

EL ARTE CONTEMPORÁNEO COMO REFLEJO IMAGINADOR DE REALIDADES

Mariano de Blas
marianodeblas@art.ucm.es

RESUMEN

Las manifestaciones del arte contemporáneo son un reflejo y una consecuencia de la cultura del presente caracterizada por lo virtual y ficticio. Se desarrolla en los argumentos de: A. una ontología del arte: el engaño en una crisis acerca de cómo y qué se dice; la imaginación en el arte como un proyecto posible frente al no-proyecto imposible de la fantasía; arte como imaginador de realidades convertido en agente de la intranquilidad. B. una epistemología: el desplazamiento del arte como cosa de valor a valor de idea; del significante con significado a los significados pródigos en significantes; deontología de la investigación en el arte basada en la intencionabilidad de posibilitar nuevas realidades.

PALABRAS CLAVE: cultura virtual, arte contemporáneo, arte y cultura banal, arte imaginador de nuevas realidades.

ABSTRACT

«Contemporary Art as An Imaginating Reflection of Realities». Manifestations of contemporary art are a reflection and consequence of the culture of the present characterised by what is virtual and fictitious. A. arguments develop the ontology of art: deceit in crisis regarding what is said and how it is said; imagination in art as a project of what is possible as opposed to fantasy's impossible non-project; art as it imagines delivering realities converted into an agent of anxiety. B. an epistemology: the displacement of art as an object of value to the value of the idea; of the significant with meaning to the prodigal meanings in significance; code of ethics in art investigation based on the intention to enable new realities.

KEY WORDS: Virtual culture, contemporary art, banal art and culture, new realities imagining art.

Este texto acepta que el arte ha evolucionado de lo topográfico a lo estratigráfico, del recorrido a la excavación. Por ello se articula a base de capas sucesivas, de discursos, citas y referencias, teniendo siempre presente que «el lenguaje lucha contra sí mismo». Partiendo de que hay una «crisis acerca de lo que se dice», se hace una consideración acerca del concepto de la realidad y su relación con el arte. El arte entendido como un reflejo e imaginador de realidades, incluso cuando se le ha trata-



do como un instrumento de presentación de una realidad unívoca. En este caso, la consecuencia ha sido un orden del entendimiento de lo real, produciendo una sensación de control mediante una interpretación intencionada de la realidad. Pero ya no es sostenible ese esquema de pensamientos en medio de una progresiva «pérdida de significados» de los modelos antiguos de representación. Frente a la «tranquilidad» de la realidad institucionalizada, el arte se presenta como un «agente de la intranquilidad». En este ensayo se muestran los mecanismos que configuran las realidades: la ideología y su articulación en el «mito», mediante una «representación de la seguridad». Se plantea la cuestión de posicionarse frente a dos versiones del arte. La que encubre trabajando con la idealizada versión preciosista del arte y la que desvela cómo son los mecanismos de representación, desenmascarando, mostrando la mentira a través de la mentira, cuando dos negaciones se convierten en una afirmación. No importa lo que se opine del arte contemporáneo moderno, éste es siempre un reflejo de la sociedad que lo produce. La obra aparece como un «modelo de intenciones», aquí se analizan los nuevos discursos acerca de la «obra» y su valor, de la «imagen» y lo virtual, en donde cada vez el arte es «más valor y menos cosa», pasando del valor de la cosa a la consideración de lo que es valioso. Se diagnostican muertes del arte en donde nunca hubo tal muerte. Es decir, el arte sigue vivo porque nunca ha dejado de estarlo.

El arte puede manifestar lo virtual y lo ficticio, pero por ello no ha de ser descalificado, sino que 'precisamente' por mostrar esa virtualidad y esa ficción (intencionadamente o no) es relevante. Para que el arte 'sea' válido no tiene ya que cumplir los requisitos que se le atribuían a la 'obra de arte' (maestría en la realización, unicidad, portadora de un significado sublime, etc.). Nos encontramos frente a dos posturas de las que se deduce la epistemología (el criterio de verdad) en el arte. En la primera, el arte es considerado atemporal en la producción de obras de arte que son en sí mismas válidas, Idealismo, su ontología, su ser en acto al margen de la historia. El arte como un absoluto. En la segunda, el arte es un reflejo de la cultura que lo produce, como manifestación sentimental (valorativa) de la realidad temporal en la que se desenvuelve. Al ser presente, es capaz incluso de situarse en la linde con el futuro (incierto desde luego), pero que le capacita ser además un 'posibilitador' de proyectos. Es un arte temporal, que tiene un pasado, en donde la memoria se entremezcla con el presente en que se 'reboza' y 'revuelca', y que ha de servir de catapulta hacia el futuro. Es un arte relativo, desacralizado, mestizo y heterodoxo. Muchas obras y manifestaciones del arte contemporáneo son diagnosticadas de superficiales, banales, desenvolviéndose en lo ficticio y lo falso. En donde se confunde el documento social y el desahogo acríptico individual con el trabajo artístico, en un mar de desorientaciones, engaños y desengaños. En un 'espectáculo' en donde participan intereses espurios al arte. Pues bien, como quiera, todo esto es un reflejo veraz del presente en que vivimos y es el arte de esta guisa el que lo está mostrando.

EL ENGAÑO EN LA CRISIS DEL DECIR

En 1957 Joan Fuster publicaba *El descrèdit de la realitat*, en donde se trata de cómo el artista accede a la realidad sensible dependiendo de cada época y

cómo los estilos y los conceptos evolucionan dependiendo de la cultura de la que emanan. Este sugestivo título podría apelar a la intención del Poder por crear realidades cerradas que parezcan las únicas verdaderas. De la misma manera que John Berger escribió que el Poder había secuestrado las palabras importantes¹, se podría afirmar que el 'Poder ha secuestrado las imágenes importantes', en donde «la vida moderna se desarrolla en la pantalla, incluso cuando «ver es más importante que creer» (Mirzoeff. 2003: 17). Las imágenes más emotivas se trastocan, haciéndose subliminales para la promoción de cosas, marcas o candidatos. La experiencia estética visual que elaboró un pensamiento crítico y activo se reemplaza por la cursilería o por el reforzamiento de un Poder (a menudo mediático), invirtiendo y pervirtiendo la intención de esa creación artística tenía una intención contraria. Significativamente, el tratamiento de esa 'realidad' por parte de los artistas resulta en un ejercicio del engaño en el que lo relevante es 'quién es el engañado', porque en eso radica el valor de la obra artística, el engaño prevaleciendo sobre la ilusión. Por eso Parrasio fue mejor pintor que Zeuxis². Ya Platón en su *República* había considerado que al ser los objetos sensibles copias de las Ideas, el arte, al tratar con los primeros, constituía el engaño del engaño, «imitación de imitaciones»³. La doctrina de las Formas Trascendentales tiene el efecto de devaluar al arte de la imagen apelando al reino de la (pseudo)verdad auténtica, pues está condenado a un juego infinito de imitaciones engañosas (Norris, 2003: 33). Y del engaño a la exclusión y al no decir. Lévi-Strauss (1988: 144), hablando de máscaras, explica la pintura, no como lo que representa sino como lo que transforma, en concreto, lo que escoge «no representar». Niega tanto como afirma, dice tanto como excluye. Incluso se puede añadir la idea de «la aparición negativa» de Duchamp⁴. Umberto Eco (2002: 167-168) supone dos «adulteraciones de la herencia del modo simbólico». La primera sería la de «lo no dicho», siempre que se habla de algo hay un segundo sentido y lo que se dice es «inesencial, porque la esencialidad de nuestro discurso está en otro lugar, en lo simbólico que a menudo ignoramos». La segunda «busca en cualquier aconteci-

¹ Miguel MORA: «John Berger ha escrito que el poder ha secuestrado las palabras importantes». Eliot WINBERGER: «Claro. Por eso a Berger no lo publican ya en los Estados Unidos. Ni a Gore Vidal [...]» (Mora, 2002).

² Plinio el Viejo, en el siglo I, cuenta la historia de los pintores Zeuxis y Parrasio que compiten por quién es el mejor pintor. Zeuxis pintó unas uvas a las que los pájaros acudían a comer. Parrasio hizo una tela a la que su rival confundió con la que supuestamente cubría su pintura. A final Parrasio resultó vencedor, no sólo por ser el mejor pintor de ilusiones, sino por la calidad del engaño (Plinio, 1984: 93).

³ «La pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad y que se asocia con aquella parte de nosotros de está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero» (Platón, 2001: 286).

⁴ Se refiere a los «moldes de las formas» de los objetos físicos, como una especie de 'negativo' fotográfico. Ese 'molde' sería la «aparición negativa» de lo que se aprecia sensiblemente a diferencia de la apariencia de las cosas sensibles. Esta idea del molde le serviría para elaborar su «Gran Vidrio» (Duchamp, 1975: 78 y 196).



miento, en cualquier expresión, un mensaje secreto»⁵. La primera es culta y esquizoide, la segunda mediática y paranoica. Vivimos en una profunda crisis acerca de lo que se dice, cómo se dice, qué es lo que hay que decir y, sobre todo, qué es lo que se está diciendo. De todas maneras, y por centrar la fuente principal de esa información en crisis, en nuestro tiempo, de la realidad sensible y de su gestión en presentarla (imitación, exclusión y selección, engaño), ya se encargan los medios de comunicación. Sus relatos de lo cotidiano, sus explicaciones sobre los acontecimientos, están hilvanados en el constante fluir narrativo de los medios de masas. «No es (el mundo mediático⁶) una mera parte de la vida cotidiana, sino la vida cotidiana en sí misma» (Mirzoeff, 2003: 17). En donde su extensión se ha llegado a calificar de «crecimiento cancerígeno de la visión» (Certeau, 1984: xxi), y su presentación como mera «pornografía», «mirar al mundo como si fuera un cuerpo desnudo» (Jamenson, 1990: 1, 2). Como quiera, bajo la supuesta objetividad de las imágenes y de los comentarios que las ilustran, se está configurando una Realidad Oficial. Los artistas contemporáneos trabajando con arte moderno⁷, se supone que han de tratar, no ya sólo con engaños, sino en la responsabilidad de a quién se engaña. Primero, porque al mostrar y tratar con esa Realidad Oficial se hacen engañadores. Segundo, porque el carácter elitista de sus obras va dirigido a la parte que se supone más sofisticada de la sociedad. Pero esto no ha de quedarse en un discurso maniqueísta entre lo que es 'verdad' y lo que es 'mentira', pues ambos se necesitan para avanzar en el decir, es lo que Eco ha denominado la «teoría de la mentira» con referencia a la semiótica⁸. Se trata de que el arte no sea, en palabras de Sófocles, «el engaño al que responde el engaño», puesto que «no puede sino acarrear una tragedia»⁹. El arte mostrando el engaño y no siendo su cómplice. Un arte cómplice con una 'Realidad Interesada' es el que lleva «al no-ser, es decir a (la) Nada, el vacío o las tinieblas que se abrían vertiginosamente ante los ojos del público y amenazaban con anonadarle», como parecía temer Platón acerca del arte (Azara, 1995: 21).

⁵ «La teoría conspiracional de la sociedad [...] proviene de la supresión de Dios, para luego preguntar: '¿Quién está en su lugar?' Su lugar lo ocupan entonces diversos hombres y grupos poderosos, grupos de presión siniestros que son los responsables de haber planeado la gran depresión y todos los males que sufrimos» (Popper, 1983: 160-162).

⁶ El del fútbol, 'el famoseo', la cotidiana crónica de crímenes y desastres, el chismorreo de las 'declaraciones' de políticos, entrenadores, futbolistas, en suma el cotilleo más allá del vecindario, la familia, o el entorno del trabajo. El cotilleo (de lo) virtual.

⁷ No todos los artistas trabajando en el presente, en la contemporaneidad, tratan con arte moderno. 'Moderno' está referido, en este escrito, a un arte que investiga la forma y manera de mostrar el momento cultural de donde emana.

⁸ Si la semiótica es lo que se ocupa del signo y el «signo es cualquier cosa que pueda considerarse como substituto significante de cualquier cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente [...]. Si una cosa no puede usarse para mentir, en este caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada. La definición de 'teoría de la mentira' podría representar un programa satisfactorio para una semiótica general» (Eco, 1977: 31).

⁹ Sófocles, «Edipo en Colono». Tomado de (Azara, 1995: 13)

Tratando lo real y sus verdades y engaños, conviene estudiar el concepto de 'lo real', o mejor, qué es lo que en arte parece real. En el mundo de los trascendentalismos de las Ideas y de las Verdades (Sagradas, por 'Reveladas' en textos sagrados), el debate se movía entre lo real por semejanza mimética, o por representación de la esencia de lo real. Es decir, entre el 'parecer' y el 'aparecer', entre la presentación y la representación. Lo que podía conducir a los dos planteamientos estéticos de la Antigua Grecia. «La estética sofística, según la cual el arte era ficción y no-realidad, y la estética metafísica, que sostenía que el arte era la materialización sensible de lo invisible (Azara, 1995: 22 y 25). Con conceptos como el de «efecto realidad» de Barthes (1982: 11-17), se supera una aproximación a una realidad que se tiene como única, en cuanto plantea que se escoge una realidad de entre muchas posibles y existentes mediante una selección, seguida de una interpretación de ella, para pasar a continuación a ser representada. Barthes plantea un determinado modo de representación que convence mediante la verosimilitud¹⁰. Pero lo que en cada momento se considera verosímil no se corresponde con un mimetismo objetivo, atemporal, sino con una aproximación conceptual temporal. Panofsky (1985) ya demostró que la perspectiva no trata realmente acerca de lo es lo óptico, sino que es la construcción de «una forma simbólica», y no un elemento «externo», una herramienta técnica a la obra. La *skiagrafia* era, para los griegos, de entre las imágenes idolátricas, «la pintura en perspectiva o en claroscuro»¹¹. El «ordenamiento» era para Charles Perrault, a finales del XVII, el organizar el espacio según «la disposición de las figuras o personajes y de la fuente de luz»¹², la perspectiva supeditada a las intenciones del artista no a las ópticas. Esto es lo que en el siglo siguiente se habría de denominar «*ressemblance*, verosimilitud o 'efecto realidad'» (Mirzoeff, 2003: 78). Lo verosímil se centra en la 'apariencia' que cuadra a nuestros deseos. Ya Aristóteles en su «Poética» escribió acerca de «que no corresponde al poeta lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» (Lozano, 1988: 133-134). Cuando para él lo verdadero, en este contexto, no era un problema de acercamiento a lo real, sino por la manera en que se insertaba el argumento en la narración (Segre, 1985: 212). En el helenismo lo que primaba eran unas artes plásticas «ilusionistas, teatrales [...], y no es casual que Agatarco inventara la perspectiva componiendo el decorado para una tragedia de Esquilo». Era una

¹⁰ Referido a capacidad de la imagen por 'parecer' admisible, tanto como concepto y como forma. Por otro lado, cuando Verdú (2003: 90) exclama «a la vieja policía sigue el *voyeur*; a la verdad la sustituye lo verosímil», se refiere a una realidad en donde impera la ficción como mecanismo de dominio.

