea 2005:183).

En los dibujos de Álvarez se observa, en definitiva, una ilustración de lo que Mel Ramsden, miembro del colectivo Art&Language, ya observaba en su texto de 1975 sobre la práctica artística politizada a finales de los años 60 y principios de los setenta en Nueva York, hegemónica y instrumentalizada por el mundo del arte mismo. Escribía que los agentes del circuito – administradores, marchantes, críticos y especialistas – de su tiempo se habían convertido en los amos, y los artistas en “títeres de los imperialistas” (Alberro 2009:8). La estructura capitalista había sido completamente internalizada en el mercado del arte y los que participaban de ella no podían ejercer ninguna resistencia. De manera que, decía, la diferencia entre la práctica estética y la política cotidiana quedaba superada.



Fig. 97

Álvarez, muy próximo al modo de hacer de dibujantes de tiras satíricas en publicaciones periódicas dibujante mexicano Eduardo del Río, “Rius”¹¹³, es también cercano al trabajo del artista rumano Dan Perjovschi, que aborda la relación del individuo con el capital, del ciudadano convertido en consumidor, y del arte y la institución, con sus dibujos espontáneos, casi como pequeñas historietas o gags, hechos con rotuladores permanentes en las paredes de galerías o museos. Entre ellos, en un fragmento leemos, de arriba a abajo y en tamaño decreciente, de mayúscula enorme a pequeña minúscula, las palabras “sponsor/ director/ manager/ curator/ artist”. A menudo Perjovschi sitúa al artista, como al trabajador y al consumidor, es decir, al individuo contemporáneo, en el último peldaño del sistema del capital, víctima, en este caso, de la lógica del mercado.

¹¹³ En el texto de la exposición en el Museo Reina Sofía, recuperado el 17.05.2011 de <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/efren.html>



Fig. 98

Nedko Solakov también mostraba la relación de dependencia con el mercado del arte contemporáneo con su pieza titulada *Leftovers – a selection of my unsold pieces from a private gallery I work with* en la exposición *The making of art*¹¹⁴. Solakov no solamente hace referencia a su vinculación y subrogación a una galería, su curador, su promotor o el mercado, sino también, como hacía Trigo, a un flujo económico que se vuelve absurdo, en este caso por su excedente, y mostrando lo *inútil* de su superproducción, todo aquello que ha sobrado de su vida de trabajo en el arte, porque no ha sido comprado. A lo que Andy Warhol seguramente respondería: “Un artista es aquel que produce cosas que la gente no necesita, pero que él – *por alguna razón* – cree que es una buena idea ofrecérselas.” (Warhol 2002:154).

¹¹⁴ Exposición *The making of art* en la Schirn Kunsthalle de Frankfurt, comisariada por Martina Weinhardt en el 2009.



Fig. 99

Encontramos otra vez una pieza del artista Víctor Jaenada que hace referencia al mercado del arte como un negocio lucrativo: *I want to be a millionaire*. Se trata de una de sus instalaciones murales que muestra una mezcla de referentes de cultura pop y elementos identitarios locales. En una de las partes del mural, se puede leer “I don’t”, y en la otra “I want to be a millionaire”, acompañado de una composición de elementos como patas de jamón ibérico, gafas de cine 3D, dibujos de “smiles”, y una fotografía de un desnudo típico de una revista pornográfica, dispuestos en una jerarquía que premia, arriba de todo, las frases “art critic” y “new spanish curator”. La precariedad de la instalación y el estilo de *grafitti* de sus inscripciones apuntan a un choque entre la realidad del mercado del arte y la de la producción de arte; la constante transfusión de valor entre el dinero, expresado por el millonario como el paradigma del rico sin más atributos, y el valor simbólico, que personifica el curador y el crítico.

Andrea Fraser se oponía al reclamo del mundo del arte como algo autónomo haciendo referencia a su enorme presencia como industria:

El mundo del arte, hoy por hoy una industria multibillonaria, no es parte del “mundo real”, es una de las ficciones más absurdas del discurso del arte. El boom actual del mercado del arte, sólo para mencionar el ejemplo más obvio, es un producto directo de las políticas económicas neoliberales. Pertenece, primero de todo, al boom del consumo del lujo que ha crecido paralelamente a la creciente disparidad de ingresos y concentraciones de riqueza (...) y, por otro

lado, a las mismas fuerzas económicas que han creado la burbuja global inmobiliaria: falta de confianza en el mercado de valores dados la caída de los precios y escándalos de contabilidad (Fraser 2009c:415).

En la obra *Banco*, Efrén Álvarez dibuja un círculo de retroalimentación que sitúa, en un extremo, al banco, que se alimenta de los salarios de los trabajadores y a su vez alimenta a las empresas, que a su turno alimentan a los trabajadores. El dinero circula en este circuito a través de la propiedad, la hipoteca, el préstamo, los intereses, la deuda o los beneficios y es controlado por unos personajes externos que mueven toda la maquinaria desde fuera. En otra pieza, *Deseo y transacción*, se puede leer la frase. “En el mercado perfecto las cosas le llegan a ése que más las valora.” Otras obras llevan títulos como *La generosidad del empresario* o *Las relaciones lo son todo* y hacen una crítica abierta del discurso imperativo de las relaciones de poder en el capitalismo avanzado. En estos, se ve claramente como el capital cognitivo de los trabajadores se reactivan e integran en el seno de la empresa, o en palabras de YP, “la captación de los flujos de conocimiento tácitos y explícitos que emergen de las y los trabajadores, para reintroducirlos después como activos en las corporaciones.” Este funcionamiento, pero, somete al trabajador de una manera que Efrén ilustra explícitamente en sus dibujos. “Esta dinámica”, sigue el texto de YP, “hace de las empresas espacios más efectivos para la producción de la innovación, pero tiene una consecuencia: la pérdida de parte del capital social de los trabajadores que compeban como su tiempo, ideas y energías son perfectamente integradas y subsumidas en la empresa. El trabajador es ya parte de la empresa, su tiempo de trabajo y su ocio devendrán activos empresariales” (YProductions 2009a:204).



Fig. 100

Eso es exactamente lo que expone la pieza *Ciclo Cultural*, en la que el tiempo de ocio de los trabajadores que conforman el *cuerpo* (en el dibujo, un cuerpo físico) de la cultura revierte, a través de un agente que representa el poder económico, en el propio campo cultural profesional. Esto es lo que las grandes empresas del conocimiento han tenido claro desde hace tiempo y han utilizado a su favor. “La creatividad es un capital económico, social y cultural del que hay que apropiarse”. Igor Calzada, sociólogo y asesor del Mondragon Innovation & Knowledge, centro de investigación especializado en innovación organizacional y social, es citado por YP mostrando claramente que de esta forma “se inaugura un paradigma en el que la sociedad se considera una posible aliada del sector empresarial y una posible fuente de invenciones”, susceptibles de apropiación por parte de las corporaciones y que pueden ser “reconducidas y transformadas en innovación”¹¹⁵. Estos trabajadores no son ya solamente ‘trabajadores

¹¹⁵ Igor Calzada es entrevistado por YProductions en *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto* (YProductions 2009a:57).

culturales’, sino que coforman lo que algunos han llamado “la clase creativa”, que tiene en sus manos “la fuerza motriz que propicia el crecimiento económico”¹¹⁶.

Y es que el sistema neoliberal lleva implícito en su discurso la idea de que como consecuencia del crecimiento económico, se va a obtener desarrollo social y cultural, por lo cual muchos países invierten en las industrias creativas como herramienta de desarrollo. De esto se puede deducir fácilmente que las políticas culturales de estos estados, que buscan la capacidad de producir, en última instancia, beneficio económico (en forma de prestigio de una ciudad y construcción de su imagen internacional que atraiga turismo e inversiones, por ejemplo), no son culturales como tal, sino que son políticas económicas (YProductions 2009b:61).

El artista Quim Packard, del que ya hemos hablado, tiene una larga colección de dibujos, pequeñas escenas, mapas conceptuales o bromas visuales que hacen referencia a la institución artística, en especial al museo y a las categorías profesionales de los agentes del mundo de la cultura. La serie está recorrida por una misma actitud, que ya era el punto de partida de su trabajo anterior *Benvinguts al nostre museu. Passeu i oloreu les flors*: la apropiación de la institución. Su trabajo parece partir de la base de que “nosotros somos la institución” que escribía Andrea Fraser (Fraser 2009c:416), a partir de la cual constuye ficciones de las posibilidades que eso conlleva, cuando es llevado a un terreno de la especulación que sortea la lógica inherente a la institución.

Fraser proponía que el pensar y hablar de la “institución” como algo externo a nosotros produce la perpetuación de las condiciones dadas. Así, se evitan responsabilidades y tomar medidas en contra de las complicidades, censuras o cesiones constantes que se dan en las relaciones con esta. Si el trabajo de Packard parte de la base de que todos somos la institución, lo que se percibe en él, a través de la ironía que

¹¹⁶ Richard Florida es entrevistado por YProductions en *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto* (YProductions 2009a:63).

utiliza, es la pregunta sobre qué tipo de institución somos, y qué tipo de prácticas valoramos, a qué tipo de recompensas aspiramos. En uno de sus dibujos se lee:

Una institución cultural pública debe... Ser profesional; Ayudar a todo el mundo; Amar las artes; No tener ninguna dirección clara más allá de promover las artes; Creer que la cultura es buena para todo el mundo; Ser políticamente correcta; Ser altruista; Respetar toda minoría en el universo; Respetar el planeta; No trabajar por interés personal; No ser caótica; Representar las ideas de las organizaciones que le apoyan (gobierno, fundación,...); Ser transparente; Tener baños públicos: No ser elitista; Ser coherente para todas las criaturas vivas; No ser privada; Pensar para la gente; Mostrar una buena imagen; Ser accesible per todos los humanos.¹¹⁷

Con estas y otras frases Packard señala la contradicción y la imposibilidad de coherencia intrínsecas a la institución cultural pública. Lo que Packard presenta como deberes, obligaciones para con la sociedad que pretenden abarcar tanto, que imposibilitarían en realidad cualquier trabajo específico en cultura que tuviera sentido en sí mismo. Lo que critica Packard es la consideración de una institución pública en cuanto que debe prestar un *servicio* a la sociedad.

