

Todo lo contrario: “intereses mezquinos y prejuicios” [Nuevas consideraciones del sobrino de Oscar Wilde]

Fernando Castro Flórez. Profesor de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid, crítico y curador de arte

“-Ernesto: Yo diría que el crítico debe ser justo por encima de todas las cosas.

-Gilberto: ¡Ah! Justo, no. Un crítico no puede ser justo en el sentido corriente de la palabra. Sólo podemos dar una opinión realmente sin prejuicios cuando se trata de cosas que no nos interesan, y ésta es, sin duda, la razón de que la opinión carente de prejuicios carezca por completo de valor”¹.



El *strip-tease* del provocador

Cravan, verdadero precursor de la provocación, había asumido la teórica de Oscar Wilde según la cual la vida debía reproducir “las maravillas del arte”². Desde muy pronto diseñó la estrategia más rápida para alcanzar la fama que consistiría en provocar, por medio de una conferencia delirante, un escándalo mayúsculo. Lo que estaba buscando, vale insistir, era la provocación por la provocación. A la charlatanería de las vanguardias vertiginosas habría que añadir, como Marinetti dijo, un nuevo método: “bajar a la calle, tomar por asalto los teatros e introducir el puñetazo en la lucha artística”. En noviembre de 1913, Cravan imparte, si tal cosa puede decirse, su primera conferencia en Montmartre,

concretamente en el 37 de la rue des Martyrs. Una crónica del evento subraya que el conferenciante, que se declaró boxeador profesional, estaba tenso y pálido, llegando a golpear el garrote sobre el velador exigiendo silencio cuando éste era absoluto; de lo que vino a decir tan sólo se entendió su hondo menosprecio de artista, así como su defensa de la vida moderna a la que calificó de “brutal”. En una gacetilla que anunciaba la tercera de sus conferencias, el 6 de marzo de 1914, Cravan recurría a la retórica del *espectáculo*: “Esta noche en Noctambules, 7 rue Champollion, Arthur Cravan, sobrino de Oscar Wilde, conferenciará, bailará, boxeará. Oscar Wilde dejó obras póstumas; entre ellas la más curiosa es su sobrino, el único sobrino auténtico, el príncipe del boxeo, licenciado en letras, director de *Maintenant*, revista de gran tiraje, es decir, nos referimos a Arthur Cravan. Y Arthur Cravan, sobre el frágil estrado de Noctambules, bailará como boxea la Zambelli, boxeará como baila Joë Jeannette. Iniciaré y maravillaré al auditorio con las más audaces bellezas de las letras actuales. Su conferencia será un sensacional puñetazo en el simpático rostro del público, pero un puñetazo que hará estallar una risa mayor que la que el propio Presidente de la República conoció en el último *vernissage* del Salon de los Independientes. Los aficionados al último tango de moda, los locos por las polcas y otros bailes del papa ante el espejo, financieros que tenéis puestas en el cubismo y en el orfismo vuestras más sonoras esperanzas, damas mundanas enamoradas de los cursos y los manguitos del Sr. Bergson, jovencitas que hacéis de *Maintenant* vuestros sueños de mañana, no faltéis a esta velada del Noctambules donde Arthur Cravan elevará la conferencia a la altura de una razón social de reconocida utilidad pública. Árbitro de honor: Fernand Cuny. Precio de entrada: 2 Fr. 50. Será prudente reservar con antelación”.

1 Oscar Wilde: *El crítico como artista*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1968, p. 82.

2 “Lo curioso es que el personaje de Cravan, de toda evidencia creado por Fabian Lloyd, responde a uno de los más célebres postulados de Oscar Wilde, que el autor recogió bastante explícitamente en *Intentions*, un pretendido diálogo con dos personajes que llevan los nombres de sus hijos Cyril y Vyvyan. De su lectura se desprende que el Oscar Wilde que quiso exponer claramente como principio general que «la Vida imita al arte mucho más que el Arte imita a la Vida» fue en todo momento, a pesar de no haberlo siquiera conocido, el mentor y quizás incluso la clave azarosa de la inquietante vida de Cravan” (María Lluïsa Borràs: *Arthur Cravan*, Ed. Quaderns Crema, Barcelona, 1993, p. 45).