¹¹ «Hecha de *skia*, mediante el mundo oculto y sombrío de la noche de los muertos» (Eva C. Klaus, «Plato on Painting») tomado de (Azara, 1995: 27).

¹² Sugerencias de la Academia Francesa para la guía para los aspirantes al Premio de Roma (Duro, 1997: 74). Ver también (Mirzoeff, 2003: 66-81) y (Duro, 1996).





época en la que «primaba lo verosímil antes que lo verdadero o exacto, lo espectacular sobre lo especular y lo especulativo, la forma sobre el contenido ideístico», para la pintura y los decorados del teatro (Azara, 1995: 28). (¡Qué contemporáneo parece todo esto!) Y es que tanto en la perspectiva, como en cualquier otra manera de realizar imágenes, lo que realmente importa es el ordenamiento de lo que vemos produciendo una sensación de control, esa «participación en el orden de lo visible» es lo que atrae al ojo (Damish, 1985: 45), en suma, a la mente. Acaso sea factible pensar que el orden bajo la apariencia de verosimilitud proporciona un 'deleite', como señaló Horacio en su *«Ars Poética»* hace dos mil años, «Las cosas imaginadas con la intención de deleitar deben ser verosímiles» (Segre, 1985: 45). La apariencia del mostrar, que tanto ha seducido a la cultura occidental, se ha agazapado bajo el mecanismo de ordenar. Esa misma fascinación parecía ocurrir con la fotografía y actualmente con el ordenador y, desde su comienzo, con los medios de masas. Se ordena porque parece mera información cuando realmente es selección e intención, lo que conduce a un ordenar, a través de un mandato subliminal, a una interpretación intencionada de la realidad. Se llega así a fantasear mediante una proposición de imaginar. Imaginas que llevas 'un coche' (por ejemplo) y así 'serás' por lo que muestras tener. Fantasía al cabo, porque cuando tienes, de todas maneras eres lo que eres, mientras que fantaseas ser, y fantaseas que te fantaseen al verte. De ahí que, en la proposición de la publicidad, de los modelos sociales que se presentan con los que el público se ha de sentir identificado, no sólo conste lo que puedes ser sino cómo te verán al ser eso. Lo que lleva a vivir en una existencia aparente y no real, virtual. Una suerte de surrealista 'poesía', si escuchamos a Quintiliano en su *«Instituto Oratoria»* cuando declama que la poesía «tiende a impresionar con el esplendor de la forma y [...] tiene como único fin el deleite e intenta procurarlo no sólo imaginando fantasías, sino también cosas increíbles» (Lozano, 1988: 133).

De este entramado entre lo real, la fantasía y la imaginación en una existencia cada vez más virtual, de personalidad impostada en el *chat*, forma parte el arte mediante la presentación del modelo de artista y de su obra. Aparentemente el arte, desde y en una teoría de la Realidad Oficializada, no se entiende como un imaginador de realidades sino como un 'imaginador de éxitos'. Una retórica de parafernalias conduce al triunfo del 'escogido', que a menudo no es más que la asimilación de su trabajo, en el caso que éste fuera subversivo, en el discurso oficial que reconfirma la realidad instituida. El arte así es considerado, como lo hacia Gombrich, sin necesitar justificación, ni como forma de expresión de un espíritu filosófico o histórico, ni como una necesidad psicológica especial. El arte así puede supuestamente emanar de una pulsión sobrehumana (tomado de Pérez Carreño, 1999.1: 322). Esta 'pulsión' se refiere a una Idea Absoluta de la que emanaría todo¹³. El mundo de las ideas de los absolutos trata con fantasías. La imaginación es un proyecto mental para la

¹³ Desde el idealismo platónico, al espíritu Absoluto de Hegel y las Formas Puras de la Estética Transcendental de Kant.

realización de algo factible que tiene en cuenta los condicionantes de la realidad ajena que se impone y condiciona sobre la que se quiere proyectar. Por el contrario, la fantasía es una «construcción mental sustitutiva de la realidad», «Imaginamos sobre la realidad; fantaseamos de espaldas a la realidad, sustituyéndola» (Castilla del Pino, 2000: 361 y 264). Este autor, psiquiatra, se refiere a la realidad empírica de la que es ajena el yo de la construcción fantástica. Para Marina (un filósofo), «La inteligencia inventa sin parar ‘posibilidades’ reales, que no son fantasías, sino ampliaciones que la realidad admite cuando la integramos en nuestros proyectos» (Marina, 2002: 27). De esta manera, un arte enmarcado en una ideología irracional, sostenida por una suerte de Verdad Revelada, no necesita tratar con la realidad de su presente. El artista así parece desenvolverse en una suerte de intemporalidad que resulta muy adecuada para una hermenéutica del arte que lo hace, no sólo acrítico de su época, sino incluso ajeno a ella¹⁴. Entonces el arte fabularía sobre las ‘realidades virtuales’ que le interesan al Poder para convertir en legítima una fantasía de realidad absoluta¹⁵. Marina (1999: 121) entiende la fantasía como la capacidad de narrar, en donde se «unifican los dos códigos señalados por Paivio: imaginario y el lingüístico», al que Marina añade un tercero, el afectivo. Esta idea es relevante para el arte, ya que el vehículo con que se configura es el sentimiento. De cualquier manera, con esta última argumentación, la fantasía quedaría incluida en el proyecto de la imaginación. Imaginación y fantasía están en la frontera del ‘forjar mentiras’¹⁶ para dominar y el de crear proyectos de realidades nuevas y mejores. Si la inteligencia humana es «la capacidad de suscitar, dirigir y controlar las operaciones mentales», en donde es capaz de «crear y manejar ‘irrealidades’» (Marina, 1995: 250)¹⁷, incluso inventar posibilidades después de conocer la realidad¹⁸, se puede interpretar y cambiar el medio porque la inteligencia es capaz de levantar la alfombra con que se cubren las convenciones, planteando nuevas cuestiones que modifiquen la supuesta realidad objetiva de las tradiciones y las verdades ancestrales que pugnan por ser perennes. El discurso obvio y simple de las verdades absolutas se hace acompañar por una crítica a una cultura de lo superficial, de lo «banal» (Barragán, 2002),

¹⁴ «Nunca creí en el tópico de que el artista expresa su época, y menos aun que está obligado a expresar su época [...] La ortodoxia exige que si un artista no expresa su época, al menos ha de expresar el futuro [...]» Gombrich, 2001: 93).

¹⁵ «La ‘realidad’ virtual, fantaseada, es una construcción *ad hoc* al servicio del sujeto». (Castilla del Pino, 2000: 264). Lo que elevado a lo social, estaría al servicio del Poder.

¹⁶ «Podemos encontrar en el término latino *fingere* una cadena de significaciones que van de ‘formar’, ‘plasmarse’, ‘modelar’ y de ‘imaginar, figurarse, suponer’, es decir, ‘formar con la fantasía’, hasta decir falsamente, con lo que se llega hasta el concepto de *mentira* [...]» (Lozano, 1988: 133).

¹⁷ También, «Manejamos la realidad mediante irrealidades. Resulta que proporcionamos ideas a la realidad, la asimilamos mediante conceptos, comerciamos con ella utilizando palabras, signos y símbolos. Inventamos verdades» (Marina, 1999: 39).

¹⁸ «Ser libre, ser sabia, ser inventiva, tales son las aspiraciones de la inteligencia. Éstas son sus tres funciones: controlar su propio funcionamiento, conocer la realidad e inventar posibilidades» (Marina, 2002: 27).



del «espectáculo» (Debord, 2000)¹⁹, del «Imperio de lo efímero» y de «La era del vacío» (Lipovetsky, 1990 y 1988), en donde el arte juega a una «Estética de la desaparición» (Virilio, 1988). Esta crítica es precisamente una admonición contra una vuelta a esas supuestas verdades absolutas amparadas bajo el manto venerable del conservadurismo. Este discurso reaccionario no es una alternativa, sino el retorno o el endurecimiento de la represión. En donde los problemas sociales sirven como excusa para reforzar precisamente a la estructura que les ha dado lugar. La extirpación de los agentes, no de las causas, previene en contra de soluciones que trastocarían el orden establecido. El arte es un lenguaje y como tal cobra una gran importancia cuando sabemos que «La realidad no existe, lo único que hay es lenguaje y de lo que hablamos es del lenguaje, hablamos en el interior de él» (Foucault)²⁰. En donde no sólo se comprende el denominado «giro lingüístico»²¹, sino el Poder que se sustenta como una red cambiante basada en una serie de relaciones²². Es decir, el cambio constante para que nada cambie; las verdades absolutas formuladas en una retórica de la adaptación a los cambios para conservar Lo Establecido. El nacimiento de la historiografía puso de manifiesto el estudio de las correspondencias entre los conceptos expresados en el arte y la realidad tal como se entendía en ese momento. Su estudio se ha hecho desde tres aproximaciones. La primera relacionando el arte con las estructuras materiales de la sociedad, véase el método histórico-marxista. Segundo, mediante una representación que se pretende mimética de lo visual mediante un sistema gramatical y sintáctico, así como su léxico de representación, en este caso la historia de los arquetipos de Ernest Cassirer. Y tercero, con un símbolo que pretende apreciar más allá de lo externo una Idea (el *Zeitgeistglobal*, el 'Espíritu del tiempo'), aquí los historiadores hegelianos buscarían reflejar la esencia de un todo que recogiera lo que emana de los aspectos de una cultura (Trifonas, 2004: 48-49). La paradoja de la estrategia conservadora es que precisamente lo que niega es la historia, cuando supuestamente quieren conservar una situación ya his-

¹⁹ Existencia pasiva dominada por el consumo, en donde el «espectáculo es capital hasta tal punto de acumulación que se convierte en una imagen» (Debord, 2000: 32).

²⁰ Aquí Marina expone una serie de autores que critican la noción de realidad basándose en que todo es lenguaje, citando a Foucault, a Watlawick («sólo hay sistemas de comunicación»), a Luhman (la sociedad como un sistema «autopoietico de comunicaciones»), a Vattimo («erosión del principio de realidad»), a Lyotard («presos en la heterogeneidad de juegos del lenguaje»), a Nelson Goodman (no hay Mundos Reales previos a la mente humana, los mundos no se construyen sobre la realidad sino sobre los que otros han construido). Marina, sin embargo, se muestra crítico con estas posturas, porque en la relación entre el lenguaje y la realidad (ésta como una forma de designar la verdad), la realidad se aleja cada vez más siendo sustituida por narraciones y lenguajes (Marina, 1999: 185 y ss.)

²¹ «El lenguaje o discurso representa los límites de las investigaciones filosóficas de la verdad, o de que no hay nada fuera del lenguaje». Es decir, «los límites del lenguaje son los límites de mi mundo» (Wittgenstein, «Tractatus Logico-Philosophicus»); «nada hay fuera del texto» (Derrida, «De la grammatologie»). «Giro lingüístico» es una expresión acuñada por Rorty en 1967 (tomado de Macey, 2001: 231).

²² (Foucault, 1980: 92-93), también (1984: 94-100).

tórica. Una estrategia «cuya función consiste en que la historia se olvide dentro de la cultura (Debort, 2000: 191), en donde la palabra y la Imagen, como Poder ‘Místico’ (nuevo dios) infunde significado y razón. La crítica acerca de cómo se construye la historia la expone Barthes (1981: 3-20) al comentar que, si bien no podemos acceder a la ‘realidad’ fuera del discurso del lenguaje, éste genera unos sistemas de representación, de significación y de códigos de creación de significado. Al señalar Barthes la «pérdida de significado» como inmanente a cualquier confección de la historia y a la representación de la cultura, el arte necesita asumir esa «pérdida de significado» para generar otros nuevos. Pero no mediante la obsolescencia programada del producto (en este caso el arte) para su comercialización y consumo, sino como una mutación constante acorde al momento cultural del que emana.