Jorge Luis Marzo explica, en su conferencia “Artistas: entre naufragos y promotores turísticos” cómo se ha llegado a una situación en España en la que existen *demasiados* museos, la mayoría de los cuales no desempeñan la función que deberían, ni pueden hacerlo por su estructura misma, el contexto en el que se sitúan, y la razón por la que son abiertos: “Hoy la política cultural está al servicio de la compleja trama turística que existe en España. Se inauguran bienales de arte o se abren decenas de museos de arte contemporáneo en otras tantas ciudades, con presupuestos que hipotecan casi completamente la financiación de cualquier otro proyecto cultural en la ciudad o la región (los casos del Artium en Vitoria, el MUSAC en León, o el CAC en Málaga son recientes espejos). Esos museos no están allí par generar estructuras locales de creación, sino para convertirse en iconos de la ciudad gracias a sus arquitecturas; para acabar albergando determinadas colecciones de artistas famosos o para acoger exposiciones de corte internacional, altamente espectacularizadas y fácilmente mediatizables en las rutas turísticas”. Estas instituciones son creadas sin un plan de continuidad coherente ni atendiendo a unas necesidades reales del lugar, sino que responden a los intereses de promoción urbanística y comercial. Barcelona y la implantación de grandes

¹¹⁷ Web del artista. Recuperado el 30.06.2016 de <https://quimpackard.wordpress.com/>

equipamentos como el Forum es una muestra de ello, que persiguen crear un logo identitario para la ciudad (Marzo 2005:99).



Fig. 101

Poemas de interpelación de Efrén Álvarez y Víctor Jaenada es un recopilatorio de pequeños textos, poemas, comentarios, diagramas e imágenes que hacen referencia directa al circuito del arte contemporáneo en España y en particular en Cataluña. Con fotos o dibujos de personas reales, que ocupan cargos de poder o que tienen cierta presencia y prestigio como artistas o comisarios, así como fragmentos dirigidos a anónimos o a toda la profesión en general, hacen un análisis del contexto desde el comentario satírico, con el uso perspicaz de un lenguaje vulgar y directo, interpelativo.

Algunos de los fragmentos se dirigen a personas concretas, y se basan en una (aparente) experiencia personal real de los autores. Otras son opiniones sobre su trabajo, su obra, su profesionalidad o su influencia en el contexto artístico de Barcelona. Al famoso galerista Luís Adelantado, Jaenada y Álvarez le escriben el siguiente poema:

Me trataste bien y fuiste generoso. Tus pausas de persona mayor me aliviaban, y tu educación me animaba en el arte. Y aunque juntos la hubiéramos liado buena, entendí que cada cosa tiene su tiempo. Tal vez aquellos cinco minutos lo hubieran cambiado todo. Qué mas da, nada importa ya. No nos podemos quejar, al fin y al cabo hicimos buenos “tratos”. Por eso entrañable te mantendrás en mis recuerdos, no como tú hija. Luigi (como me gustaba llamarte entre amigos) te estoy agradecido y te deseo lo mejor, aunque tuve que aprender a echarle de menos, como en las malas películas de amor.¹¹⁸

Sobre el hasta recientemente director del MACBA Bartomeu Marí escriben: “(...) Lo que no alcanzo a entender son algunos delirios de Llongueras y ocurrencias Ruiz Mateianas que haces, ¿a quién se le pasó por la cabeza lo de Benet Rosell y lo de la ex de Francesc Torres?, ¿Es cosa tuya o delegaste en una patata? Me descolocas, ¿genio o tocat del bolet? (...)”. A Ferran Baremblit, el director del Centro de Arte Santa Mónica entre el 2003 y el 2008 y posterior director del Centro de Arte Dos de Mayo y MACBA, le dedican un poema agradeciéndole las fiestas que organizaba en el CASM, de las que todos los artistas emergentes de Barcelona se acordarán siempre. En otro fragmento del poema dedicado a Moritz Küng, director en funciones del espacio El Canòdrom, que aún no ha llegado a existir como tal, podemos leer: “Neutrino de la meridiana, / Invencible como la muerte./ Tus apuestas fueron seguras,/ Tus premios mis consuelos./ Eternas serán tus historias,/ Merecida plaza en los cielos./ Los travestis se pelean,/ Tu dedicación es absoluta./ Sigues chupando del bote,/ Callado como una puta.”

Cerrando los *Poemas de interpelación*, encontramos un esquema de la situación de estatus de artistas e instituciones particularmente relevantes en España, acompañado de un texto de Efrén Álvarez que funciona como una guía. Consiste en una explicación

¹¹⁸Álvarez, E., Jaenada, V. *Poemas de Interpelación*. *TEXTO*. Recuperado el 27.03.2015 de <http://contienetexto.net/?p=jaenadaalvarez>

de las razones por las que cada agente, institución o persona ocupa un cierto lugar en el mapa, ordenado por importancia e influencia en el contexto artístico.

En el sistema artístico el valor es alcanzado por una variedad de razones, y no exclusivamente vinculadas con el prestigio personal, o el “trabajo” intelectual, ni tampoco a la posición institucional o curricular. Ni exclusivamente relativas al volumen de atención recibida o al valor económico en el mercado. Es la colisión de varias de estas estructuras burocráticas, históricas, económicas o informales, las que configuran la estructura de valor que todas, mejor o peor, consciente o involuntariamente, captamos y configuramos parcialmente.

Os ofrezco aquí mi perspectiva del valor artístico en España, que no es mi opinión de lo que vale o no la pena, sino lo que pienso que el conjunto está pensando y configurando con su apreciación agregada; que es el twitter auténtico o el despiadado facebook del mundo real, con una basta variedad de likes y follows, mucho más sutiles y matizados, incontables, con segundas intenciones, a veces difíciles de apreciar incluso desde la mejor posición en el sistema.¹¹⁹

Álvarez empieza explicando la parte superior de su esquema, ocupado por grupos de la izquierda radical intelectual y activista, representantes de la fuerza del colectivismo en movimiento y vinculados al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que es donde reside, según él, la cumbre del valor artístico en España. Entre esos grupos, la Universidad Nómada se sitúa en lo más alto, “empujada recientemente por el MNCARS que ha dado alas a sus proyectos, situándola en el campo del arte que hasta hace poco le era solo vecino, y también por contar en sus actividades con los ítems que conservan mayor prestigio en el mundo de las humanidades y la historia del arte”, el activismo y la filosofía izquierdista radical.

Más abajo, vinculado al MNCARS a través de la figura de Borja-Villel, que tal y como explica Álvarez, articula el discurso a nivel nacional, se encuentra la Fundació Tàpies. Se explica su superioridad respecto a otros centros de arte de envergadura similar como la Fundació Miró o el Musac, por el paso y la huella de Manuel Borja-Villel, que eligió a artistas de más prestigio de una manera más consistente en el tiempo. Así pasa a hablar de Borja-Villel como una figura clave, central y que ha ejercido una gran influencia en todo el esquema del panorama artístico español; “De un modo u otro,

¹¹⁹ Extractos “Guía poema del valor artístico en España”, en Álvarez, E., Jaenada, V. Poemas de Interpelación. *TEXTO*. Recuperado el 27.03.2015 de <http://contientexto.net/?p=jaenadaalvarez>

como se dice, todos los caminos llevan a él”. Lo describe como el constructor de valor más potente por su capacidad de captar el *Zeitgeist*, el espíritu y el gusto de su época, a menudo anticipándose a él, de manera que se ha convertido en un creador de discurso y “de cierta forma, le hemos hecho director de España, porque ha sabido captar nuestro gusto agregado, en su compleja distribución que confunde a la mayoría”

Álvarez hace luego un salto entre las instituciones con más alta capacidad de otorgar valor, y los artistas que no tienen una relación habitual con estas instituciones. Los que articulan este salto son Miguel Noguera, artista *performer* que utiliza el formato conferencia mezclado con la gramática del *stand-up comedy*, y él mismo. Noguera no ha alcanzado aún un reconocimiento más alto es porque, según él, el aprecio popular de su práctica por parte de *outsiders* del arte causa dudas y temor (Noguera ha tenido, en los últimos años, una cierta presencia en la televisión autonómica). Se sitúa a su lado porque goza de mejor apreciación pública entre las esferas más elevadas del arte, pero una recepción por la audiencia más baja entre las esferas medio-bajas. Su trabajo, aunque comparable con el de Noguera en su contenido y actitud, es mucho menos amenazador porque se desarrolla en un medio cómodo para la institución como es el dibujo.

Debajo de ellos se encuentra una masa de nombres entre los que se leen, indistintivamente, nombres de comisarios, salas de arte o artistas, entre los cuales Karmelo Nermejo, Oriol Fontdevila, Daniel Jacoby, Francesc Ruíz, Ignasi Aballí, Gabriel Pericàs, Dora García, Santiago Sierra, Fontcuberta o Rubén Grilo.

Álvarez justifica el lugar del dúo Bestué-Vives (activos hasta recientemente en el panorama nacional e internacional como joven promesa del arte contemporáneo), remarcando la diferencia entre la manera de juzgar en el propio contexto, y desde fuera, lo que supone es arte de calidad. David Bestué (Barcelona, 1980) y Marc Vives (Barcelona, 1978), fueron la pareja símbolo de la exitosa internacionalización de los jóvenes artistas españoles y decidió separarse en el 2012 para empezar sendas trayectorias en solitario. “Su aparición hace diez años en el panorama del arte contemporáneo español, fue como una ventada de aire fresco (...). Apoyados por la reconocida galería barcelonesa Estrany-de la Mota, su presencia se multiplicó en los principales eventos artísticos, así como en las colecciones permanentes de relevantes fondos públicos y privados. La consagración llegó con su participación en la Bienal de

Venecia de 2009, únicos españoles invitados, junto con Jorge Otero y Sara Ramo. Sin embargo, como a menudo sucede, con la consagración llegó también la crisis” (Bosco 2012). Álvarez describe al dúo Bestué-Vives como “campeones del arte conceptual tradicional pero sin carecer de una gran dosis de innovación”, influencia en generaciones más jóvenes de artistas. Álvarez justifica su colocación en el diagrama justo por encima suyo y de Dora García, explicando que desea destacar el desfase que se produce entre la percepción en el contexto internacional, y la realidad de la valoración “en casa”, donde deberían de recibir un reconocimiento acorde con su trayectoria, que no siempre es así.

Lo que hace Álvarez con el dibujo de tal diagrama, y en definitiva, la manera en que el poemario funciona, es ilustrar con nombres propios una estructura que Bourdieu definía como un espacio social como *campo*: a la vez como campo de fuerzas y de luchas internas. Los elementos del campo establecen relaciones de poder unas con otras que, al mismo tiempo, los definen y resitúan dentro del campo. Los diferentes elementos del campo, o agentes, están provistos de tipos o niveles de capital simbólico distintos y pueden ejercer influencia en la relatividad del valor de juicio de los diferentes tipos de capital, “(por ejemplo, la “tasa de cambio” entre el capital cultural y el capital económico)” (Bourdieu 1997:50). Al mismo tiempo, se enfrentan unos con otros por conseguir una posición de más valor o mantenerla. Así se conforma una estructura que es constantemente cambiante, y sólo en el mutuo reconocimiento consigue establecerse un campo como tal: “Dicho de otro modo, la labor simbólica de constitución o de consagración que es necesaria para crear un grupo unido (...) tiene tantas más posibilidades de alcanzar el éxito cuanto que los agentes sociales sobre los que ejerce estén más propensos (...) a reconocerse mutuamente y a reconocerse en un mismo proyecto” (Bourdieu 1997:49). El poder que ejercen no es de dominación vertical, como en la clase dominante que coacciona, sino un efecto indirecto de un conjunto complejo de acciones que se engendran en la red de las coacciones cruzadas a las que cada uno de los dominantes, dominado de este modo por la estructura del campo a través del cual se ejerce la dominación, está sometido por parte de todos los demás” (Bourdieu 1997:51).