El triunfo de la parodia

Es manifiesta la ambigüedad de las actitudes artísticas contemporáneas, resultando difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica. Los radicalismos terminan por confesar su *estructura paródica*, la abstracción deriva hacia una "ornamentalidad" auto-satisfecha y el conceptualismo revela, en muchos casos, una impotencia ideológica mayúscula. "Sencillamente, resulta difícil creer las repetidas advertencias de que el final está cerca, en particular cuando quienes hacen esas advertencias han sentado la cabeza y se han instalado confortablemente en sus propias instituciones. Buena parte de la actividad que en cierto momento se consideró potencialmente subversiva, más que nada porque prometía un arte incapaz de mercantilizarse, es ahora completamente académica"³. Junto a la "fetichización", compulsiva del documento (simultánea a la mixtificación de la "procesualidad") va cobrando una importancia inusual la *parodia*. Conviene tener presente que es imposible representar una parodia convincente de una posición intelectual sin haber experimentado una afiliación previa con lo que se parodia, "sin que se haya desarrollado o se haya deseado una intimidad con la posición que se adopta durante la parodia o como objeto de la misma. La parodia requiere cierta capacidad para identificarse, aproximarse, y acercarse: implica una intimidad con la posición que en el acto mismo de reapropiación altera la voz, el posicionamiento, la "performatividad" del sujeto, de manera que la audiencia o el lector no saben exactamente dónde está una, si se ha pasado al otro bando, si permanece en el suyo, si puede ensayar otra posición sin caer presa de la misma durante la representación"⁴. Si en la parodia hay una relación de deseo y ambivalencia, en la proliferación de los estilos plagarios no aparece más que un patético anhelo de notoriedad, una urgencia por conseguir, a toda costa, la fama, por precaria que sea, asumiendo una ironía, en sí misma desgastada que, finalmente, funciona como una coartada⁵. A lo mejor se trata de producir *lecturas escrupulosamente falsas*⁶, de llevar hasta el límite extremo el juego, vale decir, de tomar "en serio" nuestro *arte de la colusión*⁷.

Tácticas melodramáticas

Muchas obras de arte contemporáneo se regodean en lo traumático sin que se llegue a superar lo epidérmico, solidario con el proceso de "monumentalización" de los juegos infantiles de *make-believe*⁸. No hay que ser muy perspicaz para ver que han proliferado, en el terreno de las artes, las *tácticas melodramáticas*⁹, intentando, tal vez en vano, competir con el imperio del patetismo establecido por el *reality show*. "El arte de vestir santos es, desde luego, un oficio viejo, tan viejo, por lo menos, como el arte. Pero nuestras prendas actuales, nuestros hábitos modernos, son trapos llenos de rotos que remendamos con zurcidos. Allí donde el hilo se ha perdido hay que hilvanar con firmeza para que las piezas se mantengan unas junto a otras. La misión imposible sigue siendo la de mostrar en su unidad

³ Thomas Lawson: "Última salida: la pintura" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 161.

⁴ Judith Butler: "El marxismo y lo meramente cultural" en *New Left Review*, n° 2, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 110.

⁵ "También la ironía ha quedado subsumida. Enfrentarse al mundo de forma vagamente irónica, un tanto sarcástica, se ha convertido en un cliché claramente irreflexivo. Ha pasado de ser un método capaz de hacer añicos las ideas convencionales a convertirse en una convención más" (Thomas Lawson: "Última salida: la pintura" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 164).

⁶ Gayatri Spivak recomienda un procedimiento para la crítica literaria feminista "producir lecturas escrupulosamente falsas y útiles en lugar del pasivamente activo orgasmo fingido" (Gayatri Chakravorty Spivak: "Displacement and the Discourse of Woman" en Mark Krupnick (ed.): *Displacement: Derrida and After*, Indiana University Press, Bloomington, 1983, p. 186).

