

LAS COSAS NO SON COMO PARECEN: ACLARANDO EL PUNTO DE PARTIDA

“La función moral del arte es eliminar los prejuicios, retirar de los ojos las capas que impiden ver, apartar los velos de la rutina y la costumbre, perfeccionar el poder de percibir”, John Dewey, fenomenólogo norteamericano.

Esta afirmación no es, en principio, especialmente comprometida. Sin embargo, en ella hay algo irremediablemente político, algo que el propio Adorno pudo intuir. La política no aparece aquí con cuestiones que tiene que ver con nuestro contexto, sino más bien sobre el **modo en que vemos y percibimos nuestro contexto.**

Para comenzar, definamos lo que es un **formalista**; aquel historiador o espectador del arte que trabaja analizando la obra desde un punto de vista formal: su estilo, colores, pinceladas... Es por tanto un experto, que ante todo, mira la obra con un **ojo neutro** (sin deseos, prejuicios o pulsiones). Dado que es la manera que la obra de un genio merece ser vista, una obra creada *“ex nihilo”*. La pregunta es: ¿Cómo llega **la modernidad** a esta relación con el arte?

1.- Clement Greenberg o cómo el formalismo se apropia de todo el arte

Recapitulando un poco, para **Hegel** el arte es una manifestación sensible del Espíritu. Lo cual indica que lo importante de una obra de arte no es tanto su forma sino su contenido. Pudíendose comprobar en toda la historia del arte anterior al siglo XIX, el romanticismo, David y su compromiso con la revolución francesa... En definitiva, **lo espiritual en ellos es más importante que su forma sensible.** Por otro lado, el arte queda siempre subordinado a otro tipo de prácticas como la filosofía o la política.

Es precisamente aquí donde la **visión Kantiana del arte autónomo** y de la experiencia estética como **experiencia de lo formal** cobra sentido. A partir de aquí, el único punto de referencia posible para el juicio reflexivo es el propio estado de ánimo. Kant nunca admite que toda estética es política, si bien se acerca para seguidamente olvidarse de ello y darse a la pura contemplación.

Será **Clement Greenberg**, uno de los críticos más influyentes de la pintura abstracta norteamericana, quien, basándose en Kant, llevó la autonomía del arte hasta extremos insospechados para Adorno o para el mismo Kant, y contra el que todo el mundo del arte se revolverá en mayo del 68. Su pensamiento se puede resumir en dos momentos: el primero en *“Hacia un nuevo Laocoonte”* (1940), una apología al arte abstracto basada en la tendencia de cada disciplina a **centrarse en su propio medio** y *“Modernist Painting”* (1960) en el que entiende la Modernidad como un proceso de depuración en el que cada arte se va desprendiendo de todo lo ajeno al propio medio.

En definitiva, Greenberg trata de crear una **nueva narrativa** para el arte moderno en la cual la Modernidad pasa a ser un punto de inflexión en el arte. Antes, los artistas trataban de representar el mundo, con la Modernidad, sin embargo, el arte se vuelve sobre sí mismo, en una suerte de tautología. Para el crítico norteamericano será Manet el primer pintor moderno, dando el paso de la **pintura mimética a la pintura no mimética**. De esta manera, la Modernidad no sería sólo un nuevo período, sino un ascenso cualitativo de la conciencia del arte.

Sin embargo, la **crítica a Greenberg** por parte de los propios artistas no tardaría en llegar: su alejamiento de lo político, su rígida definición de lo que es arte, la contemplación desinteresada... En la performance *“Still and Chew”* (1968/69) de John Latham uno de los libros de Greenberg acaba relegado a su propio medio, un balde de papel masticado y escupido.

Al mismo tiempo que se criticaba a Greenberg volvía la clásica discusión entre Adorno y Benjamin. La posición de Adorno difiere de la de Greenberg en que el alemán sí defendía la autonomía del arte, pero basándose en que los propios impulsos estéticos de la obra fueran, en sí mismos, políticos. El propio Adorno, citando a Sartre, señaló el arte por el arte como forma aceptada por la burguesía de neutralización del arte.

2. La discusión Benjamin/Adorno: empezando a poner los problemas sobre la mesa

Para empezar, el problema problema de base es, cómo no, el mercado. Benjamin dirá, que tratando de escapar de la mercantilización el arte se verá abocado a la teología negativa en forma de arte puro, a saber, al arte por el arte, cuya base es la forma, la forma sin contenido. Sin embargo, **Adorno defenderá que la forma puede ser en sí misma, política**. Como ejemplos, el “Guernica”, “Madame Bovary” o los cuadros de Constable, en los que por medio de pintar las zonas rurales de Inglaterra de manera bella, armoniosa y bucólica sublimaba las revueltas que estaban ocurriendo. De ahí que arguya que la falta de conflictos, los conceptos de “armonía” o “belleza” son propios de las clases dominantes. Ante esto, propondrá la **“forma dialéctica”**, expuesta entre otros, en la música de Schoenberg.

