

LOS ESPACIOS DEL ARTE. PARA UNA TÁCTICA Y ESTRATEGIA EN LO CONTEMPORÁNEO

Mariano de Blas Ortega
marianodeblas@telefonica.net

RESUMEN

Partiendo de situar al arte en su relación con la noción de 'realidad', se analizan tres espacios del arte: social, representacional y simbólico.

Social. Dos aproximaciones al arte: redefinidora y conformadora de realidad. Bajo ambas se analizan dos aspectos, la función y la producción de arte. La conclusión es que la estructura de Poder en la Sociedad de Consumo reconduce la función redefinidora hacia la conformadora. Se plantea la táctica del 'arte de la ausencia' para una estrategia de la subversión de los modelos establecidos de realidad.

Representacional. Ya no hay progreso en el arte. El arte tratado como un juego. El arte confundido como representación del espacio efímero del ocio. La tecnología como medio del espacio representacional del arte: arte 'artesanal' y 'tecnológico'. Propuestas conciliadoras en las que ambos quedan incluidos bajo un 'espacio total' como superación al arte como objeto en la sociedad de consumo.

Simbólico. Giro lingüístico del arte a la hora de plantear la noción de símbolo: el arte como figura u objeto, el arte como pensamiento mismo. De mostrar y manejar símbolos a ser pensamiento simbólico. Metáfora de los laberintos, un arte multidimensional por mental que supera al trinomio concepto, forma y contenido.

PALABRAS CLAVE: La estrategia del arte redefinidor de la realidad en las tácticas de un arte contemporáneo. Una propuesta integradora.

ABSTRACT

Coming from placing art related with the notion of 'reality', it will be analysed three spaces of art: social, representational and symbolic.

Social. Two approaches to art: redefining and conforming of reality. Under both it will be analysed two aspects, the function and the production of art. The conclusion is that the structure of Power in the Society of Consumption re- drives both functions, redefining and conforming. It is posed the tactic of 'art as absence' for an strategy of subverting the stabilised models of reality.

Representational. Already, there is no progress in art. Art as a game. Art confused as a representation of the ephemeral space of entertainment. Technology as a way of the representational space of art: 'artisan' and 'technological' art. Reconcile proposals where both arts are included under a 'total space' as improvement to art as an object in the Society of Consumption.



Symbolic. Linguistic turn of art when is posing the notion of symbol: art as a figure or object, art as a thought itself. From showing to manage symbols to be symbolic thought. Metaphor of labyrinths, a multidimensional because of mental that overcomes the three ideas of concept, form and content.

KEY WORDS: Strategy of art as redefining reality in the tactics of a contemporary art. A proposal to integrate all.

REALIDAD Y ARTE. EL ESPACIO SOCIAL DEL ARTE

Planteamiento. La idea de realidad es cultural. La relación entre la noción de realidad y lo real se articula entre el pensamiento y el objeto (donde reside lo real). El sujeto se vincula al objeto mediante el sentimiento y el sentimiento se articula lingüísticamente mediante el arte. Esta lingüística genera modelos teóricos que operan mediante el pensamiento y, en este caso, funcionando afectivamente a través de la imagen como pensamiento simbólico.

La cultura es un universo autónomo constructor de realidades. Si la realidad es definida como la «existencia real de una cosa», como plantea Castilla del Pino, siendo lo real la ‘existencia verdadera’ y lo verdadero, como ‘verdad’, es la ‘adecuación del pensamiento a la cosa’, la realidad es el intermediario entre el objeto y el pensamiento. «Nos aproximamos a la realidad con una teoría sobre ella»¹, porque el pensamiento es la articulación de una explicación del mundo. Los seres humanos, al ser capaces de tener conciencia, tenemos la necesidad de reelaborar un modelo teórico mental en el que de alguna manera justificar la existencia, de lo contrario, nos dejamos morir. Es el paso del placer a la alegría (según José Antonio Marina); del dolor a la pena. El placer y el dolor es un sentimiento compartido con los animales; la alegría y la pena se mueven en la esfera de la conciencia y en el tipo de sentimientos que los humanos tenemos. Esto implica dos consecuencias. La primera, un interés por la realidad ontológica, es decir, el concepto del ser ‘después’ de lo físico (metafísica). La segunda, que los sentimientos son lo que configura la personalidad diferenciada de la persona, pero que, además, son los instrumentos por los que se vale «el sujeto para interesarse por la realidad y organizarla subjetivamente»². En esta línea estaría la diferencia entre miedo y angustia que Heidegger, después de Kierkegaard, lo habría de elevar a la consecuencia de la mera existencia del ser humano³. El arte es una herramienta lingüística mediante la cual el pensamiento, vía

¹ (CASTILLA DEL PINO. 2000, p. 56).

² (CASTILLA DEL PINO. 2000, p. 57). Marco Aurelio en el siglo II establecía la diferencia entre el hecho físico y el sentimiento del mismo, ya que el segundo se podía relativizar, en cuanto que mostraba la diferencia entre el daño (hecho físico) y la ofensa (sentimiento): «Elimina el sentimiento de haber sido ofendido y eliminarás la ofensa».

³ El miedo tiene un objeto y es común al que sienten los animales. La angustia carece de objeto y de una motivación concreta, pues su «motivo» es la existencia misma, el peligro que emana del «*Dasein*» (el estar presente) (HEIDEGGER. 1951, p. 40).



los sentimientos, se vale para articularse. Desde luego que el arte es, de entrada, una herramienta de cohesión social, para diferenciarlo de otras herramientas de los sentimientos, que no es que sean más íntimas, sino que no elaboran un discurso que se extrapole del sujeto que lo ha producido, para convertirse en un artefacto cultural que emita respuestas y reelabore cuestiones en el entorno de la formulación de señas de identidad culturales. Es decir, los modelos teóricos con que nos explicamos la realidad. Estos modelos no se expanden mediante la demostración, sino por la persuasión⁴. Se articulan mediante la imagen. Imagen que es capaz de persuadir para, inmediatamente, entrar en el debate de la demostración o no⁵.

Después de establecer que el pensamiento es el intermediario entre el objeto y el modelo teórico mediante el cual construimos la realidad, cuando la vinculación afectiva se establece con los objetos el mecanismo no es directo, sino que también hay otro intermediario, en este caso las imágenes del objeto, que son construidas (mentalmente) por el sujeto⁶. Es entonces cuando de nuevo aparece otra dicotomía en la metodología de la comunicación, de la persuasión-demostración, en cuanto el 'decir' y el 'expresar'. El pensamiento se dice, mientras que el sentimiento se expresa⁷; siendo que la articulación de la expresión es persuasiva, lo que es en su conjunto el discurso mediante el cual se establece ese modelo teórico con el que construimos nuestra noción de realidad, nuestras señas de identidad de relación entre cada yo y el mundo. Los modelos teóricos que son consensuados por un colectivo se transforman, en mayor o menor medida, por causas endógenas o exógenas⁸. Esta ideología

⁴ (OSAKAR. 1994, p. 25). Aunque en este caso Osakar se refiere al concepto de «Circularidad» en la historia del arte, en cuanto que la persuasión se sustenta en que los hechos y los objetos analizados «son conocidos, pero no sabidos». Precisamente ese punto es relevante en el arte, en cuanto que el arte y sus obras son «conocidas» (en el sentido de reconocimiento, o si se quiere, de identificación), pero eso no implica que sean comprendidas, es decir, «sabidas».

⁵ Platón ya planteaba las dudas que suscitaban las imágenes para pasar de la persuasión a la demostración en la alegoría de su «Caverna». Recientemente David Hockney (HOCKNEY. 2001) plantea que desde el comienzo del siglo XVI muchos artistas occidentales utilizaron la óptica (espejos y lentes) para pintar. Los historiadores argumentan que si bien la cámara oscura está probado que fue utilizada, las lentes no. El modelo de Hockney es persuasivo, sobre todo cuando se le ve en el vídeo sobre el mismo tema, realizando las pinturas conforme a su teoría. Empero, la ciencia (en este caso la historia del arte) necesita de una demostración. Sin embargo, la separación tradicional, escolástica, que separa sentimiento de razón (persuasión de demostración), vinculando al primero con la imagen, está en crisis. La fisiología y la psicología más reciente demuestran que ambas están interrelacionadas. Goleman estudia la inteligencia «racional» que interactúa en el mundo, con los sentimientos (GOLEMAN, 1997- 1995). Es más, razón y sentimiento interactúan para auto engañar(se) al sujeto, para protegerse del sufrimiento y la frustración (GOLEMAN, 1997-1985) (ver también la pionera en el tema: FREUD, 1936).

⁶ (CASTILLA DEL PINO. 2000, p. 59).

⁷ Pero la expresión de un sentimiento en los humanos puede ser representada, al contrario que en los animales. Se puede expresar (como decir) lo contrario de lo que se siente (de lo que se piensa) (CASTILLA DEL PINO. 2000, p. 66). Se hace una instrumentalización mental del sentimiento, dicho de otra manera, el sentimiento es cultura.

⁸ En nuestra presente cultura tan cambiante, especialmente como actitud conceptual, como «modelo teórico de pensamiento», puede resultar difícil comprender culturas que han tratado





de la transformación es paradigmática en nuestra cultura occidental. Desde luego que la estructura socio económica de incremento de la producción ilimitado y constante en aras de una venta (consumo) que también, por demás, incremente (¿perpetuamente?) el beneficio, forma parte intrínseca de ese equilibrio en movimiento hacia delante (como una motocicleta) en la que parece inmensa nuestra cultura⁹. El modelo teórico sería un constante cambio superpuesto a una inamovible ideología. En esta situación, el arte como artefacto cultural opera bien redefiniendo el concepto de realidad, bien conformándolo¹⁰. De aquí se plantean dos aproximaciones.

La primera corresponde a una doble función en el arte. Una función sería la de mostrar las aproximaciones subversivas en la realidad contemporánea. Otra la de conformar la ideología oficial, la de las señas de identidad del orden establecido. Cuando una cultura tiene grandes periodos de estabilidad y los cambios, si los hay, son lentos, sólo la segunda función, la conformadora, aparece. El arte románico o gótico corresponden a largos periodos de estabilidad ideológica. Con el Renacimiento aparece una gran ruptura que inicia una ideología del cambio constate en progresiva aceleración, en la que la ecuación de las dos funciones, la conformadora y la redefinidora, persiste. A partir de aquí los ismos de periodos cada vez más cortos se van sucediendo; mientras el ismo anterior conforma, el nuevo va apareciendo en la superficie socio-cultural emergiendo con velocidad de crucero desde las profundidades del desconocimiento (a veces desprecio), a un sucesivo incremento de la cotización hasta desembarcar en las orillas doradas del panteón de lo sagrado-consagrado, para gozar de las mieles y los laureles de ser un arte conformador. Desde las pinturas negras del legendario Goya, hasta los míticos impresionistas y el gran santo mártir Van Gogh, para llegar a los rituales de las vanguardias con sus procesos de cenicientas, con la calabaza incluida de pasar de moda, al dar las doce, justamente cuando entran en el panteón momificado de los museos de aclamadas peregrinaciones turísticas¹¹. Practicantes de un peregrinaje experto en celebrar los sacrificios de sus esperpénticos viajes de pies cansados, bolsillos rápidamente vaciados, recuerdos en inútiles objetos y compras y fotografías y vídeos de aficionados, que por cierto nunca visitarán sus museos locales. Es decir, el madrileño visitará el Louvre, pero nunca el Prado; y el neoyorquino el Prado y el tablo de la Cava Baja pero nunca el Metropolitan ni el Harlem. Este paso de pantalla virtual de redefinidor

de perpetuar la estabilidad. Paradigmáticamente pueden ser las tribales, o las estatales del Egipto y la China clásicas. Sobre este último país hay un apasionante trabajo en donde se muestra la confrontación a finales del XVIII entre China (inmovilista) e Inglaterra (PEYREFITTE. 1990). El conflicto es resuelto finalmente por la imposición de los ingleses del cambio por la fuerza, en la ignominiosa Guerra del Opio de 1840. ¡El Imperio Victoriano imponiendo la venta de droga al por mayor!

⁹ Este símil con la motocicleta se podía comparar al del caballo, referido a aquellas culturas que basaban su equilibrio en una constante expansión mediante la conquista y expolio mediante las guerras, la colonización, etc. El hecho es que son una suerte de huida hacia delante.

¹⁰ (GABLICK. 1998, p. 28).

¹¹ «Momificación de los deseos que es el turismo». Fernando CASTRO FLÓREZ. *ABC Cultural* 2-IX-00.

a conformador, es paradigmático en una frase de Tita Cervera de principios de los noventa, «Macarrón es el Goya de nuestros tiempos».