La estructura de los campos de poder se transforma invariablemente con la aparición de nuevas formas de relación y constitución mutua de la legitimidad y la

identidad en Internet. Si bien se ha demostrado que las relaciones entre agentes en un campo que se crean en la red no son, por el simple hecho del libre acceso a la información y potencial de diálogo y feedback, inmediatamente horizontales y democráticas, sí que propician la creación de nuevas estructuras de poder. Ahora, las entidades legitimadoras mantienen su capacidad para reificar el capital simbólico, pero el valor es inicialmente creado por los grupos de individuos autoreconocidos que alcanzan niveles de legitimidad creando un público para su presencia y desarrollo de su marca online.

Constant Dullaart hacía un acertado comentario sobre esta nueva economía social con el proyecto que mencionábamos al inicio de esta investigación: para *The Possibility of an Army, 2015*, en Kunsthalle Schirn, Frankfurt, el artista compró 2.5 millones de seguidores falsos de Instagram a través de un contacto en Lituania, al que se aproximó en eBay. Los perfiles, adquiridos por \$0.002 cada uno, eran producidos para parecer gente de verdad, que seguían cualquier perfil de Instagram que Dullaart deseara. Su interés partía de la existencia de estos públicos falsos, millones de identidades que se crean, compran y venden para aumentar las cuentas de seguidores de marcas, partidos políticos, músicos o celebridades. Dullaart invirtió la falsa audiencia en seguir a otros artistas, proponiendo con su gesto una perspectiva crítica a la *economía de la atención* del hipercapitalismo corriente (Dullaart 2015), que mencionábamos en el primer capítulo de esta investigación. El público se ha convertido en una mercancía; es contable y sus marcadores – en *likes*, seguidores, o veces que se comparte algo – se traducen en capital de atención y, en definitiva, en una nueva legitimidad:

Audience is a commodity. A commodity to sell to advertisers, to sell to ambitious artists that want their work to be seen. A target group of people to captivate, thrill, and buzz whatever to. Mediated and visually captivating brand retention to ensure burgeoning cultural significance with a dash of sex and rebellion. Audience is what we want, the reason people once fantasized being on television game shows, the imaginary crowd that lets you finish your sentences. (Dullaart 2014).

La lógica de la estructura se invierte por completo en un sistema en el que los antiguos marcadores de legitimidad como los estudios o el currículo pasan a un segundo plano. Las relaciones personales, que permitían abrir puertas en la carrera de un artista, ya no son la forma más directa de entrar en un circuito y adquirir una posición en el

campo: “It’s not who you know, but who follows you that will increase your chances in making it big.” (Dullaart 2014). Generar contenido y compartirlo (por ejemplo, con un canal de Youtube o un Tumblr, creando relaciones de poder online que se traducen directamente en éxito en el sistema del arte, es mucho más efectivo.

Esta mercancía se convierte rápidamente en capital económico cuando, a través de las redes sociales como Instagram o Twitter, un artista construye una marca propia donde su presencia es más importante que su obra en particular. Esta validez *popular* otorgada por Internet crea personalidades que las galerías se interesan en representar, subiendo rápidamente sus precios y entrando en dinámicas de especulación que responden, asimismo, a la noción de una demanda del valor de lo *hot* en el momento presente.

La economía de la atención solamente funciona *amasando* una presencia social internacional online; rehúye, al contrario, de los vínculos locales o territorialmente delimitados. Por su inmediatez y su vocación global, precisamente, es por lo que su contenido debe existir siempre en la superficie, a menudo sin tomar posiciones críticas o politizadas. La *economía de la atención* se basa en la *multitud* y en el concepto de *sharing*. La dinámica de creación y circulación de contenidos en la red se construye, en su origen, al margen de un sistema económico-financiero: no cuesta nada, además de inversión de tiempo y conocimiento del medio y de la técnica, y se acaba construyendo como contenido, a partir del seguimiento, visionado y acto de compartir la información por parte de consumidores que lo hacen, a su vez, a cambio *de nada*. Es, en este sentido, un sistema de apoyo activo (los consumidores no solamente reciben la información sino que la comparten, la convierten en popular y así le añaden valor) y que parte de un impulso en apariencia *desinteresado*. Pero la participación en el sistema no es más que la del *prosumer* enmarcada por completo dentro del funcionamiento de una economía que capitaliza los marcadores sociales, haciendo valores de las preferencias, las opiniones y las decisiones tomadas por los individuos como construcciones de *lifestyles* que devienen a su vez tendencia, y contribuyen a un mercado de mercancías más o menos inmateriales. Así, la economía del *sharing* es también un producto en sí misma. Como apunta Dullaart, lo que a ti te gusta se vende a tus amigos, a través de mediadores y mezclado con anuncios: “Hitching a ride is Uber, hospitality is Airbnb, and when you are interested you are a follower” (Dullaart 2014). En esto, el arte no es una excepción, sino que, al contrario, se encuentra a la vanguardia de la incorporación en el

capitalismo.

El funcionamiento de estas dinámicas está totalmente vinculado a plataformas como Facebook. Troemel, Vierkant y Vickers lo analizan en *Club Kids: The Social Life of Artists on Facebook*. Una conversación constante en las redes sociales entre un grupo de *peers* que se promocionan mutuamente acaba materializándose en una exposición colectiva, online o en un espacio físico, donde sus nombres adquieren un sentido de pertenencia a un grupo, generación o tendencia, al lado del nombre de un curador o crítico afin, y legitimados por una galería o una iniciativa curatorial (Troemel, Vierkant, Vickers 2012). Los trabajos físicos, colocados uno al lado del otro en el espacio, no distan de la relación que establecen las fotos de las fiestas que atienden, las obras de arte que ven, o los productos que consumen, que los mismos artistas conectan en Facebook a través de *tags*, *shares* y menciones. Muchas veces, las conexiones más fuertes entre los artistas que exponen juntos en galerías son sus amigos e intereses comunes en Facebook, más que los vínculos conceptuales o estratégicos de su trabajo. El autoconsumo en estos grupos generados en Internet define un círculo de recepción y percepción perpetuo que reafirma cómo el valor recae ahora más que nunca en la reproductibilidad, la circulación y la distribución.

Aunque Facebook suponga una plataforma de negociación de la marca personal, pocos de estos artistas definen su trabajo como performático de su identidad en las redes sociales, o centrado únicamente en crear su marca personal:

My perception of artists' social media personas is that they are a vehicle for creating an authorial context that viewers may use to better understand the vantage point an artist's 'actual' work is coming from (i.e. what they'd exhibit in a gallery or show on their portfolio website). Be it 'politicized', 'sexy', 'ironic', or anything else, the artist's online brand tends to function as a kind of live-action role playing artist statement. Though these brands tend to eclipse an artist's work due to the amount of attention (perhaps wrongly) heaped upon them, I doubt many artists would categorize what they do on Facebook as their art unto itself, however socially performative they may be (Troemel, Vierkant, Vickers 2012).

Pero el trabajo ya no puede disociarse del “live-action role playing artista statement”, como lo definen estos autores. Los *Artistas sin Arte*, como definen a esta nueva generación global, lo son por su intercambio *relacional*, entendido ahora como la creación de una red social que sea contexto, público y *peers*, como parte de la obra. Sin conocer los grupos de artistas y las formas de influencia entre ellos, y cómo el contexto

artístico ha integrado sus relaciones, no puede llegar a conocerse su trabajo de manera total.

Todo ello viene a demostrar el desplazamiento de paradigma, desde el parámetro de crear una red social para la mejora de la distribución del trabajo hacia la creación de la red social como obra de arte o trabajo. Así, la mercantilización de la vida social y la conversión de la personalidad en un producto son vías hacia las nueva forma de entender la celebridad. En este estatus de *celebrity* (posterior a la *reality TV* y afianzado por el funcionamiento de las redes sociales) ya no existe una distinción entre lo privado y lo público en términos de vida y trabajo, y el artista joven en Internet (*Internet-based artist*) supone un paradigma, a su vez, de las formas de uso de las plataformas online para la producción, el consumo, el branding, y la creación de espacios de discusión y definición social.



Fig. 102

Rubén Grilo ha centrado su investigación de los procesos de producción industrial contemporánea y sus connotaciones conceptuales, cuestionándolos desde la integración de los mismos a la práctica del arte. En su proyecto *Zara Compositions*, Grilo toma los patrones que utiliza la conocida marca para recrear los desgastados en

sus pantalones, producidos en masa, ya no con productos químicos, sino con láser. Este sistema implica que haya un diseño previo del dibujo que se pretende aplicar, replicando cortes, agujeros, y zonas desgastadas típicas del comportamiento de los *jeans* después de ser muy utilizado. El origen de este material, utilizado por mineros, y popularizado en EEUU en la década de los 50, está presente en su valor social hasta el presente, considerado como una prenda *de trabajo*, convertida en un icono de moda. Los procesos mecanizados que aplican las grandes marcas al tejido, con tal de recrear un “efecto de personalización” del producto, que aparece como usado por la persona hasta su desgaste, se muestran en su realidad masificada en el proyecto de Grilo. Al recrear marcadores como lo usado, lo viejo, lo rudo, o lo auténtico, el valor se vuelve accesible a todos y se convierte en una representación de ese valor, y no lo que comportaría en sí mismo, una vivencia y un contexto del material totalmente distinta. El *efecto de individualidad* se logra a través de los procesos de mecanización más extremos, en este caso, incluyendo un diseño que Grilo, a su vez, copia y reproduce en sus telas. El acto de apropiarse de este diseño es, también, una vuelta a la dinámica propia de la empresa, *Zara*, que a su vez basa su estrategia de marca y sistema de producción en la copia de diseños de marcas de élite convertidos en valores de moda asequibles. En esta operación, Grilo observa la transición de la economía industrial del valor del objeto a la economía de lo inmaterial y el valor de la información. En una nueva estructura de poder, la posesión de la información, traducida en patentes, y las formas de distribución del conocimiento definen las formas del mercado y el devenir del consumo.