En este contexto es interesante analizar la obra de Marcus Harvey “Myra” (1995). Un retrato de una enfermera que cometió crímenes con niños. Es un retrato bello, cercano al arte pop, sin embargo, algo nos revuelve al saber que el retrato está pintado con huellas de manos de niños. Aquí el horror nos habla desde la representación y la belleza. Aquí está la forma dialéctica de Adorno. Además, si atendemos su idea de que después de Auschwitz no puede haber arte, que el arte tiene que ir a negro, tiene aquí una extraña respuesta.



Tras leer a Celan, Adorno matizó esta frase y **defendió que lo que no podía concebirse era un arte “divertido”, un arte que plasmara el horror desde la belleza**. Sin embargo, no representar el horror puede ser una decisión ética, aunque también, como ha señalado Ranciere, puede ser una autoprohibición. El hecho de representar el horror desde el trauma de las manitas de los niños, o desde los píxeles de la televisión en “Cadáveres de presos muertos en los bombardeos de la OTAN contra la cárcel de Istok, Mayo, 1999.” (2010) de Simeón Saiz. Es en la forma donde la representación tiene la capacidad de rompernos, tiene razón Adorno. No obstante, esta forma no tiene por qué concretarse sólo en la pintura, recordemos el “Lamento de las imágenes” de Alfred Jarr (1994-1998).

En definitiva, ¿Cuál es la función del veredicto Adorniano cuando su resultado ha sido más representaciones sobre la Shoah? Quizá la respuesta se encuentre en la situación del arte tras el fracaso de las vanguardias. Es posiblemente el pensamiento más radical en cuanto a la relación entre arte y violencia y, quizá por eso, es más una provocación que **retratada de liberar al arte de su función de representante y estatizador de la violencia**.

3. Adorno sobrepasado: de la pérdida de aura a la mirada dispersa

Volviendo a la preocupación Adorniana de la caída del arte en el mundo del mercado, será Benjamin quien desarrolle esta idea y la lleve a un terreno capital para nosotros. Utilizará el concepto de **fantasmagoría**, la mercancía misma en la que el valor de cambio encubre ya el valor de uso, es el proceso de producción capitalista en conjunto. El mismo Marx apuntó que esta doble forma de valor convertiría la mercancía en algo esencialmente abstracto, cuyo goce concreto es esencialmente imposible, en eso consiste el “carácter fetichista”.

Todo el “Libro de los Pasajes” Benjaminiano tiene que ver con este carácter expresivo de los productos industriales, que ya en el siglo XIX dejaron de ser inocentes. En los primeros grandes almacenes, las exposiciones universales, será donde Benjamin encontrará las **imágenes mágicas del siglo, las imágenes desiderativas colectivas con las que se compensan las heridas de la ordenación social de la producción**. La mercancía había liberado a los objetos de uso de la necesidad de ser útiles, por tanto, el límite que separaba a las obras de arte se convierte en extremadamente precario. Si, además, añadimos la

reproducción técnica y la pérdida del aura el límite desaparece, algo que Adorno no puede permitir.

Ambos pensadores creen sin fisuras en la capacidad del arte como forma de pensamiento, como forma de iluminar la realidad, sin embargo, sus posiciones serían casi encontradas. Por un lado, para **Benjamin**, la reproductibilidad del arte puede convertirlo en un instrumento emancipatorio, o al menos democrático y entendía la capacidad dialéctica como un “chispazo de luz”, deudor tanto del surrealismo como del teatro de Brecht. Por otro lado, **Adorno** defenderá a ultranza la autonomía del arte y la defensa del aura, si bien dejando el misticismo idealista y buscando la mirada dialéctica de la que hemos hablado antes, que se basa en una no resolución de los antagonismos sujeto/objeto, y a partir de ahí, apelar a la política.

Desarrollándolo un poco más, Walter Benjamin, en “*la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*” expone cómo hacia 1900 esta reproductibilidad había alcanzado a todo el arte por un lado, y por otro había conquistado un lugar propio entre los procedimientos artísticos, como el cine o la fotografía. Sin embargo, hasta a la más perfecta reproducción le faltará algo, el aquí y ahora de la obra, el **aura**, que se basa en el valor cultural de la obra. La sociedad actual sustituye este valor cultural por la autenticidad de la obra. Un Tiziano no es ya valioso por formar parte de los rituales de poder de Carlos V, sino que es valioso por ser auténtico. Sin embargo, Adorno defenderá la autonomía del arte frente al valor de culto, pero también la contemplación, como praxis liberada del hechizo del trabajo, así como también lo haría Rancière.