Ahora por fin se ha aceptado que ese bohemio artista no es un fracaso en potencia, sino que acaso sea el espermatozoide elegido para llegar al *glamour* y la fama inconmensurable del que ha sido santificado-consagrado. Cuando ya están superados los tiempos en que un artista había de ser un artesano de la perfección. Trabajando sin prisa, pero sin pausa, en la consecución de un mayor perfeccionamiento en el arte de hacer más verosímil y más convincente las alegorías ideológicas en el espacio teatral de la ilusión de mimetismo en esa historia maravillosa del «arte y la ilusión»¹², mientras era mantenido por el mecenazgo que le hacía parte de la servidumbre. Ahora la bohemia es el aceptado celibato por el que se ha de pasar antes de la consagración, en la que emerge el artista elegido, «seleccionado», de los olvidados y obviados fracasados colegas que se quedaron en el camino por la fama. Ahora se pueden hacer libaciones y grandes negocios con el escogido santoral de los santos pasados y presentes, del milagrero Midas Picasso y de los elegantes miembros de su congregación Gris y Braque; del asceta Jerónimo Van Gogh; de la comunidad de franciscanos del paisaje Impresionista; del dorado y precoz San Juan Evangelista Barceló; del vendedor de activos financieros a kitsch de producción post-industrial Koons; y del mártir y casi niño Basquiat; y con un par de incursiones a EEUU, allende los mares, se da por terminada esta improvisada lista. Pues bien, ahora precisamente, el arte contemporáneo es aceptado y entendido como un proceso más de producción dentro del marco del ciclo de crecimiento de cualquier empresa y subproducto que fabrique, a saber, nacimiento y tiempos heroicos (en los que hay que invertir en promoción), época dorada (de alta rentabilidad), decadencia (ataque de competidores más agresivos, disminución de las ventas). En el comienzo de las revoluciones industriales, con aparejo añadido de revoluciones de todo tipo, se daba este ciclo conformador-redefinidor-conformador de los 'ismos' sucesivos, de las vanguardias, que tanto coincidía con la dialéctica de la tesis y la antítesis como proceso de cambio hacia una utopía. En donde el arte emergente siempre estaba de parte del luchador por el cambio y el progreso. La redefinición de realidad aupaba una representación de ideas que podían acercarse a creer que era verdad que existía el Progreso. Cuando la parte conservadora, incluso reaccionaria, de la sociedad, por fin aceptaba y asimilaba las ideas no sólo progresistas, sino subversivas de antaño, ese arte que ahora era ya conformador, portaba el relevo de un nuevo re-definidor que continuaba con el proceso. Es decir, se había pasado de entender el papel redefinidor de la concepción de la realidad, al de productor de objetos valiosos, dentro de un esquema de modas. Ahora cada vez más los desfiles de modas se parecen más a las ferias y temporadas de arte. Se presentan 'ismos' sin la idea de la vanguardia con su manifiesto que pretendía dar un aldabonazo que sacudiera el polvo del gusto (y las conciencias); los 'neo-ismos' son groseras deconstrucciones de modelos históricos

¹² (GOMBRICH. 1979).



desprovistos de un entendimiento de su concepto (lo que podría explicar una reactualización), quedándose en la apariencia, en la que el contenido recuerda más a las distorsionadas visiones de otras culturas ‘exóticas’ o ‘primitivas’ (que el pensamiento políticamente correcto de EEUU denomina ‘tribales’). Actualmente, desde las perspectivas del tiempo-historieta, cuando antes era desde la del espacio-tiempo, desde la atalaya del ser ‘superior’ blanco. Ahora el otero de superioridad radicaría en la soberbia de ser joven y la evocación de lo ‘retro’ en la melancolía dulce de lo que es ya viejo. Los movimientos ‘neo’ recuerdan a la idea del *styling* (un producto obsoleto puesto a la venta con una apariencia renovada). Lo nuevo ya ni siquiera tiene el celibato iniciático de la buhardilla de *atelier*, *loft* o estudio sórdido, en compañía de otros hermanos de vicisitudes en garajes de compositores con guitarras eléctricas o investigadores de chips; cobertizos de inventores de bombillas o matrimonios desgranadores de radio; incluso de novelistas en colmena, con un futuro de Nobel, apurando un café con leche en ocho horas de amanuense en mesa de mármol. Todo tiene que ocurrir muy rápido porque antes de los treinta hay que ganar el primer millón (de dólares, por supuesto). El artista, por no ser menos, ha de llegar joven, como la Virginal Madonna de antaño, a los altares de la consagración.

La segunda aproximación trata de la función del arte contemporáneo de sostener, desde su campo, la paradoja contemporánea de la ficción del cambio constante en el inmovilismo (incluso regresión) persistente. Ya se ha apuntado como los planteamientos de representaciones de nuevos modelos mentales de la realidad mediante el arte han ido deviniendo en presentaciones inscritas en la mercadería de la moda y los productos valiosos. Vivimos en un *Mare Nostrum* al comienzo del nuevo milenio, en el que la hegemonía absoluta de un Imperio va acompañada por la de una ideología no menos hegemónica. La acertada expresión de Ramonet, «el pensamiento único», desenmascara una supuesta pérdida de valores de orden. Los males de la seguridad, tanto física como de bienes, por la delincuencia. Los cambios en las condiciones laborales, con sus angustias (estrés), en la fauna de ‘adictos al trabajo’ y ‘psicópatas laborales’ y, desde luego, la inseguridad en el puesto (y sus consiguientes ingresos imprescindibles para mantener y pagar las facturas de una innegociable manera de vivir). Están todos inscritos en una argumentación basada en esa falta de valores de orden y tradición; pero eso es invertir la razón de los hechos. Precisamente esos valores tradicionales de orden, en el contexto del mercado descontrolado del neoliberalismo capitalista, son los que, en su evolución, han llevado a esas indeseables situaciones descritas. El orden ‘victoriano’ de la revolución industrial del capitalismo necesitaba de una represión de las conciencias mediante los valores burgueses que supuestamente organizaban la sociedad en un conjunto ‘civilizado’, en las ‘buenas maneras’ de los privilegiados y su clientela, junto con una injusta desigualdad de la riqueza y las oportunidades de realización y felicidad. Ahora que impera la idea de que el que quiera algo, seguridad, educación, sanidad, libertad¹³, ‘se lo pague’, los

¹³ No hay más que ver en esa ventana a la realidad oficial que cada día se reafirma que es la televisión, la proliferación de anuncios en los que explícitamente se dice que para ser dueño de tu

desmanes y tribulaciones sufridas no son consecuencia de una ausencia, sino de la evolución del proceso de una presencia: los valores del libre mercado para beneficio de unos pocos privilegiados. El contenido del arte contemporáneo refleja esa supuesta falta de valores, poniendo en tela de juicio las apariencias en las que aparentemente se basan esos valores supuestamente perdidos. Las apariencias son la exposición de tabúes, sexo, religión, muerte, cuestionamiento de la belleza clásica. Los valores de orden y respeto son aparentemente vilipendiados precisamente por desmitificar esos tabúes que articulaban una escala de valores, en los que la sexualidad quedaba supe- ditada por la emoción que a su vez se controlaba por el superego de la suprema razón de orden bajo la justificación de la supremacía de lo 'espiritual'. El arte contemporáneo ha arrastrado todo eso, en un desfile iconográfico de irreverencias e ideas sacadas de contexto para ser reutilizables con otra semántica, mientras que el público se desgarraba sus vestiduras al tiempo que interiorizaba, participando en sus vidas, de ese cambio de apariencia de tabúes. El esquema es claro, en una cultura del consumo de bienes que, en la necesidad de incrementar su producción para mantener las ventas, implica un consumo sostenido y a su vez incrementado en unos consumidores que han de seguir trabajando muchas horas para invertir su tiempo en la obtención de dinero para comprar (y consumir) esos bienes. Una cultura en la que para consumir, para vender, hay que promocionar el cambio constante en aras de una 'mejoría' de los productos que se consumen. Es una cultura de latría del cambio pero en la que sólo lo es en apariencia, porque permanecen los valores inamovibles. La mitología de sociedad industrial era la 'permanencia de los valores que habrían de ser eternos'. Ahora, en la de consumo, es la de la 'apariciencia del cambio en la perpetuidad de unos valores que cambian constantemente de apariencia pero no de contenido ni de concepto'. El contenido es el del triunfo del fuerte y la exclusión del débil¹⁴. El concepto es el del éxito personal e individual entendido como la adquisición de riqueza y poder, justificando y dando sentido a cualquier medio para conseguirlo. Los valores de orden y respeto han enraizado una estructura social que propicia esos contenidos. Cuando éstos han evolucionado de un sistema pre-consumista, en el que el ahorro y el control de los gastos producían pocos bienes, muy caros y muy escasos, al de la producción en serie que tiene menos en cuenta el control gasto que el incremento de los beneficios, en la que los bienes son muy abundantes y relativamente asequibles, los valores de orden y respeto han sido cuestionados porque había que mostrar una

tiempo, de tu vida y ser una persona feliz y realizada, hay que tener mucho dinero, ser rico. Para ello se propone la fórmula del milagro: el premio de la lotería o demás medios, en los que la entelequia de la suerte aparece como un ente que incluso puede «acompañar» («Que la suerte te acompañe»).

¹⁴ En una supuesta interpretación de la teoría darwiniana, que si se quiere vincular a lo cristiano, se echa mano de la Biblia para encontrar justificaciones al pueblo elegido reconvertido en ejecutivo de éxito, en moderna reinterpretación del calvinismo (WEBER. 1979). Lo curioso es que en la familia tradicional se cumple el axioma de poner en común la riqueza para redistribuirla en función de las necesidades de cada uno. En este caso, el más débil y el que menos gana, serían los hijos. Quizás sería cuestión de extrapolar los mecanismos que sustentan la familia a los de la colectividad, incluso a los de la humanidad misma.



apariencia de cambio constante¹⁵. Lo que presenta una magnífica excusa para que cuando hay protestas por las condiciones sociales y económicas, volver a aplicar esos supuestos valores perdidos de orden y respeto y enmendar a la sociedad en valores conservadores¹⁶. Así el arte ya no se ocuparía de las nuevas visiones de la realidad que han de traer los cambios sociales, sino en la representación del cambio aparente para que nada cambie¹⁷. Dentro de este contexto argumental, presentar como alternativa el arte desde una perspectiva paradójicamente «conservadora»¹⁸, sería la de mantener elementos esenciales para configurar las señas de identidad de una persona, lo que le confiere de dignidad, en cuanto se siente valiosa a sí misma.

Como quiera, este discurso no pretende una descalificación del arte contemporáneo, sino que muestra un mecanismo en el que el arte actúa como un reflejo de la realidad en la que vive. La apariencia de lo contrario, precisamente, manifiesta la crisis de 'la necesidad de la imagen de la obra' que finalizó con la crisis del modernismo¹⁹. Ahora ya no va a ser necesario el objeto virtual artístico palpable para que haya arte. Es el giro de la experiencia sensible al pensamiento, un giro a la filosofía²⁰. Hegel ya había desviado el objetivo del arte, no en la gestación de nuevas obras como un lenguaje articulado en una cadena cultural, sino el arte «ensimismado» en su propio conocimiento²¹. El problema filosófico de explicar por qué son obras de arte

¹⁵ Desde la perspectiva europea, EEUU es el paradigma de esos valores del libre mercado a costa del denominado, por los europeos, Estado del Bienestar. Los EEUU del presente son el futuro que depara a una Europa de disminución de gastos sociales, de solidaridad con Tercer Mundo, en la que el Estado es un mero garante de las libertades estructurales, en la arena en donde se dirimen las luchas competitivas por el poder y el éxito individual insolidario. Libertad para que no haya igualdad y mucho menos fraternidad.

¹⁶ El atentado al World Trade Center ha sido una magnífica excusa para restringir las libertades y los derechos del mundo entero. Desde expediciones de castigo contra terceros países, hasta una actitud más nacionalista de los americanos.

¹⁷ En la Documenta 11 de 2002 aparecen masivamente artistas provenientes de Asia y África, un tercio del total de 116. Es la apariencia de que el contenido y su concepto han cambiado, hay una apertura a otras artes fuera del marco occidental. Sin embargo, el 80% de estos artistas de África y Asia viven en las grandes ciudades occidentales y, desde luego, el comisario de la Documenta, el nacido nigeriano pero ciudadano de EEUU, Okwui Enwezor, que vive y trabaja en Nueva York. Por cierto, al ser preguntado por José Manuel Costa, si la documenta era una «creación global o cooptada» (COSTA. 2002, pp. 24-25), en el sentido del dato del 80% citado, Enwezor le despachó diciendo que era una pregunta «irrelevante».

¹⁸ (CASTRO. 2002, p. 134) Castro se refiere a «conservar el misterio del dolor tal como siente que ha advenido al mundo, en el origen de su memoria». Lo que él presenta como una alternativa desde «existencia en su-ser-para-la-muerte» porque «Después de todo, ¿qué le queda al hombre común frente a un poder cada día más incitante, menos 'represivo' y más 'productivo', qué le queda más que su valor ante lo trágico, su potencia afirmativa ahí?» (CASTRO. 2002, pp. 134-135).

¹⁹ (DANTO. 1999, p. 49) Danto hace situar en el fin del modernismo y de los postulados del crítico Greenberg cuando, emblemáticamente, Warhol en 1962 expone las Brillo Box. Cajas de detergente que en nada difieren exteriormente de las que se venden en los supermercados.