Con su proyecto *Everfresh*, Grilo desarrolla un producto juntamente con la empresa de pinturas Kramer: un óleo que nunca se seca. Al presentar un producto como artista y en el contexto del arte, entra en cuestión el estatus del mismo – como obra o como producto de consumo – y el concepto de la autoría del mismo – “repartido” entre el artista, los artistas que puedan utilizarlo, la empresa que lo desarrolla –, y con ello los temas como la valoración económica del mismo, su precio y distribución (se compra por internet a un precio popular). Además, el producto contiene los gestos derivados del ser utilizado por otros artistas, que activen las posibilidades subversivas del mismo. Una pintura que nunca se seca no permite ser empaquetada y transportada de la manera corriente, está constantemente cambiando de estado y nunca puede considerarse conclusa, y sus potenciales resultados, accidentes o cambios escapan al control del que

la utilice y de su propio control como creador del producto. Con *Everfresh*, Grilo no solamente emborrona la cuestión sobre la autoría al aportar complejidad a la estructura clásica, sino que se posiciona con una distancia de la obra marcada por la relevancia de los procesos industriales implicados entre él y el producto de su práctica.



Fig. 103

En sus más recientes series, toma el chocolate como producto de lujo de consumo masivo, escogiendo marcas icónicas por sus valores asociados e invirtiendo el proceso de producción. Grilo produce moldes de plástico a partir de las tabletas de chocolate, y lo hace de manera individual y manual, mezclando formas de producción de lo tradicionalmente artístico y procesos de reproducción mecánica.

El concepto original del molde responde a la voluntad de reproductibilidad y serialidad propias de la producción masiva, y Grilo lo reapropia haciendo piezas únicas. Por otro lado, se reapropia del molde como patente, como diseño y marca de una empresa, que recrea a partir de invertir el proceso. A partir de ese molde podría crear potencialmente chocolate falso, copias del producto de la marca.

Los logos de las marcas son lo que diferencia el producto – al re-hacer el molde se apropia del sello, marca de propiedad, que en el caso del chocolate está aplicado a cada una de las onzas de cada tableta – sellando la marca en cada mínima unidad del producto.

En una de las más recientes exhibiciones de esta serie en la galería *Union Pacific*¹²⁰ en Londres, Grilo incluye una pieza llamada *To Whom it May Concern*, consistiendo de una serie de moldes de escayola de lo que podría ser un antebrazo, cubiertos por firmas que el artista ha obtenido de Internet, como archivos de bancos de imágenes estándar. Una vez más, Grilo apunta a las formas en que la autoría se disipa en el mundo inmaterial, a través de la circulación de la información en red con las formas estándar de la representación de uno mismo – en este caso con la firma estándar. Al mismo tiempo, evidencia la reafirmación del nombre propio en la construcción de la identidad-marca online.

El texto de la exposición consiste de una carta escrita en la voz del artista, dirigida a los galeristas:

“Dear Grace and Nigel,

In the last months I have been preparing this exhibition from pure disaffection. I swear. I tried by all means not to get involved more than necessary. I chose working as in an assembly line, making shifts and planning tasks with coldness and distance. I have been strategic and I was seeking the effect. I copied as much as I could and, in general, I let other others make the most of the work. I took so much distance from the work that if my skin was just thicker it would become plaster.

So please, when you type my name in the press release, remember it means nothing. That my emotions are not mine. That I don't deserve any credit for the exhibition. That I won't celebrate when they greet me neither they will be talking about me when they criticise me. That we are not made of clay. That the “self” is a fraud. Mine, ours. It's nothing more than a delusion, a virtual machine, a network, a mere proof of concept.

Sincerely yours, Rubén”

¹²⁰ Rubén Grilo. *Proof of Concept*, Union Pacific, London. Recuperado de *Mousse Magazine* (11.06.2016) el 20.08.2016 de <http://moussomagazine.it/ruben-grilo-union-pacific-2016/>

En estas líneas, Grilo resume la figura del artista contemporáneo como existente sólo en su dependencia de una estructura – solamente por reconocimiento es que su nombre es propio y tiene un valor, y es solamente un sistema de valores lo que da sentido – le otorga una posición en el campo – al producto de su trabajo. Al articular su distanciamiento voluntario de su obra, evidencia que el trabajo del artista es tanto la producción de sí mismo, como no lo es ya la producción de la obra, delegada en procesos industrializados, en otras personas anónimas. Su obra no es más que la percepción de la misma, el resultado de su circulación a lo largo de los años en un circuito retroalimentado, información hecha valor en y por una red, una máquina virtual, la labor de la autoproducción.



Fig. 104

CONCLUSIONES

Al dar por finalizada esta investigación, se cierra un capítulo marcado temporal y territorialmente por dos etapas que han dictaminado tanto el impulso inicial como el final abierto del proceso. La tesis está marcada por un elemento que atraviesa mi relación con el tema y el sujeto de la investigación, que es la actividad profesional en el campo del arte. El inicio, en Barcelona, fue detonado por mi relación directa, personal y profesional de cercanía generacional con los artistas con presencia en el contexto de la emergencia. Allí, de alguna manera, el consenso sobre un contexto precedía cualquier pregunta más concreta: la auto-consciencia de la generación emergente la estructura que lo permitía marcaba la visión que el campo tenía, o que todos teníamos, de nosotros mismos. Este era un pequeño pero complejo tejido regional cuyos efectos parecían estar presentes en las obras de los artistas emergentes que en el momento me rodeaban. Sobre ello escribía Manuel Segade en el 2011, para su comisariado *La Qüestió del Paradigma Genealogies de l'Emergència en l'Art Contemporani a Catalunya*:

En un camino de ida y vuelta, a partir de ese consenso público, el campo del arte catalán parece haber naturalizado una visión generacional: como elementos paradigmáticos en una sucesión gramatical, los artistas parecen intercambiables, del mismo modo que las instituciones que los apoyan o los agentes que participan en el desarrollo de esta escena, en un anuncio continuado de novedad que, al mismo tiempo, remite a fórmulas estructurales anteriores. En otras palabras: el relato que se cuenta del presente tiene una estructura narrativa que es posible reconstruir a partir de genealogías coincidentes o antagónicas. Este proyecto pretende hacer visible la lógica que rige las prácticas que se han establecido como canónicas en el desarrollo de la escena (Segade 2011).

La preocupación sobre qué constituía el subgrupo del arte emergente dentro de lo legitimado como el campo del arte, en este escenario, era constante, y así también, invariablemente, las cuestiones sobre la estructura de producción, circulación y validación del trabajo que, al inicio de la carrera, se convertía rápidamente en parte de lo considerado la práctica artística, ya no individual, sino representativa de un colectivo. En medio de esta constante en el discurso, mi interés se centró en cómo estos artistas hacían estas cuestiones visibles en su obra, y en armar teóricamente un marco sobre la noción del arte como trabajo. Enseguida destacaron algunas posiciones que hacían precisamente de este cuestionamiento su práctica principal, convirtiendo la pregunta

sobre su actividad, y así la construcción de su identidad como artistas, en su trabajo. De ahí siguió el reconocimiento de esta dinámica en otros artistas, más allá de su pertenencia al contexto barcelonés.

Durante los últimos años en Berlín, y paralelamente a mi actividad investigadora, mis experiencias profesionales en la escena del arte contemporáneo han marcado, influenciado y retroalimentado mi investigación de manera que una cosa no podría haber existido sin la otra. El proyecto comisarial que he desarrollado junto a Ricardo Trigo en la Junefirst Gallery, un espacio expositivo independiente en Berlín, ha afianzado mi interés en algunas de las posiciones de los artistas conocidos en Barcelona, poniéndolos en relación con artistas internacionales a un nivel que superaba el marco territorial y generacional concreto en el que sus propuestas estaban ya contextualizadas. Al mismo tiempo, he trabajado en una galería comercial de arte contemporáneo centrado en la cultura post-digital, la Future Gallery, que co-dirijo actualmente, y que me ha sido útil como plataforma de conexión con propuestas y posiciones nuevas que se reflejan en la tesis. Estas experiencias, y con ellas el descubrimiento del trabajo de nuevos artistas contemporáneos, han marcado mis intereses curatoriales de la misma manera que el desarrollo de la tesis ha proporcionado una red de conexiones conceptuales que me han permitido ver y asimilar su obra desde una perspectiva concreta, poniéndolos siempre en relación con un sustrato teórico que se iba forjando al mismo tiempo.

Berlín, así, como ventana a un campo – el arte contemporáneo internacional – atravesado por su globalidad, desarraigaba los problemas iniciales de un contexto histórico, social e incluso político, para presentar cuestiones transversales, más generacionales en un sentido que supera las especificidades territoriales. Las preguntas iniciales de la tesis se fueron reconduciendo, pues, a un cuestionamiento sobre la relación del artista con su tiempo, como representante del individuo contemporáneo que hace del construirse a sí mismo su ocupación y su trabajo. Los criterios de selección de obras que presentan estas cuestiones se ha ido dilatando con el proceso y representan, a día de hoy, un nuevo inicio para lo que seguirá siendo el pulso de mi investigación, el foco de interés de mi mirada sobre la producción artística contemporánea crítica a partir de ahora.

La forma en que la cuestión del arte como trabajo aparece en la obra el artista, y cómo ello deviene una forma de auto-producción identitaria se ha mantenido a través de la tesis como el impulso principal, y es la pregunta que hemos investigado a partir de la selección de trabajos presentada. Desde el inicio se ha hecho evidente la necesidad de situar los conceptos que se manejaban en el análisis crítico de las obras contemporáneas de una manera que proporcionara una *delimitación del lenguaje*; un marco de precedentes, una forma de entender de qué hablamos cuando hablamos de trabajo, de ocio, de producción, de tiempo libre, y cómo entendemos los discursos que generan los artistas al respecto, cuando estas nociones refieren al arte. Este marco se remonta intencionadamente a referencias que no son ni mucho menos actuales, sino que más bien aportan una visión más amplia, *retrospectiva*, de los problemas que siempre han existido en la consideración del arte como ocupación, y en relación al individuo que lo *actúa*, así como en relación a un sistema de signos y una economía social.

Pero el interés de la propuesta de la tesis reside, más bien, en su formato ya actualidad: la amplitud de las referencias de obras de arte contemporáneo que se analizan alcanza su sentido precisamente en las relaciones que se establecen entre ellas, y que forman, en conjunto, un mapa trazado a partir un tejido de puntos múltiples. Esta calidad de mapeado, o de esquema, no permite el análisis focalizado en cada uno de los artistas de una manera exhaustiva de todo el cuerpo de su obra, que en muchos casos no responde en su visión global a la pregunta de la investigación. Por esta razón, las obras seleccionadas, así como las referencias con las que se relacionan, lo han sido por su capacidad de abrir nuevas vías de conexión con los conceptos compartidos entre ellas, y no tanto por su potencial relevancia a largo plazo o como representantes generacionales. Al mismo tiempo, la actualidad de las propuestas define tanto la forma como las fuentes manejadas para las cuestiones que atañen el análisis de un presente todavía en gestación. Esto marca la posición del punto de vista y acorta la distancia entre el hecho observado y la mirada, así como la especificidad y variedad del discurso alrededor de ello, de manera que el objeto tiene la misma condición de actualidad que su sujeto.

