

CRISIS?
WHAT CRISIS?

Cap. 1.
Modernismos posmodernos

CRISIS?, WHAT CRISIS?

Un proyecto de RAMÓN SALAS

Cap.1. MODERNISMOS POSMODERNOS

CHAMI AN

ALEJANDRO CASTAÑEDA

DAVID FERRER

LAURA GONZÁLEZ CABRERA

ALEJANDRO GOPAR

LECUONA Y HERNÁNDEZ

UBAY MURILLO

FERNANDO PÉREZ

RICARDO TRIGO

ALBY ÁLAMO

MONEIBA LEMES

PÉREZ Y REQUENA

[Artistas invitados]

BEATRIZ LECUONA

RAMÓN SALAS

[Comisarios]

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

PRESIDENTE DEL EXCMO. CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Carlos Enrique Alonso Rodríguez

DIRECTOR INSULAR DE CULTURA, EDUCACIÓN Y UNIDADES ARTÍSTICAS

José Luis Rivero Plasencia

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE

Carlos Enrique Alonso Rodríguez

VICEPRESIDENTE

José Luis Rivero Plasencia

SECRETARIO

José Antonio Duque Díaz

VOCALES

Amaya Conde Martínez

Antonio García Marichal

Roberto Gil Hernández

María Isabel Navarro Segura

Virgilio Gutiérrez Herreros

Pedro J. Suárez López de Vergara

Coromoto Yanes González

GERENTE TEA

Jerónimo Cabrera Romero

DIRECCIÓN ARTÍSTICA TEA

CONSERVADORA JEFA DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Yolanda Peralta Sierra

CONSERVADOR JEFE DE LA COLECCIÓN

Isidro Hernández Gutiérrez



DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES
Y AUDIOVISUALES

Emilio Ramal Soriano

DEPARTAMENTO DE PRODUCCIÓN

Estíbaliz Pérez García

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN

Paloma Tudela Caño

DIRECTOR DE MANTENIMIENTO

Ignacio Faura Sánchez

JEFE DE MANTENIMIENTO

Francisco Cuadrado

DISEÑO GRÁFICO

Cristina Saavedra

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO CFIT

Rosa M^a Hernández Suárez

DEPARTAMENTO TÉCNICO CFIT

Emilio Prieto Pérez

EXPOSICIÓN

COMISARIADO

Ramón Salas

Beatriz Lecuona

COORDINACIÓN

Yolanda Peralta Sierra

PRODUCCIÓN

Estibaliz Pérez

MONTAJE

Óscar Hernández

Israel Pérez

DISEÑO GRÁFICO

Cristina Saavedra

TRANSPORTE

LOYTER Transporte de mercancías
y obras de arte

SEGURO

AXA Seguros e Inversiones

EM7 Gestión de riesgo S.L.

ISBN: 978-84-944395-8-2

DEPÓSITO LEGAL: TF. 477-2018

CATÁLOGO

EDICIÓN

TEA Tenerife Espacio de las Artes

PRODUCCIÓN EDITORIAL

TEXTO, DISEÑO Y COORDINACIÓN

Ramón Salas

FOTOGRAFÍAS

M^a Laura Benavente: 30-32i y 138-237

A. Álamo: 115; A. Alemán: 65, 136; C. An: 18, 22; T.

Arozena: 57d, 66, 67, 92, 95d, 102; J. Bravo: 35, 231;

Lecuona y Hernández: 58-63; M. Lemes: 116-120; M.

León: 112i; U. Murillo: 72-81; V. Navarro: 28, 29; Pérez

y Requena: 12; E. Pinto: 36, 57i, 84-89; R. Salas: 17, 20,

24, 27, 32d, 46-55, 111; R. Trigo: 96-101, 112d

IMPRESIÓN

Litografía Romero S.L.

© De esta edición TEA Tenerife Espacio de las Artes

© Del texto el autor

© De las imágenes sus autores/as

© Blinky Palermo, Robert Therrien, Fernando Pérez

Sánchez, Moneiba Lemes Lemes, Marcel Louis Jean

Broodthaers, Carlos Matallana, Néstor Torrens Fernán-

dez, Gonzalo González, Francis Naranjo, VEGAP, Santa

Cruz de Tenerife, 2018

ÍNDICE

I. Mapeando el repertorio	8
Premodernismo	9
Nihilismo	10
Formalismo	12
Modernismo	13
Posmodernismo	15
Posmodernismo apocalíptico	15
Posmodernismo integrado	17
Donde se tocan los extremos	25
Inmediatez	25
Sintomaticidad	34
Organicidad	44
La modernidad al margen del modernismo	53
Baudelaire-Benjamin: el artista como detective	54
Duchamp-Johns: el objeto con dóxa	57
Buren-Broodthaers: agonismo institucional	61
II. El modernismo después del modernismo	70
Posminimalismo	71
Posconceptualismo	76
Repertorialidad	79
Forma	97
Especulación	100
Sujeto	109
Coda	115
III. Crisis?, What Crisis? Modernismos posmodernos en Canarias	124
Modernismos después del modernismo en Canarias	128
La sensibilidad “calvinista”: poéticas de la contención y el repliegue	132
Y nosotros, Alby, con nuestra paranoias	137
Alejandro Castañeda	150
Ubay Murillo	162
Ricardo Trigo	172
Chami An	185
Laura González Cabrera	196
Alejandro Gopar	203
Lecuona y Hernández	213
David Ferrer	222
Fernando Pérez	229
III. Biografías	239



*El arte es lo que hace la vida
más interesante que el arte.*

Robert Filliou

I. MAPEANDO EL REPERTORIO

Blinky Palermo

PREMODERNISMO

Si entendemos por contemporáneo no el arte coetáneo sino el arte de la Edad Contemporánea, es decir, el arte posterior a las revoluciones burguesas, parece evidente que la principal característica que lo define es la autonomía. Hasta ese momento (a excepción del arte de Flandes y los Países Bajos, anticipadamente burgués) el arte permaneció al servicio de la oligarquía civil o religiosa. Independientemente de que –como no podía ser de otro modo– un periodo de tiempo tan prolongado conociera importantes cambios formales, el arte precontemporáneo es fundamentalmente temático (dogmático) y representativo: las obras de arte abordaban un asunto considerado relevante (para el comitente, pero también, en la medida en que ese comitente personalizaba a “su” pueblo, para todos los copartícipes de *una cultura orgánica*) y trataban de representarlo de una manera tal que la relación entre la imagen y su contenido resultara evidente para sus espectadores (en el contexto de una cultura que compartía no solo un importante número de convenciones sino, sobre todo, un gran número de convicciones: las imágenes movilizaban símbolos comunitarios que se correspondían con una ontología igualmente aceptada). Esa “tal manera” se afanaba en asegurar que la verosimilitud del significante hiciera simbólicamente incontestable la verdad del significado, tanto de su referente como de la posibilidad de que este “se hiciera carne” en la imagen y “habitara entre nosotros”. Es importante entender que la *representación* no es solo lo que permite que determinadas cosas permanezcan en la memoria –de pueblos y generaciones–, a salvo de la transitoriedad que caracteriza la existencia, sino que (en virtud de la relación entre conocimiento y poder) *afirma lo que representa: la correspondencia trascendental* entre el icono y aquello en cuyo lugar está, legítima simbólicamente la verdad –y perennidad– de ambos términos y de su correspondencia “ontologizante”.

Como dijera Hegel, “lo bello es la forma sensible de la Idea”. Con mayúsculas. Las imágenes de las sagradas escrituras ponían *la palabra* (de Dios) a salvo de la caducidad de la opinión; los retratos de sus comitentes –la nobleza y el clero– les convertían en garantes de esa estabilidad (de la que dependía el orden cósmico y social); la imitación de los clásicos celebraba esta continuidad y la remitía a los orígenes; el conjunto del aparato celebraba litúrgicamente el eterno retorno de lo mismo, la permanencia de “lo esencial” en el mundo

del devenir. En las figuras del espíritu, el verbo se hacía carne, se manifestaba a la conciencia y devenía mundo compartido para una comunidad que se reconocía en esa tradición vívida y vivida.

NIHILISMO

La modernidad define un largo proceso de secularización. Su arte se emancipa de sus tradicionales comitentes y, en consecuencia, de sus temas. Inicia entonces un sistemático proceso de *vaciamiento*: conforme la sociedad se emancipa de sus viejas verdades tutelares, el arte “representa” la expulsión de los viejos referentes culturales del espacio de la representación. Del cuadro se desalojan los reyes, sus sacerdotes y los dioses que legitimaban a ambos. El espacio que dejaban libre se empezó a poblar de personajes y paisajes paganos y mundanos, de acontecimientos que representaban menos la trascendente permanencia de lo esencial que la vulgar evidencia de lo mutable.

Este desalojo “temático” fue relativamente rápido: los reyes cedieron su lugar a los burgueses, las vírgenes a las prostitutas, los mártires a los domingueros, las grandes batallas a las escenas de género, los coros celestiales a las campiñas. Pero esa mundanización llevaba también aparejado un progresivo debilitamiento del nexo fundante de la representación. El proceso de emancipación iba a afectar no solo a los temas sino también a los “procedimientos”: no solo implicaba el descrédito de los referentes sino también del papel de la representación en la conversión simbólica de una verdad ubicada más allá del espacio de la opinión en un referente compartido. En pocas palabras, no se trataba solo de dejar de pintar santos, sino de dejar de *santificar* un determinado contenido a través de la potencia hipostática de la imagen.

Este proceso fue más lento: durante bastante tiempo la forma trató aún de corresponderse con (y afirmar) la verdad del contenido. Posiblemente ya no se buscará lo real en el palacio sino en los bulevares, ni lo elevado en el cielo sino en el interior del propio creador, pero seguía siendo *el espíritu* (aunque ahora fuera el espíritu de los tiempos) el que utilizaba al artista como médium para expresarse en una imagen en la que una comunidad (aunque fuera una comunidad del tiempo y no del espacio) podía reconocerse. De alguna manera, la aceptación radical de la mutabilidad del referente resultaba compatible con la inmutable correspondencia de los procedimientos representativos con el espíritu de los tiempos. Así por ejemplo, la verdad

fenomenológica de lo moderno –frente a la metafísica premoderna– se correspondía mejor con el impresionismo taquigráfico que con el inmovilismo académico; del mismo modo que la subjetividad de la percepción se correspondía mejor con el expresionismo gestual que con el catálogo de preceptos de la pintura *pompier*. Pero, precisamente por ello, se podía mantener la idea de que la inestabilidad perceptiva o la libertad expresiva eran la manifestación del espíritu (de la época), cuya “lengua natural” era el impresionismo o el expresionismo. La estabilidad de la relación entre el significante y el significado, que caracteriza la representación, pudo sostenerse mediante el recurso a un platonismo invertido: lo verdadero ya no sería la esencia sino la apariencia, no lo uno sino lo múltiple, no lo objetivo sino lo subjetivo, no lo eterno sino lo fugaz. Pero esta revolución bipolar permitía salvar la convicción de que existía una verdad que podía ser representada con los procedimientos correspondientes.

Conviene recordar que el proceso de secularización, gnoseológica o epistemológica, estaba vinculado a una revolución social. Los burgueses, que no podían basar sus aspiraciones de ascenso social en sus ancestros, plantearon un giro cultural de 180° para orientar la fuente de legitimidad, antes ubicada en el pasado, hacia el futuro: la historia dejó de entenderse como la crónica del progresivo alejamiento de una plenitud originaria y empezó a concebirse como el avance hacia un futuro de progreso. En consecuencia, la formación de los sujetos ya no debía basarse en la imitación de modelos del pasado, sino, bien al contrario, en la emancipación de los mismos, para construir, desde esa recién ganada autonomía, un proyecto vital individual. Nada tiene de particular que las figuras de los cuadros se desdibujaran y quedaran abocetadas. Al fin y al cabo, no ofrecían modelos de identidades ya prefiguradas sino un potencial de perfectibilidad. En coherencia, el artista tampoco debía imitar a los antiguos, sino configurar su propio estilo, a partir de la libertad reconquistada a los dogmas del pasado. Pero no se dudaba de su capacidad para presentarse personalmente como modelo de este nuevo paradigma de emancipación y autonomía. El vaciamiento temático generaba un espacio de indefinición, pero no de anomía, porque la incertidumbre podía ser la forja del espíritu crítico. La dependencia del pasado y sus modelos se sustituyó por la fe en el individuo y su autoconciencia, en su capacidad para sacudirse los prejuicios y los dogmas de la tradición, en sus circunstancias actuales y concretas, y definir su estilo, su propio código moral y estético. De la cultura de la



Pérez y Requena
Territorios Baldíos, 2015
Madera, óleo, grafito
Medidas variables

comunidad, el modelo y la autoridad, se había pasado a la cultura del sujeto, la voluntad y el libre examen.

En el ámbito de las ciencias, los resultados de este nuevo hábito de separar la realidad de los relatos legendarios que durante siglos la dotaron de sentido, para observarla directamente sin la mediación de creencias, resultaron espectaculares. La evidencia del progreso invitaba a considerar cualquier certeza previa como un prejuicio. Las reglas clásicas se sustituyeron entonces por criterios históricos de gusto, las normas de la naturaleza por el albedrío del sujeto creador, y la autoridad de la tradición por el encanto de la actualidad y la novedad.

FORMALISMO

El terreno ganado con el vaciamiento temático y la deslegitimación de las normas de representación académicas abrió un espacio inédito para la experimentación formal y el ejercicio del estilo. Los grandes héroes de esta poética del genio inocuo fueron Matisse y Picasso, en la tradición de Gauguin o Cézanne, pero también Klee o Kandinsky, Dufy o Miró. Su aportación fundamental consistió en renovar los lenguajes, en demostrar que, frente a la forma clásica y analógica de la representación, existían miles de posibilidades de relación entre una imagen y su referente, capaces de generar agradables

Pérez y Requena
Territorios Baldíos, 2015
Madera, óleo, grafito
(detalles)



1. Véase la conferencia dictada por Alain Badiou en Buenos Aires en 2013 “Las condiciones del arte contemporáneo”.
www.youtube.com/watch?v=0Jpqaice0rc

superficies visuales salpimentadas con el encanto de la originalidad y la personalidad, de la novedad, la firma y el estilo. Como apunta Badiou¹, este “romanticismo intrascendente” alienta la “novedad de las formas, la idea del movimiento creador, la idea de que existe una verdadera Historia del Arte y no solo la repetición de formas antiguas”, pero integra culturalmente el espíritu desestructurante de esta revolución.

Claro está que esta renovación del lenguaje suscitaba especulaciones conceptuales e incluso ideológicas, pero era la evolución de la forma la que tiraba del carro de la reflexión, que nunca ponía en duda el prestigio mítico de la representación ni que la innovación fuera de suyo progresista. La emancipación de la mimesis que exigía el proceso de vaciamiento moderno favorecía la experimentación formal: el impresionismo, el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el surrealismo... gozaron de la libertad que les proporcionaba el desmontaje del régimen escópico renacentista, pero aún mantenían un nexo privilegiado con una realidad más profunda, inaccesible a la conciencia, ya fuera lo fugaz, lo auténtico, lo primitivo, lo exótico, lo irracional, la vida, la cuarta dimensión, el inconsciente... Eso proporcionaba un halo de profundidad (el desvelamiento de lo oculto bajo la apariencia) a un envoltorio de novedad que alimentaba la idea de progreso. Se había expulsado a Dios del espacio de la representación, pero persistía soterrada una sensación de trascendencia y de permanencia. La historia del arte encontraba en esa estética de la obsolescencia programada un campo abonado para su conversión en historia de (la evolución de) los estilos artísticos (a menudo explicada a través de una “historia de las manías de los artistas”).

Con la salvedad quizá de la escultura británica –de Moore a Gormley– esta vía de trabajo pareció agotarse en la segunda guerra mundial. Pero encontró en el relato del modernismo una vía de renovación que, a partir de una sensibilidad romántica e iconoclasta, fue capaz de compatibilizar la retórica de la potencia heroica de la plasticidad y el estilo con el prestigio estético antiretiniano de la crítica a la representación: Pollock, Rothko, Tàpies, Long, Hesse, Serra o Kapoor; o también, por la vía del minimalismo *cool*, Judd, Flavin, LeWitt, Martin, Turrel o Eliasson, encontraron la manera de darle profundidad a un formalismo plano.

MODERNISMO

El modernismo fue efectivamente capaz de devolverle garra crítica al

formalismo, remontándolo a los orígenes de la estética. Kant había vinculado la capacidad de compensar el sesgo racionalista y pragmático de la ilustración con el cultivo en paralelo de la dimensión sensible del ser humano. Pero la invención de ese ser humano exigía por su parte trascender las diferencias vernáculas planteando la existencia de un sustrato común que, no pudiendo alcanzarse mediante los acuerdos de una razón interesada, debía fundarse en el consenso de un juicio estético universal. Este consenso exigía la promoción intelectual del gusto por las formas que sobrepasaran cualquier intento de someter lo observado a la voluntad de dominio de la razón representativa. Lo bello debía ser, como una puesta de sol, inútil, material y simbólicamente, permanecer al margen de cualquier interpretación intencional y de cualquier concepción sobre cómo debería ser, objeto de una percepción subjetiva –pero susceptible de ser universalizada– sin la mediación del concepto o la representación de una finalidad. Esa belleza, que no puede responder a técnica ni propósito, ni patrocinar ninguna intención, solo puede encontrarse en la naturaleza, lo que obliga a tratar a la obra de arte “como si” fuera un fruto de la misma y al artista como su médium, actuando sin conciencia.

Desde este planteamiento era posible imaginar la cuadratura del círculo. Vincular la retórica del genio –la historia del arte de las firmas y las formas– con un programa político legitimante que operaba en varios planos. En el plano estético marcaba distancias con el utilitarismo burgués, cultivando en el ámbito de lo privado una sensibilidad por lo inútil que servía de válvula de escape a la creciente demanda pública de eficacia. Permitía de paso mantener la lógica del mecenazgo, que “privatizaba” la empresa transformadora del arte legitimando a los capitalistas que devolvían a la sociedad una parte de la plusvalía que le exprimían patrocinando una cultura crítica nebulosa. En el plano sociológico, se desmarcaba del *kitsch*, el griterío mediático y la retórica publicitaria orientada al control de las conciencias. La simplicidad se identificaba con esencialidad y esa sinceridad libre de ornamentos con autenticidad. La abstracción radical recurría al linaje teológico de la tautología al citar al Dios de los judíos presentándose como Yhwh: “yo soy el que soy”. Reclamaba con esta fórmula autoreferencial la dignidad de la existencia que no tiene vocación de significar, de dejarse reconducir al orden de lo que puede ser dominado intelectualmente, de lo útil y lo comprensible. El objeto artístico le plantea al sujeto una experiencia sensorial que

frustra las expectativas que suele movilizar en sus relaciones con el mundo: le enfrenta a una estructura dotada de una necesidad interna que no vale para nada, a un saber que no produce conocimiento, a una intención sin finalidad, a una expresión que no dice nada...

Esta suspensión iconoclasta, que continúa el proceso de vaciado iniciado por la modernidad, define una oposición dialéctica al racionalismo triunfante. La pérdida de aura propia del proceso de secularización se compensaba con el *glamour* de la forma y la firma, trascendentalizado ahora con el relato épico del modernismo, que enlazaba la autoreferencialidad complaciente del recurso plástico con la potencia mítica de la representación (iconoclasta). El arte es trascendente, pues en él tiene lugar la manifestación de una verdad general que se hace carne y habita entre nosotros. Este *nihilismo trascendental* renueva la convicción de que la innovación formal es de suyo progresista y la alienación una forma de compromiso con un aura de alta conciencia moral e intelectual.

POSMODERNISMO

Este modernismo triunfante, que no solo había convertido en hegemónico su relato de la historia del arte moderno como progreso del espíritu formalizado en triunfo de la abstracción disciplinar (y, más en concreto, de la pintura americana), sino que había institucionalizado la percepción estética del arte, sufrió a partir de los años sesenta (incluso a finales de los 50) una radical contestación antimodernista. Por dos vías, una vía neovanguardista que retomaba el proyecto de vincular arte y vida para explotar del primero su capacidad de transformar los hábitos y las conductas (desde una sensibilidad —siguiendo la dicotomía propuesta por Eco— *apocalíptica*); y otra pop, centrada en desfondar la fe modernista en la posibilidad de diferenciar la cultura *high brow* de la *low brow* y, por lo tanto, la obra de arte de la mercancía (desde una sensibilidad *integrada*).

POSMODERNISMO APOCALÍPTICO

El fundamento de su crítica era contundente: la supuesta radicalidad del arte abstracto (el sobrepujamiento dialéctico de la razón técnica y representativa, del pragmatismo, el utilitarismo o el *kitsch*) mantenía sin embargo un acuerdo tácito con el principio fundacional del pensamiento burgués: la radical separación de la esfera pública —que se debía someter a la capacidad autoreguladora del mercado y sus criterios de eficacia— y la realización personal, que debía perseguirse

en el espacio de lo privado, donde la adquisición de conciencia crítica y el cultivo del espíritu encajan en la lógica del individualismo. El arte funcionaba como válvula de escape de la presión instrumental (evitando así que estallara) pero limitaba su capacidad dialéctica a una toma de conciencia subjetiva. Esta capacidad individual de elevarse de lo concreto a lo abstracto legitimaba de paso a una clase social que visitaba y patrocinaba los museos, lugares donde se escindía el potencial transformador del arte y se promovía un consenso pacificador en torno al prestigio de una cultura orientada a sublimar los intereses políticos concretos.

A este diagnóstico sagaz le corresponde un tratamiento de choque: el arte, autoconfinado en el objeto de la experiencia estética y en el cubo blanco, debía desbordarse en la cultura viva y movilizar allí su capacidad transformadora. Su campo de operaciones no sería la esfera escindida de la institución arte, sino el propio mundo biopolítico de la vida —el cuerpo, la ciudad, los media, la imagen (social), la cultura material, las actividades performativas, etc.—. Y su instrumento de comunicación no sería la experiencia estética sino el acontecimiento. Pero la energía necesaria para revertir las formas de vida contra los hábitos, y las prácticas culturales contra las tecnologías de la subjetividad, sí se extraía del arte (según la fórmula propuesta por Debord: *realizar el arte* —como el surrealismo— y *superarlo* —como el constructivismo—). La definición “estilística” de esta estética pos-moderna denota su lógica polar: frente al objeto modernista, la situación posmoderna; frente a las disciplinas modernistas y sus bordes rígidos, las prácticas y las formas de vida; frente a la experiencia estética, el acontecimiento; frente a la elevación, la ubicación; frente al espacio, el tiempo; frente al patrimonio, el matrimonio; frente al consenso, el disenso agonístico; frente a la alienación, la inmersión; frente a la emancipación, la politización; frente a la pureza, la contaminación; frente a la autenticidad, la táctica; frente a la convicción, la duda participada; frente a la excepcionalidad, la cotidianidad y la reproductibilidad...

Pero sobre todos estos pares “procedimentales” destaca sin duda la polaridad “fundacional”. El fundamento intelectual y moral del modernismo era *la autonomía del arte*. Sus experimentos formales resultaban plausibles gracias al prestigio cultural de la autenticidad, que eximía al arte de rendir cuentas ante otra instancia que no fuera su propia lógica interna. Había suscrito un compromiso estético con su inconceptualidad, que le impedía rebajarse a cualquier deman-

da social sobre lo que el arte debiera ser, y con su inutilidad, que le obligaba a despreciar toda vocación de servicio. Si el arte tenía un sentido histórico era precisamente en virtud de su incompetencia. La crítica al modernismo no puede ser tal si no rechaza esta autonomía, lo que implica resucitar una preocupación por la función del arte y su justificación histórica zanjada hacía dos siglos.

El arte se integra en la economía de servicios. El artista moderno partía de un acto de alienación y extrañamiento (que se pare el mundo que yo me bajo) que se encarna en una imagen que el espectador aprecia como pura exterioridad y que satura su visión hasta integrarla en un estadio de conciencia segregada de la percepción convencional (ubicada, sexuada, politizada, historizada, prejuiciada). El artista posmoderno origina acontecimientos en los que no participa en condición de chamán de experiencias extraordinarias, sino como un facilitador (*coach*, entrenador, *Dj*, monitor...) ubicado en sitios nodulares de una red de relaciones donde se conjugan la producción de ficciones y la creación de relaciones sociales en campos de actividad que se espera que generen la apertura de mundos comunes y formas de subjetivación alternativas. Las ficciones cobran definición en el contacto mismo. Su crítica a la objetualidad no sigue los derroteros idealistas del conceptual: no basta la idea, el arte no preexiste a la relación-reacción que desencadena.

POSMODERNISMO INTEGRADO

El éxito de esta crítica posmoderna al modernismo ha sido académicamente apabullante. Lo que no quiere decir, por supuesto, que la obsolescencia programada de las formas y las firmas de la que se

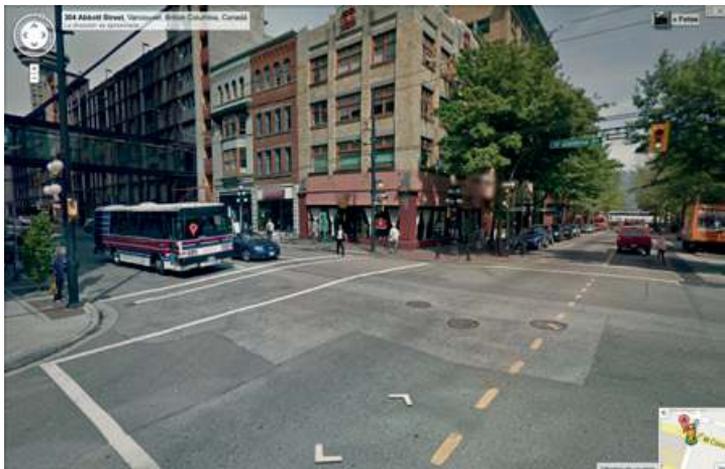
Chami An
The outline and the placement, 2014
óleo / tabla
27 x 18 cm.
(detalle)



2. Tal es la prepotencia del *artworld* que un director de la Tate se permite escribir, ¡en 2012!: “En el último cuarto de siglo, los artistas no han atendido a los grandes cambios sociales que se han producido. Apenas se ha criticado una época impregnada por el capitalismo y una moral competitiva en la que lo fundamental eran la fama y la fortuna; por otra parte, los efectos de la globalización o los soportes digitales son temas apenas trabajados. Por lo que se refiere a los problemas medioambientales, la corrupción política y mediática, el terrorismo, el fundamentalismo religioso, la desintegración del mundo agrario, las

Chami An
Reappearance, 2014
C-print
800 x 200 cm.

nutre el mercado (un mercado del arte, por cierto, que ha conocido con la posmodernidad un desarrollo mucho más apabullante que el éxito académico de sus contradictores) haya periclitado. El mundo del arte se ha escindido entre unos posmodernos apocalípticos que lo quieren convertir en herramienta para resistir al capitalismo y unos posmodernos integrados que entienden que la única vía posible para reintegrar el arte –como cualquier otra cosa– en la historia es su conversión en mercancía y su integración en las industrias culturales y de la conciencia. Mientras los apocalípticos generan nuevas institucionalidades –al amparo de los poderes locales– en intersticios, espacios industriales abandonados, huertos comunales o museos con mala conciencia regentados por universitarios; los integrados ocupan los museos capitalinos, las galerías, las ferias e incluso los “búnkeres” para los “valores refugio” especulativos. Nuevos espacios de exclusividad –que vienen a sustituir a los viejos clubes de golf al alcance ya de la clase media–, donde reunir los *jets* privados de las clases dirigentes para crear un verdadero G-20 legitimado y amenizado por las payasadas de los nuevos bufones del posfordismo. Las connivencias entre este arte integrado (que más allá de los minoritarios debates académicos se identifica con el arte *en sí*)² no ya con la industria del turismo ofreciendo “rentas de monopolio”³ o con la especulación hipotecaria como pioneros en la labor de “gentrificación” urbana, sino directamente con toda suerte de delitos monetarios, desde el blanqueo a la fuga de capitales, son tan evidentes que su práctica solo puede llevarse a cabo no ya desde el cinismo sino desde la absoluta amoralidad. Lo que no quiere decir, por supuesto, que multitud de artistas que buscan legitimar académicamente



Chami An
Reappearance, 2014
C-print
800 x 200 cm.

diferencias sociales cada vez más extremas (unos ricos cada vez más ricos y unos pobres sumidos en la miseria), la codicia sin fin y la falta de sentimientos de la que hacen gala los banqueros, si uno acude a un museo y da por bueno el testimonio del arte contemporáneo es como si nada de esto estuviera sucediendo” (Will Gompertz, 2012, *Qué estás mirando*, Taurus, p. 428). Como, viniendo de quien viene, no puede deberse a falta de información, este dislate solo puede achacarse al más absoluto desprecio por cualquier forma de arte que no se halle plenamente subsumida en un sistema, evidentemente, miope.

3. Véase David Harvey, 2002, “El arte de la renta: la mercantilización y la globalización de la cultura”, en *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*, Akal.



micamente su trabajo en los cenáculos apocalípticos no sueñen con colocar sus obras en los mercados integrados.

Para estos fines espurios es impagable el legado del Pop, que extrajo al desbordamiento de lo artístico, que ya era evidente en el primer dadaísmo, todo resto de mala conciencia. El Pop tradujo a lenguaje de comic la crisis de la metafísica: el derrumbe de la expectativa de que una realidad más real que la realidad misma pueda corresponderse con una expresión mundana de alguna manera que nos permita distinguir entre una copia (que se remitiría a un modelo) y un simulacro (que se afirmarí en su presencia sin tratar de elevarse a una instancia ideal). En adelante, asumido que no existe más esencia que la apariencia, cualquier “representación” resultaría incapaz de legitimar su superioridad fuera del plano de la aceptabilidad, es decir, del mercado. La convicción de que no existe un más allá del simulacro, unida a la conversión del genio en estrella, ha dado continuidad a la senda de la renovación formal, pasada ahora por el filtro del espectáculo. Según el dictamen anticipatorio de Debord, nuestra sociedad se caracterizaría por identificar los medios con los fines y por convertir el derroche de capital en espectáculo y el espectáculo en derroche de capital. No otra cosa hace el posmodernismo integrado: con una base pseudofilosófica de conciencia crítica —que no sirve más que para constatar que no hay más cera que la que arde— sobreexplota la dimensión exhibitiva de la obra generando estrategias

Chami An
The outline and the place-
ment, 2014
Videoinstalación
186 x 186 cm. 49'40" loop



morbosas para competir por la atención. Esta depotenciación del genio (convertido ahora en “ingeniero de la imagen” o empresario del *selfbranding*) requiere una compensación por la vía del espectáculo (para mantener la ficción de la excepcionalidad de la que se nutre el mercado) que implica, con frecuencia, una extraordinaria inversión económica. Esta estética del derroche se desarrolla por dos vías diferentes.

Una primera vía “compensatoria” da continuidad, en versión posmoderna, a la “función de espita” del modernismo: tanto cinismo ejerce demasiada presión sobre los restos de conciencia moral de los espectadores, que deben encontrar una válvula de escape. Esta válvula se ofrece ahora –como cualquier otro producto de masas– en versiones personalizables. En versión *chill out* o *new age*, que abarca desde las “nuevas formas” de hipismo pijo o narcisismo espiritualizado de, por ejemplo, Olafur Eliasson, hasta las estéticas del parque temático de Carsten Höller o Gonzalez-Foerster. En versión abyecta, como la de McCarthy o Mike Kelly, orientada a liberarnos simbólicamente del eterno retorno de lo reprimido. Y, por supuesto, en versión “conciencia crítica para todos los públicos”, en formato clásico tipo Wei Wei, o más urbano tipo Banksy. También se ofertan neo-trascendentalismos que plantean reflexiones pseudofilosóficas sobre el tiempo, la naturaleza, la memoria o los “valores eternos” desdeñados por el nihilismo moderno y posmoderno (el dolor, las pasiones,

Chami An

The outline and the placement, 2014

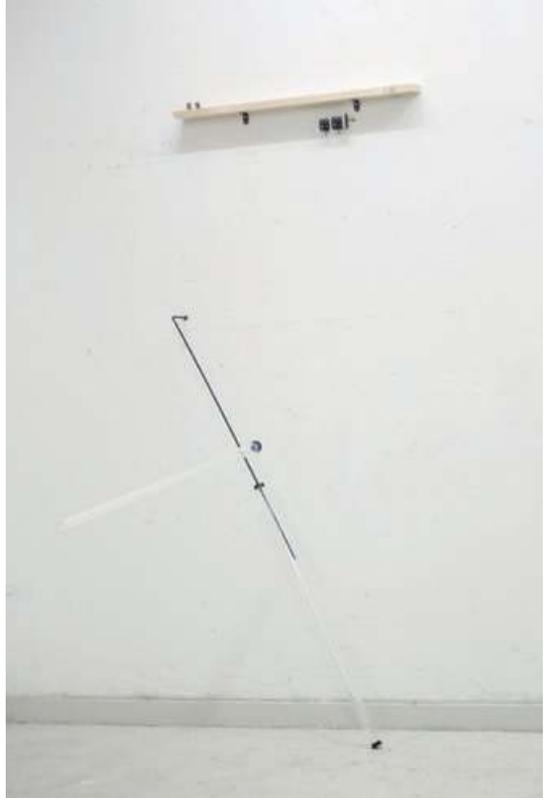
Vídeoinstalación
186 x 186 cm. 49'40" loop
(frames del vídeo)



la muerte...), en formato, casi siempre, de cine pijo de museo (Viola, Douglas, Ahtila, McQueen, Gordon...).

La segunda vía es la “sintomática”, que, abrazando sin ambages el cinismo, convierte tautológicamente el éxito de las obras en su propio contenido, para demostrar que las cosas han llegado a un punto de degradación moral tal que resulta posible incluso que ellas tengan éxito (Koons, Murakami, Hirst...). El pensador de cabecera de esta corriente parece Groucho Marx. No solo porque manifiesten unos principios pero, si no gustan, también tengan otros, sino, sobre todo, porque todo su proyecto consiste en acceder a entrar a formar parte de un club para demostrar que admiten hasta gente como ellos. Su “compromiso crítico” es tan irreprochable –inmolando todo el bagaje moral del arte para alertar nuestra conciencia– como descorazonador: la conciencia crítica del arte se limita a confirmar nuestras peores sospechas. Todos estamos tan íntimamente convencidos de que el mundo es puro simulacro que la única forma de imaginar algo sincero es que ese algo admita abiertamente su propia condición





Chami An

The After Party. What did you say again of what is left?, 2016

Tubos de metacrilato, madera, varillas de latón, escuadras, pinzas de encuadernación, nylon
350 x 220 x 300 cm.

de simulacro. De la misma manera que la única esperanza que nos queda de encontrar un político honesto es que es admita que es un corrupto, o que la única expectativa de encontrar un buen profesor es que reconozca que no tiene nada que enseñar; los únicos artistas auténticos parecen ser los que admiten que no existe más horizonte que el mercado. Su credibilidad depende de su propio descrédito.

Metodológicamente, esta corriente, como en general la mayor parte del arte actual, abandona la preocupación por la ampliación del abanico de los procedimientos y se aplica en el uso de los ya habilitados. En la época de las innovaciones formales se hacía más hincapié en la creación de recursos (se puede hacer arte sin dibujo, sin bastidor, sin tema, sin objeto, con el cuerpo, con vídeo, con postales, con otros...) que en hacer con ellos algo más que afirmar la posibilidad de usarlos, “superándolos” posteriormente sin apenas explotarlos. El posmodernismo integrado hace uso simultáneamente de todos los recursos que el modernismo puso en sus manos sin percibir ningún tipo de contradicción en ello. La contención autorepresiva que caracterizaba al modernismo (que consideraba propio de las indus-

trias del espectáculo y la conciencia —es decir, lo peor— la reutilización de hallazgos que habían perdido su radicalidad como gestos y habían sido asimilados como meros recursos) hoy no solo parece un síntoma de puritanismo viejuno, sino incluso un intolerable e injustificado ataque contra el sacrosanto principio de la libertad individual, metavalor de toda ulterior determinación. El ejemplo más recurrente es el recurso a la retórica vanguardista del *shock*, ahora en un mundo en el que los burgueses (o lo que queda de ellos) *reclaman* ser epatados. Incluso después de pasada su moda, la estrategia que los YBAs utilizaron en *Sensation* —una mezcla de anécdotas mediáticas morbosas, referencias a universales de la cultura y derroche económico— sigue plenamente operativa.

Esta mezcla de lo alto y lo bajo, que el Pop normalizó en versión “para todos los públicos”, tiene una larga tradición. Pero lo que antaño se denominaba “pastoril” —un arte de género que contrastaba abiertamente con la solemnidad de la pintura religiosa o de historia— conservó siempre su carácter modélico, derivado del hecho de que cobraba significación en virtud de su capacidad de actuar de manera dialéctica: al comienzo del proceso de vaciamiento moderno⁴, no solo las verdades dogmáticas del antiguo régimen sino incluso los valores hipócritas de la civilización burguesa se contrastaban polémicamente con una realidad en prosa de la que la retórica *pompier* era incapaz de dar cuenta. La “aportación” histórica del arte Pop no consiste por tanto en mezclar lo alto y lo bajo —un contraste relativamente habitual en la historia del arte— sino en hacer indistinguible el modelo del simulacro: tras el arte Pop, lo bajo, lo sencillo, lo mundano, lo vulgar, que siempre operó en el arte como contrapunto, dejó de reclamar su contenido modélico (como anomalía intencional llamada a modificar un paradigma caduco) para apelar exclusivamente a su incontestable e insuperable superioridad cuantitativa.

El simulacro es una copia que no sugiere la existencia de un modelo (ni directa ni dialécticamente), que no necesita ser remitido al significado porque, sencillamente, *opera*; y lo hace con la eficacia de lo *efectivamente devenido*, de aquello que no hace depender su manifiesta realidad de ninguna supuesta idealidad.

El objeto es real, (...) punto y aparte. Así es: frente a un mundo delirante, solo existe el ultimátum del realismo. Eso significa que si queremos escapar a la locura del mundo, también hay que sacrificar todo su encanto.⁵

El impacto transformador del simulacro depende, como cualquier

4. Aunque podríamos remontarnos a Chardin, a la pintura flamenca y holandesa del XVI y XVII, a los manuscritos miniados medievales, a la propia literatura pastoril...

5. Jean Baudrillard, 1983, *Las estrategias fatales*, Anagrama, p. 195

otro, de su incidencia en la economía del valor, del contraste significativo entre lo que antes se valoraba y lo que ahora se propone valorar. Solo que lo que ahora se propone poner en valor no es un nuevo criterio de valoración, sino *la imposibilidad de entrar a valorar el criterio*, la irreductibilidad de lo circunstancial y lo devenido a unos principios necesarios y eternos. A propósito de los modelos se podía discutir su pertinencia, pero de los simulacros solo se puede evaluar su espectacularidad. ¿Y de qué depende esta? Debord contestó de nuevo concisamente a esta pregunta en los párrafos decimosegundo y decimotercero de *La sociedad del espectáculo*:

El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que esto: “lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece”. La actitud que por principio exige es esa aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho gracias a su manera de aparecer sin réplica, gracias a su monopolio de las apariencias.

El carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo se deriva del hecho simple de que sus medios son, al mismo tiempo, su fin. Es el sol que nunca se pone en el imperio de la pasividad moderna.

El simulacro saca su fuerza de su más profunda degradación, es positivo pero carece de finalidad, no pretende contradecir la realidad por contraste (ni siquiera una realidad ideal o modélica) ni tampoco superarla, se contenta con colmarla, con aparecer. De esta forma tan simple, sin pretensiones representativas, consigue encarnar, con la exactitud del mapa que coincide con el territorio, el espíritu de la

Alejandro Castañeda
Ensayo V, 2015
Instalación (detalle)



6. He tratado este asunto por extenso en Ramón Salas, 2005, “Cartografía de la mirada: (más) estrategias para entrar y salir de la modernidad”, www.rsalas.es.

época: la reiteración de las imágenes a una velocidad tal que impida que nos formemos criterio sobre ellas. Las imágenes no tienen referente –más allá de ellas mismas– ni finalidad. El que (las) piensa pierde (el tiempo, que es oro): mientras analizamos las consecuencias que podría acarrear el paradigma implícito en la nueva novedad esta deja de serlo y es sustituida por otra. “*Nothink*” es nuestra divisa. Solo la pasividad nos permite saborear el *glamour* de lo nuevo. Sin su participación sería imposible resolver la gran contradicción de un sistema basado en la simultánea sacralización de la novedad y el consumo⁶ (que nos permite pensar que podemos ser diferentes comprando, como todo el mundo).

DONDE SE TOCAN LOS EXTREMOS

El relato poshistórico, pese a su vocación rizomática, no parece haberse liberado del poder del pensamiento bipolar y la lógica de las superaciones: la escena de las últimas décadas se sigue representando como la de la crisis del modernismo y el triunfo del *post*, académicamente en su versión apocalíptica y mercantilmente en su versión integrada. Discutir el posmodernismo integrado resulta ocioso, no solo porque su único argumento resulta incontestable –lo que está ahí, está ahí– sino porque –como dijera Nietzsche de Platón– no hay que discutirlo: huele. Pero sí conviene demorarse en las contradicciones de su alternativa apocalíptica.

INMEDIATEZ

Las exigencias no ya de pertinencia histórica sino directamente de eficacia, derivadas tanto de la crisis del inutilitarismo kantiano como de las urgencias políticas del estado de emergencia social y medioambiental que vivimos, han alimentado un acusado deseo de inmediatez que está marcando la agenda de la actividad artística. Separo “in” de “mediato” para hacer referencia no tanto a la instantaneidad (ocularcentrista) –que sí caracterizaría el arte integrado pero no tanto al apocalíptico, más proclive al acontecimiento prolongado en el tiempo– como a la *falta de instancias de mediación* para acceder a la obra. En este punto parece evidente que los extremos se tocan.

Koons comenzó su trayectoria haciendo guiños duchampianos y relecturas socarronas del Minimal y su “pureza” mediante cubos-escaparates. Es cierto que su alusión a la limpieza mediante aspiradoras no somete la capacidad hermenéutica del espectador a

un esfuerzo excesivo. Pero las relaciones de la higiene con la conformación del gusto moderno y con el proceso de vaciado modernista, la identificación del Minimal como escaparate de la mercancía Pop (con un Dan Flavin iluminando la vitrina), o la transformación de la inutilidad estética (la aspiradora está en un espacio sellado donde no puede entrar el polvo) en espectáculo, con el consecuente fiasco de la autonomía del arte, demandan aún una lectura erudita. Incluso su chusca luna de miel con Cicciolina estaba salpimentada con visiones sarcásticas del romanticismo (en sus versiones culta y popular). Una década después, el artista norteamericano debió pensar que esos guiños para “conocedores” (que ya no eran “gente de gusto” sino gente que “pillaba el chiste”) estaban condenados a resultar tan patéticos como la propia categoría del “conocedor”. Ahora los “conocedores” no se dan codazos de complicidad para reírse del cateto, se dan codazos de competitividad para coger sitio en la sala VIP de Art Basel. No les distingue su capacidad de deconstruir el significado, sino de pujar alto en la feria de la banalidad.

Los cubos minimalistas de Hirst o de Quinn también se llenaron pronto de espectáculo puro y duro. Ya no se requerían conocimientos previos para ver *Sensation*, solo una disposición posburguesa a resultar epatados. Lo cual es tanto como decir que la obra de arte ya no le exige ningún esfuerzo a su espectador, lo que es tanto como decir que las obras de arte *confirman las (peores) expectativas del espectador*. Es verdad que las obras YBAs conservan aún claves de lectura (los litros de sangre de Quinn, la asesina de Harvey, algún cotilleo morboso sobre Emin...) pero nada que no quepa en una cartela (o, a lo sumo, en un artículo de tabloide) y no convierta el proceso de decodificación en poco más que un “chascarrillo”. Y, lo que es más importante, nada que no convierta cualquier esfuerzo hermenéutico en un patético signo de pedantería burguesa de antemano desautorizado por una o un artista *casual*.

Aparentemente, el arte apocalíptico debería sentir náuseas por estas muestras irresponsables de banalidad autocomplaciente. Pero el arte contextual también odia la representación y, por la tanto, la lectura, la decodificación, la hermenéutica... vicios burgueses. Su objetivo es la acción, la presentación. Desde las “guerras culturales” de los ochenta se puso de manifiesto que cuando los problemas sociopolíticos apremian el arte muestra sus carencias comunicativas. Avram Finkelstein, miembro de Gran Fury, se quejaba de que...

La comunidad del arte ha contribuido mucho, pero se ha quedado corta



Alejandro Castañeda
Ensayo V, 2015
 Instalación (detalle)

7. Citado en Paloma Blanco, 2001, “Explorando el terreno”, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, §III.

8. Paloma Blanco, 2001, §III.

9. *Ibid.*

en lo que respecta a su verdadera responsabilidad cultural en una crisis como [la del SIDA], cuando la información que presenta está tan elevadamente codificada. Creo que discutiendo aquí estos temas en formas codificadas y en estos círculos muy elitistas estamos sirviendo realmente a los patrones del arte, la gente que está subvencionando estos encuentros, la muestra que acompaña esto y un montón de acontecimientos culturales.⁷

Ante la sospecha de que la rentabilidad que la inversión en compromiso procura a artistas, instituciones y promotores, contrasta vivamente con los inciertos beneficios que procura fuera de la institución arte, no pocos creen que...

Sería necesario pues ir mas allá de la crítica de la representación y de los signos dominantes y ofrecer alternativas, abrir espacios de oposición y conflicto más allá de esa esfera de los intercambios simbólicos, entrar de lleno en la arena política⁸.

No obstante, la propia Paloma Blanco debe matizar esta opinión:

Frente a un arte público “comprometido” recodificado y absorbido por las instituciones culturales, surge la necesidad de una vuelta a la protesta pública y a la acción directa, no de un modo acrítico que dé por bueno el activismo político más tradicional, sino haciendo por incorporarle toda la complejidad y riqueza de matices que las prácticas artísticas han asumido como propias (...) huyendo de una concepción extremadamente pobre de lo político, por instrumental y unidimensional. Es a través de tales procesos de cruce y crítica mutua que pueden resultar enriquecidos tanto el activismo político que tendría que hacer su discurso más rico como las prácticas artísticas que tendrían que asumir un grado de articulación y conexión política que las llevaran más allá del limbo de buenas intenciones.⁹

El problema es que buena parte de la “complejidad y riqueza de ma-



Alejandro Castañeda
Ensayo VI, 2015
Instalación

tics” que caracterizan al arte derivan de relaciones, planteadas en el campo de la representación simbólica, que, a pesar de ser perfectamente accesibles a un público amplio (la extensión de problemas, conceptos y argumentos propios de la filosofía académica que el arte ha procurado en las últimas décadas da buen ejemplo de ello), exigen un esfuerzo intelectual en el proceso de “afiliación a la causa”. El arte (como la filosofía) demanda este esfuerzo no por elitismo, o solo porque mantenga un diálogo codificado con su propio patrimonio disciplinar, sino, sobre todo, porque plantea una suspensión de las preconcepciones que engrasan las prácticas comunicativas. No es que el arte político que desee seguir siendo arte se quede atrapado en el plano simbólico, en “el limbo de las buenas intenciones”, es que *el extrañamiento* mismo de los “signos dominantes” que permiten calificar a las intenciones como “buenas” (con el tono perversamente ingenuo del adjetivo) forma parte integral de su irrenunciable compromiso con la crítica de la representación. Un tipo de autorreflexividad que, sin duda, puede resultar indeseable en una actividad *agitprop* comprometida en una acción política urgente y necesaria.

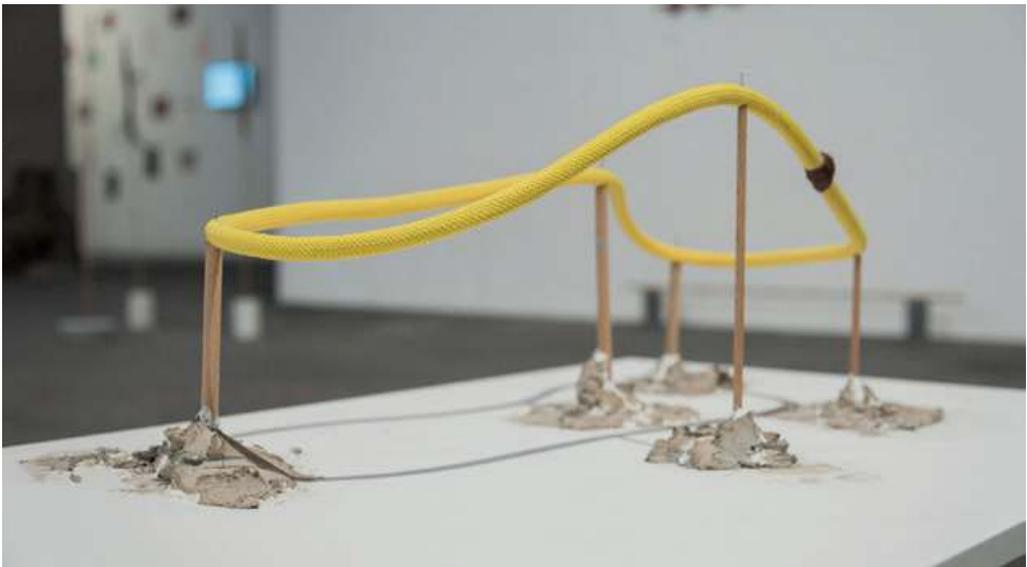
El nuevo paradigma posmodernista se acerca en este punto a la crítica rousseauiana del moralismo representativo –plagado este sí de buenas intenciones– que, a su vez, critica Rancière.

Lo que ella opone a las dudosas lecciones de moral de la representación es, simplemente, el arte sin representación, el arte que no separa la escena de la performance artística y la de la vida colectiva. Opone al público de los teatros el pueblo en acto (...) Rousseau retomaba así la polémica inaugural de Platón, oponiendo a la mentira de la mimesis teatral la mimesis correcta: la coreografía de la ciudad en acto (...). Este paradigma (...) sustituye la dudosa pretensión de la representación de corregir las costumbres y los pensamientos por un modelo archiético. Archiético en el sentido de que los pensamientos ya no son objeto de lecciones llevadas adelante por cuerpos e imágenes representados, sino que son encarnados directamente en comportamientos, en modos de ser de la comunidad. Este modelo archiético no ha cesado de acompañar lo que nosotros llamamos modernidad, como pensamiento de un arte devenido forma de vida. Ha tenido sus grandes momentos en el primer cuarto del siglo XX: la obra de arte total, el coro del pueblo en acto, la sinfonía futurista o constructivista del nuevo mundo mecánico. Hemos dejado esas formas muy atrás. Pero lo que nos sigue siendo próximo es el modelo del arte que debe suprimirse a sí mismo, del teatro que debe invertir su lógica transformando al espectador en actor, de la performance artística que saca el arte del museo para hacer de él un gesto en la calle, o anula, en el interior mismo del museo, la separación entre el arte y la vida. Lo que se opone, entonces, a la incierta pedagogía de la mediación representativa es otra pedagogía, la de la inmediatez ética.¹⁰

10. Jacques Rancière, 2008, “Las paradojas del arte político”, en *El espectador emancipado*, Ellago, 2010, pp. 57-58.

Alejandro Castañeda
Ensayo V, 2015
Instalación (detalle)

Esta inmediatez es el punto de convergencia de buena parte de los analistas del nuevo paradigma.





David Ferrer

HP Designjet Z3100 Photo Printer Series. Guía del Usuario, 2010

La levitación, 2010

La sociedad del espectáculo, 2010

Una crítica islámica de la economía, 2010

El elogio de la sombra, 2010
Impresión / papel
105 x 148 cm. / c.u.

11. Paul Ardenne, 2002,
Un arte contextual: creación artística en el medio urbano, en situaciones, de intervención, de participación, Cendeac. pp. 11-15.
Cursivas mías.

12. Jacques Rancière,
2008, p. 78.

Un arte llamado “contextual” opta, por lo tanto, por establecer *una relación directa, sin intermediarios, entre la obra y la realidad (...)*.

Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que le lleva a abandonar las formas clásicas de representación (...) y preferir *la relación directa y sin intermediarios* de la obra con lo real.¹¹

Pero lo cierto es que nada es tan sinuoso como la “relación directa”, nada está tan mediatizado como lo inmediato. Y es precisamente la ideología, la eficaz identificación de *una representación con la realidad*, la que oculta esta circunstancia. A ella apela el pragmatismo capitalista cuando demanda que cualquier opción de cambio sea *realista*, es decir, que se inscriba en la aceptación previa del paisaje de fondo. “La realidad” es el argumento ideológico, mediado por intereses corporativos y de grupo, de clase, raza, sexo o creencia, que, precisamente, establece las fronteras entre los ámbitos, aparentemente autónomos, en los que es lícito que se planteen las alternativas.

Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual, la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real mismo y trazando una simple línea divisoria entre el territorio de ese real y el de las representaciones y las apariencias.¹²

Por lo tanto, no existe alternativa real y efectiva que no parta de la crítica de la representación, del cuestionamiento del reparto y la definición de “los espacios de oposición y conflicto”. Y si ese cuestionamiento debe escapar de la representación, de la mera declaración de intenciones, y ponerse en acto, deberá sortear también las expectativas convencionales y, efectivamente, instrumentales y unidimensionales, sobre la eficacia y la naturaleza del discurso político. Según vimos, la principal aportación política del arte contemporáneo –si, como afirma Rancière, “la política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes”¹³– ha consistido en la alteración de los marcos en los que el diseño burgués de la realidad había circunscrito la experiencia. La sistemática deconstrucción que el arte moderno realizó de las certezas tutelares premodernas –eminentemente simbólica, increíblemente eficiente y no poco meritoria– se vio (relativamente) depotenciada al circunscribir este escepticismo crítico al espacio que el capitalismo burgués le había asignado. El posmodernismo está empeñado en extender esta labor más allá de las fronteras entre lo público y lo privado, lo cognoscitivo, lo político y lo sensible. Pero de poco servirá si, para desplazar “los espacios de oposición y conflicto más allá de esa esfera de los intercambios simbólicos” debemos ase-

13. Jacques Rancière,
2008, p. 61.

David Ferrer
La levitación, 2010
La sociedad del espectáculo,
2010
Impresión / papel
105 x 148 cm. / c.u.



gurar la continuidad entre el régimen de sensorialidad que propone el arte y el que ya opera entre sus interlocutores; si debemos adaptarnos miméticamente a un orden enunciativo codificado por mor de su funcionalidad comunicativa, política o ética; o a un conjunto de expectativas finalistas que anticipan sus efectos, convirtiendo el arte en una suerte de artesanía o de ilustración de un discurso políticamente correcto, que extingue su eficacia:

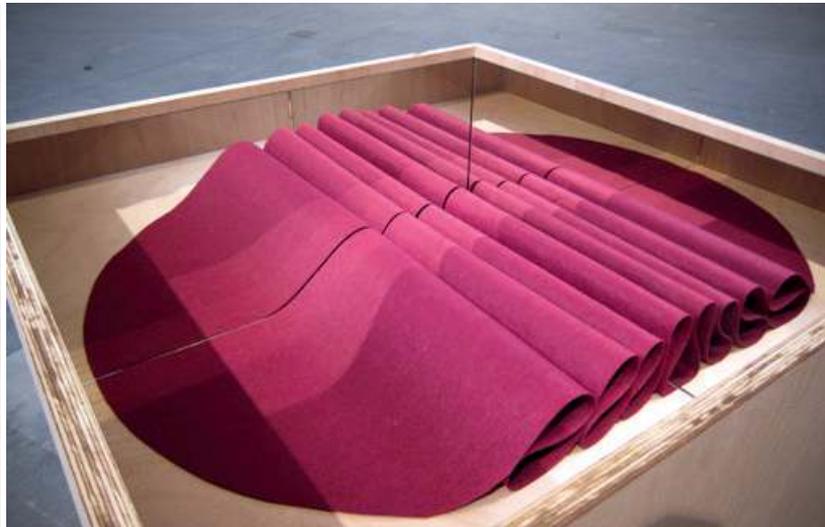
La eficacia de una desconexión, de una ruptura de la relación entre las producciones de los saber-hacer artísticos y fines sociales definidos, entre formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que ellas pueden producir. Se lo puede decir de otra manera: la eficacia de un disenso. Lo que yo entiendo por disenso no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto entre diversos regímenes de sensorialidad.¹⁴

14. Jacques Rancière, 2008, p. 61.

El arte sufre sobremanera ante las exigencias de inmediatez que le cursan simultáneamente desde el activismo ilustrado, desde el populismo naíf –que reclama un arte que no necesite ser explicado– y desde esa mezcla de ambos que representan las instituciones artísticas integradas en la sociedad del espectáculo –que aclaman el “fenómeno Banksy”–. Porque al arte le compete...