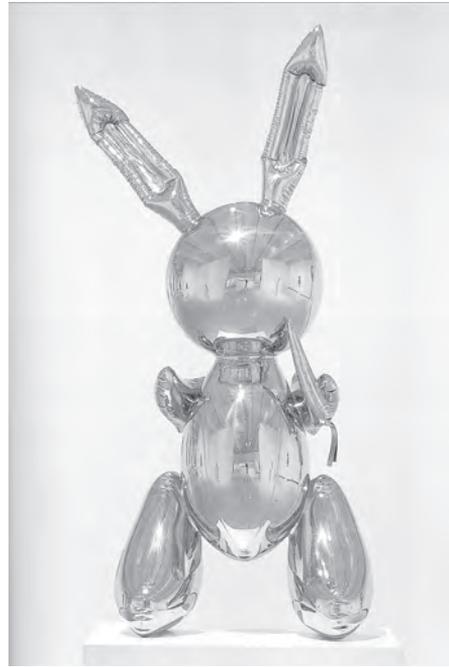
²⁰ (KOSUTH. 1969, pp. 155-170).

²¹ «El arte nos invita a la contemplación reflexiva pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte». (HEGEL. 1989, I, p. 17).

- ▷ Figura 2. Jeff Koons. *Conejo*. 1986. 104 × 48 × 30 cm. La horticultura cursi elevada a categoría de arte bajo una nueva lectura del arte.



- △ Figura 1. Sigmar Polke. *Las Tres Mentiras de la Pintura*. 1994. 300 × 400 cm. La pintura ofertando nuevas posibilidades superadoras de añejos discursos.



lo que denominamos arte²² puede inscribirse en una crisis misma de los objetos. Hasta la producción masiva de la sociedad de consumo, Karl Marx había distinguido el valor de uso del de cambio. El primero era aplicable a objetos que su uso era necesario por razones concretas: las gafas para ver y el hacha para cortar. El valor de cambio tenía un valor ficticio respecto a su uso intrínseco, pues era el aplicado en las relaciones sociales de intercambio. El oro en las monedas occidentales o las conchas marinas en las de Nueva Guinea, y por seguir con el ejemplo, gafas con montura de oro o el hacha con ornamento de uso ritual tienen unas atribuciones en las que se incluye tanto el concepto de intercambio como el de transmisión o presentación de símbolos dentro de la comunidad. El arte entraría plenamente dentro de esta categoría de valor de cambio (aunque sea mucho más que un mero instrumento de cambio). La situación social cambia cuando aparece el esquema de producción de la sociedad de consumo, que obliga a generar necesidades implementadas para que la gente consuma. Las cosas así no tienen a primera vista un valor de uso que las hace ser demandadas, tampoco un valor de cambio evidente dentro de un esquema claro social de que son portadoras de un valor (de cambio) consensuado socialmente. El

²² (DANTO. 1989).



arte se inscribe dentro de un esquema de producción en el que el mercado es el que le atribuye un valor. Además de la oferta y la demanda común a una serie de productos con un cierto valor virtual (como puedan ser las acciones bursátiles), el arte necesita de unos elementos socialmente aceptados, que son los que confieren valor a cada artista y obra determinada. Cuando el arte se basaba en una representación lo más acertadamente mimética, bastaba que estuviera delimitado dentro del modelo conceptual en el que se inscribía esa representación mimética, para que el arte funcionara. Habida cuenta que el artista casi automáticamente pertenecía a un modelo estético que se conformaba con las ideas del momento, esto hacía de su trabajo algo relativamente fácil de comprender y de aceptar por la élite que apreciaba el arte. Por supuesto que conviene matizar que las sociedades, tanto las estatales como las tribales, tenían nichos culturales muy estancos. Las ideas, como la sociedad, cambiaban muy poco, porque muy poco se podía cambiar dentro de ella, debido a su estructura intrínsecamente inmovilista. Nada tiene esto que ver con la flexibilidad social y mental, con las ofertas, con los cambios de nuestra sociedad contemporánea. Así mismo, esto es una simplificación que omite muchos factores en los que las ideas innovadoras de artistas que presentaban esa redefinición de la realidad, que se trae entre manos este ensayo, presentaban problemas a la hora de ser aceptados²³. El problema de atribuirle un valor a la obra se va complicando cuando se van atribuyendo cada vez más elementos miméticos que no corresponden al 'buen gusto' y que hacen del trabajo 'poco bello'²⁴. Con la vanguardia, en su intención de crear imágenes más novedosas y apartándose del modelo mimético, irrumpe una cada vez mayor necesidad de explicar el valor de una imagen que, por novedosa, no se tienen elementos de juicio de valor. Esta evolución de los intereses del arte no correspondía a meras estrategias estéticas en el sentido de una renovación de las formas correspondiendo a un agotamiento en la estimulación, sino que había cambiado la definición de 'lo real'²⁵. A

²³ Es por ello que el Greco no pudo decorar el Escorial, ni las pinturas negras de Goya directamente pasaron a ser parte del Prado. Estos dos ejemplos precisamente muestran a artistas que se apartan de un modelo de perfección mimética claro, al margen de los estilos.

²⁴ El realismo de Courbet resultaba 'vulgar', estando además vinculado a la izquierda, cuyo apoyo a la Comuna de 1870 (y la destrucción de la columna Vendôme) le acarrearón el exilio. También Constable fue acusado de «ensalada» por pintar de verde sus paisajes considerados de mal gusto por la Royal Academy en cuanto que las tonalidades parduscas eran más «elegantes». No obstante, detrás de estos modelos de belleza se esconde una proclama ideológica basada en la represión y en el mantenimiento de un orden social cerrado.

²⁵ En 1936 Alfred Barr, a la sazón director del MOMA de Nueva York y protegido de Rockefeller, publicó «Abstract Art and Cubism», en donde el arte cubista es identificado como abstracto y él lo describe como un arte de formas puras, sin contenido, que es consecuencia del agotamiento del arte figurativo. La razón que aduce es estética, desde una perspectiva meramente formal; una interpretación mecanicista en la que el arte es una oferta alternativa de productos. En ese año, Meyer Schapiro publicó «Nature and Abstract Art». Allí, a través de opiniones de los artistas, muestra que el arte abstracto es una consecuencia de «tensiones y excitación emocional». Las razones últimas que Schapiro presenta son «éticas y metafísicas», en cuanto que la estimación de la naturaleza misma había cambiado. Así la ideología de la representación para Schapiro había cambiado en función de:

continuación, en el presente, en un entorno de iniciación y estimulación constante al consumo, los productos necesitan constantemente, a través de la publicidad, que sea 'explicada' su necesidad. Hay que inducir a consumir lo que a primera vista no se necesita²⁶. Por ello el arte contemporáneo, en cuanto objeto, necesitaría explicarse a sí mismo dentro de una cultura en que la producción y consumo de los objetos están en un modelo teórico de la realidad más que cuestionable. Por otro lado, estarían los artistas que simplemente producen obras en las que lo relevante es su firma (su valor como 'marca'), siendo indiferente, como valor, la apariencia de las mismas. Jeff Koons es paradigmático en la capacidad de identificar los deseos de los consumidores dentro de una inducción previa al consumo. Sus trabajos son íconos fácilmente reconocibles del escenario de la sociedad de consumo. En su caso la obra no necesita de la imagen (sino de la firma), porque no es que no tenga ningún mensaje²⁷, sino que su mensaje está muy claro, su trabajo tiene un gran valor de cambio atribuido por los elementos sociales que consagran al artista. Los mismos que reconocen el fácil e inmediato emblema, como si de un logotipo de tratara, de los *gadgets*, los objetos inútiles en lo que se basan tantas de nuestras supuestas necesidades consumistas. Es el artista de la «utopía degenerada», como Louis Marin define a Disneylandia²⁸.

-
- Principios estéticos, filosóficos y visual perspectivos.
 - Perspectiva, anatomía y claroscuro son principios de orden.
 - Se atiende a valores, métodos y puntos de vista que configuran la imagen y la forma y determinan su contenido, de ahí su concepto, que emana de principios ideológicos que van cambiando en el decurso de la cultura.

²⁶ Por ejemplo, la táctica de un vendedor de seguros es mostrar al cliente la lista de futuribles desastres que pueden acaecerle y que éste no se ha percatado. A saber, que un rayo caiga encima del árbol a cuya sombra se cobija al echarse la siesta, o al resguardarse de una tormenta. En otro orden de cosas, la 'necesidad' de consumir ciertas cosas para estar dentro de los signos de identificación social, nos hace semejantes a la comunidad a la que deseamos pertenecer. Pero la simple posesión de las cosas no garantiza que éstas perduren. La obsolescencia programada mediante modas y otros mecanismos de apreciación del valor, hacen que objetos aparente perdurables se tornen obsoletos rápidamente, en cuanto a su función de signo se refiere, y sea necesario reemplazarlos por otros. Ver al respecto (KUBLER. 1975), en donde la obsolescencia programada se producía en la destrucción ritual de objetos cuando se enterraban con el difunto, o sencillamente se destruían a su muerte (las espadas curvadas celtas en los lechos de los ríos), lo que mantenía la demanda de unos objetos que de otra manera su perdurabilidad habría podido extinguir la necesidad de producirlos, cerrando la capacidad productora de la comunidad.

²⁷ Al respecto de Koons dice Rosalind Krauss: «No tiene ningún mensaje; él es el único mensaje» (MARRÓN, 2002, p. 67). Marrón aclara: «No es la percepción irónica del mundo actual, es la imaginación misma del mundo actual, sin crítica aparente, auto complacida» (MARRÓN. 2002, p. 67).

²⁸ Es la ideología realizada en forma de mito, la quintaesencia de la ideología consumista; una vez admitido que «todo es falso», es preciso, para gozarlo, «que todo parezca verdadero» (ECO. 1999, p. 49). Koons dice: «El arte es comunicación, la capacidad de manipular a las personas. La diferencia con el mundo del espectáculo es que el artista es más libre» (RIEMSCHNEIDER/GROSENICK. 1999, p. 286).



Aproximaciones a las funciones del arte.

a. Modernidad

Redefinir el concepto de realidad.

Conformar el concepto de realidad.

b. Postmodernidad

Cambiar en la apariencia para que nada cambie en la esencia. El redefinir es fagotizado por la función de conformar el concepto de realidad en el contexto de la sociedad de consumo. Resultado: todo arte en la sociedad de consumo conforma la visión de la realidad para que nada cambie en la apariencia de que todo cambia.

Aproximaciones a la producción del arte en donde el concepto prima sobre la imagen.

a. La redefinitoria que se ha asociado a la filosofía del arte. El arte sería un vehículo mediante el cual al pensar sobre la esencia de sí arribaría a cuestionarse la esencia de los conceptos ideológicos de la sociedad que lo ha producido.

b. La conformadora radicaría en la producción de objetos banales, como banal es la producción de objetos e información de la sociedad de consumo, que hace a los individuos alienados en una cosificación social en la que son meros consumidores de productos que ellos mismos producen para beneficio de unos pocos privilegiados, que son los que realmente detentan la riqueza.

Estaríamos en presencia de un arte que hace hincapié en la ausencia, en cuanto que ella es la que induce a una 'presencia' mental. No es tanto lo que se dice, sino lo que se deja de decir²⁹. Al respecto de lo anterior, estaría la mecánica de la obra que dice lo que no dice. En un análisis estructural, concepto y forma no son entidades distintas, sino más bien «puntos complementarios de vista cada uno de los cuales es esencial para un completo entendimiento de un simple objeto estudiado»³⁰. Después de una época en que el arte hacía hincapié en la forma, haciendo casi sobreentendido por asumido previamente el concepto³¹, era tiempo en que, cambiando tan rápidamente las formas, se hiciera más hincapié en el concepto, del que ya se ha dicho que es constante en el cambio aparente. Incluso distinguiendo entre el «ser y la apariencia» que Wittgenstein³² asociara con verdad y similitud, respectivamente, en las que lo primero estaría vinculado a lo visual o espacio fenomenológico y lo segundo a lo geométrico o espacio físico³³. Pero no sólo opera la 'mecánica', sino también la estrategia. En una cultura en donde las formas cambiantes son

²⁹ Para Levi-Strauss la pintura no es primariamente lo que representa sino lo que transforma, es decir, lo que escoge no representar. Niega tanto como afirma, dice tanto como excluye (LEVI-STRAUSS. 1982, p. 144).

³⁰ (LEVI-STRAUSS. 1968, p. 98).

³¹ Levi-Strauss dice «contenido y forma», identificándose en este caso concepto con contenido, en el binomio concepto-forma.

³² (WITTGENSTEIN. 1988, capítulo 10).