Cuando el arte se procura como un imaginador de realidades, un planteador de propuestas en donde las certezas se basen en una declaración de intenciones bajo la metodología de la crítica, en vez de Verdades basadas en certezas sagradas, se debe de superar la noción del artista como sujeto individualista inmerso en la retórica del capitalismo insolidario y competitivo. En donde «relacionar ética con inquietudes representacionales» interese cada vez más (Trifonas, 2004. bis: 12). Gablick (1998: 121) propone una transformación de la visión personal por una responsabilidad social que implique nuevos imperativos culturales en donde se incluye un renovado sentido de la comunidad, incluso de lo ecológico²³, que está relacionada entre la noción de arte y lo que Danto denomina «meras cosas reales». Lo que Kaprow (1996: 201-218) diferencia entre «*artlike*», en la que el arte está separado de la vida y «*lifelike*», en la que el arte está conectado con la vida. Un arte que no comulga con una instrumentación que hace de él un mero objeto de lujo, de prestigio social, atrapado en las redes del mercado y de la especulación; imposibilitado de gestionar críticamente el discurso la realidad establecida. Un arte que ‘presente’ (superando la noción de ‘representación’) nuevas ideas sobre la construcción del mundo, cooperando así desde su ámbito en una estrategia por mejorar las condiciones de los seres en el Planeta, desde la concienciación de las sociedades avanzadas. La «resistencia como sujeto», si es que el artista tiene una intención crítica, de elaborar nuevas realidades, ya no resulta eficaz con la obsoleta metodología de la intención subversiva (Gablick, 1998: 63 y ss.). Martín Prada (2001: 63) propone «la puesta en práctica de nuevas estrategias operativas, basadas no ya en el signo, el significado y la connotación, sino en la cita, la referencia, el estereotipo». Martín Prada parece seguir las propuestas de los postestructuralistas, Derrida (1989) «no buscar nada fuera del texto», y Barthes (1991: 3-4) «todo son textos: tejidos de experiencia y estratos productores de posibilidades de significado». El paso de «las descripciones

²³ Pone como ejemplos de egotismo de artista a Richard Serra con su «Tilted Arc», partiendo en dos una plaza, para desmayo de sus ocupantes, a lo que Serra aparece como indiferente a las consecuencias sociales de su trabajo, mientras que es apoyado por críticos como Barbara Rose, que en la revista VOGUE escribe «Serra demanda absoluta autonomía para su trabajo» (Gablick, 1998: 63 y ss.).





formales topográficas» en donde se «organizaban la superficie de las obras de arte en orden a determinar sus estructuras, mientras que ahora se hace necesario pensar en la descripción como una actividad estratigráfica. Esos procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación. No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen»²⁴. Lo que determina la significación del arte se reconstruye constantemente desde un 'exterior' que lo replantea dentro de un contexto discursivo poniendo en cuestión la autonomía 'modernista' de la obra de arte (Crimp, 1985: 75 y ss.). Desde esa posición se examina de nuevo la idea de que los signos no están relacionados directamente con la realidad sino de forma arbitraria, el signo es un «interpretante», enmascarando la realidad que representa bajo la apariencia de veracidad de su discurso en forma de símbolo que ha de ser interiorizado por el receptor y consumidor de la imagen (Eco, 1977: 48 y ss.). «Los signos representan algo más que ellos mismos. La ideología está implicada en su creación. Los signos complementan la realidad y la interpretan arbitrariamente [...]» (Trifonas, 2004: 55). Barthes (1981: 17) plantea que no podemos acceder a la realidad fuera del discurso del lenguaje, y con todo lo que esto conlleva con relación a la ideología. Aquí, los signos representan algo más que ellos mismos puesto que la ideología está implícita en su creación. Cuando se propone «la retirada de los signos de la historia» (Trifonas, 2004: 73), el arte puede reconsiderar la representación en cuanto que vehículo en el que dos objetos no relacionados se unen para infundir significado a un concepto²⁵, en donde un signo es arbitrario, de lo contrario se representaría a sí mismo, en eso coincidían Saussure y Peirce (Trifonas, 2004: 83-84), en cuanto que ya no sería necesaria la obra para parecer arte (desde las «Cajas Brillo» de Warhol y las instalaciones de Beuys). Supone el fin de la originalidad como valor absoluto de las vanguardias modernistas, así como la obra, e incluso la experiencia estética. Con las 'realizaciones de proyectos artísticos' de Santiago Sierra mostrando cómo «el poder económico domina el espacio, el cuerpo y las relaciones humanas» (Grosenick & Riemschneider, 2002: 460), no sólo no hay obra (en cuanto objeto) tangible (si acaso los videos y las fotos de las acciones), sino tampoco experiencia estética, y sin embargo, es un trabajo artístico vigoroso y conmovedor. De la misma manera que el signo no es objeto sino la correlación entre expresión y contenido, lo realmente importante no serían los signos sino las funciones de éstos. El signo siempre tiene una «correlación» con un contexto específico, «Dichas correlaciones son creaciones culturales, lo que implica artificialidad o convención», así que no hay una 'verdad universal' y de nuevo volvemos al concepto de la mentira, ya que «en toda mentira subyace una

²⁴ De (Crimp, 2001) tomado de (Castro Flórez, 2004).

²⁵ Derrida (1971) amplía el concepto acuñando el término «*différance*» para explicar cómo se produce la interpretación tanto por la diferencia como por el aplazamiento del significado. Es decir, la «*différance*» plantea la representación no sólo como la unión de dos elementos distintos (un concepto con su significado), sino como el aplazamiento de significados que ocurre cuando intervienen los signos.

función del signo que permite significar algo que no pertenece o no es fiel al mundo externo» (Trifonas, 2004. bis: 85). La reorientación del arte actual le permite exclamar a Fernando Castro que «se ha vuelto innecesaria la *pregunta por el original*»²⁶.

El tema de la ubicación del arte en el sistema generativo de ideas para la configuración de la realidad en la sociedad puede reubicarse desde un análisis semántico. Cuando en 1960 Gombrich publica su *Arte e ilusión* entiende que la hermética del arte es producir y percibir orden y significado, es decir, la obra de arte como una representación. En su argumentación, la representación posee una historia porque los mecanismos de percibir «parecidos naturalistas» en las obras de arte no son «naturales», en cuanto incluidos en la genética, sino un aprendizaje social, una convención cultural, un mecanismo mediante el cual el artista traduce su percepción al lenguaje de la representación que posee sus propias reglas y su propia historia. Pero el rasgo de la representación es que crea una ilusión de tal manera que el espectador no cae en la cuenta de que está realizando una interpretación²⁷, porque la cosa representada no parece representación sino la cosa misma, Parrasio venciendo a Zeuxis. «Una complacencia fetichista en la cual cada cosa ha dejado de ser lo que fuera y pasa a convertirse en lo que representa»²⁸. En esta posición, la realidad es entendida como la única e indiscutible Realidad. En contra de esto está la idea de la realidad como una opción entre realidades, una conclusión de una realidad imaginada, en suma, el no vivir en la realidad, sino en «mundos intencionados diferentes» (Shweder, 1991: 73 y ss.). Mediante esas ilusiones del arte se expresan valores que son interpretados en la captación de la ilusión²⁹. Éste es el esquema del ‘signo lingüístico’ que planteaba la semiótica (la ciencia de los signos³⁰), el significado en cuanto qué es lo que se interpreta, lo que significa, y el significante que es ‘lo que se ve’ (Mirzoeff, 2003: 34). El lingüista danés Hjelmslev entendía que el significante de un signo se correspondía con la forma de la repre-

²⁶ «Después del apogeo, en la década de los ochenta, de las estéticas *apropiacionistas* se ha vuelto innecesaria la *pregunta por el original*. Hablando de una obra de Sherrie Levine, planteaba Douglas Crimp que no era posible determinar cuál era el ‘medio de su presencia’: ‘¿Una imagen recortada de una revista? ¿Quizá el medio de esta obra es su reproducción en este libro? Una vez más es imposible determinar el medio físico de la obra ¿podemos acaso localizar la obra de arte *original*?’» (Crimp, 2001: 185), tomado de (Castro Flórez, 2001).

²⁷ Para Gombrich (1972) el mecanismo de la pintura figurativa produce la ilusión que sólo hay una interpretación posible en medio de una representación de infinitas reinterpretaciones de apariencias, en donde los signos de la imagen funcionan con tal efectividad que a través de ellos penetramos en el mundo. Como en la perspectiva, se plantea ‘un orden’ en la interpretación.

²⁸ (De Diego, 1999: 140) Se refiere a la subasta de los objetos de Andy Warhol después de su muerte.

²⁹ En «From Representation to Expresión» (Gombrich, 1972: 359 y ss.)

³⁰ La semiología es un método por el cual el resultado es «significativo». Funciona a través de discretos elementos visibles denominados signos a los que se atribuyen significados. Estos atributos de significados o interpretaciones están regulados mediante reglas denominadas códigos, interviniendo así en todo el proceso tanto el emisor como el receptor, lector o espectador (Bal, 1996: 26).





sión, mientras que el significado era la forma de un contenido³¹. El signo aparece así articulado en dos planos, expresión y contenido, en los que a su vez se puede diferenciar la materia de la forma. Barthes en su *Mitologías* (1980), prolonga el contenido de la expresión de una denotación a una connotación. Los sistemas de signos connotados pasan de ser «mitos» a ser «ideologías»³². «El contenido primero de un signo es su denotación. Mientras que el resto de contenidos que pudieran asociarse a su forma pasa a formar parte de su connotación» (Pérez Parreño, 1999. 2: 74-75). Esto es, un sistema de connotaciones en el que el primer signo es expresión de un segundo contenido y en el que la relación entre ambos está basada en una convención que emana de un sistema social de significaciones. Eso es lo que desenmascara el «metalenguaje», al estudiar las formas y las estructuras de representación como partes integrantes de un sistema dentro de varias capas de significado³³. Esto es, el metalenguaje «un lenguaje acerca de otro lenguaje» (Trifonas, 2004: 78). Ahí radica la oportunidad del arte moderno contemporáneo, ya no necesita ser un lenguaje para la representación de una mimesis (*miméomai*, imitación) de lo visible o un concepto estilístico, sino un discurso (lenguaje) acerca de los discursos (lenguajes) de la realidad. La metodología del artista a través de la cita (Martín Prada) elaborada «como un *bricoleur*, esto es, con una visión instrumental que desvía, paradójicamente, lo utilizado de su sentido habitual», en donde el pensamiento mítico se elaboraría a base «residuos y restos de acontecimientos [...], sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad»³⁴.

De la representación de la vida por el arte, se pasa a la presentación del arte como vida misma. De la evocación a la cosa, a la cosa misma, sin intermediarios. Pero el asumir que el mecanismo implícito de connotaciones sociales que el signo artístico lleva consigo en su funcionamiento de significados permite, no sólo un arte vivo en constante transformación debido a necesidades conceptuales, incluso éticas, sino también una relación vinculante entre las realidades que plantea el arte (como superación a una mera elucubración cabalística y formal) y las que la cultura del progreso persigue. El arte puede así aspirar a no ser sistema de pensamiento elitista, sino parte del proyecto que persiga una isla de Utopía. Que así como fue imaginado

³¹ Se volverá a tratar estos conceptos con Eco, ver nota 58.

³² Barthes desmitifica lo que se dice y también lo que queda implícito (para ello analiza un anuncio). Para él, los mitos son creados para reforzar la adhesión y pertenencia a una cultura adaptando el sujeto la forma 'textual' de los sistemas y códigos de signos.

³³ Barthes señala que estos niveles de significación se estudian mediante los signos, estructuras y códigos en relación con el sistema de representación y la codificación de los elementos de la textualidad (Barthes, 1971).

³⁴ Está tomado de (Castro Flórez, 2001): «El artista recurre a lo que necesita como un *bricoleur*, esto es, con una visión instrumental que desvía, paradójicamente, lo utilizado de su sentido habitual. 'Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico, como del *bricolage* en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos; *odds and ends*, diría un inglés, o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad' (Lévi-Strauss, 1984: 42-43)».

una vez por Thomas Moro, cada vez más ciudadanos la lleven en la mente (la utopía y el deseo de transformación), un pensamiento imaginado y no una fantasía, en constante reestructuración polifórmica, bajo el imperio de la crítica. Todas las personas se merecen y pueden ser libres en la cultura del conocimiento y del pensamiento. En donde el arte ponga a todo eso ilustraciones y apostillas, reseñas e hitos; en vez de bordar lujosos estandartes para ser enarbolados en autos de fe, en ostentosos mercados de exquisitos y exclusivos clientes, en un mar de ignorancia y tristeza, a la que sólo le queda el recurso de la fantasía del milagro de un casi imposible golpe de suerte (loterías, negocios). El artista y su trabajo se encuentran inmersos en un sistema no coercitivo sino inductivo y subyugante, en donde el «capitalismo de ficción» aspira a «disiparse como sistema de coerción y filtrarse en nuestra existencia como en un ambiente»³⁵. Hay que revisar el concepto de arte como obra (mercancía) y llevarlo al terreno de la producción de realidades en este imperio de la ficción en donde «después de crear mercancías, signos, ahora produce realidad, una sociedad global, un sistema capaz de asumirlo todo» (Verdú, 2003. bis)

EL ARTE COMO AGENTE DE LA INTRANQUILIDAD

Mecanismo de trabajo. El proyecto de la obra de todo artista «esta dirigido en su búsqueda por un proyecto que debe definir con su búsqueda»³⁶.

Investigación en el arte, *proyecto*:

- a. *Significado* (concepto): alternativas
 - + creación e investigación.
 - rutina, seguidismo.

- b. *Significante* (contenido y forma): alternativas
 - + información estructurada y coherente (sigue las leyes que se han generado y condicionado en un discurso determinado).
 - gesticulación incoherente, confusa, inefectiva.

La obra, en su gestación, genera unas 'leyes' plásticas que condicionan el desarrollo del discurso, «una sabia o torpe mezcla de determinismo e invención. El

³⁵ El capitalismo de producción «servía para los intereses manifiestos de unos y actuaba con desfachatez perjudicando a otros», no trataba de ocultar su «compacto sistema de producción y organización social». De «fácil identificación y [...] obscena exposición clasista», incluso con el de consumo «se hacía efectiva la denuncia contra la alienación» (Verdú, 2003: 279). Verdú plantea tres formas evolutivas del capitalismo, Capitalismo de Producción (desde el XVIII hasta la II Guerra Mundial), basado en las mercancías; de Consumo (hasta el derribo del Muro de Berlín), basado en los artículos presentados como signos mediante la publicidad; y de Ficción, basado en producción realidades (Verdú, 2003: 10-11).