La sociedad actual convierte en un reto el trabajar con la **experiencia dispersa**, distraída, que diría Benjamin. Sin embargo, como señalaría **Didi-Huberman**, es importante no perder la humanidad de la mirada, la experiencia de que **nos mira lo que miramos**. Para ello, parémonos en la obra “Die” (1962) de Tony Smith, en principio una obra minimal, tautológica, un cubo de unos 1,82 metros. Sin embargo esto no queda aquí, siguiendo con Huberman, el acto de mirar no abre un vacío que nos mira, no concierne y, en definitiva, nos constituye. Mirando la obra de Tony Smith nos daremos cuenta que, de entrada, esta tiene una presencia y que, delante de ella tenemos que tomar una postura. Nuestro ver se inquieta, eso es lo que saben hacer las obras de arte. Y entonces nos daremos cuenta de que tiene una medida similar al de un humano medio, que remite incluso a un féretro. Es innegable que esta obra tiene un aura, pero un aura como “reflejo de lo humano”, tal y como quería Adorno.



Y es que, deshumanizar lo que miramos, aunque sea un simple cubo, abre la puerta a la barbarie, a deshumanizar también al otro. Ahora, podemos entender el ahora como algo independiente del objeto y más cercano al sujeto. En Huberman, **el aura no está en el objeto artístico, sino en la forma de mirarlo** y esto abre la puerta a una forma de percepción: la **recepción contemplativa**. Es precisamente aquí donde la diferencia entre Benjamin y Adorno se vuelve abismal, posiblemente porque Adorno nunca aceptó el reto de las nuevas posibilidades de recepción que se abrían con la sociedad moderna, así como sí hizo Benjamin. Por eso, Adorno nunca se planteó de qué manera este tipo de experiencia queda enormemente afectada.



Ahora entendemos la defensa de Charlie Chaplin que hace Benjamin, como una obra de arte que es capaz de trabajar sobre la mirada dispersa de las masas, a la par que la hace crítica, justo al contrario de lo que haría un Picasso. Sin embargo, en la obra de Uklanski, “Los nazis” (1998) podemos encontrar una crítica demoledora a este tipo de mirada distraída. En una vista panorámica

aparecen diferentes imágenes de nazis, pero son fotos históricas, sino que son actores que han hecho de nazis en el cine. Y así, si durante la película estuvimos distraídos, esta obra nos obliga a pararnos sobre la manera en la que el cine crea nuestras imágenes sobre la guerra, cómo los nazis han quedado a veces incluso como mitos... Y volvemos a Adorno cuando decía que lo positivo, el progreso tecnológico en la producción masiva, es en realidad lo negativo: **la audiencia masiva deja de experimentar la música o el cine y lo acaba consumiendo como un objeto fetichizado**. Es precisamente esta **mirada distraída la que puede llegar a permitir que los símbolos fascistas se extiendan a sus anchas**. (No puedo dejar de pensar en la figura de Hans Landa, Christopher Waltz en “Malditos Bastardos”).

No obstante, todavía hay algo de lo que podemos sacar partido, y es el concepto benjaminiano de **recepción en la dispersión**. Una dispersión que, lejos de la dispersión de Brecht entendida como evasión del mundo real y sus problemas, es consecuencia directa del cambio profundo en la percepción humana y, por tanto, un desafío para el arte. Precisamente si conseguimos, como dice Benjamin, trabajar con este tipo de mirada lejos con conceptos completamente inutilizables para el fascismo conseguiremos un arte que tendrá que enfrentarse a nuevos retos, lejos ya de los eternos términos de la estética idealista.

4.- Las revueltas del 68 y el mundo del arte

El año 1968 fue un año fundamental para las revueltas estudiantiles. Desde París hasta México, pasando por Praga, hubo levantamientos no sólo contra un obsoleto sistema de enseñanza, sino contra el modelo de sociedad al completo. El 5 de Mayo se producen los primeros choques contra la policía en la **Sorbona de París** y poco a poco se va extendiendo por todo Francia, gracias a la solidaridad de los trabajadores. Sin embargo, fue una revolución sin programa, sin cambios a corto plazo, que acabó tan fugazmente como empezó. No obstante, es innegable que fue un momento de importantes **cambios sociales y epistemológicos**, alentados por las aportaciones de intelectuales que estuvieron muy presentes en las barricadas del barrio latino.