³³ (OAMICH. 1985, p. 352).

cómplices de una saturación de la información precisamente para no informar de nada con detenimiento y, quedándose en el anecdótico diario de la noticia, perpetuar la realidad establecida. En donde la forma nunca es subversiva (como antaño lo era en la modernidad de las vanguardias), incluso donde nunca es 'reprimida' porque la represión de las ideas (y de las formas) no forma parte de las tácticas de una dominación basada, no en la coacción directa (al menos en muchos casos), sino en la coerción sutil del control y manipulación de la información. En un escenario así, no tiene nada de extraño que una estrategia del arte crítico radicara en el decir mediante lo que no se dice. Así, si un primer diagnóstico sobre arte y realidad sería que el arte siempre es un reflejo del momento en que estamos viviendo, del modelo de realidad en que nos desenvolvemos, el tipo de arte redefinidor de la realidad tiene que adaptar la estrategia de su discurso a las condiciones presentes. El arte no puede ya hablar de lo que no se puede hablar³⁴ porque su hablar contribuye a la saturación de la información que conforma el sistema establecido. El arte contemporáneo genera interés porque ya no presenta imágenes en objetos tan valiosos que su impacto como obra de maestría humana obnubile el concepto que detrás abriga. Eso tenía sentido cuando ese concepto, esa ideología, luchaba por mostrar su modelo de realidad en una pugna con el poder (el modelo de realidad oficial) que se confrontaba con ella. Ahora la defensa de lo oficial consiste en aceptar en el hipermercado de la información cualquier propuesta, para quedar enterrada en el aluvión de informaciones (las banales camuflan a las importantes) que, como un correo de e.mail, enseguida saturan el buzón de entrada, para obligar a ser sustituidas, simplemente para dejar hueco³⁵. La obsolescencia inmediata queda obligada por la simple saturación del espacio, las librerías tienen que dejar sitio a las nuevas publicaciones; la galería y el museo tienen que cumplir con el calendario previsto de exposiciones; la feria de arte se apresura a hacer balance de ingresos para preparar apenas finalizada la siguiente edición. «Solo se puede decir lo que se puede decir»³⁶, porque callando lo más importante se pueden rebasar los hechos del mundo, las estrategias de dominación. Wittgenstein escribió en 1933 un aforismo que decía «En el arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada». Ese «no decir nada» aparentemente, al negarle a la forma el papel protagonista de la imagen del arte, es, mediante el silencio de la imagen, forzar a una intención de lectura, a un ejercicio de pensamiento, de elucubración mental. Esto, el pensar, es lo realmente subversivo en nuestros tiempos de ruidos, de deslumbramientos y sorderas. Allí en la soledad y el retiro donde existía todavía la esperanza del «corredor de larga distancia» de Sillitoe³⁷, que pasaba largas horas luchando consigo mismo hasta en-

³⁴ «De lo que no se puede hablar hay que callar» (WITTGENSTEIN. 1991).

³⁵ La táctica para que algo resulte importante es continuar emitiendo la noticia en días sucesivos. El poder residiría en la capacidad de controlar, continuando o restringiendo, la emisión de la noticia.

³⁶ (WITTGENSTEIN. 1991).

³⁷ (SILLITOE. 1959).

contrar su lugar en el mundo y el mundo su lugar en el universo; ahora está el aquí en donde hay que luchar por el sosiego, mientras es necesario estar 'conectado' al mundo. El correlato final radica en la relación que tiene el arte a la hora de configurar modelos teóricos mentales de realidad. El arte puede ser un palimpsesto en el que conviven tres órdenes de espacio: el espacio de la representación, el espacio simbólico y el espacio social³⁸. Al analizar la relación entre arte y realidad se ha planteado el espacio social del arte. A continuación se analizarán los siguientes.

EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

Croce decía que la pintura no representa sino que expresa. Este planteamiento implica que la obra ha de tener una interpretación, pues el arte es considerado como un lenguaje que a su vez es una forma de comunicación de sentimientos. Cuando el arte se basaba en la consecución de la mimesis, se consideraba que además tenía que presentar una diégesis, una narración, porque si no su capacidad de emocionar, en el sentido que se daba en el primer apartado, acaba por desaparecer. El problema es muy antiguo y deviene desde el comienzo de la filosofía en un entorno cultural de la imitación de la imagen del ser humano como metodología de la representación de la belleza. Aristóteles, para poder integrar el drama narrativo en concepto de imitación, concibió el concepto de «la imitación de una acción», superando al de «equivalencias perceptivas»³⁹. Cuando ya no es necesario que el trabajo de los artistas sea una obra maestra, en el sentido de mostrar las habilidades técnicas que le permitan ser capaz de ejercer su virtuosismo en la elaboración de un trabajo verosímil dentro del esquema del mimetismo. Cuando en el arte contemporáneo lo que se suele encontrar es una serie de obras que, bien extraen de contexto objetos, bien trabajan con técnicas que reproducen con gran fidelidad la imagen mimética de las cosas, tales como vídeo, fotografía o ploteado, paradójicamente lo que predomina es una arte realista que ya no emplea las viejas técnicas del arte realista⁴⁰. Un

³⁸ Griselda Pollock se refiere a la obra de Matisse «El Pintor y su modelo» (1917) no como una documental sino como « simbólicamente la representación de las condiciones ideológicas en las cuales el arte moderno es producido». En él, la pintura es un palimpsesto con el espacio social modelado en las condiciones concretas socio-económicas del momento: el burgués que paga a una modelo de la clase trabajadora; el simbólico con tres elementos: el artista, la modelo y la obra; y el de representación: el espacio pictórico de la tela. (POLLOCK. 1996, p. 22).

³⁹ (DANTO. 1995).

⁴⁰ Con referencia a la Documenta 11 de 2002, Fayard escribe: «Como es usual con las exposiciones contemporáneas, los visitantes pueden esperar enormes instalaciones, presentaciones de objetos encontrados, inacabables vídeos de bucle, imágenes fotográficas basadas en títulos con un significado y muy poco en el camino de la pintura o la escultura». (FAYARD. 2002). Respecto a la pintura, entre otros pocos, un mural Fabian Marcaccio, la «agónica y dura» de Glenn Ligon, graffitis (una forma ya asimilada en el *stablishment*) de Raymond Pettibon y óleos de Luc Tuymans («Todo arte ha fracasado. Otra cosa es cómo se fracasa») ((RIEMSCHNEIDER/GROSENICK. 1999, p. 514). Respecto al arte realista actual, está el ejemplo de «fotografía narrativa» de Jeff Wall («Para mí, la expe-



arte que maravillaría a Vasari⁴¹. Cuando el arte pasa a ser «arte por el arte»⁴² en el modernismo de las vanguardias; los artistas dejan de tener la necesidad de trabajar con la mimesis en su obra, en las que la plástica mostraba la acción usando como excusa la imitación. La abstracción le proporcionó una autonomía de la mimesis al espacio representado en el arte, para centrarse en la acción misma mediante un lenguaje de elementos plásticos, que ya existían en la época del arte mimético, pero de los que ahora se independizaban. Ahora, en la 'post-modernidad', esa acción del arte vuelve a estar asociada a la mimesis que la tecnología contemporánea es capaz en los medios de comunicación. Lo que pone de manifiesto que la distancia entre la representación y la realidad siempre se mantiene constante en el arte. Levi-Strauss demostró que todas las culturas necesitan explicarse el mundo en el que viven. La explicación se elabora mediante estructuras, que él denominó taxonomías, que son las que permiten la configuración de un modelo teórico de lo que es la realidad. Es decir, la realidad siempre está representada, por ello el arte siempre es la manifestación de esa realidad. La ciencia es la que posee la capacidad de descubrir aspectos de la realidad que son demostrables racionalmente (forma discursiva), aunque sean por los métodos empíricos de experimentación de error, acierto y experiencia. Entonces, esto que se ha denominado ciencia sería la que acortaría la distancia entre representación y realidad. En el Renacimiento se identificó la capacidad técnica de la presentación mimética (que tiene que ver con la ciencia según el enunciado anterior), con las cualidades intrínsecas del arte. Así que el arte quedó inscrito en un esquema que lo identificaba con el progreso. El arte progresaba en el tiempo según su capacidad mimética. Esta afirmación ha de ser matizada en dos aspectos.

En primer lugar, la ciencia, también es un modelo en sí de representación de la realidad. La intención de conocimiento en una orientación o camino dado, el uso de esos conocimientos que han de condicionar la futura adquisición de conocimientos es, a su vez, un modelo teórico de representación de la realidad. Es decir, los conocimientos científicos también son cultura⁴³. Un hecho tan simple como contar

riencia de lo bello siempre está asociada a la esperanza y al arte») (RIEMSCHEIDER/GROSENICK. 1999, p. 522). También los trabajos de James Coleman, en donde la palabra llega a vencer a la imagen «a partir de una serie de sonidos que acompañan a la sucesiva proyección de diapositivas» (BARRO/HONTORIA. 2002, p. 38)

⁴¹ Gombrich llega a exclamar que las imágenes de las cajas de cereales maravillarían a un artista del Renacimiento.

⁴² «Los medios de representación son centrales, el arte es su propio tema, arte por el arte» (GREENBERG. 1960, pp. 85-93).

⁴³ Los chinos inventan la pólvora en un esquema de cultura inmovilista. No la aplicaron a las armas de fuego, como hicieron los cristianos occidentales. Siguiendo con esta cultura, cuando los occidentales comienzan a exportar tecnología para tener algo con qué comerciar con la seda y la porcelana que China producía y Occidente importaba, el Emperador chino no acepta las innovaciones porque las considera innecesarias (PEYREFITTE. 1990). En el caso del arte parece ser diferente. Danto señala que tanto Vasari como Gombrich afirman que sólo el mundo grecorromano pagano y Europa desde el Renacimiento hasta la modernidad, tenían como meta la fidelidad óptica como meta artística, pero que China sí que estuvo interesada en los descubrimientos de la perspectiva



numerando también es cultura. Hay culturas que tenían un límite en los dedos (diez) para contar; incluso cinco sólo (a partir de ahí eran ‘muchos’), como los hotentotes. Otras consideran el número algo sagrado (los judíos por ejemplo). El contar mismo es una abstracción cuando deviene en álgebra, y para ello hay que tener una intención cultural de abstracción, quizás es por lo que (puede que fuera mera imposibilidad mental) el mundo grecorromano y el chino, con toda su inteligencia colectiva, no fueron capaces de llegar al álgebra. Además que la aplicación de la ciencia es también ideológica, en el reparto, en la intención (‘cañones o mantequilla’).

En segundo lugar, la representación mimética, como mero objetivo de perfección en el arte occidental, por sí misma no explica las manifestaciones artísticas occidentales desde el Renacimiento hasta finales del XIX (es una condición necesaria pero no suficiente). El mimetismo, y su perfeccionamiento, estaba vinculado a otras ideas estéticas que provenían de intenciones culturales propias⁴⁴. Desde luego la intención de un pintor barroco no era la misma que la de un renacentista, un romántico o un neoclásico. Es por ello que, a pesar de la pervivencia del mimetismo como intención, las sucesivas etapas del arte occidental hayan correspondido a su momento cultural. Es decir, tampoco con el mimetismo se puede decir que el arte progresara. Podía progresar la capacidad de mostrar mimetismo, aunque ésta estuviera profundamente condicionada por los intereses culturales del momento. En el momento que se considera la representación del espacio como un conjunto de convenciones, el concepto de progreso queda relegado a un segundo término. Hay un avance «lógico en la persecución del perfeccionamiento del medio»⁴⁵. El paso del cine de blanco y negro y mudo al sonoro, primero, y al de color, después. Incluso se podría decir lo mismo (con muchos reparos), el paso del teatro al del cine. Pero la pervivencia del cine en blanco y negro (véase Woody Allen) y desde luego del teatro, cuando las condiciones técnicas del medio lo han superado, inmediatamente pone de manifiesto que la transformación del medio no remite en la incapacidad de otros medios obsoletos, tecnológicamente hablando, para que no sirvan eficientemente en seguir mostrando redefiniciones de la realidad. Incluso está el ejemplo de convivencia de ambos: artistas que emplean fotografía o pintura, Sean Scully, Juan Uslé o Gerhard Richter y fotografía *con* la pintura, Juan Ugalde, etc. Una cosa es la «transformación del medio de comunicación» como un concepto referido al avance tecnológico propio de la evolución (progreso) de la ciencia dentro de los esquemas en que ese medio se ha planteado y de los intereses culturales (el

(DANTO. 1995). Es decir, la representación perspectivística era un mero artificio que no alteraba el orden porque mantenía su distancia con la realidad, mientras que la ciencia y su aplicación tecnológica sí podría alterar las condiciones sociales (como de hecho ocurre constantemente con las culturas que se confrontan a Occidente) y cambiar por ende el modelo oficial teórico de realidad.

⁴⁴ El claroscuro violento del tenebrismo tenía una intención de representación de la realidad conceptual barroca que no se correspondía con el modelado suave de las formas para hacer hincapié en la línea en el neoclasicismo. Caravaggio y Ribera mostraban unas concepciones diferentes de la realidad que David y Géricault.

⁴⁵ (DANTO. 1995).

cine de color a blanco y negro, de la pintura al temple, al óleo), y otra el «desarrollo» de un medio para ser efectivo en la representación de sus conceptos⁴⁶. En este caso cabe un resurgimiento (*revival*), una reutilización de técnicas que ya no corresponden a la modernidad (la vuelta a la pintura al óleo y a la talla en los ochenta, el cosido de arpilleras de un Millares)⁴⁷.

La primera redefinición de la realidad la realiza el niño mediante el juego. En cuanto que es un «esquema de asimilación mediante el cual el niño —y el adulto— somete la realidad al propio yo»⁴⁸. En este aspecto, el arte es un juego en el que el artista asimila la realidad y luego comparte su idea con la colectividad. En esto coincide con un ámbito similar al del deporte, con espectadores y deportistas y artistas (además de la tramoya que hay detrás). Ambos no tienen una finalidad aparente, pero ambos, deporte y arte, son representaciones dentro de sus espacios propios, si bien el arte puede presentar una actitud insumisa con la realidad conformada. Este retorno en el presente ensayo al tema de la relación del arte con la realidad viene a colación del espacio de representación en el que el arte se mueve con diferentes maneras de elaborar su discurso, en el que caben 'tecnologías' obsoletas en la vida contemporánea desde un punto de vista utilitario. En el deporte se sigue usando unas cualidades corporales que no se necesitan para vivir en la vida moderna, siendo más propias de un cazador, por ejemplo; así como tampoco de tecnologías y conocimientos, como la de la jabalina o la navegación a vela. Obsoletas para la eficiencia contemporánea, pero que conviven perfectamente con habilidades deportivas que sí emplean tecnología punta, incluso mezcladas para optimizar esas habilidades ya prescritas. De la misma manera, en el arte, también esas tecnologías arcaicas de la representación, como la pintura a pincel o la escultura a cincel, conviven con tecnologías contemporáneas. Esto es radicalmente diferente a lo que la historia del arte había venido haciendo hasta ahora, en la que la tecnología punta de cada momento siempre estaba vinculada al arte, cuando la óptica, la perspectiva, la fabricación de colores o los estudios de anatomía siempre estaban dispuestas a aunar sus últimos avances con la consecución de una obra. En este punto, sí era fácil confundir progreso en el arte con el arte. Esto no está sólo referido a la capacidad

⁴⁶ (DANTO. 1995, pp. 42-43).