⁷ "A mitad de camino entre un terrorismo crítico (ideológico) y una integración estructural de hecho, el arte moderno es muy exactamente, frente a este mundo contemporáneo, un *arte de la colusión*. Juega con él y entra en el juego. Puede parodiarlo, ilustrarlo, simularlo, falsearlo, jamás perturba su orden, que es también el suyo. Ya no estamos en el arte burgués que nos daba a ver, en su redundancia, seres y objetos reconciliados con su imagen (todo arte figurativo lleva en sí esta ideología de reconciliación). En el arte moderno, irreconciliado con el mundo, es la subjetividad la que trata de reconciliarse con su imagen: es ella cuya redundancia, comprometida en una serialidad implícita, está dedicada a ilustrar, en su mismo retraimiento y su desafío, homológicamente la serialidad de todos los demás objetos y la sistemática de un mundo cada vez mejor integrado" (Jean Baudrillard: "El gestual y la firma: semiurgia del arte contemporáneo" en *Crítica de la economía política del signo*, Ed. Siglo XXI, México, 1974, pp. 119-120).

⁸ "Para comprender las pinturas, las obras de teatro, los filmes y las novelas, debemos dirigir nuestra mirada, en primer lugar, a las muñecas, caballos y camiones de juguete y osos de peluche. Las actividades en las cuales las obras de arte representativas se encuentran inmersas, y que confieren a las mismas su verdadero sentido, son comprendidas mejor como una continuación de los juegos infantiles de *make-believe*" (K. L. Walton: *Mimesis as Make-Believe: On the foundations of representational arts*, Harvard University Press, Cambridge, Londres, 1993, p. 11).

⁹ Kate Linker señaló que las obras de Cindy Sherman, Richard Prince o Richard Basman, tenían puntos de contacto con los mecanismos del melodrama: "generalmente organizado por la antítesis y la hipérbola, el melodrama presume una relación clara y fiable con su audiencia, animándola a ser absorbida por y a comprometerse con el flujo de eventos. Esto lo consigue a través de efectos exagerados, producidos por los escenarios, iluminación, pose y pintura, cuyas distorsiones expresionistas generan fantasía" (Kate Linker: "Melodramatic tactics" en *Artforum*, Nueva York, septiembre de 1982, p. 31).

todos estos retales con que nos defendemos de las inclemencias del tiempo –y no olvidemos que si la atmósfera no tiene clemencia con sus temporales, es en el tiempo donde vivimos en pleno temporal¹⁰. El guardarropa está a reventar, el éxito de las estéticas *trans* ha hecho que estén totalmente *fuera de lugar* los planteamientos que rehuyen el carnaval, ejemplos de aquellos sujetos a los que se puede maldecir por aguafiestas.

De vuelta al teatro integral de Oklahoma

Un joven artista me decía que tenía que actuar como un terrorista, esto es, que en su relación con una compañía de teatro, tenía que introducir *trozos de realidad* en la obra. Acaso esa *representación teatral interrumpida* sirva para evitar la característica claudicación del *arte en tiempo real* ante la Institución Artística¹¹, ese *museo ubicuo* que parece que quisiera, en un raro retorno de lo reprimido, volver a ser *Wunderkammer*, lugar de lo enciclopédico mezclado con el *souvenir* anecdótico¹². Son muy sagaces los comentarios de Víctor Zamudio-Taylor, un curador internacional al que Javier Núñez Gasco se esposó en la edición de ARCO del 2004 para completar *cinco minutos de crítica de arte*: “En la pieza es fundamental el elemento de sorpresa; es decir: no había ninguna complicidad, ningún arreglo para participar en el *performance* forzado”. [...] Estás en el cine y alguien grita ‘Fuego!’; sin duda, el 99 % de ese público en ese cine va a entrar en pánico en segundos. Escuchar el ‘clic’ de unas esposas produce la misma reacción, es decir, es un sonido con tal carga de construcción cultural y tanto significado social que, aunque yo haya sabido que era una complicidad y que era un *performance*, hubo un instante en el cual yo ni recordé o me olvidé de que era un *performance* en el momento en el que las esposas hacen ‘clic’¹³. *Ese instante en el que uno no sabe que lo que está ocurriendo es un performance es crucial*, aunque, la sorpresa, el milagro de “olvidar el arte” se ha producido, termina por llevar, irremediabilmente, hacia el “ejercicio académico”¹⁴. El artista *desposado* (parodiando la “legitimación” tanto como nombrando, elípticamente, la dependencia del “bienalismo”) tenía planteado, desde el principio, documentar su “acción sorpresa”, no tenía, según parece, ningún proyecto de dismantelar el discurso institucional ni de ofrecer resistencia a la “recontextualización” expositiva. Cuando uno se despierta en mitad de un sueño, aun en el más desagradable, se siente frustrado y con la impresión de haber sido engañado para bien suyo. “De ahí –escribe Theodor W. Adorno– que los sueños más bellos parezcan como *estropeados*. Esta experiencia se encuentra insuperablemente plasmada en la descripción del teatro al aire libre de Oklahoma que hace Kafka en *América*”¹⁵. Todo el mundo está contratado, la propaganda así lo indica, en ese extraño e inmenso teatro, lo único que hace falta es acudir, mostrar los documentos, decir lo que se sabe si es que eso es posible y listo. Lo malo es que parece que las actividades que allí se desarrollan son *ridículas*, por ejemplo, subirse a enormes pedestales y tocar, da igual que se haga fatal, una trompeta reluciente disfrazado de ángel o diablo. Y, además, no se sabe cuánto pagan por *ser artista*¹⁶.