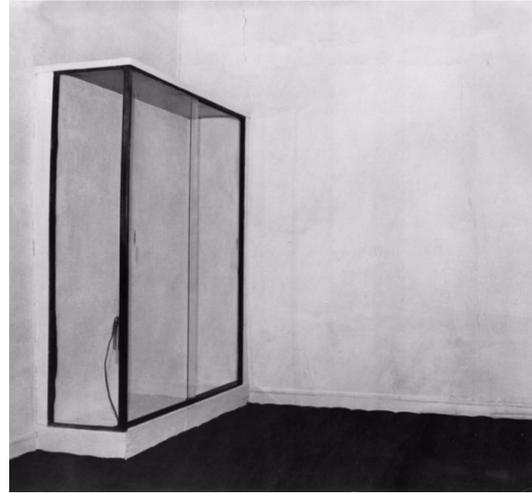
Herbert Marcuse fue, para muchos, el ideólogo de las revueltas del 68. Defendía que el ser humano vivía en represión, infeliz y ajeno a sí mismo, por la opresión de los dictados de la sociedad mediante la manipulación del lenguaje, las artes, y la cultura en general. **Wilhelm Reich**, quien intentaba conciliar el psicoanálisis con el comunismo y sería conocido por su defensa de la sexualidad libre y su puesta en jaque del papel de la familia tradicional. La actitud de **Jean Paul Sartre** sería incluso más radical, encarnando el papel de artista comprometido en todas las causas progresistas de la época. Para él, la soledad que provocaba la sociedad de consumo deriva en un sistema en el que los individuos eran tratados como piezas intercambiables.

Durante las revueltas serían muy importantes la producción de carteles y dibujos, realizados en su mayoría en el “Taller Popular” de París, por artistas convencidos del papel comprometido y político del arte. Las teorías formalistas empezaban verse como inútiles y profundamente capitalistas. A partir de aquí, comienzan a preguntarse sobre la posición del arte, su relación con la vida y su capacidad de transformar la sociedad. **La Internacional Situacionista**, movimiento artístico e intelectual parisino, “**la vida en sí debía ser un arte**”, sólo así el individuo podría acabar con la vida capitalista y encontrar la libertad. Así lo creía **Guy Debord**, quien apostaba por un arte anónimo y colectivo.

No es que el arte se expandiera hacia el exterior (la vida social), ni mucho menos hacia el interior (abstracción), se trataba de *desartistizarse*. De romper con conceptos románticos, como la belleza, y sustituirlos por otros, como la fealdad, lo abyecto, o lo informe. Se trataba, en definitiva, de la “**desmaterialización**”: un tipo de arte que tiene el concepto como motor y como acción en aras de perturbar la experiencia estética tan defendida por Adorno. La crítica **Lucy Lippard** explicará, “*Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte (...) Pero quizá estas nuevas formas solo pueden ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte*”.

4.1.- La producción como arte: algunos precursores

El arte de esta época está fuertemente marcado por una actitud de búsqueda hacia otro modo de expresión que se **alejara del mercado y se acercarse a la política**, un arte que volviera a tener contenido. Pondremos algunos ejemplos. En 1960 Piero Manzoni presentó la acción “Consumo de arte dinámico por el público, devorar el arte” (1960). El artista, sentado en una mesa, hierva huevos y se los da a los asistentes tras imprimir en ello sus huella con tinta. En esta obra Manzoni conduce la obra al punto máximo de proximidad con el espectador, el objeto artístico entra en su cuerpo y es digerido, aportando nutrientes desde un punto de vista tanto material como inmaterial, porque es arte. Es de hecho, casi una acción de eucaristía, parece como si Manzoni nos dijese: *“tomad y comed todos de él, este es mi arte”*. Con su ironía característica sirve el debate sobre **qué es el arte y sobre la figura del artista**.



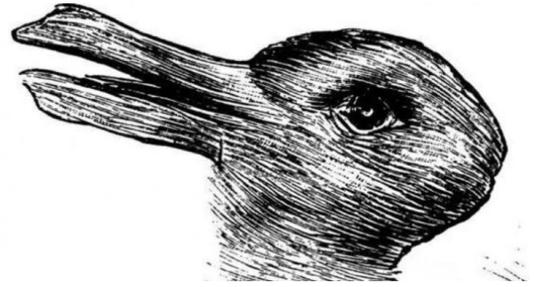
Yves Klein, por otro lado, empezó, a finales de los 50, a exponer el vacío. No es una pieza reproducible, ni única ni catalogable. Es simplemente un espacio ideal cuyas propiedades pueden ser trasladadas a otro, se pueden repetir las **circunstancias de la obra**. “El Vacío” (1958). Es interesante como **Joseph Beuys** se convierte en sus acciones en una especie de chamán que conecta el mundo mágico, natural y opuesto a la conciencia cansada de la civilización. “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta” (1965) y “I like America and America likes me” (1974).

4.2.- Minimal y conceptual

A partir de la exposición “Estructuras primarias”, celebrada en el Jewish Museum de Nueva York en 1966, el arte minimal comenzó a ser conocido por todo el mundo. Destacaron escultores norteamericanos como Carl André, Dan Flavin, Donald Judd o Robert Morris. A partir de aquí se han clasificado como minimal todas aquellas obras que utilizan formas geométricas básicas, regulares y simétricas, materiales característicos pero planos e inexpresivos, que buscaba la forma mecánica, que borrara cualquier posible huella del autor.