³⁶ La «bilocación del artista» (Marina, 1995: 194).



lenguaje nos impone sus estructuras fijas sin remedio». De tal manera que si no hay estructura, intención, control y crítica, el arte es «caprichosa e inútil gesticulación» (Marina, 2002: 14). Si además se siguen rutinariamente las estructuras ya planteadas por otros artistas anteriores, cuyas obras han resuelto problemas y momentos expresivos, se cae en lo adocenado y en el seguidismo. Esta manera de entender el arte sólo estaría interesada en la mecánica constructiva de la obra. En donde la técnica, el estilo, incluso elementos más concretos como el color, la textura o la composición compondrían su *software* (el 'significante' del esquema). Esa 'búsqueda' quedaría circunscrita a un 'proyecto' centrado en un *hardware*. Es decir, realizar una aleación entre significado y significante, obviando al primero. El arte así reducido a la problemática de construir un ordenador, 'una computadora cultural', un engendro de artefacto meramente instrumental e instrumentalizado. En este caso sería irrelevante que el arte tratase con fantasías (imposibles) o imaginaciones (realidades posibles), aquí el arte asumiría el rol de un mero juglar de las imágenes. Sin embargo, se sabe que debajo de todas las ideas, de todas las justificaciones y explicaciones para configurar un entendimiento de la realidad y de sus mecanismos, subyace una ideología, un sistema de intereses creados bajo el asentamiento de un sistema de pensamiento configurado en la tranquilidad de las verdades aceptadas que se enroca en una «verdad inalterable», en el pensamiento del «prejuicio»³⁷. «Abuso ideológico»³⁸ (Barthes, 1980: 11) instrumentalizado mediante la fe incuestionable en el mensaje. Incluso cuando «los jóvenes dicen que no tienen ideología, tienen estilo. Ante el vacío, lo único que emite mensajes son las marcas» (Verdú, 2003 bis). Pero si se considera que el arte también es mensaje, puede asimismo subvertir otros mensajes. Puede convertir el «poder de la verdad como presencia» de la que se vale la «mitología»³⁹, la articulación de la ideología mediante el mito que, para Barthes, «resalta y abriga» su mensaje. El mito distorsiona la realidad para conseguir un efecto ideológico. La ideología del mito es una realidad vaciada de significados para que sólo quede el del consumo fácil. Son las ficciones que construyen una memoria

³⁷ «Los prejuicios se caracterizan porque seleccionan la información. El sujeto con prejuicios sólo percibe la información que corrobora su prejuicio, con lo que se ha inmunizado contra toda posible crítica. Su pensamiento no es libre» (Marina y De la Válgoma, 2000: 148).

³⁸ El término 'ideología' fue acuñado por el filósofo Antoine Destutt de Tracy en su serie de textos «Eléments d'idéologie» (1801-1815), aunque para denotar una «ciencia de las ideas» en el sentido que pudieran revelar tendencias que influyeran de una manera no consciente en la persona (por ejemplo, el prejuicio). Karl Marx y Karl Mannheim lo introdujeron en la sociología. Fredric Jameson lo trata con su «Inconsciente político» (Fernández Serrato, 2004) y (Jameson, 1989), planteando que la ideología es toda una serie de concepciones relacionadas con la producción social de la conciencia, aunque normalmente sin la conciencia subjetiva de su funcionamiento.

³⁹ Barthes plantea dos niveles. En el primario los objetos denotan significado («el plano del significado»), actuando como una coartada para mantener separados la forma y el contenido de la representación. El nivel secundario fomenta un sistema simbólico en el cual se realizan las conexiones con el significado. Dentro de este contexto el «significado vacío» genera otro plano de significados más allá del objeto o manifestación cultural, otorgando a la representación «el poder de la verdad como presencia» (Trifones, 2004: 21-24).

en la impostura (engaño con apariencia de verdad), «narraciones cargadas de nostalgias [...] máscaras, relatos que tallan en la memoria de la gente recuerdos falsos y creencias impersonales (García de Cortázar, 2003: 10-11), en donde «el historiador debe aceptar que los patrones discernidos en el pasado responden a las necesidades culturales, ideológicas [...] del presente» (Moxey, 2004: 90)⁴⁰. Barthes y Althusser⁴¹ han identificado la ideología como la estructura esencial del presente cultural y de su memoria, la historia. La ideología es algo más que un 'texto' teórico (especulativo), sino que también es lo que realmente confiere legitimidad y significado al mundo social en que se mueve el individuo llegando a construir la subjetividad de éste. La ideología⁴² sería así un instrumento interpretativo y un filtro de la percepción utilizado por la subjetividad para entender el mundo que le rodea, lo que para el marxista sería una distorsión de la realidad porque crea «una falsa conciencia» (Althusser, 1971). Implacable subjetividad, «toda información es subjetiva y no puede evitarlo. Subjetiva en su origen y en su recepción», en donde ni tan siquiera es posible atenerse a «la descripción de los hechos, puesto que en la elección del lenguaje se filtrará otra vez lo subjetivo (Saramago, 2004). La ideología vinculada a la memoria, la que atesora la capacidad de aprender con la práctica, expone el mecanismo real de la experiencia, es decir, la memoria construida⁴³. Como escribe Scout, «No son los individuos los que tienen experiencia, sino los sujetos quienes son constituidos a través de la experiencia» entendida como «aquello que pretendemos explicar, aquello acerca de lo que produce conocimiento» (Moxey, 2004: 145).

COSAS Y VALORES

Desde el Renacimiento el artista, con su nombre y no anónimo, realizaba cosas extraordinarias. No fabricaba, sino creaba. Incluso no pensaba sino que se inspiraba. Sus obras no sólo se atesoraban como algo admirable que transportaba a la belleza sino que otorgaba a su realizador, el artista, incluso al retratado, la inmortalidad de ser su nombre recordado. Ahora los nombres son 'firmas', marchamos (*marxam*, marca) de valor. Sus obras son imágenes de marca a las que se agrega un

⁴⁰ Esto es la superación definitiva del concepto hegeliano de la historia que se arrogaba «la percepción de un significado inmanente de la historia», un gesto interpretativo que sugiere una correspondencia entre una secuencia de eventos y el relato que los relaciona (Moxey, 2004: 90).

⁴¹ Althusser denomina «interpelación» la configuración y el cambio de actitudes, valores y creencias en un individuo por la acción del poder social (Althusser, 1971).

⁴² Para Althusser (1971) la ideología es lo que crea la subjetividad mediante la interpelación de la conciencia por parte del aparato ideológico del Estado: valores, creencias, expectativas, ideales, en suma, una visión del mundo.

⁴³ «El concepto freudiano de *Nachträglichkeit* sugiere que lo que nuestra memoria llama experiencia es algo sujeto a un continuo proceso de cambio, ya que esas experiencias son evocadas en las dinámicas circunstanciales del presente», Laplanche y Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*. Tomado de (Moxey, 2004: 144).





producto. Incluso el diseñador de la marca prepara la creación de nuevas necesidades que aparecen cumplimentadas por la marca (más que el producto). El caché de un artista es lo que realmente hace valiosa su obra. En esto participa de una cultura en la que la fama no proviene de acciones ‘honrosas’, que la incrementan o la rebajan, sino de la oferta y la demanda de una marca. Mirzoeff (2003: 328), en un capítulo dedicado a la muerte de la princesa Diana de Gales, concibe la fama como «el punto álgido de una cultura de consumo espectacular en la que el producto se convierte en una imagen con el fin de atraer la mayor atención posible y así generar el mayor rendimiento posible». En suma, si no hay imagen el producto en sí no sirve para comercializarse, lo que es decir, existir. El artista y su obra no existirán, pues, si no cumplen los requisitos para ser una imagen de marca. Esto es al margen de la calidad que ese artista pueda tener. Para Verdú (2003: 143), el acceso a este mecanismo que otorga valor a una firma radica en ser un suceso mediático. Si bien esto es cierto, la mayoría de los artistas obtienen ese valor dentro del mundo elitista del ‘gran arte’ ajeno, si no es tangencialmente, a los medios de masas. Su ‘mercado’ es exclusivo de la élite económica que se ‘embellece’ con un arte que la dota de un áurea de sofisticación, incluso de justificación. Las grandes obras de arte han sido financiadas por los grandes acaparadores de la riqueza que ennoblecen sus privilegios mediante el mecenazgo y el patrocinio del gran arte. La producción del arte ha cabalgado a lomos de las tres formas de capitalismo que Verdú señala⁴⁴. Durante el Capitalismo de Producción el arte se hacía como desde el Renacimiento, buscando cumplimentar los cánones culturales del momento. Después de las Vanguardias y su interés por la investigación en la ‘novedad’ en el arte, el arte pasa al Capitalismo de Consumo en el que el producto, la obra, buscaba una marca para su promoción, ‘comercialización’. Por ejemplo, los productos Dalí tenían la marca del histriónico personaje, que realizaba ‘campañas publicitarias’ (estrafalarias manifestaciones) para lanzar sus obras al mercado. Con el Capitalismo de Ficción el artista es una marca a la que se añade un producto. Cuando en 1966, en la Galería Leo Castelli, Warhol expuso un montaje con almohadas de papel de aluminio hinchadas con helio, cuestionaba la relevancia de la obra, su permanencia y originalidad, pero también (¿sobre todo?) estaba promocionando su firma.

Exactamente igual que antaño unas zapatillas de deporte se comercializaban con una marca, ahora es a la marca a la que se adhieren productos, zapatillas, camisetas, relojes. De igual manera al artista (en cuanto marca) se le añaden películas, fotografías, cuadros, obra seriada, esculturas o vídeos. Francis Bacon sólo pintó sus cuadros, Julian Schnabel o Jeff Koons son una marca con un muestrario de productos. Este mecanismo sólo tiene sentido si la producción consiste en crear una nueva realidad, cuanto más virtual mejor, porque su soporte es más barato. No una realidad que genera una producción, sino una realidad que engendra la producción de ‘realidades’ que no pueden sino ser formas en su raíz esencialmente ficticia.

⁴⁴ Véase lo reseñado en la cita 35.

Antes se consumían signos a través de las cosas, ahora se consumen formas (Verdú, 2003: 147) que implican cosas. Es el final de la «sociedad del espectáculo» que Debord enunciara en 1967⁴⁵, en donde se procuraba adquirir la mayor cantidad de cosas, productos (Debord, 2000: 31). Final que ya en 1981 Baudrillard (1983) declaraba, sustituyéndola por la nomenclatura del «simulacro», la de la copia sin original. Es el paso del capitalismo de consumo, en donde se «enmascara la ‘ausencia’ de la realidad básica» al capitalismo de ficción, cuando «no se mantiene *relación* alguna con ninguna realidad: es su propio y puro simulacro» (Baudrillard. 2001: 255)⁴⁶. Esta simulación tiene mucho de teatral, en cierta medida como en el siglo XVIII el *theatrum mundi*⁴⁷ sólo que hemos de estrapolar la relación teatro-espectáculo del Antiguo Régimen con la de mundo virtual (TV, ordenadores e internet) espectáculo del presente. En este contexto aparece «*the power of display*»⁴⁸ (Staniszewski, 2001) en donde en el proceso de creación de marca juega un papel relevante «la puesta en escena», «la presentación» de la obra. Sin embargo, todavía el arte se mueve en gran medida por canales menos mediáticos y más elitistas.

La división de la idea del mundo entre ‘cosas y valores’, siendo que «este comportamiento es tardío y sofisticado» (Marina, 2002: 19)⁴⁹. Está en relación con la obra de arte (cosa) y su valoración y la experiencia estética. Se puede partir de la discutible premisa que el arte está liberado (aparentemente) de una función documental de la realidad; aunque las modernas manifestaciones apelando a vídeos, infografía y fotografía lo hagan debatirse entre: a. información y metáfora; b. literalidad y alegoría; c. arte y documentación (Guash, 2003). Esto resulta chocante, habida cuenta que precisamente las técnicas que recogen las imágenes de una manera mecánica propiciaron que la pintura se desentendiera de hacer una descripción visual que ilustrara unas ideas literarias, una documentación y una información dada apriorísticamente. Esa nueva situación partió de una nueva epistemología en la que se buscaba una autonomía e identidad (ahí están los escritos de Greenberg⁵⁰).

⁴⁵ Publicado en inglés diez años después y en español en el 2000.

⁴⁶ Como paradigma los parques temáticos. Disneylandia no imita o representa a América, es la América «auténtica»; América no es real, es un simulacro de realidad. Además consultar (Mirzoeff, 2003: 54-54).

⁴⁷ (Iglesias, 1988: 78). Ver (p. 61 y ss.) para un estudio entre la idea de lo privado y la representación de la identidad entre el Antiguo Régimen y la sociedad burguesa.

⁴⁸ «El poder de exposición/de presentación».

⁴⁹ Para un estudio de esa forma de valoración que es la propiedad, ver (Attali, 1989), en donde por encima del debate acerca de si se evoluciona de la propiedad comunitaria a la individual o al contrario, se afirma que pervive en la humanidad una obsesión: la propiedad enmascara un miedo a la muerte.

⁵⁰ Greenberg lo llega a reducir a la planitud (cualidad de lo plano) y a la forma del formato. Empero, otras características formales de la pintura también se tuvieron en cuenta a la hora de desarrollar esa autonomía, a saber, la textura, no sólo la planitud de la «no textura» del color plano; la materia que confiere un cierto grosor y el signo, entendido como la caligrafía con que la pintura es aplicada. Esto señala que mientras que el arte naturalista disimulaba el medio, el arte moderno llama





Ya no era un nuevo código, como pudo ser el de la perspectiva, que había aportado un nuevo modelo epistemológico⁵¹, esto es, estudio de los medios materiales del conocimiento humano. Tampoco era ya un modelo mediante el cual se podía estudiar desde otra postura la realidad visual, en donde la perspectiva (por seguir con el ejemplo) fuera una resultante de la mutación de las apariencias⁵². Sino que ahora la pintura en sí misma era su ontología, su concepto del ser. Una pretensión de ser 'autotélico', que busca el significado en sí mismo como el fin de todas las cosas⁵³. Así surgió la pintura abstracta, la línea, la textura y la no-textura, el gesto, el brochazo, la mancha, el color plano y el color, con matices o por capas. Todos estos elementos sin estar encadenados a una representación visual de las cosas. El medio se convirtió en el fin.