⁴⁷ Danto plantea que el «desarrollo» sería la adición de color al cine en blanco y negro, mientras que la «transformación» correspondería a la suma de sonido al cine mudo (DANTO. 1995, pp. 42-43). Aquí se hace una aproximación diferente, en cuanto que el sonido y color corresponderían a una «transformación», y el cambio de estructura y de medios cinematográficos (encuadres, planos) a un «desarrollo». Incluso cuando el blanco y negro se emplea una vez conocido el color, puesto que una intencionalidad en el director sería un 'retorno' al blanco y negro, lo que se entendería en este caso como un «desarrollo».

⁴⁸ (MARINA. 1992, p. 33). Sartre dice que el hombre serio se somete a la realidad. «Hay seriedad cuando se parte del *mundo* y se atribuye más realidad al mundo que a uno mismo, o, por lo menos, cuando uno se confiere a sí mismo una realidad dependiendo de su propia pertenencia al mundo» cita Marina a Sartre, para concluir el primero: «Es, pues, el síntoma de una sumisión» (MARINA. 1992, pp. 35-35).





mimética, sino a la búsqueda de una imagen novedosa en el modernismo y las vanguardias, incluso por una desaparición del objeto, de la sustitución de «una estética materialista» por una de «significado»⁴⁹.

Resumen. El espacio de representación del arte no tiene relación con la cronología de conocimientos de la ciencia y en este aspecto no puede hablarse de progreso. Cuando ni siquiera lo tecnológico como avance se asocia al arte esto resulta más evidente. El arte es un juego mayor porque es una aprehensión de la realidad redefinida por el artista que deviene al colectivo como unas señas de identidad que representan su modelo mental de realidad.

El diagnóstico que se plantea es que el arte se está confundiendo con una representación de un espacio efímero. La cultura de pronto es parte del ocio. Se dice que leer (en general), escuchar música y las artes visuales son ocio. La cultura como ocio es una representación del espectáculo, entendido como un mero pasatiempo. Nada que ver con un alter ego de la sociedad que la hace verse a sí misma como en un espejo de obligada reflexión. Al contrario, es una mera catarsis de las ideas oficiales conformadoras de la realidad. Por supuesto que ésta ha sido la función del arte en muchas culturas, lo que lo hace diferente al presente es que este arte es de consumo. Es un arte 'sagrado' (porque produce pingües beneficios) de usar y tirar, que reproduce el proceso una y otra vez, como tiramos los envases que se destruyen (aunque sean reciclados) para ser de nuevo producidos. El ejemplo de la botella que no se rellena para repetir su uso sino que se rompe para consumir una nueva, porque así se abaratan 'costes'. Dentro de esta situación es plausible que exista una cierta fascinación por las manifestaciones artísticas que requieren nuevas tecnologías. Centrándose en la pintura como paradigma. El espacio representacional de este arte obsoleto, en cuanto tecnología de la representación mimética se refiere, se encuentra a menudo atrapado entre los alardes de 'obra maestra' de los que persisten en mostrar la capacidad de hacer obras miméticas, y los añejos esquemas modernistas de las vanguardias de las imágenes. La belleza del tachismo o informalismo, con sus grafismos emocionados o sus manchas de brochazos y chorretones, ya no pueden ser capaces de apelar al presente desde la contemporaneidad. Esto lleva al problema de la relación con las obras del pasado. Danto hace una distinción entre «uso y mención»⁵⁰. Una obra del pasado no se puede usar desde la perspectiva contemporánea que las produjo⁵¹, se puede reinterpretar desde el presente, pero enton-

⁴⁹ «El fin del Modernismo acontece cuando el dilema (reconocido por Greenberg) entre obras de arte y meros objetos reales, ya no puede ser articulado por más tiempo en términos visuales, y cuando se volvió imperativo sustituir una estética materialista por una estética de significado» (DANTO, 1999, p. 92).

⁵⁰ (DANTO, 1999, p. 213).

⁵¹ Hacer, nunca crear, porque se crea de la nada (Dios), y el artista siempre trabaja desde el colectivo cultural al que pertenece. Tanto el arte como el artista son la expresión colectiva de unas ideas, son su catarsis. Desde luego que están los rasgos irrepetibles de cada persona que imprime a cada obra y acto un carácter personal en los que los clones son imposibles. Pero no es menos cierto

ces si la obra funciona como un artefacto cultural ‘en el presente’, es a costa de un alejamiento de sus intenciones primarias. Las cuales están atadas irremediablemente a su momento histórico. Apreciar las obras de arte del pasado es un ejercicio de ‘neologismo’. Esto es, un término introducido en un periodo posterior que es retroactivamente aplicado a un periodo anterior en el tiempo porque en un nivel inconsciente apela a la sensibilidad moderna y que puede proveer de nuevas perspectivas y posibilidades no descubiertas previamente, hechos y explicaciones descuidadas. El problema potencial es que la imposición de una terminología enteramente nueva, grupo de visiones, o un nuevo esquema conceptual, presenta el obstáculo que el observador del presente re-interprete las obras del pasado de tal manera que de un modo inconsciente se adapten a sus expectativas contemporáneas. Cuando esto ocurre⁵², el resultado es una suerte de mitología que funciona para cumplimentar las necesidades personales y sociales de conformar la verdad establecida, más que una historia de lo que verdaderamente se hizo y por qué. Si bien no se puede escapar del contexto mental en el que uno está irremediablemente situado conforme a las coordenadas de tiempo y espacio, al menos se puede tener conciencia de ello, para relativizar aproximaciones absolutistas. Cuando a veces se restaura una obra y aparece con sus colores originales rompiendo con los tópicos que se basaban en la reinterpretación de los estragos causados por la suciedad y otros daños, hay personas que se revelan contra ello, argumentando que han destruido el trabajo, es decir, se ha destruido su visión (atrapada en el tiempo y la costumbre), siendo incapaces de flexibilizar sus ideas. La historia puede ser una construcción mental rígida para pseudo-justificar ideas o un ejercicio constante de flexibilidad mental, en cuanto que vaya mostrando ideas diferentes desde otras perspectivas que han viajado en el tiempo para el presente.

El arte del pasado puede apelar nuestra sensibilidad, pero siempre desde la perspectiva del tiempo pasado. Se aprecia una obra del pasado siempre desde el eco distante en que fue realizada, porque cualquier tiempo pasado ya es distante desde

que las obras artísticas se gestan y nacen en un contexto cultural determinado, sin que aparezcan ‘creaciones’ de la nada. En cierto modo se parece a la ciencia. Los descubrimientos de la ciencia, así como las manifestaciones artísticas, tienen sus momentos culturales, eso explica que a menudo aparezcan obras y descubrimientos científicos casi simultáneos. El genio siempre es producto de su colectivo, como una semilla de la tierra, el abono y el agua que la desarrolla.

⁵² En la expresión, «Velázquez [...] Se adelantó a su siglo, como hacen los genios» (LA FUENTE FERRARI. 1971, p. 71) se está proyectando una idea del arte como progreso, cuando Velázquez lo que hace es mostrar su tiempo, no adelantarse en la representación de un tiempo futuro (¿un siglo!) porque él no es un hombre del XVIII. Otro ejemplo, «perrito de la Arnolfini pintado por Jan van Eyck [...], observaremos con cuán distintos medios logran los efectos que se proponen los grandes artistas. Van Eyck se fatigó en copiar cada pelo ensortijado del pequeño animal; Velázquez [...] sólo trató de captar la impresión característica [...]. Ver y observar la naturaleza con ojos limpios siempre» (GOMBRICH. 1967, p. 335). Comparar sin una contextualización del tiempo las intenciones de dos artistas, tratando al arte como si de un fenómeno atemporal se tratara. Aproximarse a una noción cultural (la naturaleza) bajo el prisma personal del autor, «ojos limpios». Como si la idea de ‘limpieza’ no fuera algo relativo desde el punto de vista tanto cultural como subjetivo.





la perspectiva del presente. Por ello el arte del pasado nunca puede suplir al arte que emana del presente, del que está encarado con el problema del espacio representacional de los modelos mentales que construyen las configuraciones de la realidad de ese presente. Pero el arte contemporáneo que aplica tecnologías antiguas no sólo se confronta con el peso de la historia que suplanta el presente por el pasado, sencillamente para apelar a un arte que conforma el pensamiento convencional, sino que también puede ser tan coetáneo como el arte que emplea tecnologías punteras. Desde luego que las culturas a menudo han usado las tecnologías antiguas como elementos simbólicos de sus señas de identidad. Esto lo hacen intuitivamente las artes y manifestaciones populares, y desde luego otras manifestaciones culturales, como son la religión o la enseñanza. En la licenciatura de estudios de graduados en ciencias punteras en tecnología, el decorado de ingenieros, médicos u oficiales del ejército, está plagado de anacronismos que son precisamente empleados para ser factores de cohesión social. Evidentemente, también en actos tan importantes como la muerte o el nacimiento. Entonces cabe preguntar por qué las manifestaciones más contemporáneas del arte a menudo rechazan esas manifestaciones que apelan a tecnologías antiguas. Para ello se apuntan dos explicaciones.

La primera puede inscribirse en el fenómeno ya descrito de la sociedad de consumo. Interesa mostrar obras que participen del mecanismo tecnológico actual, que está basado en una rápida obsolescencia. Desde luego que si una obra se basa en su 'avance' tecnológico, enseguida se va a trocar obsoleta. Pero el hecho mismo de mostrar esa tecnología sublimada en el arte, no está sino mostrando los tótems e íconos de la sociedad del constante cambio. En este contexto, las obras con las antiguas tecnologías de la pintura y la escultura, sencillamente no tendrían cabida en un contexto en donde «el medio es el mensaje»⁵³.

La segunda también ha de ser inscrita en la actitud hacia las cosas que la cultura del consumo impone. Una cosa que se ha de consumir, cuanto antes se haga mejor. Una película se consume antes que un libro. La contemplación (en medio de los berridos propios del evento) de un partido de fútbol se consume mucho antes que jugar una partida de ajedrez (los dos son 'deportes sedentarios'). Ese consumo rápido, ese éxtasis tan fugaz, requiere una fruición de sustitución, pues enseguida hay que consumir de nuevo. Como los refrescos, que quitan la sed para volver a darla. Una obra así, de inmediato reconocimiento, ya que está basada en el mostrar un signo tecnológico fácilmente reconocible, no demanda una inversión de tiempo por parte del espectador. Es un contexto cultural en el que el tiempo es oro, en el sentido que ha de aprovecharse para rentabilizar el consumo, a saber, hacerlo lo más rápidamente posible, debido a que en la producción continuada e incrementada radica el rendimiento y el beneficio. Por otro lado, esa inversión constante de tiempo (tan limitado como la fugaz vida) en consumir las ofertas, y en ganar dinero para poder consumir, impide detenerse a reflexionar y constituir un yo centrípeto en los

⁵³ (MCLUHAN. 1969). Para una crítica al respecto, véase (ECO. 1999, p. 137 y ss.).



◁ Figura 3. Barbara Kruger. *Poder Placer Deseo Disgusto*. 1997. Instalación multimedia. Arte denuncia de una realidad inquietada, combinatoria de texto, imagen, sonido y movimiento. El espectador queda impresionado en una imposible indiferencia. Y sin embargo, hay una especial belleza.

▷ Figura 4. Bill Viola. *El Saludo*. 1995. Video instalación. Los vestidos al viento como en un fresco renacentista, la solemnidad del tiempo, la luz. La belleza plástica es extraordinaria en la simplicidad de un argumento no por menos profundo. Se rompen las fronteras entre lo cinematográfico y lo pictórico-fotográfico.



◁ Figura 5. Jake & Dinos Chapman. *Grandes hechos contra los muertos*. 1994. 277 x 244 x 152 cm. La escultura y la instalación con una deconstrucción del arte del pasado en las texturas de la postmodernidad.





sucesos que pasan a su alrededor, para convertirse en uno centrífugo que se reparte en las ofertas de consumo.