Estas propuestas estaban determinadas en gran medida por la psicología de la forma, que defendía que la percepción era un fenómeno compuesto por dos tipos de elementos, uno físico y otro interno, de manera que un mismo estímulo puede ser percibido de manera diferente en dos personas. Wittgenstein dirá que su dibujo “Pato. Conejo” funciona como

anzuelo para la mente y como su efecto tiene que ver con la necesidad constante de explicarlo, con la resistencia a las interpretaciones estables. En definitiva, la necesidad de un **espectador activo** para activar la obra. Y es que lo que nos propone el minimal es una ruptura con la visión tradicional, no podemos quedarnos en la contemplación, tenemos que participar en la obra.



Esto abrió la puerta de lo que llamamos arte conceptual, obras que ponen el énfasis en los componentes mentales del arte y su recepción, no tanto en la forma. Vemos aquí otra de las consecuencias de la “desmaterialización” de Lucy Lippard. La grupo Art-Lenguaje publicará en su revista en 1989 un artículo escrito por Joseph Kosuth que decía: “*Desde Duchamp todo el arte es conceptual porque sólo existe conceptualmente*”. En obras como “For colours, four words” (1966), del mismo autor, podemos ver lo tautológico de este arte. Sin embargo, en este traslado de la carga artística a lo cognitivo se produce una expansión del campo del arte, por ello, lo conceptual estará muy presente en la mayoría de obras posteriores.

Obras como “Titled arc” (1981) de Richard Serra o “Obstrucción de una vía con un camión de carga” (1998) de Santiago Sierra acercarán el minimal al conceptual y al mismo tiempo alejarán éste de sus inicios lingüísticos y lo acercarán a la política.

4.3.- Feminismos

Sin embargo, en el minimal **la mayoría de artistas eran hombres, blancos y occidentales**, algo que comenzará a cambiar a partir de la década de los 70. La irrupción de los estudios culturales, la teoría queer y, sobretodo, el feminismo serán determinantes en las prácticas artísticas, que se acercarán mucho más a la vida y a la política.

El feminismo nació con la irrupción en el espacio público de las sufragistas en el siglo XIX, pero fue a partir de ocupar un lugar en las fábricas durante la primera guerra mundial cuando comenzó a ser un movimiento realmente visible. No obstante, el lugar de la mujer en las vanguardias fue el del segundo plano y el de la imagen fetichizada.



Aunque podemos recordar cómo **Claude Cahun** nos decía en los años 20 que no había una imagen que casase con la realidad del ser, pues este carecía de un ser auténtico e inamovible, en obras como “Autorretrato” (1928). Algo similar a lo que busca **Hanna Hoch** cuando en “Fotomontaje” (1920) ofrece una visión flexible y mutable de los cuerpos. En esta misma época **Joan Rivière** publicó un texto: *la feminidad como mascarada*, que hablaba del

comportamiento que adopta la mujer cuando compartía espacio público y laboral con el hombre. Según el psicoanalista, la mujer se pone una **máscara**, acentuando su feminidad y convirtiéndose en lo que el hombre quería.

El final de la segunda guerra mundial vino acompañado de un repliegue de los asuntos relativos a la moral pública. Sin embargo, será en los años 50 y 60 cuando la experiencia individual de cada mujer adquiera una dimensión social, y la experiencia personal se convierta en una vía de análisis político. En definitiva, la idea de que **lo personal es político**. Esta ola neoconservadora provocó lo que Betty Friedan llamó la enfermedad de las mujeres americanas del siglo XX: **la agorafobia**. Será la artista Louise Bourgeois quien más trabaje con esta patología, representando a una mujer acéfala, totalmente reemplazada por el hogar, "Mujer-Casa" (1946-47).

A partir de los años 60 las contribuciones de Foucault y Althusser pusieron de relieve que los discursos que nos rodean nunca son inocentes, que construyen nuestra percepción de la realidad, y por tanto, que nos sitúan en un papel concreto, un "yo mismo". Este tema trabaja **Valie Export** en "Cine para tocar y palpar" (1968), donde permitió tocar sus pechos desnudos a hombres que salían de un cine porno, de manera que ella, **a través de su cuerpo** decidía quién podía y quién no podía tocarla, proclamaba su independencia. Veremos también a **Hanna Wilkie** trabajar sobre su cuerpo en "SOS Starification Object Series" (1974-1979).



Por otro lado habría mujeres que trabajando sobre **objetos tradicionalmente femeninos** que reactivarían para oponerse al marco tradicional. En esa línea "The dinner party" (1970-74) de **Judy Chicago** y "Semiotics of the Kitchen" (1975) de **Martha Rosler** que presentaba los objetos de la cocina de un modo amenazante, bajo una apariencia de programa de cocina. Igual de amenazantes que los objetos domésticos que acosan a la mujer en las obras de **Rosemarie Trockel**.