La idea de que la pintura era una actividad representacional que avanzaba en la conquista de las apariencias visuales fue muy clara hasta que la función documental pasó a ser tratada por la fotografía y el cine⁵⁴. Con el Modernismo el arte recobra una autonomía de la que Greenberg se encarga de hacer hasta una ontología de las «cualidades intrínsecas de la pintura». La postmodernidad había tratado de acortar «la distancia entre representación y realidad» (Danto, 1995), de la misma manera que la ciencia lo hacía adecuando cada vez más el análisis a la realidad misma y no a un determinismo suprahumano⁵⁵. Con el modernismo el arte había tratado ya de sacudirse su papel de intermediario, en cuanto dejara de ser «el entendimiento, como el ojo, aunque nos hace ver y percibir todas las cosas, no tiene noticia de sí mismo; y requiere arte y esfuerzo convertirlo en su propio objeto» (Locke, 1984: 8). El arte así superaba el «significar» para «ser». En este contexto tiene sentido que se pasara de pintar una imagen que significaba un 'árbol', a una imagen (pintura) con trazos similares a los empleados para representar un árbol pero sin la imagen del árbol (aspirando así a una autonomía aún mayor del arte y de la experiencia estética relacionada con la naturaleza), es decir, la abstracción, para

la atención de su capacidad artística; así pues, la concentración en el medio es la característica de la modernidad como un todo (Greenberg, 1960).

⁵¹ «La construcción de la perspectiva constituye una suerte de código, incluso de lenguaje, cuando de hecho sólo otorga a los pintores un modelo, en el sentido epistemológico del término» (Damish, 1985: 223).

⁵² Referido a Cézanne, Argan (1975: 139 y 140) escribe: «El espacio ya no era una construcción de la perspectiva *a priori*, es una resultante; y no es un esqueleto constante bajo apariencias mutables sino el ritmo profundo y siempre distinto de esa mutación de las apariencias o, más exactamente, de su continua y distinta sustitución y combinación con la conciencia como sistema de relaciones en acto».

⁵³ Del griego *autos* que significa 'a sí mismo' o 'por sí mismo' (el sujeto, que sería en este caso la pintura) y *telos*, 'fin'.

⁵⁴ Danto (1999: 139) hace un resumen de la historia del arte Occidental en tres fases, la representacional (desde el Renacimiento), el modernismo (búsqueda de la identidad de la pintura) y el postmodernismo (fin de la narración, del progreso, de la dirección y de la apariencia).

⁵⁵ «La idea de que en la realidad hay un orden impreso, una ley estructural, y que la justicia consiste en acomodarse a ella, ha tenido una larga vida en nuestra cultura» (Marina y De la Válgoma, 2000.1: 41).

llegar a realizar un paseo alrededor del árbol escribiendo sobre el concepto de 'paseo-alrededor-del-árbol' como suceso artístico. El arte entendido en cuanto que 'presentación', sobreponiéndose a la noción mediadora de 'representación'. Duchamp estaba interesado en «la aparición» misma de la obra de arte, pero intentó superar los elementos visuales y verbales de los que se valía el arte, investigando una dimensión que él consideraba 'no sensible'. Es decir, la superación de la 'aparición física' de la obra de arte (con su «color, masa y forma») por la «aparición»⁵⁶. Como quiera, con objeto de documentar el «suceso» se comenzará a emplear un material que conservará lo eventual del fenómeno. Así que el vídeo y la fotografía re-convirtieron en objeto al suceso, «la aparición», reincidiendo en todo el proceso una vez más. El soporte, fotográfico o filmado, se convierte en cosa, sujeta a ser valorada y comercializada⁵⁷. Como quiera, al final, el arte no puede evadirse del significar. Es más, el arte maneja y emite la información ya que es un «productor de significados» por antonomasia, formando parte de la cultura en cuanto que «motor semántico», que denuncia Haugeland (1981).

DEL SIGNIFICANTE CON SIGNIFICADO A LOS SIGNIFICADOS PRÓDIGOS EN SIGNIFICANTES

Cada vez el arte es más valor y menos cosa. Menos cosa en el sentido de que es menos relevante la capacidad de habilidad manual de hacer el objeto (la obra), el grado de intervención de la mano del artista en la fabricación de la obra. Los medios técnicos son más diversos, ofertando cada vez más modalidades en las que la manufactura (*manu-factum*, hecho con la mano) es menos manual y más técnica. Es el paso de la herramienta a la máquina y de la máquina a la 'inteligencia artificial'.

⁵⁶ «Existe la *aparición en superficie* (para un objeto de *espacio* como para un objeto de chocolate) que es como una especie de imagen-espejo *que tiene aspecto* de servir para la fabricación de este objeto, como un molde, aunque este molde de la forma no sea un objeto en sí mismo, es la imagen de n-1 dimensiones de los puntos esenciales de este objeto de n dimensiones» (Duchamp, 1975: 108). Esto se complementa con la 'nota 4', «moldes de las formas» de la «aparición negativa».

⁵⁷ Como ejemplo de innumerables casos, cabe citar la exposición de Hamish Fulton, «*Walking Journey*» (viaje a pie) en la Tate Britain de Londres (marzo-junio 2002). A la entrada, unos paneles explicaban que el artista pretendía hacer del caminar, por ciertos especiales lugares inhóspitos, un ejercicio artístico. «Mi arte es acerca de sitios específicos y eventos particulares que no están presentes en la galería. La información que se da es mínima. Espero que el espectador creará un sentimiento, una impresión de su propia mente, basada en lo que como quiera mi arte pueda proveer». Seguía después con una declaración en pro de evitar la cosificación y comercialización del arte. A continuación, una serie de preciosas y maravillosas fotos (lo explicado no trata de desmerecer una obra muy interesante y extraordinaria) tomadas por el artista de sus lugares de caminata aparecían expuestas con los nombres de las galerías y coleccionistas que las poseían. Desde luego que esto no es una crítica al artista, ni a la exposición, que por demás continuaba con una serie de instalaciones alusivas a los 'sucesos', sino que tiene que ver con las formas de asimilación de las manifestaciones críticas que la cultura del capitalismo hace.



Herramienta = pincel (pintura). Objeto único.
Máquina = cámara (fotografía). Objeto múltiple.
Inteligencia artificial = ordenador (infografía). No objeto, sólo imagen, clonable.

El binomio significado y significante, del que la obra de arte se compone, resulta alterado con relación a su antiguo equilibrio. Si el significante organiza unas formas (en el arte plástico) y el significado organiza las ideas, desde luego que se necesita siempre del significante para construir un significado⁵⁸, pero cada vez hay más ofertas y opciones de ideas sobre las que trabajen los artistas dentro de la cultura contemporánea. El Modernismo trabajó sobre el significante dentro de las posibilidades técnicas (de la herramienta del pincel y poco más) de la primera mitad del xx. La turbulencia de significados era tremenda frente a épocas anteriores. El antagonismo entre romanticismo y neoclasicismo, o entre arte abierto o cerrado de un Delacroix frente a un Ingres (por seguir la división historicista de Wölfflin), parecía mucho menos variado comparado con los *ismos* de esa Modernidad. En el presente de principios del xxi, el significante tiene a su disposición la tecnología de la máquina, de la herramienta y, sobre todo, la mentalidad de descontextualizar técnicas que no son originadas en el arte, para ser empleadas en éste como significantes. Esta proliferación de técnicas llega a hacer exclamar a algunos, como Félix de Azúa, que «las artes han sustituido al arte y los artistas han sido reemplazados por artesanos que tratan de ganarse la vida manejando innumerables soportes»⁵⁹. En otros casos se pide que los artistas vuelvan a aprender a pintar y esculpir. Desde el historiador Sebrelí al filósofo Marina. Esto es una visión simplista del arte y sus actividades. Como explica Castro Flórez (2001), en primer lugar porque «se ha abandonado aquella preocupación por el medio en cuanto tal, lo que es equivalente a decir que hemos desbordado el marco ortodoxo de la modernidad». En segundo término, porque «el mestizaje de los géneros, la hibridación de las técnicas y la renuncia a una autonomía artística obsesiva han hecho que la gráfica salga de su *reducto* para enfrentarse a la *crisis de nuestro tiempo*, esto es, queda disponible como un recurso más para la toma de decisiones: ése es el riesgo y la libertad que hay que saber afrontar, lejos de los discursos y las prácticas patéticamente ‘atrincheradas’, fosilizadas en un manierismo ramplón». El que los artistas exploren, investiguen, estudien y, desde luego, acaben dominando diferentes técnicas con productos, soportes, herramien-

⁵⁸ La definición está tomada de Eco, que se refiere a la lengua verbal y literaria. Así dice: «el significante organiza unos sonidos, el significado organiza ideas. Y no es que esa organización de las ideas, que constituye la forma de una determinada cultura, sea independiente de la lengua, porque la conocemos sólo a través del modo en que la lengua ha organizado los datos aún informes de nuestro contacto con el *continuum* del mundo». Habla de trabajar experimentalmente sobre la lengua a dos frentes: «en el significante, jugando con las palabras» (se refiere a Joyce) y «en el significado, jugando con las ideas» (referido a Borges). El discurso de este párrafo sigue su desarrollo basado en las ideas de (Eco, 2002: 123).

⁵⁹ De un texto en la revista *Letras libres*. Recogido en Zabalbeascoa, 2003.)



tas y máquinas, no es más que la consecuencia de lo que la cultura en la que vive les pone a disposición: ideas y tecnología. Ideas para el significado, lo que lleva al significante a buscar esa mediación formal exploradora para responder a las imágenes que se crean desde los nuevos significados. Tecnología para el significante, lo que lleva a imágenes que engendran nuevos significados. Hay que aceptar que de la misma manera que el teatro antes era 'el acontecimiento' en las artes escénicas, mientras que ahora lo es el cine, incluso los videojuegos, la pintura era el 'acontecimiento' que producía las imágenes y ahora es parte minoritaria de ese 'acontecimiento' frente, no sólo a la fotografía y el accionismo, sino a la infomática.

La actividad del artista está cada vez más vinculada directamente a la confección de una experiencia estética precisamente por la incidencia de los varios nuevos significados. Antes eso era monopolio del filósofo. Él confeccionaba una teoría del pensamiento que planteaba la experiencia estética⁶⁰, mientras que el artista realizaba un pensamiento asistemático (problema mal planteado y mal resuelto) mediante el concurso de su obra, esto es, el pensamiento salvaje. En la obra del mismo título de Lévi-Strauss (1984), se señala: «Éste es el caso del arte (referido a una cierta protección del pensamiento salvaje en nuestros tiempos), al que nuestra civilización otorga el rango de parque nacional, con todas las ventajas y los inconvenientes que se pueden esperar de una fórmula tan artificial como ésta» (tomado de Mepham, 1976: 225 y 189). Es más, en una obra de arte se superponen concepto, contenido y forma. En otras épocas, en donde el arte reflejaba una estructura social y cultural con menos opciones que la actual, teniendo en cuenta que «lo que sucede es que las transformaciones sociales quedan impresas en las creaciones artísticas»⁶¹, el concepto y el contenido con que era dotado el arte (dentro de la idea de significados) estaba constreñido a las ideas artísticas disponibles. Es decir, ni Velázquez, Zurbarán, Murillo, Van Eyck, Rembrandt y Rubens, tuvieron otra opción, ni se les pasó por la cabeza, trabajar con otros conceptos que no fueran los del Barroco. Sólo había una formulación formal acotada, una sola técnica que permitía óptimamente desarrollar los significantes, a saber, la pintura al óleo, no la encáustica, ni el fresco, ni las teselas del mosaico. Y mucho menos sacar de contexto otras técnicas como la alfarería, el repujado o la cestería. *El nicho cultural estaba cerrado al tiempo y al espacio*. Es decir, a las imágenes de otras épocas que no tuvieran relación con el clasicismo del Renacimiento, sí a la mitología y al mimetismo, no al románico y su planitud simbólica. Tampoco al espacio, no interesaba el arte de otras culturas. La formación debía permitir estudiar y trabajar, sobre todo, con el cuerpo humano. Por tanto había que aprender a dibujar, para estudiar la anatomía, el retrato, la figura, la composición de las figuras, la perspectiva para inscribir esas figuras. Aprender a colorear y, para dotarle de la verosimilitud que el espacio teatralizado del

⁶⁰ Kant (por ejemplo en «La Crítica del Juicio») decía que la belleza artística y la natural no eran en realidad diferentes. Es decir, estaba planteando una experiencia estética que no necesita imprescindiblemente de la obra de arte.

⁶¹ *Antropología Estructural* (1945) de Lévi-Strauss en (Gómez García, 1981: 118).



barroco requería, nada mejor que los efectos dramáticos de la luz en Rembrandt; si se pretendía el lujo lujurioso del color, los venecianos del tardo renacimiento del manierismo eran ideales: el Verones, Tintoretto y sobre todo Tiziano, al que tan profundamente estudiaron Velázquez y Rubens. Ellos no hacían una ‘deconstrucción’ del maestro, recogían sólo su técnica para revertirla en sus modelos de significado. En el XIX la oferta podía oscilar entre el neoclasicismo y culto a la línea de un Ingres y un Géricault⁶², o el romanticismo de un Delacroix con su incidencia en la mancha. A saber, la línea reforzada por el color matizado de claroscuro o el color reforzado por la línea. Ahora, lo primero que tiene que elegir un artista es el concepto del que va a partir en su obra, es decir, el significado. La forma, el desarrollo de los significantes que necesitan de la parafernalia técnica, viene después y está supeditada por el concepto. Es por ello que tantos artistas contemporáneos requieran de técnicas especiales, lo que no mengua la maestría que algunos puedan adquirir, incluso aunque esto puede ser irrelevante en los casos en que el artista no ha realizado con sus manos la obra (vgr. Juan Muñoz, Chillida). Ahora la forma aparece al final de todo el proceso y no al contrario, precisamente cuando eran incuestionables concepto y contenido. Por eso ahora se emplean ciertos conceptos para una explicación del arte contemporáneo, postmodernidad, deconstrucción, apropiación. Pero estos conceptos no implican una técnica concreta. El románico, el gótico, el bizantino, el arte nazarí, sí implicaban y correspondían a unas técnicas concretas. Incluso el arte renacentista, el barroco, el rococó, el impresionismo, todos requerían de una técnica madre, la pintura al óleo, y de unos conocimientos necesarios para plasmar la figuración, a lo que el óleo se prestaba como la mejor técnica para cumplimentar los objetivos estéticos.