Trabajar a favor de la pendiente institución de un *campo intelectual para las prácticas simbólicas*, para instaurar un escenario enriquecido de intercambio y contraste de conceptos y herramientas analíticas que permita relacionarse con las formaciones discursivas –tanto a productores como a consumidores, al conjunto del nuevo y creciente *cognita-*

M^a Laura Benavente y
David Ferrer
Línea de flotación, 2015
Chapa marina, espejo, fieltro



riado— en condiciones potenciadas para la elucidación, comprensión, controversia y participación crítica en sus flujos públicos.

No entregados en *credulidad* apriorística a la presuposición de su *valor mesiánico* intrínseco (como la *alternativa salvífica* al malévolo quehacer del capital), sino reconociendo en las formaciones discursivas que sedimentan el trabajo simbólico el registro de las mediaciones abstractas en cuya confrontación analítico-crítica mejor cabe, en efecto, disponer todavía de herramientas para articular conforme a voluntad los modos del estar, habitar —y transformar acaso todavía— el mundo, los mundos de vida.¹⁵

15. José Luis Brea, 2010, “¿Arte i+d?”, en *salonKritik.net*

Porque el arte es fundamentalmente una forma de mediación, un protocolo de atención que trata de *poner en evidencia* (en el sentido cognoscitivo y crítico) los elementos que subyacen a la pretendida inmediatez de las imágenes y que operan sobre nuestros criterios de verdad y aceptabilidad cultural. Es cierto que la demanda de heteronomía que se cursa al arte no solo cataliza en obras de “acción directa”, y que la mala conciencia despertada por la autoreferencialidad artística se trata también de paliar, por la vía de la “investigación artística” a través de estudios realizados por procedimientos cercanos a la antropología, la sociología, la psicología o el periodismo sobre asuntos de la agenda política como el crecimiento distrófico en la periferia de las ciudades latinoamericanas o sobre el problema de la mujer en el Islam. Una vez más, si esta deriva artística se entendiera dialécticamente como un sobrepujamiento de la identificación modernista entre autonomía y lógica disciplinar, en favor de una inevitable transdisciplinariedad, nada habría que objetar. Ahora bien, si deriva hacia el empleo de las formas otrora revolucionarias del arte como mero *display* para la transferencia de resultados obtenidos por métodos convencionales en otros saberes expertos (aplicados no pocas veces, por cierto, con inevitable falta de rigor), volveríamos a tratar de solventar las contradicciones del modernismo con una acomplexada afiliación a disciplinas “más funcionales” que curiosamente, no pocas veces, han recurrido al pensamiento artístico para poner en crisis sus ingenuos presupuestos realistas.

Que el “escenario enriquecido que permita relacionarse con las formaciones discursivas que sedimentan el trabajo simbólico” deba desbordar el que el modernismo nos había asignado, no implica que debamos asumir “entregados en *credulidad* apriorística a la presuposición de su *valor mesiánico* intrínseco (como la *alternativa salvífica* al malévolo quehacer del capital)” los protocolos normali-

zados en los campos a los que se ha expandido. Ni tampoco que las exigencias que cursaba a su interlocutor –que implicaban un trabajo de formación del criterio– deban nivelarse con las que habitualmente se cursan en los nuevos espacios de acogida. Si se hiciera así *¿qué sentido tendría un pensamiento crítico que no obligara a pensar críticamente?*

SINTOMATICIDAD

De forma análoga, una de las preguntas que cabría espetarle al posmodernismo integrado sería *¿qué sentido tiene la conciencia crítica si no nos permite criticar a la conciencia?* Efectivamente, quizá el peor defecto del arte pospop sea su ya comentado *carácter sintomático*, su disposición a convertirse en el indicio evidente de la enfermedad que trata de diagnosticar. Mediante su táctica marxista (de Groucho) consigue realizar un arte que representa (ideológicamente, al coincidir sin resto con su referente) el espíritu del tiempo y nos hace tomar conciencia de su banalidad. Pero, al lograrlo mediante píldoras de insubstantialidad sintetizada, su efecto es el de la vacuna. Nos expone al mal de manera controlada hasta lograr que nos resulte inocuo. Viendo la obra de Murakami (es decir, su éxito) percibimos con claridad hasta qué punto la banalidad enerva cualquier intento de diferenciación. Pero esta conciencia no solo desanima toda posibilidad de revertir la situación sino que la estetiza, logrando que lleguemos a disfrutar de manera morbosa de la reconfortante certeza de que lo que hay es lo que hay. A años luz de este desfondamiento moral ¿no peca también el posmodernismo apocalíptico de una cierta condescendencia con la sintomaticidad vacunal?

Muchas de las características que definen al posmodernismo apocalíptico (su indisciplinariedad, adaptabilidad, procesualidad, inmaterialidad, desubicación, transversalidad, intersubjetividad, heteronomía, realismo inmersivo, su interés por la participación, las prácticas, la intelección general, la dimensión heurística y motivacional de la cultura...), sin entrar a discutir su vocación anticíclica, encajan casi a la perfección con las que definen tanto el espacio de producción como el nicho de mercado posfordista. No faltan voces que destacan su relación con la lógica cultural del capitalismo avanzado. Esto no plantearía en absoluto un problema para unas prácticas que postulan su inmersión en la realidad y aspiran a habitar sus intersticios. De hecho, resulta evidente que el cinismo ha de ser un componente transversal a apocalípticos e integrados¹⁶. Pero tam-

16. Véase Paolo Virno, 2003, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida Contemporáneas*, Traficantes de sueños. pp. 90 ss.



David Ferrer
Disponibilidad limitada, 2011
Infografía / tela acrílica
540 x 600 cm.

poco podemos cometer la ingenuidad de considerar que este nuevo paradigma –mucho menos aún convertido en “estilo”– define un espacio de suyo contrahegemónico y no las condiciones de posibilidad para pensar un arte que merezca el calificativo de contemporáneo. Ese espacio de elucidación está atravesado por las mismas contradicciones que el presente histórico, contradicciones que exigen realizar en su seno un constante y seductor trabajo de aquilatamiento. Sin embargo, a menudo pareciera que la “nueva institucionalidad” se ha convertido de suyo en la vitola del arte políticamente avanzado, como si la participación, la informalidad, la economía de servicios, la flexibilidad, las relaciones y las redes, la deslocalización, la discontinuidad, la interactividad, la performatividad, la discursividad o la emotividad no solo no coincidieran con el campo semántico que define el posfordismo y su utopía desreguladora, sino que resultaran de suyo características contrasistémicas. El desmontaje del estado del bienestar ha partido de un agenciamiento maquínico que suena menos liberal que libertario, basado en la *desregulación, flexibilidad, libertad, movilidad, desterritorialización, transculturación, fragmentariedad, rearticulación, apropiacionismo, sincretismo, descen-*



tramamiento, hibridación, carácter transfronterizo... Con frecuencia en este campo semántico se tocan los extremos apocalípticos e integrados.

Tampoco debemos olvidar que la denuncia cursada al modernismo por su elitismo *high brow*, por su segregación burguesa de las esferas epistemológicas, por la reclusión de las energías culturalmente transformadoras en el espacio pacificador del museo, por la dominación falologoetnocéntrica que implica esta operación de universalización del canon y los protocolos culturales... puede resultar pertinente, pero también un poco anacrónica. Porque lo cierto es que ya no existe el burgués, ni su dominación, ni, por desgracia, la mesocracia uniformante. La diferencia no es hoy solo una categoría posestructuralista, sino la locomotora de la sociedad de consumo, la confusión de lo público y lo privado es paradigmática en varios niveles, el museo practica el populismo y se ha integrado plenamente en el capitalismo de la experiencia y sus mecanismos de segmentación de públicos, el multiculturalismo es la “renta de monopolio” con la que compiten las metrópolis... Sí siguen sin embargo de plena actualidad el “egoísmo científico”, el mito de la autorregulación de los mercados y el culto al crecimiento ilimitado, la reducción de la política a administración, la confianza en la tecnología para extender de forma “sostenible” la dominación del planeta a espacios macro y microcósmicos... y la *sensación de realismo* que este escenario procura. Pero, en la pelea por definir las subjetividades en este paisaje, crece en importancia un problema que, de alguna forma, el modernismo intuía: la colonización del *General Intellect* por la lógica explotadora del capitalismo.

El capitalismo ya no compra solo fuerza de trabajo. Ni tan siquiera se limita a fagocitar el tiempo “libre” reintegrándolo a la economía productiva, interpenetrando producción y entretenimiento, salud y cuidados personales, cultura y relaciones sociales. Tampoco se conforma con comercializar todas las actividades y espacios, desde el cuidado de los mayores a la educación de los menores y desde la calle hasta los canales de comunicación y las redes de relación. Quiere que “hagamos empresa” y *team building*, quiere explotar nuestra “inteligencia emocional”; que pensemos cómo mejorar la productividad, que contactemos clientes potenciales e imaginemos nichos de mercado. Quiere nuestra implicación subjetiva, que nos identifiquemos no solo con la vida profesional sino con esa hipoteca de nuestro capital financiero y personal, de nuestros ahorros y nues-

Página anterior

David Ferrer

Sin título, 2009
video, 3' (arriba dcha.)

Sin título, 2009
14 lámparas fluorescentes,
medidas variables
(arriba izq.)

Suficiente tiempo al fin,
2010
16 lámparas fluorescentes,
medidas variables
(abajo)

tras capacidades cognitivas y sociales, a la búsqueda desesperada de fuentes inéditas de explotación, que llamamos emprendeduría. La *empresa* posfordista, que más que una corporación es un designio, no se limita a concebir, producir y distribuir bienes y servicios: le da una nueva dimensión a la globalización extendiendo la colonización de los espacios a la de los cuerpos con su producción continua de subjetividad biopolítica. Y todo ello con una proverbial infidelidad a sus trabajadores y trabajadoras *integrales*.

Cuando el trabajo estandarizado convoca el gusto por la acción, la capacidad de vincularse, la exposición a los ojos de los demás (...) aspectos distintivos del animal humano, como su tener-lenguaje, son subsumidos en la producción capitalista. La inclusión de la misma antropogénesis en el modo de producción es un hecho extremo. (...) Nadie es tan pobre como aquél que ve la propia relación con la presencia del otro, su facultad comunicativa, el propio tener-lenguaje, reducidos a trabajo asalariado.¹⁷

17. Paolo Virno, 2003, p. 56.

El capitalismo posfordista no tolera otro espacio para el desarrollo de la creatividad y la iniciativa, las capacidades cognitivas y sociales, la identidad y la realización personal, para el entretenimiento y la cultura, el compromiso y la acción política... que la empresa, integrada en una vida económica que, sencillamente, desintegra cualquier forma de trabajo y valor que no pueda traducirse a la unidad abstracta del dinero. En esta nueva (y expansiva) coyuntura no solo no resulta insensato sino que parece imprescindible repensar el inutilitarismo y la autonomía de la cultura en el marco de la urgente necesidad de descolonizar los espacios para la creatividad y la iniciativa, el entretenimiento y la cultura, el compromiso y la acción política, el discernimiento y el reconocimiento, las relaciones, el desarrollo personal o el contacto afectivo.

Un ejemplo significativo de esta sintomaticidad del arte posmoderno lo encontramos en el desarrollo de la “estética del proyecto”¹⁸. La unidad mínima para la transferencia de los resultados de la actividad creativa ya no es el cuadro o la escultura, ni la serie, ni la exposición, sino el proyecto. Los concursos y convocatorias, la enseñanza artística, los protocolos exhibitivos, la crítica y la interpretación... todo gira en torno al proyecto. Durante siglos, los artistas entendieron su trabajo como un *ejercicio*. No se traían entre manos más proyecto que el de continuar su obra y mejorar su estilo. Y acumulaban en el taller los resultados de este esfuerzo, con la esperanza de que el mercado los fuera absorbiendo. Hoy los artistas plantean proyectos que

18. Véase Boris Groys, 2010, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja negra, 2014, pp. 69 ss.



Laura González Cabrera
From Orange to..., 2013
 Intervención site-specific



Laura González Cabrera
Mon Cher Ami, 2013
 Intervención / medianera



esperan en la antesala conceptual hasta encontrar financiación para producirlos. El proyecto hoy no es un mero procedimiento, es casi una episteme.

El arte contextual privilegia el acontecimiento frente al paradigma de la vida (narrada) a largo plazo, que ha pasado a considerarse pequeña burguesa. Efectivamente, la mentalidad burguesa vinculaba la realización personal con la empresa. La vida era una “empresa privada” basada en el principio de la gratificación postergada, que exigía invertir en sacrificio y esfuerzo para recoger posteriormente beneficios personales y sociales. Frente a este relato de autoexplotación calvinista, las neovanguardias llamaban a vivir con plenitud el momento, disociado de un relato con planteamientos, nudos y desenlaces. Si el estilo era la expresión estética de la vida a largo plazo, el acontecimiento se convirtió en el formato artístico de la neovanguardia. Sus planteamientos contrahegemónicos favorecieron la evolución del capitalismo (o bien este supo aprovechar el nuevo paradigma cultural): conforme el desmontaje de la sociedad del bienestar minimizaba los gastos corrientes comprometidos en los presupuestos generales del estado y favorecía las subvenciones finalistas para proyectos (con objetivos) a corto plazo, esta partida se trasladaba literalmente a los “presupuestos generales de la institución arte” que convirtió la convocatoria (competitiva) y el proyecto en su método de trabajo: la *“call for...” curators, papers, proposals, projects, applications...*

Hoy el artista sin proyecto, aquel que antaño se levantaba cada mañana a pintar para aprender a pintar (el artista cuya vida era en sí misma un proyecto cuyo resultado era él mismo como autor), parece desnortado, a merced de los acontecimientos, desubicado, poco comprometido. Hoy la artista tiene que definir objetivos concretos a corto plazo, tácticos, y plantearlos de manera que puedan ser evaluados y seleccionados. Esta “práctica”, convertida en género artístico, unida a la ya comentada vocación artística de llegar a “todos los públicos”, ha promovido una estética de la ocurrencia: el artista ya no se preocupa de formalizar, esa es una tarea que se puede subcontratar en el caso de encontrar financiación, ahora se concentra en concebir una propuesta (susceptible de ser realizada en un periodo concreto) que puedan entender, evaluar y seleccionar sus pares. La artista no hace y acumula, sino que plantea, “aplica” (un anglicismo ya incorporado a la lengua para definir en un solo concepto la práctica cada día más habitual de concurrir a una convocatoria) y

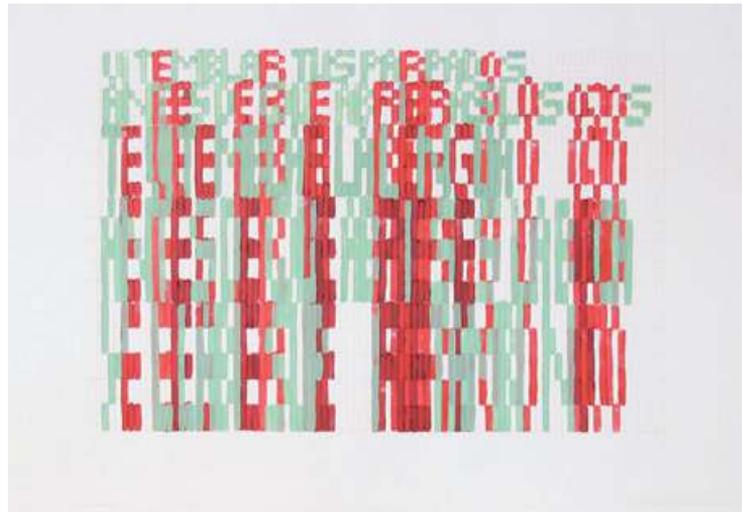
Página siguiente

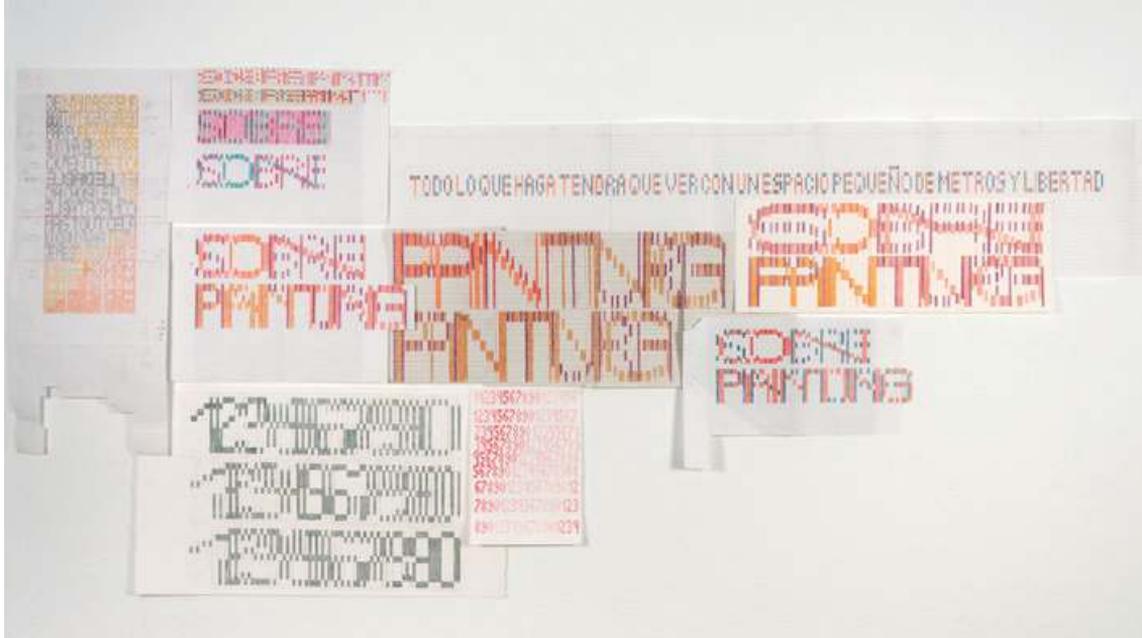
Laura González Cabrera
Agradecimientos, 2013
Intervención / fachada
2014, 2013
Intervención *site-specific*



solo materializa en el caso de encontrar fondos para su producción. Como esta práctica oportunista no deja de resultar (como tantas otras heredadas de los protocolos científicos) inapropiada para la lógica artística (tradicionalmente ajena a la racionalidad de los fines), se ejerce, en el mejor de los casos, con una distancia irónica no exenta de humorismo paródico. Las ocurrencias han de ser, pues, oportunas, actuales, ingeniosas, concretas, inteligibles (tras una decodificación con un solo nivel alegórico), elegibles (políticamente correctas) y factibles (ajustadas a un presupuesto). El artista del estilo se alienaba para realizar un *auténtico* trabajo sobre sí al margen de las presiones sociales (generalmente pensionado por alguna instancia heredera del patrocinio aristocrático). El artista de proyecto valida periódicamente su labor en un entorno discursivo y (aparentemente) horizontal y democrático. Por supuesto, el proyecto no se entiende sin indicadores, por lo que generar ítems “entregables” (*papers*, exposiciones, instalaciones, acontecimientos...) resulta esencial. De ahí que todas las ocurrencias se presenten en versión beta: la economía oportunista no permite alambicar el producto, pues ello iría en detrimento de su oportunidad. Como no vivimos en una economía orientada a la satisfacción de necesidades –ligadas a un valor de uso– sino a su generación –ligadas a un valor de cambio– el arte “de alta competición” resulta mucho más tolerante con la imprecisión que con la duda. Es más práctico (para el negocio)

Laura González Cabrera
Te vi temblar #2, 2013
Acrílico / papel
29 x 42 cm.





Laura González Cabrera
Estudios para On Painting
 (atlas), 2013
 (detalle)

realizar un producto ineficaz (total, ningún producto satisface ya ninguna necesidad concreta) pero oportuno, que un producto plenamente satisfactorio carente de interés. Antes el proyecto se orientaba a mantener vivas las dudas de manera agonística, no a resolverlas. Antes el proyecto de la artista consistía en generar una sensibilidad específica para su obra, un objetivo indefinido que ahora debe concretarse exhaustivamente (lo que provoca delirantes definiciones de los pasos tácticos para empoderar al subalterno cuando no para acabar con el capitalismo o emancipar al ser humano) sin entrar a considerar las posibles connivencias del “proyecto contrahegemónico” con las formas de validación hegemónicas (que son las verdaderas generadoras de los valores socioculturales).

El proyecto debe conectar con una sensibilidad ya existente. Antes la artista necesitaba un espectador (émulo de Dios, que todo lo ve) que valorara la coherencia de sus actividades (como proyecto vital) al margen de las expectativas sociales, lo que desembocaba en una forma de alienación que se tipificaba como autenticidad. Hoy el artista desea entenderse no como un proyecto individual (estilístico, estilizado) sino como un resultado concreto de (la gestión de) las circunstancias: la vida ya (no somos hijos de dios) no es un compromiso ontológico con forma de novela-performance sino aconteceres que proporcionan ejemplos documentados de la manera de gestionar el tiempo que nos ha tocado vivir.

ORGANICIDAD

La crisis de la autonomía del arte implica una crisis paralela de legitimidad. El arte moderno, ya lo dijimos, cumplía su función social precisamente en virtud de su disfuncionalidad, ligada al desmontaje sistemático de todas las fuentes de legitimidad vernácula, incluyendo los procesos rituales y las prácticas representativas que las hacían plausibles. Su música imposible de bailar, sus imágenes irreconocibles, sus monumentos con los que no había forma de identificarse... desmontaban todas las expectativas de convertir la multitud en un pueblo y la cultura en un instrumento de cohesión. La crisis de este paradigma ha renovado la nostalgia por una cultura orgánica. Aparentemente, ninguna de las críticas (por la izquierda) al modernismo se centraba en su vocación destructora¹⁹, pero los efectos colaterales en ese sentido son evidentes: de la misma forma que la crítica posmoderna al materialismo de la sociedad de consumo burguesa de los 50 convirtió el anhelo de diferencia y autenticidad en motor de la economía posfordista, el reencantamiento de lo natural ha provocado una cotización al alza de la identidad que empezó gestionándose como renta de monopolio y ha terminado alimentando formas inéditas de racismo –ahora menos biológico que cultural–.

La crítica más vulgar al arte moderno se focaliza en el hecho de que no se entiende por sí mismo y demanda una explicación legitimado-

19. Aunque sí encontramos en muchos artistas y movimientos posmodernos –el Accionismo Vienés, Beuys y otras “mitologías individuales”– evidentes muestras de nostalgia neorromántica por la pérdida de una cultura orgánica, nostalgias que ahora reverdecen debido a la precarización de la existencia provocada por el neoliberalismo.

Laura González Cabrera
Te vi temblar #1, 2013
Acrílico / papel
29 x 42 cm.





Laura González Cabrera
Unleserlich, 2016
Intervención *site-specific*

ra. Curiosamente, en un mundo en el que todas las mercancías han perdido valor de uso y su valor de cambio depende de códigos sociales que en absoluto resultan evidentes, el arte despierta la sospecha de inautenticidad propia de lo que no se vale por sí mismo y necesita de actividades promocionales (“entonces, la cosa ya no va de saber pintar sino de vender la moto”, resumen mis alumnos de primero). Pero el arte solo puede resultar obvio en el contexto de una cultura compartida y no cuestionada, en la que los discursos y las actuaciones rituales y sociales están estrechamente vinculados. En el contexto de una cultura rural que sustenta litúrgicamente la expectativa del eterno retorno de lo mismo, el significado de sacar a San Martín en procesión el día de la matanza resulta evidente para cualquier miembro de la comunidad. Si el arte moderno reclama una explicación no es debido a su incapacidad para integrarse en una cultura que pudiera hacer evidente su inteligibilidad (una prerrogativa de la que goza hasta la más inútil de las mercancías que nos regalamos en “el amigo invisible”) sino precisamente por su disposición a desmontar los dogmas premodernos sin reconocerse a cambio en el nuevo folclore de las industrias culturales. Su demanda (zancadilleada) de sentido no es síntoma de incapacidad sino un proyecto histórico cuyo sentido hoy parece periclitarse. No deja de resultar sintomático que, en un mundo en el que nos mostramos tan dispuestos a entender el sentido de actividades que sabemos a ciencia cierta que nos están conduciendo a la catástrofe (y en el que, al mismo tiempo, delegamos en saberes expertos ininteligibles las respuestas a estas amenazas),

nos desazone tanto la única actividad inclinada a despertar la incertidumbre sobre la atribución de sentido (y simultáneamente indispuesta a resolverla recurriendo a razones disciplinares).

En su afán por superar su mala conciencia y “servir para algo”, el arte cultiva nostalgias románticas, anhela sumarse a la cultura del espectáculo, o a la de la queja, o a emular otras disciplinas aportando resultados informativos. Ahora, en definitiva, encontrar una comunidad de sentido en la que sus creaciones “pongan en práctica una verdad” que no reclame explicación alguna. Tanto el arte (político) apocalíptico como el (mercantil) integrado parecen aspirar a merecer la calificación de *para todos lo públicos*, una forma de intelección que no exija a su espectador la reconstrucción previa de unas claves de lectura que medien entre la obra y su fruición. La cartelería diseñada por Dunn y Leeson aspira a resultar tan evidente para los afectados por los procesos de “gentrificación” de los docklands londinenses como el Puppy de Koons para un turista en el Guggenheim. Sus citas formales al dadaísmo berlinés de Hausmann y Höch conjuran el terrorismo lingüístico de sus referentes dadaístas para traducirse en recurso de diseño con unas funciones genealógicas más orientadas a permitir el autoreconocimiento en una tradición que a “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”.

Los protocolos modernistas de recepción del arte ya solo parecen persistir, adulterados y pervertidos, bajo el aura del espectáculo y la mercancía. Pero el arte integrado no reclama un espacio escindido de la lógica del mercado, sino un nicho específico donde explotarla.

Alejandro Gopar
Pinturas Polaroid, 2011-15
Instalación
Medidas variables





Alejandro Gopar
Pinturas Polaroid, 2011-15
Instalación (detalles)

Y no se plantea transformar las sensibilidades (ni siquiera en la esfera amortiguada del cubo blanco) o formar públicos. Busca simplemente explotar la disposición de los que ya existen al escándalo, la sorpresa, la emoción y la sublimación. Por su parte, el arte apocalíptico, pese a su insistencia en *formar* comunidades –o precisamente por ella– tampoco parece interesado en cultivar sensibilidades específicas capaces de *apreciarlo*. Hasta cierto punto, ello resulta lógico en un arte que opone “a la incierta pedagogía de la mediación representativa” la “inmediatez ética”: el arte a la vanguardia de la lucha de clases (o identidades) debe partir de la premisa de la existencia de esas mismas clases (o identidades). Más aún, en virtud del decaimiento de la conciencia de clase se hace necesario *empoderarla*, es decir, reafirmarla. Tanto da si la clase es el antiguo proletariado o el nuevo precariado o cognitariado. El “artivismo” no pretende que lo *queer* “aprenda” a ser “normal”, que el “salvaje” se civilice, que el precario encuentre trabajo estable o la multitud se convierta

en pueblo. Tan solo busca canalizar esas conciencias prefiguradas hacia espacios discursivos en los que criterios ya formados se vean considerados como fundamento intelectual de subjetividades dignas de reconocimiento (e incluso merecedoras de reparación). Para ser justos, conviene reconocer que gran parte del arte posmoderno trabaja la subjetividad como objetivo y no como premisa, que no entiende el sujeto como algo dado sino como resultado de las mismas prácticas que promueve. Pero no es menos cierto que ello ha obligado a realizar constantes correcciones –en línea con una crítica de la representación y de la capacidad identificante del concepto cercana a la tradición modernista– en sus “políticas de la identidad”.

¿Quién iba a decirles a aquellos jóvenes alborotadores de Mayo del 68 que, tras un discreto periodo de reclusión universitaria, acabarían imponiéndose en los burós políticos y que su reclamación de lo imposible sería finalmente atendida? Porque una cosa es segura: el argumento es clásico en su apariencia (alude a la justicia social que merecen los menos favorecidos, a la reparación de los daños causados a minorías marginadas, etcétera), *pero la situación a la que se aplica es radicalmente no-clásica*: este reconocimiento ya no tiene como horizonte la emancipación de los individuos mediante su elevación al plano público de la ciudadanía, sino su repliegue hacia lo que de más incivil hay en ellos (sus servidumbres biológicas, étnicas, lingüísticas, genéricas o culturales), que es precisamente su identidad; y estas identidades que demandan reconocimiento chocan a veces frontalmente con los principios de la democracia.²⁰

20. José Luis Pardo, 2003, “Breve historia de la Micropolítica”, en *Babelia* (El País), 06.09.2003. El artículo reflexiona a propósito del ciclo de exposiciones del proyecto *Micropolíticas*, comisariado por Juan Vicente Aliaga, María del Corral y José Miguel G. Cortés para el Espai d’Art Contemporani de Castelló (EACC).

Antaño el arte moderno planteaba su crítica a la cultura dominante desmontando cualquier convicción susceptible de generar una cultura afirmativa. Este proceso de vaciado aspiraba sin embargo a crear un consenso universal en torno a la “cultura del nihilismo” (una cultura que desmonta los fundamentos de la cultura), que solo podría aglutinar la comunidad de los que no tienen nada en común y cuyos productos solo podrían parecerles obvios a los convencidos de que cualquier evidencia debe resultarnos sospechosa y demandar explicación. Hoy el arte crítico con la cultura dominante tiene que resultar afirmativo en la cultura subalterna, que no aspira a ser hegemónica sino a mantener agonísticamente su diferencia irreductible. La crisis de la experiencia estética, de la historia del arte, de la autonomía, del museo y sus institucionalidades, en definitiva, la crisis del modernismo, nos ha inducido a apostar por un arte abiertamente heterónimo, con un compromiso político de corte funcionalista, inmerso en la cultura visual y comprometido con la fundación de

nuevas institucionalidades. Es cierto que estos espacios se pretenden intersticiales e instituyentes, quieren integrarse en el mundo pero pervirtiendo su lógica mercantil y quieren suspender las jerarquías institucionales para renegociar los papeles culturales. Esta negociación es conflictiva, disensual e incluso agonística. Pero en virtud de su carácter participativo requiere que sus términos se planteen en lenguajes vernáculos, desde posiciones que deben ser asumidas, evitando exigir cualquier trabajo previo de formación del criterio y cualquier rasgo de erudición susceptible de ser considerada elitista o excluyente. El proceso educativo debe resultar penoso para el colectivo, que debe reconocerse en el desacuerdo, pero no para los sujetos, que reeditan la lógica premoderna del “amor propio”: se afirman en una identidad que no han adquirido en un abnegado trabajo de autoconstrucción sino que han heredado *ready-made*. La cultura ya no designa las herramientas intelectuales que se adquirirían (esforzadamente) para cultivarse (y escapar de nuestras inclinaciones “naturales”) sino el sustrato vernáculo donde previamente nos reconocemos y luego nos afirmamos (un sustrato que es, a menudo, el resultado de siglos de adocenamiento). No solo hay que disfrutar el trauma, hay que explotarlo en una cultura de la queja que exige reafirmarse en la posición de víctima y no solicitar ayuda para abandonarla. Antes (el disfrute de) la obra de arte brindaba la recompensa

Alejandro Gopar
Un ruido blanco, 2012
impresiones / papel
Medidas variables



a un trabajo sobre sí que nos ponía en situación de apreciar matices que nos alejaban de la satisfacción afirmativa en el reconocimiento de la cultura en la que nos socializamos. La obra no nos formaba, era la formación la que nos ponía en disposición de acceder a ella, que ponía en valor ese trabajo necesario para alcanzar la gratificación que ella misma proporcionaba. Antes el arte generaba una imagen digna de ser contemplada, con la expectativa, más o menos utópica, de que influyera en nuestra consideración. Hoy el arte contextual provoca un acontecimiento con la expectativa, más o menos utópica, de que induzca comportamientos sociales. Este cambio se promueve desde la convicción tácita de que la consideración no puede influir en el comportamiento.

Hay que “predicar con el ejemplo”. Pero predicar con el ejemplo no deja de ser predicar. Montar, desde un colectivo de artistas, un huerto urbano en un intersticio autogestionado no acaba con el hambre, ni siquiera influye apreciablemente en la economía de proximidad, aunque sí la fomenta y, sobre todo, la pone en valor: nos hace tomar conciencia de la huella ecológica de las urbes, de la necesidad de disponer de espacios sociales descomercializados, ejercita la capacidad de autogestión y promueve la colaboración vecinal, empodera a sus participantes, nos recuerda el sabor del fruto madurado en una planta... incluso decora. Pero todos estos son efectos fundamentalmente simbólicos, que se producen en un espacio que puede estar tan escindido de las dinámicas del mundo de la vida como pueda estarlo un museo. Y toda práctica simbólica siente la necesidad de convertirse en una imagen pregnante. En forma significativa.

Los estetas de la praxis, al enfrentar la acción a la representación, al promover el abandono del “teatro” y el retorno al ritual, olvidan el carácter textual de toda práctica social. Las actividades humanas, incluso cuando se han hecho habituales (se han convertido en catarsis, podríamos decir, por analogía a las metáforas), son eminentemente culturales. Son más expresivas que instrumentales, están más cercanas al teatro que al afán de lucro. De ahí la importancia de reparar en el significado y no solo en la mera efectuación. Y, como propuso Ricoeur, las acciones significativas pueden ser consideradas como un texto, por más que, obviamente, este deba ser analizado en términos pragmáticos y no solo sintácticos o semánticos. Y los textos tienen su gramática. Y pueden ser leídos, además de cantados de manera coral.

El pop integrado hereda —enervando su dimensión progresista— la

retórica del *shock* y traduce a la lógica del espectáculo la expectativa modernista de que la experiencia estética del arte pueda alcanzarse sin la adquisición de conocimientos “gramaticales” previos (más allá de los que quepan en un texto en vinilo o una cartela). Por su parte, el artivismo apocalíptico entiende que el arte debe dar cabida a criterios y argumentos irreductibles a los términos del debate artístico disciplinar que produzcan réditos políticos inmediatos sin demorarse en metáforas o interfaces intraartísticas. El arte debe hipotecar su capacidad de atraer una atención cada día más dispersa y disputada, y su “patrimonio relacional” –heredados del prestigio institucional que le otorgaba la cultura burguesa–, en favor de un debate político que no tiene por qué mostrar ninguna cortesía con las conversaciones que ya estaban empezadas en el espacio institucional del arte.

El arte apocalíptico, legítimamente preocupado por la injusticia, la pobreza, la marginalidad, el neocolonialismo, la precariedad y la fragilidad social, las construcciones de género o las identidades subalternas... en definitiva, por los sujetos damnificados por el capitalismo, persigue acercar el arte a los individuos concretos en la esfera pública, aspirando a jugar un papel funcional en el empoderamiento de su autoconciencia y su identidad. Este papel depende de la reestructuración de las audiencias fragmentadas en colectividades que compartan una visión del mundo e incluso cifren su bienestar colectivo en la dependencia de “un cuerpo común de actuaciones rituales”. No otra cosa pueden finalmente significar los procesos de empoderamiento de las subjetividades reconocidas en torno a

Chami An y Alejandro Gopar
Todos los títulos de las exposiciones en esta sala hasta 2014, 2014
Grafito / pared
320 x 120
(al fondo)
Alejandro Gopar
TV-Test, 2014
Monitores, DVDs, vídeo
(primer plano)



Alejandro Gopar
Pinturas Polaroid, 2011-13
Instalación (detalle)



(el relato de) un trauma. En ese contexto orgánico sí puede resultar verosímil un arte que se entienda sin necesidad de explicación.

Con los textos estrechamente vinculados con la sociedad, los roles rituales igualmente vinculados con los roles sociales, los procesos de actuación siguiendo el texto y la vida social, la participación obligatoria y las audiencias homogéneas y atentas, no es para nada sorprendente que los efectos de la actuación ritual tiendan a ser inmediatos y virtualmente asegurados.²¹

21. Jeffrey Alexander, 2005, “Pragmática cultural: Un nuevo modelo de performance social”, en *Revista Colombiana de sociología*, n° 24, pp. 9-67. En este punto, Alexander hace referencia a los artículos de Richard Schechner “From ritual to theatre and back”, de 1976 y “Performers and spectators transported and transformed”, de 1981.

22. Jeffrey Alexander, 2005.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

Pero esta expectativa solo puede ser fruto de la nostalgia de organicidad que renace a través de propuestas aparentemente posmetafísicas que pasan por alto que “la actuación ritual no solo simboliza una relación o un cambio social, lo actualiza”²². Solo una actuación integrada en un cuerpo orgánico puede asegurar “un efecto directo sin mediación”. Eso sí, al mismo tiempo que “imposibilita cualquier posibilidad de evaluación crítica”²³. Esa imposibilidad hace que periclite la vinculación del arte con la producción de objetos u eventos capaces de suspender las relaciones habituales con el mundo a partir de una experiencia sensorial e intelectual autónoma (es decir, basada en una construcción formal). La eficacia de la desconexión a la que aludía Rancière.

Digamos que la crítica al modernismo se “pasa de frenada” cuando invierte su proceso de secularización que “significa diferenciación en vez de fusión, no solo entre cultura, yo, y estructura social, si no en el interior de la cultura misma”²⁴.

El desarrollo social después de estas primeras sociedades grupales involucra la defusión o diferenciación, las dos en términos institucionales y culturales (e.g., Alexander y Colomy; 1987; Luhman: 1982). En

términos de actuación simbólica, esto permite lo que Derrida (1978) ha llamado *difference*: no solo una separación creciente entre el símbolo y el referente, la distancia entre significante y significado que es llamada *difference*, sino también la dilación de la interpretación en sí misma. Al tiempo que el desarrollo social crece en complejidad, la interpretación del significado es diferida, la simbolización de una cosa se vuelve cada vez más separada y distinta de su referente, sin importar si este es un objeto en la naturaleza, un texto cultural originario o una hendidura social o institución. A causa de la emergencia de la *difference*, la actuación cultural cambió, de ser acerca de, o al menos parecer ser acerca del encorporamiento y la representación literal, a ser una presencia cuyo significado depende de la referencia del observador a un texto ausente, una referencia que es necesaria y socialmente contingente y variable. Separar presencia y ausencia es darle más relevancia que en sociedades más tempranas y antiguas al proceso preformativo en sí.²⁵

25. Jeffrey Alexander,
2005.

Es posible que con el agua sucia de la experiencia estética hayamos tirado al niño de la textualidad, que desvincula la actuación alegórica (con carácter político) de la adecuación orgánica entre acción social y vida colectiva para provocar una demora en el advenimiento de un significado que depende de un texto siempre ausente.

LA MODERNIDAD AL MARGEN DEL MODERNISMO

En efecto, la crisis del modernismo nos ha inducido a “tirar el niño con el agua sucia” en pos de un arte inmediato, sintomático y orgánico capaz de hacer converger los extremos del posmodernismo apocalíptico e integrado. Pero antes de entrar a discriminar lo que es agua sucia de lo que es niño, lo que hemos ganado y lo que hemos perdido “superando” el modernismo, quisiera repasar algunos planteamientos artísticos que quedaron al margen del esquema dicotómico que hemos planteado. Acometer este trabajo de manera exhaustiva exigiría reescribir una historia del arte del siglo XX, una tarea que obviamente no podemos emprender aquí, donde nos limitaremos a apuntar unas pocas ideas que, por sucintas, corren el riesgo de caer en la caricatura.

Alejandro Gopar
Pinturas Polaroid, 2011-13
Instalación (detalles)





Alejandro Gopar

Tony Blair, 2002: "The Dossier on Saddam Hussein", 2013

Discurso subrayado en azul

Angela Merkel, 2007: "To the European Parliament", 2014

Discurso subrayado en negro

BAUDELAIRE-BENJAMIN: EL ARTISTA COMO DETECTIVE

Como ya vimos, el arte moderno se desmarcó no solo de sus antiguos comitentes sino también de una cultura que buscaba sus fuentes de legitimidad en el pasado. La imitación perdió su prestigio frente a la novedad. En lo sucesivo, el valor de algo ya no dependería de su linaje, sino de sus promesas de futuro. ¿Qué nos prometían las novedades en materia artística? De entrada, la posibilidad de *liberarnos* simbólicamente del lastre del pasado: el arte, el campo *consagrado* durante siglos a celebrar el eterno retorno de lo mismo y la permanencia de la tradición y sus esencias, de repente, expulsó de su templo los temas y las liturgias que habían servido para sustentar culturalmente esa tradición. Pero esta aportación a la causa del nihilismo a través de la *tabula rasa* del modernismo no era la única contribución que el arte podía hacer a la modernidad. El proceso de vaciado implicaba que el arte dejara de focalizar su atención en las acciones humanas dignas de ser imitadas o memoradas para fijarla en realidades aparentemente insignificantes (es decir, que aún no tenían atribuida una significación canónica en una cultura orgánica asentada) capaces por ello de ejercitar nuestra conciencia y nuestra capacidad de libre examen. Es decir, implicaba que el arte nos planteara la posibilidad de concebirnos a nosotros mismos no a partir de la imitación de modelos eternos sino del ejercicio de la capacidad de interpretar los signos del tiempo. En consecuencia, la pintura de historia dejó de merecer la más alta consideración y cedió este espacio de privilegio al arte de género. Un arte que, por no consagrarse a temas canónicos muy formalizados, mil veces tratados por ilustres predecesores a los que había que rendir pleitesía y que exigían un especial decoro y respeto en su tratamiento, exigía ahora una ma-

yor capacidad de observación por parte del artista, que debía estar atento a los indicios del cambio, y, consecuentemente, una mayor sagacidad por parte del espectador, que no contaba con un libreto prefigurado donde encajar su arte.

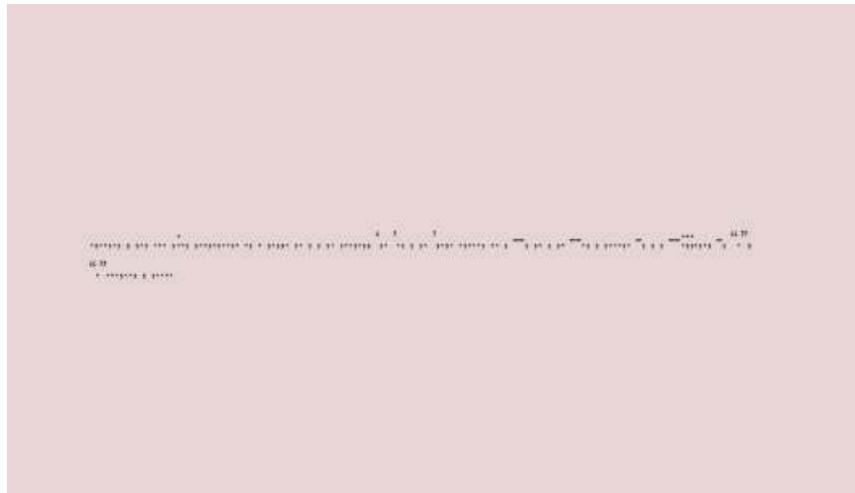
El artista ya no debía imitar los modelos ideales de la tradición o la naturaleza (entendida como obra de Dios), sino encontrar y discriminar, en el mundo cotidiano, los signos de su tiempo. Temas y enfoques que nos obligarían a tomar conciencia de la realidad, una observación desprejuiciada que se suponía que (de manera análoga a como ocurría en el campo de las ciencias) redundaría en eficacia. El artista moderno tenía que atesorar una perspicacia casi pericial para encontrar entre lo banal algo capaz de impactar al espectador y abrirle la mente. Pero no tenía que demostrar una especial habilidad para *resolver* el problema, pues no tenía que proporcionar una verdad incontrovertible sino una cancha de entrenamiento para el ejercicio sistemático de la duda. Podía, en consecuencia, limitarse a dejarlo *planteado*, pues ya no se valoraba tanto la capacidad de representación como la de observación e incidencia, la capacidad de reconocer los rasgos del espíritu del tiempo e impactar las conciencias. En definitiva, el artista cedió progresivamente competencias al espectador, que ahora participaba en la tarea más difícil: resolver los espacios de indeterminación.

La depreciación de los temas (el paso del juicio final a la campaña, del campo de batalla al bulevar, del palacio al prostíbulo, del rey al trapero, de la santidad a la cotidianidad) y la depotenciación de los

Alejandro Gopar

George W. Bush, 2001:
"Initial operations in Afghanistan", 2013

signos de puntuación del discurso / monocromo resultado de la fusión de los colores de la bandera de EE.UU.



procedimientos (de la monumentalidad clásica y la retórica *pompier* a la informalidad impresionista o expresionista) eran la antesala de la devaluación de los nexos representativos. La modernidad-según-Baudelaire (una representación cuya posterior influencia debe mucho a su relectura benjaminiana) no apostó solo por romper el nexo *textual* con la premodernidad (es decir, por expulsar a los santos y los aristócratas de los cuadros) sino por *descomponer el nexo representativo*: la realidad era elocuente, pero ya no nos hablaba de una verdad monolítica con un discurso coherente y unitario, sino a través de instantes. El artista no podía en modo alguno pretender fijar una realidad de naturaleza claramente variable, pero sí podía, mediante un procedimiento taquigráfico, reflejar esa fugacidad en la que brillaban reflejos del signo de los tiempos. Ya no había verdades inmutables, pero sí pistas significativas, signos relevantes. Interpretarlos, por supuesto, no conduce a la salvación eterna (no hay un atajo desde la multiplicidad inmanente a la unidad trascendente), pero sí a la *iluminación profana*. Una especie de sagacidad escéptica para cuya expresión Baudelaire propuso una receta: mezclar al 50% lo pasajero, lo fugaz, lo transitorio (la época, la moda, la pasión, la moral...) y los mecanismos clásicos de la representación. Un combinado agridulce (con el que Manet obtuvo 3 estrellas Michelin) que permitiría reducir esa verdad cambiante a algún mecanismo que nos permitiera “representarla”, caracterizarla, conceptualarla y, al mismo tiempo, poner ese mismo mecanismo suficientemente en evidencia como para que no nos permitiera olvidar la naturaleza retórica y convencional de los recursos por los que nos era dado reducir al sentido lo variable (y hacer de la vida algo más que la mera aceptación de su inaprensibilidad). Esos atisbos de inteligencia descreída, de ingenio desbordado, de sagacidad desfondada, eran los que permitían que lo moderno, lo que estaba sucediendo, no fuera solo un signo de lo imponderable sino un gimnasio para el entendimiento en un contexto de percepción distraída.

Siguiendo esta línea, Benjamin convirtió luego en método filosófico su costumbre de recoger restos de cultura material que, incluso sin la necesidad de ser pensados, nos describían con elocuencia la realidad de su época. Eso sí, ese “sin ser pensados” (es decir, sin ser traducidos al lenguaje de la filosofía académica) no eximía del deber de organizarlos en una constelación de sentido que no confundía en absoluto el carácter indeterminado del referente con la imprecisión del método. Nada tenía que ver esto con el posterior “platonismo

invertido” posmoderno, que sacralizó lo devenido como si fuera el verdadero depositario de una esencialidad que le negaba a la idea. Para este proceder, el fotomontaje (que, de paso, desvela que la falsa organicidad de la sociedad burguesa trata de ocultar un mundo roto) resulta muy útil, pero más aún el *ready-made*, que permite literalmente recoger muestras de realidad “contaminada”. Para el proyecto de alienación dialéctica del modernismo, la forma ideal de marcar distancias con una realidad corrompida era apostar por un diseño puro. Sin embargo, no hay cosa que más odie el detective que una *tabula rasa*, que un escenario del crimen limpio: su trabajo consiste, precisamente, en recoger indicios, objetos con huellas.

DUCHAMP-JOHNS: EL OBJETO CON DÓXA

La inmensa mayoría de la obra de Duchamp aborda el problema metafísico de representar en un mundo de tres dimensiones una realidad que tiene, al menos, una más. Pero su proceso de acercamiento a esa realidad trascendente —retóricamente mediante analogías y alegorías y plásticamente mediante objetos contaminados de mundo— resultó tan seductor que, finalmente, nos convenció de que la iluminación profana no dependía tanto de la detección detectivesca de los signos de la época como del libre juego con las pistas, que terminaron emancipándose de cualquier referente. Duchamp convirtió el arte en una arquitectura de decisiones convencionales cuya coherencia interna la convertía en sí misma en un espacio de

Lecuona y Hernández
Palco, 2002
Madera
200 x 160 x 60 cm.
Reverenciador, 2001
Madera
150 x 122 x 40 cm.



construcción del sentido. Un sentido que, en todo caso, solo podía ser apercibido por sus pares, por los “conocedores” del arte (el término “conocedores” perdió, por supuesto, su sesgo retiniano vinculado al “buen gusto” y adquirió connotaciones conceptuales vinculadas a la sagacidad lectora), es decir, por aquellas personas capaces de deconstruir el mecano intelectual. El arte había pasado a la clandestinidad.

Espero que esta mediocridad, condicionada por demasiados factores ajenos al arte *per se*, conduzca al fin a una revolución de orden ascético, de la que esta vez el público no llegará a enterarse y que unos pocos iniciados desarrollarán al margen de un mundo deslumbrado por los fuegos artificiales de la economía. El gran artista del mañana entrará en la clandestinidad [will go underground].²⁶

26. Marcel Duchamp, 1961, “Where do we go from here”, ponencia leída en el coloquio organizado por el Museo de arte de Philadelphia con ocasión de la exposición del mismo título. En Bernard Marca-dé, *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Libros del Zorzal, 2008, pp. 453-4.

Ya no había afueras. La (imposibilidad de la) representación se pensaba a sí misma. Se instituye entonces una especie de religión del estilo (conceptual). Como vimos, la crisis de la identidad y la institución de la subjetividad basada en la perfectibilidad obligaba a los artistas a dejar de proponer modelos a imitar y comenzar a incitar a la autoconstrucción predicando con el ejemplo: no solo no había que pintar figuras acabadas (de personajes paradigmáticos) sino que, en coherencia, tampoco había que seguir modelos sino que inventar estilos. La vida es fugaz –y acaba mal– hay que vivirla con estilo y cultivar una comunidad de gente capaz de apreciarlo: formar espectadores, hacer públicos, comunidades cohesionadas por su pasión

Lecuona y Hernández
Resaca, 2011
Madera, cemento, pintura
Medidas variables





Lecuona y Hernández

Extended mind #3, 2015

Madera, aluminio
390 x 30 x 8 cm.

Extended Mind #7, 2015

Madera, basalto
240 x 40 x 30 cm.

por los castillos de naipes intelectuales.

Lo mismo que ocurriera con la abierta por el tandem Baudelaire-Benjamin, el fulgor de la estética de la renovación de los lenguajes, de las formas y las firmas, y su “trascendentalización” gracias al gran relato del modernismo, eclipsó la línea de trabajo de Duchamp. Su legado vivió durante un tiempo igual de larvado que la actividad de su creador, hasta que finalmente resurgió por la falla abierta entre el modernismo (la abstracción greenbergiana) y el posmodernismo (los acontecimientos contraculturales sesentaiochescos). Había surgido una tercera vía: Jasper Johns (y también en buena medida su compañero Robert Rauschenberg), miembro de la secta de Duchamp, planteó un terreno de juego autónomo, autoreferencial, intraartístico, pero crítico y cínico, que acabó desbordando el espacio del arte hacia la vida al tiempo que demolía las fronteras entre alto y bajo. Su bandera americana, pintada con la lógica informal del expresionismo, era tan estrictamente abstracta como evidentemente figurativa. La aparición del signo en el arte, un elemento convencional que no mantenía ninguna relación analógica con su referente, acabó con la dialéctica abstracto / figurativo que legitimaba el relato histórico del modernismo. Al mismo tiempo, denunciaba la inversión que EE.UU. (a través de la CIA) había hecho para hacer de (el triunfo de) la abstracción (supuestamente autónoma, pura e inútil) la bandera de su nuevo imperio. Y ese momento de esclarecimiento epistemológico y denuncia política se había logrado con un simple gesto —con apenas 25 años— que desmontaba con malicioso sarcasmo el relato de la institución arte. Había nacido el arte joven y, con él, la retórica de la ocurrencia y la estética *trash*, reflotaba el índice duchampiano y el espíritu gamberro dadaísta... Pero aquella obra tan clara y eficaz resultaba ilegible fuera del contexto del propio

arte. De hecho, no podía existir sin la continuidad argumental que ella misma hacía estallar. Y, simultáneamente, esa ruptura narrativa construía otra genealogía. Curiosamente, el contenido contracultural del gesto neodadaísta solo resultaba legible a la luz de la cultura con la que marcaba distancias, dicho de otro modo, su contenido coincidía con esa distancia que dependía tanto del punto de partida como del de llegada.

Pero, igual que ocurriera en el XIX con el legado de Baudelaire, este campo de trabajo se volvió a “literalizar”. Manet vinculó su renovación formal a una intensa reflexión (basada en la receta baudelaireana del *fifty/fifty*: 50 % de lo actual y 50% de lo eterno) sobre los géneros y sus posibilidades como vehículo de representación de nuevas subjetividades. Parecía lógico que (a partir, por ejemplo, de la dialéctica que el *Desayuno en la hierba* u *Olimpia* planteaban entre los sistemas de representación que proporcionaba el arte y la imagen de la mujer actual) esta posibilidad no clausurara el legado de la pintura sino que lo abriera a la posibilidad de ser releído a partir de la cultura visual o una historia social del arte. Pero lo cierto es que, como vimos, el relato modernista interpretó a Manet como el desencadenante de una mera renovación formal basada, paradójicamente, en la supuesta vocación autoreferente de la pintura (entendida sorprendentemente como procedimiento). De manera análoga, las posibilidades que la intertextualidad crítica de Johns y el ensamblaje visual de Rauschenberg abrían (en una línea neo-dadaísta, es decir, cercana al montaje crítico berlinés) se convirtieron en pocos años en (folclore) Pop: una asunción literal del poder icónico de la cultura mal llamada popular (tan poco decía Liechtenstein sobre el comic, o Rosenquist sobre la fragmentación, como Warhol sobre la mercancía), es decir, de la cultura visual comercial. De ahí hasta Richard Prince avanza la estética de la constatación de un hecho del que no se sacan conclusiones plásticas (se sigue explotando la lógica moderna de la innovación procedimental y convirtiendo las posibilidades de reflexión en recursos formales). En el caso de Duchamp, de la extraordinaria riqueza de su obra nos quedamos con el chiste del *ready-made* (como confirmación, completamente extraña al pensamiento del propio Duchamp, de que un artista convierte en arte todo lo que toca, como un rey Midas que debe su magia al cinismo con el que reconoce que, en realidad, todo lo que toca se convierte en mierda). En el caso de Johns (que planteaba una sofisticada y erudita reflexión sobre las contradicciones del modernismo desde sus

27. Johns debió sentir un tremendo vértigo al darse cuenta que había realizado su obra cumbre en su primera individual gracias a una “ocurrencia” (que no podía mejorarse formalmente por el procedimiento tradicional de los pintores de seguir pintando para pintar cada vez mejor). Pero guardó la calma y, gracias a ello, realizó su segundo gran “descubrimiento”: la ocurrencia podía reiterarse (si algo funciona, para qué cambiarlo). Pintó entonces una bandera

Lecuona y Hernández
Posar para la muerte, 2015
Madera, tela, granito, mármol
Medidas variables

propios planteamientos, al tiempo que daba entrada por esa brecha a la cultura vernácula y sus procedimientos de identificación) nos quedamos con el potencial deíctico de su obra: así están las cosas, lo que ves es lo que ves y, además, se repite²⁷.