A pesar de todo, la crítica que se hará sobre esta generación será muy simple: el movimiento feminista ha sido principalmente **norteamericano, europeo y burgués**. Por tanto, gracias a las aportaciones de feministas negras a partir de los 70, se comenzó a deconstruir el concepto de género como creación absolutamente estable. Así, Elizabeth V. Spelman acaba con la idea de *mujer genérica* ya que oscurece la heterogeneidad de las mujeres y corta un análisis muy importante para el movimiento feminista. A partir de aquí el debate entre el miedo a caer en el **etnocentrismo o en esencialismo** y abandonar la defensa de la igualdad y **atomizarse** ha estado muy presente en el movimiento.

Sobre este tema analizaremos la obra de **Patty Chang** "Melones" (1998) que denuncia el cuerpo real como producto de ficciones sociales, y el control de las mujeres sobre las propias mujeres. Si aceptamos con José Luís Pardo que la comunicación de masas es una

manera de relacionarnos con nosotros mismos, de crear nuestra propia identidad, veremos la obra de Chang con otros ojos. Ya que durante toda la propuesta utiliza el plano televisivo y el espejo lacaniano para dar a entender la creación de identidad por parte de su tía, figura femenina que le inculcó la realidad patriarcal.

5.- La muerte del autor: el apropiacionismo

En estas fechas aparece un importante texto de **Roland Barthes**: *La muerte del autor*. En él se describe la escrito como un lugar neutro, compuesto, al que va a parar nuestro sujeto, donde acaba por perderse toda identidad. **Es el lenguaje, no el autor el que habla**, el único poder del autor es el de mezclar escrituras, convertir el texto en un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.

Posteriormente, **Michael Foucault** se preguntará en *¿Qué es un autor?* por las condiciones y formas en las que aparece algo así como el sujeto autor, de manera que la **función autor** es característica del modo de existencia y operatividad de algunos discursos. Sin embargo, Foucault sí que reconoce un tipo de escritura en la que la referencia al autor es imprescindible, la que él llama **discursiva**, aquella que funda una línea de pensamiento sobre la que los siguientes escritores tendrán que volver, como en Freud y Marx en el psicoanálisis y el marxismo, respectivamente.

La **práctica apropiacionista** será la propuesta artística que más fácilmente relacionable con este fenómeno. En definitiva, el apropiacionismo es una **crítica a la representación**, entendiendo representación por todo cuanto nos rodea y nos modela en sociedad, de manera que no queda en un mero repliegue tautológico. De manera que es una práctica especialmente importante para el análisis del signo representacional del poder de las instituciones culturales y la historia del arte. No sería aventurado afirmar que la teoría de la **posmodernidad estética** es, en gran medida, la denuncia del material políticamente activo que reside en toda representación como garantía mantenedora de un sistema de poder. Nos recuerda a la fotografías que Sherrie Levine tomó de Walker Evans en "After Walker Evans" (1981).



5.1.- Los nuevos papeles de los artistas

Siguiendo a Foucault, busquemos aquellas funciones que el autor adopta en la sociedad actual. Lejos ya del tradicional artista genio, se comprometen más con su contexto y pretenden trabajar con el espectador, presentando su trabajo como **analistas o como historiadores**.

Analizando la obra de **Teresa Margolles** presentada en 2009 en la bienal de Venecia veremos cómo desde diferentes prácticas aborda la cuestión de las mafias narcotraficantes en México. Trabaja por tanto, como **analista**, de la misma manera que lo hace **Hans Haacke** cuando utiliza medios propios de la sociología (como las encuestas) para presentar los conflictos existentes entre arte y organización cultural. Veremos que este trabajo **sale también de los circuitos tradicionales del arte** con obras como “Inserción en circuitos ideológicos. Proyecto Coca-Cola” (1970) de **Cildo Meireles**, que escribió la frase “Yankees Go Home” sobre una botella de Coca-Cola y la devolvió al circulación, al mismo tiempo que instaba a la gente a hacer lo mismo.

Fuera de estos circuitos encontramos obras como la de Arthur Barrio “Bultos sangrientos” (1970) que dejaba bultos sangrantes con forma humana por las calles de Brasil para denunciar los escuadrones de la muerte de la dictadura. O la obra “Inmigrantes” (2001) de Jesús Rodríguez, en la que el artista colocó en la playa de Tarifa una hilera de ramos de flores. Símbolos tanto de bienvenida como de desenlace fúnebre.



Y, desde luego, fuera de los espacios tradicionales se situará también toda una corriente de analistas que trabajarán con la naturaleza. Los “Túneles solares” (1973-76) que Nancy Holt instaló en medio del desierto o la magnífica obra de Smithson “Spiral Jetty” (1979), que trabaja con las concepciones de *Site/Non-site* para diferenciar entre la obra en sí (site) y su exposición en el museo por medio de documentación, mapas o imágenes.