Cuando Duchamp presenta sus *ready-mades*, el arte deja de tener que ser necesariamente obra, para ampliar las fronteras de la experiencia estética⁶³. Después, las cervezas (Jaspers Johns), las cajas de Brillo (Warhol), los adoquines (Carl André) o los guijarros (Richard Long), producen una experiencia estética mediante una mínima ‘obra de arte’. Algo que probablemente ocurrió cuando temas, como el paisaje, el bodegón y las manchas y los chorretones (con la pintura abstracta), se convirtieron en experiencia estética. Una experiencia estética que como tal nunca fue inherente al ser humano. Como quiera, toda experiencia estética es cultural y está sujeta a una historia. Es más, durante mucho tiempo los estilos artísticos ajenos o tratados de obsoletos eran eliminados sin miramiento porque no se consideraban valiosos, no se les otorgaba el valor que ahora, en cierto modo, les otorgamos. Así se derribaron mezquitas por iglesias o palacios (o se las incrustaron como en Córdoba o Granada). El románico desapareció sepultado por el gótico y éste a su vez por el

⁶² Aunque Géricault pintara sus bocetos con manchas abiertas, sus obras finales aparecen encerradas en líneas (como la textura de los bocetos y los mármoles de Cánova). Géricault sería un puente entre la línea de Ingres y la mancha a color de Delacroix.

⁶³ Aunque introduce además el concepto de que algo puede ser arte y no por ello bello. Es decir una distinción entre objeto estético y obras de arte (Danto, 1999: 102).

arte de la contrarreforma o de la Reforma⁶⁴. Ya no es aceptable un *Zeitgeist*, un espíritu del tiempo hegeliano, en un arte avezado en ser su presente desatendiendo el pasado o como mucho «un pasado cargado con el tiempo del ahora», el *Jetztzeit* de Walter Benjamin, en el que diferentes momentos culturales se han pseudo identificado con el pasado⁶⁵, desde lo bucólico y pastoral en la aristocracia, hasta el artista ‘salvaje’ moderno con un brujo tribal. Pero tampoco tiene ya vigencia el arte entendido como el avance en un ‘progreso’ lineal, la «única escala cultural» para el progreso (Stocking, 1987: 177)⁶⁶, en el que las obras (valiosas) son los hitos de ese Progreso.

De la realidad abastecida por artículos, se ha pasado a producir una realidad de ficción «con la apariencia de una auténtica naturaleza mejorada, purificada y puerilizada» (Verdú, 2003: 10 y 11). Una «realidad fotocopiada» (Marina, 1998: 206) a través del «simulacro»⁶⁷ que filtra las noticias que considera reales, creando un «imaginario» de lo que es importante y relevante, haciendo sentir bajo emociones virtuales. Pues bien, en ese «capitalismo virtual», el interés no está en los objetos en sí, y mucho menos en lo singular y original, por el contrario, reside en la réplica, en una copia que es «espectral y no parece» (Verdú, 2003: 90). Esto es, el fin del áurea de las obras de arte que Benjamin declamara, pero a unos extremos que él no pudo imaginar. Esta recolocación y nueva situación del arte, lo que conlleva es una nueva ubicación, «el resultado es la desacralización del arte, la secularización del arte. La expansión que sus imágenes adquieren gracias a la técnica, el reforzamiento de su capacidad de incidencia y circulación social, van unidos a una proximidad, a una pérdida de la antigua distancia reverencial» (Jiménez, 2002: 189). «La originalidad de la obra ya no interesa, no en sí misma, sino en cuanto objeto de transformación; es decir, en su forma como puro referente extraído de su significación y de su contexto anterior, para dar a conocer, en última instancia, su límite y su vacuidad [...]» (Solans, 2003: 38). Un significante copiado y clonado que crece por encima del significado, hasta que se desarraiga del contexto y de la memoria que le dio lugar. Ahora «la verdad sustituye a lo inverosímil» (Verdú, 2003: 90). Un mundo convertido en «fábula»⁶⁸. Incluso el predominio de lo «gráfico» (pinturas, fotogra-

⁶⁴ En el Museo de Gales, en Cardiff, se conserva uno de los dos únicos crucifijos románicos que sobrevivieron en Gran Bretaña a la destrucción iconoclasta de las Reformas Protestantes.

⁶⁵ Por ejemplo, los revolucionarios franceses representándose como antiguos romanos republicanos «para pensar en la imposible idea de un estado sin un rey» (Mirzoeff, 2003: 186).

⁶⁶ Referido a la cultura europea portadora del progreso, en concreto la época victoriana.

⁶⁷ Para Baudrillard, un simulacro es una reproducción de un objeto o evento característico de un estadio específico en la historia de la imagen o del signo. Allí donde la imagen fue una vez un reflejo de la realidad básica que deviene en pervertir o enmascarar la realidad básica. En la postmodernidad se generan una serie de simulaciones de imitación de imitaciones. Para una exposición sistemática de estas ideas ver (Baudrillard, 1983, 1993 y 2001). Incluso para una discusión del papel de la simulación en las teorías clásicas grecolatinas ver (Deleuze, 1990).

⁶⁸ Sergio Givone («Desencanto del mundo y pensamiento trágico») habla que después del intento (fracasado) de desmitificación y contra la moralidad de una Modernidad en busca de una «reconciliación con la verdad», «Cuando estas operaciones, en su pretensión de alcanzar fondo, comienzan a presentarse no menos infundadas y construidas, entonces el mundo finalmente se conver-





fías, diseños, estatuas) perdería terreno frente a lo «óptico» (espejos, proyecciones ‘y todo lo que aparezca en una pantalla’)⁶⁹, si nos atenemos a la división tradicional de la semiótica más el añadido entrecorillado. La producción bajo el concurso de las nuevas tecnologías ha alterado definitivamente «la manera en que las imágenes naturales y artísticas traducen la superficie de la materia exterior al modelo [...]. Los iconos [...] Guardan un parecido exacto u *homotosis* con el prototipo [...]. Por el contrario, los ídolos son imágenes que resultan de una incorrecta impresión. El molde o el modelo se aplica mal, a menudo deliberadamente» (Azara, 2001: 26). Trayendo al presente esta descripción que del mundo clásico Azara hace, el ‘icono’ podría entenderse como la obra de arte misma e irrepetible, por ejemplo una pintura. El prototipo no tendría semejante si no es mental, es decir, la influencia en la manera de realizar otras obras. Los ‘iconos’ serían aquí las obras consecuencia de ‘haber creado escuela’. Tecnológicamente lo más parecido era la obra gráfica que aspira(ba) estampar copias exactas. El ídolo sería unas variaciones de esa obra primigenia, pero que ya Warhol, intencionadamente, reproducía seriadamente con serigrafías, así sus «Marilyns», variando la impresión. Todo esto se derrumba cuando el arte es capaz de producir clónicos exactos de las obras. Primero con la apropiación de objetos industriales (los *readymade* o las cajas brillo), después con las nuevas tecnologías de producción fotográfica y infográfica. En este estado de la cuestión, los artistas se decantan a menudo por las nuevas tecnologías para realizar su trabajo. Pero precisamente, muchas de esas tecnologías representativas del presente son muy adecuadas para la reproducción y la copia, incluso la clonación (referido a la unicidad) de la obra. Tecnologías que provienen y forman parte de la nueva cultura del presente y que, no por menos, los artistas acceden a ellas como vehículos de expresión para mostrar y trabajar sobre la realidad. Además son instrumentos de una concreción, detalle y verosimilitud del entorno visual como nunca antes, ni de cerca, la tecnología de la herramienta de la parafernalia pictórica hubiera podido acercarse. Así Gombrich pudo exclamar que un pintor renacentista se hubiera maravillado al contemplar una reproducción de los cereales en el envase de su caja. Esto les capacita para mostrar con gran verosimilitud el campo visual. Los artistas que trabajan con vídeos, fotografía e imagen por ordenador pueden desarrollar una retórica en donde lo verosímil puede aparecer como una denuncia a la retórica de lo superficial, del decorado de banalidad que se cuele por cada poro social. La obra de arte puede ahora no estar ‘manufacturada’ por el artista. No necesita ser única, es más, trasciende de la esfera de la reproducción. Desde luego que tradicionalmente

tirá en fábula, y por lo que respeta a la verdad nunca más se sabrá qué hacer con ella: de esto se desprende el galanteo con la nada, el hacer estéticas y retóricas todas las formas de conocimiento». Recogido de (Solans, 2003: 38).

⁶⁹ La semiótica establece cinco tipos de imágenes: gráficas, ópticas, perceptivas (datos sensoriales), mentales (sueños, recuerdos e ideas) y verbales (metáforas, descripciones). Esta división se ha basado en una semiótica tradicional del imagen a partir de la distinción de sus rasgos según la semejanza con el objeto que representa. Ver las dos obras clásicas Eco (1975) y (1977) sobre semiótica.

existían una serie de técnicas que permitían reproducir las obras, siendo la consideración de estas técnicas (xilografía, aguafuerte, litografía, serigrafía⁷⁰) como algo menor a las técnicas que se encargaban de las obras únicas (óleo, por ejemplo). Evidentemente, la complejidad y las características de una pintura o una escultura sobrepasaban a las capacidades técnicas de cualquiera de las técnicas del grabado, por muy expresivo que éste fuera. Ahora la reproducción está superada por la clonación, en cuanto que los diferentes clones son exactamente iguales unos de otros. En los clones lo que está conferido de valor es la firma. Un Jeff Koons o un *Ready Made* de Duchamp o de Warhol, o las latas de «Mierda de Artista» de Manzoni, las obras de Long, Serra, Goldsworthy, tienen valor en cuanto estén firmadas. Esto es similar a la diferencia entre un original o una copia pirata (suponiendo que sea perfecta y similar al original) de un artículo de marca. La unicidad viene determinada por la calificación en el compromiso contractual, que el artista (y su marchante) se compromete en cuanto a la cantidad de clones que va a producir y que han de quedar avalados con su firma. La producción de este tipo de obras, en cuanto a su valoración se refiere, está supeditada a 'lo que parece verdadero', porque así lo ha querido y se ha comprometido, el artista con su firma. Así que la obra de arte ya no necesita ser ese «objeto particular», al que Wollheim le atribuía unas propiedades de representación y de expresión. Sin embargo, todas las obras de arte, incluso las clónicas, incluso las apabullantemente verosímiles de las nuevas tecnologías de la imagen, necesitan ser interpretadas ya que, en los términos de Wollheim, poseen un significado representativo y otro expresivo⁷¹. El significado representativo radicaría en la necesidad cada vez mayor por pugnar, por sobresalir, una obra cada vez más parecida, no solo a sí misma, sino a los trabajos de otros artistas y al resto de informaciones y propuestas no intencionalmente artísticas del mercado. Todo en un lapso mínimo de nacimiento, fama y olvido. Del silencio de la nada a la nada en la cacofonía.

MUERTE Y RESURRECCIÓN EN DONDE NUNCA HUBO TAL MUERTE

Para concluir, después del discurso, se va a enumerar un rosario de muertes: las certezas de objetividad, del autor, del qué hacer, del estilo, de la originalidad, incluso del arte mismo. Ya se ha tratado que después de la desaparición del entorno del arte articulado en lo mimético, la originalidad desaparece junto con una Modernidad asociada a una idea de Progreso de las Formas, de las Imágenes. Al tratar la ideología ya se la definió como la creadora de la subjetividad. La subjetividad es configurada por los sistemas convencionales responsables de crear significado cultural, las «prácticas discursivas» de Foucault (Moxey, 2004: 140). La identidad aquí

⁷⁰ Incluso la técnica del copista de la copia, aunque ésta fuera igual a la del original.

⁷¹ (Wollheim, 1972) Para un tratamiento del tema véase (Pérez Carrero, 1999.3: 92 y ss.).





es un proceso dinámico construido por sucesivas subjetividades, en las que arte participaría intrínsecamente alejándose así de cualquier pretensión por ser objetivo acerca de la realidad. Barthes (1977) comenzó sentenciando «la muerte del autor» en el mítico 1968, cuando se refería a la interpretación histórica. Pero antes, cuatro años Warhol, y un cuarto de siglo Duchamp, habían expuesto obras con firma (cajas de detergente y un urinario) pero sin autoría (al menos no conocemos a los fabricantes del Brillo y del urinario en cuestión). La firma tenía una autoría de la idea pero de la obra no⁷². La autoría de la forma era irrelevante mientras que la presentación de esa forma en otro contexto y, condición necesaria, la capacidad de conseguir un valor de ‘obra’ artística, de eso sí que eran responsables activos y autores, los hábiles promotores, Warhol y Duchamp. Cuando «la identidad es imaginada como inestable y cambiante, no trascendental y constante, el conocimiento humano ya no puede ser visto como un edificio permanente», escribe Moxey (2004: 138) en un texto titulado «Después de la muerte de la ‘muerte del autor’». He aquí que el arte es consecuente y aparece en la virtualidad cambiante que parece definir nuestra realidad cultural. Un mundo inquietado, no por plantear realidades imaginadas, sino porque esas realidades son una sucesión de virtualidades. Las religiones, proporcionadoras de certezas, en el Primer Mundo se desarrollan y se afianzan, como el arte, en cuanto se apoyan o son ellas mismas los circuitos integrados del píxel⁷³. En este mundo tan intercomunicado impera la soledad, con tanta información no hay conocimiento, «somos actores de un interminable *reality show* interconectados a un exceso de información y disponibilidad», ya que «en el universo virtual no existe la verdad, sino la verosimilitud», «la vida es como una pantalla, una inmersión en lo fluido [...]» (Baudrillard, 2004).