BUREN-BROODTHAERS: AGONISMO INSTITUCIONAL

Aunque, en sentido contrario, también se produjo una reacción intraartística dentro de las filas posmodernas. Muchos se fueron con Debord a las trincheras de la vida y abandonaron cualquier atisbo de erudición, lo que implicaba el abandono definitivo del arte (entendido como actividad textual autorreferente). Pero otros siguieron practicando el arte desde la plena conciencia de su improcedencia: había nacido la crítica institucional. La crítica institucional asume en carne propia las contradicciones que puso de manifiesto la crítica al modernismo: el cubo blanco enerva la radicalidad cultural del arte pero, al mismo tiempo, proporciona el marco que permite separar una porción de vida de sí misma para convertirla en objeto de conciencia (crítica) y ganar para ella la autonomía (estratégica y temporal) que impide que esta conciencia se disuelva en el conjunto de la normalidad. El arte solo puede (pero puede) practicarse contra el arte.



norteamericana sobre una bandera norteamericana sobre una bandera norteamericana, “inventando” así el Pop. El arte había asumido la lógica publicitaria: lo importante es reiterar la imagen para asegurarle la permanencia en el primer plano (de una superficie ya para siempre carente de profundidad: no hay más esencia que la apariencia). Warhol solo tuvo que repetir el chiste, ahora en 3D, con cajas de jabón, creo que de lavar vajillas.

28. La crítica institucional de Anastasi, Barry, Bochner, Irwin, Asher, Knight u Oppenheim enfrentaba al espectador con la experiencia corporal del vacío del espacio (o del espacio del vacío).

La crítica institucional es heredera de la tradición modernista en la medida en que abunda en su lógica de la sospecha y su consecuente proceso de vaciado²⁸. Lo que ocurre es que, como suele suceder con la posmodernidad, conduce la modernidad a sus últimas consecuencias, obligándola a despedirse de sí misma. Sospechando de la propia sospecha se ponen de manifiesto las contradicciones del modernismo: la negatividad no puede ser, al mismo tiempo, dialéctica y autónoma. La dialéctica apunta, por definición, a un elemento externo que convertiría cualquier autonomía en alegórica (también en la medida en que la propia alegoría apela a lo que le falta). Durante mucho tiempo, los dioses, los aristócratas y sus retóricas representativas estuvieron tan presentes en la retina de los espectadores que la sola decisión de hacer tabla rasa del cuadro resultaba elocuente (la metáfora tenía su campo de indicación *ad oculus*, a la vista). Pero la reiteración autónoma del gesto iconoclasta estaba condenada (en un mundo que la modernidad —y no solo el modernismo— estaba convirtiendo en minimalista) a adquirir el mismo estatuto de afirmación representativa de una verdad dogmática que los iconos que venía a desalojar (de hecho, la iconoclastia es el lenguaje de la mayoría de las religiones). En poco tiempo, el fulgor del blanco sobre blanco haría olvidar las razones de su radicalidad y se convertiría con el Minimalismo —como luego veremos— en una autoafirmación, autorreferente y autocomplaciente, del nihilismo (no es ya que la obra no tuviera referente, sino que lo subsumía en una especie de hipóstasis: el nihilismo se hacía cubo y habitaba entre nosotros). En adelante, el cuadro (con verdadera vocación dialéctica) ya no podría ser radicalmente blanco sobre blanco, sino blanco sobre el recuerdo

Lecuona y Hernández
La desilusión de los límites
#2, 2015
Madera, tela
60 x 70 5 cm.





Lecuona y Hernández
Efeméride #13, 2015
Mármol, madera
390 x 100 x 80 cm.

29. Los palimpsestos eran libros que los copistas del medioevo “reciclaban”, ante la carencia de papel, blanqueando sus páginas. Con el tiempo, el blanco iba perdiendo su opacidad y dejando entrever las capas de textos que yacían sobre los nuevos.

30. En 1967, “Arte y objetualidad”, §VII.3

de las tradiciones que venía a encalar. Es decir, el cuadro se habría de convertir en un palimpsesto²⁹. Por decirlo de algún modo, los gestos dialécticos solo “funcionan” una generación: mientras dura el recuerdo del contrapunto a contradecir. Pero si triunfan en su voluntad deconstructora y, en consecuencia, consiguen desmontar una continuidad de sentido sin sustituirla por otra, en adelante resultará imposible reiterar un gesto dialéctico “autónomo”, pues ya no quedaría claro cual es el “metarrelato” que se viene a desconstruir (toda vez que el metarrelato vigente sería el de la propia desconstrucción). Es aquí donde el gesto constelador baudelaireano-benjaminiano, la guía de la desconstrucción, se hace imprescindible para dar continuidad a la lógica de la sospecha: el detective tiene que *instruir* un caso reconstruyendo la escena en la que cobra sentido la propia sospecha. No se puede ser simultáneamente dialéctico y autónomo, la dialéctica implica un afuera y la autonomía crítica exige tomar conciencia respecto del conjunto de determinaciones institucionales que afectan al propio ejercicio de la autonomía. Finalmente, la increíble ingenuidad que demuestra Fried al afirmar que “los conceptos de calidad y valor –y en la medida en que estos son centrales para el arte, el concepto de arte mismo– son significativos, o totalmente significativos, solo *dentro* de las artes individuales”³⁰, acaba por resular cierta, con la salvedad de que el análisis de ese “dentro” nos lo descubrirá trufado de los juegos de poder que determinan los conceptos de cali-

dad y valor (que siguen siendo centrales para el arte). (Pugnar por) mantener ciertos márgenes de autonomía frente al ejercicio de ese poder exige tomar plena conciencia del grado de heteronomía de sus determinaciones.

La crítica institucional también conoció pronto una deriva conservadora. Haacke, que comenzó enfrentando sutilmente a la institución arte con sus propias contradicciones al tiempo que extraía las posibilidades del conceptual fuera de la inercia tautológica del modernismo, se terminó convirtiendo en uno de los promotores de la fagocitación publicitaria de las estrategias vanguardistas del collage y el montaje para la comunicación de contenidos maniqueos. Aparentemente radical en lo temático, acabó haciendo juegos cercanos a la poesía visual políticamente correcta, que ya no dialogan con sus propias contradicciones y ni siquiera inquietan a su propio espacio expositivo. También Buren, tras descubrir cómo seguir jugando con el cadáver de la pintura sin caer en la necrofilia, terminó convirtiendo en decorativa su propia poética.

En todo caso, la propuesta de la crítica institucional no pasaba por despedirse del arte en cuanto este evidenciara inconsistencias, sino por continuar su práctica a partir de la gestión crítica de estas mismas contradicciones. En lugar de imaginar, como el posmodernismo apocalíptico, un afuera incontaminado que nos libraría del pecado original de la institución arte (como si esta fuera un espacio físico – en concreto el del museo– y no un sistema de referencias que se desplaza junto a cualquier actividad que se reclame artística, aunque sea a un nivel meramente estratégico), utiliza la crítica para ejercer las prácticas desde la plena conciencia de su improcedencia, asumiendo, con un calculado grado de cinismo, que trabajan en un espacio de contradicción insuperable, en el contexto de un poder del que no nos podemos liberar, pero con(tra) el que sí podemos negociar su grado de coerción.

El que sí mantuvo hasta el final la tensión agonística entre la (continuación de la) práctica artística (como un juego de referencias textuales autorreferentes que influye en la economía de la consideración cultural) y la conciencia de sus contradicciones, fue Marcel Broodthaers (lo que, a nuestro juicio, lo convertiría en el gran patriarca de la modernidad posmoderna). En una época en la que la máxima aspiración de los artistas era abandonar el cubo blanco, su obra no se pensó *para* el museo sino *como museo*.

Al inaugurar un museo –con todos los elementos que caracterizan a

Página siguiente

Lecuona y Hernández
Impasse, 2009
Acero inoxidable, 700 l. de
pintura



31. Mukarovský llamaba “artefacto” a la obra de arte física y reservaba el término “objeto estético” para el correlato de este artefacto en la conciencia del receptor que lo actualiza en un contexto histórico social y cultural. El adjetivo “estético” deja al objeto preso de la experiencia de su espectador, por eso preferíamos hablar de “objeto retórico” para incluir el conjunto de relaciones textuales que el artefacto establece con la institución en la que se integra la experiencia subjetiva del espectador del objeto. Véase Ramón Salas, 2002, “Antes y después de la estética”, www.rsalas.es.

Lecuona y Hernández
Common life, 2012
Aluminio, madera, pintura,
bombas de agua
Medidas variables

la institución salvo uno: las obras— encontró el modo de focalizar el interés no tanto en el artefacto artístico como en el objeto retórico³¹. Pero, marcando distancias con las prácticas apocalípticas de su época, no pretendió desmaterializar ni superar el arte. No creía que la reducción del arte a la idea pudiera evitar por sí misma su mercantilización (y, por lo tanto, su conversión en artefacto) ni su auratización (y, por lo tanto la fetichización de los procesos de percepción). Tampoco pensaba que la negación de la visualidad pudiera servir para algo más que cederle territorio a la industria del espectáculo. No trató de sacudirse catárticamente sus culpas renunciando al cuerpo material del arte, ni de “liberarse” de sus condiciones históricas de posibilidad, sino de convertir estas en objeto de contemplación estética y base de su genealogía con la esperanza de encontrar en sus propias contradicciones posibilidades emancipadoras. Desvinculó la institución arte de un espacio físico concreto y la relacionó con un dispositivo lingüístico —el museo, las colecciones, las firmas, el mercado, las reproducciones, los embalajes, los mecanismos de gestión, los protocolos de formación de públicos...— sujeto a potentes inercias pero contingente, con el que se podía interactuar y que, por tener funciones coercitivas pero también instituyentes, definía un campo apto para la negociación de las subjetividades en el marco de las relaciones de poder. Si el poder instituyente del museo no depende tanto de los artefactos como estos de los protocolos que los convierten en objetos retóricos, la carencia de una colección no sería óbice para no montar un museo.

Al retirar la vista del artefacto, las que se hacían visibles eran precisamente las formas de mediación, que, apresadas en unos determinados protocolos de formación de esfera pública y puesta en circulación de los contenidos culturales, podían ahora ser expropiadas por un autoinstituido director de museo. Broodthaers no renunció





Lecuona y Hernández
Ética de urgencia. Imágenes sumergidas, 2006
Madera, pantalla de proyección, proyector de diapositivas sin diapositivas

32. El deseo de superar artísticamente los límites de lo artístico solo puede cumplirse, paradójicamente, ampliando los límites de lo artístico. Esta ampliación, si no va acompañada de clausuras por otros extremos, no hará a su vez más que ayudar a diluir el (ya escaso) potencial del arte en la estetización general del mundo de la vida y promover la insensibilización de los espectadores.

33. Catherine David, 1992, “El museo del signo”, en *Marcel Broodthaers*, MNCA Reina

a las prácticas instituyentes, se apropió de ellas. Ni el museo ni siquiera la presencia de los artefactos, supuestamente retenidos –por los propios protocolos museológicos– en sus embalajes, sobre los que se proyectaba su imagen liberada, habían desaparecido. Antes al contrario, el objeto retórico que realmente constituían era ahora más material que nunca. Pero este lúcido escepticismo, que no acabó con el cuerpo institucional sino que lo liberó de sus inercias para permitirle actuar contra sí mismo, no podía eximir de su escrutinio a las prácticas pretendidamente al margen de la institución: el autoengaño relativo a la posibilidad de acceder a una experiencia artística inmediatamente emancipadora afectaba tanto al ocularcentrismo modernista como a la expectativa vanguardista de que la superación del objeto desbordaría automáticamente el arte en la vida. La destrucción futurista del museo es naif e irresponsable, porque lo que resulta emancipador no es la mera destrucción de las normas³² que regulan las prácticas sino la distensión de su consistencia coercitiva y la participación de herramientas intelectuales para interactuar con ellas una vez enervadas, una estrategia que Broodthaers plantea como una renegociación de la “relación de fuerzas entre la ‘violencia institucionalizada’ del museo y la ‘violencia poética’ de una colección arbitraria, contingente y efímera de objetos heteróclitos”³³. Desde estos presupuestos, las artes plásticas no serían un mero conjunto de artefactos sino “un campo de aplicación propio para cualquier maniobra de estilo más militar que sabio”³⁴. Broodthaers se las ingenió para desbordar el formalismo salvaguardando la autonomía

Sofía, p. 21.

34. Marcel Broodthaers, 1972, cit. en Catherine David, 1992, p. 33.

disciplinar convertida en un campo para el despliegue de estrategias de subjetivación.

Porque no debemos olvidar que la invención de su museo –ligada a su conversión en artista *gestor*– vino precedida de su propia invención como artista *plástico*. Una autoinvención que nació significativamente ligada a la reificación del referente. Al clausurar sus libros de poesía con yeso admitía la derrota de la palabra frente a la cultura visual, al mismo tiempo que certificaba que el menoscabo del artefacto artístico no implicaba su desmaterialización. Antes al contrario, espacializó la escritura. Convertirse en artista visual fue su estrategia para preservar la lectura en el contexto de la sociedad del espectáculo.

Sus objetos llevan inscrita la marca del lenguaje, al que, a su vez, convierten en escritura poniendo de manifiesto el referente, retardando así el sentido y exigiendo en consecuencia una labor de lectura por los márgenes del fluir comunicativo de la palabra. Las cartelas con el enunciado “Esto no es una obra de arte” que acompañaban las obras en el museo de Broodthaers, además de una cita repertorial –a Magritte, a Duchamp– plantean también una interrogación sobre las condiciones de producción de sentido a partir de la desestabilización de las relaciones entre *las palabras y las cosas*. Pero, al mismo tiempo que el objeto se emancipa del lenguaje, se inscribe en su economía (las piezas de las colecciones de Broodthaers se acompañaban a menudo de la inscripción “Fig.” seguida de un número, que remitía a un texto inexistente). La obra de Broodthaers es rigurosamente coetánea al nacimiento del posfordismo con el abandono del patrón oro. En adelante, el valor del dinero no estaría referenciado a un equivalente material y pasaría a depender exclusivamente de la confianza de sus usuarios. Obviamente, con su emancipación de la cosa, el referente no perdió su consistencia, solo la hizo depender de su capacidad de circulación.

Los objetos del museo tampoco pueden escapar a esta economía especulativa generada por la mercantilización no ya del arte, sino del mundo (de la vida y del valor). Pero moviéndose estratégicamente en este campo, el sujeto también puede sacar partido de esta circunstancia. El desfondamiento del referente lo inscribe en la economía política del signo, cuya cotización pasa a estar sujeta a su historicidad. La obra nunca se nos dará concluida, no nos “caerá en el regazo, ni entera, ni parcialmente, como una cosa, como algo manejable”, ese fetichismo del artefacto patrimonial, que se antoja

35. Walter Benjamin, 1937, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, §3.

36. Parece urgente repensar las críticas poses-structuralistas al concepto “autor”. Planteadas en un contexto burgués para recalcar el carácter intertextual del sentido, sirven hoy, en su versión mostrenca, para “dar permiso” al espectador para interpretar lo que quiera. Las críticas al concepto de autor parten del acuerdo de exigir al escritor un compromiso expreso con la articulación del sentido (por supuesto, tras un paseo activo del lector informado por unas sendas intencionalmente trazadas).

37. Marcel Broodthaers, 1965, cit. en Catherine David, 1992, p. 26.

38. Marcel Broodthaers, 1968, cit. en Catherine David, 1992, p. 26.

independiente de los procesos históricos en los que adquiere tan alta consideración, cosifica la obra de arte e impide tener a partir de ella “ni una sola experiencia auténtica, esto es política”³⁵.

La contingencia del arte, derivada de la contingencia del lenguaje, es, simultáneamente, el contexto, el tema, el instrumento y hasta el propio fundamento de la subjetividad de Broodthaers. No solo el arte, también el propio artista se inscribe en esta economía de la circulación lingüística³⁶. El “autor” Broodthaers, decidido a “inventar algo insincero”, fabrica un personaje entre docto e intrigante, poeta y comerciante, didacta e ilusionista. “Me transformé en un aficionado. Disfrutaba de mi mala fe. Y hasta me habría gustado empezar una colección”³⁷. Su disposición a la mala fe le permitió superar los obstáculos que la falta de fondos inherente a la decisión de ser un aficionado oponía a su determinación de hacer una colección: la imaginó. Desde la ironía, no exenta de tintes de cinismo, realiza un análisis deconstructivo de las diversas mediaciones que condicionan la producción y recepción de las obras. Al emancipar las palabras de las cosas, se amplían las posibilidades del decir. Posibilidades solo constreñidas por la obligación de hablar por relación a las palabras mismas. En el espacio que delimitan esas posibilidades y el contexto en el que su ejercicio adquiere sentido, Broodthaers desencadena un proceso que conduce a su autocreación como artista, como director de museo y, en última instancia, como sujeto, a base de determinar las normas de cuya aplicación depende la atribución de estas consideraciones. Un trabajo sobre sí que, lejos de buscar *liberarse* de las circunstancias económicas, sociales, políticas y profesionales que afectan a su voluntad de determinar su relación con la historia, las usa como referentes para señalar claramente su ubicación como sujeto singular: “el artista ya no tiene en Europa una función definida que aceptar o desafiar”³⁸, lo que tiene es una función por crear. “El artista es el inventor de un punto de vista” yo añadiría que el artista es el inventor de sí mismo como punto de vista.

Con su museo, no tanto utópico como heterotópico, Broodthaers se las ingenió para hacer verosímil una *autonomía dialéctica* que, dentro de un campo disciplinar, fuera capaz de cartografiar genealogías que permitieran entender el sentido de su suspensión de las normas sin que este gesto insurgente llegara nunca a perder su contenido alegórico, es decir, su dependencia de un contexto histórico variable. Y se las ingenió para utilizar esta autonomía como un modo de subjetivación claramente contagioso.

II. EL MODERNISMO DESPUÉS DEL MODERNISMO

Si la dialéctica negativa exige la reflexión del pensamiento sobre sí mismo, esto implica palpablemente que, para ser verdadero, tiene, por lo menos hoy, que pensar también contra sí mismo.

Theodor W. Adorno, Dialéctica negativa, 1966



El arte contemporáneo es posmoderno. Pero no porque sea el arte que viene después de la crisis del modernismo –y la supera– sino por ser el que viene después del triunfo del modernismo –y hereda su crisis–. El Minimal y el Conceptual marcan las cotas que definen ese punto de inflexión, culminando el nihilismo trascendental e iniciando su declive. Estos movimientos se afanan por mantener el aura del vacío e incluso por aumentarlo, liberándolo de los últimos restos de literatura romántica o de dependencia disciplinar. El Minimal monumentalizó, con la rotundidad de sus cubos inmaculados, la culminación del comentado proceso de vaciado del pedestal al expulsar los últimos atisbos de subjetividad que todavía vinculaban la nada con trazas de sentido intencional. Por su parte, el conceptual nos liberó de las últimas (infra)estructuras disciplinares, sin vincular la idea superviviente con ningún ideal. La tautología alcanzaba con ellos su expresión más pura, liberada ya de sus ecos teológicos. Yhvh se traducía ahora por “lo que ves es lo que ves” o “el arte como idea como idea”. Había culminado el nihilismo trascendental como *nihilismo intrascendente* sin que la banalización o la “perogrullización” afectara en absoluto al aura del arte.

Pero, como bien anticiparon Greenberg y Fried, todas las cumbres señalan también el punto de inflexión en el que se inicia el cambio de vertiente.

POSMINIMALISMO

Schiller, al traducir la analítica kantiana de la belleza al lenguaje del arte, define en sus *Cartas* la experiencia estética describiendo el encuentro con una forma autocontenida, autónoma, íntegra, indiferente al entorno, que transmite una sensación de necesidad que no desvela, sin embargo, finalidad alguna, ni muestra signos de intención, esfuerzo o saber técnico, que captura la mirada, la sustrae de sus circunstancias sociohistóricas y desencadena unos pensamientos por los que no se deja determinar. Aunque está describiendo una estatua clásica, bien habría podido dedicarle estas palabras al cubo minimalista que le servía de peana. La integridad del cubo, ahora vacío, monumentalizaba la crisis del monumento, la bajada del pedestal no solo de todos los dioses y prohombres premodernos sino de todos los recursos que habían servido para mantener viva la representación después de la caída de sus referentes. Este monumento al nihilismo –que rompió sus últimos lazos incluso con la intención de su creador para evitar cualquier tranquilizadora relación con el



sentido— reclamaba ahora la atención estética que otrora dispensábamos a los dioses.

Pero hasta aquí la continuidad con el proyecto moderno. La exaltación simbólica de la suspensión moderna de los flujos tradicionales o racionales de sentido convierte al cubo minimalista en objeto de una percepción estética que rechaza abiertamente cualquier contenido romántico o trascendental. Ya no es un medio (que niega su condición de tal) para (alcanzar) un fin. Lo que ves es lo que ves. Esta elevación de lo inútil al plano del espectáculo monumentaliza también la definitiva despedida del valor de uso en una sociedad estetizada.

El Minimal, un estilo que se ha extendido transversalmente al imaginario social (determinando el diseño de nuestros edificios, de nuestras calles, de nuestras mercancías e incluso de nuestra moral, hasta el punto de que hoy “minimal” es un adjetivo de uso corriente fuera de la esfera artística), no solo culmina el proceso de vaciado del modernismo, sino también —por una vía perversa— el proyecto vanguardista de desdibujar las fronteras del arte y la vida, al convertir la estetización de la falta de valores en nuestro paisaje social. La representación renace así por la vía de la presencia: en la (ideología de la) sociedad del espectáculo el medio es el fin y el mensaje, los significantes coinciden con los significados, sin resto.

Por otra parte, la insistencia fenomenológica en el aurático “aquí y ahora” no solo destaca el vacío de valores que marca la culminación y la decadencia del nihilismo (militante primero, triunfante después) sino que *pone en evidencia* el espacio fenomenológico de esa experiencia estética, que no es otro que el cubo blanco, el espacio institucional que condiciona la experiencia de lo incondicionado.

En un mundo que ha dado un giro desde lo lingüístico a lo visual, los objetos minimalistas ya no pueden pretenderse “específicos”¹. Funcionan como el concepto al que se remiten los significantes (las tiendas de Prada, los muebles de Ikea, los rascacielos de Cesar Pelli...) de un significado inespecífico que define el paisaje de nuestro mundo de la vida. La inutilidad estética no podrá pretender, en lo sucesivo, legitimarse por su capacidad de contrabalancear un sistema que ha convertido la mercantilización estética del valor de cambio (carente de valor de uso) en el motor no solo de su economía sino de su cultura. El nihilismo solo es legítimo en su dimensión militante, destructora. En su versión triunfante, lejos de desfundamentar las certezas no hace más que convertir la falta de valores en el metavalor de un neoliberalismo que ha hecho del oportunismo,

1. “Specific Objects” es el título del texto de Donald Judd de 1965 que suele considerarse como el manifiesto del minimalismo, y su definición preferida para sus obras.

Página anterior

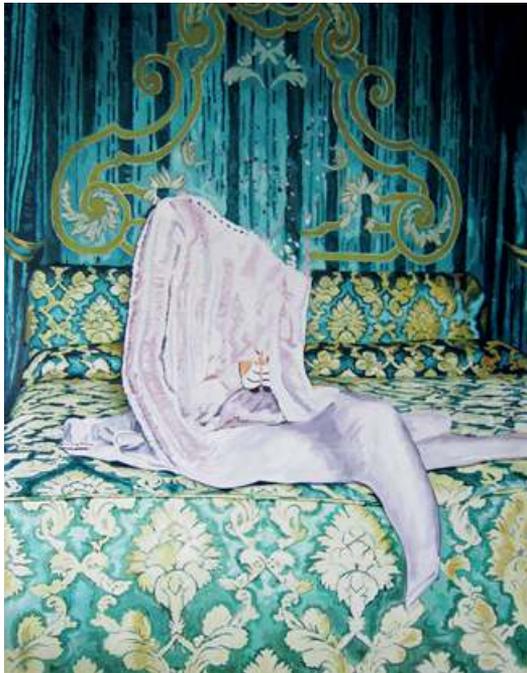
Ubay Murillo

Son días brillantes (la demolición), 2015-16

Instalación

Medidas variables

(detalle y vista general)



Ubay Murillo
Evaporar, 2013
 óleo / lino
 180 x 140 cm.
Carnaval, 2014
 Collage y espejo
 40 x 30 cm.



el cinismo y la desvergüenza los referentes de un programa cultural autodestructivo.

El arte contemporáneo ha de ser posmoderno y posminimalista en ese sentido integral. La apelación a la autonomía del arte resulta éticamente cuestionable y fácticamente ingenua. Pero, paradójicamente, inevitable. El (triumfo del) Minimal demuestra que el nihilismo y la falta de utilidad es hoy el fundamento del valor, ya sea del valor moral o de cambio. No puede ni plantearse, en consecuencia, un afuera de este contexto que no sea puramente estratégico. Pero, al mismo tiempo, esta radical heteronomía del arte está ligada a una estetización radical de la existencia que tampoco permite imaginar ese elemento exterior que sugiere el mismo término heteronomía. La estética es hoy autónoma en un sentido expandido: goza de la misma autonomía que el valor de cambio en el capitalismo y se identifica con sus límites, que coinciden con los del propio territorio.

La modernidad no ha acabado, de hecho, no ha hecho más que empezar. La modernidad está inscrita en su “pos”, define un estadio de la humanidad en la que los valores solo pueden asentarse en el más

2. Véase Benjamin Buchloh, 1981, “Figuras de autoridad, claves de regresión. Notas sobre el retorno de la pintura”, en *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, o en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal.

Ubay Murillo

Diagnóstico, 2014

óleo / lino

170 x 130 cm.

Evaporar, 2013

óleo / lino

190 x 140 cm.

absoluto de los desfondamientos, sin suelo metafísico. Para el proyecto moderno, este desfondamiento es solo un paso. Imprescindible, pero solo preliminar. El proyecto moderno no puede hacer referencia solo al vaciado, que define solo su condición de posibilidad, tiene que ver con la restauración de un sistema valores, ahora sin suelo metafísico, es decir, desde un fundamento estrictamente estético. Consiste en volver a subir algo sobre el pedestal que el Minimal dejó vacío, pero manteniendo bien presente por qué lo vaciamos. El fracaso absoluto del retorno ochentero (análogo² al de los años 30 del siglo XX) al orden de lo vernáculo y lo natural nos brinda un claro ejemplo de que lo pos-minimalista no tiene nada que ver con el arrumbamiento del Minimalismo –retornando nostálgicamente a las fuentes de legitimidad premoderna más o menos *aggiornadas*– sino con una “superación” que solo puede partir de su radicalización. Esa propuesta pos-minimalista, que deberá ser tan pos como minimalista, habrá de hacerse, necesariamente, desde un plano de precariedad e insubstancialidad, pero no por ello carente de valor. Un valor que no coincidirá con la propuesta, pero sí habrá de sustentarse en su



coherencia interna. Por lo que habrá de reclamar un espacio de autonomía, que ya no podrá ser la autonomía del arte, sino la autonomía de lo antropológico. Fuera de esa autonomía –que ahora nos gusta llamar estratégica pero que tiene un componente estructural– no queda más alternativa que la coincidencia orgánica con el orden de los valores operantes.

El arte después-del-Minimal deberá heredar esa característica mezcla minimalista de autonomía y teatralidad (una pieza centrípeta aparentemente indiferente a un entorno del que nos obliga a tomar una evidente conciencia). El Minimal acabó con la perspectiva monofocal del cuadro para poner en evidencia que cualquier obra puede observarse desde diferentes ángulos. Este perspectivismo implicaba una conciencia del espacio institucional –físico o intelectual– en el que (el campo de referencias de) la obra adquiere un estatuto que no posee de suyo. Lo que nos obliga a converger necesariamente con una crítica institucional no carente de cinismo: la estructura de la obra depende de la aplicación de unas reglas que sabemos que no emanan de suyo de ninguna autoridad legítima.

3. Después del conceptual se podía hacer arte redactando un pensamiento en una hoja de papel, aco-tando las medidas de un espacio, escribiendo con tubos de neón, lanzando aleatoriamente monedas al suelo, proyectando palabras en la pared, documentando una persecución, sacando fotos mecánicamente a una hora determinada... o archivando todos los documentos resultantes de estas infinitas operaciones.

POSCONCEPTUALISMO

Por su parte, el conceptual culminó en paralelo el proceso moderno de vaciado al postular una desmaterialización de la obra que pretendía liberar a la idea de su forma sensible y convertirla finalmente en expresión pura del espíritu. Pero, paradójicamente, su gran legado consistió en poner de manifiesto la imposibilidad última de liberar la idea de algún tipo de soporte sensible. Imposibilidad que convirtió los esfuerzos por desmaterializar el arte en el más productivo método de idear recursos para materializar el arte.³

Frente a la utopía debordiana de la realización y supresión del arte, el conceptual asumió que la superación de la dimensión objetual y formal de la obra señalaba solo un horizonte de expectativas que no convergía hacia el grado cero de la forma sino, bien al contrario, hacia el crecimiento exponencial de sus posibilidades. En su lucha contra el formalismo el conceptual exploró las posibilidades estéticas del objeto, de su representación analógica y su representación conceptual, del archivo, de la escritura, la intervención, la proyección, la señalización, el emplazamiento... recursos formales que parecían ampliarse potencialmente al infinito y que solo tenían en común entre sí su compartida voluntad de dejar constancia de que, en contra de lo que predicaba el modernismo, *la apariencia formal*

Página siguiente

Ubay Murillo
Porträt, 2012
Collage, 30 x 20 cm.
Figure 1, 2013
Collage, 26,9 x 20,5 cm.
Porträt, 2013
Collage, 29,5 x 21,3 cm.
Abstracto 03, 2013
Collage, 29,5 x 21,3 cm.



Ubay Murillo
Son días brillantes (la demolición), 2015-16
Instalación
Medidas variables



Ubay Murillo
MusaBananaProjects, 2015
Instalación
Medidas variables



y la sensibilidad no eran el fundamento de la producción autónoma de significado. Bien al contrario, la autonomía del arte había permitido que los recursos para la producción de significado se hicieran prácticamente infinitos, provocando la inestabilidad, transdisciplinariedad y relacionalidad que caracteriza en la actualidad a la forma artística. Al denunciar el fraude que comete el modernismo tratando de confundir autonomía y formalismo, el conceptual tiene que incorporar dentro de la forma –de ahí sus relaciones con la crítica institucional– su propia autocrítica, mediante el uso informal, indisciplinar, inorgánico, constructivo, estratégico, alegórico, en definitiva, *antiestético*, de la propia forma.

4. Peter Osborne, 2004, *El arte más allá de la estética*, Cendeac, 2009, p. 50.

Peter Osborne⁴ resume en dos axiomas el legado de la crisis del conceptual:

1. La forma es necesaria pero insuficiente; y
2. La consecuente necesidad de conceptualización determina la función alegórica del arte.

Pero es importante recordar que la alegoría, como todos los tropos del lenguaje⁵, produce sentido a partir de la interrupción del significado. Plantea una contradicción en los términos (del enunciado) que debemos resolver por relación a un contexto con respecto al cual marca también una distancia a menudo irónica. Es decir, la alegoría significa *negativamente*, por dos veces, primero suspendiendo la vocación comunicativa de la forma y, después, provocando lecturas abiertas en un contexto con respecto al cual adopta también una actitud dialéctica⁶.

5. Véase Ramón Salas, 2001, “La crítica de arte como gramática de los tropos”. www.rsalas.es.

6. He puesto ejemplos de ello en “El tiempo dialéctico: la cuarta era de la imagen”. www.rsalas.es.

REPERTORIALIDAD

Lo que de turbio había en las aguas del modernismo parece claro: la identificación de la autonomía con el formalismo y de la forma con la ortodoxia disciplinar; la consecuente obsesión por la pureza, por el objeto sin *dóxa*; la consiguiente tendencia del artista a la alienación; su consecuente encerramiento en el estilo, definido por una obsesión y armado de una autenticidad que se interpreta como desdén por las demandas ajenas al “mundo propio”; en pocas palabras, la retórica del genio. Unida a la “experiencia estética”, con su demanda de consenso universal y su expectativa de definir la calidad al margen de las determinaciones del poder (/saber); el museo como escenificación de ese consenso adiscursivo e incondicional, escindido del ámbito del conflicto; el ocularcentrismo que promueve y el consecuente privilegio concedido al objeto patrimonial, inimitable, idéntico, estable, susceptible de ser consumido; la economía política de “la carencia y el bien escaso” que presupone; y el enmarcado de todo ello en el esquema burgués de la separación de lo público y lo privado basado en una recepción pasiva y receptiva.

Lo que nos queda entonces por definir es “el niño” que tiramos con el agua sucia. En cierta medida ya lo anticipamos: lo que perdimos con la crítica apocalíptica al modernismo y con su degradación integrada fue la posibilidad de aprovechar los restos de su naufragio; esto es, la posibilidad de relacionarnos discursivamente con sus contradicciones. Perdimos la textualidad, la inédita posibilidad de hacer que el pensamiento artístico transite diacrónicamente por la historia (el relato) de sus propias inconsistencias, logrando que la legibilidad



Ubay Murillo

El resto, 2015

Passepartout, objetos de cristal, pintura / objeto de cristal

50 x 60 x 25 cm.

El resto, 2015

Azulejo, espejos, cartón pluma, objetos de cristal, pintura / copa de cristal

80 x 60 x 25 cm.

7. Véase Jordi Claramonte, 2016, *Estética modal*, Tecnos.

de las formas no tenga que ver ni con el disfrute de su espectáculo ni con el reconocimiento de las aseveraciones que ilustra, sino con su incierta y compleja ubicación dentro de un campo de diferencias. Quizá el mayor problema al que se enfrenta hoy el arte sea su pérdida de “necesariedad”, y no tanto por no ser históricamente necesario (desde nuestro punto de vista, el crecimiento hipertrófico del espacio de la imagen en detrimento de su profundidad hace más perentorio que nunca el trabajo de densificación del arte) como por haber perdido su constitutiva sensación de necesidad *interna*.

En este texto hacemos libre y frecuente uso de los términos que propone Jordi Claramonte para explicar su estética modal⁷. En su libro homónimo plantea la existencia de cuatro atractores básicos para toda la amplia variedad de posibilidades del sistema arte, que podría tender hacia lo *necesario*, lo *contingente*, lo *posible* y lo *imposible*. Los dos primeros polos, la necesidad y la contingencia, pertenecerían a la categoría modal de lo repertorial, que atiende a la tendencia de cualquier organismo a alcanzar un mayor o menor grado de coherencia interna y compleción. Los dos últimos, la posibilidad y la imposibilidad, pertenecerían a la modalidad de lo disposicional, que atiende a la tendencia a coexistir o a romper con un orden dado.

Necesario es lo que tenemos que hacer, no por un mandato externo, sino en ejercicio de la autonomía del propio sistema, que nos impele

a dar coherencia a un repertorio, a completarlo, redondearlo. Esta necesidad no implica clausura sino sintonía, un orden de resonancias internas que generan unas vibraciones que se transmiten a nuestros semejantes modales, a aquellos con los que compartimos modos de relación: el objeto repertorialmente potente nos contagia su ritmo interno.

Contingente es lo no tenemos por qué hacer. Lo necesario induce a una coherencia repertorial que tiende de manera natural al exceso. Un exceso normativo que conduce (desde la sensación de libre necesidad) del clasicismo al (rigorismo inane del) academicismo y, de ahí, al manierismo y al *kitsch*. Es entonces cuando se hace necesario encontrar líneas de fuga para escapar del repertorio dado que nos recuerden que su circularidad no deja de ser pura convencionalidad. La tendencia a lo contingente disgrega el repertorio, lo distiende y permite su renovación cuando ha llegado a agarrotarse.

Posible es lo que podemos hacer. La tendencia a lo contingente produce desacoplamientos que liberan los elementos de una combinatoria cuando, debido a un alto grado de necesidad interna, han generado una estructura excesivamente rígida. Las holguras creadas pueden favorecer nuevos acoplamientos que marquen el camino hacia la construcción de un nuevo repertorio. Pero también pueden provocar mera disgregación, favoreciendo la tendencia a hacer las cosas simplemente porque podemos hacerlas y a coger lo que nos plazca sin que el orden y el concierto se convierta en una prioridad. En ese caso “—por definición— lo que puede suceder sucede. Se trata entonces de

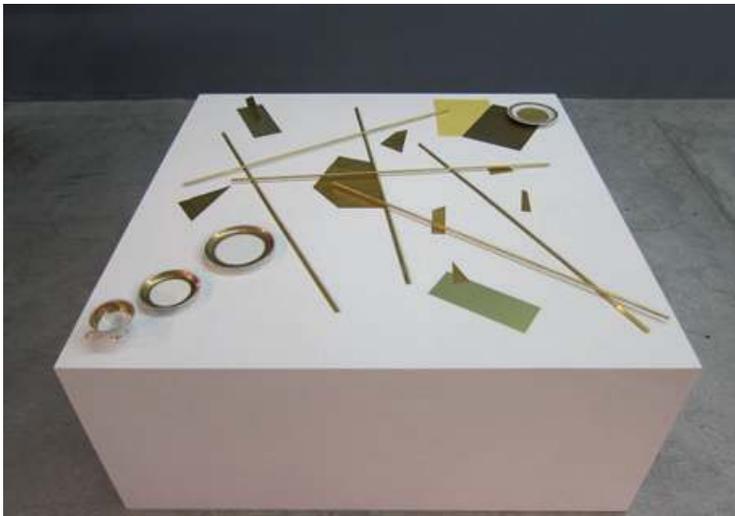
Ubay Murillo

Días Brillantes (la demolición), 2015

Objetos de metal, papel dorado, porcelana y pintura acrílica dorada / porcelana
60 x 140 x 140 cm.

El resto, 2015

Collage
40 x 30 cm.



una posibilidad que celebra la generatividad de lo que hay en la medida en que puede seguir siendo, en la medida en que puede seguir dando de sí, sin importar ni mucho ni poco el ‘sentido’ de ese seguir siendo”⁸. La coherencia, la repertorialidad o la necesidad ceden sus privilegios al interés por la simple exploración del juego.

8. Jordi Claramonte, 2016, p. 68.

Imposible es lo que no podemos seguir haciendo. La tendencia a la posibilidad puede provocar una “orgía disposicional” que ya solo produzca ingeniosidades, “que tras un momento de efímera gloria se revelan como lo que son: burbujas de una sensibilidad exacerbada y celebrada en exceso. Ocurrencias de un niño malcriado al que se le rien todas las gracias”⁹. En ese momento nos hacemos cargo de “lo estéril de la buena voluntad, la inanidad de nuestros esfuerzos por hacernos los creativos o los simpáticos... sobre todo en contextos en los que la performatividad o la participación se han convertido en eslóganes vacíos esgrimidos por políticos y directores de museos”¹⁰. La imposibilidad se convierte entonces en una necesidad, dado que es la posibilidad misma la que resulta imposible, implausible. Lo que decidimos hacer comienza a resultar menos significativo que aquello que de ninguna manera estamos dispuestos a seguir haciendo.

9. Jordi Claramonte, 2016, p. 81.

10. Jordi Claramonte, 2016, p. 82.

Claramonte repite incesantemente que no podemos entender este esquema –cuyos atractores operan simultáneamente, en mayor o menor grado, no solo en todos los estadios históricos sino incluso en todos los procesos de formalización efectiva– en clave historicista, como una secuencia causal de fases que irían del clasicismo al manierismo, cuya tendencia a la experimentación anticiparía los excesos barrocos que terminarían provocando una vuelta al orden, antesala de un nuevo clasicismo. En modo alguno nos encontraremos nunca en un estadio histórico determinista que nos permita anular o delegar el compromiso efectivo de tomar decisiones dentro de ese complejo espacio de posibilidad (con la finalidad de hacerlo derivar hacia uno u otro polo). De hecho, en el centro de su esquema cuadrangular Claramonte sitúa la categoría modal de *lo efectivo, lo que finalmente hacemos* en un determinado contexto que él denomina paisaje (y, para darle textura histórica, *complexo*). Cada complejo histórico nos impele a asumir la responsabilidad de tener que lidiar con las cuatro tendencias modales, haciéndolas efectivas de un modo que se integre significativamente en un paisaje. Y lo altere.

Pero, a pesar de todas las advertencias de Claramonte para evitar que le confundamos con Winckelmann –y de su más o menos sistemática elusión de referencias concretas a ejemplos artísticos recién-

tes–, lo cierto es que sus agudos –incluso mordaces– comentarios nos autorizan a pensar no solo que tiene en la cabeza el panorama del arte actual sino que cree que este escora manifiestamente hacia la categoría de lo posible, de lo que cabría deducir un cierto llamamiento a lo imposible desde una cierta nostalgia de necesidad.

Haciendo uso –no autorizado– de este diagnóstico y aquel esquema, me parece plausible interpretar el modernismo como una época repertorialmente muy potente que, partiendo de la imposibilidad de seguir utilizando el repertorio premoderno, tradujo esa negativa en un conjunto de disposiciones internas autónomamente bien articuladas y que alcanzaron un alto grado de efectividad en un paisaje que propiciaba el nihilismo. A mediados de los 50 este paradigma¹¹ atesoraba un “buen repertorio”, caracterizado por ser “capaz de cubrir con suficiente fineza las necesidades comunicacionales y expresivas de sus usuarios sin exigir de ellos un nivel de esfuerzo de aprendizaje injustificado o un compromiso sistémico inmoderadamente alto”¹². La inercia centripeta propia de cualquier repertorio maduro condujo al modernismo a un exceso de coherencia que le expuso al que Claramonte identifica como el peligro natural del plano de la necesidad: *la privacidad*, la tendencia a abandonar el ámbito del procomún y a convertirse en el asunto privado de una corporación.

El modernismo comenzó a mostrar a principios de los 60 graves síntomas de exceso de celo repertorial que fueron convirtiendo su clasicismo en academicismo, y luego en manierismo, y demandaban una apertura hacia lo contingente. Esa apertura la hemos identificado, por una parte, con la contingencia neodadaísta, que conduciría al espacio de posibilidad del pop integrado, y con la contingencia contracultural, que conduciría al espacio de posibilidad del posmodernismo apocalíptico. Sin duda, esta contingencia contracultural ha suscrito muchos de los compromisos modernistas con la imposibilidad, dando claras muestras de indisposición al uso inmoderado de posibilidades, anticipando un nuevo espacio repertorial de necesidad que trata de contrabalancear la triunfante tendencia del posmodernismo integrado a la explotación licenciosa de las contingencias. Pero la lógica del espectáculo –“lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece”¹³– ha promovido una estética pragmática que tiende a darle legitimidad institucional a lo acontecido (arte es lo que consideramos arte), confundiendo necesidad con efectividad y olvidando que “la legitimidad de una esfera pública no se deriva de su mera existencia efectiva sino de su capacidad de producir sentido

11. No creo que se pueda considerar al modernismo solo como un estilo –en la misma medida que, dentro de su órbita, el cubismo, el neoplasticismo o el pospictorialismo– sino como un paradigma en la medida en que, además de unos preceptos formales prescribía un criterio para la valoración y validación de la obra de arte, unos protocolos expositivos, un procedimiento receptivo, unas pautas de mercado, unas normas profesionales para los procedimientos creativos y, en fin, una norma de gusto inscrita en una visión general del mundo.

12. Jordi Claramonte, 2016, p. 59.

13. Guy Debord, 1967, *La sociedad del espectáculo*, §12.

Fernando Pérez
Algún lugar, 2012
Caucho
150 x 70 cm.



y de explorar las diversas capacidades y sensibilidades que nos constituyen”¹⁴.

14. Jordi Claramonte,
2016, p. 59.

El *artworld* no es propiamente una esfera pública, no es ni siquiera una esfera, puesto que “cuando en una esfera todo es contingente, está la esfera atomizada, disuelta, no debiendo ya designarse con el nombre de esfera. Le falta coherencia” (Nicolai Hartmann). Más que una esfera se trata entonces de una mera bola, de una especie de bolo alimenticio –si bien poco nutritivo– compuesto con los restos masticados una y otra vez por el mercado del arte.¹⁵

15. *Ibid.*

La contingencia se traduce así en libre disposición, destensa la capacidad de cohesión de las relaciones internas al punto de poner en peligro todo criterio de coherencia y tampoco brinda a cambio la experiencia de una exploración gozosa (que también necesita de hitos si no queremos vernos condenados a explorar el desierto). Esta circunstancia nos aboca a un manierismo repertorial caracterizado por obras *que no se privan de nada*, que mezclan prácticas vanguardistas con recursos del diseño y todo tipo de escombros en montajes de lujo; que producen artefactos espectaculares con manifiesta “vocación” inmaterial, objetos mercancía polivalentes que incluyen dimensiones performativas y participativas *ad hoc*; que ventilan sus sofisticados compromisos conceptuales en ferias de muestras, donde mezclan el fotoperiodismo con métodos antropológicos, conceptos psicoanalíticos, datos económicos, esquemas geográficos, obsesiones personales y luces de colores, gastan cantidades inmorales de dinero en ilustrar soluciones de emergencia para problemas que implican, en el menor de los casos, la transformación del sistema económico y de las formas de vida del común de la población... sin percibir en ello la más mínima contradicción.

El trabajo de desagregación de la contingencia “libera” un montón



Fernando Pérez
Páramo, 2011
Intervención en el MNH
Medidas variables

16. “El carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo se deriva del simple hecho de que sus medios son a la vez sus fines”. Guy Debord, 1967, §13.

de posibilidades que podemos recombinar libremente –como en la etapa de renovación formal de los lenguajes de principios del XX, pero con un catálogo de procedimientos que abrumaría al propio Picasso y con unas complacencias ornamentales que empacharían al mismísimo Matisse—. La experimentación y el tanteo propios del modo de la contingencia se convierten en el de la posibilidad en una obligación, mera rutina en la que el juego de las variaciones se convierte en la lógica cultural del capitalismo de la experiencia, la época de la diversión por decreto. El espectáculo imprime el sello de su falta de finalidad al arte¹⁶ empujando cualquier decantación, trama y construcción de sentido.

Solo hay una norma: no parar, “aplicar” a la nueva convocatoria, publicar otro artículo, antes incluso de haberlo corregido, postear otro pensamiento... comprometernos personalmente a la inflación de productividad y creatividad. Más madera, el espectáculo siempre debe continuar, el sistema es mucho más condescendiente con la inconsistencia –y, desde luego, con la desvergüenza– que con la inacción. Pero el problema inherente a la escora hacia el vértice modal de la posibilidad es la insensibilidad, quemar la dispersa capacidad de atención de un interlocutor incapaz de gestionar la sobredosis de



Fernando Pérez
Algún lugar, 2012
Madera, acrílico y fotografía
110 x 83 x 7 cm.

17. Marina Garcés, 2002,
“Todo es y se ha hecho
posible”, *Artnodes*, 2003.

18. Jordi Claramonte,
2016, p. 60.

19. Jordi Claramonte,
2016, p. 45.

reclamos e incluso de recordar por qué fue convocado a participar. En ese momento, “todo se puede decir, pero no hay nada relevante que añadir”.¹⁷

Acaso por eso hayan cobrado tanto predicamento en los últimos años las tan bienintencionadas como estériles politizaciones del arte. Bienintencionadas porque pretenden devolverle a lo estético su relevancia social, estériles porque pretenden hacerlo en un plano por completo equivocado. En los dominios de lo contingente estancado, lo político aparece como tabla de salvación porque ofrece al arte posmoderno aquello de que carece: pautas de sentido y referentes de valor... pero lo hace en un plano antropológico extraño –cuando no hostil muchas veces– al plano que lo estético y lo artístico pueden y debe explorar y que no es otro que el de las ideas estéticas, irreducibles a concepto: las formas y modulaciones de la sensibilidad y su modos de hacer.¹⁸

A falta de articulaciones repertoriales se mira con ansiedad hacia otras disciplinas, pero los repertorios no se pueden importar ni sustituir, decantan en un proceso de autoreferencia interna que no se puede acelerar a voluntad ni se puede multiplicar más allá de lo necesario. Los repertorios deben ser “del modo mas austero posible”¹⁹, y los nuestros son los propios de los turistas adinerados y apresurados que hacen acopio incontinente de baratijas.

20. Jordi Claramonte,
2016, p. 27.

21. Jordi Claramonte,
2016, p. 59.

22. Jordi Claramonte,
2016, p. 57.

El vaciamiento moderno seguido de la deconstrucción posmoderna “nos ha desacoplado, [convirtiéndonos en] exiliados modales cuyos repertorios habían sido sistemáticamente expoliados dejándonos a merced de lo que pudiéramos improvisar con nuestras ricas o pobres disposiciones y dejando, de paso, el antiguo mundo de valores y referencias fiables fuera de quicio por completo”²⁰. La contingencia adquiere así su máximo potencial disgregador, que se alcanza cuando, como dice Hartmann, “su negatividad da en negar las conexiones mismas (...) las relaciones en general (...) y se alza como un todo absolutamente irrelacional”²¹. “Se da en negar, ya no las viejas relaciones que se habían ido anquilosando, sino (...) la posibilidad misma de *toda relación*, de todo vínculo capaz de otorgar significado”²². El arte entonces ya no resulta irreverente sino *irreferente*.

Sentimos entonces la llamada de lo imposible. La solución al exceso solo puede venir de la mano de la contención, lo que quizá nos autorice a pensar que lo que caracterizará al arte del inmediato futuro no será tanto lo que los artistas hagan como *aquello que se nieguen a seguir haciendo*. Desde luego, la adecuación de los repertorios y la pertinencia de las disposiciones depende del vislumbre dialéctico que ofrezcan sobre el fondo de su paisaje. Y el contexto sociohistórico en el que las inclinaciones artísticas deben hacerse efectivas está hoy claramente marcado por el exceso de posibilidades y expectativas, no ya estéticas sino vitales, que amenazan seriamente la capacidad de carga del planeta y de aguante de las sociedades, y demandan una po(é/li)tica de los límites y la contención. La tendencia a la contingencia provocada por el amaneramiento del modernismo y la rigidez de su repertorio parecía claramente pertinente frente al paisaje social pacato de la generación de posguerra, incapaz de considerar la realización humana más allá del horizonte del consumo (de bienes, por otra parte, estandarizados por una industria de masas para una sociedad de masas). El producto cultural de esta tendencia a la contingencia ha generado una lógica cultural consistente con el espíritu del capitalismo posfordista, basado en la desterritorialización, adaptado a la inestabilidad y alimentado por la diferencia y la obsolescencia programada. Entonces, en pos de un paisaje acotado, donde disminuyan los niveles de inseguridad y ansiedad, “empezamos a agruparnos, a formar bandas o tribus, a establecer comunidades, aún muy pequeñas seguramente, pero que recuperan el sentido literal de la palabra ‘comunidad’ que no es otro que el de hacer algo juntos”²³, tratando de recuperar poco a poco trazas de necesidad

23. Jordi Claramonte,
2016, p. 83.

interna. Pero si el grupo no consigue crecer, cuantitativa y cualitativamente, ni alcanza a forjar una nueva repertorialidad, se expone a hacerse cerril, provinciano, a aislarse en su propia miseria y resentimiento. La constricción auspiciada por el deseo de vuelta al orden no parece hoy imposible de relacionar con los muros que se levantan rampantes desde Palestina a México, pasando por Melilla y el Egeo. De ahí que la contención se nos antoje más plausible por la vía de la reconstrucción de la necesidad repertorial, que no depende tanto de la aleatoria coerción de las posibilidades como de la exigencia de que estas respondan en su aplicación a criterios de necesidad que, en una discusión autónoma, solo pueden proceder de la propia lógica interna que estemos aplicando. En este contexto, la pretendida superación historicista de los estilos precedentes que proponía como método la historia del arte parece del todo impertinente para el desarrollo de una retórica del repliegue genealógico que persiga integrar en el discurso las propias diferencias que vaya marcando dialécticamente respecto a los puntos de referencia de partida. Estas diferencias no se sustanciarían tanto en las formas como en las genealogías, y en la trazabilidad de sus derivas por su propio repertorio.

Ningún poeta, ningún artista, posee la totalidad de su propio significado. Su significado, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar por sí solo; se le debe ubicar, con fines de contraste y comparación, entre los muertos. Es decir, es este un principio de crítica no meramente histórico, sino estético. La necesidad de conformarse, de hacerse coherente, no es unilateral; lo que ocurre cuando se crea una nueva obra de arte, le ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron. Los monumentos existentes conforman un orden ideal entre sí, que se modifica por la introducción de la nueva obra de arte (verdaderamente nueva) entre ellos. El orden existente está completo antes de la llegada de la obra

Fernando Pérez
Proyecto para un monumen-
to, 2012
Hormigón, trigo, grafito
140 x 80 x 20 cm.



Fernando Pérez

La luz solo aparece en la muerte, 2011

Acrílico, gres, algodón
30 x 30 x 107-340 cm.

Varias veces en mi vida repito las mismas palabras, 2011

Acero, grafito, gres
13 x 13 x 270 cm.



nueva; para que el orden persista después de que la novedad sobreviene, el todo del orden existente debe alterarse, aunque sea levemente. De esta manera se van reajustando las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte respecto del todo: he aquí la conformidad entre lo viejo y lo nuevo. Quienquiera que haya aprobado esta idea de orden, de la forma de la literatura europea o inglesa, no encontrará descabellado que el pasado deba verse alterado por el presente, tanto como el presente deba dejarse guiar por el pasado. Y el poeta consciente de esto, estará también consciente de las grandes dificultades y responsabilidades inherentes al caso.²⁴

24. T.S. Eliot, 1920, “La tradición y el talento individual”, §1. <https://unidadadminima.com/2015/10/21/tseliot/>

El olvido de la “tradición nihilista” puede animarnos a hacer efectiva la inevitable tendencia a lo imposible (a la que nos impele una economía –mejor decir una cultura– del crecimiento insostenible) haciendo profesión de cerrilidad (traducida en un renacimiento de la metafísica de lo originario). Pero, además, puede obliterar no solo las razones históricas que nos motivaron a iniciar el proceso de vaciado (que no eran otras que eludir esa metafísica de lo originario) sino la genealogía de este proceso y, con ello, el patrimonio repertorial de cuya gestión dependemos para intensificar el grado de necesidad y trazabilidad de nuestras decisiones artísticas. Incluso de aquellas

que desean marcar sus diferencias respecto al paradigma modernista. El modernismo nos enseñó a significar narrativa pero dialécticamente, suspendiendo la lógica afirmativa de la representación, estructurando negaciones cuyo componente polemista nos ubicara por relación a los referentes mismos con los que marcábamos distancias. Lo que tiramos entonces con el agua sucia del modernismo fue la posibilidad de sumergirnos en sus inconsistencias, alentando a cambio la ingenua posibilidad de que sus contradicciones podían ser evacuadas, sin más, generando dispositivos relacionales para la participación y la escenificación del (des)encuentro. En el peor de los casos, esa confianza se tradujo en inéditas posibilidades para revivificar el museo, integrándolo plenamente en la economía de la experiencia mediante recursos relacionales propios de un parque temático. En el mejor, alentó la expectativa de que la contribución artística a la generación de una esfera pública emancipada solo exigía la mudanza a espacios formalmente no institucionales donde promover “intersticios” plenamente integrados en la economía de servicios, en la lógica digital de la circulación o en los nuevos paradigmas “laborales” del posfordismo, a menudo con inquietantes contribuciones a la retórica de la creatividad y el emprendimiento, a la gentrificación de espacios o a la privatización “oenera” de servicios para las necesidades radicales que no pueden satisfacerse en el mercado. Lo que perdimos fue la (disposición a reivindicar) autonomía, la posibilidad de reclamar el derecho básico al ejercicio de la intelección general al margen de las industrias de la conciencia o de la autoexplotación cooperante. Y también perdimos, dicho sea de paso, la “vergüenza torera”, la autoexigencia intelectual, la indisposición a solazarnos en la corrección política, a reír las gracias y celebrar las ocurrencias del primer advenedizo malcriado.