Una obra de arte de tecnología antigua, no sólo la pintura o la escultura, sino también la literatura y el teatro, requiere tiempo para imaginar sus sugerencias (su tecnología no puede ser tan convincente con lo 'real' como las modernas), para pensar en sus múltiples significados, para meditar en lo que estamos sintiendo por dentro (alegría o pena). Frente a esto, las formas contemporáneas de ocio se basan en una estimulación de inmediato conocimiento. No hay que imaginar, hay que sentir pasivamente; no hay que pensar, sólo recibir sin esfuerzo; no hay que meditar, sólo aceptar el placer o el dolor. Enseguida finaliza el proceso y se reinicia de nuevo con el consiguiente beneficio de otros (que probablemente estén atrapados en el mismo esquema con el que seducen al público, sólo que la escala y cualidad de consumo es diferente, más cara y elitista). Las viejas historias hablan de hechizos que se rompen con besos de príncipes y otros sucesos aparentemente banales. La verdadera metáfora del hechizo está precisamente en que éste se rompe a poco que pensemos, que nos formulemos preguntas acerca de la razón y el fin de nuestros actos, que tratemos de ser conscientes de nuestras vivencias. Esto es precisamente lo que hace el arte.

Pero sería injusto en el enjuiciamiento y simplista en el planteamiento, el considerar que todo arte con tecnología antigua hace imaginar, pensar y meditar; y al contrario, que el de tecnología punta, es banal y objeto de consumo. El primero, llamémosle artesanal, flaquea en usar representaciones del espacio del arte de un territorio ubicado en el pasado que al extrapolarlo al presente queda como portador de valores conservadores. El conservador nada siempre a contracorriente, la del tiempo, en un intento de conservar sus privilegios, o aferrarse a la seguridad de su rutina para obviar sus angustias. No importa cuán bellas fueran las obras del pasado, el arte siempre tiene que encontrar el nuevo lenguaje (sin relación con el concepto de progreso) que corresponda a las realidades (o sus modelos) de su presente. Lo artesanal puede emplearse justamente como la simbología de una contemporaneidad precisamente que se expresa mediante 'enunciar el presente al no decirlo'. Evocar el pasado para mostrar el presente. Esto tiene que ver con la memoria como conformadora de la personalidad presente del sujeto y la necesidad de construir una explicación de lo actual sobre una historia (más o menos deformada) de la biografía, tanto individual, personal, como de la colectiva, historiada. El Greco aplicaba una representación del espacio medieval (no hay más que ver el «Entierro del Conde de Orgaz») en sus obras manieristas. Picasso saca de contexto el arte clásico para deconstruirlo en su discurso plástico, como es paradigmático en su serie de Las Meninas, y en este aspecto cabría citar también al Equipo Crónica, con una todavía mayor amplitud iconográfica. Polke reintegra la pintura (artesanal) en las trasposiciones de imágenes reproducidas mecánicamente, que por cierto lo hace con obras de Goya. En esta línea, artesanía es una obra tan moderna como puede ser el trabajo de Scully. Este arte tiene su punto fuerte en una «partícula discontinua, aislable, que pueda ser considerada como *signo*»⁵⁴. Serraller expone que la temporalización de lo

⁵⁴ (BARTHES, 1989, p. 20).

moderno deberá ser continuamente renovada mejor que revisada. Renovada por transferir el pasado al futuro, pero al dictado del presente, que a su vez modifica a ambos y su forma de relacionarse entre sí. Citando a Hermann Bauer cuando se refería a la escasa investigación sobre la acción de lo temporal en la obra de arte: «La vigencia de la obra varía constantemente [...] buscando nuevos receptores, adentrándose en la historia»⁵⁵. Al otro lado. También es injusto y simplista considerar que todo arte con tecnología actual (aunque muchas veces se aplique también de manera artesanal) es un producto de consumo, aunque así pueda ser usado por terceros (de la misma manera que la pintura puede ser usada para conformar un pensamiento conservador). La reproducción analógica de la realidad puede contener signos retóricos (composición, estilo, etc.) «susceptibles de funcionar independientemente como mensaje secundario. Es la connotación, asimilable en este caso a un lenguaje». El estilo es el que produce un lenguaje dentro del arte que aplica tecnologías actuales⁵⁶, que Barthes atribuye a la fotografía en concreto. Aquí se llega a una coincidencia común a todas las manifestaciones artísticas, en cuanto que, según Serraller, el lenguaje artístico, a diferencia del científico, «mantiene una actitud 'distorsionada' entre el signo y el significado». Esto es, mientras el lenguaje científico puede resultar 'recóndito', que dijo Ortega y Gasset, al lego siempre le será al final evidente. Lo contrario que con el 'artístico', en el que el signo puede o no ser recóndito, pero el significado siempre lo será. La ciencia maneja conceptos unívocos, con un solo único significado, mientras el arte se mueve en el equívoco, incluso lo suyo es la multiplicidad de significados. Concluyendo con la afirmación de que se impone el tratamiento multidisciplinar o «culturalista» de lo artístico⁵⁷.

Tal como se ha venido planteando en este texto, hay una premisa latente, que el arte plástico es un objeto con una relación de contenido y forma. Como tal objeto, está condicionado a las relaciones ya enunciadas en la sociedad de consumo, dedicada a producir objetos y a convertir todo en cosas que inmediatamente han de tener tratamiento de objetos. Una acepción de cosa es la oposición a persona. Es decir, las personas no son cosas. Objeto puede entenderse como una cosa que se ofrece y afecta a los sentidos, pero también la intención de algo. Cuando de una persona se dice que se convierte en cosa, el contenido de sus intenciones, pero sobre todo las intenciones de otros es de tratarlo como un objeto. El arte produce objetos que no son meras cosas, pues son portadores de una profunda y necesaria simbología que actúa como un artefacto (un mecanismo) productor de una autoafirmación de sí. Desde el artista como individuo que cataliza las señas de identidad vía sí mismo, de su colectivo, al colectivo cultural que se identifica y asume (a veces con dificultades) las señas de identidad colectivas que la obra propone (incluso cuando el artista ha desaparecido). La vinculación del arte al concepto de objeto como valor de cambio, de atribución de valores emblemáticos y atribuibles que tienen una inmediata conversión en riqueza, aparece en sus signifi-

⁵⁵ (SERRALLER. 1996, p. 161).

⁵⁶ (BARTHES. 1989, p. 20).

⁵⁷ (SERRALLER. 1996, pp. 160-161).

cados, en culturas como la occidental⁵⁸. Se han ofrecido alternativas al uso del arte dentro de una estructura económica que en el fondo es ajena al valor intrínseco del arte. El concepto de lugar específico (*site-specific*) de Richard Serra ha tratado de reivindicar la importancia del contexto de la obra, en contraposición a la obra como valor de cambio o con las adherencias pseudo-idealistas que suponen que la obra de arte tiene un poder más allá de la historia, ya que lo que realmente se estaría proponiendo es un funcionamiento conformador de la historia, un neologismo, en el sentido expuesto, con intenciones reaccionarias. La crítica que propone el fin de la obra de arte como obra maestra⁵⁹ encontraría su correlato en un arte cuyas obras estarían constituidas por objetos que no tienen intrínsecamente ningún valor artístico o un valor artístico diferente al otorgado al de la maestría en la realización. En suma, el valor de la obra estaría en el concepto que le ha dado lugar. En este apartado no sólo entrarían las cajas Brillo de Warhol, sino las fotos de las caminatas de Hamish Fulton, las construcciones de piedra de Long, las fotos de Nan Goldin y de Cindy Sherman, también los materiales pobres de Tàpies o las ceras de Sicilia; incluso las que requieren una gran maestría en su realización (aunque no lo fabrique manualmente el artista), a saber, Andy Warhol, Juan Muñoz o Jeff Koons. Probablemente hay artistas del vídeo con la misma capacidad plástica de un Viola, pintores con mayores habilidades dibujísticas que un Kiefer, pero es el concepto especial de sus obras lo que las hace, como artistas y como intelectuales, tan relevantes. Es decir, una decidida intención por depurar el concepto de las obras visualizando aquello para lo que no tenemos todavía una conciencia⁶⁰. Un nuevo espacio de representación del arte.

La noción del espacio es subjetiva y sociológica. La primera proposición de este nuevo espacio sería un espacio que no añade nada⁶¹. El espacio representacional no sería una ventana a un escenario conceptual que toma elementos de la mimesis o de imágenes novedosas. Este espacio sería una representación ontológica de la infinitud. La obra de arte sería un objeto del espacio como sujeto. Lo contrario del espacio concreto de Descartes en sus propiedades de continuidad, extensión

⁵⁸ Cabe preguntarse si los valores astronómicos de unas obras tienen relación directa con su calidad. Realmente tiene sentido que un Van Gogh valga menos en el mercado que en un Greco si no es por una mera razón comercial, de oportunidad en la venta.

⁵⁹ (DANTO, 1995).

⁶⁰ Fernando Sinaga dice «disolver, desmaterializar, percibir lo fluido y visualizar aquello para lo que no tenemos recipiente, ni cauce por donde conducirlo, es concebir la conciencia como final de un largo proceso de destilación» (LATORRE, 2002, p. 98).

⁶¹ El espacio que propuso Leibniz no es homogéneo ni limitado, frente al de Descartes. «[...] en el espacio sólo entendemos la disposición posible de los cuerpos. Así cuando se dice que el espacio se extiende entendemos lo mismo que cuando decimos que el tiempo dura o que los números numeran; pues realmente el tiempo no añade nada a la duración, o el espacio a la extensión, sino que así como las variaciones sucesivas son inherentes al tiempo, en los cuerpos hay variedades que pueden difundirse simultáneamente. Pues así como la extensión es una repetición continua y simultánea y la duración una sucesiva, se sigue de esto que cada vez que la naturaleza se difunde simultáneamente a través de muchas cosas se dice que tiene lugar la extensión» (LEIBNIZ, 1982, p. 582).

y tridimensionalidad. Es la idea del espacio que representa los no absolutos del arte contemporáneo. La forma, la belleza, la geometría, el perfeccionamiento de la mímesis, el progreso en la imagen, el gesto entroncado en un espacio plástico, ya no son unos absolutos, ni fines. La obra ya no se trata como una «extensión» sino como una «relación»⁶². Es una estrategia que relativiza el concepto absoluto del espacio⁶³. Uno de los primeros desmitificadores de ese espacio previo absoluto es la proposición que hace De Kooning con sus trabajos de finales de los cuarenta. Con la terminología actual se diría que hizo una desconstrucción de la figura clásica dentro de una proposición que parece abstracta al desmontar el andamiaje del binomio fondo y figura. Esta nueva proposición fue enseguida aperecida en la vehemente prosa de Rosenberg⁶⁴. Así como en el reinado del mimetismo en la pintura, el espacio se configuraba como una dualidad complementaria de figura-fondo, con la abstracción, el espacio lleva a devenir como un todo representacional plástico. En el arte contemporáneo, el espacio alrededor de la obra es el importante. El espacio es una actividad, «un lugar practicado», en palabras de Michel Certeau⁶⁵. Ahora, el espacio entendido como un concepto se puede relacionar al «contenido y forma» que Levi-Strauss entendía, desde su perspectiva estructuralista, como «puntos complementarios de vista cada uno de los cuales es esencial para un completo entendimiento de un simple objeto de estudio»⁶⁶, que podría relacionarse en un campo más ontológico como «el ser y la apariencia» de Wittgenstein⁶⁷. En donde «el ser» resultaría el espacio visual o espacio fenomenológico y la apariencia, el geométrico o espacio privado.

Una vez abierta esta caja de Pandora en la que los absolutos de la representación se hacen estallar con objeto de incidir en un espacio total para superar una noción de arte como cosa y objeto en la estructura de la sociedad de consumo, aparecen dos problemas. El primero está en confundir la ubicación del arte en el pensamiento global de una cultura. De esta confusión surge una inoperancia del arte para realizar la función que le es propia. Esto se refiere a confundir arte con la actividad política o los estudios de sociología. Un arte que «despliega mucho ingenio [...] pero demasiado condicionado por un cierto impresionismo sociológico, que además entronca de modo oportunista con las preocupaciones públicas del momento»⁶⁸. La crítica que se hace de las Documentas 10 y 11, en las que, referido

⁶² (ALONSO. 2002, pp. 3-4).

⁶³ La relación de estas ideas sobre el espacio deviene desde Leibniz (proposición del espacio como relación) y el precedente de Teofrasto, discípulo de Aristóteles, que ya había definido el espacio «mediante la posición y orden de los cuerpos» y no como una realidad en sí misma (BARAÑANO. 1990, p. 25).

⁶⁴ (ROSENBERG. 1978).

⁶⁵ (SUDERBURG. 2000, p. 19).

⁶⁶ (LEVI-STRAUSS. 1969, p. 98).

⁶⁷ (WITTGENSTEIN. 1988, capítulo X).