En las facultades y escuelas de bellas artes, el profesor consciente de la problemática actual se enfrenta con el reto de dotar de «un conjunto de herramientas críticas para la investigación de la visualidad humana» (Mitchell, 1995.1: 209-210) al presentarse problemas que van más allá de los planteamientos formalistas simplistas del «aprender a mirar»⁷⁴, en donde unas técnicas supuestamente objetivas para lidiar con la mimesis de la imagen parecen ignorar que la mimesis visual siempre está vinculada a una ‘mirada cultural institucionalizada’ (mental y físicamente), puesto que, como etimológicamente significa, es una ‘imitación’, pero no de lo que se ve con el ojo directamente (entendiéndolo como común a los animales), sino de la manera en que culturalmente se ve, es decir, se mira (considerando la mirada

⁷² Sin embargo no ocurre lo mismo con las obras antiguas. El caso más escandaloso ha sido el de ciertas obras de Rembrandt que, al no estar realizadas por «su mano», se han devaluado en su valor monetario, porque el de la calidad de ellas sigue siendo la misma.

⁷³ «Ninguna religión ha exigido tanto al individuo como el integrismo de los circuitos integrados: para que estén integrados los individuos han de estar desintegrados socialmente» (Baudrillard, 2004).

⁷⁴ Con referencia a la obra (muy importante en su momento) de Joshua Taylor, «Learning to look» (aprendiendo a mirar) de 1957, ver el estudio de Seidel & Taylor (1998).

como sólo humana). Este «aprender a mirar», no obstante, está referido a la realización de una obra que contenga esa mirada. No es cierto que ese entrenamiento (respetable en sí y pertinente para otros casos) posibilite el paso a una 'modernidad' (ya superada en muchos casos, como ocurre con la abstracción), y menos aún a la problemática del arte contemporáneo, en donde, como ya se ha señalado, el concepto ha de ser planteado antes que el contenido y la forma. Qué se puede decir cuando incluso las fronteras de las artes se resquebrajan entre textual y visual, sonora y demás sentidos, «todos los *media* son *mixed media*, y todas las representaciones son heterogéneas; no hay artes 'puramente' visuales o verbales» (Mitchell, 1995. 2: 5).

Jacob Burckhardt (1818-1897), con su obra *La civilización del Renacimiento italiano* (1860), fue el primer historiador de arte que aplicó las ideas hegelianas a la interpretación histórica. Estableció una diferencia entre el contenido y la forma, posibilitando una historia del estilo. La forma que ya Kant (1984: 50-99) había identificado extrapolándola de la estética junto con la línea, el color, el claroscuro, etc. Estas propiedades formales se reunirían bajo el término de estilo⁷⁵. En un entorno cultural en donde el arte ya no es necesariamente consecuencia de la obra encarnada en una forma para ser considerado arte, el estilo de esa forma es irrelevante en la definición misma de arte. Esta pérdida de la noción de estilo es lo que le lleva a pensar a Belting (1987) que es un síntoma de la pérdida, no sólo del principio de la forma, sino de su sentido interno (en sentido el hegeliano de la Idea), precisamente porque ya no hay 'Una' historia del arte sino varias con sus propias peculiares doctrinas. El fin del arte porque no hay unidad en su hermética y en su 'ordenación' histórica⁷⁶. Para Belting el romanticismo trajo la búsqueda del absoluto abandonando la descripción del retrato o el paisaje o la narración de los cuadros de historia y de género, incluso con Duchamp se convierte en un problema de desmaterialización en busca de la idea, concluyendo que Warhol destruye definitivamente la necesidad de la obra maestra (Belting, 2001).

En una cultura cada más apoyada en lo virtual (incluso con priones que se replican virtualmente⁷⁷), bajo una metodología de la imagen para construir conceptos, en donde se enhebra un discurso subliminal persuasivo, parece paradójico que muchas de las admoniciones acerca del fin del arte provengan de un entorno filosó-

⁷⁵ Como referencia a lo largo del tiempo: Meyer Shapiro «Estilo» (1952), Ernest Gombrich «Estilo» (1969), George Kubler «El concepto de estilo» (1987), etc.

⁷⁶ En una entrevista de Paloma Chamorro a David Hockney, a finales de los ochenta, en el programa «La Edad de Oro», Hockney exclamaba enfundado en dos calcetines de diferente color, que la «historia del arte era una invento de los historiadores alemanes» en donde todo encajaba armónicamente.

⁷⁷ «Los priones son los primeros agentes infecciosos conocidos que no tienen genes. No se replican físicamente sino virtualmente: cuando un prión, que es una proteína mal plegada, entra en contacto con una proteína normal, contagia a ésta la forma errónea. Lo que se propaga no es el prión sino su forma anómala» («Los científicos construyen un prión infeccioso en el laboratorio», ver *El País*, 31-VIII-04, p. 20). El Nobel Stanley Prusiner fue el descubridor de los 'priones', proteínas transmisoras de la enfermedad de las «vacas locas».





fico hegeliano. Al intentar entender el pasado y el futuro de modo racional bajo un presupuesto y búsqueda de lo Absoluto, como postulaba Hegel (1989), el arte queda inscrito a un mecanismo de 'progresión' hacia el encuentro de ese absoluto. Cuando, como decían en la Ilustración, el arte concluye la materialización del espíritu, es el fin del arte. Esto es precisamente lo que diagnostica Danto cuando sostiene que ha desaparecido la relevancia de la obra y por ende su materialización, para ser esencialmente pensamiento filosófico y que por tanto se está en presencia del fin del arte (Danto, 1986: 81-116). Una década después, escribía que, aun reconociendo que el arte persistía, había perdido su finalidad teológica (una progresión a esa conclusión en lo Absoluto), «el reconocimiento de que a la historia del arte ya no le quedan direcciones que tomar. Puede ser cualquier cosa que los artistas y los mecenas quieran que sea» (Danto, 1999: 22-41).

Es curioso cómo estos dictámenes acerca del final del arte (Danto en 1986 y Belting en 1987) fueron escritos en una década en donde en su comienzo renació un interés por la pintura y cualidades pictóricas, como materia (textura llevada a sus últimos límites en Kiefer), imagen, color, dibujo, etc. Una de las consecuencias fue el retorno por la obra como suceso plástico materializado con menoscabo de la preponderancia de la idea en una obra en sí irrelevante (vgr. «La Gioconda con bigotes» de Duchamp, la «Mierda de artista» de Manzoni, o piedras alienadas de Richard Long). Como quiera, después el arte ha seguido proliferando en muchas direcciones y de paso, creando impenitentemente nuevas 'historias del arte'. El arte, como la sociedad, no persigue, ni pretende un noema en busca de una Idea. El intento de entender racionalmente un pasado, una historia, y menos aún un «destino Manifiesto», ya quedó claramente desmontado con el «giro lingüístico». Lo que hace el arte es emanar y ser consecuencia de las diferentes eclosiones de la sociedad que las produce. Aquí se ha considerado las consecuencias de los denominados capitalismo de producción, de consumo y virtual, y se han explicado algunos de sus mecanismos. No hay un mecanismo 'de progresión', ni tampoco si éste desaparece también desaparece el arte. El arte persiste no porque 'progrese', sino porque procede, es consecuencia de. Y como tal manifiesta las miserias de nuestra cultura (avaricia, despilfarro, soledad, banalidad, estupor), y sus grandezas. El arte se desenvuelve en medio de la realidad que se ha configurado (de entre varias otras) y a menudo plantea realidades inaceptables que dan paso a nuevas concepciones acerca de lo que es la realidad (de realidades). El arte persiste, como la naturaleza, en aparecer en todos los resquicios e intersticios⁷⁸ de nuestra sociedad. Se burla de lo sagrado cuando esto es un peso opresivo (eso lo enseña Duchamp al poner esos bigotes). Es trivial al tiempo que crea colores y transformaciones de la imagen (los retratos y los envases de Warhol), puede rizar el rizo filosófico como Arte como Idea después de

⁷⁸ Uno de cuyos significados es el de «espacio de tiempo que debe mediar entre la recepción de dos órdenes sagradas» (*Encarta* 2000). Relacionado en este caso por el 'espacio que media entre la consagración de dos modas de arte'.

la Idea y sacudir el intelecto y de paso apelar a una extraña belleza (sillas en textos e imágenes de Joseph Kosuth). Puede proponer viajes absurdos y maravillosos, épicas de caminantes solitarios que quedan relatados en jardines, piedras, mapas, fotografías e historias de caminatas o construcciones efímeras de humildes ramas o flores (Hamilton Finlay, Long, Hamish Fulton, Goldsworthy). Reaparece por internet mediante el *net art*, retoma sucias historias de guerras (las instalaciones y dioramas de los Hermanos Chapman) y violencia (animales partidos de Damián Hirst), hasta la referencia a la sórdida pederastia o la violencia doméstica aparecen, no defendidas, pero sí tratadas (los murales luminosos de Gilbert & George y las fotos autobiográficas de Nan Goldin). Y desde luego pinturas, todavía (de Kiefer, de Baseliz, de Polke, de Tàpies, de Arroyo, de Sicilia).

Han muerto las certezas de objetividad, en un arte que pierde el estilo, la originalidad, el carácter sagrado del acontecimiento artístico con la pintura y después con la fotografía, arrollado por la virtualidad del pixelado. En donde incluso el concepto de autoría se escurre por entre los dedos de una obra que no ha sido 'hecha' (pero sí realizada), por el que la firma, por el «aprender a mirar», y por el arte mismo. Pero ha aparecido un pensamiento que funciona en el cambio y la evolución, emergiendo en una cultura que es absolutamente nueva en su forma, contenido y concepto, como antes no se había conocido. Reina lo virtual mientras ese pensamiento es asaltado por críticas y nuevos pensamientos que son reabsorbidos y asimilados para generar otros nuevos. Ya no se entiende que puedan existir largos periodos de pensamientos lentos viviendo en la ensoñación (por ende, virtualidad) de 'vivir para la otra vida sobrenatural', aunque ahora se viva en otras virtualidades. El arte proviene de la pulsión de las personas que viven. El símil con el corazón trata de mostrar a la sociedad como un organismo vivo que se manifiesta en sus sentimientos mediante el ritmo de esa válvula que en tantos textos poéticos ha servido de imagen. El arte late por entre los sentimientos y las ideas sentidas por los componentes de la sociedad. Es por ello que sirve de panorámica, de síntoma y de frágil diagnóstico suplantado una y otra vez por otros nuevos. Ese movimiento puede ser de contracción (sístole), de relajación (diástole), incluso de alivio (peristáltico), en un inabarcable universo de conexiones neuronales en donde el placer y la felicidad circulan a caballo de los sentidos, las vísceras y, desde luego, el pensamiento. A pesar de todo, el arte parece seguir diciendo que hay algo inexplicable y mágico, al fondo de nuestra mirada, en el horizonte.

BIBLIOGRAFÍA

(entre paréntesis la fecha originaria
de la publicación de la obra, en su caso)

- ALTHUSSER, Louis. «*Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)*» (1970), en «*Lenin and Philosophy and Others Essays*. New Left Books. Londres, 1971.
- ARGAN, Giulio Carlo. «*El Arte Moderno, 1770/1970*» 1^{er} vol. Fernando Torres. Valencia, 1975 (1970).
- ATTALI, Jacques. «*Historia de la propiedad*». Planeta. Barcelona 1989 (1988).



- AZARA, Pedro. «*La Imagen y el Olvido*. El arte como engaño en la filosofía de Platón». Siruela. Madrid, 1995.
- BAL, Micke. «*Reading art*» en «*Generations and Geographies in the visual art: Feminist Readings*». Routledge. Londres, 1996.
- BARRAGÁN, Paco. «*Banalización*» en el catálogo «De Luxe». Comunidad de Madrid. Conserjería de las Artes. Madrid 2002.
- BARTHES, Roland. «*El Imperio de los signos*». Mondadori. Barcelona, 1991 (1970).
- «*The Reality Effect*», en «*French Literary Theory Today*». Tzvetan Todorov ed. 1982.
- «*The Discourse of History*», en «*Comparative Criticism: Vol. 3. A year Book*.E.S. Schaffer ed. Cambridge University Press. Nueva York, 1981.
- «*Mitologías*». Siglo XXI. Madrid, 1980 (1957).
- «*The Death of the Author*». Hill & Wang. Nueva York, 1977 (1968).
- «*Elementos de Semiología*». Alberto Corazón ed. Madrid, 1971 (1964).
- BAUDRILLARD, Jean. «*Conferencias en Caixa Forum*» entrevista de Sergi Doria. B/N Cultural 8-5-2004, p. 27.
- «*Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*». Akal. Tres Cantos, Madrid, 2001 (1984 en inglés).
- «*Symbolic Exchange and Death*». Sage. Londres 1993 (1976).
- «*Simulacra and simulations*». Semiotext(e). Nueva York, 1983 (1981).
- BELTING, Hans. «*The End of Art History*». The University of Chicago Press. Chicago, 1987.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. «*Teoría de los sentimientos*». 2ª ed. Tusques. Barcelona, 2000.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando «*Una nota (dilatada) sobre la pintura mestiza. (La gráfica en el campo expandido)*». www.okupgraf.net/menu/encuentros2001/fernando_castro.htm. 2001.
- «*Memética poshistórica*». B/N El Cultural 3-7-2004. p. 34.
- CERTEAU, Michael de. «*The Practice of Everyday Life*». Berkey y L.A. Univ. of California Press, 1984.
- CRIMP, Douglas. «*Imágenes*» en «*Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos de la representación*». Akal. Madrid, 2001.
- «*Sobre las ruinas del museo*» en «*La Posmodernidad*». Kairós, Barcelona, 1985 (1983).
- DAMISH, Hubert «*The Origin of Perspective*». The MIT Press. Cambridge. Mass. 1985. Edición en español, «*El origen de la Perspectiva*». Alianza. Madrid, 1997
- DANTO, Arthur C. «*Después del fin del arte*». Paidós. Barcelona 1999 (1997).
- «*El Final del Arte*». El Paseante nºs 25 y-28. 1995.
- «*The philosophical Disenfranchisement of the Commonplace*». Columbia University Press. Nueva York 1986.
- DE DIEGO, Estrella. «*Tristísimo Warhol*». Siruela. Madrid, 1999.
- DEBORD, Guy. «*La sociedad del espectáculo*». Pretextos. Valencia, 2000 (1967).
- DELEUZE, Gilles. «*Logic and Sense*». Atholone Press, Londres, 1990 (1969).
- DERRIDA, Jacques. «*La escritura y la diferencia*». Anthropos. Barcelona, 1989 (1967).
- «*De la grammatología*». Siglo XXI. Madrid, 1971 (1967).