El modernismo-después-del-modernismo no ocupa un emplazamiento estable –claramente integrado en la institución arte o completamente al margen de ella– sino que señala una negatividad históricamente situada: encaja de manera discordante en un contexto enmarcado por el espectáculo integrado y el funcionalismo apocalíptico. Hereda del modernismo su indisposición a integrarse en un contexto orgánico, recuerda las razones no solo por las que se vació de contenido (temático-ilustrativo) sino también por las que se negó a ejercer la función representativa que le proporcionaba a aquel corpus su potencia ideológica. El carácter sintomático del arte integrado reactualiza el contenido ideológico de la representación al

hacer coincidir el significante y el significado, el medio y el mensaje, que no es otro que el realismo triunfante, la legitimación de lo que acontece (“no hay alternativa”, decía Margaret Thatcher). Por su parte, la utopía orgánica del arte apocalíptico confía en reintegrarlo a la liturgia de una cultura con sus verdades incontrovertibles. Por el contrario, el modernismo posmoderno mantiene en su agenda la crítica a la representación y asume la autodefinición negativa del arte como condición de posibilidad: el arte es arte por sus rupturas en el orden del enunciado que señalan rupturas en el orden de la ontología.²⁵

25. Véase Ramón Salas, 2001.

Estas rupturas se ordenan en una *composición* —un procedimiento tradicional del arte— que ya no es interna a la obra. Más bien al contrario, la “internidad” de la obra se basa en esa composición. La unidad formal que se logra con esta relación “constelada” no viene dada *a priori* (en función de su relación con un cuerpo de doctrina previo: ya sea la necesidad de entretener, de acabar con el capitalismo o, simplemente, de seguir las directrices de un género o una práctica preconsagrada). No es abstracta, su legitimidad se alcanza *a posteriori*, es concreta, basada en una complejidad que se juzga pertinente en unas determinadas circunstancias. Pero esta concreción no implica evidencia, presupone un análisis textual con genealogías repertoriales que, sin embargo, no operan como guía o modelo (el pasado ya no es una tradición que venerar, “no cae en nuestro regazo como algo manejable”), sino como un campo en el que definir unas conexiones basadas en diferencias. El arte modernista después de la modernidad no *supera* la herencia institucional recibida, ni la ignora: *la arrastra*. Como lastre, pero también como condición de posibilidad para marcar diferencias con respecto a ella misma. Esta integración negativa crea una constelación de sentido retrospectiva pero crítica, que integra los elementos del pasado a través de las cotas que marcan las distancias que nos separan de ellos, en una unidad *necesariamente* abierta, “históricamente especulativa”.

La definición de lo que el arte es siempre está marcada por lo que el arte fue, pero solo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que el arte quiere (y tal vez puede) llegar a ser [...]. Que el arte haya llegado a ser remite su concepto a lo que el arte no contiene [...]. El arte solo es interpretable al hilo de su ley de movimiento. no mediante invariantes. El arte se define en relación con lo que el arte no es [...]. El arte se especifica en lo que lo separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser; su ley de movimiento es su propia ley formal.²⁶

26. Theodor Adorno, 1970, *Teoría estética*, Orbis, §1, pp. 11-12.



Ricardo Trigo

Preresolution No. 5, 2016
Panel de polimetacrilato de metilo roto, tornillos industriales, tornillos 3D (ABS), tacos de pared Fischer y polvo de pared
150 x 100 cm.

27. Joseph Kosuth realiza en su ensayo de 1969 “El arte después de la filosofía” su famosa aseveración de que cualquier particular obra de arte es una definición del arte: “Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto –como arte– no proporcionan información sobre ninguna cuestión de hecho. Una obra de arte es una tautología en el senti-

El arte (posconceptual) no es solo una definición de arte²⁷, es también una historia (un relato) del arte, un campo de referencias sobre el que se sustenta una forma que no se sostiene a sí misma. Esta historicidad nada tiene de historicista en el sentido definido por la Historia del arte (del modernismo) y su sucesión lógica y causal de estilos correspondientes con la evolución expresiva del espíritu. Bien al contrario, plantear una posición en la historia exige reconstruir un pasado con respecto al cual nuestra ubicación se defina como un *después*. La historia no es *a priori*, es la creación del presente. Pero no tanto porque el presente invente la historia como porque su condición de presente no se hace depender de su mera coetaneidad sino de su *pertinencia*, que solo puede deducirse del entendimiento del pasado como problema para el que el presente plantea una solución preñada de futuro.

La contemporaneidad del arte contemporáneo demanda la articulación de una constelación reflexiva en la que el sentido no se ofrece como un *a priori* (que convertiría la obra en una ilustración, en el mejor de los casos, o en un síntoma, en el peor), sino como efectua-ción de la posibilidad misma de un hacer con sentido. Si algo caracteriza el arte (de tradición modernista) es su carácter dialéctico, su indisposición a ilustrar una idea predefinida y, en consecuencia, a favorecer la conversión de la representación en ideología. Pero

do de que es una presentación de la intención del artista, esto es, el artista nos está diciendo que una obra de arte en particular es arte, lo que quiere decir que es una *definición* del arte. Por lo tanto, el hecho de que sea arte es verdadero ‘a priori’ (que es lo que Judd quiso decir cuando sostuvo que ‘si alguien lo llama arte, entonces es arte’).”

28. Véase *La estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn. En este trabajo de 1962 afirma que ningún paradigma científico es capaz de dar cuenta de todos los fenómenos que trata de comprender, pero es aceptado mientras no se disponga de un modelo mejor. Cuando el número de esas anomalías (los casos discólos) es excesivamente alto, se hace apremiante la necesidad de encontrar un nuevo paradigma más comprensivo.

29. Si Greenberg no hubiera existido, habría que haberlo inventado aunque solo fuera para otorgar dimensión simbólica e histórica a unas prácticas que promueven una crítica pertinente al sistema de las artes y que, sin un oponente dialéctico, no habrían pasado de ser actividades contraculturales dispersas. Lo paradójico es que esta invención del modernismo exige darle una importan-

(el sentido de) la dialéctica necesita no solo un punto de contraste, respecto al que cobrar una distancia significativa, sino un campo de indicación compartido, un complejo, un horizonte de comprensión que haga presumible que un espectador sea capaz de reconocer las referencias y decodificar las diferencias. Tanto la premodernidad como el modernismo planteaban paradigmas suficientemente estables como para que la suspensión de la norma se convirtiera en forma, o, en términos de Kuhn²⁸, se entendiera como una anomalía que demanda la construcción de un nuevo paradigma. Tanto el posmodernismo apocalíptico como el integrado presuponen y legitiman paradigmas artísticos, pero quizá por su carácter destructor, en el primer caso (el neopop ha heredado la táctica Johnsiana de provocar la ruptura de las continuidades de sentido mediante la creación de anomalías no propositivas que disuaden anticipadamente de tratar de instituir un nuevo paradigma), o por su carácter táctico, en el segundo (en el marco de la estrategia general de transformar el mundo de la vida, y dado que la vanguardia ya no lo es de un partido con un programa unitario, se pueden simultanear prácticas contrahegemónicas que parecen no compartir un plan más general que el “Si jo l’estiro fort per aquí i tu l’estires fort per allà, segur que tomba, tomba, tomba...”), los dos paradigmas fomentan un alto grado de indefinición formal que hace difícil el establecimiento de contrastes y favorece esa coexistencia ecuménica de planteamientos que tanto favorece la capacidad del capitalismo de medrar en la indiferencia que convierte el precio en la única fuente de valor.

En definitiva, hoy no resulta fácil actuar a la contra porque no queda claro quién o qué puede actuar como referencia “a favor”. De ahí que la práctica dialéctica dependa de la paradójica construcción de una genealogía del orden de cosas contra el que toma distancia para definir su sentido (también en la acepción de desplazamiento orientado). Un sentido que se distancia de un pasado que, sin embargo, construye como su condición de posibilidad. No le rinde pleitesía, ni trata de legitimarse dándole continuidad; antes bien, se distancia de él, pese a reconocer simultáneamente que ese pasado del que nos distanciamos resulta imprescindible para calibrar el sentido y el alcance del desplazamiento (y pese a, probablemente, proporcionarle una coherencia y cohesión que posiblemente no tuviera de suyo²⁹).

La práctica del arte vive, *como toda disciplina formalizada*, prisionera de su historicidad. No puede dejar de ser una actividad altamente especializada que requiere un considerable esfuerzo de aprendizaje y

cia a Greenberg que sus textos, desde luego, no merecen (y viceversa, otorgarle carta de naturaleza cultural a un montón de simples gamberradas de sus contradictores). Pero la articulación del sentido demanda con frecuencia una cortesía intelectual que el oponente dialéctico no merece.

30. Thomas Crow, 1996, “La vida sencilla: el pastoralismo y la persistencia de los géneros en el arte reciente”, en *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, 2002, pp. 215-16; curs. mías.

aplicación paciente de lo aprendido por parte de quienes la practican y de su público principal; es decir, no sin dejar de existir. La emergencia y persistencia de la jerarquía de géneros impuso una línea entre la disciplina del arte y el vasto dominio de la comunicación visual en sus múltiples formas. El intento de romper estos lazos es un producto o de la pura negación del hecho histórico o de *un deseo de desaparición entrópica de lo reconocible y lo diferencial en la vida cultural* –proceso que de todas formas no deja de avanzar con bastante rapidez–. Que las artes hayan accedido a una buena parte del antiguo territorio de la filosofía académica, y que además estén destinadas a un público mucho más amplio, es un producto directo de esta disciplina y un signo de su potencial democratizador.³⁰

El arte integrado se nutre de la energía cinética que le proporciona el derrumbe de la arquitectura repertorial del pasado (parte de la demolición neodadaísta de las utopías modernistas para encumbrar un Pop que interpreta la fusión del arte y la vida desde el triunfo en ambos terrenos del valor de cambio) para deducir la inevitabilidad de un presente para el que no se dibuja más punto de fuga que el eterno retorno de lo mismo, la incesante renovación del espectáculo convertido en mercancía y la mercancía convertida en espectáculo. El arte apocalíptico sí reconstruye su genealogía (ignora la historia escrita por el modernismo para reconocerse en sus ausencias: la realización del arte en la vida en el surrealismo y el dadaísmo, la supresión del arte en el constructivismo, y el intento de combinar ambos impulsos en los movimientos contraculturales de los 60 y 70) para legitimar el valor cultural de unas prácticas cuyo sentido no es otro que el de hacer culturalmente plausibles esas mismas prácticas. Prácticas, además, que se proponen como alternativa a un presente marcado por el valor de cambio. Pero, en su pasión utópica, (hacen como que) ignoran su propia naturaleza cultural, el hecho de que su legitimidad reside efectivamente en la puesta en valor simbólico de esas formas de hacer (contextuales, relacionales, colectivas, performativas, colaborativas, discursivas, agonísticas...) que se enfrentan dialécticamente al programa modernista (autónomo, individualista, objetual, patrimonial, consensual, alienado...). Plantean entonces la posibilidad de escapar a esa dialéctica que les ata institucionalmente al pasado en el que se reconocen para imaginarse como valores de uso en una nueva sociedad en la que se perciban como manifestaciones de una cultura orgánica, como puesta en obra de una verdad. Las prácticas de mediación en torno a la construcción colaborativa de un huerto urbano con el fin de empoderar unas subjetividades

Ricardo Trigo

Retained Obstruction No. 4,
2015

Dos paneles Vivak, tornillos
3D (ABS) y polvo de pared
25 x 50 x 1,2 cm.

Serial Deduction No. 1, 2016

Panel de polimetacrilato,
tornillos industriales, intes-
tino de cerdo, detergente
enzimático, hilo de algodón y
polvo de pared
100 x 150 cm.



reconocidas en la propia efectuación de esas prácticas no se plantean entonces como un movimiento cultural, en el tablero de la institución arte, que pone en jaque sus inercias modernistas asimiladas por la cultura del espectáculo. Quieren ponerse a salvo de esta dialéctica, que presumen pequeñoburguesa y reformista, imaginándose en un espacio físico e intelectual incontaminado y orgánico en el que su verdad se ponga en obra. Ignoran de ese modo la tradición que superan. No hacen arte después-del-modernismo, se pretenden al-margen-del-modernismo. E igual que el arte neoexpresionista y transvanguardista pretendió superar en los 80 el reto pos-minimalista elevando sobre el pedestal vacío del nihilismo un monumento a las nostalgias premodernas románticas y vernáculas, vuelven a pasar por alto las razones por las que vaciamos el pedestal y desdeñan la tradición de la crítica a la representación y la negatividad dialéctica, que obliga al arte a significar marcando diferencias. Se contentan entonces con ilustrar afirmativamente una verdad políticamente correcta (reproduciendo un nuevo arte *pompier*) o se ponen de nuevo a la vanguardia de una causa, ahora sin partido, mirándose en el modelo de las estrategias simbólicas y comunicativas que acompañan a las acciones reivindicativas de, pongamos por caso, GreenPeace.

El arte de después-de-la-modernidad (que no al margen) sabe que una vez desfondados todos los cimientos metafísicos (que susten-



Ricardo Trigo
*Retained Obstruction No. 1 y
No. 2*, 2014
Paneles de aluminio com-
puesto, tornillos industria-
les, tornillos 3D (ABS) y polvo
de pared
100 x 100 cm. ambas

tan tanto el platonismo invertido que ve en el simulacro la esencia del presente —en el caso del arte integrado— como la restauración de una vida natural que vuelva a vincular el valor con el uso —en el caso del arte apocalíptico— no nos queda más suelo que la propia construcción intelectual de nuestra condición de posibilidad, lo que nos hace necesariamente dependientes de la tradición que queremos superar. Ese momento autoreferencial define una autonomía que no se plantea como derecho, y mucho menos como posibilidad *de facto*, sino como tarea: la tarea de hacer culturalmente plausible la posibilidad de construir una constelación de sentido a partir de su propio desfundamiento, la tarea de construir una estructura intelectual —sin más cimientos que el autoreconocimiento de su incapacidad de sostener su propio peso— con los restos del naufragio del proyecto modernista de la autonomía del arte, del proyecto de mantener separada la determinación interna (del creador) y el contexto de legitimación (institucionalmente mediado). Esta expectativa no está en absoluto vinculada al abandono de la conciencia de las determinaciones sociales (ya hemos explicado que la poética de la contención, la afirmación antiideológica del referente o la emancipación de la inteligencia general se hacen efectivas en un complejo socio-político: de todos los expolios a los que nos ha sometido el neoliberalismo el del sentido no es el menor) sino comprometida con

una autoreferencia exigente y contextualmente responsable que nos recuerde que podemos ser mucho más que lo que el capitalismo ha hecho de nosotros.

Esa tarea solo puede plantearse en el espacio de la crítica institucional, sometida a una constante reflexividad que no puede ni plantearse siquiera la posibilidad de encontrar un “afuera” estable e incontaminado en el que la consideración de la práctica no dependa de “la institución arte” (por plantearse fuera de los límites físicos del museo, sin reparar en que la institución arte es un campo conceptual que se expande con facilidad a las casas okupadas y los proyectos autogestionados, que puede operar como cubos blancos con paredes sucias). Antes bien, la tarea de la reconstrucción de (una nueva genealogía para) esa “institución arte” (capaz de tomar en cuenta las contradicciones del aparato modernista y, al mismo tiempo, legitimar una práctica autónoma que no deba someterse inmediatamente a las expectativas de la cultura del espectáculo o del funcionalismo contrahegemónico) es la condición de posibilidad del ejercicio de una autonomía hoy imposible, la condición de la posibilidad para *producir significado a partir de la forma*, sin someterse a una función que, necesariamente, nos devolvería al plano del realismo (sea integrado, sea apocalíptico).

FORMA

Una forma, en todo caso, posminimalista y posconceptual. Es decir, consciente no solo de su insuficiencia sino incluso de su impertinencia, heredera de una tradición nihilista que no puede separar el sentido del arte de la extensión necrofílica de sus funerales (de los funerales del arte concebido como expresión condensada de una cultura orgánica compartida). Necrofilia continuadora (no tanto de un vacío como) de un proceso de vaciado que se juzga imprescindible no solo para contener el resurgir de la ideología (como solución premoderna para las angustias provocadas por la globalización) sino también para atemperar la ansiedad propia de la época (ya sea por epatar al turista o por demoler el sistema). Una forma pues dialéctica que debe construir su propio espacio de sentido precisamente porque parte de la base de su ausencia, que dilata la comprensión porque necesita tiempo de elaboración. Una forma, en consecuencia, muy alejada de la especificidad disciplinar del modernismo, no basada en la ontología sino en la combinatoria, que nos emplaza a un uso antiestético de los materiales estéticos y a un uso estético de los ma-

teriales vulgares. Una forma, en fin, que arruina las certezas que se mantienen en pie al mismo tiempo que reconstruye con los restos del naufragio un sistema inestable, sujeto a una constante renegociación de los elementos llamados a definir lo contemporáneo.

Esta forma posconceptual no es, ya lo dijimos, autoportante, solo se sustenta en un sustrato histórico y relacional. *Por eso es forma*, autorreferente. Su autonomía no se pliega disciplinadamente sobre el propio medio, pero tampoco ilustra ni comunica un significado exterior in.mediatamente, sino a través de un conjunto de relaciones internas que no se pueden resolver en un mensaje. De los muchos candidatos entre el “vasto dominio de la comunicación visual en sus múltiples formas”, apuesta por determinados elementos para definir la contemporaneidad, otorgándoles así una dimensión propositiva en virtud de su potencial para permitirnos realizar agenciamientos pertinentes. La destrucción de la cualidad ontológica del arte provoca un estallido de posibilidades formales y recursos materiales potencialmente estéticos que trasladan la entidad de la obra a un campo relacional de naturaleza lingüística, es decir, basado en diferencias. La “materialidad” de la obra, como la del texto, el argumento o el criterio, existe cuando se construye y cuando se expone, cuando se percibe (no tanto qué significa como que significa) y se pone en práctica. Por eso toda reflexión es material, implica poner cosas junto a cosas y comprobar que (co)operan, que casan y hacen máquina. Incluso que producen belleza.

Una belleza que no tendría nada que ver con la satisfacción formal o con el ornato, ni tampoco con el bien, la verdad o la integridad. Una belleza retórica que atrae la atención sobre la forma para dejar en evidencia que cualquier representación es una función del significante. Una belleza crítica con la representación que extraña –como el *grama* derridiano– la relación entre la palabra y la cosa y distingue el arte de la vida precisamente cuando se pretende que ambos se disuelvan en un esteticismo inoperante.

Sin escuchar la lección del conceptual, hoy es frecuente hacer una lectura “informal” del arte (manifiestamente) político que no se centra en lo que la obra dice sino en lo que la obra hace. El descrédito del “postureo” hace renacer una periclitada autenticidad que descrea de las meras declaraciones de principios. Pero, además, el cansancio provocado por el “diletantismo posmoderno” y sus juegos lingüísticos, nos invita a imaginar una relación in.mediata entre acción y sentido, cuya recepción no exija conocimiento erudito, aliente juegos

intertextuales o provoque *el placer del texto*. Pero lo cierto es que el “artivismo” tendría escaso valor si no se compensaran sus pobres resultados “efectivos” con su aporte simbólico, derivado en gran medida de la apertura de un campo discursivo, en abierta polémica con la modernidad, en el que la crítica a la degradación y despolitización de lo público, a la autonomía y a la abstracción, se mezcla con nuevos problemas sobrevenidos como los derivados de las connivencias del “espíritu oenegero” con el colonialismo o con la privatización neoliberal de los viejos compromisos del estado, o de las complicidades indeseadas entre la desmaterialización de la imagen y el capitalismo de la experiencia, o entre las estéticas relacionales y la industria del entretenimiento, o entre la transdisciplinariedad y los nuevos paradigmas de trabajo postfordistas... Pensar que el valor del arte contextual estriba en (los efectos prácticos de) su propia acción y no en el campo simbólico que genera (que integra incluso sus propias contradicciones) es una buena manera de degradarlo (y de plegarlo a los criterios valorativos que trata de superar). El arte político no es un medio para un fin, no tiene más contenido que su forma de hacer, más materia que sus decisiones. Pero, en tanto que arte, no tiene más campo de actuación efectiva que el de las relaciones dialécticas que establece con otras eventuales formas de hacer.

El arte coetáneo resulta a menudo excesivamente icónico. Incluso cuando atiende a los procesos estos se “tematizan”. Obviamente, la forma no acaba por desaparecer, pero acepta papeles ilustrativos u ornamentales que alimentan la expectativa de una relación comunicativa, in. mediata y, por ello, ideológica, entre el signifiante y el significado, y mantienen separada forma y contenido. Pero la forma del arte solo puede ser el efecto de su tensa relación con el significado y no su opuesto inerte, mero soporte objetual. De ahí que el modernismo-después-del-modernismo no solo persiga el equilibrio entre forma y contenido sino incluso hacerlos indiscernibles, pues su disociación alienta la separación entre práctica y teoría. En el modernismo posmoderno la experiencia y la explicación es una misma cosa: la heterocronicidad (la diacronía), la textualidad (el horizonte genealógico de referencias), o la “archipelagidad” (la constelación de diferencias) son descripciones teóricas vividas. Del mismo modo que la constelación de referencias en el universo Broodthaers era una propuesta teórica que se percibía y se experimentaba, no se explicaba; se articulaba, no se describía. Y provocaba agenciamientos teóricos que abrían posibilidades prácticas.

Esta posibilidad de producir significado a partir de la forma enerva la urgencia por influir en las determinaciones sociales y gana un tiempo “precioso” que puede invertirse en recorrer la senda (radical) de la convicción de que la vida humana es de naturaleza textual y solo se puede vivir sin la mediación del arte cuando hemos aceptado la conversión del texto social en ideología.

ESPECULACIÓN

Es cierto que el cubo blanco implica un objeto (susceptible de ser patrimonializado y eximido así de la obligación de renegociar su propia pertinencia) y un protocolo receptivo que presupone un espectador pasivo, abducido por una experiencia estética ataráxica que sublima su condición política y disocia su eventual “crecimiento espiritual” del mundo de la vida y la economía del valor para orientarlo hacia un consenso universal que difumina las diferencias y las discrepancias. Pero la estética del cubo blanco (convertida en blanco de la estética por la crítica institucional) hace también referencia a la precaria autonomía de un espacio capaz de suspender (en una suerte de *epojé*) la percepción convencional de los objetos (que no resultarían modificados pero sí alterados) y el reparto convencional de las sensibilidades e introducirla –de manera artificial– en un espacio institucional lingüístico. En el cubo blanco (autorreflexivo) la cosa (incluso esa cosa que es el arte) queda suspendida y se convierte en alegoría.

Durante más de un siglo, obras con escaso contenido adquirieron consideración cultural en virtud de su capacidad de “superar” los modelos de formalización precedentes. Esta lógica de la obsolescencia programada de los recursos formales –que con frecuencia se basaba en “avances” inapreciables fuera de un discurso de mandarinés– agostaba infinidad de posibilidades culturales al reducirlas a una secuencia acelerada de renovación de estilos. El planteamiento era coherente con la propuesta estética de suspender el juicio y alejarlo de cualquier fuente de interés o voluntad de conocimiento/ dominio: la constante alteración de los medios de formalización extrañaba los objetos que renovaban así su capacidad de resistencia a la representación. La crisis de este paradigma nos brinda hoy la posibilidad de tomarnos en serio la máxima de Orozco –“yo tomo la palabra ‘estudio’ literalmente, no como un espacio de producción, sino como un tiempo de conocimiento”– para plantear articulaciones de sentido complejas, al margen de esquemas dicotómicos. Pero ello, sin renegar del tono “epicúreo” del modernismo: solo que la



Ricardo Trigo

Efficient piece with the video
"Matts handwriting, 2013",
2014

Pantalla de 19", brazo para
pantalla, ordenador, archivo
de vídeo. Medidas variables

*Inefficient piece, another
painless encounter, 2014*

Casco de motocicleta, so-
porte de pared para casco y
masa de pizza

tranquilidad espiritual no devendría ahora de la suspensión estética del juicio ante una obra autocontenida sino, bien al contrario, de la capacidad de recrearse en sus vericuetos retóricos. Constelaciones de sentido que establezcan relaciones sincrónicas y diacrónicas con referentes variopintos en espacios disciplinares y transdisciplinares, y no planteen una atribución de valor basada en una lógica del "in/out" para todos los públicos sino, más bien al contrario, la posibilidad de superar esos criterios maniqueos basados en el reconocimiento de unas características formales o conceptuales propias de un libro de secundaria. Este culto al *logos* es el que puede alejarnos de las angustias provocadas por la sobreexplotación capitalista del deseo. Pero es difícil imaginar que estas articulaciones, que parten de una investigación artística (con un importante componente universitario), no exijan una forma de recepción lectora que, aunque muy alejada de la arrebatada experiencia estética, difícilmente podría concebirse fuera del esquema de recepción "burgués". Forma parte de la crítica al modernismo la asunción de que "dar a ver" implica de suyo una recepción pasiva unidireccional. Que representar implica acomodar cualquier contenido propositivo en "el limbo de las buenas intenciones" y que cualquier actividad hermenéutica implica una "privatización" de las energías transformadoras del arte. De ahí que se aliente la expectativa de que una experiencia crítica —es decir,



capaz de suspender los mecanismos convencionales de atribución de sentido y provocar una autoreflexión sobre la ubicación de su propio lugar enunciativo y los fundamentos de su discurso— pueda ser vivenciada en un contexto de recepción distraída y por procedimientos archiéticos sin la mediación de la representación.

No pocas veces esa prometedora posibilidad se substancia en un “formalismo inmaterial” en el que la relación o la participación se convierten en un fin en sí mismas, sin atender al proceso de formación del criterio que exige la verdadera participación y sin aquilatar la capacidad de transformación o el potencial emancipador de la relación en cuestión. Esta estética del “lo importante es participar” no escapa a la lógica simbólica, atribuyéndose radicalidad en función de analogías que solo desde una perspectiva ingenua pueden suponerse al margen de la mediación representativa: “como si una forma poco sistemática pudiera evocar una comunidad democrática o una instalación no jerárquica prefigurar un mundo igualitario”³¹. Y, con frecuencia, abruma la capacidad de discernimiento del “participador” que se ve relegado a un papel de figurante, solo formalmente activo.

En ocasiones, debe admitirse, “la muerte del autor” no ha significado tanto “el nacimiento del lector” (...) como el aturdimiento del espectador. Más aún, ¿cuándo el arte no ha implicado discursividad y sociabilidad, al menos desde el Renacimiento?³²

El modernismo posmoderno apuesta “anacrónicamente” (en el sentido que le dan al término Mieke Bal³³ o Didi-Huberman³⁴) por constelaciones de sentido formalmente implosionadas que plantean, a todo aquel que siga considerando el esfuerzo de la emancipación del criterio como un fin en sí mismo, el reto de una interpretación a la altura del compromiso asumido en la realización de la obra. Esa lectura implica tiempo, estudio, e incluso algo que hoy parece tan pecaminoso como la concentración. Pero esta práctica perceptiva no puede considerarse continuista con el modelo de recepción modernista implícito en la experiencia estética —que debía dejar en suspenso cualquier marco conceptual previo para concentrarse en la forma— pues debe permanecer especialmente atenta a las resonancias. Aunque sin dispersarse en ellas: ese tiempo de lectura trata de neutralizar el exceso, de discriminar el ruido visual y concertar la polifonía.

La libertad sigue siendo siempre esa visión, ese silencio en el que resuenan todas las voces. Es siempre la atención la que crea el tiempo, la que gana tiempo, de modo que todas estas voces hablen claramente una

31. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois y B. Buchloh, 2004, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*, Akal, 2006, p. 667.

32. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois y B. Buchloh, 2004, p. 667.

33. Mieke Bal, 1999, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago.

34. Georges Didi-Huberman, 2000, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, 2006.

Página anterior

Ricardo Trigo
Cien colaboraciones de una clase, 2007
Instalación
Medidas variables

detrás de la otra.³⁵

35. Paul Ricoeur, “Libertad y naturaleza”, cit. en Remedios Zafra, 2010, “Elogio del párpado”, en *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Forcola, p. 169.

Frente al arte integrado (esa versión espectacular del cinismo auto-propuesta como manifestación de un estado de cosas que no permiten ninguna actitud que no admita esta realidad como insuperable) y la opción contextual-artivista (que entiende que el principal objetivo del arte es su propia superación como elemento de mediación entre el significado y el significante), persiste una tercera forma de hacer. Una forma consciente (sin ingenuidad) de que opera en el mundo del espectáculo y de que tiene compromisos suscritos con la (capacidad de la cultura para la) transformación de un estado de cosas intolerable, pero que *quiere creer* (su carácter propositivo implica por ello mismo un estado de debilidad) que aún cabe reclamar y cultivar un cierto espacio de autonomía (frente al espectáculo y la urgencia por demolerlo) en el que sacarle partido (político) a la capacidad emancipadora de la reflexión (abstracta y mediada) sobre la forma y sus prácticas. Esa forma no está (ontológicamente) en la obra (en el objeto del espectáculo mercantil patrimonial), pero tampoco es mera energía (el arte en esa acepción taurina o flamenca del “¡qué arte tiene mi niño!”). El arte está *entre* la obra y la energía, es ese elemento de mediación que enerva el carácter funcional o activista y lo demora en vericuetos textuales. Es “relacional” en la medida en que pone en relación un cuerpo social con un conjunto de relaciones textuales que no solo dan que pensar a través de algo que nos dan a ver sino que —además de atemperar la desaforada e irresponsable tendencia a la acción— transmiten un *ethos* que puede alterar la economía de la consideración social y, por lo tanto, el sistema de valores.

Nada que ver con la metafísica modernista, que reclama una experiencia inconceptual, no sujeta a una preconcepción de lo que el arte deba ser, indiferente e inútil. El arte posconceptual plantea “una definición de arte”, responde pues a un concepto de lo que debe ser aunque se exprese en su propia forma. El modernismo posmoderno no designa las expresiones idiosincrásicas de unos seres excepcionales que aciertan a expresar, a despecho de la convención y mediante una intuición inconsciente, verdades inefables a través de unos objetos originales de incalculable valor. El arte posconceptual —a diferencia del conceptual, que aún identificaba el carácter lingüístico de la obra con el compromiso modernista con la tautología— *define* un espacio discursivo en el que ubica sus propias formas de articulación. Que no generan “un mundo propio”, indiferente a su contexto: en la medida en que es posminimalista, la obra parte de su

desfondamiento para darle a sus articulaciones un valor posicional *especulativo* (en el amplio sentido de la palabra) que *trata de incidir en la economía de la consideración*. Una economía especulativa que se ve afectada por las inversiones de capital simbólico que se posicionan en ese mercado. Tomas de postura que, al tiempo que ayudan a los individuos a subjetivarse (a reconocerse y hacerse reconocer), desplazan el centro de gravedad de las preocupaciones culturales (es decir, el ámbito de referencias en el que nos subjetivamos). En fin, haciendo arte (y resulta ya ocioso diferenciar si hace más arte el que pinta un cuadro, el que enseña a pintarlo, el que lo expone, el que lo promociona, el que lo piensa, el que lo compra, el que lo comenta, el que lo contempla...) se ponen en relación cosas culturalmente relevantes con la consistencia y densidad suficiente para inclinar los planos interpretativos, haciendo evidente el sentido (la dirección) de sus propuestas culturales. Me autocito:

El arte en su estadio actual (que no goza de más estabilidad que la que le proporciona su naturaleza de referencia a superar) definiría una *actuación* (y no tanto una acción) *memorable* (susceptible de ser reconocida por la institución arte por su significatividad y recordada con suficiente pregnancia por unos espectadores capaces de actualizar su potencial simbólico) *que establece una relación diferencial con otras obras de arte* (significativas) *susceptible de ser interpretada en un determinado contexto como indicio de un cambio de orientación del foco de atención del interés institucional de la cultura* que permita tomar en consideración realidades o valores antes infravalorados en la economía de la consideración en menoscabo de otros.³⁶

36. Ramón Salas y Manuel Cruz, 2012, “Una introducción a la metainvestigación artística”, en *25 ft.* ‘12. *Orientaciones*. www.rsalas.es.

Ricardo Trigo
Cien colaboraciones de una clase, 2007
 (detalles)

La obra de arte es la forma que adquieren determinadas decisiones

3



97



103



culturales que designan una posición dialéctica respecto a otras. Esa forma define un cambio real de orientación cultural vinculado a su capacidad de incidir en la economía de la consideración. De ahí que la forma nos seduzca (con el objetivo de cultivar el gusto en el que esa misma forma resulta plausible). El espectador debe compensar esa capacidad de seducción con una valoración crítica sobre el lugar que le obliga a ocupar la *apreciación* de la obra. Dejarse seducir o resistirse a la seducción es una decisión cultural, de carácter *sensiblemente* político, sobre el orden de cosas implícito en una forma, que reclama del espectador una responsabilidad. Ahora bien, esta determinación sensible no se ve nunca enteramente dominada por la intención estratégica. La forma artística nos hace percibir que la apreciación se modela y se modula; que ese gusto implica una alteración del imaginario, un cambio social en la consideración de lo que merece consideración, un cambio basado en “cuestiones de gusto” pero que las trasciende. Pero también nos recuerda que cualquier decisión de la voluntad humana implica la participación del deseo, que no es en absoluto reductible a la razón de los fines.

Este paradigma es radicalmente opuesto al régimen escópico del espectáculo integrado y el comunitarismo apocalíptico, basados ambos, como ya vimos, en la inmediatez: “Lo que ves es lo que ves” y no significa, *opera*, ya sea proporcionando entretenimiento o estatus social, creando comunidad, identidad, empoderamiento, encuentro o reconocimiento. Pero esta “operatividad” de la imagen es, ya lo advertimos, impensable al margen de su correspondencia con unos paradigmas que, en virtud de esa misma consistencia, no pueden resultar instituidos ni decontruidos en esa relación “operativa” (que resulta por ello inoperante en términos críticos).

Este régimen escópico del espectáculo reafirma la “antropología del turista”, que nos induce a sobrellevar la imposibilidad de comprender la sobresaturación de estímulos traduciendo el mundo a la economía de la experiencia, que iguala (y remite así a una unidad de sentido) una catedral gótica al *puenting* o la gastronomía vernácula a un parque temático. Aunque con un aire más performativo, esta estética reconstruye la lógica ocularcentrista de la cámara oscura: el espectador se halla ante un recorte del mundo, una potente unidad espacio-temporal que hace que todo fugue hacia un único punto. Lo que está ahí, está ahí (ya sea la torre Eiffel o una procesión).

El modernismo posmoderno sobrepuja este ocularcentrismo dominante con su fuga intertextual hacia sus múltiples estructuras de

Página siguiente

Ricardo Trigo
Softwarelife.net, 2001 -
2008
Soportes variables
(detalles)

Resumen: La idea consistió en un intercambio de teléfonos móviles, es decir: yo te presto mi móvil y tú el tuyo, siempre y cuando cada uno de nosotros realicemos una llamada aligiendo un número de la agenda del teléfono "del otro." La intención es promover conceptos de propiedad, intimalidad intercomunicación, interacción, interactividad y "generosidad". Contrario al sistema de la edición se pone el servicio del otro una parte de nuestro entorno, definiendo el término entorno como las relaciones o vínculos que nos relacionan con nuestros contactos telefónicos. Intentar establecer una comunicación sobre las personalidades de los individuos (poseedores de teléfonos) venga sea por otros individuos, o lo que es lo mismo: por las configuraciones de los propietarios de los móviles, eso sí, entendiendo a los demás como parte de nosotros mismos.

Si desea llevar a cabo un intercambio: sufocastive@h3mail.com



Resumen:

1. Sostengo en la mano un bloc de postales de cuadros de Rembrandt, espiego a quitar postal por postal y las tiro al suelo.
2. Una vez todas en el suelo las pinto con gran cantidad de pinturas blancas.
3. Deposito en un saco dos chultrons de cerdo crudos y las deposito sobre la pintura y las postales, embadriñandolas de pintura con las manos.
4. Me levanto del suelo y me dirijo a un monitor de TV enchufado, sintonizo las canales de TV, como un pixel con pinturas blancas y escribo en la superficie de la pantalla: SACOS LOVE DATA
5. Refriego todo el texto por la pantalla formando una película de pintura que imposibilita ver la imagen que transmite la TV.
6. Con los dedos sobre la película blanca escribo: SACOS LOVE "WINDERS"
7. Visualizo todo esto se ejecuta en pantalla finalizada.



Artista realizando su la acción a Art 0 Olot. 01-01-2001 VIDEO DOCUMENTO. 2 minutos 17 segundos

Olot paga Olot multa*

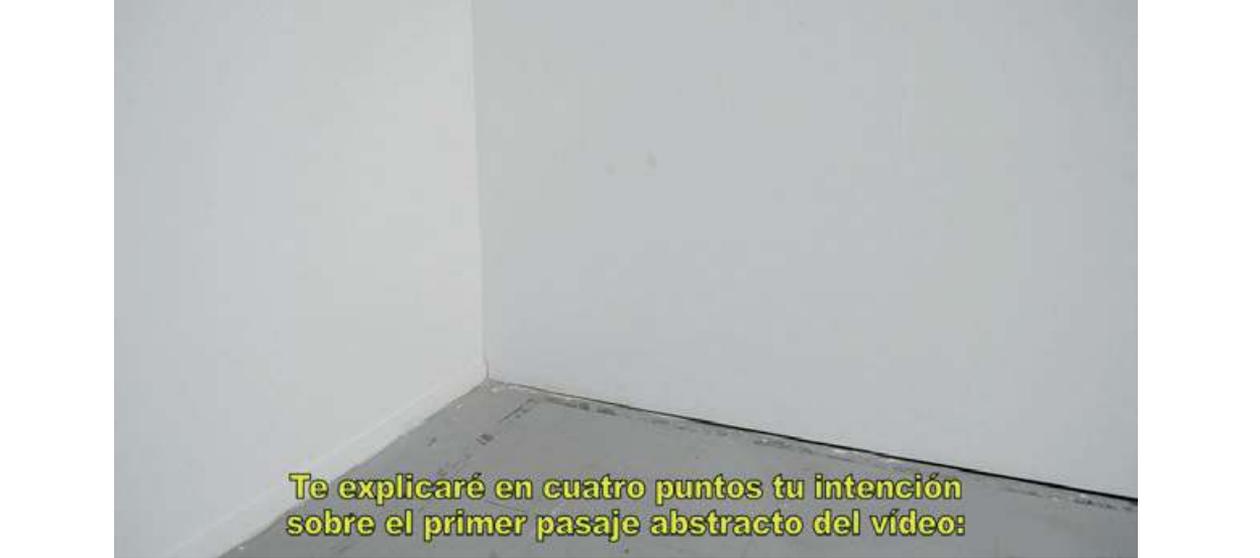
1.1 Pintar un vehículo convencional de vehículo policial, es decir, realizar una RÉPLICA de coche de policía urbana, y evidentemente situarlo en espacios públicos para que sea multado y trasladado en grúa al depósito municipal.

1.2 Gastar el dinero de producción del proyecto en pagar las multas correspondientes.



Video. "Olot paga Olot multa" 8 minutos 17 segundos. multa por mal estacionamiento. 2008





Te explicaré en cuatro puntos tu intención sobre el primer pasaje abstracto del vídeo:

Ricardo Trigo
*Unrendered, Fundamental
Dyslexia*, 2010
Vídeo HD 13' 19"

significado. Aunque su modelo también se asemeja, en otro sentido, a la cámara oscura. Considerada ahora no tanto como mecanismo (en este caso no contemplaríamos una imagen fija sino un conjunto de relaciones) sino como metáfora de la interioridad en la que se gestiona esa estructura de relaciones. En cierta medida, este paradigma tiene algo de cartesiano: “pienso la imagen, luego existo”. No, desde luego, porque la existencia se reduzca al uso de la razón: pensar la imagen no tiene que ver con deducir sino con percibir, sensorialmente, con *sentir las resonancias*. Pero esas resonancias hacen eco en un interior y reclaman su tiempo. Seguiríamos pues bajo el modelo de recepción literaria que vincula la emancipación con la lectura bajo el flexo: el modelo del placer del texto. Pero es evidente que la lectura no es pasiva ni meramente receptiva.

No hay detrás del texto alguien activo (el escritor), ni delante alguien pasivo (el lector); no hay un sujeto y un objeto. El texto caduca las actitudes gramaticales: es el ojo indiferenciado del que habla un autor excesivo.³⁷

37. Roland Barthes, 1978,
El placer del texto, Siglo
XXI, 1993, p. 28

No leemos filosofía como si escucháramos las sagradas escrituras, no buscamos en ella representaciones de la verdad, sino argumentos, con los que discutimos mentalmente y armamos nuestro propio criterio. Bien entendido que en el escenario moderno de la crisis de la identidad en el que nos hemos instalado las distancias entre sujeto y criterio son inapreciables. En un diálogo polifónico aunque concentrado, lejos de las versiones hueras y literales del “estar juntos”. También en esto se aleja el paradigma del modernismo posmoderno de la experiencia estética: su objetivo no es el consenso sino el disen-

so fundamentado, de ahí la importancia que concede al argumento, que no conduce a la verdad compartida sino a la formación de (una subjetividad en el) criterio, que depende radicalmente de los posicionamientos de los que se distancia.

SUJETO

Si algo parece evidente respecto a la subjetividad posmoderna es que hace implanteable la nítida separación moderna entre el sujeto y el objeto. No solo porque el objeto-mercancía sea hoy más elocuente, diga más del sujeto que el sujeto mismo, sino porque *el sujeto se ha hecho objeto de sí mismo*. Esta circunstancia suele interpretarse por los integrados en clave de *selfbranding* y por los apocalípticos como cifra de alienación y reificación. Pero el último Foucault nos proporcionó inestimables herramientas para interpretarla desde la óptica del “cuidado de sí” y las “artes de la existencia”³⁸: los esfuerzos por hacer de la propia vida una obra que responda a ciertos criterios de estilo a partir de una relación cultivada del yo consigo mismo. Según esta idea foucaultiana, posteriormente retomada por Butler, el yo se crearía a sí mismo asumiendo reglas. Reglas que implican un *ejercicio de austeridad*, pero que no debemos interpretar como prohibiciones, preceptos o normas impuestas al sujeto desde fuera sino dentro de un proceso de autoconstrucción por discriminación: *el yo se forma en la determinación de sus propias determinaciones*. La estilización de esa relación con unas normas o preceptos (preexistentes) y las reglas que los reformulan es lo que denominamos “práctica”. Pero ¿por qué Foucault y Butler consideran esas prácticas estilizadas *un arte*? Precisamente porque el “arte” es poco condescendiente con los actos singulares o idiosincráticos y los orienta hacia la conformación de un estilo. Las prácticas no se limitan a acatar normas sino que buscan definir también el campo epistemológico dentro del cual cobran sentido, el orden de cosas en el que una exigencia se hace legible y plausible como forma de vida (de conocimiento, placer y ser). Decir “no” a una norma o definir una regla no es un capricho, ni señala una mera preferencia, implica enervar o potenciar las razones que definen su validez y plausibilidad.

Estas tesis de Foucault han sido comúnmente interpretadas en apoyo de las artes apocalípticas y su voluntad de superar el arte, una interpretación ciertamente sugerida por el propio filósofo:

Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte se haya convertido en algo que no concierne más que a la materia, no a los

38. Judith Butler, 2002, “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”, en *Transversal*, <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es>

individuos ni a la vida, que el arte sea una especialidad hecha solo para los expertos, por los artistas. ¿Por qué no podría cada uno hacer de su vida una obra de arte? ¿Por qué esta lámpara o esta casa puede ser un objeto de arte pero mi vida no?³⁹

39. Michel Foucault, 1984, “El sexo como moral. Entrevista con H. Dreyfus y P. Rabinow”, en *Saber y Verdad*, La Piqueta, 1985, p. 193.

Pero Foucault también insiste en que es tarea del sujeto decidir la materia de su hacerse: los modos de subjetivación implican la definición de la manera en que el sujeto se forma y el campo en que deviene formador de sí. Lo realmente importante a mi juicio no es si el sujeto decide determinarse en el espacio disciplinar del arte o directamente en el de la vida, sino que, en todo caso, el hecho de que la mediación del objeto artístico no sea necesaria para la práctica del arte no puede en absoluto confundirse con la expectativa de inmediatez que implica la superación del arte. Lo determinante en los modos de subjetivación estética es que se despliegan por relación a un marco normativo que proviene de una tradición y sigue operando. La labor crítica del arte comienza presuponiendo la norma que lo determina y continua resistiéndose a la posibilidad de que esta lo gobierne y subyugue absolutamente. Una resistencia que pasa por la detección y el señalamiento de los puntos de ruptura en los que este campo muestra su contingencia y discontinuidad, lo que exige “movilidad constante, esencial fragilidad o, más bien, intrincación entre lo que reconduce el proceso mismo y lo que lo transforma”⁴⁰.

40. Judith Butler, 2002.

Los medios por los que esta relación de sujeción-desujeción se hace intrincada son descritos por Foucault, de manera desconcertante, como ficción. ¿Por qué? Según la propia Butler porque incluso vivir la propia vida implica inventar una historia, concretamente el tipo de historia que Nietzsche llamaba genealogía y que se despreocupa por lo original u originario para centrar su interés en la formación de los valores que hacen sujeto, en los que nos reconocemos y nos hacemos reconocer. Esta historia genealógica incide en el hecho de que el valor de nuestros valores no reposa en ellos mismos sino en la posición relativa que ocupan con respecto a un entramado de poder con el que mantengo una tensión de sujeción-desujeción, en el que me defino precisamente por la resistencia que opongo a que esa definición me subyugue absolutamente. Pero Foucault reiteradamente reniega de la posibilidad de la liberación, es decir, de la definitiva superación de las instancias que me mediatizan al mismo tiempo que me definen en la medida en que uno “se ve al mismo tiempo asido y liberado por las palabras que a pesar de todo dice”⁴¹. Si la desujeción es un arte es precisamente por su condición estilística, que mantiene la referencia con las normas que suspende.

41. *Ibid.*



Ricardo Trigo

Efficient piece with the video
"Mothlight, 1963", 2014
Pantalla de 25", antipolillas,
bayeta para el polvo, repro-
ductor y archivo de vídeo
Medidas variables

42. Michel Foucault, 1978,
"¿Qué es la crítica? Crítica
y *Aufklärung*", exposición
ante la Sociedad francesa
de filosofía, en *Revista de*
Filosofía-ULA, n°8, 1995.

No pienso, en efecto, que la voluntad de no ser gobernado en absoluto sea algo que podamos considerar como una aspiración originaria. Pienso que, de hecho, la voluntad de no ser gobernado es siempre la voluntad de no ser gobernado así, de esta manera, por estos, a este precio.⁴²

Desde esta óptica, el arte, incluso en la hipótesis de que se despidiera de toda materialidad y se vuelque en la vida, resulta insuperable. La vida vivida como un arte de la existencia implica la mediación de las referencias a la propia historia de sus desafecciones relatada como ficción. Ortega y Gasset distinguía entre el "hombre arcaico" —que asume por vía tribal o institucional un número finito e incuestionable de opiniones— y el "hombre tradicional" —que adquiere conocimientos para poder interactuar con las opiniones en que se sustentan—. El individuo culto no se acomoda en los conocimientos que heredó, pero tampoco se desembaraza de ellos, sino que *retiene "la forma de su huida"*: toma consciencia del modo, el momento y la razón por la que decide distanciarse de parte de lo aprendido y la graba en sus prácticas. Frente a los del hombre meramente informado, los saberes que atesora el hombre culto se remiten los unos a los otros, aparecen articulados y forman configuraciones unitarias, redes o *constelaciones*: un hombre formado es aquel que hace de su vida una deriva que evita ciertos contenidos, recoge otros nuevos y los ensambla, los *discurre*.

Las prácticas del después se relacionan con la norma en la que operan señalando sus debilidades, los momentos en los que la racionalidad que representa se hacen inconsistentes (a diferencia del arte integrado, que se limita al reconocimiento del carácter insuperable de la norma, y del arte apocalíptico, que confía en liberarse de ella). Y, sobre todo, señalando las genealogías en las que estos actos de desafección adquieren contenido dialéctico. Desarrollan así un trabajo de investigación artística que da forma a la huida de las normas del arte, una huida que no se plantea en función de una voluntad interna de renovación o como mera manifestación de una preferencia, sino en virtud de la relación que estas normas profesionales guardan

con las normas sociales que determinan los modos de subjetivación. Esta *poiesis* artística estiliza la relación cultivada del artista consigo mismo en un contexto de determinaciones, implosionándola en una forma memorable que puede ser interpretada como condición de posibilidad del reconocimiento de ese modo de estar en el mundo discriminando el grado de afección a las normas en función de su capacidad de construir sujetos.

Las prácticas del después realizan agenciamientos, territorializan y desterritorializan campos, materializan una declaración que hace reconocibles y transitables determinados modos de hacer. Su estilización deja rastro de los actos de desafección que nos (des)vinculan a aquello que descartamos: no buscan ignorar la norma sino afirmar la forma (de su incumplimiento). No se quieren *liberar* de las determinaciones sino *deliberar* sobre la forma en que nos determinan, señalando al sujeto no como un antes de los efectos coercitivos del saber sino como un vacío definido por la genealogía de sus desafecciones.

Comprometido en las “artes de la existencia”, este sujeto es modelado y modela, y la línea que separa el cómo es formado de cómo se convierte en una suerte de formador, no está claramente trazada, si es que existe. Porque no se trata de que un sujeto es formado y después comienza repentinamente a formarse a sí mismo. Por el contrario, la formación del sujeto es la institución de la propia reflexividad que de forma indistinguible asume la carga de la formación. La “indistinguibilidad” es precisamente la coyuntura en la que las normas sociales intersecan con las

Alby Álamo

Perfect 10, 2016

Instalación

Medidas variables

Strength and visibility, 2015

Barra *curl* y camiseta transpirable de *running*

125 x 28 cm / 6,5 Kg.



exigencias éticas, y donde ambas son producidas en el contexto de una realización de sí que nunca es totalmente autoinvertida.⁴³

43. Judith Butler, 2002.

Las formas del arte que olvidan este contenido formador –porque no exigen la decodificación de las discriminaciones inscritas en sus prácticas y alientan la posibilidad de poder fruir las de forma inmediata, ya sea dentro de la dinámica del espectáculo o de la participación– malbaratan su contenido transformador. La reflexividad de una práctica que gestiona sus determinaciones sin pretender sacudírselas o superarlas es indistinguible de un trabajo de autoformación que es, a su vez, indiscernible de un trabajo formativo. Y no tanto, o no solo, porque exija una lectura atenta y relacional como porque el componente bio.gráfico (la definición de una vida) del trabajo sobre sí alienta con su ejemplo la asunción de esa tarea estética por parte del receptor. Ricoeur y Bajtin llamaban “valor biográfico” al fenómeno especular por el que el *relato de vida* da forma no solo a la del autor, sino a la del lector y, por elevación, a la vida misma. Es por ello que el trabajo estético sobre sí que retiene el sentido de su huida de la norma en la definición de una forma, *trans.forma*.

La economía política posfordista ha comprendido que el gusto es el rector de la política económica, en una dinámica de producción de valor en la que los sujetos se *recrean* (se crean una y otra vez y se solazan). La economía (que antes se limitaba al ajuste doméstico de los recursos a las necesidades, de los fines a los medios y de los deseos a las condiciones) se ha estetizado para liberar nuestras preferencias de la obligación de contrastarse dialécticamente con el contexto normativo en el que se reconocen los modos de subjetivación. En ese contexto, la estilización de la aplicación de normas estéticas adopta necesariamente la forma de una actuación política. En consecuencia, la función política del arte podría no recaer (en exclusiva) en la acción del sujeto (activista) sobre el objeto (político) sino en la actuación del sujeto sobre sí mismo como objeto (de una política del deseo y la atención). Una actuación que solo puede ejecutarse e interpretarse en un escenario textualizado donde la genealogía de la norma explique el sentido de su aplicación y *le dé sentido político a la erudición*. No se trata de apostar por la profundidad (de campo), propia de la diacronía, frente a la superficialidad propia del sometimiento a la actualidad (las referencias a la tradición solo se legitiman en el presente). Se trata de apostar por la complejidad dentro de un conjunto de conexiones y desplazamientos que se producen en superficie.

El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura.⁴⁴

44. Susan Buck-Morss, 1992, “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte” en *La Balsa de la Medusa*, n° 25, 1993, pp. 55-98.

En esta nueva cultura la forma adquiere materialidad en virtud de sus conectores, no el ente sino el “entre”, ese proceso genealógico de discriminación inscrito en la superficie de la obra que refleja un trabajo sobre sí que implica no solo una lectura a su altura (igual de comprometida y autoexigente) sino la creación de un espacio de sensibilidad en el que ese compromiso y nivel de exigencia se vea reconocido. Porque una buena obra no es solo un buen reto sino, sobre todo, el lugar en el que la asunción de ese reto cobra sentido y genera sujetos. La obra reconoce a su espectador, reconoce su papel (por eso la mala obra, la obra simple, el chiste fácil, lo que reconoce –y legitima, y satisface– es el convencimiento de que los interlocutores no darán la talla).

Como comentamos, la diferencia entre la interpretación moderna y posmoderna de la metáfora de la cámara oscura es que ahora ya no tenemos la expectativa de enfrentarnos a “la ‘verdad’ perceptiva, [que] delineaba un conjunto fijo de relaciones al que un observador debía estar sujeto”⁴⁵. Todo lo contrario, el espectador se halla superado por un régimen de relaciones que le producen una profunda melancolía. Pero ¿cómo se gestiona esa melancolía? Los nuevos espectadores-usuarios gestionan el exceso de estímulos dentro de un régimen de operatividad en el que el “qué” (qué significa una *selfie* o una procesión de semana santa, por ejemplo, y qué régimen de verdad presupone su práctica) resulta irrelevante frente al “*quiénes*” se ponen en contacto merced a ese régimen de referencias (quiénes están juntos bajo el paso o quiénes ven la foto de nuestro viaje a Sevilla que colgamos en las redes sociales). El hermeneuta se reconoce en una comunidad que no se articula en un espacio físico sino discursivo en el que el rastreo de la huella del proceso de autoformación mediante la discriminación de las normas le pone en el camino de la construcción de su propio modo de subjetividad.