Por otro lado, encontramos aquellos artistas que han trabajado prácticamente como **historiadores**, siendo la plasmación del modelo benjaminiano de historiador que propone modelos alternativos de historia, más allá de los relatos autoritarios y estabilizadores. En el texto *“Sobre el concepto de historia”* de Walter Benjamin aparece la idea de la apertura del tiempo, de la historia como algo no cerrado. Frente al historicismo, que cierra la historia Benjamin propone una historia abierta, lejos de la oficial escrita, muchas veces, sobre las tumbas de los olvidados. El historiador tiene la tarea de ir más allá de la simple visión de la catástrofe, actuar y traer lo olvidado a lo presente, **reviviendo a los muertos y reparando su sufrimiento**.



En el “Memorial de Berlín” (2005) podemos ver cómo la memoria está sitiada por la historia. Los cuadrados de hormigón de la superficie esconde los nombres de los judíos asesinados que aparecen en la planta inferior. Es como si tratasen de que los muertos hablaran lo menos posible para poder así seguir adelante. **La mera sucesión de hechos buscada por el historicismo no permite actuar a la memoria**, algo que podemos

ver en los memoriales, donde los nombres propios confluyen en un gran relato de historia.

Por otro lado, la película de Farocki “Despite” (2007) nos enseña la rutina, el día a día en los campos, de manera que “*La indecible banalidad del mal*” de Hannah Arendt se nos venga inmediatamente a la cabeza. Además, nos presenta otro de los ejes centrales de estas prácticas, el archivo y al necesidad de documentación. Como por ejemplo “Archivo” (1987) de Boltanski, quien expuso cientos de fotografías de niños muertos durante el Holocausto. Estas fotografías se nos presentan como el *esto ha sido* barthesiano. Y si es cierto que todas las imágenes tienen un velo pero, como las de Boltanski, **algunas son capaces de rasgarlo un poco, de mirarnos**. Si bien se podría dudar de la veracidad de la fotografía por su posibilidad de manipulación, este *esto ha sido* se nos presenta como inevitable en nuestra percepción de ésta. Esto es precisamente lo que le permite a las obras hacernos imaginar.

Una vez aquí, podemos preguntarnos qué políticas del deseo sirven de impulso a las diferentes iniciativas de inventario y a sus modos de presentación. **Suely Rolnik** nos explicará que, en Latinoamérica, por ejemplo, las dictaduras han marcado los cuerpos y la producción de los artistas de manera determinante, marca que puede durar hasta la segunda o tercera generación. Lo que está claro es que la realización de la obra depende del efecto en la subjetividad de quien participa en ella. Esto ocurre en la obra “Lonquén. 10 años” (1989) donde nos obliga, como en un *vía crucis*, a recordar todo lo que pasó, hay que leer lo que pasó, pensarlo críticamente y finalmente, **permitir que la obra nos modifique**.



Llegados a este punto conviene recordar la diferencia que venimos reivindicando. La memoria, por un lado, el contacto del presente y el pasado, **la memoria como algo vivo**, lógica sobre la que se sustentan las prácticas artísticas. Por otro lado, **la historia sería su contraparte**: el relato oficial, legitimado y estático. Además, hemos visto ya cómo la historia puede asediar la memoria.

Sin embargo, esta relación no es tan fácil. En una relectura de Benjamin nos damos cuenta que el filósofo propone una historiografía atravesada por la memoria, esto es, un punto medio. De hecho, muchas de las prácticas que hemos visto no se limitan sólo al archivo y nos permiten de alguna manera, cuestionar la historia por medio de la memoria, inscribiéndose así, como decíamos al principio, como historiadores benjaminianos.

Dentro de lo que Ernst Van Alphen llama **la crisis de la memoria** podemos entender cómo el uso poco crítico de recursos como el cine, la fotografía o el archivo conducen al historicismo tradicional, sin embargo, cuando se usan de manera crítica se convierten en resistencias a esta crisis. De alguna manera, el arte establece las condiciones para relacionarse con lo sucedido, subvirtiendo la temporalidad tradicional. Aquí podemos insertar el trabajo de director de cine Forgàcs, quien, en su obra, trabaja con la difícil relación entre tiempo personal y tiempo histórico.

5.2.- La recepción de las nuevas propuestas

Ahora vemos que el autor no desaparece del todo, al fin y al cabo, es quien formaliza la obra. Sin embargo, como hemos visto, cambia la relación con la obra, de la misma manera que cambia la relación con el espectador. Y es que en las prácticas artísticas contemporáneas la obra queda prácticamente desactivada sin la mirada crítica del espectador. Por ello, como Didi-Huberman expuso en 1992, la posición de quienes reniegan acriticamente del arte contemporáneo es contradictoria, ya que parten de una impotencia absoluta para “mirar” las obras. En el ensayo del mismo autor *“Lo que miramos, lo que nos mira”* defiende que las obras ahora nos miran al mismo tiempo que nosotros las miramos a ellas, de la misma manera que Hal Foster recupera a Lacan cuando afirma que “el sujeto está también bajo la mirada del objeto, y está tocado por él”, en definitiva, el *punctum* de la fotografía Barthesiano.