Al cierre de esta tesis, la misma pregunta inicial se mantiene como una cuestión relevante a ser planteada frente a nuevas producciones artísticas que cuestionen y moldeen la significación de la noción de artista de ahora en adelante, y con ellas la construcción del lugar del arte en el espacio de lo común.



Fig. 105

Me cuesta menos hacer arte que ser artista

Víctor Jaenada

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y CAPÍTULOS

Alberro, A. (2009). Institutions, critique, and institutional critique. En Alberro, A., Stimson, B. (eds.) *Institutional Critique: An anthology of artists' writings*. London: MIT Press.

Arendt, H. (2009). *La condició humana*. Barcelona: Editorial Empúries.

Akser, Murat. (2015). Old and new methods for online research: The case of online dating. En Degim, A., Johnson, J., Fu, T. *Online Courtship: Interpersonal Interactions Across Borders*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

Band Larsen, Lars. (2011). Zombies of Immaterial Labor: The Modern Monster and the Death of Death. En Aranda, J., Kuan Wood, B., Vidokle, A. (eds.). *E-FLUX JOURNAL. Are you working too much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*. Berlin: Sternberg Press.

Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Baudrillard, J. (2010). *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.

(1980) *El espejo de la producción*. Barcelona: Gedisa.

(1988) *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.

Blondeau, O. (2004). Génesis y subversión del capitalismo informacional. En Moulier Boutang, Y., Corsani, A., Lazzarato, Mr. et.al. *Capitalismo cognitivo: Propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños. ISBN 84-933555-0-X.

Bourdieu, P. (1997). *Razones Prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Barcelona:

- Anagrama.
(1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
(2002). *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world*. New York: Sternberg Press.
- Bürger, P. (2009). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Burke, Peter (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Butler, J. P. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. London: Roudedge.
- Castells, M. (1996) *The Information Age: Economy, Society and Culture, Volume 1. The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
(2001). *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society*. New York: Oxford University Press.
- Comeron, Octavi (2014) *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron [1965-2013]*. Badia, T., Marzo, J.L., Masó, J. (Eds.). Barcelona: Publicaciones Credits - Bau.
- Corsani, A. (2007). Los fabricantes de Espectáculos del Empleo Discontinuo. En YProductions (Eds). *PRODUCTA50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*. Barcelona: CASMdoc2, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- Cuesta, A. (2006). *Capital!*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- Cuesta, M. (2008). *Caída y auge de Antxón Amorrortu*. Barcelona: Iguapop Gallery.

- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Debord, G. (1992). Writings from the Situationist International. Report on the construction of Situations (1957). En Harrison, C., Wood, P. (Eds.) *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishing.
- (2008). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- De Diego, E. (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y nuevos espectadores*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Degim, A., Johnson, J., Fu, T. (2015). *Online Courtship: Interpersonal Interactions Across Borders*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Durán, J.M. (2008). *Hacia una crítica de la economía política del arte: Una historia ideológica del arte moderno considerando su modo de producción*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Ellison, N. B., Boyd, D. (2013). Sociality through Social Network Sites. In Dutton, W. H. (Ed.). *The Oxford Handbook of Internet Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Expósito, M. (2009). Entrar y salir de la institución: Autovalorización y montaje en el arte contemporáneo. En Rauning, G., Ray, G. (Eds.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: Mayfly Books.
- Fernández Porta, E. (2008). *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *EROS: La superproducción de los afectos*. Barcelona: Anagrama.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo.*, Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2009). *Nacimiento de la Biopolítica: Curso del Collège de France (1978-1979)*. Madrid: AKAL.

- (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editor.
- (1968). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- (1990). *Tecnologías del Yo*. Barcelona: Paidós.
- (2006) *Historia de la sexualidad, Volumen 3. El cuidado de sí*. Madrid: Siglo XXI.
- Fraser, A. (2009a). An artist's statement (1992).
- (2009b). In and out of place (1985).
- (2009c). From the critique of institutions to an institution of critique (2005). En Alberro, A., Stimson, B. (eds.) *Institutional Critique: An anthology of artists' writings*. London: MIT Press.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency: An anthropological Theory*. New York: Oxford University Press.
- Gillick, L. (2010). *Why Work?* Auckland: ARTSPACE.
- Groys, B. (2008). The Artist as Consumer. En Dossi, P., Nori, F. *Art, Price and Value. Contemporary art and the market*. Strozzi Centro di Cultura Contemporanea a Palazzo Strozzi. Firenze: Silvana Editorial.
- Guasch, A.M.(2000). *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- Haacke, H. The agent (1977). En Alberro, A., Stimson, B. (eds.) *Institutional Critique: An anthology of artists' writings*. London: MIT Press.
- Harrison, C. (1998). Abstracción. En Perry, G., Frascina, F., Harrison, C. *Primitivismo, cubismo y atracción. Los primeros años del sXX*. Madrid: Akal.
- Hogan, B., Wellman, B. (2014). *The Relational Self-portrait: Selfies Meet Social*

Networks. En Graham, M., William H. D. (Eds.). *Society and the Internet: How Networks of Information and Communication are Changing our Lives*. Oxford: Oxford University Press.

Horkheimer, M., Adorno, T.W. (1994). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Tratta.

Hughes, R. (2001). El ascenso de Andy Warhol. En Wallis, B. (Ed.) *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Ediciones Akal, Madrid, 2001.

Illouz, E. (2007). *Intimidades congeladas: Las emociones en el capitalismo.*, Madrid: Katz.

Kaprow, A. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. Jeff Kelley (Ed). London: University of California Press.

Kramer, Markus (Ed). (2012). *Photographic Objects. Thomas Ruff, Wade Guyton, Seth Price, Kelley Walker, Spiros Hadjidjanos*. Berlin: Kehrer Heidelberg.

Krauss, R. E. (1996). *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.

Kris, E., Kurz, O. (1991). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.

Hauser, A. (1976). *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. 1 y 2. Madrid: Guadarrama. Col. Universitaria de Bolsillo. Punto Omega.

Kuspit, D. (1993). *The cult of the avant-garde artist*. New York: Cambridge University Press.

Lazzarato, M. (2004). Tradición cultural europea y nuevas formas de producción y

- transmisión del saber. En Moulier Boutang, Y., Corsani, A., Lazzarato, Mr. et.al. (2004). *Capitalismo cognitivo: Propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion D.L.
- Lipovetsky, G. (1994). *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G., Sébastien, C. (2006). *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama.
- Lippard, L. (1997). *6 years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkley: University of California Press.
- Lorey, I. (2009). Governmentality and Self-Precarization: On the Normalization of Cultural Producers. En Raunig, G., Gene, R. (Eds.). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: MayFlyBooks.
- Lury, C. Haciendo y viviendo el negocio de Barcelona: Espacio, valor y poder de la marca. En YProductions (Eds). *PRODUCTA50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*. Barcelona: CASMdoc2, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- Méndez, L. (2009). *Antropología del campo artístico: del arte primitivo al contemporáneo*. Madrid: Síntesis.

- Novitskova, K. (2010). *POST INTERNET SURVIVAL GUIDE*. Berlin: Revolver Publishing, Berlin.
- Perry, G. (1998). El primitivismo y “lo moderno””. En Perry, G., Frascina, F., Harrison, C. *Primitivismo, cubismo y atracción. Los primeros años del sXX*. Madrid: Akal.
- Price, S. (2015). *Fuck Seth Price*. New York: Paperback.
- Ramírez, J.A. (1994). *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona: Anagrama.
(Ed.). (2010). *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- Rochlitz, R. (2008). *Subversion and subsidy: Contemporary art and aesthetics*. Seagull Books, London.
- Ruido, M., Rowan, J. (2007). In the mood for work ¿Puede la representación alterar los procesos de valorización del trabajo cultural? En YProductions (Eds). *PRODUCTA50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*. Barcelona: CASMdoc2, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- Rullani, E. (2004). El capitalismo cognitivo, ¿un déjà-vu?. En Moulier Boutang, Y., Corsani, A., Lazzarato, Mr. et.al. *Capitalismo cognitivo: Propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
(2007) Arte y economía: la creación de valor en el capitalismo cognitivo. En YProductions (Eds). *PRODUCTA50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*. Barcelona: CASMdoc2, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- Sheikh, S. *Notes on Institutional Critique* (2009). En Raunig, G., Gene, R. (Eds.). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: MayFly Books.

Slater, D. (2004). Social Relationships and Identity Online and Offline (2001). En Allen, R. C., Hill, A. (Eds.). *The Television Studies Reader*. London: Routledge.

Steiner, B., Yang, J. (2004). *Autobiography*. London: Thames & Hudson.

Steyerl, H. (2009). Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy. En Aranda, J., Kuan Wood, B., Vidokle, A. (eds.). E-FLUX JOURNAL. *Are you working too much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*. Berlin: Sternberg Press.

Vilanova, O. (2009). *Diccionario-Museo del Éxito*. Barcelona: Cru.

Virno, P. (2004). *A grammar of the multitude*. Cambridge, USA: Semiotext(e), MIT Press.

Warhol A. (2002). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquets Editores.

YPRODUCTIONS (2009a). *Innovación en cultura: Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*. Madrid: Traficantes de Sueños.

(2009b) *Nuevas Economías de la Cultura, Parte 1. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias Creativas*. Recuperado de www.ypsite.net.

CATÁLOGOS Y CONFERENCIAS

Aguirre, P. (2005). Aspiramos a ser amateurs. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.

Álvarez Reyes, J. A. (2005). Análisis del estatus. Presentación del objeto a debate. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.

- Badia, M. (2005). Estatus social. Mesa redonda con Peio Aguirre, Cristina Lucas y Montse Badía. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.
- BCN Producció '09*. Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Barcelona, 2009.
- Brea, J., L. (2005). Estatus Económico. Mesa redonda con Daniel Canogar, Armando Montesinos y José Luis Brea. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.
- Canogar, D. (2005). Estatus Económico. Mesa redonda con Daniel Canogar, Armando Montesinos y José Luis Brea. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.
- Cuyás, J., D. (2002). El arte de figurar el tiempo. En *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona: Fundació Tàpies.
- Ferreira, C., Blumenstein, E., Acconci, V., Alÿs, F. (2009). *La mancha humana. El arte conceptual en las colecciones del CGAC*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Fontdevila, O. (2012) Aprentent de la cultura inmaterial. En *No et preocupis pel teu futur, Ocupa-te'n!*. Barcelona: Sala d'Art Jove, Generalitat de Catalunya.
- García, D. (2005). Las advocaciones del artista. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.
- Guerra, C. (2005). Estatus político. Mesa redonda con Carles Guerra, Deimantas Narkevicius y Dan Perjovschi. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.
- Hirsch, A., Smith, G., Sutela, J. (2014). *The Posthuman Era Became A Girl*.