Tradicionalmente, los pintores pintaban para aprender a pintar, que era la forma que entendían más plausible de hacerse pintores. La pintura tenía algo de producción, pero mucho más de conocimiento y autoformación. Muchos (o, al menos, algunos) artistas buscan hoy una manera de *aggiornar* esa disposición a la autoconstrucción como autores de (una vida que resulte compatible con hacer) su obra (que es una forma de dar a ver una manera de estar en el mun-

45. Jonathan Crary, “Modernizing Vision”, cit. en M.A. Hernández-Navarro, 2007, *El archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*, Ayuntamiento de Alcobendas, p. 67.



Alby Álamo
Homecinema, 2007
óleo / lienzo
122 x 244 cm.

46. Película rodada en
1970 con Jean-Pierre
Gorin, Gérard Martin y el
grupo Dziga Vertov.

do). Con la expectativa de que las huellas que la estilización de esas prácticas dejan en su obra reconozcan (o, mejor, “preconozcan”, reconozcan anticipadamente) la subjetividad de un espectador en la precaria labor de la reconstrucción del sentido, en la recreación de una experiencia estética capaz de discriminar en la indefinición y quebrar la indiferencia, de coadyuvar en la tarea, a la que nos emplazaba Godard en *Le vent d’Est*⁴⁶ de hacer no “una imagen justa, sino justamente una imagen”.

CODA

Por supuesto, todo esto le sonará a hipismo autocomplaciente al cínico deconstructor y a diletantismo colaboracionista al activista. En un mundo en el que el capitalismo se ha infiltrado hasta en los espacios más renuentes del mundo de la vida a través de su estetización, resulta comprensible que unos se mofen de cualquier expectativa de mantenerse al margen de este proceso de mercantilización cartografiando las genealogías de los intentos por mantener la agencia en el proceso de determinación de lo que nos determina; y que a otros esta utopía blanda les parezca una estratagema más para mantenernos alejados del retorno a los valores de uso de las sociedades orgánicas. Y no nos cabe más que asumir que ambos tienen razón en su apelación al realismo: lo que hay es lo que hay, y no hay nada que aliente la confianza en la posibilidad de trascenderlo... a pesar de ser insos-

tenible. Ambas posturas subrayan la caducidad de una modernidad que, sin embargo, marca un punto de no retorno: jamás (espero) volveremos a disponer de un paradigma que nos prescriba la necesidad de unas actuaciones artísticas (no, al menos, si mantenemos algún tipo de confianza en la capacidad transformadora de la cultura) que prefiguren un destino con el que se identifiquen orgánicamente las expectativas y los hábitos del conjunto de la sociedad. Tanto da si nos declaramos tardomodernos o posmodernos, la herencia irrenunciable de la modernidad es la imposibilidad de reconocernos por referencia a otra cosa que un proyecto que debemos construir. Nada en nuestro comportamiento volverá a ser natural, no podremos legitimarlo por relación a un designio original, ni integrarlo en una secuencia causal que nos conduzca a una emancipación final. Todas nuestras actuaciones culturales (y no pienso ya en las prácticas artísticas, sino en cualquier actividad que se pretenda significativa) habrán de reconocerse como una ficción avocada a estructurar sus propias condiciones de plausibilidad en un espacio textual sin más sustento que la trazabilidad de su propio sistema de referencias. Sin duda, esa circunstancia provoca una inquietante sensación de

Moneiba Lemes
Sin título, 2014
óleo / lienzo
170 x 190 cm.



inautenticidad, de superficialidad, de insustancialidad simbólica, de falta de valor de uso: las obras seguirán sin hablar por sí mismas, sin valer por sí mismas. Todos los esfuerzos apocalípticos por vincular orgánicamente las actuaciones culturales a las acciones sociales no harán más que confirmar la paradoja de que el arte nunca se halla más alejado de la vida que cuando pretende fundirse con ella. Por otra parte, ni los turistas más integrados podrán considerar la Tate Modern al nivel del London Eye: las hordas de público que se agolpan en las entradas de los grandes museos metropolitanos seguirán sin entender más que la performance social. Nos seguirá asqueando la falta de inmediatez del arte, su opacidad, hastiando el esfuerzo que nos demanda el entendimiento de algo que sospechamos demasiado humano, incapaz de trascender nuestra sensación de estar arrojados en un tiempo dejado de la mano de dios, sin substancia y sin sentido. Ni los esfuerzos del ingenio ni las ocurrencias retóricas, ni los derroches de capital ni su inversión en recursos epatantes, ni las proclamas revolucionarias ni la nostalgia de épica lograrán sacudirnos la sensación de que *esto, solo, así, no puede ser el arte*, incluso de que *esto solo, así, no puede ser la vida*.

47. José Luis Brea, 1994, “Año zero, distancia zero”, en *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Mestizo, 1996.

Esa sensación, que caracteriza el *ennui* de lo moderno, fue magistralmente descrita hace años por José Luis Brea⁴⁷ al anticipar el milenarismo caracterizando nuestra época desde la percepción liminar de que nunca habíamos estado tan cerca y, al mismo tiempo, tan lejos “de conseguirlo”. Los esfuerzos conjuntos de la vanguardia y el modernismo parecen haber dado sus frutos. Pero aunque las premisas del arte se han cumplido, no lo ha hecho su conclusión. El nihilismo ha conseguido socavar todos los fundamentos metafísicos, lo que lejos de traducirse en el triunfo de la autonomía de lo humano parece habernos sumido en una segunda naturaleza en la que el mercado se encarga de la selección de las especies y de la supervivencia del más adaptado a la ley del oportunismo. Una globalización micro y macro que, sin embargo, no ha evitado el renacimiento de los signos de identidad vernácula, por supuesto adaptados al mercado de la diferencia –en el mejor de los casos– o a un inquietante renacer de los fundamentalismos, los tribalismos y los fascismos –en el peor–. Las ideologías (más recalcitrantes) vuelven a demostrar una capacidad de movilización y aglutinamiento infinitamente más contumaz que el más agonístico de los debates. Por otra parte, el arte y la vida se han fusionado en todos los ordenes. En el ámbito institucional del museo se han socavado todas las expectativas de autonomía



Moneiba Lemes
Manifestación, 2015
óleo / lienzo
130 x 162 cm.

48. He tratado este asunto de manera más extensa en 2015, “Bits & Chips. Tecnologías para la relación”, en *Bits & Chips*. www.rsalas.es.

49. Véase Paolo Virno, 2001, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida Contemporáneas*, Traficantes de sueños, 2003.

cediendo a las exigencias contables de las industrias culturales aunque sea mediante los subterfugios del arte participativo y relacional. Lo que lejos de traducirse en una esfera pública capaz de formar un criterio políticamente potenciado no ha hecho más que *aggiornar* la vocación patrimonial del museo en el contexto del capitalismo de la experiencia y el espectáculo (gracias a la reinención del aura a través de la estética del acontecimiento). En el terreno laboral, la fusión del arte y la vida no se ha traducido en la realización y superación del arte por la que clamaba Debord, en una reapropiación de la existencia frente a los saberes expertos mediante la proyección de la dimensión lúdica del arte al tiempo de trabajo; sino, bien al contrario, en la efectiva y absoluta colonización de la vida por parte del capitalismo⁴⁸. El arte se ha hecho performativo y virtuoso, basado en el acontecimiento y en la negación del significante, pero ello no ha impedido en absoluto que el *General Intellect* se haya subsumido en la dinámica mercantil⁴⁹; ni que la creatividad se haya convertido en un mantra que explica y legitima la fractura social, ni que sus frutos se hayan convertido en el fundamento de las nuevas formas de pro-

piedad privada intelectual. En el terreno del deseo, la fusión de arte y vida no se ha traducido en una palanca para hacer saltar el control burocrático de la existencia más que al precio de liberarnos del conformismo que reprimía en cierta medida la ansiedad narcisista por el consumo desaforado (ya no solo de productos sino también de experiencias). La estetización de la subjetividad solo parece interpretar el cuidado de sí en su versión más superficialmente hedonista.

En el plano de la mediación cultural, la fusión del arte y la vida ha promovido un documentalismo cuya capacidad de denuncia resulta irrelevante en comparación con el privilegio concedido a la realidad y la actualidad, o a la estetización de la revuelta (a menudo con el cínico convencimiento de que revelarse vende), o la externalización del compromiso del estado con la asistencia a los desfavorecidos en organizaciones no gubernamentales crecientemente estetizadas, o a la interpretación en términos culturales de la injusticia social. En el terreno de la mercancía, la fusión del arte y la vida ha favorecido la identificación del arte mercantil corporativo como síntoma cultural del signo de los tiempos, cuando no como herramienta o incluso mo-

Moneiba Lemes
Método, 2015
óleo / lienzo
41 x 41 cm.





Moneiba Lemes
Avistamiento, 2011
óleo / lienzo
50 x 40 cm.
Sin título, 2008
óleo / lienzo
50 x 50 cm.



neda de cambio para las más abyectas transacciones. Por otra parte, la estetización global de la mercancía, su desvinculación del valor de uso, no ha conseguido desensimismar el arte sino ensimismar el propio proceso de desensimismamiento, que ya no busca crear espacios de autonomía dialéctica sino objetos plenamente adaptados a la autorreferencialidad del espectáculo. En el plano de la comunidad, la fusión de arte y vida no ha generado comunidades orgánicas más que a través de la ideología, la corrección política, el disfrute del trauma o la asunción del estigma.

El arte integrado, de estirpe pop, trata de superar las fronteras entre lo alto y lo bajo. El arte apocalíptico, de espíritu neovanguardista, trata de superar las fronteras entre arte y vida. Ambos tratan de superar una distancia que hace tiempo que no existe. El arte contemporáneo no solo está plenamente integrado, sino que no falta quien lo considera la expresión cultural del espíritu del capitalismo avanzado. Como Brea diagnosticara, no se puede avanzar más por esa vía. Pero tampoco se puede recular. Solo cabe practicar la lógica del “como si”: mientras el tandem apocalíptico/integrado hace como si quisiera salvar una distancia que ya no existe, el modernismo hace como si pudiera mantener la distancia entre dos elementos entrópicamente fusionados. Esta distancia (cero) ya solo se puede reivindicar estratégicamente, desde las ruinas del aura, como muestra de

intolerancia a la vulgaridad, a la insignificancia, planteada desde la crítica a la representación y por referencia a un contexto arruinado, manteniendo los acuerdos suscritos (incluso el de la autodisolución) con una institución incapaz de reclamar el cumplimiento de sus normas (por lo que el retorno a la disciplina no implica en absoluto un retorno al orden).

Esta lucha agonística contra lo inevitable –la banalización, la neutralización, la despoltización del esteticismo y la subjetividad..., pero también contra la ideología, el integrismo y el fascismo-, desprende un tuflillo necrófilo, si es que no manifiesta rasgos zombi. Y los muertos vivientes no tienen más remedio que seguir en movimiento. Con la parca convicción de que solo la cultura nos salvará contra el malestar de la cultura: la enfermedad es el propio tratamiento, la lucha agonística por que lo mundano no parezca vulgar, por que el valor no se confunda con el precio. Ese es el juego de la autonomía: imaginar que de la evidencia de que cualquier cosa puede ser arte no tiene porqué deducirse la imposibilidad de juzgar los objetos estéticos con categorías y pretensiones de validez específicas.

La posmodernidad plantea dificultades casi insuperables a esta expectativa. Ha llevado a sus límites la lógica nihilista del modernismo, no tanto abundando en el vaciamiento moderno (que ha convertido la iconoclastia en el rechazo analfabeto de la tradición y la historicidad) como promoviendo la dispersión de los referentes. En los últimos años el arte se ha hecho elocuente. Y sociable. Por momentos, ameno. Si no nos propone hacer un huerto urbano con los colegas, o nos enseña a robar en pandilla en los grandes almacenes, nos invita a tirarnos por toboganes, nos concientiza de las injusticias de la globalización, nos divierte dejando caer un meteorito sobre el Santo Padre, nos impresiona con un animal troceado y disecado, excita nuestro morbo contándonos la vida sexual de la artista, nos invita a comida thai... Nada queda de aquel arte taciturno, osco, reservado y asocial del modernismo. Y, desde luego, nada queda de su abstinencia. Antes, el artista (moderno) llevaba una vida disoluta, pero su arte era austero y contenido hasta el aburrimiento. Podía beber hasta perder la conciencia, pero nunca hasta el punto de permitirse hacer algo ingenioso, o dar rienda suelta a sus destrezas manuales, o utilizar referentes mundanos, o contar historias, o usar trucos retóricos, o entretener a sus espectadores, o emplear ornamentos y recursos de diseño. Y no digamos ya mezclar varias de estas cosas. El artista moderno era disyuntivo: o esto, o lo otro; o, más frecuentemente, nin-

guna de las dos cosas. Ahora los artistas (posmodernos) han de ser políticamente correctos y practicar buenas obras, pero su arte puede ser incontinente: puede alimentarse o alimentar las industrias del espectáculo, puede combinar medios, convocar multitudes, pasarse de escala y de presupuesto, traspasar cualquier frontera disciplinar, hablar de todo, pontificar de todo... y, sobre todo, mezclarlo todo. El suyo es un arte conjuntivo: puede versar y usar esto y lo otro. Y, con frecuencia, lo de más allá. No pone límites ni a su osadía (lo mismo habla del cambio climático que de cotilleos, de ingeniería genética que de financiera, de la mujer en el Islam o del influjo del capitalismo posfordista en las periferias urbanas, de política o de metafísica...) ni tampoco a los modos de formalizarla: no acaba nunca, es un *work in progress* de medidas siempre variables (y crecientes) que incluye la idea del artista, el contexto, sus procesos y referentes, incluso sus descartes, la participación de sus espectadores, sus reacciones y sus relaciones, la documentación administrativa que genera, la vida social de las mercancías que produce y vende... todo en torno a la obra es potencialmente digno de consideración y, en consecuencia, merece ser (preventivamente) archivado.

No parece plausible que nos reconozcamos en los paradigmas culturales que superaron el modernismo a finales de los años sesenta sin reparar en el hecho de que hoy no disponemos de una sociedad puritana y conformista contra la que alzarnos, que las dificultades objetivas que el mundo opone a nuestra realización tienen menos que ver con la represión que con la dispersión, que los retos que nos plantea tienen menos que ver con superar los límites que con crearlos, que con definirnos, *con.formarnos* (aprender a darnos *forma con* lo que tenemos). Si algo puede seguir caracterizando (y legitimando) la “experiencia estética” no será desde luego la suspensión modernista del juicio sino, precisamente al contrario, la incitación al mismo, a la valoración y la diferenciación, a la intolerancia con lo sólito y lo indistinto. Pero hoy nos toca combatir la indiferencia en el terreno del nihilismo y la disgregación, en medio de una horizontalidad y discrecionalidad estética que fomenta la desafinación electiva y dificulta las prácticas dialécticas. Ello nos obliga a reconstruir una genealogía que no nos viene dada. No basta con advertir que todo son huellas y trazas, hay que decidir cuáles vamos a seguir. No basta con reconocer el carácter textual de la realidad y la dimensión inabarcable del referente, hay que tratar de integrarla en una cartografía de sentido. Hay que luchar contra la indiferencia en el espacio de la indiferencia.

Y, claro está, *perder*.

Pues, ¿cómo ejercer una disciplina que asume la totalidad como objeto de estudio, la indisciplina como método y la vida misma como procedimiento? Solo se me ocurren dos recetas: estimulantes o tranquilizantes. No dudo que nuestra conciencia adormecida y nuestra capacidad de movilización desalentada no demanden ciertos estímulos. Pero tampoco nos faltan razones para pensar que la agencia se agota cuando la destinamos a demasiados frentes. No parece que la continencia y la prudencia deban parecernos actitudes timoratas en un siglo que estará inexorablemente marcado tanto por los excesos culturales como por las limitaciones físicas de nuestro planeta y económicas de nuestro sistema. Ciertamente, no andamos faltos de temas que tratar con urgencia, e incluso con vehemencia. Pero tampoco parece disparatado apostar por una ralentización de nuestro modo de pensar y mirar, ni consagrar alguna imagen a frustrar las ansias de espectáculo, a imponer un retardo entre el estímulo y su respuesta, entre la mirada y el reconocimiento, a habilitar secularmente ese espacio que queda en medio, ese lapso que reclama a nuestra mirada dispersa y superficial una atención casi olvidada, una capacidad de concentración en vías de extinción, una toma de distancia frente a un presente omnipresente. Nada podemos reprocharle a los intentos de reactivar al espectador, de devolverle a la política su protagonismo en un siglo que no podrá seguir regido por el *laissez faire*, *laissez passer* y nos reclamará comprometidas decisiones colectivas que asuman las riendas de un futuro que tampoco podrá seguir dejándose en manos de la providencia, el progreso, las leyes del mercado, el materialismo histórico o cualquier otra inercia. Pero tampoco está de más recordar que el tipo de conciencia y experiencia que se adquiere en la interpretación concentrada de los tropos, de los quiebras y las elipsis de un texto escrito con la misma sutileza, abnegación y responsabilidad que le exige a su interlocutor, no deriva en absoluto de un ejercicio solipsista ni carente de dimensión política. Que negarse a satisfacer inmediatamente las ansias de significado, sentido, utilidad, experiencia o relación puede ser tan comprometido como atreverse a decir: "*I would prefer not to*". Con cariño, sin pretender que esta iconoclastia nos revele realidades más verdaderas que la realidad misma, sin adoptar un tono pretencioso, dogmático, perdonavidas o secretista. Con la misma incierta y amorosa determinación con la que nos negamos a satisfacer todas las expectativas de un hijo consentido.

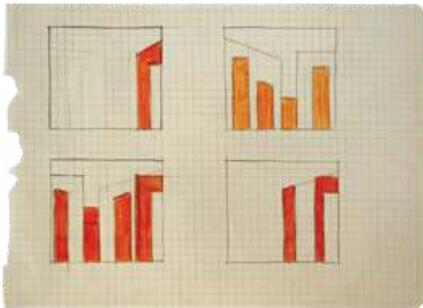


III. CRISIS?, WHAT CRISIS?

MODERNISMOS POSMODERNOS EN CANARIAS

1. En aquel momento aún no identificábamos como “arte posmoderno” todo el arte neovanguardista de los 60 y 70 que puso en crisis el paradigma modernista, sino solo los efímeros sincretismos arquitectónicos y expresionismos pictóricos que celebraban con retornos —entre nostálgicos, cínicos y *kistch*— lugares comunes premodernos la reactivación del mercado del arte y la “superación” del “aburrido” puritanismo moderno.

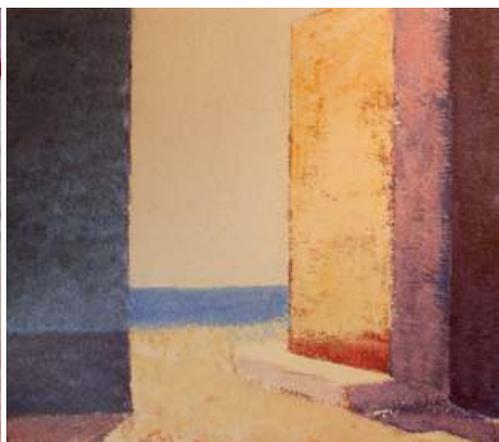
Luis Palmero
Sin título, s.f.
 Lápiz / papel



Los primeros años de la democracia provocaron en la cultura canaria un entusiasmo más justificado si cabe que en el resto del país. La aprobación de los estatutos de autonomía les brindaron a las comunidades la posibilidad de reivindicar su identidad en un escenario internacional —atento a la incorporación de España al concierto de las naciones— en el que el cosmopolitismo moderno había dado paso al interés por el *genius loci*. La lógica satisfacción por el fin de 40 años de régimen de excepción, unida a un apoyo institucional inédito por parte de las autoridades autonómicas y la diligencia de la Galería Leyendeker en la comercialización del “arte posmoderno”¹, hicieron que, quizá por primera vez en la historia, en Canarias se tuviera la sensación de estar viviendo la actualidad cultural casi “en directo” e incluso con cierta ventaja respecto a la Península.

Como ya vimos, durante más de un siglo el arte moderno se había ido desembarazando, uno a uno, de todos sus procedimientos y temas tradicionales hasta culminar en los 70 con las experiencias estéticas radicales en torno a “la muerte del arte”. Este proceso nos condujo a un escenario pos-minimalista y pos-conceptual poco apto para surtir de mercancías “frescas” la demanda surgida en los 80 con el nacimiento de la economía especulativa posfordista. Ciertamente, el vaciado de las galerías tenía conceptualmente que ver con la lógica autónoma de la autorreflexividad artística pero también con el hecho de que la crisis de los 70 había hecho desaparecer la demanda de objetos de arte. El arte ochentero no encontró (ni buscó) nuevos valores culturales civiles con los que repoblar el desierto del nihilismo moderno, pero tampoco dudó en recurrir desvergonzadamente a la batería de tópicos con los que el arte suele sortear sus crisis: la expresividad, la naturaleza, el genio, la libertad, la pasión, los mitos, las tradiciones vernáculas, el origen... El rigorismo programático y taciturno del último modernismo internacionalista dejó paso a un arte “retiniano”, cálido, intuitivo, expansivo y, sobre todo, local.

Pero pronto Leyendeker dejó clara su vocación meramente importadora y se puso en evidencia la paradoja de un arte “vernáculo” que se parecía sospechosamente al neoexpresionismo alemán o italiano (y, por ende, al gallego, al vasco...), movimientos que, por otra parte, resultaron tan efímeros como inconsistentes. Pues a pesar de que planteaban de manera pertinente que el proceso de



Manolo Cruz
De la serie Tentativas, 2002
óleo / tabla
60 x 34 cm.
(Izq.)

Juan José Gil
Estancias 29, 1998
Técnica mixta / lienzo
45 x 50 cm.
(Dcha.)

2. El arte latinoamericano en la versión de los Zaya todavía no mostraba en aquellos años su perfil más social, político e histórico, y sí más un rostro antropológico, folclórico y esotérico, “posmoderno” en la peor de sus acepciones.

vaciado de la primera modernidad nos había conducido a una situación que exigía un replanteamiento, planteaban este desde un retorno al orden reaccionario. En los años treinta, la Escuela Luján Pérez –para perplejidad de Westerdahl– trató de sacudirse el lastre del regionalismo recurriendo a los únicos referentes que tenía a mano –que no eran otros que los que le proporcionaba su “libro de texto”: *El realismo mágico* de Franz Roh– y que se demostraron al menos tan reaccionarios (cuando no idénticos) a los del regionalismo. En los años ochenta, los jóvenes pintores de la democracia trataron de sacudirse el lastre de este neoregionalismo recurriendo a los referentes que le proporcionaba Leyendeker, que demostraron ser más reaccionarios (cuando no idénticos) a los del neoregionalismo. Afortunadamente, en este caso la carencia de referencias bibliográficas no estaba vinculada a 40 años de autarquía y pronto se vislumbraron vías alternativas al neoneoregionalismo.

Por otra parte, el éxito internacional de los hermanos Zaya, muy vinculado al arte centro y sudamericano, y el puente abierto –ya en los 90– por la revista *Atlántica*, invitaba a los artistas canarios a desprenderse del intelectualismo modernista europeo e imaginarse como la última república americana irredenta practicando un arte poscolonial caliente, exótico y “antropológicamente auténtico”² que hubiera podido sacudirse la tendencia canaria a convertirse en un epítome provinciano del arte continental. Pero, pese a tenerlo todo a favor, esta receta del “posmodernismo cálido”, en versión centroeuropea o latinoamericana, –desinhibida, indocta, hedonista, desca-

rada e incluso reaccionaria, cínica e irresponsable, pero también divertida y colorista— que prometía réditos culturales, económicos e identitarios, apenas captó la atención —y, sobre todo, la sensibilidad— de unos pocos artistas canarios y solo en la fase más bisoña de su carrera. La “movida” ochentera pasó sin gloria y no acabó con la pena.

Los años noventa fueron los de la resaca del “*fin del entusiasmo*”: las expectativas políticas (el arte cambiará el mundo) o promocionales (el arte me cambiará la vida) rebajaron su escala. A partir de mediados de los ochenta no se volvieron a crear grupos ni a definir movimientos, no se firmaron manifiestos, no se suscribieron programas políticos ortodoxos, no se recuperó la fe en el poder carismático del arte ni tampoco el tono grave y programático del modernismo. Pero tampoco se sucumbió al nihilismo o la frivolidad: disminuyó la ansiedad promocional, se suscribieron *afinidades electivas*, se describieron líneas de continuidad con el pasado y de proyección al futuro, se asentaron y compartieron convicciones personales, maduraron algunas obras prematuramente cosechadas y se agostaron otras que nunca debieron cultivarse... y, sobre todo, se definieron unas sensibilidades tan poco condescendientes con las “ocurrencias” metropolitanas como con las diferencias “folclóricas”. Canarias dejó de hablar de “lo nuestro” con el lenguaje de “ellos” (síntoma paradigmático del colonialismo cultural) y comenzó a hablar de lo de todos con nuestros acentos. El arte canario posterior a los noventa no es “diferente” —si el concepto se entiende en los términos de la metafísica de la identidad—, pero tampoco es indefinido ni plagiarío: se distingue por *su manera particular de enfocar los problemas glo-*

Juan Gopar

Esquina del transepto, 1993

Resina de poliéster y fibra
de vidrio

200 x 200 x 0,8 cm.

(Izq.)

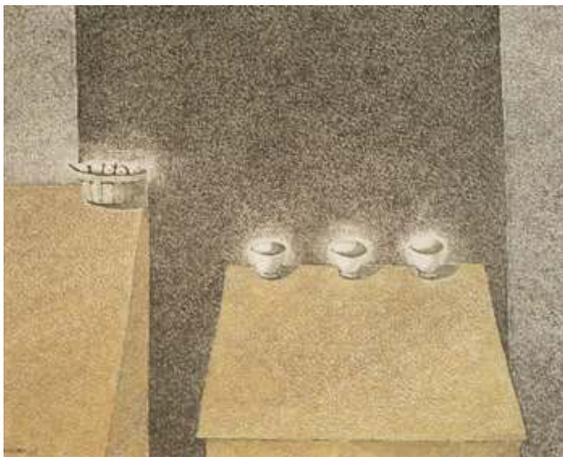
Cristino de Vera

*Mesa, tres tazas y cesto con
flores*, 1991

óleo / lienzo

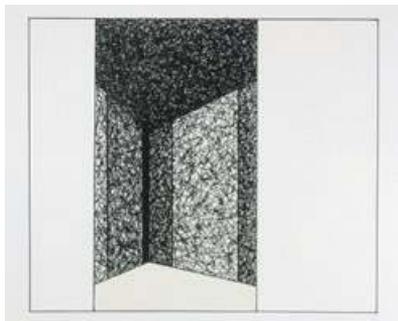
81 x 100 cm.

(Dcha.)



Juan Gopar
 Del cuaderno *Tokonoma*,
 1994
 Tinta Rotring / papel Arches
 (Izq.)

Gonzalo González
Interior, 2007
 Bronce
 15 x 15 x 12,5 cm.
 (Dcha.)



bales y resignificar sus formas sin plegarse al gusto metropolitano por lo exótico.

Si durante más de 40 años el arte canario (como, en general, el de todas las regiones españolas) había tratado de diferenciarse recurriendo a la disparatada fórmula unamuniana (asumida por la generación del 98) del europeísmo castizo (que se traducían en una importación de lenguajes modernos para definir un determinismo geográfico que vinculaba el destino de los pueblos a su paisaje), fórmula que tanto influyó en el hecho de que, durante más de medio siglo, Canarias fuera su único tema, en los años noventa se encontraba ya en disposición de escapar de esta lógica de la identidad y la diferencia.

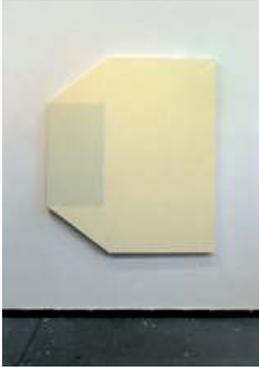
MODERNISMOS DESPUÉS DEL MODERNISMO EN CANARIAS

En 1975 —año de la muerte de Francisco Franco—, Supertramp, el grupo de moda, publicó su álbum *Crisis?, What Crisis?*, cuya portada mostraba un relajado bañista en medio de un paisaje industrial apocalíptico. A partir del 2015, los artistas nacidos después de la dictadura comenzaron a cumplir 40 años, los mismos que el dictador ocupó el poder. Irán dejado entonces de ser artistas emergentes sin dejar de ser artistas en emergencia.

A partir de estas efemérides planteamos un ciclo de exposiciones que tratarán de analizar las líneas de fuerza del trabajo de los artistas canarios que iniciaron su carrera o alcanzaron su madurez en el archipiélago de la crisis, rodeados de bañistas y signos del Apocalipsis. La pregunta que nos hacemos en ellas es si tiene forma la catástrofe, si podemos encontrar rasgos característicos que nos permitan definir el arte canario de un nuevo milenio mar-

Adrián Alemán
Sin título (estudio), 1993
 Papel plegado
 11 x 13 cm.





Carlos Matallana
Espacio iluminado, 1997
Acrílico / lienzo
172 x 155 cm.

Cristino de Vera
Tazas / mesa, 2001
óleo / lienzo
38 x 46 cm.
(Izq.)

Néstor Torrens
Seduciones, 1999
Muebles y cuadros cedidos,
tv., video, plataneras in vitro
Medidas variables
(Dcha.)

cado por el signo de la crisis. Nos preguntaremos, en definitiva, si existe el arte canario contemporáneo. No si se hace arte en Canarias hoy, algo más que obvio; sino si se hace hoy un arte que pueda ser *identificado* simultáneamente como canario y como contemporáneo, distinguiendo además lo contemporáneo de lo meramente coetáneo por la capacidad del primero de afrontar los problemas que nos plantea nuestro presente histórico. No han sido pocos los que me han mostrado su escepticismo no solo sobre el interés de la cuestión sino incluso sobre el interés de invertir energía intelectual en tratar de resolverla. *Hasta cierto punto*, no les falta razón.

Elegir un puñado de artistas susceptibles de ser considerados en alguna medida (no siempre fácil de determinar) canarios y describir un puñado de sus obras haciendo uso de un puñado de metáforas es tarea fácil, pero si ese trabajo solo ha de servir para elaborar una nueva “lista de éxitos”, mejor o peor comentada, ciertamente no creo que el esfuerzo, por pequeño que sea, merezca la pena. Encontrar afinidades y establecer relaciones entre las metáforas utilizadas para comentar este “top-ten” —y, por extensión, entre las obras y la personalidades del elenco— tampoco resulta muy complicado (sobre todo, si las metáforas son “las de época”, a las que, a buen seguro, casi todos los artistas “contemporáneos” se pliegan en mayor o menor medida), pero si este llevadero empeño solo ha de servir para describir ciertas afinidades locales como si se trataran de rasgos idiosincrásicos, tampoco parece suficientemente justificado. A pesar del superficial interés que siempre suscita la detección y descripción del espíritu de la época o de la localidad, personalmente creo que las manías de los artistas no aumentan su interés cualitativo por el hecho de ser tribales (sea la tribu espacial o temporal). Por otra parte,





Luis Palmero
Sin título, 1997
Acrílico / tabla
40,5 x 27,5 cm.

todos los días emiten por la tele un programa de “tendencias” y se publica un libro cuyo título acaba en “now”, no hace falta pues ser especialmente sagaz para desvelar lo que se lleva y “marca diferencias”.

Vincular además las relaciones metafóricas que cabe establecer entre las obras “canarias” con estados de cosas detectables fuera del archipiélago tampoco comporta mayor dificultad (no en vano los canarios vivimos en el mismo mundo que el resto de los mortales); pero si ese pequeño esfuerzo añadido solo sirve para demostrar que las manías locales no son más que una secuela de las manías generacionales tampoco merecería la pena asumirlo. A la inversa, comparar la estructura metafórica que articula o predomina en la cultura local con la que impera en la cultura metropolitana resulta también más o menos sencillo, y si de lo que se trata es de descubrir en la primera alternativas locales a un panorama internacional más o menos aburrido y previsible, este trabajo podría incluso llegar a atesorar ciertas virtudes promocionales. El mercado internacional siempre está ávido de sorpresas y es muy receptivo a las que llegan de esos lugares que muy pocos saben situar en el mapa (incluso después de haberlos visitado). Pero, aunque admito que ese tipo de operaciones ha reportado beneficios culturales en comunidades que en el imaginario canario se tienen por afines, debo también reconocer que, personalmente —no en vano soy solo un funcionario de provincias con una formación académica y eurocéntrica—, no me encuentro preparado para promoverlas: intelectualmente, pocas cosas me hacen menos feliz que “refrescar” la dinámica de unos acontecimientos que distan de parecerme esperanzadores, máxime desde la periferia que los sufre.

En realidad, son dos las razones que me inducen a considerar interesante la pregunta por la existencia del arte canario contemporáneo. Hace muchos años, Ramiro Carrillo escribió:

En Canarias, la escena artística de las dos últimas décadas ha estado caracterizada por una cierta fragmentación. A pesar de que es frecuente encontrar opiniones autorizadas que afirman el buen nivel y la fertilidad creativa de los artistas formados en las islas, no se han construido apenas referentes válidos para inyectar energía a un debate artístico, ni tampoco existe un contexto adecuado o moderadamente estable para que éste se produzca. Las decenas de proyectos expositivos sufragados desde los años 80 por los distintos organismos públicos y avalados por muy diferentes criterios teóricos han sido en buena parte autorreferenciales, y se han constituido en hitos solo en la medida que puedan haber-



Carlos Matallana
Espejo IV, 1996
óleo / lienzo
30 x 30 cm.

3. Ramiro Carrillo, 2003,
texto de sala para el *Ier*.
Salón de Artes Plásticas de
Canarias, Viceconsejería
de cultura y deportes,
Gobierno de Canarias.

Gonzalo González
Malecón VIII, 1987
óleo / lienzo
73 x 92 cm.



se instalado en la memoria individual de los espectadores, pero no a resultas de la existencia más o menos regular de una discusión fértil de sus presupuestos. La ausencia de un contexto aceptablemente articulado para el arte en Canarias es uno de los motivos de que los artistas actuales, en su mayor parte, sitúen sus principales referentes en el arte internacional, una circunstancia que no es necesariamente negativa, pero que, cuando menos, habla en contra de la existencia de un *arte canario*.³

La razón de ser de este proyecto no es otra que la de intentar construir “un contexto aceptablemente articulado para el arte en Canarias”, pero no tanto porque crea, como Ramiro Carrillo que, de no hacerlo así, seremos siempre dependientes de referentes internacionales sino precisamente porque creo que el contexto canario se caracteriza

por la increíble atención que nos dispensamos los unos a los otros: en Canarias nos influimos mucho personas que no tenemos ninguna influencia. Una circunstancia que se retroalimenta con nuestra sorprendentemente baja disposición a la mitomanía: como suele decir (y practicar) Gilberto González, traemos a figuras internacionales –con influencia real– (que nos dispensan por cierto, dado que aquí no tienen nada mejor que hacer, una atención que sería imposible captar en la metrópoli) más para verlos que para que nos vean, y les dispensamos la mirada curiosa pero distante del entomólogo. Precisamente por ello, me parece imprescindible que la desproporcionada atención que nos dispensamos en “la parroquia” se inscriba en un “contexto aceptablemente articulado” toda vez que, como habrán notado si han llegado hasta aquí sin atajos, considero imposible hacer arte sin la articulación del propio contexto referencial. Y con-



Juan Gopar

De la serie Ma. Primer momento I, 1997-2003
 Acrílico / tabla, cuerdas,
 plástico, malla metálica
 70 x 50 x 35 cm.

4. Una relevancia que la inestimable y retroalimentada colaboración del fundamentalismo islámico, los nacionalismos europeos y Donald Trump están multiplicando.

Pepe Herrera

Y el árbol crece, 1988
 Tela / madera, chapa galvanizada



fío en que la articulación sea solo “aceptable”, precisamente porque su capacidad de articular dependerá de que genere un posterior debate sobre el diseño de su estructura.

Pero este propósito inicial, convertido en objetivo único, convertiría este proyecto en un “manual para uso interno”. De ahí la importancia de que nos fijemos como segundo objetivo la posibilidad de vincular las líneas de fuerza

de las creaciones locales *con la resolución* (que no tiene nada que ver con la mera sustitución) de los problemas globales. Obviamente, desde ese punto de vista la pregunta inicial sobre la existencia del arte canario contemporáneo se convierte en retórica: si se plantea la existencia de arte canario contemporáneo con la expectativa de encontrar en él soluciones locales a problemas globales, contestar negativamente podrá ser científicamente correcto, pero, desde luego, resultaría éticamente irresponsable.

LA SENSIBILIDAD “CALVINISTA”: POÉTICAS DE LA CONTENCIÓN Y ESTÉTICA DEL REPLIEGUE

Son muchos los problemas que nos plantea la realidad contemporánea, pero uno de ellos me sigue pareciendo absolutamente crucial⁴: qué podemos ser ahora que hemos conseguido no ser nadie, qué valores podemos encumbrar al pedestal minimalista sin olvidar las razones que nos llevaron a vaciarlo de una forma tan sistemática. Dicho de otro modo, cómo podemos seguir siendo modernos después del modernismo, cuál sería la condición crítica de posibilidad para seguir confiando en nuestra capacidad de elaborar proyectos históricos en un contexto de desfondamiento posmoderno intransigente con los grandes relatos. La crisis de la (metafísica de la) identidad (y de identidad de la metafísica) provocada por la modernidad nos avoca a construir formas de subjetivación –humanas, demasiado humanas– que nos permitan estar intelectualmente presentes y razonablemente activos en el proceso de realización de nuestra personalidad individual o política. Y nos obliga a hacerlo sin olvidar las razones por las que bajamos del pedestal los modelos dogmáticos y las prevenciones ante las tecnologías de la representación que ayudaban a encumbrarlos, fijando nuestra atención en el lenguaje, en el carácter eminentemente ficticio, artístico, es decir, autorreflexivo, de esta definición.

Adrián Alemán (izq.),
Luis Palmero,
Pepe Herrera (dcha.)
Instalación
Taller “La Cámara”, 1989

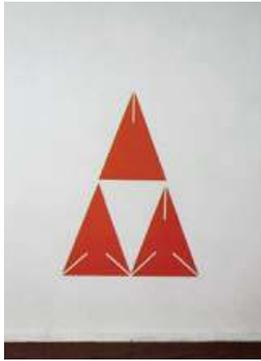


Francis Naranjo
Silencio oscuro, 1998
Madera, esmalte, cristales,
elementos electrónicos
170 x 30 x 160 cm.



Durante décadas este problema fue implanteable en Canarias, presa de un determinismo positivista que nos inducía a pensar que el ser isleño estaba determinado por una geografía inmutable (“el hombre en función del paisaje”). La extendida convicción de que la identidad canaria no está ligada a la historia sino a la naturaleza hacía imposible entrar en el espacio intelectual de la modernidad, definido por una irremisible crisis de identidad. Y la atmósfera cultural transvanguardista, pese a su alto grado de cinismo, tampoco favorecía, con su apuesta por el *genius loci*, este ingreso. De manera que los artistas canarios que quisieron sacudirse el determinismo implícito en la tradición de la escuela Lujan Pérez y el informalismo, pero no querían dejarse llevar por los fuegos de artificio del posmodernismo transvanguardista, no encontraron a mano más referentes que la

abstracción estadounidense de campo de color. El arte canario de los 80 se adentró así por el territorio del nihilismo justo cuando este reclamaba su repoblación. Si la abstracción norteamericana sirvió inicialmente para hacer tabla rasa con el neoregionalismo (no sin muchos intentos de ver islas flotando en sus campos de color) fueron la abstracción alemana (de Palermo y Knoebel) y brasileña (de Volpi y Tarsila de Amaral), acompañadas del posminimalismo de Tuttle y, posteriormente, de The-riren, las que crearon la genealogía formal de la *poética de la contención* –que mostraba, por otra parte, sintonías con Cristino de Vera–. Un grupo de artistas reunidos en torno a la revista *Sintaxis*, fundamentalmente José Luis Medina Mesa, Pepe Herrera y Luis Palmero, cuya nómina se amplió en “La Cámara” con Adrián Alemán y Carlos Matallana, cultivaron una sensibilidad muy alejada



José Luis Medina Mesa
Sin título, 1980-1
óleo / tabla
65 x 150 cm.

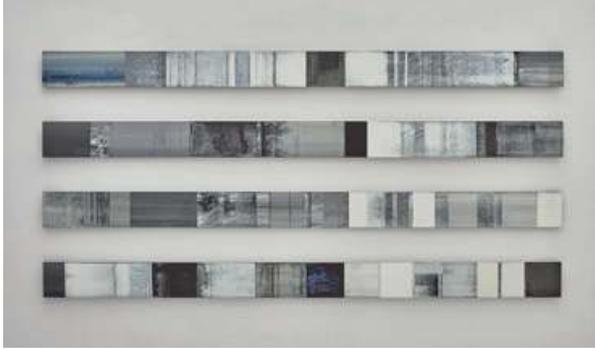
de la que promovían el posmodernismo transvanguardista, el multicultural y la crítica local. Una sensibilidad que parece responder al retrato que Domingo Rivero hiciera de Alonso Quesada: “humilde y altanero, porque su vida fue pobreza y poesía”. Se trata en efecto de un arte que mezcla precisión y levedad en un rigorismo amable que interpreta la estética como capital ético.

Esta sensibilidad, que en otros lugares he llamado “calvinista”, no tanto por referencia al “puritanismo” de la iglesia reformista como a las propuestas de Italo Calvino (levedad, exactitud, visibilidad, consistencia...) se extendió luego a través de los jóvenes artistas —especialmente Manolo Cruz, Drago Díaz y el propio Adrián Alemán— que comenzaron a dar clase en la facultad de arte de la Universidad de La Laguna a principios de los 90. Dejaré la descripción de esta sensibilidad para una próxima publicación, y me limitaré a enumerar aquí las que me parecen sus características más definitorias: una elocuente contención expresiva, que provoca un retardo enunciativo, formalizada fundamentalmente a través de dos vías. Por una parte, una geometría amable que busca reflejar en la forma una disciplina mental, un talante, que fija la atención en la decisión implicada en la configuración y el modo de proceder. Por otra, una sensibilidad hacia el vacío que parece querer “espacializar” y ritmar su pensamiento. Un pensamiento, por cierto, “hecho a mano”, siempre con una característica apariencia de fragilidad y de “precaria necesidad”, una precisa indefinición formal con un evidente sustrato poético. A menudo acompañado de un color matizado, agradable, afectivo y evocador, lúdico y seductor, que parece querer restarle rigidez a la precisión con el fin de *instruir deleitando*, de dar ejemplo (y no tanto lecciones o consejos), de transformar las conciencias haciendo atractivo un talante y no tanto haciendo convincente una ideología.

Esta poética de contención se desarrolló en paralelo, y con muchos puntos en común, con una *estética del (re)pliegue*, que, evolucionando desde el lenguaje de la llamada “generación 70”, reinterpreta el aislamiento no cómo un estigma sino como una oportunidad para

Francis Naranjo
Naturaleza soportada, 1996
Instalación
Medidas variables





Gonzalo González
Suite. La noche era un latido de sal, 2012
 Acrílico / aluminio
 102 x 214 cm.

construir, con los restos del naufragio de la modernidad, un territorio simbólico temporalmente autónomo al resguardo de los embates del nihilismo. Esta poética, cultivada por Gonzalo González y Juan Gopar junto a algún otro artista de su generación como

Juan José Gil, creo que es el fruto del compromiso con la tradición cosmopolita de la pintura abstracta de “campo de color” sumado a la determinación de trabajar en Canarias. Esta decisión de permanecer físicamente en un sitio y mentalmente en otro obliga a estos artistas a asumir una asincronía con respecto a sus propios “interlocutores” que se hizo patente desde su inicial compromiso con una tradición moderna que asumieron ya periclitada. Pero lejos de abjurar de sus referentes –como aconsejaba el gusto posmoderno por la veleidad y el antiestilo– decidieron evolucionar *a partir de ellos, dejando el rastro* de su progresivo abandono. La posterior evolución de esta deriva hacia el territorio de lo público y la memoria histórica incorporará los trabajos de Adrián Alemán y Néstor Torrens. Una vez más me limitaré aquí a dejar apuntadas las características de esta sensibilidad que, dado el carácter más heterogéneo de su nómina de integrantes, demanda una –espero que pronta– definición más extensa.

Plegando –real o pictóricamente– los planos de la representación, construyen un reducto frente a lo indefinido asentado en una poética del límite y la demarcación –vinculada a menudo con la metáfora del jardín–. Con los restos del naufragio del modernismo delimitan un territorio que les permite habitar su desarraigo y asincronía, convirtiendo la insularidad en una metáfora habitable y reconocible. Este espacio (temporalmente) autónomo les permite definir y articular –con un principio de orden no impositivo– un territorio distintivo, un sujeto espacial a partir de afinidades electivas: la propia trayectoria vital y profesional deja el rastro del consumo y la resignificación de los “residuos sólidos de la modernidad”. Esta versión “doméstica” de la utopía modernista adquiere, en un mundo carente de valores y

Guenda Herrera
Sitio, 1999
 Pintura / suelo y muro



marcado por la dispersión, una dimensión claramente política al definir dialécticamente un espacio —en medio del océano del nihilismo— desde el que proponer, sin dogmatismo, un orden seductor, austero pero acogedor. Progresivamente, este proceso de humanización del nihilismo derivará hacia el análisis, al sesgo, de las condiciones de posibilidad del monumento —y, por ende, de lo público— y la recreación de la memoria histórica.

Estas fueron, muy en síntesis, las vías por las que el arte canario posestatutario abordó —en los 80 y 90— el problema de la crisis de la modernidad, inyectando contenidos éticos contingentes en el espacio ganado al nihilismo, tratando de repoblar ese barbecho con especies “autóctonas” que no se alimentaran de los dogmas premodernos. Y, en líneas generales, sus propuestas encontraron una significativa continuidad en muchos de los artistas nacidos en democracia. Estas líneas de continuidad seguramente no marcan diferencias —en la medida en que sus temas y sus formas se inscriben en una tradición cosmopolita— pero, desde luego, abordan los problemas globales con unos acentos locales que creo que nos permiten hablar —en los términos arriba propuestos— de un arte canario contemporáneo. Un arte al que le resultó tan inconsistente imaginar un retorno nostálgico a una hipotética reconciliación entre el yo y el mundo (para el que la frivolidad transvanguardista, el exotismo poscolonial,

la autocomplacencia nacionalista, el cinismo integrado y el maniqueísmo apocalíptico aportaban tantos recursos), como impropio solazarse en el desarraigo y asumir que al sujeto no le cabe más papel que el de figurante en un escenario que sigue su propia dinámica autónoma (a la que la depredadora alianza de constructores cortoplacistas y políticos corruptos servía en Canarias de telón de fondo). Sobre un fondo de desarticulación y complacencia, sumidos en el proceso de desterritorialización capitalista y su “estética del *self-service*” —que privilegia la libre disponibilidad sobre la pertinencia y la capacidad de elección, el ingenio sobre el criterio, la movilidad sobre la orientación, y legitima el campo semántico del liberalismo global (desterritorialización, transculturación, fragmentariedad, libertad de elección, intemperancia, flexibilidad, sincretismo, consumo, hibridación...)— desarrollaron un trabajo contenido con una genealogía cosmopolita y un claro compromiso con lo local, que nos propone el compromiso político de definir los límites en lugar de superarlos o heredarlos.

Adrián Alemán
Hacia el paisaje, 1999
Basalto, bronce
90 x 60 x 120 cm.



Y NOSOTROS ALBY, CON NUESTRAS PARANOIAS

Una noche, como no en “Mi charcutería” (el bar de bocadillos que, durante un tiempo, parecía querer emular al restaurante Sotomayor de “Nuestro arte”), cruzábamos anécdotas sobre el circo del arte, las cifras astronómicas que mueve (obviamente en otras latitudes) y los infames personajes que las manejan. Cuando la melancolía comenzaba a hacer mella en nuestra moral al certificar la enorme distancia que medra entre lo que nosotros pensamos que es y lo que el arte realmente es, Ricardo Trigo dijo a modo de colofón: “y nosotros, Alby, con nuestras paranoias”. No se me ocurre mejor modo de resumir la existencia de una comunidad de artistas que no han buscado sitio en el mercado ni tampoco en las trincheras contra el capitalismo. Paranoicos, porque ven lo que solo ellos ven: que el arte no puede encajar en el sistema pero tampoco tiene fuerza para hacerlo tambalearse. Esa inadaptación les obliga a asumir el consejo duchampiano de pasar a la clandestinidad. Para ello no tienen que ponerse un pasamontañas: cuanto más a cara descubierta actúen más probabilidades tendrán de pasar desapercibidos. Esa es la gran ventaja de los cubos blancos en provincias, que incluso en los círculos locales gozan de menos consideración que un solar. Hoy la práctica del arte (tal y como la concebimos) resulta irrelevante: sabemos que no gozamos de autonomía suficiente como para hacer valer un criterio informado sobre nuestra práctica profesional ni siquiera dentro de la propia institución, que cualquier advenedizo con un chiste políticamente correcto, una propuesta mercantil, un guiño a la moda o sencillamente el teléfono de un consejero, puede neutralizar un trabajo bien hecho. No ya porque lo desplace, que no sería lo más grave, sino porque *lo diluye* en un *totum revolutum* que hace imposible sostener el frágil criterio que permite distinguir lo bueno de lo malo. Lo demoledor de este panorama no es tanto que nos impida alcanzar el éxito personal como que nos haga perder la posibilidad de desarrollar un compromiso creativo con el propio fracaso. Hasta nuestra propia paranoia requiere una estructura, una jerarquía de hechos diferenciales que se ve constantemente amenazada por una economía de la contingencia que destruye cualquier sistema de referencias. De ahí que solo las pequeñas comunidades clandestinas de autoreconocimiento puedan sostener su propio castillo de naipes. En Canarias, en los últimos años, hemos gozado, en un clima de absoluta precariedad, de esa comunidad de atención mutua, articulada en torno a sensibilidades no excluyentes, con su propio sistema



de referencias, que hoy siento realmente amenazada.

Desde mi punto de vista, los artistas que integran esta exposición guardan claras afinidades con las estéticas de la contención y el repliegue antes comentadas. Afinidades que seguramente se han filtrado a través de canales de interlocución indirectos (no hay que olvidar que el arte canario es muy “académico”). Persiste en ellos la voluntad de aportar soluciones humildes y contingentes –pero con un punto de altanería– sobre un fondo de crítica a la representación, soluciones formales que, no obstante, implican un trabajo de auto-construcción que presupone una subjetividad alternativa y contagiosa que le da nervio político a la tensión formal de su rigor abstracto y, sin embargo, seductor. De hecho, creo que ha cambiado menos el tenor del arte canario que el contexto de esta genealogía. Básicamente porque en la generación anterior el estatuto del arte no estaba en entredicho. El entusiasmo de los 80 acalló completamente las voces que en los 70 clamaban por superar el arte y convocaban a sus funerales. Voces que hoy vuelven a escucharse (fuera, por supuesto de las ferias de arte integrado). Por muchas razones (ya comentadas), entre las que ahora quisiera destacar el hecho de que la crisis invite a olvidar, por fin, la expectativa de que el mercado –que jamás existió en Canarias, al menos para los canarios– pueda tirar del carro de una producción cultural que necesita encontrar otros espacios de desarrollo. Espacios (que habrán de seguir siendo) institucionales (aunque simulen no serlo) para los que, curiosamente, ahora sí que se cuenta con unos escenarios soberbios que en los ochenta no existían. Vamos siempre con el pié cambiado. Mientras que en el mundo exterior florecen las convocatorias de proyectos apocalípticos como mecanismo para dinamizar el arte tras el colapso del mercado (y el advenimiento de la economía del exceso⁵) en Canarias han proliferado los espacios institucionales (los cubos blancos) que no gozan del prestigio de las nuevas institucionalidades pero que, sin embargo, tampoco disponen de los presupuestos que requiere el arte integrado. El resultado de esta paradoja es una curiosa “areasesentización” del museo que (afortunadamente) asume que no tiene capacidad (ni económica ni moral) para competir en un mundo integrado pero que tampoco tiene muchas posibilidades de integrarse en el apocalíptico (dedicándose decididamente a la economía cultural de servicios⁶). Desde esta tierra de nadie quizá puedan promover proyectos que permitan articular internamente esa constelación de influencias que llamamos “arte canario contemporáneo” cuya potencia centrípeta

5. Denominamos “economía del exceso”, por contraposición a “economía de la carencia”, al fenómeno histórico que nos enfrenta al hecho de que, aunque el mercado siga pretendiendo sustentar su creciente negocio en la ficción de que el número de genios y obras maestras por siglo es muy limitado, lo cierto es que hoy nos toca lidiar con una ingente cantidad de artistas y obras de una calidad muy similar que dificulta la creación de un canon de figuras exclusivas. Amplió esa idea en 2011, “Proyección e investigación artística”, en *25 ft. '10. Orientaciones*. www.rsalas.es.

6. En una línea similar, por ejemplo, a la de “La casa encendida”, de la Fundación Montemadrid (ejemplo que nuestras fundaciones bancarias, por cierto, están a años luz de intentar seguir).

quizá no se corresponda con su solvencia académica. Las instituciones locales no pueden (ni pensar en) catapultar a los artistas al mercado (lo que quizá debería animarnos a dedicar los muchos recursos destinados a intentarlo en ayudarles a pagar sus facturas). Tampoco pueden travestirse al punto de imaginar que pueden promover institucionalmente iniciativas autónomas de la sociedad civil (a pesar de que esta es una solución esquizofrénica tan exitosa como inverosímil). Pero sí pueden (y deben) intentar que su trabajo nos ayude a escapar de la órbita de la paranoia. Pueden (y deben) tratar de favorecer la creación de ese “contexto aceptablemente articulado” por el que clamaba Ramiro Carrillo que permita que los esfuerzos (baldíos) de los artistas canarios por definir un espacio de autonomía basado en un compromiso personal por la contención y una apuesta por la necesidad –en el paraíso de la contingencia–, se pueda percibir contra un fondo repertorial que le reconozca su perfil político y ético.

Esa posibilidad es la que se plantea en la sala que sirve de introducción a esta exposición, en la que se encuentran las piezas de los “artistas invitados”. Permítanme aclarar este concepto. Inicialmente el proyecto tenía un claro perfil “historicista”: planteaba pasar revista a (parte de) lo sucedido artísticamente en Canarias en el siglo XXI comisariando obras ya realizadas que (casi) permitieran deducir una cadena causal de acontecimientos (que condujeran a percibir con claridad la existencia del arte canario contemporáneo). Inesperadamente (al menos para mí), todos los artistas de la exposición expresaron su deseo de producir obra específicamente para la muestra. Debo reconocer que, inicialmente, la pérdida de control sobre la obra a exponer me inquietó, pero el hecho de cocomisariar la muestra con una de las artistas integrantes en la misma, que planteaba además una obra muy específica para el sitio, acalló todas mis dudas, debo decir que *afortunadamente* (redactando ahora los presupuestos casi “hegelianos” con los que planteé el proyecto me han entrado unos sudores fríos que me hacen dar por buenos todos los errores que se hayan podido derivar de la pérdida parcial de control sobre la exposición). En todo caso, esta “areasesentización” de las salas nobles de TEA me interesó desde el principio. El cubo blanco, nacido para albergar el arte *mainstream* –relegando la investigación local a los 60 mts² del *Área 60*– se convertía de ese modo en un plató donde los jóvenes artistas locales podían enfrentarse a la escenografía del arte integrado con las facilidades para la experimentación que

solo puede proporcionar un espacio de visibilidad invisible. La buena acogida de esta propuesta por el propio TEA, a pesar de alterar notablemente el presupuesto inicial, terminó de disolver todas las dudas. Pero dado que el proyecto *Crisis?, What Crisis?* comprende tres exposiciones que deben integrar a todos los artistas significativos nacidos en democracia, estábamos metodológicamente obligados a “repartir” los espacios y los presupuestos de manera que cada artista participara en *una* exposición. Sin embargo, tampoco queríamos dar la sensación de que las sensibilidades con las que tratábamos de ordenar el trabajo de los jóvenes artistas canarios definieran departamentos estancos o movimientos coherentes e impermeables. Muchos artistas han traspasado en su carrera los límites de estas sensibilidades –que tampoco son en sí mismas incompatibles–, lo que nos incitó a crear la figura del “artista invitado”: un artista que tiene algo que aportar en una exposición que “no es la suya” (en la que gozará de un espacio y un presupuesto específico para el desa-

Moneiba Lemes
Sin título, 2014
óleo / lienzo
90 x 130 cm.



rollo de su propuesta específica) nos presta ahora una obra ya realizada para “ilustrar” el planteamiento de esta.