- DUCHAMP, Marcel. «*Duchamp du Signe. Écrits*». Ed. M. Sanouillet y E. Peterson. Flammarion, París, 1975. Ed. en español ed. Gustavo Gili, Barcelona 1982.
- DURO, Paul ed. «*The Rethoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*». Cambridge University Press. Cambridge, 1996.
- «*The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*». Cambridge University Press. Nueva York, 1997.
- ECO, Umberto. «*La estructura ausente. Introducción a la semiótica*». Lumen. Barcelona, 1975 (1968).
- «*Tratado de Semiotica General*». Lumen. Barcelona, 1977 (1976).
- «*Entre La Mancha y Babel*» en «*Sobre la literatura*». RqueR. Barcelona, 2002.
- FOUCAULT, Michael. «*History of Sexuality*». Vol I. Pantheon. Nueva York, 1980.
- «*Space, Knowledge and Power*» en «*The Foucault Reader*», Paul Rabinow ed. Pantheon. Nueva York, 1984.
- FUSTER, Joan. «*El descrédito de la realidad*». Ariel. Barcelona, 1975.
- GABLIK, Suzi. «*The Reenchantment of Art*». Thames and Hudson. Londres 1998 (1991).
- GARCÍA DE CORTAZAR, Fernando. «*Los mitos de la Hª de España*». Planeta. Barcelona, 2003.
- GOMBRICH, Ernest H. «*Kokoschka y su época*» (Conferencia pronunciada en la Tate Gallery, Londres, el 02.07.86). En «*Kokoschka. Max Schmidt, Adolf Loos y sus amigos*». Contextos 11. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2001.
- «*Art and Illusion*». 4ª ed. Princeton University Press. Princeton, New Jersey, 1972.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro. «*La antropología estructural de Claude Lévi-Strauss*». Tecnos. Madrid, 1981.
- GREENBERG, Clement. «*Modernist Painter*» (1960) en John O'Brian (comp.), «*Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Modernism with a vengeance. 1957-60*». The University of Chicago Press. London-Chicago, 1986-93, 4 vols.
- GROSENICK, UTA y RIEMSCHNEIDER, Burkhard, editores. «*Art Now. 137 artists at the rise of the New Millennium*». Tashen. 2002 (publicado también con texto en español, por Tashen, 2003).
- GROSENICK, UTA, editora. «*Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*». Tashen 2003. De las ilustraciones y su documentación,
- GUASH, Anna Mª. «*La Bienal de Venecia en la encrucijada*». B/N El Cultural. Diario ABC. 4-6-03.
- HAUGELAND, J. «*Semantic engines: an introduction to mind design*» en Haugeland, comp.: «*Mind Design*». Bradford/MIT Press, Cambridge, 1981.
- HEGEL, Georg W.F. «*Lecciones de estética*». Akal. Madrid, 1989 (1832).
- IGLESIAS, Mª Carmen. «*La Máscara y el signo: modelos ilustrados*» en «*El Discurso de la mentira*». Comp. Carlos Castilla del Pino. Alianza. Madrid, 1988.
- JAMENSON, Fredric. «*Signatures of the Visible*». Routledge. Nueva York, 1990.
- «*The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*» (1981). Trad. esp.: «*Documentos de cultura, documentos de barbarie*». Visor. Madrid, 1989.
- JIMÉNEZ, José. «*Teoría del arte*». Alianza, Madrid, 2002.
- KANT, Immanuel. «*Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*». Alianza. Madrid, 1984 (1787?).



- KAPROW, Allan «*The Real Experiment*,» en «Essays on the Blurring of Art and Life». University of California Press. Berkeley, 1996. Lacan, Jacques. «Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis». Paidós. Barcelona, 1987 (1973).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. «*Way of the Masks*». University of Washington Press, Seattle, 1988 (1975).
 — «*El pensamiento salvaje*». Fondo de Cultura Económica, México, 1984 (1962).
- LIPOVETSKY, Gilles. «*El Imperio de lo efímero*». Anagrama. Barcelona, 1990 (1987).
 — «*La era del vacío*». Anagrama. Barcelona, 1988 (1983).
- LOCKE, John. «*An essay concern in human understanding*». Frazier, A.C. (Comp). Frazier-Claredon Press, 1984 (1690).
- LOZANO, Jorge. «*La mentira como efecto de sentido*», en «El discurso de la mentira», Compilación de Carlos Castilla del Pino. Alianza. Madrid, 1988.
- MACEY, David. «*Critical Theory*». 2ª ed. Penguin. Londres, 2001.
- MARINA, José Antonio. «*Ética para náufragos*». Anagrama. Barcelona, 2002 (4ª ed)(1995).
 — «*La selva del lenguaje*». Anagrama. Barcelona, 1999 (5ª ed).
 — «*El misterio de la voluntad perdida*». Anagrama. Barcelona 1998 (5ª ed) (1997).
 — «*Teoría de la inteligencia creadora*». Anagrama. Barcelona, 1995 (7ª ed.) (1993).
- MARINA, José Antonio y DE LA VÁLGOMA, María. «*La lucha por la dignidad. Teoría de la felicidad política*». Anagrama. Barcelona, 2000.
- MARTÍN PRADA, Juan. «*La apropiación postmoderna*». Fundamentos. Madrid, 2001.
- MEPHAM, John. «*Las ciencias Estructuralistas y la filosofía*» en D. Robey ed. «Introducción al estructuralismo». Alianza. Madrid, 1976 (1973).
- MIRZOEFF, Nicholas. «*Una Introducción a la cultura visual*». Paidós. Barcelona, 2003 (1999).
- MITCHELL, W.J.T. «*What Is visual Culture?*» en Irving Lavi ed. «meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: Acentennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968). Institute for Advanced Study. Princenton, 1995.1.
 — «*Picture Theory: Essays on Verbal & Visual Representation*». University of Chicago Press. Chicago 1995.2 (1994).
- MORA, Miguel. «*El libro tiene hoy la caducidad de un yogur*» (Entrevista a Eliot Weinberger. Ensayista y traductor). El País , 14-9-02.
- MOXEY, Keith. «*Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre la historia del arte*». Ed. Del Serbal. Barcelona, 2004 («The practice of Theory», 1994 y «The Practice of Persuasion», 2001).
- NORRIS, Christopher. «*Jacques Derrida: Language Against Itself*» en «Deconstruction. Theory and Practice». Routledge. Londres y Nueva York, 2003 (3ª edición revisada) (1982).
- PANOFSKY, Erwin. «*La perspectiva como forma simbólica*». Tusquets. Barcelona, 1985 (1927).
- PÉREZ CARREÑO, Francisca. «*Arte e ilusión*» en «Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas». Vol II. Valeriano Bozal ed. 2ª edición. Visor. Madrid, 1999. 1.
 — «*El signo artístico*», parte dedicada a «Barthes. Retórica de la Imagen». Obra cit. 1999.2.
 — «*Estética Analítica*». Obra cit. 1999.3.
- PLATÓN. «*La República o El Estado*». Espasa Calpe. Madrid, 2001.
- PLINIO EL VIEJO. «*Escritos sobre el arte*». Visor. Madrid, 1984.

- POPPER, Karl. «*Conjeturas y refutaciones*». Paidós. Barcelona, 1983.
- RILEY II, Charles A. «*Color Codes*». University Press of New England. Hanover y Londres, 1995.
- SARAMAGO, José. «*Información, la cuadratura del círculo*». Seminario sobre prensa en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Julio 2004. Recogido de Raquel Garzón, «La Cuadratura del círculo periodístico». EL País. 31-07-04, p. 24.
- SEGRE, L. «*Principios de análisis del texto literario*». Crítica. Barcelona, 1985.
- SEIDEL, Linda y TAYLOR, Katherine. «*Looking to Learn: Visual Pedagogy at the University of Chicago*». University of Chicago Press. Chicago, 1998.
- SHWEDER, Robert A. «*Thinking Through Cultures*». Harvard University Press. Cambridge, 1991.
- SOLANS, Piedad. «*Lo real como copia múltiple*». Revista Lápiz. núm. 195. Madrid, 2003.
- STANISZEWSKI, Mary Anne. «*The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*». The MIT Press. Mass., 2001.
- STOCKING, George. «*Victorian Anthropology*». Free Press. Londres, 1987.
- TRIFONAS, Peter P. «*Barthes y el imperio de los signos*». Gedisa. Barcelona, 2004 (2001).
- VERDÚ, Vicente. «*El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*». Anagrama. Barcelona, 2003.
- Entrevista de Tomás Paredes en El Punto de las Artes. 13 al 19 de marzo, 2003. bis, p. 32.
- VIRILIO, Paul. «*Estética de la desaparición*». Anagrama. Barcelona, 1988. (1980).
- WOLLHEIM, R. «*El arte y sus objetos*» Seix Barral. Barcelona 1972 (1971).
- ZABALBEASCOA, Anaxu. «*¿Es esto arte?*» El País. Cultural. 28-4-2003.





(DARBOVEN). Hanne Darboven. «Life. Living» (Vida. Viviendo). 1997-98, detalle. 2.782 trabajos en papel, 8 fotografías y 2 casas de muñecas. Dimensiones variables. Todas las hojas y fotografías 30×20cm.

Obra obsesiva realizada a lo largo del tiempo y tomando a éste como protagonista. Nadie ve toda la obra, porque necesitaría mucho tiempo. Es lo contrario de la imagen instantánea del cuadro o la escultura. Basada en unas premisas aleatorias, su trabajo se desarrolla a base de un lenguaje que se autoalimenta. Es una metáfora del humano atrapado en sus lenguajes que se repiten, mutan y expanden a través de su existencia. La foto es el recuerdo inútil y la casa (contenedor de sus proyecciones en cosas), el efímero monumento a su memoria.



(FLEURY). Sylvie Fleury. «Cuddly Wall, Kelly Bag, Vanity Case» (Pared Mimosa, Bolsa Kelly, Estuche Chic). 1998. Pelo sintético y bronce. 27×18×18cm., 32×38×20cm.

Traslado de los objetos de lujo, principalmente femeninos, al contexto del arte. La combinación de texturas enmascaran los materiales, puesto que el bronce y el pelo no son los materiales reales de lo que la imagen del objeto evoca. Éste es un recurso utilizado por muchos artistas, desde que Jasper Johns mostrara una lata de cerveza que parecía eso, hecha en bronce pintado. La obra de arte no lo es por la forma y la apariencia. No sólo no es lo que parece, un objeto no artístico, sino que está hecho con otro material impropio de la cosa que parece pero conveniente con lo que es, una obra de arte.

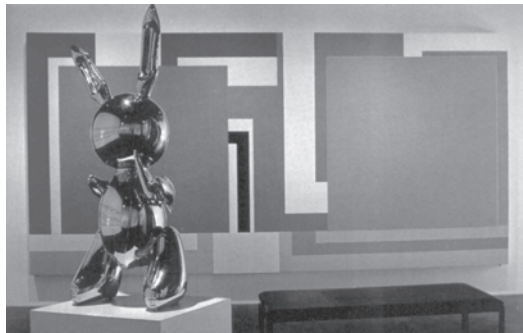
(KRUGER). Barbara Kruger. «*Man's best friend*» (El mejor amigo del hombre). 1987. Serigrafía. 242x287cm.

Introducirse en una instalación de Kruger, con imágenes rodeándote y sonidos penetrando por tus oídos es toda una experiencia. Su obra trata de la selección de información que se nos da en los medios. ¿Por qué ésta y no otra? Crítica de la cultura de consumo («Compro, luego existo»), para ella «hacer arte es objetivar tu experiencia del mundo, transformar el flujo de momentos en algo visual, textual o musical. El arte crea una especie de comentario».



(LAWLER). Louise Lawler. «(*Bunny*) *Sculpture and Painting*» (—Conejito— Escultura y Pintura). 1999. Cibacromo, 121x168cm.

Reconsideración de la pintura. Fotografía obras de pintores y escultores que son expuestas en el contexto de la galería, a veces junto a otros objetos (un tiesto, una televisión). Debajo de las fotos suele poner nombre de comisarios, coleccionistas, directores de museos. Su voluntad no es tanto apropiarse del arte que cita como definir una «gramática de la apropiación y el uso financiero» (H. Draxler).



(LEONARD) Zoe Leonard. «*Sin Título*». 1992. Parte de la instalación en la Documenta IX.

La representación pictórica clásica de la mujer replanteada en su condición de objeto (sexual). Referencia a Courbet (su pintura de una vagina, «Origen del mundo» de 1866). Desenmascarar qué hay detrás de las apariencias formales sacralizadas.



(LEVIONE). Sherrie Levine. «*Fountains, after Duchamp*» (Fuentes, con referencia a Duchamp). 1991. Bronce. Vista de la instalación.

Apropiación de la apropiación (el *ready made*). Pero ahora el material no es el mismo del original, el bronce a sustituido ha la porcelana del urinario, que a su vez se clona y es explícitamente sacralizado.