⁶⁸ La cita se continúa, «La obra debía pasar por alto esta ruidosa y efímera circunstancialidad que nos rodea, al menos utilizarla como mediación para algo que roce con lo no circunstancial. De otro modo, ¿por qué no hacer arte y no política, o crítica, o ciencia?; Quizá porque bajo la coartada



a la última (a fecha del 2002) «se echan en falta propuestas realmente novedosas» y se lamenta su excesivo carácter «sociológico». A la que un renombrado crítico italiano, el día de la inauguración de hace exclamar «Me parece un asco. Esto no es arte. Es sociología». Porque una cosa es que el arte se interese por el «desorden social que impera en el mundo» y otra es que sea una mera descripción que emplea una reflexión sociológica⁶⁹. Desde luego que no se puede contemplar el arte solamente en términos estéticos, porque ésa es la función que conforma el arte al pensamiento establecido por el Poder. También se reconoce que un trabajo de arte, como bien demuestra la deconstrucción, nunca es puro, nunca reside en una torre de marfil, nunca es, ni ha sido autónomo. La metáfora del 'mercado' como el *ethos*⁷⁰ de una impoluta autonomía del arte es una trampa de la estructura de consumo e imperio de la comercialización de todo. Autores como Greenberg o Marcuse ignoran la cuestión del contexto del arte. Un museo o una galería no son zonas neutrales, sino una «forma intensificada de codificación»⁷¹. En esa línea Doherty denuncia la idea del «cubo blanco», en donde se expone arte entresacado de todo contexto⁷². La proposición crítica, redefinidora de la realidad, estaría en que las cuestiones relativas al arte ya no tienen que ver con temas de estilo o contenido, sino de «responsabilidad social y de medio ambiente, o de culturas paralelas y no de monoculturismo dominante»⁷³. Lo que implica superar el individualismo insolidario, propio de la cultura del éxito personal en el contexto de la competencia feroz del capitalismo. Ante expresiones tales como «arte moderno como individualismo, el artista puede hacer cualquier cosa que quiera», de Christo en FLASH ART, o la lapidaria inclusión del artista en el Sistema: «Si tú estás fuera, estás fuera. Simplemente no cuentas [...] todo lo que pasa debe pasar dentro del sistema» de Sandro Chia en ART in AMERICA⁷⁴, Gablíck responde que el artista debe tener un rol moral que esté por encima de su egotismo⁷⁵. El arte se diferencia de la sociología o del activismo político, no en la ideología o en objetivos de un cambio en la sociedad necesariamente

de arte, de su ambivalencia y su prestigio, se mantiene mejor un discurso que sólo como discurso político sería inconsistente? (CASTRO. 2002, p. 130).

⁶⁹ (KRAUTHAUSEN. 2002).

⁷⁰ *Ethos*, entendido como los elementos de evaluación de los aspectos morales y estéticos de una determinada cultura. Mientras que los aspectos cognitivos y existenciales se designan como cosmovisión o visión del mundo (GEERTZ. 1989).

⁷¹ Para Marcuse «El arte hay que sacarle de la praxis social y asumírle un significado puro por sí mismo» (The Aesthetic Dimension) (GABLÍCK. 1998, pp. 148-149).

⁷² Brian Doherty en su grupo de ensayos «The White Cube» (El Cubo Blanco) denunciaba la tecnología de la estética: un blanco, limpio, artificial espacio que hace que el arte exista en una suerte de eterna exposición aislado de todo lo que se separaría de su propia evaluación como arte. De esta manera el arte perpetúa el sistema (GABLÍCK. 1998, pp. 148-149).

⁷³ «Hablando en general, la dinámica de la profesionalización no debe dispensar al artista de aceptar su rol moral; profesionales condicionados a evitar pensar acerca de problemas que no tengan que ver directamente con su trabajo (GABLÍCK. 1992, «Progress in Art», p. 180).

⁷⁴ (GABLÍCK. 1998, p. 179).

⁷⁵ (GABLÍCK. 1998, p. 4).



diferentes, sino en cómo se utilizan las estructuras de significado para penetrar en los sistemas de control y censura⁷⁶. Para Rosalind Krauss, en su metodología, las obras de arte no han de proyectar nociones sociales externas a ellas, sino relacionarlas con sus estrategias propias de sus construcciones así como las de sus lingüísticas. Enfocar el problema como un interés por la forma entendida como una estructura productora de significados y el rechazo de toda aproximación meramente individualista. Saussure o Barthes (con sus *Mythologies*) han hecho hincapié en una contextualización histórica y social de la obra más allá de la coherencia estilística o lo puramente visual y formal. Así el arte contemporáneo supera las narrativas de la mimesis y las de las elucubraciones formales del modernismo⁷⁷. Después de dejar claro que el arte no es un mero ejercicio de individualismo ideológico en un mercado capitalista de proyectos personales, significando la muerte del arte⁷⁸, el arte ha de definir sus territorios de operatividad, si no cae en algo paralelo a lo que se vino a denominar «Realismo Socialista», en el que el arte estaba al servicio de la propaganda acrítica de su sistema totalitario⁷⁹.

El espacio de la representación del arte está en una «dialéctica de decadencia», entre el avance y el declive, entre razón y deseo, entre totalidad artificial y decadente desintegración⁸⁰. Dentro de esta confusión entre arte y sociología y acción política cabe preguntarse por qué el recelo a la imagen como transmisora de una experiencia conceptual, lo que lleva a exclamar «Hay mucho, muchísimo que leer en esta Documenta 11»⁸¹. En donde interesa más que la pintura «la traducción de su tradición visual a otros formatos, como la fotografía o los vídeos», en palabras del vicecomisario de la Documenta 11, el argentino Carlos Basualdo. Quizás porque estos medios pueden ser inmediatamente asimilados por un sistema que usa la táctica de la saturación de la información para trivializar los mensajes, en aras de la

⁷⁶ Rosalind Krauss escribió en «A View of Modernism» en 1972 en ARTFORUM que compartía la afirmación del novelista Robbe-Grillet («For a New Novel», 1965): «No podemos seguir sin darnos cuenta que si nosotros en la historia utilizamos esquemas de significados estamos penetrando en sistemas de control y de censura. Ya no somos inocentes. Si las normas del pasado sirven para calibrar el presente, pueden también servir para construirlo» (GUASCH. 2002, p. 67).

⁷⁷ (GUASCH. 2002, p. 70).

⁷⁸ Es la metáfora de la muerte del arte, cuando para Adorno el arte se vincula a un proceso de producción para el consumo, en el marco de la competencia (ADORNO. 1984, p. 31).

⁷⁹ Ver al respecto: (Academia de las artes de la URSS. 1982). Aunque textos como los de Stolóvich muestran que la ideología de los países antaño comunistas occidentales no estaba exenta de buenas intenciones, en las que el individuo tenía un sentido solidario y de un proyecto común de transformar la sociedad conforme a unos ideales socialistas (STOLÓVICH. 1975). Pero de la misma manera que estas intenciones fueron instrumentalizadas por un aparato represor, sostenedor de una dictadura; en la sociedad de consumo capitalista, las intenciones de los artistas pueden ser instrumentalizadas para generar un mero beneficio mercantil.

⁸⁰ (KUSPIT. 2000).

⁸¹ (KRAUTHAUSEN. 2002). Con esto no se pretende ninguna vinculación con ciertas argumentaciones reaccionarias en las que el arte moderno y contemporáneo queda descalificado por su interés en plantear conceptos, por ejemplo tal es el caso en la «Palabra Pintada» (WOLFE. 1976).



simplificación, porque hay que dejar sitio a otra nueva información⁸². Por qué releer a la pintura si es capaz de crear (referido al trabajo de Polke) «un sentido de inteligibilidad a través de una sugerencia extrema. Es una sugerencia que inicialmente aparece a través de la sorprendente multiplicidad y solapamiento de sistemas de estilo y significado —una situación pictórica en la cual es imposible dar un significado prioritario a uno o a otro, por lo cual ha sido denominada esquizofrénica. Hay una suerte de juego libre de sistemas, de ambos significados, imaginarios y gestuales»⁸³. El signo en la gestualidad, la reflexión visual conducente a una meditación en la imagen, el espacio inmerso en el tiempo como dialéctica de su medida, como una cuarta dimensión que claramente incide en el cosmos mental, en donde el hechizo de la realidad preestablecida se rompe mediante la propuesta de otras nuevas visiones. El arte como espectáculo o como mero objeto de valor es un arte del «no-lugar». Pues de la misma manera que el espacio se vive individualmente y su consumación es colectiva («paradojas del ritual»)⁸⁴, el arte queda reducido a la vivencia del egoísmo individualista de la sociedad de consumo que sólo tiene su catarsis en su consumación social. A final la geografía que muestra el arte es la de un individualismo a ultranza que sólo puede consumarse en una cada vez mayor pérdida de individualidad en la uniformidad del hogar del supuesto salvaje jabalí en el pesebre de los supuestos individuos (por mucho que entre ellos haya diferencias sociales y de riqueza). La paradoja del ritual del ocio como desaparición de la identidad individual al enfatizar el placer precisamente individual. El arte así parece ser ajeno a su propio territorio, a su nicho antropológico para desvirtuarse en nomadeo mendicante por otros espacios⁸⁵. Complejo de inferioridad frente a la palabra escrita del ensayo en su discurso concreto estructurado en lo racional, frente al activismo político que en los espacios no comprometidos de un arte abocado a reforzar a lo que se supone que se enfrenta porque todo poder establecido necesita del testimonio de un contrario testimonial para reforzarse a sí mismo. Como los imperios y otros pode-

⁸² Los libros ya no solo se retiran de las estanterías de las librerías en un corto espacio de tiempo, sino que las ediciones atrasadas se destruyen, porque no hay capacidad (no resulta rentable) su almacenamiento (y sería contraproducente, desde un punto de vista del beneficio, donarlos o regalarlos. Los inquisidores y los nazis quemaban libros, nosotros, los de la sociedad de consumo, también. La literatura de ciencia ficción se hace realidad, se alcanza la ignición de los libros en 451 Fahrenheit (Bradbury); en el mundo del Gran Hermano (Orwell) de la omnipresente pantalla; en el Mundo Feliz (Huxley) de consumo y «pastillas» (no sólo las de las discotecas).

⁸³ (KUSPIT. 1993, p. 141).

⁸⁴ (AUGÉ. 1993, p. 91).

⁸⁵ «Ya no son las fuerzas territorializadas agrupadas en fuerzas terrestres, son las fuerzas recuperadas o liberadas de un cosmos desterritorializado. En la emigración, el sol ya no es el sol terrestre que reina sobre el territorio, incluso aéreo es el sol celeste del cosmos, como en las dos Jerusalén, Apocalipsis. Pero fuera de esos casos grandiosos en los que la desterritorialización se hace absoluta, sin perder nada de su precisión (puesto que siguen variables cósmicas), ya que hay que constatar que territorio no deja de estar recorrido por movimientos de desterritorialización relativa o incluso in situ (...) sin perjuicio de que otros agenciamientos efectúen una reterritorialización (algo 'equivalente' a la casa) (...)» (DELEUZE. GUATTARI. 1994, pp. 331-332).

res necesitan siempre un enemigo que cohesionese sus huestes y justifique acciones⁸⁶. Complejo frente al espectáculo del «entretenimiento» y frente al documental.

EL ESPACIO SIMBÓLICO

Más profundo que la estimulación, que se basa en datos sensoriales, es la denotación que se define como el proceso de cognición de un objeto (en el binomio sujeto-objeto). Se denota con objetos significantes, con símbolos. El significado que se aplica a un objeto se obtiene de la 'imagen' que de ese objeto se tiene. Es decir, el objeto no ofrece una connotación sino la imagen que se ha conformado de él o parte de él. Las imágenes de un objeto se remiten a otros previamente conformados, añadiéndose a «un racimo de connotaciones», que señala Castilla del Pino⁸⁷. Así que al final, estas connotaciones preceden a los «significaciones simbólicas» que el objeto produce al sujeto y que el sujeto le añade en forma de atributos, con origen en sus experiencias biográficas⁸⁸. En suma, nuestro pensamiento es simbólico y se configura precisamente en nuestra humana condición de abstracción. Cassirer, al extender el interés de la filosofía del conocimiento al acceso del mundo que nos abre la experiencia, entra en el universo del lenguaje⁸⁹. Wittgenstein dijo que «imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida», el arte, el mito, la religión. Lo que le lleva a Cassirer a denominar a la persona como «un animal simbólico». Esta aproximación es una transformación semiótica más allá de Kant, que se ceñía a «la filosofía trascendental»⁹⁰. Este giro lingüístico de la filosofía coincide con el giro lingüístico del arte a la hora de replantear la noción de símbolo. Antes era empleado en el arte como una figura u objeto que tenía una significación convencional, ahora

⁸⁶ Aunque sea de un poder militar tan exiguo como el de los musulmanes (frente a EEUU); como el la droga (frente al poder represor policiaco-militar y supresor en el control de la riqueza del Estado) en sus supuestos infranqueables santuarios de «paraísos fiscales».

⁸⁷ (CASTILLA DEL PINO, 200, p. 106). Castilla del Pino además abunda más en el concepto de denotación frente al de interpretación. En vez de preguntar por las fantasías frente a un test, formula ¿qué sucede ahí? (denotación), en vez de ¿qué hay allí? (interpretación). Denotar como lo que provoca; interpretar como lo que se ve. Esto sería un estadio anterior al suceso, pues lo que hay puede ser suceso u otra cosa. La denotación puede ser verdadera o falsa, la interpretación no, porque es lo que el sujeto interpreta subjetivamente siendo esa 'su' verdad (CASTILLA DEL PINO, 2000, p. 80). Si se interpreta el arte, es un suceso conformador de la realidad ('nuestra' realidad). Mientras que una postura denotativa frente al arte es redefinidora de la realidad.

⁸⁸ (CASTILLA DEL PINO, 2000, p. 111).

⁸⁹ «El hombre no vive en un universo físico sino en un universo simbólico. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial» (CASSIRER, 1974, p. 76 y ss.).

⁹⁰ En donde se sustituye la pregunta entre el ser y el ente por las condiciones generales de posibilidad de conocimiento, esto es los límites del conocimiento (VILAR, 1996, p. 365).



es el elemento del pensamiento mismo con que se maneja el arte. El arte ya no muestra o maneja símbolos, es pensamiento simbólico.