Conversación con Ann Hirsch, Jenna Sutela y Giulia Smith en la South London Gallery de Londres (26.07.2014). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2IsRhZcN4Xg>

- Ibanyez, A. (2008). *Des de fora de l'art. Transcripció aproximada d'una trucada i d'una sessió al psicòleg*. Archivo personal del artista.
- Lippard, L., Chandler, J. (1968). The Dematerialization of Art. *Art International*. 12/2. February.
- Lucas, C. (2005). Estatus social. Mesa redonda con Peio Aguirre, Cristina Lucas y Montse Badía. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.
- Martínez, C. (2005). El futuro ya no es lo que era. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.
- Marzo, J. L. (2003). Arte, política, economía. En Segade, M., Picazo, G. *IMPASSE II. Vint anys. Antologia de la producció textual de l'art recent a Catalunya*. Lleida: Centre d'Art La Panera.
- Marzo, J. L. (2005). Artistas: entre náufragos y promotores turísticos. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.
- Moraza, J., L. (2005). La lucha por el estatus. Mesa redonda con Alicia Murría, Juan Luis Moraza y Chus Martínez. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.
- Segade, M. (2010). Agenciamientos. Texto para el catálogo de la exposición *El túnel y el miedo* de Sergi Botella. Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona.
- (2011). *La Qüestió del Paradigma. Genealogies de l'Emergència en l'Art Contemporani a Catalunya*. Lleida: Centre d'Art La Panera.

Valcárcel Medina, I. (2002). El arte económico. Fragmento del texto inédito de una conferencia impartida en el ciclo *Cultura, crisis, cultura*, en la sala Fernando de Rojas, Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 4 de abril de 1993. En *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona: Fundació Tàpies.

(2005). Estatus profesional. Mesa redonda con Isidoro Valcárcel Medina, Daniel Villegas y Dora García. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.

Villegas, D. (2005). Estatus profesional. Mesa redonda con Isidoro Valcárcel Medina, Daniel Villegas y Dora García. En Artistas Visuales Asociados de Madrid. *Inventario N.12. El Estatus del Artista*. Madrid: AVAM.

ARTÍCULOS

Badia, M. (2009). Vivero de artistas. Sobre BCN Producció'09, *A*Desk*, 37.
Recuperado de <http://www.a-desk.org>.

Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics, *OCTOBER*, 110, 51-79.

Bollen, C. (2010). On Work of Art, *ARTFORUM International*, October, 105.

Bosco, R. (2012). Bestué-Vives Bajan el Telón. *El País Cultura*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/10/actualidad/1328906091_119769.html

Boyd, D. (2007). Why Youth (Heart) Social Network Sites: The Role of Networked Publics in Teenage Social Life. En Buckingham, D (Ed.). *MacArthur Foundation Series on Digital Learning: Youth, Identity, and Digital Media Volume*. Cambridge, MA: MIT Press.

(2015). Social Media: A Phenomenon to be Analyzed. *Social Media + Society*, 1. Recuperado de <http://www.danah.org/papers/>

- Brea, J.L. (2003). Yo y los otros. Fábricas de Identidad. Retóricas del autorretrato. *EXIT: Imagen y Cultura*, 10, 81.
- Corbett, R. (2014). How Amalia Ulman Became an Instagram Celebrity. *VULTURE ART* (18.12.2014). Recuperado de <http://www.vulture.com/2014/12/how-amalia-ulman-became-an-instagram-celebrity.html>
- Dullaart, C. (2015). *Why I'm Amassing an Army of Fake Social Media Followers*. *Hyperallergic*, November 04. Recuperado de <http://hyperallergic.com/251034/why-im-amassing-an-army-of-fake-facebook-followers/>
(2014). *Constant Dullaart: 100,000 Followers for Everyone!*. *DIS Magazine*. [Dismagazine.com /dystopia/67039/constant-dullaart-100000-followers-for-everyone/](http://dismagazine.com/dystopia/67039/constant-dullaart-100000-followers-for-everyone/)
- Espejo, B. (2015). Isidoro Valcárcel Medina: “No hay campo limitado para el arte”. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.es/revista/arte/Isidoro-Valcarcel-Medina-No-hay-campo-limitado-para-el-arte/35841>
- Foucault, M. (1995). ¿Qué es un autor? *Revista Litoral*, 25/26, 35-71. Córdoba: Edelp.
- Franco, J. (2014). Why Actors Act Out: James Franco on Shia LaBeouf's Recent Antics. *NY Times, The Opinion Pages* (19.02.2014). Recuperado de http://www.nytimes.com/2014/02/20/opinion/james-franco-on-shia-labeoufs-recent-antics.html?_r=0
- Glazec, C. (2014). The Art World's Patron Satan. *NYC Times Magazine* (30.12.2014). Recuperado de <http://www.nytimes.com/2015/01/04/magazine/the-art-worlds-patron-satan.html>
- Gorton, T. (2014). Petra Cortright has teamed up with Stella McCartney. *DAZED*. Recuperado de <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/21150/1/petra-cortright-has-teamed-up-with-stella-mccartney>

- Grant, C. (2012). Simon Fujiwara. *Frieze Magazine* (01.09.2012). Recuperado de <https://frieze.com/article/simon-fujiwara-0>
- G.Torres, D. (2005). Entrevista a Daniel Chust Peters. *Butlletí, Centre d'Art Santa Mònica, Febrer*. Recuperado de <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article173>
- (2012). Una exposición con un columpio. *A*Desk, December*. Recuperado de <http://www.a-desk.org/highlights/An-exhibition-with-a-swing.html>
- Hirsch, A. (2013). 500 Words: Ann Hirsch. *Artforum*. Recuperado de <http://artforum.com/words/id=43319>
- Jovanovic, R. (2011). Another Teenage Girl. *Vice* (30.03.2011). Recuperado de http://www.vice.com/en_uk/read/bebe-zeva-almost-famous
- Kaplan, J.A., Harder, M., Liebchen, J. (1998). Christine Hill's Volksboutique. *Art Journal*, 57 (2), 39-46.
- Kinsey, C. (2012) Becoming Camwhore, Becoming Pizza. En Chan, J., Farkas, R., Hirsch, A., Kinsey, C. *Mute* (08.11.2012). Recuperado de <http://www.metamute.org/editorial/articles/becoming-camwhore-becoming-pizza>
- (2014) Maja Cule: Facing the same direction. *DIS Magazine*. Recuperado de <http://dismagazine.com/blog/69912/maja-cule-facing-the-same-direction/>
- Kissic, D. (2014) from plastic surgery to public meltdowns amalia ulman is turning instagram into performance art. *I-D Vice. Art* (24.10.2014). Recuperado de https://i-d.vice.com/en_gb/article/from-plastic-surgery-to-public-meltdowns-amalia-ulman-is-turning-instagram-into-performance-art
- Kreps, D. G. (2009). Performing the Discourse of Sexuality Online. Foucault, Butler, and Video-sharing on Sexual Social Networking Sites. *Proceedings of the* Fragmento de *Naughty Girl*, de ROBOT. Recuperado el 25.08.2015 de *Fifteenth Americas*

- Conference on Information Systems, San Francisco, California, August 6th-9th 2009. University of Salford.* Recuperado de http://usir.salford.ac.uk/2279/1/Proceedings_amcis-0635-2009-File001.pdf
- Lacroix, L. (2006). L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art. *Anthropologie et sociétés*, 30 (3). Université Laval.
- Marzo, J.L. (2013). L'era de la degradació de l'art i de la política cultural a Catalunya. *El Tangram, Barcelona*. Recuperado de http://www.soymenos.net/La_degradacion_del_arte_en_Catalunya.pdf
- Nilausen, R., Kuselman, T. (2009). Introducción de elementos que desactivan temporalmente el funcionamiento del sistema. *Real Simulation Show* (8.01.2009). Recuperado de <http://realsimulation.blogspot.de/2009/01/rubn-grilo-introduccion-de-elementos-que.html>
- OX, J. (2010). A 21st-Century Pedagogical Plan for Artists: How Should We Be Training Artists for Today?. *Leonardo*, 43(1), 2-2.
- Peran, M. (2007). Pazos sin tregua. Carlos Pazos. *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*. Recuperado de <http://www.martiperan.net/print.php?id=6>
- Pepi, M. (2015). Holacracy. *DIS Magazine*. Recuperado de <http://dismagazine.com/discussion/79891/holacracy-mike-pepi/>
- Phili, S. (2011). A Very Serious Conversation with Bebe Zeva. *GQ Magazine* (16.11.2011). Recuperado de <http://www.gq.com/story/bebe-zeva-interview-fashion-blogger-hipster-runoff>
- Ramírez, J.A. (2009a). El arte no es el capital. (I) Cifras y comparaciones, *LAPIZ*, 256, Año XXVIII, 27-47.
- (2009b). El arte no es el capital. (II) Para una economía imaginativa, *LAPIZ*, 257, Año XXVIII, 27-57.

- Raunig, G. (2007) La industria creativa como engaño de masas. *European institute for Progressive Cultural Policies*. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es/print>
- Rodríguez Marcos, J. (2007). Un artista que dice no. *El País digital* (10.07.2007). Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/artista/dice/elpeputec/20070710elpepirdv_5/Tes
- Sampietro, P. (2007). Hem pres Radio 4. *Butlletí, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona*, 33, 4-6. Recuperado de <http://www.tanielmorales.com/tanie-morales-dossier.pdf>
- Santos, J.J. (2010). Nuevas Visiones. Jóvenes artistas en Madrid. *LAPIZ*, 264, Año XXIX.
- Schroeder, J. E. (2005). The artist and the brand. *European Journal of Marketing*, 33 (11),1291-1305. Recuperado de www.emeraldinsight.com/0309-0566.htm
- Shen Goodman, M. (2014). The New Face: Amalia Ulman. *Art in America. Interviews*. Recuperado de <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/the-new-new-face-amalia-ulman/>
- Steyerl, H. (2013). Too Much World: Is the Internet Dead? *e-flux journal*, 49 (11.2013). Recuperado de <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/>
- Troemel, B. (2013). Athletic Aesthetics. *The New Inquiry*. Recuperado de <http://thenewinquiry.com/essays/athletic-aesthetics/>
- Troemel, B., Vickers, B., Vierkant, A. (2012). Club Kids: The Social Life of Artists on Facebook. *DIS Magazine*. Recuperado de dismagazine.com/discussion/29786/club-kids-the-social-life-of-artists-on-facebook/