Las obras de Moneiba Lemes, Pérez y Requena y Alby Álamo nos permitieron, junto a una de las de Fernando Pérez, concedernos algunas licencias curatoriales para introducir la exposición. Fernando Pérez nos prestó *Placebo*, unas zanahorias de bronce que nos venían al pelo para plantear la dialéctica de base de esta exposición: existe un arte –que hoy goza de alta consideración académica– que trata de llevar al espectador a su terreno a empujones; y otro –menos considerado académicamente aunque más considerado en el trato– que prefiere la estrategia del palo y la zanahoria, tratando de seducirle con señuelos para que ni tan siquiera note que está desplazando su marco de referencias. El bronce le da un paradójico peso institucional a esta metáfora.

De frente, nada más entrar nos topábamos con las dos piezas más “programáticas” de la exposición. Le pedimos a Moneiba Lemes que nos prestara una de sus banderas *sin título*. El monocromo al viento, convertido en estandarte, era la mejor metáfora de nuestro proyecto de repolitización del modernismo. Moneiba es una exigua representante de lo que podríamos denominar “segunda” generación de la Escuela de La Laguna (si no fuera porque sus integrantes tiene prácticamente la misma edad que los de la primera). Como tal, hacía *pintura de género*, en la que el entorno cercano, cuando no directamente íntimo, jugaba un papel protagonista, *como fondo y como figura*. Su intento de definir las subjetividades en un entorno moralmente minimalista había remontado la relación entre lo personal y lo político desde el entorno situacionista, en el que solía ubicarse, no solo hasta Hopper sino hasta Hammershøi, Chardin y Vermeer. Eso no solo referenciaba el problema de la identidad, con frecuencia “naturalizado”, en un horizonte intertextual que subrayaba ahora su “naturalidad” narrativa (y la crisis de esta misma narratividad), sino que les permitía vincular los escenarios de la subjetividad con el ámbito de lo burgués. El problema de la (perdida de la) identidad se había visto con excesiva frecuencia desplazado hacia el territorio de la subalternidad y lo vernáculo, cuando, en realidad, era la clase media urbana la que se veía cada día más amenazada y desubicada. Estos artistas –integrantes de esa “clase”, como la pintura, en peligro de extinción– abordaron su trabajo en el entorno cercano, física y afectivamente, convencidos de que lo que les estaba ocurriendo personalmente a ellos era, sencillamente, lo que estaba ocurriendo; y, lejos de resultar



Fernando Pérez
Placebo, 2012
Bronce, acero, zinc
320 x 20 x 5 cm.
(detalle)

anecdótico o particular, tenía relevantes connotaciones históricas y políticas que seguramente se remontaban al nacimiento sincrónico de la pintura y la burguesía a mediados del XVI y culminaban con “la corrosión del carácter” en el posfordismo.

Y, en ese contexto, aconteció el 15-M, que también tendría una dimensión estética: aquella esperanzadora acampada, que le dio una nueva dimensión simbólica al “vivir a la intemperie” que los artistas canarios llevaban años tematizando, no solo nos hizo pensar que los sujetos podrían vivir de otro modo sino que *debían ser representados de otra forma*: ¿cómo representar la multitud como sujeto político preservando la diferencia de las singularidades? O, en los términos de Moneiba Lemes, ¿cómo darle unidad plástica a un conjunto de manchas planas? El viejo problema que intuyeron los pintores de la vida moderna –cómo representar en la urbe a la multitud, a esa masa de gente que se define en su indefinición– ha adquirido hoy una actualidad y una novedad que ninguna de las formas del modernismo fue capaz de intuir. Y Moneiba se ha inscrito en esta tradición que trata de reencontrarle sentido a esa forma taquigráfica de representar la multitud como condición del sujeto contemporáneo, de representar la democracia no representativa, y de hacerlo recordando, con una intertextualidad carente de afectación académica que este es el problema de la pintura desde su origen moderno, que *las superficies monocromas del modernismo deben ponerse a ondear y convertirse en banderas, las banderas de la comunidad de los que no tienen nada en común*.

Lo que está convirtiéndose *en capital* en el proceso de colonización de la vida en el posfordismo globalizado es el control de la representación de la subjetividad en la metrópolis. O, dicho de otra forma, la representación de la metrópolis como el campo biopolítico en el que la producción de subjetividades se vuelve antagonista. De ahí la importancia simbólica –y política– del interés de Moneiba Lemes por pintar un nuevo pasaje constituyente, por evolucionar de la pintura de género a la de historia sin abandonar el problema de las relaciones entre fondo y figura. Y de hacerlo enfrentando las formas de la abstracción –pues la definición del sujeto colectivo tiene tanto dimensiones fenomenológicas como ontológicas– con las tensiones de contenido social y político que las atraviesan.

Y es justo ahí donde el “cuadro” de Alby Álamo (otro ínclito representante de la Escuela de La Laguna), también desgajado –de manera más o menos virulenta– del contexto del resto de su pro-

7. Este cuadro está desgajado de una instalación unitaria –*Perfect 10*– que Alby Álamo expuso en el Centro de Arte La Regenta en la primavera del 2016 (véase pág. 112).

ducción –del que solo quedan las dos mancuernas que le sirven de columnas– nos sirve como contrapunto. Porque conviene recordar que el gran monocromo del nihilismo no es solo la bandera del nuevo sujeto político, es también el *photocall* del biopoder. El lienzo de Alby Álamo es, en realidad⁷, una colchoneta de gimnasio: el escenario del drama en el que la representación del sujeto –además de en una hipotética herramienta política– se convierte en un instrumento para disciplinar los cuerpos e inyectar el espíritu competitivo del capitalismo hasta debajo de la piel de los individuos. Individuos que aceptamos competir no ya con nosotros mismos, sino incluso contra nuestra propia decadencia. Una competición, por supuesto, planteada en una versión hormonada y superficial absolutamente desvinculada del “cuidado de sí” del que antes hablamos. La gran debilidad del capitalismo es que depende de la aquiescencia de la multitud a la que disciplina, de ahí la comentada importancia de representar este hipotético frente de resistencia. Pero su gran fortaleza es que, contra el fondo de nihilismo que resulta irrenunciable para cualquier fuerza de oposición que no desee convertirse en ideología, sus mecanismos de representación resultan mucho más gratificantes que los de las fuerzas de oposición (puestos a disciplinarse, quién no prefiere un cuerpo afectado a una estética de lo enjuto). El lienzo-colchoneta de Alby Álamo es, de nuevo en realidad, un paño de croma, el paisaje social inamovible pero infinitamente intercambiable contra el que se recortan todos los intentos de los sujetos por empoderarse. Y se agotan a sí mismos promoviendo el crecimiento distrófico de los músculos del narcisismo. De nuevo, como era de esperar en un miembro de la Escuela de La Laguna, un problema de fondo y figura.

Y es aquí donde la pieza de Alby se vincula con la de Pérez y Requena. *Formación tortuga* –una obra construida con mesas de oficina dispuestas de manera semejante a la tradicional formación defensiva de las legiones romanas– también está razonablemente forzada en esta exposición. Inicialmente se concibió como un comentario crítico al modo en que los administradores públicos –y en especial los gestores de las instituciones culturales– se parapetan contra la ciudadanía –y especialmente contra los productores culturales– en defensa de sus privilegios. Pero lo que ahora nos interesaba de esta obra era que Pérez y Requena, plenamente conscientes de que los puentes no ya con el mercado sino con los mecanismos de patrimonialización estaban absolutamente rotos, la plantearon de entrada como una pieza reversible, y aprovecharon el dinero (público) de

producción para prever el amueblamiento de su estudio (también conocido como *Oficina para la acción urbana*). Sobre esas mesas, una vez que abandonan su actitud defensiva, hemos visto cambiar pañales, diseñar páginas web, pinchar música en las fiestas, realizar obras de arte y leer sesudos libros de filosofía. Su reubicación –de nuevo temporal– en el museo nos parecía un forma perfecta de indicar que el cubo blanco ya no es un punto de llegada (como cuando las compras de Alfred Barr para el MoMA tenían carácter perlocutivo y hacían que la obra elegida pasara directamente al olimpo de la historia), sino una estación de paso, una casilla más del juego dadaista de los desplazamientos, los extrañamientos y las recontextualizaciones que permiten generar significados dinámicos absolutamente ajenos al maniqueísmo bipolar de “cubo-blanco-malo vs. mundo de la vida-bueno”. La vida social de las mesas nos brindaba un perfecto ejemplo para explicar que el arte, como dijera Nelson Goodman, ya no se deja definir a través de la pregunta *qué* (es arte) sino a través de la pregunta *cuándo* (ese objeto que no tiene ninguna característica que lo distinga ontológicamente de cualquier otra cosa, por ejemplo, una mesa) es arte. En este nuevo “cuando” de la *Formación tortuga*, en este nuevo escenario contextual, lo que adopta entonces una posición de combate no son los despachos de la administración, sino las mesas del estudio. Un estudio que, como reclamaba Orozco, ya no puede concebirse como un espacio de producción, sino como un tiempo de aprendizaje, indiscernible del proceso de la vida. Lo que ahora se trata de defender es la autonomía de la creatividad universal –el *General Intellect* de Marx–, a la que el estudio del artista sirve de metonimia, curiosa y temporalmente, *en el cubo blanco*. Frente a la alarmante colonización de la creatividad por un capitalismo omnívoro⁸ que ya no se apropia de nuestro tiempo de trabajo sino que pone a trabajar la vida misma, el principal cometido histórico del arte es la salvaguarda de la autonomía de la creatividad (crecientemente convertida en instrumento para la segregación de los integrados y los excluidos en el sistema) que ya no tiene nada que ver con una torre de marfil ajena al mundo (estas mesas han atravesado todas las instancias de la vida, a las que van y de las que vuelven con frecuencia) sino con un proyecto de resistencia a la plena integración de la creatividad humana al ámbito de la producción y el mercado.

Pero lo que quizá más nos interesaba de esa pieza era que, además, *todo esto adoptaba la forma de un cubo minimalista* al que, eso sí,

8. He tratado este asunto de manera más extensa en 2015, “Bits & Chips. Tecnologías para la relación”, en *Bits & Chips*. www.rsalas.es.

le habían salido una especie de púas de puercoespín que recuerdan a las espadas con las que el mago atraviesa la caja de las desapariciones. El cubo ya no es el pedestal que espera la figura de un nuevo héroe que *ponga los pies sobre la mesa*, sino el bunker defensivo de una autonomía antropológica constantemente amenazada.

El resto de las piezas de la exposición, realizadas *ex profeso* para la muestra o, al menos, replanteadas en la misma, ya no tienen una lectura curatorial tan ingerente. Una de las razones por las que nos pareció correcta la “areasentización” de la exposición era la de dejar bien claro que nuestra intención curatorial se planteaba en abierta oposición a la costumbre, tan en boga, de utilizar las obras de arte para ilustrar el discurso de los comisarios (invirtiendo así la vieja tradición de montar exposiciones para mostrar de manera articulada el trabajo de los artistas, y no para incardinarlo en los discursos).

Alby Álamo
Chroma Key, 2016
Pantalla Chroma / bastidor,
mancuernas



sos de época). Esta exposición no responde al planteamiento de sus comisarios, no ilustra su discurso, se limita a señalar unos rasgos concomitantes preexistentes y a analizarlos tratando de ponerlos en valor y en diálogo, entre ellos y con su contexto. Resulta completamente irrelevante si coinciden o no con los gustos o criterios del curador, que es aquel que “se cura” de las cosas, es decir, que se dedica a su cuidado y atención (y no a forzarlas a plegarse al discurso).

No obstante, las obras creadas para la exposición no contradijeron las concomitancias que se querían destacar en su planteamiento. Ubay Murillo, Lecuona y Hernández, Alejandro Gopar y David Ferrer formalizaron esa tensa afinidad del arte con el cubo blanco que hemos dado en llamar crítica institucional, desarrollando la convicción de que no se escapa a la institucionalidad evitando un espacio físico sino poniendo en evidencia las inevitables y convulsas relaciones que la creación artística negocia con su sustrato repertorial y sus discursos instituyentes. Una tarea continuista con la *renovación del compromiso* (esperamos que se perciba la tensión entre continuidad y compromiso y la inevitable renovación de sus términos) de determinar aquello que nos determina. Ricardo Trigo, Murillo y Lecuona y Hernández expresan muy claramente la convicción de que la autonomía e incluso la autoreferencia tienen menos que ver con el formalismo y el solipsismo que con una clara conciencia genealógica de la constelación de relaciones implicadas en una configuración formal, que juega un papel dialéctico en un determinado contexto. De esa misma autonomía hace gala el trabajo de Alejandro Castañeda, ejercitada ahora no tanto en el ámbito de lo repertorial como en el de lo disposicional, y traducida en una disciplinada precisión que subraya los tintes éticos de todas estas precisiones disciplinares. Alejandro Gopar, Laura González y Lecuona y Hernández ejercen la crítica a la representación y se comprometen con la contención expresiva y la suspensión del flujo ideológico del lenguaje. Chami An nos recuerda que el sublime romántico se ha trasladado de la naturaleza a los excesos de la cultura que ahogan el discernimiento en un sinfín de posibilidades que ella también se compromete a diferir en su propio bucle. Fernando Pérez, Castañeda y Lecuona y Hernández también se pliegan sobre la forma para retardar el flujo del significado.

Todos formalizan esos modos de proceder con una mezcla de contingencia y precisión, de contención y determinación, que se traduce en una geometría amable, elocuente pero reservada, en la que reverberan significados más sugerentes que informativos. Con ella parecen



Crisis?, What Crisis?
Cap.1
Sala introductoria

Pérez y Requena
Formación tortuga, 2013
(primer plano)

Moneiba Lemes
Sin título, 2014
(segundo plano)

ratificar los compromisos modernos con el nihilismo antidogmático, cuyas contradicciones, no obstante, admiten. Esa conciencia les plantea tanto una genealogía repertorial como la tarea de gestionarla con un criterio de necesidad y pertinencia que les dispone dialécticamente frente a la veleidosa estética de la posibilidad. Una tarea disciplinar que implica, no obstante, un trabajo sobre sí que brinda también un ejemplo de subjetividad autónoma que contrasta dialécticamente con los modos incontinentes y acomodaticios de la subjetividad contemporánea. Este talante se corresponde menos con un contenido que con un modo de proceder y de pensar que se expande por el espacio. Una expansión, no obstante, también contenida, que delimita un territorio intelectual autónomo que se adapta al cubo blanco no sin poner en evidencia sus desajustes. Este sujeto (una figura) espacializado (convertido en fondo) a través de los ecos de sus afinidades electivas en los límites de su propia (in)definición, plantea un ejemplo atractivo sin contenido específico (sin identidad, sin origen ni destino épico), acogedor, no impositivo ni pretencioso, sobre cómo habitar el nihilismo (sin disolverse en él).

Y, de este modo, afrontan los problemas transdisciplinares de un mundo globalizado necesitado de formas de subjetivación autónomas desde una autonomía disciplinar “contagiosa” al tiempo que se inscriben en una tradición local que les proporciona una compleción sin determinismos.

ALEJANDRO CASTAÑEDA

Quizá la aportación más coherente con el planteamiento de la exposición (y, en consecuencia, con la sensibilidad “calvinista”) proven- ga paradójicamente del artista más joven. En un contexto artístico eminentemente “tematizado”, en el que las obras, incluso cuando se integran en el espacio repertorial de las artes son suficientemen- te icónicas como para leerse con facilidad al margen de códigos eruditos, las piezas de Alejandro Castañeda no pueden entenderse (más que en una dimensión torpemente formalista) al margen de la “tradicción de la crisis del modernismo”. Un entendimiento que en modo alguno se ofrece a una intuición no formada. Por supuesto, eso no quiere decir en absoluto que no hablen de otra cosa que no sea el arte: ya vimos como el retardo enunciativo planteado por la tautología modernista debía entenderse como un posicionamiento dialéctico tanto frente a la secular vocación representativa del ser humano como a su expresión *kitsch* en las industrias de la cultura. Desde luego, el “abstracto estricto” de Castañeda hace referencia a ese grado cero de la significación en el que más adelante incidiremos al hablar de la obra de Laura González, Alejandro Gopar y Lecuona y Hernández. Pero lo hace a través del repertorio del arte. Una con- cesión disciplinar que se compensa con una disminución del nivel de aura que podría parecer que adquiere tintes irónicos (y, por lo tanto, posmodernos) al practicarle la taxidermia a un móvil de Calder o al remedar el monocromo con baldas de estantería metálica o el cua- drado suprematista con un tablero de chapa marina. Pero pronto percibimos que la cita no es en absoluto paródica. Desde luego, los materiales, de tono “destemplado”, quieren apagar intencionalmen- te el halo trascendente de la tautología (a la manera posconceptual: usar estéticamente elementos vulgares y vulgarmente elementos estéticos), pero solo para reivindicarlo por una senda más contin- gente. La precisión con la que Castañeda plantea las relaciones entre piezas denota un claro intento de reeditar la costumbre artística de aplicar con el máximo grado de necesidad decisiones de la máxima contingencia. Ver montar a Castañeda —a pesar de que él se queja de mi obsesión kitsch por seguir la moda del *making off* documentando el montaje— se me antoja fundamental para percibir la dimensión performativa de unas piezas aparentemente estáticas: cada milíme- tro de diferencia en la disposición relativa de las piezas parece cru- cial dentro de un proyecto que reclama la máxima autonomía para su configuración (al mismo tiempo que las piezas parecen querer

Alejandro Castañeda
*Ensayo VII: la serpiente, el
neón, la pintura y la antera,*
2016
Instalación (detalle)
Madera, taxidermia, acero





Alejandro Castañeda
Ensayo VII: la serpiente, el neón, la pintura y la antera, 2016





Alejandro Castañeda
*Ensayo VII: la serpiente, el
neón, la pintura y la antera,*
2016
Instalación (detalle)
Neón, acrílico, madera

marcar distancias dentro de un conjunto que, en virtud de esa tensión, adquiere aire de instalación). Las obras de Alejandro se llaman *Ensayo*, no solo porque desarrollen una especie de ciencia de la intuición sino porque este género, a diferencia del tratado, no persigue tanto la correspondencia con un referente exterior como una precisa cohesión interna en la que se dan cita coherencia y contingencia. Y esa exacta determinación de cómo debería ser aquello que se deja bien claro que podría ser de cualquier otra manera no se persigue para procurarnos el disfrute de un feliz equilibrio formal, sino para hacernos partícipes por simpatía del compromiso de autoexigirnos un comportamiento especialmente cabal *precisamente* en esos ámbitos del comportamiento en los que –como en el estético– este criterio interno de necesidad no se corresponde con ninguna finalidad utilitaria.

Alejandro Castañeda
*Ensayo VII: la serpiente, el
neón, la pintura y la antera,*
2016
Instalación (detalles)
Izq.: metal, taxidermia,
elástico
Dcha.: madera, taxidermia

Las propias características sintácticas de las piezas reflejan su contenido ético –hasta el punto de parecer “propuestas calvinistas para el milenio”: levedad, visibilidad, multiplicidad, consistencia, exactitud, austeridad, sobriedad, discreción, contención, equilibrio...–.



Las piezas, pese a su autonomía, no reclaman del espectador una interpretación hermenéutica puramente intelectual que no reedite el grado de compromiso que el autor invirtió en su configuración: si queremos que nos guste la obra –una decisión libre para la que el artista nos da, no obstante, argumentos– deberemos desarrollar –sorteando curiosamente el ocularcentrismo– una definida simpatía por los valores –engañosamente estéticos– que atesora. Pero esta inducción es eminentemente simpática, no resulta pedante, intelectualoide, moralizante o “perdonavidas”, sino seductora. No en vano, la obra de Castañeda es un lujo. El lujo de permitirse desarrollar una práctica absolutamente autónoma –que no responda a ningún tipo de expectativa funcional o utilitaria– en un contexto en el que este antojo personal pueda interpretarse como compromiso social por la mediación de un espacio institucional que nos permite reconciliar el desear y el deber ser. Este lujo no engorda, pero no sabemos si es pecado. Porque, por supuesto, el lujo resulta hoy tan políticamente incorrecto como exponer en un cubo blanco piezas de tradición modernista, o como utilizar pieles naturales de especies salvajes. Hoy ni los animales pueden resultar puramente ornamentales: tienen que trabajar dando espectáculo como las focas, curando el autismo como los delfines, detectando drogas como los perros o fecundando las plantas como las abejas. Hasta los artistas tienen que certificar su heteronomía: epatando al burgués, facilitando el blanqueo de dinero, entreteniéndolo a turistas, resistiendo al capitalismo o emancipando a la condición humana. Quizá por ello Castañeda plantee su compromiso con sus propias obsesiones (el 3, la piel, la tensión, los materiales destemplados...), como un lujo políticamente incorrecto: el de orientar la inteligencia y la sensibilidad, la abnegación y la excelencia hacia algo radicalmente improductivo, logrando convertir en un exceso de diletantismo aristocrático una balda de estantería metálica. El espacio que separa el mandarínismo de la apuesta política por la emancipación de la Inteligencia General del ser humano ante las exigencias productivas del capitalismo cognitivo es “*infradelgado*”. En él se instala el artista.

El modernismo, criticando el utilitarismo moderno, sentó paradójicamente las bases de la conversión de la cultura en espectáculo mediante una operación de camuflaje en la que el monocromo abstracto operaba como agente doble del pensamiento antagonista y del nihilismo capitalista.⁹

9. Alejandro Castañeda, texto inédito.

El arte de Alejandro Castañeda aborda sus propias contradicciones.

No las del artista, que, si las tiene, resultan irrelevantes, sino las del propio arte. Procede como si nada hubiera pasado: como si el cubo blanco no se hubiera visto afectado por sus connivencias con una cultura burguesa irrecuperable, como si este delito no se viera agravado por su versión provinciana en una estructura claramente pasada de escala, como si el monocromo y la abstracción no hubieran favorecido la estetización del nihilismo y la “gentrificación” de sus espacios y sus “tics” formales. Lo significativo es que no hay nada de inercia en el trabajo de Castañeda, que es plenamente consciente (no él que, si lo fuera, resultaría irrelevante, sino su propio trabajo) de todas estas circunstancias. Hasta el punto de exagerarlas o, mejor dicho, amanerarlas, porque el énfasis no es una característica propia de Alejandro Castañeda. De hecho, pareciera que le interesa expresamente exponer “tics” expositivos.

De ahí que convenga ver su obra *in situ*. Una exigencia que me resultaría intolerable –suele ser la que acompaña el discurso de los defensores del “pinto y punto”– si no fuera por el contraste dialéctico que marca en relación a los toboganes de Carsten Höller. En un mundo en el que el aura se recupera paradójicamente por la vía de una participación activa en una actividad pasiva, resulta significativo que aquí el cuerpo tenga que entrar en diálogo con un *feng sui* laico, practicar –en las propias palabras del artista– una “*flâneurie* de sala de arte”, que se va topando con “situaciones” y “acontecimientos” a escala, tics expositivos y gestos estilizados que combinan el más absoluto de los amateurismos con la más precisa de las profesionalidades. Una performance que tiene menos que ver con la expresión corporal o el activismo político que con ese “sentir los sentidos” que nos produce el malestar de una gripe.

El correcto uso del material justifica su elección desde una obsesión; no es la obsesión romántico-genial, no, es la creencia en la presentación y

Alejandro Castañeda
Ensayo V (fragmento), 2015
Instalación (detalle)
Madera, plástico, pintura
líquida





Alejandro Castañeda

Ensayo VII: la serpiente, el neón, la pintura y la antera,
2016

Instalación (detalles)

lza.: madera, lino, lienzo,
grafito líquido

Dcha.: proyección digital de
película de 16 mm interveni-
da, sonido invertido, acrílico
metalizado / pared

10. Alejandro Castañeda,
texto inédito.

representación de un uso y concepción diferentes del tiempo marcado por el sistema neoliberal de control a través de lo matérico, su agencia y la manufactura. Una comunicación rupturista que tiene que ser experimentada no solo con el ojo, sino con la presencia del sujeto en un espacio real (aséptico) que es transitado, en el que se plantean situaciones de riesgo para una ergonomía convencional. Aquí entra en juego la relación performativa entre quien lleva a cabo la puesta en escena (yo) y quien pasa por ella (el otro), a través del elemento físico como registro.¹⁰

Desde luego es más emocionante correr delante de la policía, pero igual de simbólico. Dudo mucho que el cuerpo –al menos el mío– perciba esas tensiones disposicionales que a Alejandro le parecen innegociables, pero sin duda percibe la puesta en escena del compromiso que supone no negociarlas. El resultado es un aura nacida de una exactitud absolutamente contingente, de un formalismo de venta en Leroy Merlín, que ubica la lógica de la presencia y la representación fuera de la racionalidad neoliberal.

El objeto artístico recupera paradójicamente el aura, que en esta ocasión no se basa en el genio del artista o en la belleza de la obra, sino en su acontecer, en su apertura, en la expectativa de brindarle poesía a una

sociedad absorbida por la imagen plana, hambrienta y económica.¹¹

11. Alejandro Castañeda,
texto inédito.

Su obra estiliza su improcedencia, pero ni recurre a la retórica de la crítica institucional para imponerse como penitencia la obligación de cometer los pecados, ni exagera estos pecados para inocularse esa profesión de cinismo autoconsciente que hoy sirve de vacuna para la improcedencia. Por momentos la obra de Alejandro Castañeda recuerda a Fluxus: realiza algo convencional con plena conciencia, pero sin adornarlo de épica intelectual o de cinismo humorístico. No confía en que esta autoconsciencia nos libere de la futilidad de los gestos ni de la responsabilidad de repetirlos, ni siquiera que nos emancipe. Solo señala el *inframince*, la distancia infinitesimal que se abre entre realizar convencionalmente actos convencionales que responden a liturgias que no gozan ya de justificación histórica o intelectual; y realizar una ceremonia de la precisión que convierte el cinismo en un acto de inteligencia. La diferencia con Fluxus es que, en el caso de Castañeda, la actividad en cuestión consiste en realizar exposiciones en salas de arte, una actividad tan convencional como la de realizar acciones fuera de una sala de arte. Si tienen razón los posmodernos y es cierta la máxima de que no hay distancia entre el arte y la vida, también habrá que aplicarla a la triste convicción de que nunca escaparemos a las contradicciones de una cultura que es, al mismo tiempo, el instrumento de y el tratamiento contra la barbarie.

Castañeda parece considerar que la cultura no tiene nada que ver con ese empaquetado de usos y costumbres vernáculas *prêt-à-porter* al que últimamente nos referimos con el término, sino, todo lo contrario, con la prestación de servicios y recursos para aprender a despreciar su vulgaridad. Sin duda, podemos dejar de hacer arte —lo poco que le falta a las obras de Castañeda para convertirse en una estantería o una repisa parece sugerírnoslo—. Pero si decidimos hacerlo, cabalmente, no podemos ni siquiera imaginar que el elitismo, casi el dandismo, implícito en esa decisión pueda expurgarse por algún acto de constricción que nos libere del pecado original de una vez y para siempre. Con el gesto de “crítica institucional” que supone incorporar en su instalación la puerta de emergencia, parece indicarnos *“the last exit”: enjoy*. Eso sí, debemos disfrutar de la perversa translocación de las micropolíticas del deseo de la máquina capitalista. Es la (mala) conciencia de lo bien que queda la obra de Eliasson en las revistas caras de decoración lo que nos obliga a desarrollar el sentido del equilibrio que Alejandro Castañeda estiliza.

Ubay Murillo
La demolición (composición No. 3), 2012-16
Instalación





UBAY MURILLO

Si en Castañeda los juegos de balance y equilibrio son fundamentalmente materiales, en el caso de Ubay Murillo son más conceptuales. En su calidad de destacado miembro de la Escuela de La Laguna su trabajo versa también sobre las relaciones entre la figura (referida con frecuencia en primera persona, ya sea del singular o de un plural que define un círculo íntimo) y el fondo (generalmente un espacio de tránsito que en absoluto implica la supuesta deshumanización del famoso no-lugar sino, bien al contrario, la facilidad con la que domesticamos la transitoriedad). Muchos de sus compañeros eligieron como fondo el piso –o estudio– de alquiler¹². Ubay eligió el hotel, un entorno tan familiar en Canarias como el propio hogar. Ni que decir tiene que, en todos los casos, esas relaciones eran problemáticas: el simultáneo y contradictorio fomento capitalista de, por una parte, el narcisismo y, por otra, la inestabilidad de las condiciones para el desarrollo de la propia subjetividad, definía la angustia que les tocaba habitar. Ese desasosiego, que siempre fue genérico incluso en su expresión más micropolítica, ha ido desbordando en todos los casos, pero especialmente en el de Ubay Murillo, los fondos inicialmente definidos.

Del mismo modo que la vida hotelera en familia –y de vacaciones– sirvió como chispa conceptual en el año 2001 para generar toda una línea de trabajo sobre el turismo (como superestructura que me permitía plantear incursiones en otros ámbitos y, a la vez, como motivo de reflexión), también la vida viajera de los primeros años con mi mujer y aquellas horas muertas de salas de espera y avión, sirvió para adentrarme en el fascinante mundo de las “revistas femeninas” compradas en aeropuertos. Ahora, son estas revistas, lo que se publica en ellas, de lo que se habla y las imágenes que las pueblan, lo que da pie y piel a mi trabajo. De algún modo es “superestructura”, porque es el campo donde me muevo, el parámetro, el límite donde encuentro los temas. Pero también me sirven como soporte físico para realizar la obra (los collage y algunos de “sus derivados” por ejemplo).¹³

12. Véase Ramiro Carrillo, 2011, “Ética del cuadro sin marco [o estética de los muertos vivientes]”, en Martín y Sicilia, *Black Friday*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife.

13. Ubay Murillo, texto inédito.

Si las vacaciones le sirvieron inicialmente para plantear en primera persona unas condiciones de vida genéricas, la “emancipación” de Ubay Murillo (que, como la de toda una generación de españoles, supuso no ya la pérdida del derecho a vacaciones pagadas a costa de la pensión de los progenitores sino directamente el exilio) le obligó a trasladar el campo de sus análisis sobre la fenomenología del lujo al más asequible escenario de las revistas de moda pija. Revistas que, por el mismo precio, le servían de referente, soporte y material –una

vez más, fondo y figura— y donde descubrió Ubay una nueva fauna de sujetos mórbidos confusamente recortados frente a un telón de deseo y voluptuosidad. Pero si en los hoteles el efecto disciplinante de la concupiscencia se ejerce sobre cuerpos en taparrabos, en las revistas de moda el fondo (oscuro) de sus “promesas de felicidad” se adhiere a la figura, la envuelve y fagocita hasta convertirla en un mero expositor de un cuerpo material. De la misma forma que, según el conocido relato Benjaminiano, los emigrantes recién llegados a la metrópoli quedaban a principios de la revolución industrial extasiados ante las máquinas que les harían perder su trabajo, su modo de vida y su sentido de pertenencia a un lugar, al verlas expuestas como obras de arte en las exposiciones universales, ahora, según el relato de Ubay Murillo, los migrantes del posfordismo quedamos extasiados ante el lujo que marca la linde entre las únicas dos posibilidades de desarrollo personal que parece ofrecernos el sistema: estar *in* o *out*; literalmente, encontrar sitio en los barrios residenciales de la sociedad de la opulencia o amontonarse en el basurero social que crece por sus periferias.

En origen, la palabra francesa “chic” era una onomatopeya que hacía referencia al sonido que hacía la hoja de la guillotina al caer, en plena revolución, sobre los ajusticiados (fuera o no justicia lo que se aplicaba a los condenados).¹⁴

14. Ubay Murillo, texto inédito.

El “chic” no corta cabezas, fragmenta el cuerpo social, dispersa los perfiles de los sujetos que la lucha de clases fue dibujando hasta la consolidación del estado del bienestar. “¿Hace falta una Guerra o un bombardeo para pintar el horror de los fragmentos de cuerpos como hizo magistralmente Picasso (...)? Para mí resulta igual de escalofriante pensar en las consecuencias que la crisis ha provocado en los cuerpos (tanto social como físico)”¹⁵. Lo sorprendente es que, esta vez, los fragmentos no son imputables a una catástrofe (el famoso pico del petróleo, la casi olvidada capa de ozono, el incierto cambio climático, el terrorismo global...) sino a la (gestión interesada de la) morbosa fascinación por un lujo que ha descompuesto el deseo en las figuras de su propia degradación.

15. *Ibid.*

Progresivamente, los sujetos de Murillo desaparecieron tras el glamur de unos objetos que habían usurpado su agencia y su elocuencia. Pero incluso estos hombres invisibles parecían aún excesivamente íntegros. Finalmente, acabaron disolviéndose en el *photocall* al que el capitalismo nos convoca para “salir en su foto”. Las figuras de Ubay Murillo comenzaron a parecerse al trabajo de un retocador

fotográfico al que se le hubiera quedado el dedo pegado a la herramienta licuar y la lengua al cartón de LSD. Y el proceso de viscosa materialización del fondo mediático se consumó cuando la página de la revista dejó de ser un mero referente para convertirse también en soporte y en material pictórico de unos collages en los que el artista generalmente cubre la figura con recortes del fondo, produciendo una siniestra sensación de camuflaje en la que, no obstante, la desaparición del sujeto queda perfectamente equilibrada con la definición de su aura contra el fondo de lo indiferente (el hombre invisible parece traslúcido). Este proceso de licuefacción lisérgica de la figura en el fondo le ha terminado orientando hacia la pintura expandida.

Es difícil saber quién es uno mismo cuando se está rodeado de tantas imágenes que buscan decirnos cómo actuar, pensar y sentir. La lucha, en algunos casos quimérica, por definirnos (quiénes somos y qué podemos ser) contra ese gran “ruido” de imágenes que nos envuelven, no es diferente al gran desafío que ha caracterizado históricamente a la pintura: producir una figura que se diferencia y se abstrae del fondo. Lo que traducido en otros términos, humanistas si se quiere llamar, sería la pregunta acerca de la relación entre el Sujeto y la Historia.¹⁶

16. Jorge Sanguino, 2015, texto de sala para la exposición *Son días brillantes (la demolición)*, Ge Galería, México.

Enmoquetando el cubo blanco en gris burocracia, Uбай Murillo —que buscó un gris preciso que recordara las oficinas de la administración pública de la RDA— construye un *display* que, al mismo tiempo que resulta transitable, reclama claramente su condición de cuadro al marcar para el espectador un punto de vista anamórfico, exterior. Recuerda a los grandes dioramas de los museos de ciencias naturales, como si un cristal imaginario limitara un ecosistema de figuras disecadas. Una especie de gigantesco Sánchez Cotán en la época del arte de participación, que le permite al espectador meterse en el cuadro-ecosistema siempre que respete el “se ve pero no se toca” de la pintura. Sabemos que el cuadro ya no puede pintarse solo dentro del bastidor, que tenemos que buscar su contenido en sus afueras, en sus contextos, no en su ser sino *en su estar*. Sabemos que no es posible alcanzar una compleción sintáctica autónoma. Sabemos que en esta época “lo importante es participar”, que la pintura está mal vista porque degrada al participante a la condición de espectador, supuestamente pasivo. Bien está. Que pase el público dentro del cuadro. Pero tampoco olvidemos que el arte contextual o relacional, dentro y fuera del cubo blanco, no deja de ser otro teatrillo simbólico (tanto da si nos estamos refiriendo al arte apocalíptico o a las ferias de las industrias culturales) que pretende hacer pasar por participación la colaboración necesaria del espectador *en el mon-*



Uбай Murillo
*La demolición (composición
nº 3)*, 2012-2016
Instalación (detalle)







Ubay Murillo
*La demolición (composición
nº 3)*, 2012-2016
Instalación (detalle)

taje. Todo arte es participativo porque el espectáculo no tiene afue-
ras. Ni la institución arte. Toda obra de arte, por performativa que se
pretenda, no deja de ser un cuadro de gabinete de aficionado. Y todo
espectáculo participativo un *tableu vivant* que, como la taxidermia,
pretende superar en “efecto de realidad” a la realidad misma. Cada
diorama permite al espectador integrarse en un fondo congelado con
el mismo grado de agencia que podían tener los campesinos france-
ses observando las cosechadoras en la exposición universal, supongo
que para advertir que el esteticismo kitsch expandido es hoy la
Stasi del biopoder.

No es posible un acercamiento al arte –ni a la vida– que no esté
mediado por un escaparate simbólico, por mucho que pretendamos
quitar el cristal o limpiarlo hasta que no se note. Ahora que los es-
pectáculos con animales están mal vistos, los zoológicos se travisten,
ocultan los barrotes y los cristales blindados y nos hacen atravesar
pasarelas –que remedan los ingenuos intentos del teatro de van-
guardia por “superar la representación” alterando la disposición a la

italiana— rodeados de aves exóticas. Pero la jaula sigue estando allí, oculta a nuestra vista miope. Y las aves exóticas son de porcelana, por mucho que vuelen. Pero esta deducción epistemológica podría haber sido también inducida pragmáticamente: a Ubay Murillo le fascinó la inquietante similitud tanto de la ropa como de las actitudes de los modelos de las revistas que adquiriría en plena crisis con la moda de los años de entreguerras. Antes de que la degradación económica y moral de las clases medias en la república de Weimar se convirtiera en la analogía recurrente del discurso de izquierdas, esta ya la habían anticipado los *fashion media*.

La escena representada en el diorama parte de una cita culta y oculta que descubre, en el modo abstracto de ornamentar la ideología, la obvia continuidad formal entre el constructivismo y el *art déco*. Las obras que pretendían hacer tabla rasa de toda la tradición cultural para agasajar al hombre nuevo (un programa que, en plena revolución rusa no tenía mucho de metafórico) son formalmente análogas a las obras que pretendían instituir una religión aristocrática del arte a través de juegos de salón en los que la teosofía y el exotismo decadente se plasmaban en el diseño de objetos de lujo. Y esta extraña coincidencia cobra tintes aún más perversos cuando se repara en que los procedimientos de las vanguardias —tanto de la vanguardia de la política como de la vanguardia de la autonomía del arte— se incorporan a la caja de herramientas de los diseñadores de las revistas actuales de moda cara, plagadas de modelos con un marcado gusto decadente. “El lenguaje de la vanguardia fue plena y rápidamente asumido por los magazines de moda de la época inmediatamente posterior. Todo ese lenguaje radical ha sido traducido a un lenguaje de consumo”¹⁷. Las figuras del diorama de Ubay Murillo, cazadas del arte de los años 30, deberían estar en peligro de extinción de no

17. Ubay Murillo, texto inédito.

Ubay Murillo
La demolición (composición nº 3), 2012-2016
Instalación (detalle)



Ubay Murillo
*La demolición (composición
nº 3)*, 2012-2016
Instalación (detalle)



haber mutado –generando un ecosistema aberrante– en las industrias culturales del siglo XXI. El capitalismo omnívoro ha devorado todos los recursos que se pretendían revolucionarios; no solo las tipografías constructivistas, su retórica fotográfica, los procedimientos dadaistas del collage-montaje o los bloques compositivos típicos del eje Berlín-Moscú en los años 30, sino también el arte del cuerpo y la performatividad, la micropolítica de la cotidianidad o la movilización libidinal, característicos del arte apocalíptico setentero. El fraccionamiento del sujeto que Gros propuso para contrarrestar la falsa conciencia de integridad del sujeto burgués hoy es el paradigma de la subjetividad posfordista y el motor de su industria del consumo de diferencia e identidad: la cartografía estética que nos permite dividir el mundo del arte entre integrados vendidos a la industria del lujo y apocalípticos resistentes había perdido sustento intelectual incluso antes de plantearse.

¿Fueron los artistas de vanguardia víctimas o cómplices de ese descalabro corporal que sacudió y atravesó la primera mitad del s.XX? Es una pregunta muy compleja que no permite una respuesta unívoca. Lo que sí sabemos es que sus aciertos visuales, pensemos que esa gramática textual y visual que inauguran los artistas de vanguardia no es pura forma –gramma– sino un modo de ver y de pensar, fueron rápidamente asumidos por las revistas, los fotógrafos de moda y por un sistema que, paradójicamente, llevó las imágenes de vanguardia al imaginario colectivo a costa de anular su potencial subversivo (o eso parece a primera vista) y consiguió un beneficio económico enorme a costa unas imágenes que anticiparon y, en buena medida, ayudaron a visualizar la crisis humana del siglo XX.¹⁸

18. Ubay Murillo, texto inédito.

La sistemática destrucción de los sujetos (burgueses) que el imparable avance neoliberal ha consumado, no solo ha disuelto las figuras en el fondo de la sociedad del riesgo, también ha desfigurado las formas de la resistencia estética. En ese proceso, que se ha dado con las armas de la imagen en el mundo de la imagen, la contribución de las artes ha sido tan ambigua como indudable. El arte está plenamente integrado en el régimen escópico y caleidoscópico del espectáculo. Al descontextualizar esta (mala) conciencia desplazándola al cubo blanco Ubay Murillo nos obliga a reconsiderar unas dicotomías que ni por asomo pueden hoy, en el escenario de la estetización del mundo de la vida, plantearse en unos términos maniqueos que nos permitan distinguir con claridad el dentro y el fuera, ni en el plano de las víctimas ni en el de los verdugos. La resistencia solo puede plantearse en el mismo escenario en el que se retroalimenta.

Con referencias al arte Dadá y a los collages de J. Heartfield o R. Hausman, a la abstracción clásica y constructivista, al arte Minimal y al pos-minimal, pretendo construir un pequeño universo de referencias cruzadas que me sirve para poner en suspenso el mensaje que inicialmente se pretendía, dirigido a un mercado y a un consumidor, volverlo a inscribir en un mercado (el del arte, no hay que olvidarse de esto) y dirigirlo a otro consumidor, el espectador de exposiciones.¹⁹

19. *Ibid.*

Este proyecto parece más neobarroco que modernista, pero la contención de los flujos de la ideología en un bucle repertorial parece buscar rastros de necesidad que contrasten dialécticamente en un escenario definido por el exceso de posibilidad. Si el modernismo planteaba su solución por la senda de la alienación –que se pare el mundo que yo me bajo–, ocupada esa vía de escape no queda más salida que la inmersión, que obviamente no puede prometernos un espacio de pureza incontaminada (dialécticamente enfrentado a las

industrias culturales), sino una conciencia (del propio lenguaje) activa (dialécticamente enfrentada a una participación pasiva) que nos ayude a gestionar nuestras contradicciones y tratar de determinar aquello que nos determina.

En este punto la obra de Ubay me recuerda aquellos cuadros de Cristino de Vera en los que los planos grises nos invitaban a sentarnos a la mesa y nos ofrecían unas tazas, dispuestas como si esperaran comensales, que por su aparente falta de contenido más parecían figuras de una suerte de tablero de ajedrez relacional esperando que hiciéramos algún movimiento micropolítico. Un tiempo de discernimiento en una geometría barroca que, de alguna manera, conectó en los 80 con la generación de los Alemán, Palmero o Herrera.

RICARDO TRIGO

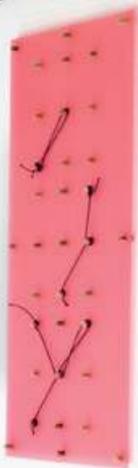
La obra de Ricardo Trigo se orienta en unas coordenadas relativamente similares a las de Ubay Murillo, aunque transita por campos muy diferentes. En todo caso, cualquier analogía que pudiéramos destacar respecto a la obra de Ricardo Trigo debe partir de la plena conciencia de que esta es indiscernible del propio carácter de su autor. Su mezcla de inteligencia y bonhomía le permite mantener un equilibrio entre sarcasmo e ingenuidad extraordinariamente productivo y difícilmente imitable. Ricardo Trigo selecciona cada temporada el “procedimiento de moda” –la “estética” del proyecto y la convocatoria competitiva, la mediación artística, el arte colaborativo, el arte público de incidencia social, la arqueología del presente, el archivo... y, últimamente, *la investigación artística y el nuevo materialismo*– y lo practica con un grado de rigor y autoconciencia que roza lo paródico.

En una primera lectura, Ricardo Trigo parecería el candidato perfecto para ilustrar esa estética de la ocurrencia de la que antes hablábamos, con una marcada tendencia hacia el vértice modal de la posibilidad que invita a disponer libremente del catálogo de recursos artísticos que la crisis de la modernidad ha puesto en nuestras manos. Pero mientras cualquier otro traspasaría la frontera del chiste o la monserga, Ricardo Trigo es capaz de instalarnos allí donde surge la duda sobre si los especímenes característicos que genera pueden ser analizados como taxones o son solo híbridos de una raza de laboratorio. Esa indefinición le permite a Ricardo Trigo desarrollar un metaestilo que recorre transversalmente su deriva por las diferentes modas y modismos: un arte conceptual en el sentido más clásico y

metacrítico de la palabra. Su arte, más que una definición del arte, parece una definición de la definición de arte. A ver si me explico. Entre 2002 y 2008 realizó lo que podríamos denominar una obra en formato “archivo *in progress*” que reunía en una página web, hoy tristemente clausurada –www.softwarelife.net–, sus muchas y variadas actividades de naturaleza artística. La web en su conjunto terminó convirtiéndose en un porfolio que incumplía de manera sistemática todas las especificaciones de la convocatoria competitiva a la que se enviaba. Los trabajos que en él se recogían recordaban un Fluxus convenientemente renovado e iban desde bajarse una película no excesivamente comercial del E-Mule para cortarle algunos planos relevantes y volverla a subir, hasta pagar con una subvención municipal a proyectos de artes plásticas una multa derivada de dejar mal aparcado un vehículo disfrazado de coche patrulla de la guardia urbana de ese mismo municipio; pasando por un rosario de *flashmobs* (rebautizadas como *absurdmobs*) consistentes en congregarse gente desconocida para manifestarse por las cosas más variopintas (porque el sabor de la coca-cola ya no es lo que era, por ejemplo) al objeto de provocar situaciones, relaciones y reacciones no encorsetadas (tanto en los participantes como en las compañías “amenazadas” por estas acciones de protesta). El proyecto –o, al menos, esa fase– acabó con una novela coral *Apios_PN: archivo de pequeñas interferencias en el orden social de Poble Nou*, producida gracias a otra beca de investigación artística con la que se contrató a colaboradores para fotografiar y grabar trozos de vida de un distrito barcelonés y unirlos luego en un relato rapsódico en el que cualquier parecido con la realidad no era pura coincidencia. La novela, como la mayoría de las obras *softwarelife* desencadenaba un proceso que incluía una delegación de responsabilidad en desconocidos que hacían de él algo imprevisible e incluso aleatorio, pero que siempre conservaba la esperanza de encontrar un principio de necesidad que parecía responder a la receta propuesta por Claramonte: dejar que unas cosas nos lleven a las otras. Los trabajos, siempre que era posible, estaban financiados con alguna de las muchas ayudas a proyectos artísticos que comenzaron a proliferar con el cambio de siglo. Esta inmersión en el *mainstream* parecía certificar la convicción de que la expectativa modernista de alienarse de las inercias de la realidad resultaba implausible. Al mismo tiempo, el sistemático despilfarro de todos los beneficios obtenidos por nadar a favor de la corriente parecía alentar la confianza en la posibilidad de mantener

Ricardo Trigo
Bad Weather for Mechanical Habits, Good Weather for Drunks, 2016
Vista general de la instalación





Ricardo Trigo
Drunk Oswald, 2017
Tipografía modificada, archivo ttf
Soportes variables

Ricardo Trigo
Handy Rule No. 5, 2016
Panel de polimetacrilato de metilo, tapones de corcho, mangueras de PVC, vino a granel y polvo de pared
175 x 95 cm.
Serial Deduction No. 2, 2016
Panel de polimetacrilato de metilo mordido, tacos de pared Fischer mordidos, tornillos industriales y polvo de pared
175 x 95 cm.

la autonomía dentro de la dinámica del sistema. Por eso las obras utilizaban con frecuencia la forma del bucle, que permitía volver las inercias contra sí mismas (como si quisieran traducir en clave posmoderna el proyecto adorniano, netamente modernista, de utilizar el concepto contra el concepto).

Más que desencadenar proyectos, Ricardo Trigo *se enredaba* en ellos. Sus proyectos políticos no tenían finalidad reivindicativa, sus proyectos participativos no demostraban especial interés por la idiosincrasia de los participantes, sus proyectos promocionales no producían ningún beneficio, sus proyectos conceptuales no generaban ningún conocimiento, sus proyectos colaborativos resultaban profundamente personales, y eso a pesar de que él mismo parecía un desconocido para sí mismo, incapaz de impregnar sus obras, pese a aparecer con frecuencia en ellas, de una personalidad marcada. Enredarse en un proyecto solo parecía servirle *para tirar del hilo*, desarrollando luego una disquisición metaartística sobre la artisticidad de los procesos, realizados todos ellos por la periferia del arte (aunque en el corazón de su *complejo* institucional). Ricardo Trigo parece que finge ser artista, aunque en realidad finge que finge ser artista y, por ello mismo, lo es, pero pasando esta condición por un alambique de autoconciencia que descarga su pasión, por una parte, de todo atisbo de ingenuidad y, por otra, de todo lastre de pedante discursividad, dejándose de paso por el camino toda la artisticidad que le impediría contemplar analíticamente su proceso.

En su obra no hay ironía porque es irrelevante saber si el autor se cree o no lo que afirma —ni siquiera resulta evidente que afirme



Ricardo Trigo
*Bad Weather for Mechanical
Habits, Good Weather for
Drunks*, 2016
Instalación (Detalles)



20. “Art as art” es un famoso texto de 1962 de Ad Reinhardt, parafraseado después por Kosuth en la fórmula “Art as idea as idea” con la que titulaba sus pinturas de definiciones.

algo—. Como buen artista conceptual, lo que afirma es el arte como arte²⁰, que lo que el arte dice es lo que hace. Pero Trigo es un artista conceptual posmoderno en el siglo XXI, en una época en la que el arte que se presenta como arte incluye una expansión disciplinar que desborda también la propia tautología. El arte ya no es arte en una placa de laboratorio, ni en un espacio aséptico, es arte en un contexto reglado cuya convencionalidad solo puede ponerse de manifiesto cuando esas reglas se aplican de una forma suficientemente sistemática. Por eso en el arte de Ricardo Trigo el contenido es la aplicación de las reglas de juego, con la misma convicción que escepticismo. El resultado es tan honestamente lúcido que, a menudo, parece legitimar la propuesta institucional de la que parte, que adquiere una credibilidad que seguramente no merecía: las convocatorias a las que “aplica” (ese anglicismo que parece haberse convertido en un género artístico) o responde—incluidas las mías— suelen ser tan previsible y sintomáticas que mejoran notablemente con la recreación de Ricardo.

Este proceso metareflexivo culminó en una serie de vídeos realizados ya tras el cambio de década (del que en esta exposición se muestra *Informational Circuit*, de 2011). Trabajos en los que la tautología conceptual y la lógica del palíndromo se adaptan a la línea de tiempo para narrar su propio proceso de convertirse en obras. Parten, como de costumbre, de un planteamiento—la propia decisión de hacer un vídeo como arte como arte— que desencadena una secuencia de explicaciones que se complican al verse obligadas a incluir las propias explicaciones convertidas ya en parte de la obra a ser explicada... la maraña suele incluir la propia manifestación de repleción del espec-

Ricardo Trigo
Preresolución No. 6, 2016
Panel de polimetacrilato de metilo roto, tornillos industriales, tornillos 3D (ABS), tacos de pared Fischer y polvo de pared 180 x 100 cm.



tador. Las obras son manifiestamente figurativas, llenas de anécdotas e iconos que, no obstante, trabajan solo como ejemplos para una arquitectura abstracta que, sin embargo, no logra contener todos sus paratextos, convertidos en obra en función de esa estructura auto-referente de una clara opacidad. Hoy hasta la tautología se muestra expandida.

Finalmente (o, mejor dicho, por el momento) esta vocación “meta” le ha derivado hacia la última corriente de moda –la investigación artística–, convenientemente sazonada con un aliño de nuevos materialismos –el último grito en filosofía– salpimentado de crítica institucional. Una investigación artística que desarrolla, como no, en paralelo a su tesis doctoral, y con una plena conciencia de su dependencia de procesos administrativos con un claro trasfondo político²¹. En aplicación de su tradicional método de trabajo, Ricardo Trigo se mete en un berenjenal, que parte en este caso del presupuesto metodológico de la crítica institucional: poner el fondo en primer plano, dirigir la atención sobre la tramoya que hace verosímil la representación. Estrategia que, en este caso, no se focaliza (directamente) en el cubo blanco sino (aparentemente) en todos los elementos materiales que suelen jugar un papel secundario en el *display* artístico. Su esquizofrenia²² autoinducida adopta de nuevo una forma casi paródica: no se focaliza en los apoyos conceptuales de la institución arte sino *literalmente* en aquello que sustenta las obras, desde los tacos y tornillos hasta los nuevos materiales que sirven de soporte a las artes visuales, especialmente a la impresión fotográfica –como el poliéster (Vivak®) o el PMMA (plexiglás®)– y la fabricación 3D –como el Terluran® (ABS)–, y que son fabricados por empresas icónicas del desarrollo técnico y científico. Como siempre en Ricardo Trigo, unas cosas le llevan a las otras y la más absoluta literalidad le arrastra a un sistemático rastreo de la genealogía de los materiales²³ que, a su vez, le mueve a investigar la historia de las grandes corporaciones de la industria química, lo que es casi tanto como decir la historia del progreso técnico. Esta deriva termina convirtiendo un simple taco en portador no ya de la obra, sino del discurso en el que esta realmente se sustenta.

El PMMA (polimetilmetacrilato) se ha convertido en un soporte habitual para las imágenes artísticas, especialmente fotográficas. Fue patentado como Plexiglás por Otto Röhm en 1933 y comercializado durante la segunda guerra mundial para la elaboración de las cabinas de aviones de guerra. El oftalmólogo británico Nicholas Harold

21. Vinculado al tratado de Bolonia, que obligó a los docentes de las escuelas de arte europeas a acreditar su trabajo por referencia a los parámetros universitarios de reconocimiento de la producción investigadora.