Al espacio simbólico del arte se le puede extrapolar, con relación a una somera historia del arte, la metáfora del laberinto. Laberinto entendido como un umbral que se traspasa para redefinir el modelo de realidad temporal, espacial y ontológico⁹¹. Eco define tres laberintos, el primero es unidireccional, el clásico de Knosos. «Al entrar sólo se puede llegar al centro (y desde el centro sólo se puede encontrar la salida)»⁹². Ese centro fue la búsqueda de la perfección de la mimesis, su hilo de Ariadna, en donde todas las aproximaciones que se hacían al arte tenían como premisa previa el uso de mimesis como unidad metodológica. La Modernidad y las Vanguardias mataron al Minotauro de la mimesis que vivía en el centro, en el fondo un monstruo de la representación, pues todas las representaciones son aproximaciones a una Realidad unívoca que no existe (un sueño de la realidad, el reflejo de la Caverna). Así sobreviene el segundo laberinto, el Manierista del *Irrweg* (el camino equivocado). Todas las opciones conducen a un punto muerto excepto una, se llamaba progreso, nueva imagen, originalidad, reconocimiento, fama. Las construcciones de este laberinto se extendieron rápidamente en sucesión cada vez más acelerada de árbol, cueva, catacumba, rascacielos. El enemigo no es la bestia, ese objetivo de perfección que hay que alcanzar. Ahora es uno mismo, el artista viajero tiene que encontrar su propio lenguaje para llegar a la salida del éxito, y mantenerse en él. Interioriza a sus enemigos en la indecisión, la desesperanza de no saber encontrar la salida. El tercero es una red. Mientras que el primero era bidimensional entre el mimetismo y los esquemas estético con que se combinaba; el segundo era tridimensional, en donde la contención de los contenidos formales del mimetismo se habían transformado, ahora se podía hacer una combinatoria libre de concepto, contenido y forma. En el multidimensional contemporáneo, el sujeto mismo inalterable del artista plástico, su signo, deja de ser imprescindible, en cuanto que, referido a la pintura, la imagen construida con elementos pictóricos sigue existiendo, lo que está muerto (como redefinir de la realidad) es la idea de la 'pintura' como un hecho artístico. Se puede hacer una obra con elementos similares a un cuadro, pero el concepto ya no tiene nada que ver con 'un cuadro', 'una pintura'. Como el concepto no tiene limitación en las dimensiones, pues éstas son mentales, este tercer laberinto es el Rizoma⁹³ en donde todo punto se puede conectar con otro

⁹¹ (RIVERA. 1985, p. 11 y ss.).

⁹² (ECO. 1988, p. 383).

⁹³ En el Rizoma no hay puntos ni posiciones, sólo líneas, aunque la intersección de líneas genera puntos. El Rizoma se puede romper y volverse a conectar con otro; es antigenealógico en cuanto que no está jerarquizado; no tiene ni dentro ni fuera; es desmontable y reversible, modificable; es una ficción pues una sección se representa como un árbol cuando es un bosque; no tiene descripción ni en el tiempo, ni en el espacio; justifica y estimula la contradicción, si cada uno de sus nudos puede conectarse con cualquier otro, de cualquier nudo se puede llegar a otro nudo, pero cualquier nudo puede también no lograrse, llegar nunca al mismo nudo, volviendo siempre al mismo punto de partida; sólo hay descripciones locales; no hay exterior; toda perspectiva (toda visión) procede de un punto

punto, en donde los medios son libres porque no hay exterior ni interior como en los dos primeros, ya que no se puede señalar apriorísticamente lo que es o no es arte. Un arte que discurre por la semántica del concepto, por la lingüística de un pensamiento que echa mano de cualquier medio inmiscuyéndose en cualquier mensaje. El arte tenía unos códigos (formalizados en la pintura, en la escultura, en las llamadas bellas artes), en cuanto era un medio de traducir la experiencia. Después de la revolución semántica del concepto se ha aplicado una metáfora como una sustitución en el interior de un código, de un término por otro, en virtud de una similitud instituida y luego encubierta. Se ha pasado de la formalización de la experiencia por el código, al mensaje como un modo de significar un contenido⁹⁴. El espacio pictórico poseyó a los dos primeros laberintos, ahora comparte el tercero después de haberse roto el hechizo de la forma y contenido que parecía relegar al concepto a un segundo plano, a una inmanencia en la mimesis. Ahora los mensajes se lanzan para que cada cual pueda reconstruir su propia lengua, la última llama de rebeldía en una cacofónica babel de mensajes bajo el unívoco código de un Pensamiento Único, nunca fue más cierto que la lengua estuviera vinculada al poder, porque, como dijo Barthes, la lengua es un modelo del poder.

interior suyo. Sólo puede acceder a una mera hipótesis sobre la globalidad; la ceguera es la única posibilidad de visión, pensar es sólo conjeturar (ir a tientas) (Eco. 1988, pp. 384-385).

⁹⁴ Sobre definiciones de código, mensaje y metáfora, ver (Eco. 1999, p. 249).



BIBLIOGRAFÍA

- («Publicado en...» quiere decir que fue publicado por primera vez en esa fecha).
- ACADEMIA DE LAS ARTES DE LA URSS. 1982 (1982). *El arte de los países socialistas*. Cátedra. Madrid.
- ADORNO, Theodor (1984). *The new is intimately related to death* «*Aesthetic Theory*». Rontledge & Kegan Paul. Londres.
- ALONSO CAZORLA, Santiago (2002). *Construcción del espacio. El espacio: La configuración*. Trabajo sin publicar.
- AUGÉ, Marc (1993). *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Barcelona.
- BARAÑANO, Kosme María de (1990). *Chillida, Heidegger, Husserl. El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Universidad del País Vasco. Bilbao.
- BARRIO, David/HONTORIA, Javier (2002). «Narrativas críticas». *El Cultural. El Mundo*. 26.VI.02.
- BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona.
- BARTHES, Roland (publicado en 1980). *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós. Barcelona, 1989.
- BARTHES, Roland (1994). *Mitológicas*. Madrid. Siglo XXI, 10ª edición.
- BOZAL ED. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 2. La balsa de Medusa. Madrid.
- RIEMSCHEIDER, Burhard/ GROSENICK, Ute. Ed. (1999) *Art at the turn of the Milenium*. Taschen. Colonia.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1996). «Orígenes y desarrollo de un género: la crítica del arte». En Valeriano BOZAL ed. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol 1. La Balsa de Medusa. Madrid.
- CASSIRER, Ernst (publicado en 1944). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de Cultura Económica. México, 1974.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2000). *Teoría de los sentimientos*. Tusquets. Barcelona, 2ª edición.
- CASTRO, Ignacio (2002). *Trece Ocasiones*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra.
- COSTA, José Miguel (2002). «Documenta 11 ¿creación global o cooptada?». *ABC Cultural*. 8.VI.2002.
- DANTO, Arthur (1989). *Connections to the world: the basic concepts of philosophy*. Harper and Row. Nueva York.
- DANTO, Arthur C. (publicado en 1997). *Después del fin Arte*. Paidós. Barcelona, 1999.
- DANTO, Arthur C. (1995). «El final del arte». *El Paseante*, núms. 25-28.



- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1994). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1976). *Rhizome*. Minuit. Paris.
- DERY, Mark (1998). *Velocidad de escape*. Siruela. Madrid.
- ECO, Umberto (1988). «El Antiporfirio», en *De los espejos y otros ensayos*. Lumen. Barcelona.
- ECO, Umberto (1999). *La estrategia de la ilusión*. Lumen. Barcelona, 3ª edición.
- FAYARD, Judy (2002). «Global Vision». *Revista Time*, mayo 20.
- FREUD, Ana (Publicado en 1936). *El yo y los mecanismos de defensa*. Planeta- De Agostini. Barcelona 1984.
- GABLICK, Suzi (1986). *¿Ha muerto el arte moderno?* Blume. Madrid.
- GABLICK, Suzi (publicado en 1986). *Has Modernism Failed?* Thames and Hudson. Londres 1992.
- GABLICK, Suzi (1992). *The reenchantment of art*. Thames and Hudson. Londres. Edición de 1998.
- GEERTZ, Clifford (publicado en 1973). *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona, 1989.
- GIEDION, Siegfried (publicado en 1948). *La mecanización toma el mando*. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- GOLEMAN, Daniel (publicado en 1985). *El Punto Ciego. Psicología del autoengaño*. Plaza & Janés. Barcelona 1997.
- GOLEMAN, Daniel (publicado en 1995). *Inteligencia emocional*. Kairós. Barcelona 1997. 10ª edición.
- GOMBRICH, Ernst (publicado en 1961). *Arte e Ilusión*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
- GOMBRICH, Ernst (publicado en 1948). *Historia del arte*. Garriga. Barcelona, 1967.
- GREENBERG, Clement. «Modernist Painter». 1960, en John O'BRIAN (comp.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Modernism with a vengeance. 1957-60*. The University of Chicago Press. London-Chicago, 1986-93, 4 vols.
- GUASCH, Anna Mª. (2002). «Rosalind Krauss». *Revista Lápiz*, núm. 176.
- HEGEL (1989). *Estética*. Península. Barcelona.
- HEIDEGGER, Martín (1951). *El ser y el tiempo*. FCE. México.
- HOCKNEY, David (2001). i. Ediciones Destino. Barcelona.
- KOSUTH, Joseph (1991). *Art after philosophy and after. Collected writings 1966-90*. Cambridge, Mass. y Londres.
- KOSUTH, Joseph (1972). «Art after philosophy» (1969), en Meyer, Ursula. *Conceptual Art*. E.P. Dutton, Nueva York.
- KRAUTHAUSEN, Ciro (2002). «La Documenta explora los géneros del arte». *El País*. 9.VI.2002.
- KUBLER, George (publicado en 1962). *La Configuración del Tiempo*. Alberto Corazón. Madrid, 1975.
- KUSPIT, Donald (2000). *The Dialectic of Decadence. Between advance and decline in art*. Allworth Press. Nueva York.
- KUSPIT, Donald (publicado en 1988). *The New Subjectivism. Art in the 1980s*. Da Capo Press. Nueva York, 1993.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1971). *Historia de la pintura española*. Salvat. Navarra.
- LATORRE, Fernando (2002). «Fernando Sinaga». *Revista Arte y Parte*, núm. 37. Santander.
- LEIBNIZ (publicado en 1714). *Escritos Filosóficos. Examen de la física de Descartes*. Charcas. Buenos Aires, 1982.



- LEVI-STRAUSS, Claude (publicado en 1964). *Mitologías I. 'Lo Crudo y lo Cocido'*. FCE, México 1968.
- LEVI-STRAUSS, Claude (publicado en 1965). *The Way of the Masks*. Dover Publishers. Seattle, 1982.
- LIPOVETSKY, Gilles (publicado 1987). *El Imperio de lo efímero*. Anagrama. Barcelona, 1990.
- LIPOVETSKY, Gilles (publicado 1983). *La era del vacío*. Anagrama. Barcelona, 1988.
- MARINA, José Antonio (1992). *Elogio y refutación del ingenio*. Anagrama. Barcelona, 4ª edición.
- MARRÓN, Alfredo (2002). «Jeff Koons». *Diseño Interior*, núm. 114. Enero.
- MCLUHAN, Marshall (1969). *El medio es el mensaje*. Paidós. Buenos Aires.
- OAMICH, Hubert (1985). *The Origin of Perspective*. The Mit Press. Cambridge. Mass.
- OSAKAR OLAIZ, Pedro (1994). *El Objeto artístico: reflexión y método*. Arte y Ediciones. Galería virtual. Granada.
- PEYREFITTE, Alain (publicado 1989). *El Imperio Inmóvil o el choque de los mundos*. Plaza & Janés. Barcelona, 1990.
- POLLOCK, Griselda (1996). «Feminist perspectives in fine art education». En *Issues in Art and Education. Aspects of the fine art curriculum*. Edited by Paul Hetherington. Wimbledon School of Art in association with Tate Gallery. Londres.
- RIVERA DORADO, Manuel (1985). *Laberintos de la antigüedad*. Alianza. Madrid.
- ROSENBERG, Harold (1978). *De Kooning*. Abrams. New York. Segunda edición.
- SILITOE, Alan (1959). *The loneliness of the long-distance runner*. The New American Library. New York.
- STOLÓVICH, L.N. (1975). *Naturaleza de la valoración estética*. Pueblos Unidos. Buenos Aires.
- SUBIRATS, Eduardo (1988). *La cultura como espectáculo*. FCE. México-Madrid-Buenos Aires.
- SUDERBURG, Erika (2000). *Space, site intervention (situating installation art)*. University of Minnesota. Minnesota.
- VILAR, Gerard (1996). «La Filosofía de la Cultura», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol 1. Valeriano Bozal ed. La balsa de Medusa. Madrid.
- VIRILIO, Paul (publicado en 1980). *Estética de la desaparición*. Anagrama. Barcelona, 1988.
- WEBER, Max (publicado en 1901). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Península. Barcelona 1979.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1988). *Investigaciones Filosóficas*. Grijalbo, Barcelona.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1991). *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza. Madrid.
- WOLFE, Tom (1976). *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Anagrama. Barcelona.