De esta manera, ya no será posible la mirada pura que defendía Greenberg, ni la contemplación desinteresada Kantiana. Porque a partir de ahora el ojo que ve tiene sexo, raza y pulsiones, esto es, tiene un contexto. Acudimos a ver imágenes que nos esperan cargados por nuestro propio mundo de representaciones, estamos en el mundo de lo que Rosalinda Krauss llamó *El inconsciente óptico* (1993).

¿Entonces, cómo enfrentarnos a las nuevas propuestas? Pues, en la línea de **Aurora Fernández Polanco**, ampliando el significado del verbo mirar.

Pensemos que mirar es, muchas veces, **imaginar**. Muchas de las prácticas que se dan a partir de los años 60 tuvieron lugar lejos del museo y hoy aparecen como **testimonios de algo que pasó**. Por ello, delante de estas obras estaremos invitados a contextualizar lo ocurrido. Imaginemos, por ejemplo a **Yves Klein** lanzando al Sena sus Certificados de sensibilidad pictórica inmaterial. O la gran bola de periódicos de **Pistoletto**, no tenemos otra opción que rescatarla del espacio aséptico donde se exhibe e imaginárnosla rodando por las calles de Turín en 1967.

Pero mirar también puede ser **recorrer e intervenir**. Tal y como nos ha enseñado el minimal, para activar algunas obras deberemos pasear entre ellas. Siguiendo con Pistoletto, en su obra "Spaziali" (1967) coloca espejos a la altura del suelo, con fotografías realistas adheridas, de manera que no nos queda más remedio que reflejarnos en ellos para formar parte de la obra.

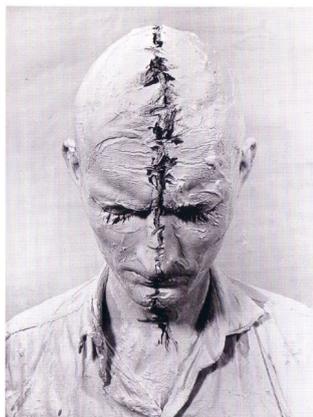


Y mirar, cómo no, también es **leer**, sobretodo después del conceptual. Recordemos, por ejemplo, la obra "Una y tres sillas" (1965) de Joseph Kosuth, quien presenta una silla en tres niveles distintos. Imposible no acordarse de Magritte. No obstante, también se nos puede obligar a leer desde una posición algo diferente. La obra "La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo" (1997-98) en la que Damien Hirst presenta un tiburón disecado en formol nos permite una serie infinita de asociaciones entre lo visual y lo textual.

Evidentemente, mirar es **ver mucho más allá de lo que ves**. En los ochenta el desconfiar de las representaciones se convertirá en la base de la época. Tratan de interferir, desvelar, sabotear los mecanismo de poder no de una u otra representación, sino de La Representación. Tras Foucault, El Poder son poderes, y a estos micropoderes se les opondrá con micro resistencias. Pensemos, sino, en la obra feminista de Barbara Kruger "Tu cuerpo es un campo de batalla" (años 80).

Además, actualmente mirar también puede ser **participar**, en tanto que arte activista, el cual está volviendo a resurgir el viejo espíritu del 68. Es siempre un arte político que se desarrolla en el espacio público, como por ejemplo "Reclaim the Streets" (1996), un movimiento poético, teatral y pragmático que luchó por parar las obras de la autopista M11.

Finalmente, mirar muchas veces es **no poder mirar**. El gran público nunca ha estado a favor de las obras transgresoras, viendo en ellas una mente débil y descarada que sólo quiere escandalizar. Como si fuera fácil llevar a cabo algo tan serio como la transgresión o el escándalo. Sin embargo, nos queremos referir aquí a un arte



que casi no puede mirarse sin el desagrado que provoca la violencia, el asco y lo abyecto, muchas veces aplicados sobre el propio cuerpo de los artistas. Serán los **accionistas vieneses** quien, en los años 60, lleven sus propios cuerpos a la mutilación y la humillación hasta hacerlo irreconocible. Se da también en estas obras una **libertad y afirmación absoluta de la propiedad del cuerpo**, que se reivindica no sumiso. Sin embargo, muchas de estas obras no distan de otras imágenes morbosas e igual de violentas que consumimos a diario. Pero en este tipo de obras **no podemos acercarnos en aras del entretenimiento** o la información y, por ello, no sabemos qué hacer con ellas. Por otro

lado, está la intención de estas prácticas en llegar a **lo real (en sentido lacaniano)**, a

alejarse de la formalización y de la sublimación, buscando la capacidad traumática de lo *real*.

A partir de aquí, tanto el artista como el espectador tienen el camino abierto. Sólo hemos de aprender a mirar con todo nuestro cuerpo, memoria y cerebro y no sólo con nuestros ojos.