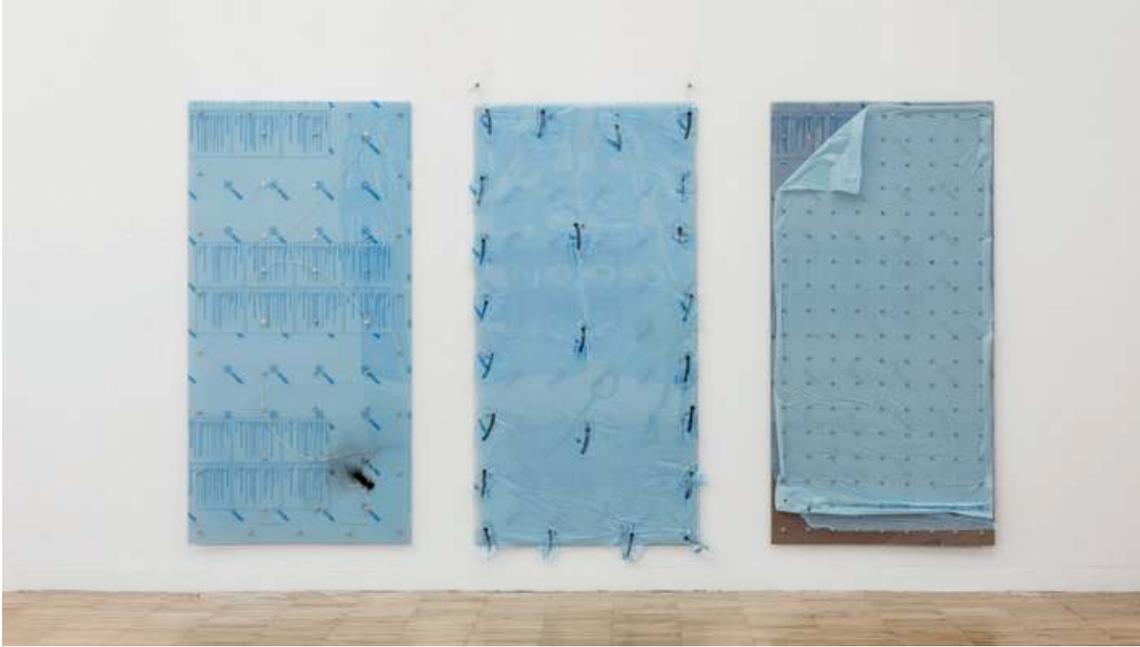
22. La esquizofrenia es una enfermedad que impide aplicar las jerarquías intelectuales que nos permiten discriminar entre todos los estímulos simultáneos que reciben nuestros sentidos.

23. Hasta donde yo sé, los nuevos materialismos, que no sé por qué no se llaman nuevos idealismos, insisten en que tan materiales son las cosas como las relaciones que –mediadas por la memoria y el hábito– se establecen entre las cosas y hacen de ellas tales cosas.

Lloyd Ridley descubrió que los fragmentos de Plexiglás que se introducían en los ojos de los pilotos de la *Royal Air Force* no provocaban rechazo en el tejido orgánico humano, por lo que se decidió a utilizarlo para el desarrollo de lentes intraoculares. El éxito de las lentes acrílicas animó a la fabricación de dentaduras postizas con PMMA, que actualmente es el material más utilizado en la elaboración de prótesis dentales. También de plástico, aunque no de PMMA, son los tacos de pared *Fischer* que soportan las piezas de esta exposición. Una de estas piezas, *Serial Deduction N° 2*, está realizada con 50 tacos mordidos por una dentadura postiza sobre Vivak®. A título de curiosidad, Ricardo Trigo nos informa de que el taco de pared de plástico fue inventado por el alemán Arthur Fischer que también inventó el *flash* sincronizado para aparatos fotográficos, gracias al cual podemos observar en este catálogo las piezas que integraban la exposición.

La empresa Bayer, que ostenta la patente del Vivak®, incluía en sus primeras imágenes publicitarias altas chimeneas humeantes, símbolo en aquel entonces del progreso. Hoy, por supuesto, el humo es sistemáticamente enmascarado en todas estas industrias, altamente contaminantes, que desean pasar por limpias. De ahí que *Mechanical Miracle N° 1* inscriba en un panel de poliéster fabricado por Bayer trazos de humo realizados con una vela sostenida por un brazo robótico. A pesar de que el brazo ejecuta siempre el mismo movimiento, exactamente definido por control numérico, el trazo del proceso químico desencadenado por la llama es tan incontrolable como los propios efectos de un progreso también racionalmente diseñado. Los gestos de humo –derivados de signos extraídos de un documento histórico de la empresa Bayer– se acompañan de reproducciones 3D de tornillos realizados con plástico ignífugo ABS –desarrollado por la petroquímica alemana BASF– de los que se hace colgar la pieza a través de un cable de impresión 3D, también de ABS.

Los tornillos comerciales (Hex, Allen, Phillips, Torx, Pentalobe, etc.) reproducidos mediante tecnología 3D e impresos con Terluran® (ABS), aparecen en varias obras (*Performing Attachments*, *Handy Rule N° 6*, *Mechanical Miracle N° 1*), bien para colgar las obras a la pared o bien como meras figuras (*Serial Deduction N° 3* contiene además una aspirina realizada de forma casera siguiendo un tutorial de YouTube, también sobre soporte Vivak® de Bayer). Los tornillos, siempre ocultos en las obras de arte y en sus “presentaciones en sociedad”, llevan inscrita en su propia forma la memoria del proce-



Ricardo Trigo

Handy Rule No. 6, 2016

Dos paneles Vivak, hollín de humo, tornillos industriales, tornillos 3D (ABS), filamento ignífugo para impresión 3D (ABS) y polvo de pared.
180 x 95 cm.

Mechanical Miracle No. 1, 2016

Dos paneles Vivak, tornillos industriales, tornillos 3D (ABS), hollín de humo, cortes láser y polvo de pared
180 x 95 cm.

Serial Deduction No. 3, 2016

Dos paneles Vivak, panel de corcho, aspirina, tornillos industriales y polvo de pared
180 x 95 cm.

24. Véase la “Conversación entre Ricardo Trigo y David Armengol” en 2016,

so de estandarización y normalización de esa misma sociedad, así como del posterior registro y privatización de estos complejos acuerdos internacionales sobre una tecnificación global que subyace a los desencuentros superficiales entre los humanos. Ricardo Trigo ha documentado la historia de todos estos procesos²⁴ y, de paso, ha digitalizado sus resultados para su posterior impresión pirata. De ese modo, saca a colación, por un lado, los esfuerzos corporativos por globalizar la producción y, sin embargo, privatizar un conocimiento que es, en buena medida, fruto del trabajo colectivo; y, por otro, la amenaza que la democratización de los procedimientos de construcción digital supone hoy para esos intentos de restringir el acceso a la información. A propósito de esta reflexión sobre la propiedad no ya del conocimiento sino de los consensos del procomún es de destacar el caso del tornillo Pentalobe —que aparece reproducido en *Preresolution N° 6*—, diseñado por Apple en 2009 para impedir a sus clientes el acceso al *hardware* de sus productos.

Por contraste, en *Handy Rule N° 5* y *N° 6* se dibujan patrones de desbloqueo de terminales móviles con sistema operativo de *software* libre Android, realizados también mediante copias en 3D de distintos tornillos industriales y cables de impresión, o bien mediante vino a granel introducido en mangueras de PVC ocluidas con tapones de corcho. El vino, que no puede faltar en las inauguraciones que se precien, es otro actor secundario de la liturgia artística que pasa aquí

Ricardo Trigo, La Capella /
BCN Producció.

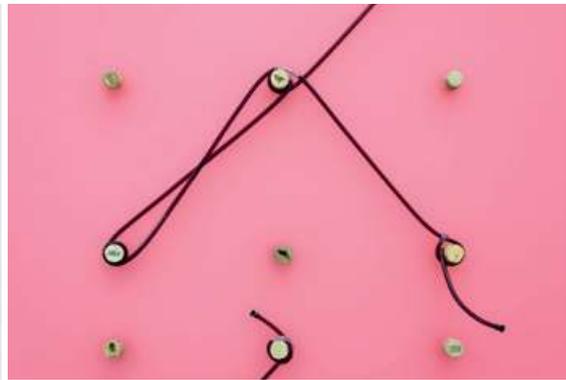
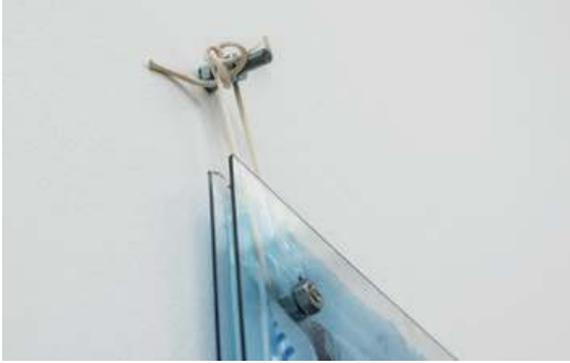
a un primer plano mediante un proceso de objetivación. Plexiglás es hoy propiedad de la compañía Evonik, que también comercializa el poliacrilato de sodio, disociado por primera vez en 1966 por Niles Bashaw, Bobby Atkins y Billy Harpe. Este compuesto es capaz de absorber hasta 300 veces su peso en agua, y no es tóxico, lo que lo hace ideal para la fabricación de pañales y nieve artificial. Pero, eventualmente, puede ser utilizado también para solidificar el vino, desplazándolo del ámbito del gusto al de la vista, el espacio natural del arte, lo que le sirve a Ricardo Trigo para recordarnos la presencia de este componente “estupefaciente-*chic*-relacional” en los procesos de recepción y legitimación de la cultura. El vino, que procede en su mayor parte de barricas a granel de productores anónimos, adquiere su pedigrí “autorial”, como el arte, en el momento de ser elaborado, embotellado y, sobre todo, etiquetado. Por cierto, según cuenta Ricardo Trigo, gracias al proceso de colonización tecnológica de la industria química inglesa y alemana, España, Portugal e Italia se convirtieron en los mayores exportadores del mundo de tapones de corcho, todavía hoy el material de mayor calidad para la conservación del vino.

Como colofón, el cable ignífugo para impresión 3D, los tornillos impresos, los tapones de corcho y la nieve artificial se queman ceremonialmente en una chimenea de etanol que hace de nuevo visible el humo hurtado.

En fin, toda esta metástasis digestiva –que aquí me remito a resumir muy brevemente– logra que un rumor de malestar (sobre el modo en que las corporaciones se infiltran, literalmente, por todos los agujeros de la vida, incluidos los soportes de la cultura) se escuche de fondo del monocromo modernista. Porque, si nos distanciamos apenas un par de metros de esta abrumadora información, lo que percibimos son cuadros monocromáticos cubiertos con gestos in-

Ricardo Trigo
*Bad Weather for Mechanical
Habits, Good Weather for
Drunks*, 2016
Estufa de ethanol, filamento
ignífugo para impresión
3D (ABS), tacos de pared
Fischer, tapones de corcho,
tornillos impresos en 3D
(cobre) y nieve artificial
Medidas variables





Ricardo Trigo
*Bad Weather for Mechanical
Habits, Good Weather for
Drunks*, 2016
Instalación (Detalles)

formalistas, desgarros matéricos, dibujos posminimalistas o esas retículas que Rosalind Krauss identificó como fundamento repertorial del modernismo. A cierta distancia, Ricardo Trigo parece estar pintando un Rothko sin pinceles, un Millares sin tela, un Tàpies sin cuerpo o un Tuttle de plástico. Quizá se trate solo de un paso más en el largo proceso de vaciamiento modernista.

Ciertamente, el procedimiento de desplazar un elemento de su lugar original para permitirnos ver lo que habitualmente opaca el hábito del significado es característico de las primeras vanguardias. Por otra parte el interés por los elementos portantes –por aquello que sustenta el arte– es rastreable incluso hasta más atrás, hasta el mismo momento fundacional del modernismo, cuando se inició el proceso de vaciado que fue extrayendo del cuadro la figura carismática, el trasfondo sagrado que la legitimaba, los procedimientos plásticos que la representaban, la liturgia que la auratizaba... La aplicación sistemática de la sospecha no habría de parar hasta llegar a la médula misma del soporte de la convicción. Pero precisamente, esa suspicacia nos hizo pensar que el soporte en realidad no era el lienzo, ni el bastidor, ni la pared del museo, ni siquiera la institución arte, ni los tacos y los tornillos, ni las grandes corporaciones que los fabrican:



Ricardo Trigo

Solid Wine, 2016

Caja de transporte para dos botellas de vino, dos litros de vino, poliacrilato de sodio, panel de polimetacrilato de metilo, dos tapones de corcho, tornillos 3D (ABS) y polvo de pared
20 X 10,5 X 34,2 cm.

Informational Circuit, 2011
Video HD 13' 29"

el soporte que se oculta debajo de la pieza y por detrás de su ámbito pretendidamente autónomo, hasta coincidir con *el sustrato mismo del capitalismo cognitivo*, es *la propia investigación*, la producción de conocimiento como última frontera del proceso de la infiltración corporativa en el mundo de la vida. Lo que Ricardo Trigo pone en evidencia en su trabajo –nunca sabremos si paródico– es que lo que soporta hoy el arte, convertido en investigación artística, es su sometimiento a las nuevas exigencias académicas de rentabilidad científica, a esa encubierta expansión de un estándar productivista que es capaz de encontrar equivalencias, allí incluso donde el dinero ya no llega, que logren aplicar un mismo rasero a cualquier producción del espíritu, ya provenga del campo de las ciencias más aplicadas o del arte más autónomo.

Ricardo Trigo convierte los elementos portantes en objetos de un proceso de investigación, lo que ocurre es que, en el capitalismo cognitivo, es ese mismo proceso de investigación –sometido a pautas de estandarización y homogeneización y él mismo estandarizador y homogeneizante– el elemento que soporta el arte²⁵. Con lo que, una vez más, Ricardo nos encierra en un bucle que, si bien no nos libera, por lo menos conspira para tratar de ralentizar su proceso de avance y, de paso, dejarnos entrever que la investigación no tiene solo una dimensión gnoseológica –relativa al conocimiento, la representación

25. Esto me recuerda al modo en que Broodthaers describía el papel que jugaba su obra: por una parte, el de “una parodia social de las producciones artísticas, por otra el de una parodia artística de los hechos sociales. Los

museos públicos, como por lo demás todas las instituciones culturales, no hacen otra cosa. Creo que un museo ficticio como el mío permite apoderarse de la realidad y de lo que se esconde en ella”. cit. en Catherine David, 1992, p. 221.

y, por lo tanto, el control— sino también una versión epistemológica o modal, relativa a la concepción de modos de proceder, de formas —inteligentes— de hacer lo que todo el mundo hace. Como siempre, Ricardo Trigo aparta nuestra atención de lo relevante para hacernos ver lo realmente relevante. Tras sus intrincados diálogos entre actores secundarios se desliza la forma. La forma —perversa— de operar dentro de las prácticas que se nos imponen, de una manera tal que reavive la confianza en que el arte siempre encuentre otra forma de producir conocimiento.

CHAMI AN

Si Ricardo Trigo tiene que lidiar con su propia esquizofrenia, Chami An se las ve con la colectiva. Su obra es claramente posmoderna, sus imágenes son siempre de segunda o tercera mano, imágenes de imágenes. De (más) imágenes. An, de las más jóvenes del grupo, es ya nativa digital, no tiene contacto con la realidad que no esté mediado por las pantallas. Y su relación con las imágenes es eminentemente sincrónica. Según cuentan los psicólogos, la generación criada con una videoconsola ha desarrollado una capacidad muy superior a la de sus padres para atender simultáneamente varias trayectorias en el mismo plano. Pero, a cambio, han perdido capacidad de ver “en profundidad”: el antes y el después de esas trayectorias quedan fuera de su campo de visión espacialmente ampliado. Uno de los dispositivos de Chami An, *As a Hit-story. Whatever you understood is alright*, parece bromear precisamente con esa condición. Interesada en disponer de un cierto canon repertorial —toda vez que el arte parece incapaz de plantear el suyo, quizá consciente de la posición irrelevante que ocuparía en el espacio ampliado de la visibilidad— recurre, como no, a los medios. Al parecer —no he podido comprobarlo— la CNN ofrecía una selección de las imágenes icónicas de la modernidad. Aunque supongo que ese canon, necesariamente atravesado por una línea de tiempo, se nos ofrecería ya en la versión plana de las pantallas, por si acaso, An pasó esa selección por la herramienta “buscar imágenes similares” de Google, que, esta sí, nos ofrecería ya el canon filtrado por el particular sistema de analogías de los algoritmos —que ofrece la versión “más plana” del “todo para mí deviene alegoría” con el que Baudelaire inauguró la modernidad—. En la posmodernidad, todo se parece a todo, pero eso no parece devolvernos una retícula de sentido más o menos articulada, sino una matriz proliferante que impide rastrear el sentido de las analogías en



Chami An

Hit,story. As redundant as it sounds, another dystopia, 2016

Vista general de la instalación



un horizonte que se antoja sublime. Como si quisiera comprobarlo, Chami An propone otro dispositivo *As a delay. I tried several times to be there before and after*, con el que “filtra” los resultados anteriormente obtenidos por una conexión lenta a Internet. Un procedimiento similar sigue en *As an emptiness. The encounter with a mistake*, en el que somete imágenes extraídas de documentales bélicos esta vez al “filtro” que proporcionan los errores en la conversión de los formatos de imágenes, para terminar componiendo un mosaico de 140 imágenes neutras. Todo este proceso plagado de errores es a su vez grabado en un vídeo, del que, para realizar *As a wanderer. Ten minutes of anesthesia*, se extrae cada cierto tiempo un *frame* en una calidad tan baja que convierte toda la imagen en un enorme pixel del color de su tono medio.

An ya había trabajado posproduciendo imágenes grabadas o fotografiadas sin cámara, es decir, robadas al flujo de la visualidad. Unas veces, “entonando” *frames* extraídos de documentales y obligados a convertirse en un cuadro abstracto en el que apenas se percibe la reverberación de los medios “sometida” al orden pictórico. Otras veces, a la inversa, partiendo de imágenes provenientes del mundo del arte y sometiénolas al desorden de la cultura visual. Chami An reintegró en el régimen escópico de la cultura visual digital fotogra-

Chami An

As a hit,story. Whatever you understood is alright, 2016
Vídeo 48'45" loop





Chami An

As a delay. I tried several times to be there before and after, 2016

C-Print / papel industrial, tubos de metacrilato, motor

Medidas variables

As a wanderer. Ten minutes of anesthesia, 2016

C-Print / papel industrial, tubos de metacrilato, varilla de hierro, nailon

56 x 62 x 39 cm.

fías canónicas de Jeff Wall o Stan Douglas –dos de los artistas que sometieron la imagen técnica a la *disciplina* de la pintura para tratar de cazar instantes significativos en el fluir de lo transitorio—. En la década de los 80, Jeff Wall actualizó el peripatetismo baudelaireano recorriendo el extrarradio de su ciudad con el fin de localizar escenarios donde recrear cuadros clásicos, mezclando *à la Manet*, el pintor de la vida moderna, ilustres iconos de la pintura con anodinos individuos contemporáneos, nativos de esos no-lugares surgidos en los márgenes del crecimiento banal de las ciudades. Tres décadas después, Chami An re.crea el procedimiento, adaptándolo a la cultura digital que Wall trataba de contrapesar.

Revisita así el “flaneurismo” de Wall pero ahora, claro está, haciendo uso de ese dispositivo peripatético que es *Google Street View*. Organiza la deriva mandando previamente mensajes por Facebook a residentes en Vancouver solicitándoles que le ayuden a localizar los emplazamientos en los que Wall tomó sus fotografías. Una vez identificado el lugar “original” –suspendido pictóricamente para la eternidad– que, por supuesto, está muy alterado por el paso del tiempo (Wall trabajaba siempre en los “terceros paisajes” de su ciu-

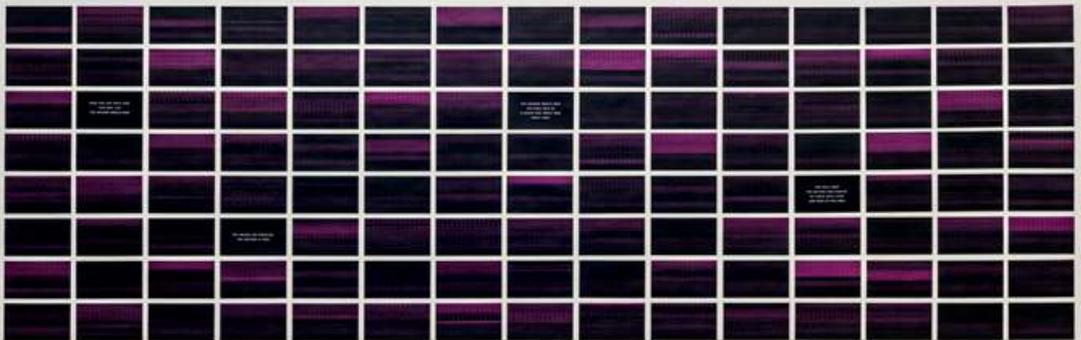
dad), reintroduce en él las figuras que, estas sí, siguen congeladas en su “instante fecundo”, repitiendo el gesto original en un tiempo que refuerza su inicial patetismo.

An utilizó también una captura de pantalla de un artículo encontrado en Internet sobre la fotografía con la que Stan Douglas recreó las revueltas que tuvieron lugar en 1971 en las calles Abbott y Cordova de Vancouver, en protesta por el proceso de “gentrificación” del distrito de Gastown. De nuevo mediante *Google Street View*, An vuelve a aquel cruce, ahora convertido en el centro de un distrito comercial; y, de nuevo mediante herramientas digitales, reintegra en el espacio del 2013 a los activistas creados en 2009 realizando “la misma” acción que en 1971. Estos cambios, que afectan a la imagen derivada (de una imagen derivada), le obligan a corregir de forma paralela el artículo que originó el proyecto, generando un nuevo texto que, a su vez sugiere que el proceso se repita de nuevo creando una nueva imagen a la que arrastra ahora, junto a los personajes de Douglas, a los protagonistas anónimos que aparecen por casualidad en la primera captura de *Google Street View*. Imagen que obliga a realizar nuevas acotaciones al texto... que nos sumen en el mismo bucle en el que quedaron atrapados los personajes sin destino de Jeff Wall. Dije entonces de este procedimiento:

Chami An

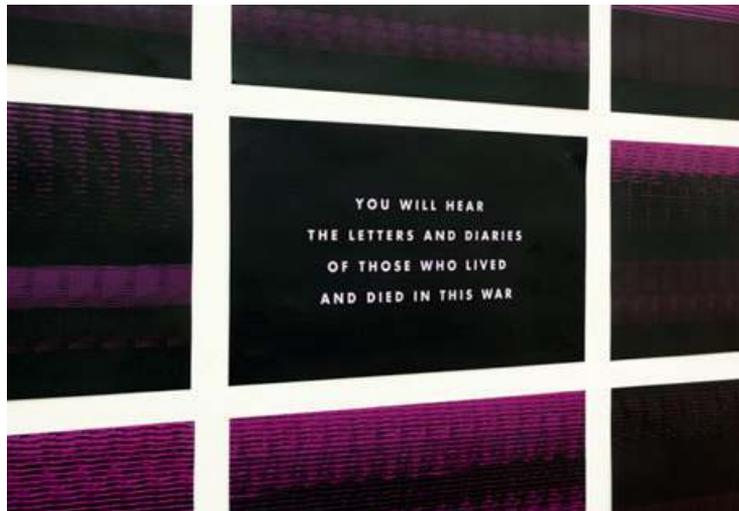
As an emptiness. 1. Meeting,
2. Repeating mistakes, 2016
C-Print / papel formato 16:9
360 x 150 cm.

Ni la memoria clásica, ni su clausura moderna, ni su recreación post-moderna, ni los gestos del sujeto, ni los escenarios en los que tuvieron sentido, ni la pintura, ni la fotografía, ni la autoría... son ya lo que eran. O quizá son, por primera vez, lo que siempre fueron: fantasmagorías, la



Chami An

As an emptiness. 1. Meeting,
2. Repeating mistakes, 2016
C-Print / papel formato 16:9
(detalle)



definitiva suelta del rocoso lastre del recuerdo, la asunción sin melancolía de la inevitable fetichización de la imagen, de su definitiva conversión en una convergencia inestable de sombras...²⁶

26. Ramón Salas, 2016,
25 ft. '13. Orientaciones, p.
38. www.rsalas.es

Si Lyotard estaba en lo cierto —y debía estarlo porque suyo es el primer intento de definición del concepto— la estética posmoderna no es afectada a la categoría de lo bello sino a la de lo sublime. El modernismo intentó enfrentar la proliferación de imágenes en un mundo devenido espectáculo creando una esfera escindida de clasicismo repertorial basada en un elogio de la ceguera apoyado a su vez en una contención de la representación, que se fijaba, además, en el propio aparato representativo. No nos daba nada a ver, solo tiempo de reflexión sobre lo visible. Ese tiempo de reflexión, esa demora —que permite pensar en la pertinencia de lo acontecido— es precisamente lo intolerable para un sistema apoyado en el agotamiento que provoca lo sublime.

El capitalismo depende del crecimiento. No funciona en un sistema estabilizado. Aunque encontrara un momento en que los intercambios del mercado fueran óptimos (se produjera lo necesario y esta riqueza llegara convenientemente distribuida al conjunto de la población) no podría “plantarse” en ese nivel de desarrollo. Sus promesas al conjunto de los ciudadanos solo se financian mediante los “beneficios colaterales” del enriquecimiento de unos pocos, cuya renta aumenta de manera crecientemente diferencial respecto a los

primeros, que demandan más promesas, que el sistema no escatima para permitir el aumento de la riqueza de unos pocos en espera de que disemine algunas migajas colaterales... No quedan muchas dudas al respecto de que este crecimiento ilimitado en un planeta no ya limitado sino agotado es no solo insostenible, sino insensato. Pero mejor no pensarlo. Para ello, lo ideal es espacializar el crecimiento, no verlo con la perspectiva del tiempo –que nos ofrecería una gráfica aterradora del desarrollo distrófico– sino en la simultaneidad de un espacio de posibilidades sincrónicas que opacan el antes y el después. Lo sublime ya no se encuentra, como en el romanticismo, en la naturaleza, sino en una cultura del crecimiento que fatiga la pregunta por el sentido. Y para lograr obtener satisfacción ante la visión de lo aterrador –contemplándolo como si lo viéramos en la distancia– nada mejor que la estética (de lo sublime).

La “sensibilidad oriental” de Chami An, sea esto lo que quiera que sea, se desarrolla aquí en la forma de la torpeza del tecnólogo incompetente. En su pieza introductoria *The slow hand. Once I recorded “I told you so”*, un brazo articulado mecánico retira un plástico traslúcido que desvela un cuadro negro sobre negro. Este simple dispositivo oculta un complejo sistema de poleas conectado a un motor que determina las erecciones del palito con un placa de arduino que genera una cadencia cambiante a partir de una lógica desconocida –al menos por mí–. Tanta complicación para tan poco agota al propio brazo, que, con frecuencia, deja de funcionar. La promesa modernista de revelación ya no logra provocarnos erecciones, detrás del velo

Chami An

The slow hand. Once I recorded “I told you so”, 2016

Madera, escuadras, nailon, poleas, stepper motor, resina eva industrial; óleo/lienzo



esperábamos ver el blanco de la novia, pero solo adivinamos una sombría planitud. Pero la absurda impotencia de la máquina soltera tiene una cómica dimensión poética: este desvelamiento duchampiano, en realidad, no desvela nada más que el agotamiento de la sofisticada máquina de producir eyaculaciones onanistas. Esta pieza parece introducir esa tecnología inepta con la que Chami An propone paralizar el flujo sublime de las imágenes.

Los errores de formato y la lentitud de la conexión convierten la apotheosis posmoderna en una especie de cuadro de Mondrian. Chami An parece querer recordarnos así “el otro” modernismo, no el de Greenberg sino el de Adorno, que, además de incidir en los peligros inherentes a la (capacidad identificante de la) representación, nos recordaba también sus connivencias con las industrias culturales y su proyecto de explotación comercial de las técnicas de control de la conciencia a través de las imágenes fáciles de identificar –y con las que es fácil identificarse– típicas de la publicidad. El monocromo no plantea solo una crítica abstracta a la razón de los fines, define también una oposición concreta a sus aplicaciones industriales. Eso sí, mientras que el modernismo planteaba este antagonismo desde la alienación (la separación voluntaria –y voluntarista– del flujo de las imágenes contaminadas), el modernismo posmoderno de Chami An lo plantea ya desde una inmersión (saboteadora) en una dinámica que se reconoce ineludible. La CNN se somete a Mondrian, pero este queda preso en un sin fin que emula el movimiento en *scroll* de la pantalla. Un sin fin, por cierto, que no funciona. O sí. Desde luego, emite ruido, un “ruido secreto” (como el de esa otra famosa pieza duchampiana) que emana de un motor que, a veces, generalmente cuando no miramos la pieza, tiene fuerza suficiente como para hacerla rotar. En todo caso, la pieza rota. Porque todos tenemos un estor en casa y sabemos que ese cilindro rota, aunque no rote. No he llegado a saber si la pieza no funciona, funciona mal o funciona bien y es así como funciona. En todo caso, parece alentar aquella vieja confianza del arte en que el espectador no sea completamente imbécil y no dependa (como parecemos fomentar) de que las obras de arte hagan *literalmente* lo que representan *metafóricamente*. Estas obras permiten imaginar que el flujo de las imágenes que nos anima a disfrutar de la catástrofe como si fuera un espectáculo podría neutralizarse si quedara enredado en su propio bucle merced a la tecnología inepta del arte, cuya funcionalidad no puede ser otra que la desarrollar la lógica autónoma de su propia disfunción.



Laura González Cabrera

Ponge, F. (1952): La rabia de la expresión. Barcelona, Icaria, 2001, p. 60, 2016

Intervención site-specific





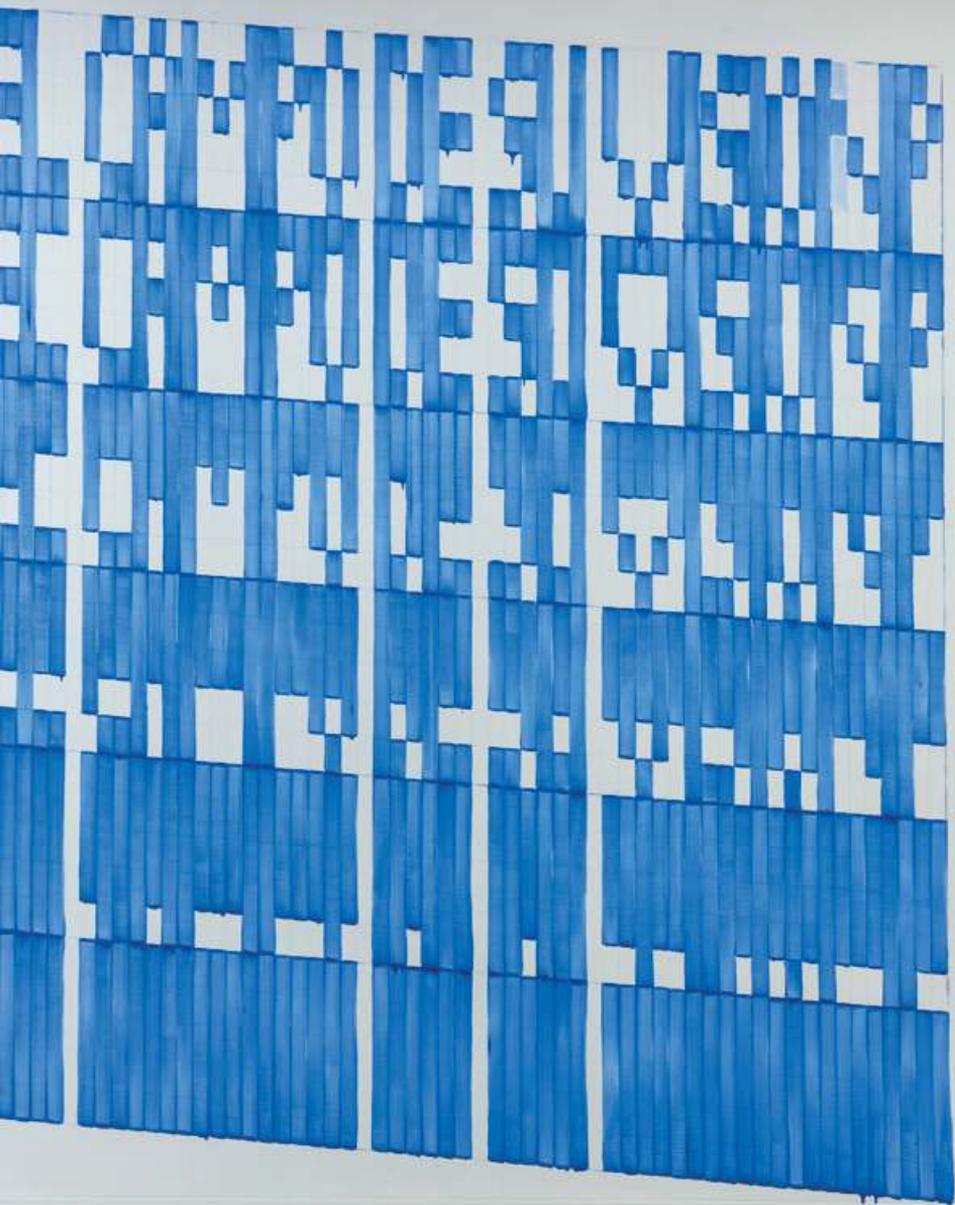
Laura González Cabrera
Ponge, F. (1952): La rabia de la expresión. Barcelona, Icaria, 2001, p. 60, 2016
 Intervención site-specific (proceso)

LAURA GONZÁLEZ CABRERA

Esta “alegoría de la ilegibilidad” reaparece en la obra de Laura González Cabrera, ahora sin prótesis tecnológicas. Laura González practica un abierto formalismo que parece expresamente concebido para anticipar y neutralizar todas las culpas que se le suelen imputar al formalismo. Nadie le puede negar su carácter conceptual a una pintura que, en realidad, no es más que lenguaje. Un lenguaje, por lo demás, rigurosamente *conceptual* (en el sentido académico del término que designa un movimiento artístico), es decir, que no pretende escapar apresuradamente de sí mismo en busca de un referente o significado. El precepto del Conceptual, seguido con significativa literalidad²⁷ por Laura González, es que (ya) no cabe más arte que el de exponer a su análisis el lenguaje de las obras de arte. La posmodernidad interpreta este lenguaje que habla del lenguaje como un síntoma de la sofistería modernista, pero ya vimos que esta autoreferencialidad fijaba su finalidad en un objetivo externo: la crítica a la representación y la ideología.

A pesar de esta ortodoxia, tampoco se puede culpar de connivencia con el componente falólogo-céntrico del lenguaje conceptual a una obra realizada por una mujer que pone la carnalidad por delante. No solo porque la letra rebose materia, sino porque denota el cuerpo que la escribe. En consecuencia, nadie le puede negar tampoco el tan

27. Hoy, que todo lo que parece importar es la pragmática, la vida social de las obras de arte.





Laura González Cabrera
Ponge, F. (1952): La rabia de la expresión. Barcelona, Icaria, 2001, p. 60, 2016
Intervención site-specific
(detalle)

demandado componente procesual y performativo: de hecho, el de Laura González es un formalismo extraño en el que la forma solo es un residuo de una práctica. Ni una sola de las decisiones de Laura González puede derivarse de una condescendencia sobrevenida con los resultados formales que se vaya encontrando en el ejercicio de la pintura. Laura González nunca da un paso atrás (se caería del andamio) para observar su pintura y ver qué es lo que le está quedando mono y lo que le queda por embellecer. Todo su proceso está determinado de antemano y se materializa por un procedimiento que responde rigurosamente a protocolos invariables. Tanto es así que la autora, que casi podríamos decir que trabaja de asistente de sí misma, ve la obra cuando ya es demasiado tarde para volverse atrás: rellena el lienzo de izquierda a derecha, sin retroceder, y si su retina no queda satisfecha, no recibe ninguna concesión, no puede renegociar el procedimiento pautado. Desde luego, el suyo no es el típico formalismo que resulta de un conjunto de gestos manieristas con los que la artista se gusta a sí misma. No en vano su referente es la pintura monacal, cuyo ejercicio venía precedido del ayuno y la oración colectiva para interiorizar la regla y evitar a toda costa una creatividad que consideraban impía. Cuando la pintura era grande, se pintaba además por módulos, que solo dejaban ver su resultado al montarlos conjuntamente, una vez terminados. La forma era, desde luego, una forma de proceder.

Tampoco se le podrá negar a Laura González Cabrera ese componente “urbano” ahora tan apreciado: a pesar de visitar con frecuencia el cubo blanco, ha llovido bastante sobre su obra, que podría

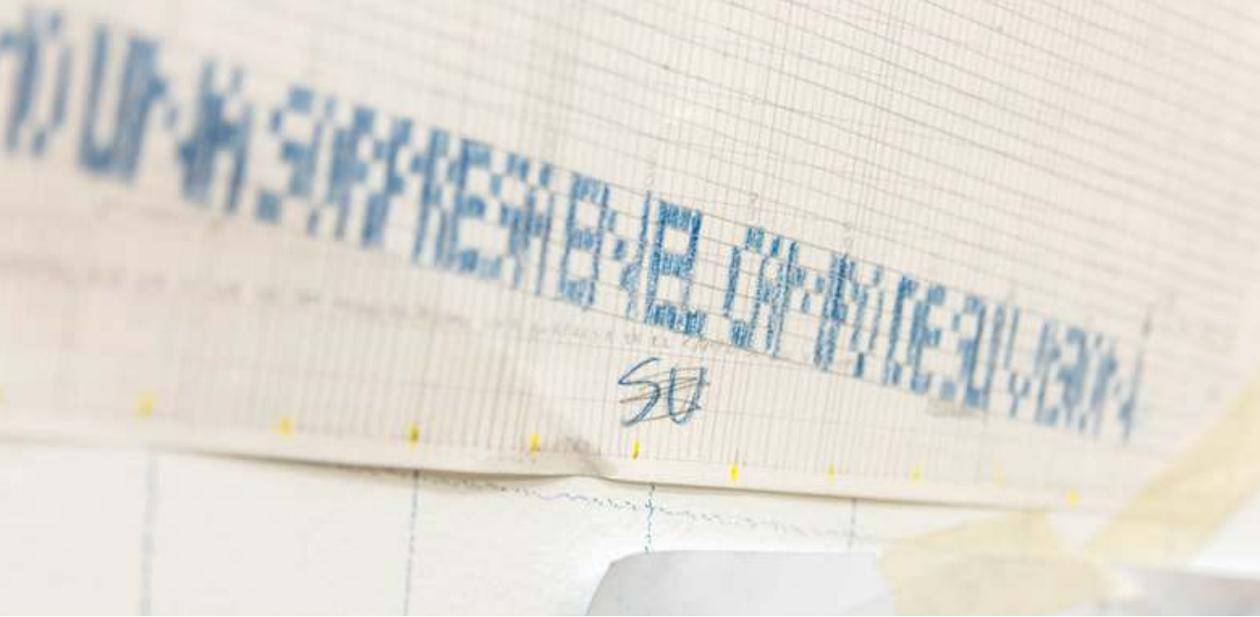
codearse con la de un grafitero al que, eso sí, se le hubiera extirpado el componente narcisista y expresivista.

Lo que quizá sí le podríamos objetar al trabajo de Laura González al aplicarle el “código vigente de buenas prácticas artísticas” es su escasa condescendencia con lo participativo. En pocas ocasiones Laura González ha permitido que alguien participe en la elaboración de sus obras (cuya naturaleza justificaría a menudo, al menos por sus dimensiones, la intervención de asistentes). A Laura González le cuesta encontrar asistentes a su altura. No porque no le igualen en maestría, sino por si acaso pudieran llegar a hacer gala de ella. El riesgo al que se enfrentaría el asistente de Laura González no sería el de no lograr pintar como ella, sino el de conseguir pintar como ella; es decir, el de pintar como alguien y no más bien como nadie, el de no alcanzar a cumplir tan a rajatabla como ella misma su regla del antiestilo, sus constricciones a la subjetividad y la expresividad. Y, sin embargo, su obra tampoco podría pintarse con un brazo mecánico regido por control numérico: hay que realizar el trabajo impersonal del artesano, la mecánica tiene que ser somática, no automática.

En todo caso, esta falta de consideración con la estética triunfante del “lo importante es participar” bien se le podría convalidar por su “apropiacionismo”: los textos de Laura González no son de Laura González, ni antes ni después. Como los copistas medievales, ella no aparece antes de escribirlos, ni en el proceso de la escritura, ni a la hora de interpretarlos. Lo cual no deja de resultar significativo porque cualquiera que la conozca sabrá que Laura González es cualquier cosa menos una persona anodina, reservada o poco expresiva. Como vengo del gremio del arte siempre que me enfrente al formalismo modernista me cuesta ver la forma. Siempre me la oculta la

Laura González Cabrera
Ponge, F. (1952): La rabia de la expresión. Barcelona, Icaria, 2001, p. 60, 2016
Intervención site-specific
(proceso)





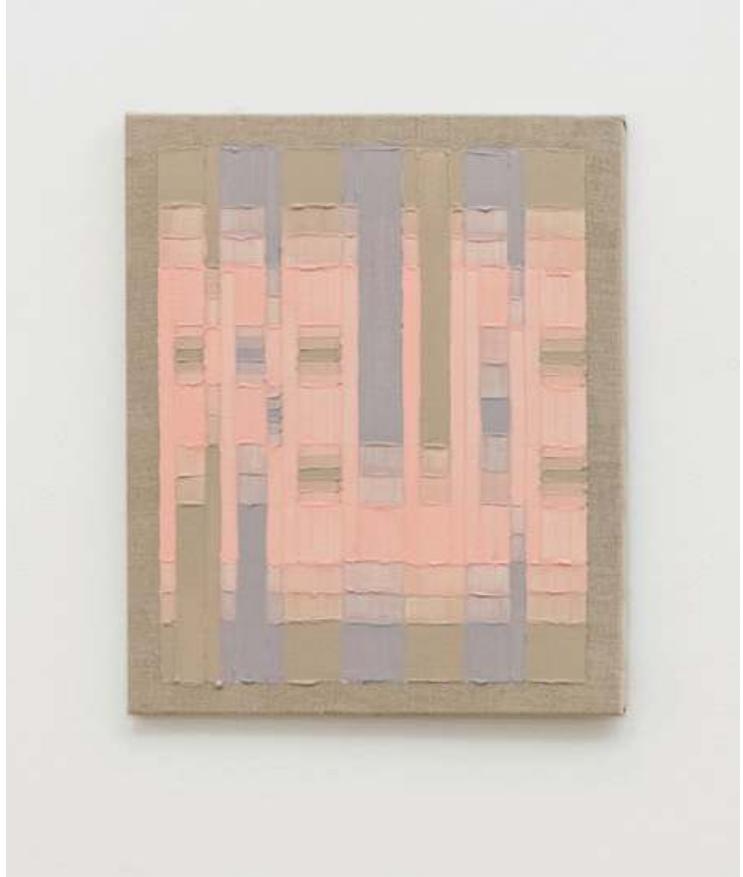
Laura González Cabrera
Ponge, F. (1952): La rabia de la expresión. Barcelona, Icaria, 2001, p. 60, 2016
Intervención site-specific
(boceto)

resolución, pero no la resolución de la obra, sino la *determinación* que tal ejercicio de contención le supone a alguien que es pintora, es decir, que no solo disfruta realizando gestos plásticos expresivos sino que, además, está especialmente dotada para ello. Una persona, entonces, en la que se podría dar esa feliz reconciliación romántica entre el ser y el deber ser, entre lo que el cuerpo nos pide hacer y lo que se espera de nosotros que hagamos, resuelve responder, por ello y a pesar de ello, como Bartleby (que quizá no por casualidad era escribiente), *I would prefer not to*.

Si Jordi Claramonte no está equivocado, en esta época nuestra, marcada por el exceso de posibilidades, en la que a los artistas les cuesta sustraerse a la tentación de abundar en la veta de lo posible aún a riesgo de fatigar la capacidad de atención de unos espectadores ya bastante insensibilizados, lo que habrá de caracterizar el arte venidero no podrá ser lo que los artistas hagan sino *lo que se nieguen a seguir haciendo*. Esta constricción deviene forma, y no solo forma de proceder, modo de hacer, sino una forma material que se ofrece descarada a la retina para su solaz, en la confianza de que se halla ya a resguardo de todo el catálogo de acusaciones que suelen espetarse al formalismo.

Laura González Cabrera amplifica este grado cero de la expresividad rebajando también la escritura a su grado cero. Cuadricula el muro o el lienzo con la disciplina con la que “la seño” manda dejar dos cuadrados entre cada línea en los cuadernos escolares (todavía con-

Laura González Cabrera
Prelude, 2016
óleo / lienzo



servo –no sé si por nostalgia o como símbolo del sistema escolar– varios cuadernos de mis hijas, que no llegaron a usar, completamente “punteados” en todas sus hojas: una operación sisífica consistente en marcar con puntos, en el margen del cuaderno, todas las líneas, dos de cada tres, en las que no se debía escribir). Una vez realizada esta tarea –insisto, absolutamente personal, porque no cualquiera podría ser tan impersonal a la hora de realizarla como Laura González – la artista procede a rellenar los cuadrados, con la abnegación del copista monacal (o del propio Bartleby), siguiendo una pauta especialmente prediseñada para procurar la ilegibilidad del texto. Pero no porque lo tache o lo emborrone, sino precisamente en virtud de la precisión con la que sigue el código. No se trata de que el texto no se lea. No hay secreto, mensaje oculto o verdad inaccesible a los no iniciados. Se trata, simplemente, de que cueste leerlo. El grado cero de la escritura se sabe inalcanzable: no existe la palabra deshidratada, descarnada, carente de intención, capacidad de connota-

ción, traza o rasgo trópico. Pero la contención *modal* de la escritura de Laura González, que pareciera escribir en infinitivo, nos enfrenta a una palabra en la que la condición ilocutiva resulta, cuando menos, demorada. Laura González no *escribe* (en indicativo, con la fluidez del que tiene algo que decir). Si pudiéramos especular con que Laura González *escribiera* (en subjuntivo) de una forma diferente a su *escribir* (nominalizado, conceptuado, en el que tanto el sujeto como los predicados resultan retardados): ¿quién escribe y qué se escribe en el *escribir* de Laura González?, ¿cuál es su fuerza locutiva: qué dice su *escribir*?, ¿cuál es su fuerza ilocutiva: que intención tiene su *escribir*? Ante la dificultad de contestar a estas simples preguntas, más clara nos resulta entonces su fuerza perlocutiva: la consecuencia del *escribir* (en modo infinitivo) “de” Laura González es precisamente un colapso de la lengua y el estilo –los dos recursos formales que actúan como buenos conductores de la comunicación y facilitadores de la interpretación basada en la intención y la coherencia de la autoría– *en favor de la escritura*²⁸ –que no se referencia a un mensaje o una autora, sino a un espacio público de circulación–. Una fuerza perlocutiva basada paradójicamente en la pérdida de potencia que nace de la conversión de la letra en dibujo, en grama.

28. Me refiero aquí a la distinción propuesta por Barthes, precisamente en “El grado cero de la escritura”, entre lengua, estilo y escritura.

El escribir bello, la caligrafía, es un exceso, tanto más en la época del triunfo de la tipografía. Ese exceso atrae la atención sobre el significante –que el logocentrismo ha relegado siempre al significado– y lo convierte en huella, pero no en índice de la presencia de una voz que nos haga confiar en la existencia de una intención que soporte el sentido, sino en traza de la propia escritura, del grado cero del lenguaje que hace de la palabra algo que va más allá de la lengua *hablada*. La caligrafía *marca* –por utilizar términos ahora derridianos– la *diferencia* de la palabra consigo misma, *marca* esa relación con el significado que la ideología nos hace pasar desapercibida y, por ende, creer natural. Para explicar esa diferencia, Derrida tiene que inventar un neologismo, la *Différance*, que es homófono a *différence* y, por lo tanto, que no se puede distinguir en el habla sino solo en la escritura. Esa marcación del significante pone en relación diferenciar con *diferir*, con el tiempo que podemos ganarle al logos en su trabajo de convertir la palabra en discurso (el escribir en un escrito), en un mensaje coherente, racional, unívoco y dócil a la interpretación. Ese es el tiempo que la palabra utiliza para dispersarse, en el que los significantes olvidan sus significados y se juntan entre ellos para jugar al lenguaje, se liberan del orden de las sucesiones y pro-

claman el orden de las coexistencias. Es el tiempo en que la lengua (un vehículo social para la comunicación) se convierte en escritura (una decisión impersonal sobre el uso de la forma que se posiciona, al margen del estilo, frente a los usos sociales que favorecen la –ilusión de la– legibilidad). La letra como dibujo, como grama, aplaza la lectura y su dependencia del tiempo. Un tiempo que nunca puede acumularse, en el que cada punto viene a sustituir al anterior en una cadena de sentido. A diferencia del espacio, ese espacio que reclama la palabra pintada, que permite que sus puntos proliferen y coexistan de manera sincrónica, dispersa. Curiosamente, así, el formalismo –la presencia de lo visual– del “objeto lingüístico” permite suspender lo visual como forma de presencia, como unidad plena e in.mediata que funda el sentido.

La obra de arte se reconoce (en especial últimamente) por su vocación de significancia. En la de Laura González Cabrera pareciera que este compromiso se consagra a su propia derogación: recurrimos al arte en auspicio de la lógica de la representación. Y el arte se muestra receloso. Su natural disposición a procurar sentido (presupuesta en el lenguaje y fenomenológicamente perceptible en los esfuerzos de lectura a los que nos incitan los textos de Laura González, que no logramos percibir sin intentar leer incluso a sabiendas de su imposibilidad) se retrae y se orienta a la lucha contra la ideología y las demandas del populismo estético, un objetivo que se sustancia en una forma que parece una pintada en demanda de su propia ilegibilidad.

ALEJANDRO GOPAR

Laura González tiene edad de que le interese poner zancadillas al lenguaje. Todavía en los noventa la crítica de la representación parecía un asunto central en la agenda del arte. Pero más extraño resulta que alguien tan joven como Alejandro Gopar, nacido para el arte en la segunda década del siglo XXI, siga interesado por una cuestión tan “ochentera”. Personalmente –yo soy bastante mayor que Laura González– lo que me resulta sorprendente es que esta prevención del arte –es decir, de la institución que todavía goza de mayor predicamento académico en materia de representación– contra la ideología pueda resultar anacrónica, máxime en una década en la que el fundamentalismo marca la agenda política hasta el punto de convencernos de que no debemos combatirlo con crítica a la ideología, sino con más fundamentalismo de signo contrario. Una década en la que el tradicional “dile a cada quien lo que quiere oír” y “difama



Alejandro Gopar
Vista general de la instalación



Alejandro Gopar
Polaroid Ae911, 2014
Polaroid



que algo queda”, típicos del fascismo de pueblo, reciben el pomposo título de “posverdad”. Un tiempo en el que la izquierda no para de airear las analogías históricas con la república de Weimar, advirtiendo del riesgo de que la burguesía, es decir, la clase media, viendo en peligro su bienestar impolítico, su consumismo banal y nihilista, se lance en brazos del populismo –del verdadero populismo, es decir, del nacionalismo, del identitarismo, del mesianismo, del fascismo en definitiva–. En este tiempo, creo que lo que debería resultarnos sorprendente es nuestra condescendencia con el arte social de trazo grueso, con la estetización banal de la política y el ocularcentrismo ideológico que parece convencido de que la verdad salta a la vista. En nuestro contexto, no creo que se le pueda negar actualidad a cualquier esfuerzo “gramatológico” por retardar el sometimiento de la producción de sentido a un régimen de significación estable e indubitable. Aunque también es comprensible que la retórica de la desincronización del significante y el significado pueda parecer pura sofistería, cuando no mandarínismo intelectual.

Alejandro Gopar, como Chami An, pertenece ya a esa generación en la que las energías antiideológicas no se recargan leyendo en la universidad filosofía francesa posestructuralista sino viendo en in-

ternet vídeos “conspiranoicos” que desvelan que el nuevo desorden mundial no es imputable al logocentrismo, ni tampoco consecuencia imprevista del desmantelamiento de las instancias que contrape-saban la ideología de la autoregulación (del mercado), sino fruto de un plan perfectamente diseñado por *lobbies* secretos. Alejandro Gopar sospecha que el desorden –icónicamente identificado con el terrorismo yihadista– ha sido diseñado como parte de un nuevo orden mundial que necesita definir un enemigo para justificar el férreo control del ejercicio de la libertad, que podría alzarse contra un estado de cosas intolerable y, además, insostenible. Pero esto no es lo relevante –al menos aquí–, lo importante es que la respuesta del artista no se sustancia en un trabajo posdocumental para todos lo públicos que trate de viralizar ideologías compensatorias (como si la ideología pudiera tener otro signo contrario que no sea la crítica a la ideología), sino en un “retorno” a un escepticismo que trata de dispersar el discurso en un ruido cultural que dificulta su percepción como soflama. Y una insistencia en el significante que rastrea una genealogía “repertorial”.

La obra de Gopar es temáticamente posmoderna –la cultura visual, los media, los iconos, los relatos virales, los protocolos de adoctrina-miento...– pero formalmente modernista. Procede con una contención que parece perseguir también el grado cero de la materialidad o, al menos, reducirla a sus soportes “lingüístico-administrativos”: el folio, el editor de textos y sus herramientas de edición, los gráficos, los signos ortográficos, los códigos...–. El ruido visual con el que trabaja cuando fotografía pantallas o revistas con su cámara polaroid se sublima luego en un mosaico autoreferente que imita un código – el Morse o el lenguaje Braille– que finge ocultar un mensaje subliminal que se tendría que leer con el cuerpo. Esta inquietud tensiona el signifi-cante. Lo que vemos, a lo mejor, no es lo que vemos. Transmite la sensación de que los acontecimientos –a los que accedemos a través de imágenes de emisiones– son elocuentes para los que conocen el código de la conspiración. Pero lo realmente importante es que lo que deja patente esta extraña mezcla de formas minimalistas y contenidos mediáticos es el significante. El “análisis del discurso” de Gopar no se fija en la prosodia o la prosopopeya, sino en su propia materialidad. Al tachar las palabras con un rotulador de subrayar opaco o al extraerlas del folio, no accedemos a un relato en el tiempo sino a su presencia en el espacio. Los discursos patrióticos o los documentales de denuncia *están ahí*, lo que ves es lo que ves, pero el

cubo minimalista es ahora una caja de resonancia en la que reverbera el ruido de la ideología.

En esta exposición Alejandro Gopar ocupa un inmenso paño —con una estrategia paródicamente epigráfica (no puedo dejar de ver en esta pieza también una chanza a la importancia cobrada en las exposiciones por el texto en vinilo, que retoma la idea litúrgica de leer de pie)— con un extracto del discurso del presidente de la República Francesa tras los sangrientos atentados de París. Discurso al que se le han sustraído las letras —todos sabemos de la solemne vaciedad de esas alocuciones que deben describir un horror para el que no hay palabras, anticipar una respuesta para la que no hay medios y evitar entrar en sus razones estructurales— y del que tan solo restan los signos de puntuación —que ponen de manifiesto tanto el carácter huero como retórico del discurso—. Casi podríamos jugar a encajar en los huecos “libertad”, “unidad”, “determinación”, “democracia”, “ideales”, “principios”... conceptos que ya solo parecen tener cabida en la representación del drama.

A su lado nos encontramos uno de los murales minimalistas de Alejandro Gopar —que mezclan las ya ambivalentes pinturas de Sol LeWitt con los mecanismos gráficos de representación de la información—, construido a partir de la fusión de las banderas de los países que, valga la redundancia, abanderan la lucha contra el terrorismo. Ante la que podría considerarse una propuesta de diseño *cool* para la imagen corporativa de eso que los medios suelen llamar “la coalición”, una bolsa de basura acumula los residuos generados por los fastos nefastos, probablemente los confeti con los colores de la bandera de Francia barridos del suelo del discurso (o quizá las mismas palabras excedentes). La pieza se acompaña del típico megáfono de manifestación por el que suena La Marsellesa “interpretada” con sirenas de la policía (sirenas que, por cierto, suelen tener los colores rojo, blanco y azul).