- Ugelvig, J. (2015a). ÅYR (FKA. Airbnb Pavilion) presents 'Comfort Zone'. *DIS Magazine*. Recuperado de <http://dismagazine.com/discussion/79061/ayr-fka-airbnb-pavilion-presents-comfort-zone/>
- (2015b). Kate Cooper: Hypercapitalism and the digital body. *DIS Magazine*. Recuperado de <http://dismagazine.com/dysmorphia/66668/kate-cooper-hypercapitalism-and-the-digital-body/>
- Vidal, D. (2010). El cuento de Juan Palomo: yo me lo guiso, yo me lo como: Sobre las incongruencias y perrerías de la precarización laboral y la formación profesional. *A*Desk*, 64 (20.07.2010). Recuperado de <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article666>
- Vierkant, A. (2010). The Image-Object Post-Internet. Recuperado de <http://www.artievierkant.com/imageobjects.php>
- Wallace, I. (2014). What Is Post-Internet Art? Understanding the Revolutionary New Art Movement. *Artspace* (18.03.2014). Recuperado de http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/trend_report/post_internet_art-52138
- Wendt, B. (2014). The Allure of the Selfie: Instagram and the New Self-Portrait. *Institute of Network Cultures, Amsterdam*. Recuperado de <http://www.networkcultures.org/publications>
- Zolghadr, T. (2011). Plane Talking: Globetrotting curators and anxious artists. The trials of aviation and placelessness. *Frieze Magazine*, 137. Recuperado de <https://frieze.com/article/plane-talking>
- Smith, R. (2014). Everybody Is Playing Somebody Else Here: 'James Franco: New Film Stills' Arrives at Pace Gallery. *NYC Times, Art & Design* (22.04.2014). Recuperado de <http://www.nytimes.com/2014/04/23/arts/design/james-franco-new-film-stills-arrives-at-pace-gallery.html>

Lescaze, Z. (2014). Cindy Sherman on James Franco's New Show: 'I Don't Know That I Can Say It's Art'. *The Observer, Culture* (14.04.2014). Recuperado de <http://observer.com/2014/04/cindy-sherman-on-james-francos-new-show-i-dont-know-that-i-can-say-its-art/>

Frieze Magazine (2012). What's hot what not: Eggs, poodles, minimalism? *Frieze Magazine*, 151 (01.06.2012). Recuperado de <https://frieze.com/article/whats-hot-whats-not>

Fernández Porta, E. (2009). *El Hombre-Dado (de la lotería)*. En Vilanova, O. *Diccionario-Museo del Éxito*. Cru, Barcelona.

CONSULTAS

Artistas

AAAYR

AIRBNB Pavilion. Bienal de Arquitectura de Venecia, 2014 (4 – 6.06.2014).

Recuperado de <http://www.aayr.xyz/airbnb-pavilion-venicebiennale2014/>

Álvarez, Efrén

Económicos de Efrén Álvarez, en el marco del programa *Fisuras*. 02.02 – 20.05.2011,

Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Recuperado de

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/efren-alvarez-economicos>

Álvarez, Efrén; Jaenada, Víctor

Web del artista. Recuperado de <http://www.goodgore.com/>

Poemas de Interpelación. TEXTO. Recuperado el 27.03.2015 de

<http://contientexto.net/?p=jaenadaalvarez>

Alÿs, Francis

Sometimes making something leads to nothing, 1997.

Web del artista. Recuperado de <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

Arcangel, Cory

Recuperado de: <http://www.coryarcangel.com/>
<http://www.lissongallery.com/artists/cory-arcangel>
<http://whitney.org/Exhibitions/CoryArcangel>
<http://www.arcangelsurfware.biz/>

Atkins, Ed

Isabella Bortolozzi Gallery. Recuperado de <http://bortolozzi.com/ed-atkins/>
RIBBONS, 2014. Serpentine Sackler Gallery (11.06 - 25.08.2014). Recuperado de
<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/ed-atkins-0>
NO-ONE IS MORE "WORK" THAN ME, 2014. 14 Rooms, Fondation
Beyeler. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8XXzW6XcXyQ>

Bag, Alex

The artist's mind, 1996. Vídeo, 31min. Recuperado de
<http://www.eai.org/title.htm?id=14560>

Botella, Sergi

Web del artista. Recuperado de <http://www.votox.net/sergibotella/>

Burden, Chris

Anuncios de TV. Recuperado de <http://imageobjecttext.com/2012/04/03/the-art-of-advertising-the-advertising-of-art/>

Cooper, Kate.

RIGGED. Exposición en Kunstwerke, Berlin. Recuperado de
<http://dismagazine.com/dysmorphia/66668/kate-cooper-hypercapitalism-and-the-digital-body/>
Galería Neumeister Bar-am. Recuperado de <http://neumeisterbaram.com/artist/kate-cooper/>

Cortright, Petra

Canal de Youtube de la artista. Recuperado de

https://www.youtube.com/results?search_query=petra+cortright

Web de la artista. Recuperado de <http://www.petracortright.com/>

Cuesta, Mery

Caída y Auge de Antxon Amorrortu, 2008. Recuperado de

<http://merycuesta.com/caida-y-auge-de-antxon-amorrortu/>

Taller de Statements, programa impartido por Mery Cuesta y Pilar Cruz. Fundación

Fiart Fondo Internacional de Las Artes, Madrid, y Hangar, Barcelona, Formación

Continua de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Recuperado de

<http://merycuesta.com/taller-de-statements/>

Cule, Maja

Facing the same direction. Vídeo, 11:01. Recuperado de <https://vimeo.com/111741107>

<http://dismagazine.com/blog/69912/maja-cule-facing-the-same-direction/>

Chust Peters, Daniel.

Página del artista en el archivo online Hamaca. Recuperado el 27.01.2015 de

<http://www.hamacaonline.net/autor.php?pos=49>

Dullaart, Constant

Web del artista. Recuperado de constantdullaart.com

Galería Carrol Fletcher. Recuperado de [http://www.carrollfletcher.com/artists/76-](http://www.carrollfletcher.com/artists/76-constant-dullaart/overview/)

[constant-dullaart/overview/](http://www.carrollfletcher.com/artists/76-constant-dullaart/overview/)

Emin, Tracey

Artist Profile. Saatchi Gallery. Recuperado de

http://www.saatchigallery.com/artists/tracey_emin.htm

I've Got It All, 2000. Saatchi Gallery. Recuperado de

https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tracey_emin_i_got_all.htm

Estruch, Laia

Jingle, 2001. Recuperado de <http://laiaestruch.com/jingle/audio/> consultado el 23/03/2014.

Farrés, Enric

Tres cosas raras. Historia de una desaparición, 2014. *Factotum*, exposición colectiva en la Fundació Tàpies, Barcelona (18.12.2013 – 12.01.2014). Recuperado de <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article7766>

Farrés, Enric; Packard, Quim

Grado de Asistente de Artista Profesional, 2011. Hangar, Barcelona. Recuperado de <https://quimpackard.wordpress.com/other-projects/>
<https://viuimata.wordpress.com/>

Franco, James

New Film Stills. Exposición en Pace Gallery, New York (11.04 – 03.05.2014).
Recuperado de <http://www.pacegallery.com/newyork/exhibitions/12662/new-film-stills>
Gay Town, Exposición en Perez Projects, Berlin (09.02 – 09.03.2013). Recuperado de <http://peresprojects.com/exhibitions/gay-town/>

Fujiwara, Simon

Artist's Book Club: Hakuruberri Fuin No Monogatari, 2010. Vídeo, 26:43. Recuperado de http://www.vvork.com/?category_name=berlin

Gillick, Liam

The Wood Way, 2002. Recuperado de <http://www.liamgillick.info/>

Grilo, Rubén

Rubén Grilo. Exposición Fundació Miró 02.10 – 08.12. Recuperado de <http://www.fmirobcn.org/exposicions/5696/ruben-grilo>
Web del artista. Recuperado de <http://www.rubengrilo.net/>
Residencia en Gasworks, London. Recuperado de <https://www.gasworks.org.uk/residencies/ruben-grilo/>

Proof of Concept, Exposición en Union Pacific, London. Recuperado de *Mousse Magazine* (11.06.2016) de <http://moussemagazine.it/ruben-grilo-union-pacific-2016/>

Güell, Núria

Presupuesto: 6 euros. Prácticas Artísticas y precariedad, 2010. Web de la artista. Recuperado de <http://www.nuriaguell.net>

Hill, Christine

Volksboutique, Proyecto de larga duración creado en 1996-97. Recuperado de http://we-make-money-not-art.com/interview_with_20/
<http://www.volksboutique.org/>

Hirsch, Ann

American Medium Gallery. Recuperado de <http://www.americanmedium.net/muffy.html>
Fragmentos de la performance *Playground* en Goldsmiths, Londres, Julio 2014. Recuperado de <https://vimeo.com/110303661>, minuto 04:10.
Canal de Youtube del proyecto *Scandalishious, 2009*. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCWljNWeTyfFQc0cxWjoMdHQ>

Jaenada, Víctor

Web del artista. Recuperado de <http://vijaga.com>
Entrevista con un extraterrestre, 2009. 11:40 min. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8dcG6UE0BLY>
Galería Balaguer. Recuperado de <http://www.galeriabalaguer.com/es/victor-jaenada/obra-victor-jaenada>

Jusic, Adela

Artist's Statement. Instalación de video. 07:27. En la Bienal Europea de Arte Contemporáneo Manifesta 8, Murcia, octubre 2010 – enero 2011. Recuperado de <http://www.manifesta8.com/manifesta/manifesta8.inicio>.

Kožarić, Ivan

Documenta 11, Kasel, 2002. Recuperado el 16.03.2013 de http://www.balkon.hu/archiv/balkon02_07-08/11nagy.html

Krystufek, Elke

Recuperado de <http://www.artperformance.org/article-30224005.html>

Laric, Oliver

Web del artista. Recuperado de <http://oliverlaric.com/>

Moncunill, Mariona

Web del artista. Recuperado de <http://www.marionamoncunill.com/>

Naumann, Bruce

Exposición *Bruce Nauman. Make Me Think Me*, Tate Liverpool (19.05 – 28.08.2006).

Recuperado de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/bruce-nauman-make-me-think-me/bruce-nauman-make-me-think-me/bru-1>

Novitskova, Katja

Web del artista. Recuperado de <http://katjanovi.net/>

Office Space

Exposición en Yerba Buena Centre for the Arts, San Francisco, comisariada por Susie Kantor. Recuperado de <http://www.ybca.org/office-space>

Packard, Quim

Quim Packard. *Benvinguts al nostre museu. Si us plau, passeu i oloreu les flors*, 2010.