Solo la identificación del enemigo puede crear el clima de emergencia capaz de devolverle unidad a una comunidad que se sigue diciendo republicana pero en la que la libertad (de mercado) amenaza la igualdad y la fraternidad hasta el punto de convencer a algún *enfant de la Patrie* de que la autoinmolación homicida es una opción plausible. Hoy la patria no se puede representar al óleo sobre lienzo, sino con sirenas, alocuciones emotivas y amenazas exteriores que conforman una imagen operativa y esquiva a la crítica de la representación. Sobre la bolsa de basura encontramos grafitado “AE911”, las siglas



Alejandro Gopar
François Hollande, 2015:
"Déclaration à la suite des
attaques à Paris", 2016
Impresiones 3D, pintura
refectante (detalle)

que una joven "perturbada" escribió sobre el cuadro de Delacroix *La libertad guiando al pueblo* cuando estuvo temporalmente expuesto en la sede del Museo de Louvre en Lens, inaugurada por Hollande un par de meses antes del acto vandálico. Al parecer, las siglas harían relación al grupo de Arquitectos (A) e ingenieros (E, de *engineers*) que reclama la reapertura de la investigación sobre los atentados del 11 de septiembre (9) desde la convicción profesional de que las torres gemelas no hubieran podido colapsar del modo en que lo hicieron debido solo al impacto de unos aviones (y mucho menos aún el tercer rascacielos desplomado).

Todo este ruido conceptual apenas resulta audible. Lo único que percibimos es un espacio vacío apenas pautado con unos cubitos, blancos sobre blanco, cuya cara trasera, pintada de azul, blanco y rojo, emite un tenue halo de color en el que reverbera el recuerdo de la bandera republicana. Estos signos de puntuación rebosan el paño y se extienden por el espacio, como el eco del propio discurso. Sobre el suelo se convierten en pequeños cubos minimalistas reducidos de escala, con los que los espectadores suelen tropezar. El grado cero ornamental del aparato museo, del gran cubo blanco magnificado por los pequeños cubitos, contrasta vivamente con la realidad, que nos resulta en comparación teatral, sobreescenificada, pura representación.

Quando veo un cubo blanco dentro de una habitación percibo todo el



Alejandro Gopar
François Hollande, 2015: "Déclaration à la suite des attaques à Paris", 2016

Alejandro Gopar
François Hollande, 2015:
"Déclaration à la suite des
attaques à Paris", 2016
Impresiones 3D, pintura
refectante (detalle)



desorden que esa forma encubre. (...) Saquemos al cubo minimalista del museo al que irradia su forma y coloquémoslo en la naturaleza. Resulta una forma imposible para el cosmos, calculada, artificiosa y con unas pretensiones de eternidad incompatibles con la entropía que parece indicar el destino del universo. De esta manera marca un límite formal que distingue la creación propia de los seres humanos de la lógica del resto de lo real.

Sin embargo, en nuestro mundo, este tipo de estructuras ajenas configuran nuestros escenarios y forman parte de una representación en la que todo acto parece intencionado y racional, ajeno al caos y al azar.²⁹

29. Alejandro Gopar, texto inédito.

Como vimos, la dilación del sentido fue, durante el modernismo, el contenido —estético, ético y político— que el arte oponía a la sed de verdades reveladas y certezas incontrovertibles premodernas, y a la



Alejandro Gopar
(de izq. a dcha.)
*Fake Flags (unión antiterro-
rista)*, 2016
Pintura mural
Ae911, 2016
Bolsa de basura, polaroid,
escobas
La Marsellesa, 2016
Megáfono, audio
(edición del sonido: Berna
Acosta)
*Fragmento del almuerzo
sobre la hierba*, 2016
metracrilato, polaroid

no menos dañina pasión por la accesibilidad y el entretenimiento de las industrias culturales posmodernas, que convirtieron el espectáculo en el nuevo culto de las sociedades seculares. La crítica a la representación desviaba el foco de atención desde el contenido hacia su desalojo. Tampoco quería entretener ni gobernar la conciencia de un espectador pasivo para que se identificara con el vaquero en una película de buenos y malos. Pero la autoexigente contención del arte terminó por hastiar incluso a los propios feligreses de la religión de las formas. Y el arte se hizo entonces documental, realista, prosaico, informal, heterónimo, elocuente, pragmático, activista, estratégico... Pero —aunque a los nostálgicos de la épica esto les parezca poco— alguien tendrá que quedarse de guardia. Alguien tendrá que reiterar —por aburrido que resulte— que todos los discursos son ideológicos; que el éxito de la representación es la madre de la falsa conciencia; que la eficacia solo se puede medir de acuerdo a un orden de valores vigente y presupuesto; que cada realidad tiene detrás un relato; cada verdad, una construcción intelectual; cada argumento, una equilibrada composición de elementos abstractos, con apariencia rotunda pero un

fundamento meramente estético; y que cada sensación de belleza tiene detrás un código. Lo artístico irrumpe en el espacio de la escritura poniendo en evidencia que la producción de sentido desencadena un proceso que dispersa y agota la ilusión de la presencia plena del significado. La obra de Alejandro Gopar abre un espacio barroco de significación renuente a las lecturas lineales. En sus imágenes apenas se percibe la vibración del reconocimiento a pesar de que, y en contra de lo que suele ser habitual, todo en ellas es lo que parece: *textos que se leen como imágenes e imágenes que huelen a texto.*

LECUONA Y HERNÁNDEZ

Lecuona y Hernández atesoran una larga y variada trayectoria que desborda los límites de la sensibilidad que trata de definir esta exposición. No obstante, hay constantes que atraviesan transversalmente toda su producción y pasan por el centro de los problemas que aquí abordamos. Entre ellas destacaremos, de momento, dos, una más genérica: la preocupación –que comparten con el resto de los integrantes de la Escuela de La Laguna– por las relaciones entre fondo y figura; y otra más procedimental: su singular disposición –que no comparten con el resto de la Escuela de La Laguna– por indiscernir la pintura y la escultura. Esta última característica podría no merecer el calificativo de singular en un tiempo que privilegia la inter e incluso la trasdisciplinariedad, pero Lecuona y Hernández no se limitan a mezclar e hibridar géneros (que también) sino, de alguna manera perversa, a travestirlos y, paradójicamente por ello mismo, a afirmarlos en su naturaleza (el travesti no es trasgénero ni intergénero).

Con frecuencia, abordan los problemas propios de la pintura mediante la escultura y a la inversa: lo mismo plantean una figura monumental y exenta en formato cuadro que realizan un *dripping* en formato cascada, desuellan un cuadro y lo cuelgan como una pieza de carne, convierten un dibujo en un relieve o coagulan un impasto hasta darle una consistencia capaz de partir un banco como si de un karateca se tratase. Esa es su forma de abordar las relaciones de fondo y figura: los procedimientos pictóricos que suelen servir para crear atmósfera de fondo adquieren la materialidad de la figura, que se encuentra por ello desubicada, desfondada. Al mismo tiempo, sus esculturas suelen tener un componente “ergonómico”: incluso cuando se pliegan sobre su propia materialidad, suelen plantear una específica relación de escala que implica una figura, incluso una

Lecuona y Hernández
Extended Mind / La desilusión de los límites, 2016
Intervención cambiante







Lecuona y Hernández
*Extended Mind / La desilusión
de los límites*, 2016

Aluminio, madera, pintura,
tela

[Durante el tiempo que duró
la exposición los artistas
alteraron la ubicación y
disposición de las piezas, que
cambiaban con ello también
de forma, en repetidas oca-
siones]

postura, con atribuciones propias de un sujeto. Este proceder les permite apuntar referencias externas —a batallas perdidas, héroes desertados, posturas sumisas o soberbias...— pero siempre a través de canales intraartísticos que, sin embargo, no se repliegan sobre su propia sintaxis, aunque siempre reflexionan sobre el propio género que sirve de soporte al contenido.

Esta forma de reflexionar es siempre, como toda su obra, muy plástica: consiste en re.flexionar, flexionar sobre sí el propio soporte para darle cuerpo, convertirlo en figura, en centro de la atención. Por eso, una forma recurrente en su trabajo es un rectángulo al que se le ha sustraído un triángulo en uno de sus vértices, adoptando la forma de un folio con una de sus esquinas doblada. Ese pequeño abatimiento del plano por sus bordes nos recuerda, como cuando marcamos una página para suspender la lectura, de nuevo gramatológicamente, que el soporte del discurso es material, *está ahí*. Una vez más, marcar el fundamento de la representación trata de prevenirnos contra la ideología. En el caso concreto de esta exposición la re.flexión sobre el plano se hace más literal al inscribirse físicamente en el cubo blanco, lacerando sus muros. El fondo de la representación, que no es otro que el espacio del museo, se convierte en *figura marcada*, con ese apunte de crítica institucional que asume (y reflexiona) la

incómoda dependencia del arte de su propia institución: no podemos huir de ella, pero tampoco dejar de ponerla en evidencia, incluso con una cierta violencia que saque a la luz la estructura de su tramoya. El fondo se hace figura y ese protagonismo *imputado* se convierte en el eje sobre el que pivotan el resto de las piezas, que ya no ven en su fondo un paisaje natural en el que ubicarse, sino una figura más que necesita ser ubicada. Quizá por eso las piezas de la instalación de Lecuona y Hernández hayan variado de posición varias veces durante la muestra, como si no acabaran de encontrar su lugar, como si carecieran de hogar.

Lecuona y Hernández
*Extended Mind / La desilusión
de los límites*, 2016
Aluminio, madera, pintura,
tela (detalle)







Lecuona y Hernández
Extended Mind / La desilusión de los límites, 2016
 Aluminio, madera, pintura, tela (detalle)

Extended Mind #2, 2015
 Aluminio, madera
 48 x 25 x 16 cm.

30. Véase Ramiro Carrillo, 2016, *Paisaje: Esculturas de Gonzalo González*, Ayto. de Los Realejos.

Página anterior

Lecuona y Hernández
Extended Mind / La desilusión de los límites, 2016
Site-specific (detalle)

¿Qué son esas figuras? como era de esperar, fondos. Los artistas canarios de la autonomía (de después de la promulgación del estatuto), partieron, como ya comentamos, de una anacrónica vinculación con la abstracción modernista del campo de color. Tuvieron la posibilidad de quitarse inmediatamente de encima ese lastre, pero prefirieron no sacudírselo sin más, sino reflexionar sobre su abandono, sobre *la quiebra* de la abstracción. Y lo hicieron literalmente, fracturando plásticamente el plano, abatiéndolo sobre sí, con un planteamiento diédrico que permitía convertir una superficie en una esquina, en un escenario, sin restarle a ese fondo la atención que merece la figura. Este simple gesto —inicialmente pictórico— está en la base de la obra de Gonzalo González³⁰, de Juan José Gil, de Juan Gopar, de Luis Palmero, de Adrián Alemán... Ignoro con qué grado de conciencia, 30 años más tarde Lecuona y Hernández repiten esta advertencia. Esculpen la reflexión sobre el plano, pero sin llegar a redimirlo de su condición, porque las esculturas siguen estando marcadas por la superficie, que adopta ahora por sus bordes rígidos la forma cónica de la perspectiva. Las líneas de fuga, la misma tramoya



Lecuona y Hernández
*Extended Mind / La desilusión
de los límites*, 2016
Aluminio, madera, pintura,
tela (detalle)

simbólica que, como nos descubrió Panofsky, soporta el fondo que da sentido a las figuras en el régimen escópico renacentista, adoptan la forma exenta de una figura, que parece moverse por el tablero de su falta de lugar como si quisiera encontrar una jugada ganadora. Al final, parece que esa jugada es el enroque: el arte, *hecho cosa*, para decir algo, debe empezar por decirse a sí mismo *como algo*, en su “cosidad”.

¿No había sido el minimalismo –según comentamos– el que, en su jugada ganadora para alcanzar el grado cero del arte, terminó destacando su realidad fenomenológica que abría el campo del encuadre de la obra, antes centrado en su compleción, para hacernos ver el fondo del museo? Lecuona y Hernández citan esta genealogía repertorial como si quisieran destacar que el reconocimiento crítico de la (presencia instituyente de la) institución fuera el bautismo que permite redimir el pecado original de la representación. El arte –que quiera resistirse a su dilución en el espacio del esteticismo difuso, ya sea el integrado o el apocalíptico– no tiene más porvenir que la *reiteración litúrgica de las condiciones de su posibilidad*, que no son otras más que la reflexión sobre su propio lenguaje. Lecuona y Hernández hacen dibujos a línea, que evocan convencionalmente el espacio

solo por converger en un punto de fuga, y los convierten en piezas escultóricas, paradójicamente planas, aunque manifiestamente objetuales, que hablan de pintura. Todos los géneros se mezclan para que no puedan hablar con naturalidad, para obligarles a actuar gramatológicamente, haciendo referencia a sus propios protocolos, a sus saberes expertos.

Vivimos una época en la que la máxima extensión de la imagen coincide con su mínima profundidad. Y esta profundidad solo puede salvaguardarse plegando la representación sobre sí misma, *re-flexionando*, demorando el momento, inevitable, en el que la propia reflexión se coagule y se convierta en otra cosa más del mundo, en otra mercancía más en el escenario del espectáculo. El modernismo refleja el intento de mantener una expectativa de autonomía, la con-

Lecuona y Hernández
Acción-Manifiesto, 2013-16
Madera, tela, pintura
Work in progress



fianza en la posibilidad de que no todas las imágenes sean lo mismo, es decir, indiferentes. La repuesta parece ser negativa: no vamos a encontrar imágenes que, por sí mismas, marquen la diferencia (las formas puras son, también, piezas en un tablero de juego). Pero mientras la mayoría de las imágenes asumen dóciles esta condición, el arte tiene que seguir comprometido con la representación que se piensa a sí misma, y esa reflexión es la que define su (expectativa de) autonomía, su forma diferencial de operar. No podemos tratar de superar el nihilismo encontrando verdades dignas de ser representadas que nos saquen dogmáticamente de la indiferencia, pero sí cabe encontrar una especie de iluminación profana en la reflexión sobre esa condición límite de la modernidad.

La tercera constante de su producción, que antes no citamos, es el interés por el límite: las líneas que definen las figuras y determinan lo que está dentro y lo que está fuera, pero también las rayas que no se deben traspasar (aunque no sean más que una entelequia) si queremos definir un espacio con sentido. En muchos momentos de su obra Lecuona y Hernández se atrincheran literalmente en la imagen, como si quisieran no salir del atolladero: un ángel exterminador les reta a continuar la partida con una mala mano. Últimamente nos jugamos nuestra subjetividad apostando fuerte por la imagen en el tablero de lo social. Pero el proceso de definirnos como autores de nuestras propias representaciones exige un aislamiento temporalmente autónomo que nos permita articular un territorio mental. A pesar de su variedad, la obra de Lecuona y Hernández constantemente se re.pliega sobre sí misma como si quisiera definir un hábitat, marcar un territorio de caza o amueblar intelectualmente el espacio que definen sus múltiples retiradas estratégicas (*I would prefer not to*). Re.flexionan la imagen sobre sí para buscar en su pliegue, en su fractura o en su des.pliegue, esa demora que habilita un régimen sensorial que suspende la lógica del espectáculo y nos permite gestionar las tensiones internas.

DAVID FERRER

David Ferrer es un artista absolutamente infiel al arte. Arte que, sin embargo, parece sentir por él la fascinación de las niñas pijas por los macarras. El arte le tienta, él se deja pagar las fantas, lo despecha y desaparece. De hecho, David Ferrer ha hecho menos obras que exposiciones. Y posiblemente no haya desmontado ninguna. Al final de la muestra todo parece desvanecerse, como si fuera lo que real-

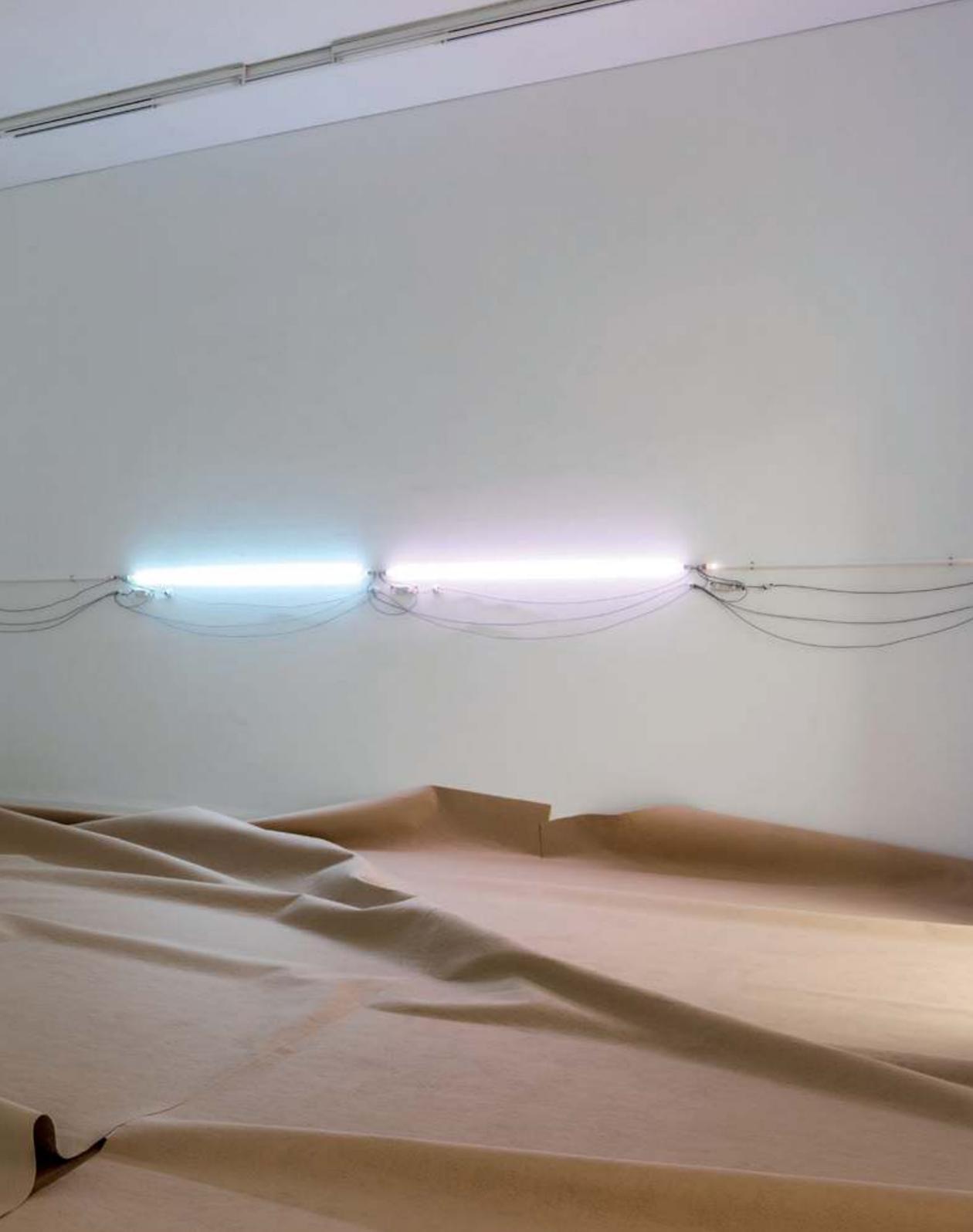
mente es, una imagen. Y, sin embargo, es un artista absolutamente formalista. Incluso retiniano. Lo que ocurre es que castiga la retina con la misma displicencia que al arte y sus museos. Y a su teoría. Su obra se deja interpretar con la misma facilidad con la que se deja querer. Y con la misma infidelidad. Sus obras necesitan un cubo blanco, una memoria histórica, una genealogía conceptual. Una genealogía que, por supuesto, David no busca. Como todo lo demás, lo encuentra. Su obra nació limpiando un viejo taller de automóviles que habría de convertirse en un estudio, un centro de producción e incluso un artista colectivo: El Apartamento. Allí le dio pena por primera vez tirar las decenas de tubos de neón gastados que había en aquella nave. Desde entonces le acompañan no solo esos tubos sino, sobre todo, su determinación de trabajar con lo puesto. No tuvo más que desplazarlos unos metros desde su emplazamiento original y el garaje se había convertido en un museo, el museo de arte contemporáneo del poblado de *Mad Max*. Allí se podía ver un Dan Falvin después de despedir al personal de mantenimiento. Envejecido, como el propio modernismo. Y, sin embargo, como no se había apagado del todo, todavía irritaba la retina. Mejor dicho, era ahora cuando el

David Ferrer
Bajo demanda, 2016
120 m² de moqueta, tubos de
neón gastados
60 m²



David Ferrer
Bajo demanda, 2016
Instalación site-specific







formalismo conseguía realmente excitar a la retina. David Ferrer no hace arte fuera del museo. Ni cuando lo hace. Lo suyo es la *Site-Specificity* del no-lugar. Él no tiene que demostrar que ha pisado la calle. En realidad, nunca ha salido de ella. Solo entra al museo para exponer, es allí donde cobra su encanto macarra. Pero tampoco entra al museo a hacer grafitis, ni arte relacional, ni política, ni cualquier otro tipo de gamberrada para epatar al burgués. No tiene ningún interés en poner su ingenio al servicio de la renovación del museo. Solo en poner en evidencia el absurdo de un museo pijo en medio del poblado de *Mad Max*. Ahí hay un problema de escala.

David Ferrer es un artista a tiempo parcial. Su obra solo se materializa, como rezaba el título de su exposición en el Área 60, *Bajo demanda*. Así nos proporciona un claro ejemplo de que el arte no son objetos, sino esa especie de gusanillo que se tiene ante la expectativa de realizarlos, incluso aunque esta no se concrete nunca. Esta figura del artista sin obra, paradigmática del arte de la crisis, merecerá una creciente atención crítica. Pero el amateurismo de Ferrer no es coyuntural sino programático. Él practica la crítica institucional desde antes de saber qué era, básicamente porque no le merece la pena ir mucho más lejos para encontrar lo que tiene a mano. Es su sagacidad para traer a colación aquello que nos ciega con su presencia lo que le permite alterar radicalmente la percepción de las cosas. Reedita de este modo el gesto casi inaugural del arte moderno: un pequeño acto de extrañamiento nos permite ver lo que teníamos delante de las narices. *Bajo demanda*, nos descubre el espacio del museo como un telón, que se reconoce a sí mismo como escenario de la representación, condenado a mostrar sus límites en cuanto es recorrido. Como en la prestidigitación, es el secreto el que mantiene la magia, que no tiene más sentido que el de mantener la ilusión. Acabar con la ilusión es tan sencillo como picar globos, mantenerla una vez que nos sabemos el truco resulta más costoso.

¿Se puede hacer arte descreído? Las altas cotizaciones del posmodernismo integrado dejan a las claras que quizá no haya otra manera. Pero, ¿se puede mantener la fe en el descrédito? Esa parece ser la apuesta de David Ferrer. Igual que Laura González, que Alejandro Gopar o que Lecuona y Hernández, Ferrer persigue el grado cero de la producción. Pero en su caso parece pretender prescindir hasta del misterio. Lecuona y Hernández plegaban su obra sobre sí para que ese bucle rodeara al vacío con el aura de la atención que no dispensamos a las imágenes que no se reflexionan. Laura González y Gopar

Página anterior

David Ferrer

Bajo demanda, 2016

120 m² de moqueta, tubos de

neón gastados

60 m²

(detalle)



David Ferrer
Bajo demanda, 2016
120 m² de moqueta, tubos de
neón gastados
60 m²
(detalle)

dejan evaporarse el significado para decantar el sentido. Ferrer parece confiar la conciencia más a la franqueza que a la reserva. No gasta energías ni en depurar la ideología, actúa como los practicantes de ese arte marcial que vuelve contra el contrincante su propia energía. Antes de que David Ferrer naciera, Dan Flavin recordaba los horizontes románticos de Friedrich y Turner, y la analítica de la belleza de Kant. Demasiado tiempo ya como para que los cebadores sigan cargando. Pero su irritante tintineo resulta mucho más honesto que llamar a las restauradoras para cambiar los tubos de neón y hacer como que nada hubiera pasado, como si todavía resultara factible sobrepujar a la razón convocando a lo sublime, como si no pudiéramos –como si el propio TEA no fuera un buen ejemplo de ello– que ahora lo sublime es el producto de la propia razón. Si Flavin trataba de dar el penúltimo paso en el proceso de desmaterialización del arte, y un tropiezo en ese paso fue el que hizo nacer todo el arte actual ¿es legítimo ver su obra en los neones en lugar de en la luz? ¿No estaremos haciendo el tonto mirando el dedo que señala la luna? Por supuesto, uno de los mandarines de la mística de lo sublime en el imperio del espectáculo, Olafur Eliasson, ya se hizo cargo de este problemilla “técnico” en su instalación en la Fondation Louis Vui-

31. En *De Zeen Magazine*, 16.12.2014. www.dezeen.com/2014/12/16/olafur-eliassons-immersive-light-installations-in-habit-gehrys-fondation-louis-vuitton/

tion (¿se podrá ser más pijo?) recurriendo a tecnologías de última generación para evitar que el todavía burdo truco de los neones de Flavin llegase a alterar la alteración de nuestros sentidos perceptivos. “Mi exposición aborda aquello que yace en el límite de nuestros sentidos y conocimiento, de nuestra imaginación y nuestras expectativas –afirma Eliasson sin despeinarse–. Trata sobre el horizonte que divide, para cada uno de nosotros, lo conocido de lo desconocido”.³¹

Demasiada tontería. Ante tanta mística de parque temático para burgueses ávidos de epatamientos, Ferrer apuesta por dejar vistos los empalmes. Ya se sabe, el encanto del amateur es que siempre acaba metiendo la pata. Lo que, lejos de teletransportarnos como Eliasson al borde de nuestros conocimientos y nuestras expectativas, más que desubicarnos, nos reubica, en el mismo sitio, pero de otra manera. La torpeza del artista a la hora de medir la moqueta necesaria, unida al paso del tiempo, nos hacen sentir el museo –y las piezas modernistas que alberga– en su precariedad, ver sus fallos de escala, sus trucos de prestidigitador con bajo presupuesto, su historicidad. Es mejor la luz siniestra de una modernidad envejecida –a golpe de obsolescencia programada– que las insostenibles luces cegadoras del espectáculo y sus alfombras glamurosas. Demasiada moqueta en tan poco territorio. Nos vamos a tropezar. Pero igual de eso se trata. El museo, como el cubo que Gopar quiere exponer en la selva, funciona por contraste. Cuando parece normal un museo de Herzog y de Meuron entre un mercado y el barrio chino algo está empezando a ir mal, precisamente por que ese es el espacio natural que le ha reservado la gentrificación a la arquitectura de marca. Pero, nos guste o no, ese es *nuestro paisaje*, mejor que lo veamos así, con sus estrías, con sus accidentes, con sus altibajos, que estirar la moqueta, cambiar los neones y tirarnos a retozar en el desierto (como, por cierto, propuso Eliasson en la Tate). Si hay que pisar el museo, mejor sentir sus pliegues bajo los pies.

FERNANDO PÉREZ

Fernando Pérez también es un artista a tiempo parcial. Como en el caso de Ferrer, para él el arte es menos una profesión que un gusanillo. Mientras que Ferrer tatúa e ilustra, y Laura González enseña, Fernando Pérez, como Lecuona y Hernández o Ubay Murillo, vende joyas. Regenta una tienda de muebles de diseño donde expone arte canario contemporáneo. O quizá regente una galería amueblada. Seguramente, así deberían ser todas. Las galerías son tiendas tra-

Fernando Pérez
Vista de la instalación





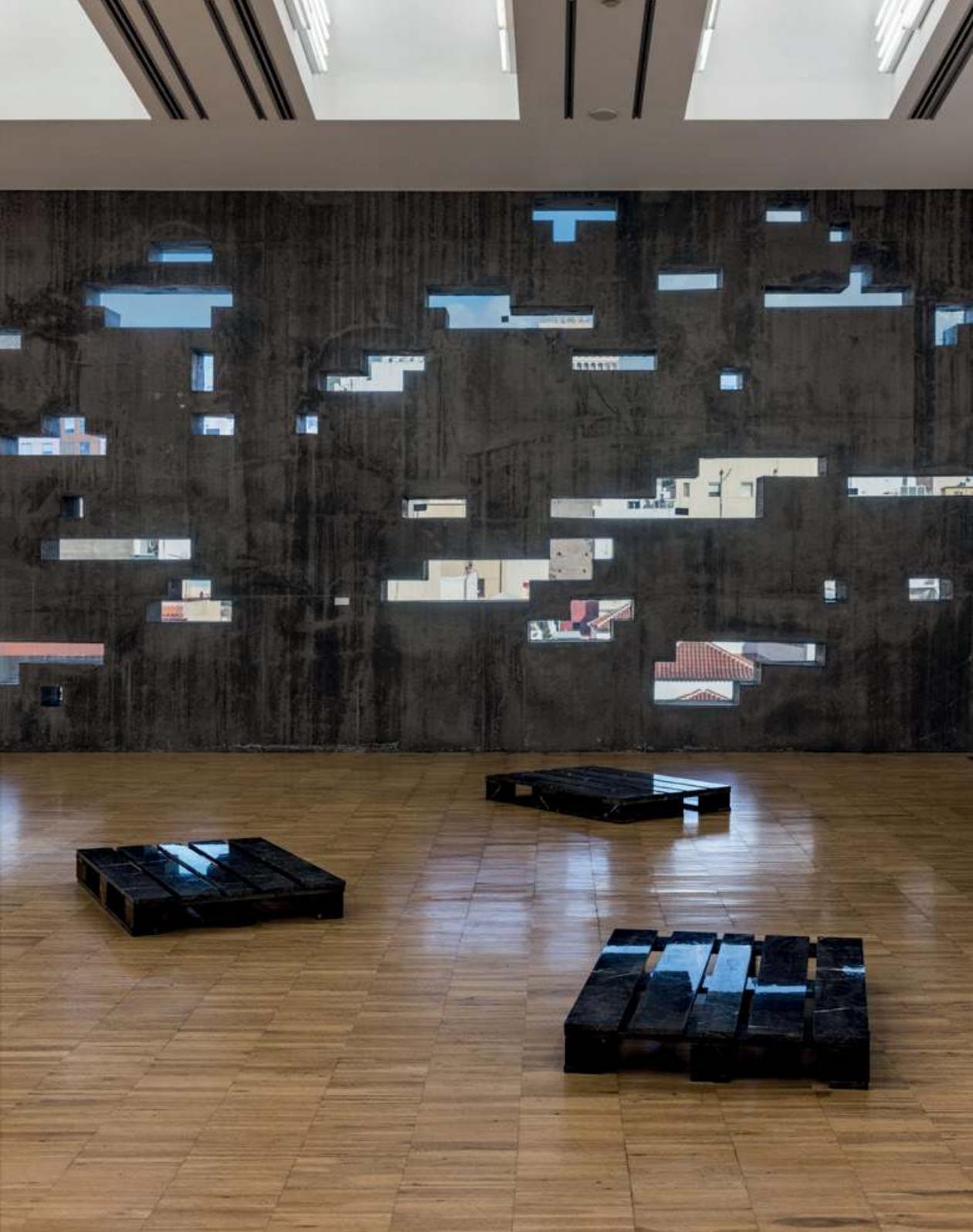
vestidas de museos. Se disfrazan de cubo blanco y hacen con ello profesión de una autonomía del arte en la que probablemente no creen. Hacen así gala del mismo cinismo que muchas de las obras que venden, que alardean en el museo de sus compromisos políticos con intención promocional y disciplina académica.

La autonomía del arte no emana del museo, se consiguió, bastante antes, al precio de su conversión en mercancía: pudo prescindir de sus comitentes áulicos cuando la autenticidad comenzó a cotizar en el mercado y encontró compradores. Burgueses, es decir, urbanitas de clase media. Negar el carácter burgués del arte (el gran problema del arte integrado es que se ha hecho aristocrático) no resulta solo ingenuo, sino que nos priva, una vez más, de todo un mundo de contradicciones que el arte puede gestionar para trazar su propia genealogía, para sortear su propia dilución en un ámbito de posibilidades insignificantes, para tratar de reclamar un cierto criterio de necesidad para sus propuestas repertoriales. El arte moderno nació con la invención del cuadro, cuando la pintura se emancipó de los muros de los palacios y las iglesias e inició una existencia errática, *mueble*, por los espacios del capitalismo, entrando y saliendo de ellos, sirviendo de contrapunto dialéctico allí donde se ubicaba. El arte moderno nació cuando se hizo alegórico, cuando la pieza en sí empezó a funcionar como la mitad de la obra, como un fragmento que apela a una compleción que solo se puede *efectuar* en un contexto. Por eso el actual interés posmoderno por la vida social de las obras es en realidad coherente con la naturaleza mueble del arte moderno, con su falta de hogar (metafísico) o, mejor dicho, con su necesidad de encontrar un lugar, un espacio que la complete como obra, que la haga efectiva. Recuerdo perfectamente la primera vez que mi mujer y yo nos compramos un mueble caro. El problema no fue aquella inversión, sino que entró en casa exigiendo reformas: su presencia degradó el resto del mobiliario. Quizá así debería entrar una obra de arte en nuestro hogar, a codazos: cuando hemos accedido a entrar en interlocución con el arte otro montón de discursos deben pasar a parecernos ordinarios.

Página siguiente

Fernando Pérez
Seré breve, 2012
Mármol Marquina
120 x 80 x 14 cm. c/u.

Y la crítica institucional nació cuando Daniel Buren colgó sus telas modernistas en una cuerda que, a modo de tendadero, salía por la ventana de la galería de arte y atravesaba la calle. Las mismas obras que antes de la ventana eran arte, una vez traspasado ese límite institucional se convertían en banderolas festivas: efectivamente, el arte no responde a la pregunta *qué*, sino *cuándo*. Por eso las mesas





Fernando Pérez
Lo que uno calla, 2016
Acero, policarbonato
800 x 30 x 12 cm.
(sobre la pared)
Seré breve, 2012
Mármol Marquina
120 x 80 x 14 cm. c/u.
(en el suelo)

de Pérez y Requena mejoran su repertorialidad cuando salen del cubo blanco y vuelven al estudio, por eso las tazas de Ubay Murillo retornan a la alacena de su suegra, por eso los cuadros de Castañeda se convertirán en estanterías y Gopar le devolverá a las señoras de la limpieza las escobas y la bolsa de basura que les robó en el montaje. La autonomía no es un terreno ganado una vez y para siempre a los siempre renovados embates de la razón de los fines, es un espacio de negociación del que constantemente debemos entrar y salir. Exponer en una tienda de muebles, o amueblar una tienda de cuadros, es una manera, y no la peor, de integrar en la obra (la conciencia de) las contradicciones que le son inherentes, contradicciones cuya gestión, como se ha defendido recurrentemente en este texto, no debilita la (autonomía de la) práctica artística sino que la pone a trabajar allí donde debe dar razón de su propia legitimidad.

De alguna manera, esta tensión entre el diseño y la autonomía, que determina por igual la paradójica repugnancia del diseño por la ornamentación y la contradictoria fascinación del arte por la mercancía, se traslada a las piezas de Fernando Pérez, que, como su ya comentada zanahoria, parecen preferir las filtraciones e infiltraciones a los empujones. En su caso, ese espacio de negociación es también, como en el de Laúra González o Alejandro Gopar, lingüístico. Pero, a diferencia de estos y por analogía a Lecuona y Hernández, no se plantea en el plano de la “pintura” sino de la “escultura”. Pongo los términos entre comillas pues esa labor suspensoria es la que estos

artistas parecen encargarle a los propios géneros del arte. Fernando Pérez esculpe “cosas” extraordinariamente evocadoras que parecen tratadas con un aerosol antiadherente. Su carácter escultural exagera la apariencia al mismo tiempo que hace evidente la falta de estatua. El ya comentado desfase (no hay que olvidar que Fernando esculpe péndulos) entre el significante y el significado (siempre unos grado por debajo del primero) pone de manifiesto el carácter epidérmico (deslizante) del objeto. La estatua *in absentia* (es decir, en rebeldía) convierte la presencia material en *imagen* de sí misma,



Fernando Pérez
Lo que uno calla, 2016
Acero, policarbonato
800 x 30 x 12 cm.
(detalles)

lo que no hace más que traicionar la lógica gremial de la escultura conservando, sin embargo, su dinámica presencial. Como Lecuona y Hernández, Fernando Pérez péndula entre la escultura y el dibujo, convierte el signo en cosa para desencadenar ese juego gramatológico de atracción-repulsión que nos permite divagar por el sentido sin olvidar su carácter adyacente, literario, espurio.

Su forma convoca a las analogías, seduce al espectador para que aporte significados y se repliega sobre sí misma cuando estos aparecen. Actúa como los tropos del lenguaje: atraen la atención sobre ellos mismos pero luego nos desplazan a sitios inesperados. El ser humano conoce a través del lenguaje (lo que es tanto como decir que conoce solo su lenguaje): comprende una cosa *concreta* solo cuando es capaz de añadirle predicados. Pero, obviamente, al *añadirle* esos predicados desaparece la concreción de la cosa. No nos es dado pues conocer algo *como* algo concreto, solo algo *mediante* algo distinto. La realidad se repliega y nosotros solo merodeamos por su periferia. No otra cosa parecen pretender (hacer evidente) las *piezas* de Fernando Pérez: se presentan como esculturas, desencadenando el hábito del reconocimiento, lo esquivan y se trasmutan en cosas que nos dejan solos con nuestros propios recuerdos, transitando la memoria (¿a qué diablos nos recuerda esto?) tratando de comprender (es decir, abrazar, ceñir) la obra con nuestros propios predicados. El tiempo de esa deriva, decíamos antes, es el que le ganamos a la ideología.

Estas esculturas antiadherentes nos obligan a salirnos por la tangente en cada una de sus curvas. De ahí que jueguen siempre con lo que muestran y lo que ocultan, lo cóncavo y lo convexo, lo que es capaz retener contenido y lo que lo repele, lo centrípeto y lo centrífugo. Los volantazos que demos para retornar a la cosa nos pasearán por la propia memoria de nuestra dependencia lingüística. El asunto no estriba en aquella cosa ni en esta dependencia, sino en las bolsas de aire que queden entre medias, que, como si estuvieran debajo del diafragma, producen hipo. El índice de un desfase. La metáfora evita la extrañeza del mundo, pero la familiaridad que produce no implica conocimiento (un conocimiento que, en todo caso, no produce familiaridad): a través de ella solo adquirimos *familiaridad con lo extraño*. Esa familiaridad que la ideología, una y otra vez, trata de demonizar (ya saben: los niños tienen pene y las niñas vulva, que no te engañen). Pero si decidimos amueblar nuestra cabeza con obras de arte, tendremos que aprender a relativizar las cosas que penden,

Página siguiente

Fernando Pérez
Seré breve, 2012
Mármol Marquina
120 x 80 x 14 cm. c/u.
(detalle, 1^{er} plano)
Lo que uno calla, 2016
(2^o plano)



32. “Pendencia” significa contienda, pero también la cualidad de lo que está por decidir.

33. Me viene a la cabeza el chiste que Ángel Mollá nos regaló el día de su jubilación, en el que Carlitos le decía taciturno a Snoopy: “Un día nos moriremos”. A lo que el perro contestaba: “ya, pero el resto no”.

entrar en pendencia³². Las plomadas pierden su tensa verticalidad cuando tocan suelo.

Las obras elegidas por Fernando Pérez para la exposición disminuyen en unos grados el desfase entre el significante y el significado. *Lo que uno calla* es solo una repisa que, potestativamente, podría adoptar la disposición de una estantería (no le importaría ser un mueble). Dentro del cubo blanco se convierte en un soporte autoportante, un expositor que se autoexpone, una línea vacía que corta la sala, como si quisiera *marcar* el horizonte de nuestra civilización nihilista. Solo al acercarnos nos revela su función portante. Sobre ese horizonte se adivinan, negro sobre negro, los miedos de esa sociedad que parece haber expulsado a la muerte —y con ello a lo sublime— de su perspectiva racional: el artista nos muestra su colección de esquelas de fallecidos con su misma edad³³. Igual que Gonzalo González dio una vez la vuelta a sus cubos minimalistas —como hacíamos de pequeños con las piedras— para descubrir la microfauna que habitaba a su sombra, el reverso de la vanidad humana parece hacer temblar aquí nuestro horizonte.

Frente a esta pieza dispuso *Seré breve*, tres palés exquisitamente tallados en un fragilísimo mármol ornamental. Nuestra civilización, basada en el comercio, orientada a la mercancía y adoradora de la movilidad, bien podría encontrar en el palé el monumento que nuestra empobrecida vida pública reclama. Citando al pedestal minimalista, el fondo se convertiría de esta forma en figura que entroniza un concepto: la movilidad. Nuestra civilización ya no tiene héroes, ni siquiera referentes que poner sobre una peana. Es precisamente la movilidad de nuestro sustrato, un fundamento basada en el cambio incesante y la obsolescencia programada, lo que ha de servirnos de “sustento” simbólico. Pero el intercambio, que, en su dimensión funcional, goza de una pujanza incontestable, convertido en elemento capital, simbólico, muestra las debilidades de su insostenibilidad. Una economía equilibrada produce lo que necesita y comercia con el sobrante, una economía que produce para comerciar, y que de ese modo disocia el valor de sus productos de la necesidad que vendría a satisfacer, es insostenible. Una fragilidad que el azar —que, como bien sabía Duchamp, tenía una importante función creativa— ha querido convertir en acontecimiento provocando que, uno a uno, los palés de Fernando Pérez acabarán rompiéndose en el transcurso de la exposición, integrando así en su compleción la imagen anticipada de su fractura. Y la nuestra.



BIOGRAFÍAS

David Ferrer, Israel Pérez,
Chami An, Moneiba Lemes,
Ricardo Trigo, Beatriz Le-
cuona, María Requena, Alby
Álamo, Fernando Pérez,
Alejandro Castañeda, Laura
González, (fila de arriba de
izq. a dcha.)
Alejandro Gopar, Ramón
Salas, Ubay Murillo, Óscar
Hernández (fila de abajo de
izq. a dcha.)

Chami An, se graduó en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna en el itinerario de Pensamiento Artístico y Prospectiva Cultural, finalizando sus estudios en Barcelona, ciudad en la que reside en la actualidad. Su investigación en arte se acerca a la naturaleza de la imagen a través de su propia representación y mediante poéticas de descontextualización. Generando heterogeneidades, su trabajo se focaliza sobre la percepción en y del mundo tecnológico y sobre su coexistencia con el mundo físico y palpable. Ha expuesto en espacios como la Sala Parés, la Galería Trama o el Centro de Arte Contemporáneo Piramidón, en Barcelona y en TEA Tenerife Espacios de las Artes o la Sala de Arte de I.C. Cabrera Pinto, en Tenerife. En paralelo a su investigación artística, participa en la dirección artística de diversos proyectos en el ámbito del diseño y la fotografía.

* El proyecto presentado por Chami An en esta exposición ha contado con una Ayuda Injuve C! para la creación joven del Ministerio de sanidad, servicios sociales e igualdad del Gobierno de España.

Alby Álamo se licenció en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna en 2002 y posteriormente realizó estudios de tercer ciclo en el programa “Teoría de las Artes”. Desde 2010 vive y trabaja entre Canarias y Berlín, ciudad donde junto a María León co-dirige el espacio Urlaub Projects. Su interés

por el lugar del espectador le ha llevado a desarrollar una obra que, partiendo de la pintura, se expande a medios como el video o la instalación para hablar de nuestros modos de ver. Ha realizado multitud de exposiciones colectivas e individuales entre las que cabe destacar: *Perfect 10* (Sala B La Regenta, 2016), *What's up glitches* (TEA Tenerife, 2016), *A corrective system of exercising* (Junefirst Gallery, 2015), *Back to the future* (Embajada de España en Berlín, 2014), *Sin Escala* (DA2 Salamanca, 2012), *Sieben grüne Sterne: die Schule von La Laguna* (Kunstraum Dreieich, Frankfurt, 2012), *Moře, Kterým plujeme* (Galerie Chodovská tvez, Praga, 2011) o *Remake* (SAC, 2010).

Alejandro Castañeda es graduado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna y la Manchester School of Art. Actualmente finaliza el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UCM, UAM, MN-CARS). Ha expuesto en espacios como Área60 de TEA. Tenerife Espacio de las Artes, el Centro de Arte La Recova, la Sala de Exposiciones Cabrera Pinto o la Federation House de Manchester. Es curador del espacio COSA (Centro de Operaciones para Sustancias Artísticas, Madrid) y miembro del DIDDCC (Departamento de Investigación, Datos, Documentación, Cuestionamiento y Causalidad del Centro de Arte Dos de Mayo). Ha sido asistente del Departamento de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía y ha formado parte del equipo curatorial español para el proyecto *PIIGS. An Alternative Geography of Curating* en la Fondazione Sandretto.

David Ferrer se licencia en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna en el itinerario de Pensamiento Artístico y Prospectiva Cultural, finalizando sus estudios en el HfBK de Dresden con una residencia en el taller del artista Eberhard Bosslet. Inició su trayectoria dentro del grupo *El Caso* con proyectos para la muestra *8.1 Distorsiones, documentos, naderías y relatos* para el CAAM, en 2008 es seleccionado para la Muestra nacional de arte universitario *Ikas-Art* de Bilbao y ha participado en proyectos relevantes en el contexto local como *25 pies. Orientaciones, Fotonoviembre* o el *Festival Keroxen*. Promotor de proyectos culturales como la fiesta de performaces *Action Cover Party*, con ediciones en Tenerife, Lanzarote, Galicia y Manchester, es socio fundador de *El Apartamento*, un espacio cultural autogestionado. Ha expuesto individualmente en TEA Tenerife espacio de las artes, la SAC Sala de Arte Contemporáneo y el Círculo de Bellas Artes, en Tenerife; y colectivamente en numerosos espacios, entre los que cabría reseñar el Espacio Cultural El Tanque, el Centro de Arte La Recova, la Sala de Arte del I.C. Cabrera Pinto, el Tragaluz Digital, la sala de arte del COAC, la Sala de exposiciones de La Caixa o el Círculo de Bellas Artes, en Tenerife; en el CAAM y el Espacio Digital en Las Palmas de GC; en el Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote; y en la sala La Perrera, Valencia, el Centro de producción L'Estruch, Barcelona, el HfBK de Dresden, Alemania o la Octagon Gallery en Santa Cruz de California, EEUU.

Laura González Cabrera es licenciada en Bellas Artes. A partir del año 2006 su obra se centra en la relación entre palabra y pintura, otorgándole al espectador y al espacio un papel principal en la aprehensión de esta correspondencia. En el año 2007 su obra fue seleccionada en el certamen Generaciones de Cajamadrid y, desde entonces, su obra se ha expuesto en distintas galerías, museos y ferias. Cabe destacar su participación en 2015 en la feria Swab Fair de Barcelona con la galería Ángeles Baños (Badajoz), donde su proyecto recibió el premio DKV. También ha expuesto en la galería Marta Cervera (Madrid), Nova Invaliden (Berlín), Costantini Art Gallery (Milán y Turín) y Ponce+Roble (Madrid). Su obra se ha exhibido en museos como el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas), Museo de Huelva, Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (A Coruña), Today Art Museum (Beijing) o el TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabe destacar su participación en festivales como el Fate Festival de Nápoles o el S.O.S de Murcia en el año 2011.

Actualmente prepara una exposición individual en la Fundación Canaria para el desarrollo de la Pintura (Las Palmas de Gran Canaria) y un proyecto para Arco Lisboa con la galería Ángeles Baños. Compagina su trabajo como artista con la docencia en el liceo francés de Gran Canaria.

Alejandro Gopar, es graduado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna, en el itinerario de Pensamiento Artístico y Prospectiva Cultural, y Máster Universitario en Investigación en Arte y Diseño por el EINA (Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona). Ha expuesto junto con Chami An en *Discursos pacíficos en la era de la saturación productiva*, Sala de Arte Cabrera Pinto, La Laguna, 2014; y colectivamente en varias muestras, entre las que cabría destacar *Rafter n6: Rendez-Vouz. Keroxen 11*, Espacio cultural el Tanque, Tenerife, 2011; *El Concepto Material*, Sala Santo Domingo, La Laguna, 2012; *Souvenir Identities*, Rogue Artits Studio y Lionel Dobie, Manchester, 2012 y Fundación Mapfre Guanarteme, La Laguna, 2013; *El Giro Académico*, Sala de Arte Cabrera Pinto, La Laguna, 2012; *Fantasmagorías*, Museo de Antropología de Tenerife, La Laguna, 2013; *25 ft. '13. Orientaciones*, Sala de Arte Cabrera Pinto, La Laguna, 2013; *Error. Fault against the machine. Islandia*, Las Palmas de G.C., 2014 o *El Frágil Equilibrio*, Centro de Arte La Recova, Tenerife, 2014. [<http://alejandrogopar.com>]

Beatriz Lecuona y Óscar Hernández, que comenzaron su trabajo en común en 1999, son licenciados en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna, diplomados universitarios en Gestión cultural, y diplomados en estudios avanzados en Teoría de las artes por el Área de Pintura de la ULL. Asimismo, han dirigido el Aula Cultural de Pensamiento Artístico contemporáneo en dicha universidad y están integrados en su programa de doctorado. Han participado en más de cuarenta proyectos colectivos, exponiendo con mayor asiduidad en estos últimos años en proyectos de carácter internacio-

nal. En este sentido cabe señalar su representación de España en la Bienal de DaKar Off 06, en la X Bienal Internacional de Cuenca/Ecuador 2009 y en la 11ª Bienal de la Habana en 2012. Su trabajo ha sido expuesto en Praga, Belgrado, California, Caracas, Miami, etc. De sus exposiciones individuales destacan *Impasse* en TEA y *Testigos* en la Sala de Arte Contemporáneo del Gobierno de Canarias, en Tenerife. Asimismo, Lecuona y Hernández vienen desarrollando hasta la fecha diversos proyectos curatoriales como una extensión de su actividad plástica. Su obra se encuentra en varias colecciones institucionales y privadas como CajaCanarias, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, Gobierno de Canarias, IdeoBox ArtSpace, etc y en colecciones particulares.

Moneiba Lemes, es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna (ULL) en el itinerario de Pensamiento Artístico y Prospectiva Cultural y ha realizado estancias de estudio en otras universidades europeas como la Hochschule für Bildende Künste (HBK) de Braunschweig (Alemania) y la Universidad de Barcelona (UB). Posee un Máster en Cultura Audiovisual y Literaria por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC) y actualmente es Doctoranda en el Programa de Arte y Humanidades de la ULL. Su actividad se desarrolla en el ámbito de la creación y la investigación artística, concretamente en el estudio de la pintura y la cultura audiovisual contemporánea desde una perspectiva sociológica e intertextual. Desde 2007, ha expuesto en numerosas colectivas dentro y fuera de España y en espacios como TEA Tenerife Espacio de Las Artes, la galería GSL de Berlín, la sala Tecla de Barcelona o el Centro Atlántico de Arte Moderno CAAM de Las Palmas de Gran Canaria. Asimismo, su última exposición individual, “La fiesta es para todos”, ha podido verse en algunas de las principales salas de arte de Canarias como el Centro de Arte La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria (2015) o la Sala de Arte Contemporáneo (SAC) de Santa Cruz de Tenerife (2014). [<http://moneibales.net/>]

Ubay Murillo es licenciado en Bellas Artes y Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad de La Laguna. Vive en Berlín desde hace una década. Ha expuesto de manera individual y colectiva en los principales centros de arte contemporáneo y galerías del archipiélago canario. Su obra se encuentra en importantes colecciones públicas y privadas de las islas y del resto de la geografía española. En el ámbito nacional su carrera se ha desarrollado en ciudades como Madrid (Círculo de Bellas Artes, 2006; Twin Gallery, 2014; Centro Conde Duque, 2016), Barcelona (Ferrán Cano, 2003; Alonso Vidal, 2007) o Santander (Arte Santander, 2007 y 2016; JosedelaFuente, 2015). A nivel internacional ha expuesto de manera individual y colectiva y en ferias de Europa y América: en Alemania (Ulf Saupe Galerie, 2009, Berlín; De Castro Kunstraum, 2012, Frankfurt; Scan Arte, 2016, Berlín), Portugal (Arte Lisboa, 2007), Argentina (Centro Cultural Parque España, 2007, Rosario), Italia (Bologna Artefiera, 2008 y 2012; Miart, 2008), Suiza (Hot

Art Fair, 2009, Basel) o México (ZONAMACO, 2010, 2012 y 2016, Ciudad de México; GE Galería, 2015, Monterrey), entre otros.

Fernando Pérez, realiza estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna y en la Escuela de Arte y Superior de Diseño Fernando Estévez, en Tenerife. Ha realizado las exposiciones individuales *Simulacro* en la Sala de Arte La Granja, *Periferia* en la Galería Mácula y *Páramo* en el Museo de la Naturaleza y el Hombre, en Tenerife. Su obra ha estado presente en la *Bienal Internacional de Marratxi*, en 2012, Mallorca; en la *Bienal Regional de Artes Plásticas* de Santa Cruz de Tenerife, en 2008; en *Interacciones*, en la Galería de Arte Mácula, Tenerife; *No más héroes* en el Museo de la Naturaleza y el Hombre, Tenerife o *Mundologías*, en el Ateneo de La Laguna, entre otras. Compagina su trabajo como artista con la dirección del espacio BIBLI.

Israel Pérez y María Requena son licenciados en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna en la que posteriormente obtienen el Diploma de Estudios Avanzados por el Área de Pintura. Su trayectoria se caracteriza por el uso de imágenes errantes con las que conforman un imaginario social. Sus proyectos se establecen desde el ensayo y la idea de montaje continuo. Se interesan por el uso de la imagen, elaboran estrategias de rescate, reconstrucción y reestructuración para producir nuevos dispositivos de disenso. Han participado en numerosas exposiciones tanto colectivas como individuales mostrando su trabajo en espacios como: TEA Tenerife Espacio de las Artes, Ideobox artspace, Miami; Felix Kulpa Gallery, Santa Cruz de California; ARCO, Feria de Arte Contemporáneo, Madrid; Arteaméricas, Feria de arte latinoamericano; Biennale d'art contemporain de Jodoigne, Bélgica; Espacio Cultural El Tanque y Círculo de Bellas Artes, S/C de Tenerife o el Gabinete Literario de Las Palmas de G.C.

Ricardo Trigo es licenciado en Bellas Artes y posee un máster de Producción e Investigación Artística por la Universidad de Barcelona, donde está realizando su doctorado. A lo largo de su trayectoria, su obra se ha ido centrando en ámbitos de investigación sensibles al campo semántico de las nuevas tecnologías. Explorando el proceso de colonización del progreso técnico y científico en la gramática del arte. Ha expuesto en espacios como la La Capella de Barcelona, Fundació Suñol de Barcelona, la Galería Estrany-de la Mota de la misma ciudad, el Museu de l'Empordà de Figueres, la Fundació Espais d'Art Contemporani de Girona, el Taidemuseo de Imatra (Finlandia), el Centro Cultural Universitario de Corrientes (Argentina) y el TEA Tenerife Espacio de las Artes. En paralelo a su trabajo artístico, desde el 2014 hasta el 2016 ha dirigido la Junefirst Gallery junto con Sira Pizà, en Berlín.



otro proyecto



pensamiento y prospectiva