Barcelona Producció, La Capella. Recuperado el 24.02.2014 de <http://elnostremuseu.blogspot.de/>

Web del artista. Recuperado de <https://quimpackard.wordpress.com/>

Pallasvuo, Jaakko

Web del artista. Recuperado de <http://www.jaakkopallasvuo.com/>

Icarus, video 8:41, 2011. Recuperado el 27.10.2014 de

https://www.youtube.com/watch?v=35eOG_THgbc

The Nausea of Uploading. <http://www.spikeartmagazine.com/en/articles/nausea-uploading>

Parker Ito

Web del artista. Recuperado de <http://www.parkerito.com/>

Pazos, Carlos

Voy a hacer de mí una estrella, 1975. Recuperado de <http://www.macba.cat/es/voy-a-hacer-de-mi-una-estrella-1503>

<http://www.martiperan.net/print.php?id=6>

Statement, de la web del artista. Recuperado de

http://www.carlospazos.com/texto_presentacion_26.htm

Perjovschi, Dan

Recuperado de <http://michelrein.com/en/artistes/expositions/26/Dan%20Perjovschi>

Pietrojusti, Cesare

Non Functional Thoughts. Recuperado de <http://www.nonfunctionalthoughts.net>

Rafman, Jon

Web del artista. Recuperado de <http://jonrafman.com/>

RASSIM

Web del artista. Recuperado de <http://www.rassim.com>,

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/bul/ras/deindex.htm>. Consultado el 23/09/2016.

Rauschenberg, Robert

Bed, 1955. Recuperado de http://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955

Rivadeneira, Ryan

Web del artista. Recuperado de <http://www.ryanrivadeneira.com/>

ROBOT

Exposición *Open to All Ages and Ethnicities*, N.b.k, Berlin (9.06– 31.07.2015).

Recuperado de <http://www.nbk.org/ausstellungen/miller.html>

Canal de Youtube. Recuperado de

<https://www.youtube.com/channel/UCIQksBaNIjBSommrqMAMPYA>

Saladrigas, Mireia

Projecte E/F, 2006. Galeria Àngels Barcelona. Recuperado de

http://www.angelsbarcelona.com/artistas/expos_colectivas/alvarez%2Bsaladrigues.htm

Web de la artista. Recuperado de <http://www.mireiasaladrigues.com/>

Sierra, Santiago

Web del artista. Recuperado de http://www.santiago-sierra.com/20009_1024.php?key=2

Galería Helga de Alvear. Recuperado

de <http://www.helgadealvear.com/web/index.php/exposiciones/>

www.santiago-sierra.com/

Steyerl, Hito

Galería KOW. Recuperado de http://www.kow-berlin.info/exhibitions/hito_steyerl

Museo Reina Sofía. Recuperado de [http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hito-](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hito-steyerl)

[steyerl](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hito-steyerl)

Stilinovic, Mladen

Web del artista. Recuperado de <http://mladenstilinovic.com/works/10-2/>

Troemel, Brad

Web del artista. Recuperado <http://main.bradtroemel.com/>

Trujillano, Guillermo

Rebeca, pasión de becas, 2007. Recuperado de

<http://guillermotrujillano.net/release/rebeca-pasio-de-beques/>

Ulman, Amalia

Excellences and Perfections. Exposición Online en el New Museum, 20.10.2014.

Recuperado de <http://www.newmuseum.org/exhibitions/view/amalia-ulman-excellences-perfections>

Instagram de la artista. Recuperado de <https://instagram.com/amaliaulman/>

Vierkant, Artie

Web del artista. Recuperado de <http://artievierkant.com/>

Zeva, Bebe

Boyle, M., Lin, T. (2011). *The Seven Degrees of Bebe Zeva, y Bebe Gone Wild*. Trailer del documental recuperado de <https://vimeo.com/18972678>

Galerías, Centros de Arte, Exposiciones y Convocatorias

España

Àngels Barcelona. Recuperado de <http://www.angelsbarcelona.com/>

Arts Santa Mònica. Generalitat de Catalunya. Recuperado de <http://artssantamonica.gencat.cat/ca/>

Can Xalant. Centre de creació i pensament contemporani de Mataró. Recuperado de <http://www.canxalant.cat/>

Centre Cívic Can Felipa. Recuperado de <http://www.cccanfelipa.cat/arts-visuals/>

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Recuperado de <http://www.cccb.org/ca>

Centro de Arte 2 de Mayo CAS2M. Recuperado de <http://www.ca2m.org/es/>

Fabra i coats. Fàbrica de creació de Barcelona. Recuperado de <http://fabraicoats.bcn.cat/>

Formas biográficas. Construcción y mitología individual. 27 noviembre, 2013 – 31 marzo, 2014. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/formas-biograficas>

Fundación Botín. Recuperado de <http://www.fundacionbotin.org/becas-y-talleres/becas-y-talleres-fundacion-botin.html>

Galería Bacelos. Recuperado de <http://www.bacelos.com/index.php>

Galería Balaguer. Recuperado de <http://www.galeriabalaguer.com/ca/>

Galería Estrany-de la Mota. Recuperado de <http://www.estranydelamota.com/>

García Galería. Recuperado de <http://www.garciagaleria.com/es/>

Guasch Coranty. Fundació privada d'art. Recuperado de <http://www.guaschcoranty.com/>

Hangar.org. Recuperado de <https://hangar.org/ca/>

Inéditos 2016, 01.07 – 18.09.2016. La casa encendida, Madrid. Comisariada por Alberto Berzosa, Carolina Jiménez, Irina Mutt. Recuperado de <http://www.lacasaencendida.es/exposiciones/ineditos-2016-5698>

L'Estruch. Ajuntament de Sabadell. Recuperado de <http://www.lestruch.cat/>

La Capella. Ajuntament de Barcelona. Recuperado de <http://lacapella.bcn.cat/ca/bcnproduccio/2016>

La qüestió del Paradigma, 2011. La Panera, Lleida. Comisariada por Manuel Segade *MACBA: La dreta, l'esquerra i els rics*. Sobre los orígenes del MACBA. <https://www.youtube.com/watch?v=r9OEcEXdtU8>

Maïsterra Valbuena. Recuperado de <http://www.maisterravalbuena.com/>

Matadero Madrid. Recuperado de <http://www.mataderomadrid.org/index.php>

Même Moi. Web del comisario Manuel Segade. Recuperado de <http://www.mememoi.net/>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Promoción del Arte. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/promociondelarte.html>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/ca>

Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperado de <http://www.macba.cat/>

Nogueras Blanchard. Recuperado de <http://www.noguerasblanchard.com/?lang=ca>

Presupuesto: 6 euros. Prácticas Artísticas y precariedad, 2011. Espacio Off Limits, Madrid. Recuperado de <http://www.offlimits.es/>

Processos Oberts Terrassa (2004-2007). Recuperado de <https://curatorialexperimental.wordpress.com/2010/04/23/processos-oberts/>

ProjecteSD. Recuperado de <http://www.projectesd.com/>

Sala d'Art Jove. Recuperado de <http://www.saladartjove.cat/>

Sant Andreu Contemporani. Ajuntament de Barcelona. Recuperado de <http://santandreucontemporani.org/ca/>

Terrassa Comissariat. Ajuntament de Terrassa. Recuperado de <http://www.terrassa.cat/terrassa-comissariat>

Berlín e Internacional

9th Berlin Biennale. Recuperado de <http://bb9.berlinbiennale.de/>

All I can do is art. 11.01 – 07.12.2013. Bulgarian Cultural Institute, Praga. Comisariada por Vera Mlechevska, Sofia. Recuperado de http://ruf-award.org/gaudenz-b-ruf/beneficiaries/bp_67/

Autocenter. Contemporary Art Berlin. Recuperado de <http://www.autocenter-art.de/>

Autoitalia. Recuperado de <http://autoitaliasoutheast.org/about/>

Capitain Petzel. Recuperado de <http://www.capitainpetzel.de/>

Contemporary Fine Arts. Recuperado de <http://www.cfa-berlin.de/>

DUVE Berlin. Recuperado de <http://www.duveberlin.com/>

Esther Schipper Gallery. Recuperado de <http://www.estherschipper.com/>

Exile. Recuperado por <http://thisisexile.com/>

Future Gallery. Recuperado por <http://futuregallery.org/>

Hamburger Bahnhof (Staatliche Museen zu Berlin). Recuperado de

<http://www.smb.museum/en/museums-institutions/hamburger-bahnhof/home.html>

Haus der Kulturen Der Welt (HKW). Recuperado por <https://www.hkw.de/de/index.php>

Institute of Contemporary Arts (ICA). Recuperado de <https://www.ica.org.uk/whats-on/berlin-alexanderplatz>

Isabella Bortolozzi Gallery. Recuperado de <http://bortolozzi.com/>

Junefirst Gallery. Recuperado de <http://www.junefirstgallery.com/>

König Galerie. Recuperado de <http://www.koeniggalerie.com/>

KOW. Recuperado de <http://kow-berlin.info/texts/home>

Kraupa-Tuskany Zeidler. Recuperado de <http://aktzn.com/>

Kunstwerke. Recuperado de <http://www.kw-berlin.de/en/>

MOMA PS1. Recuperado de <http://momaps1.org/>

New Museum. Recuperado de <http://www.newmuseum.org/>

Office Space. *Work in Progress: Investigations South of Market*. *e-flux* (7.11.2015).

Recuperado de <http://www.e-flux.com/announcements/office-space-and-work-in-progress-investigations-south-of-market/>

Peres Projects. Recuperado de <http://peresprojects.com/>

Post Office, 15.05-26.06.2010. Artspace, Nueva Zelanda. Comisariada por Robyn Pickens. Recuperado de <http://artspace.org.nz/exhibitions/2010/postoffice.asp>

Saatchi Gallery. Recuperado de <http://www.saatchigallery.com/>
Sandy Brown. Recuperado de <http://www.sandy-brown.com/index.html>
Schinkel Pavillon. Recuperado de <http://www.schinkelpavillon.de/>
Serpentine Galleries. Recuperado de <http://www.serpentinegalleries.org/>
Société. Recuperado de <http://www.societeberlin.com/>
Tanya Leighton. Recuperado de <http://www.tanyaleighton.com/main.php#exhibitions>
Tate. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/>
White Cube. Recuperado de <http://whitecube.com/artists/>

Publicaciones

Art In America. Recuperado de <http://www.artinamericamagazine.com/magazine/>
Art Viewer. Recuperado de <http://artviewer.org/>
Arte y parte. Recuperado de <http://arteyparte.com/?lang=en>
Artforum. Recuperado de <http://artforum.com/>
ARTSY. Recuperado de <https://www.artsy.net/>
CURA magazine. Recuperado de <http://curamagazine.com/>
DIS magazine. Frieze.com. Recuperado de <https://frieze.com/project/dis-magazine>
Exit Media. Recuperado de <http://www.exitmedia.net/>
Frieze magazine. Recuperado de <https://frieze.com/editorial>
Institute of Network Cultures. Recuperado de <http://networkcultures.org/publications/>
Kaleidoscope. Recuperado de <http://kaleidoscope.media/>
Mousse Contemporary Art Magazine. Recuperado de <http://moussemagazine.it/>
Revista Lápiz. Recuperado de <http://www.revistalapiz.com/>
Spike Art Daily. Recuperado de <http://www.spikeartmagazine.com/en#cool>
The New Inquiry. Recuperado de <http://thenewinquiry.com/>