El banderín de enganche de la banalidad

¹⁰ José Díaz Cuyás: “Apartamiento” en *Florentino Díaz. Mi casa junto a Gropius*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2000, p. 122.

¹¹ “En general, el arte en tiempo “real” termina por cazarse a sí mismo ya que las obras susceptibles de ser contempladas como piezas de no-arte acabarán, antes o después, reingresando en el contexto del arte o de la institución artística, bien como obras, bien como documentación, proyecciones de diapositivas / video, restos ‘fetichizados’ o recensiones del acontecimiento” (Jacob Fabricius: “Arte público/ no-arte” en *Arquitecturas para el acontecimiento*, Espai d’Art Contemporani de Castelló, 2002, p. 107).

¹² Susan Stewart sugiere una relación entre el *souvenir* y la singularidad de la *mirabilia*: “El *souvenir* distingue las experiencias. No necesitamos *souvenirs* de eventos repetibles” (Susan Stewart: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, 1993, p. 135).

¹³ Víctor Zamudio-Taylor: comentarios en Javier Núñez Gasco: *Cinco minutos de crítica de arte*, 2004.

¹⁴ “Entonces, ya después del primer ‘clic’ y después del elemento sorpresa, para mí –dice Víctor Zamudio-Taylor al final de los *Cinco minutos de crítica de arte*- se convirtió en un *performance* y en los momentos en los que yo estaba dialogando contigo o con los galeristas que he estado visitando, se empezó a convertir en un ejercicio académico”.

¹⁵ Theodor W. Adorno: *Mínima Moralía*, Ed. Taurus, Madrid, 1987, p. 111.

¹⁶ “En una esquina vio Karl un cartel con el siguiente texto: ‘¡En el hipódromo de Clayton se contratará hoy, desde las seis de la mañana hasta la medianoche, personal para el Teatro de Oklahoma!; Te llama el gran Teatro de Oklahoma!; Y llama sólo hoy, sólo una vez!; El que ahora pierda la oportunidad, la perderá para siempre!; El que piensa en su futuro es de los nuestros!; Todos sean bienvenidos!; El que quiera hacerse artista, preséntese!; Este es el Teatro que está en condiciones de emplear a cualquiera!; Cada cual tendrá su puesto!; Felicitamos anticipadamente a todo el que se decida!; Pero dense prisa a fin de ser atendidos antes de la medianoche!; A las doce cerramos todo y ya no volveremos a abrir!; Maldito sea el que no nos crea!; Adelante, a Clayton!’. Había bastante gente delante del cartel, pero el interés que provocaba no parecía grande. ¡Había tantos carteles!; ya nadie creía lo que los carteles decían. Y ése era aún más inverosímil de lo que suelen ser generalmente los carteles. Ante todo tenía un grave defecto: no se leía en él ni una sola palabra acerca de la paga. Por poco digna de mención que hubiese sido, el cartel se habría referido a ella sin duda; no habría olvidado el elemento más tentador. Nadie quería hacerse artista y, en cambio, todo el mundo deseaba que le pagasen por su trabajo” (Franz Kafka: *América*, Ed. Orbis, Barcelona, 1987, pp. 315-316).

Esa banalidad, en la que el territorio subjetivo ha terminado por transformarse en completa oscilación¹⁷, encuentra todavía una *resistencia* en algunos planteamientos creativos que se niegan a aceptar el *status quo*, esto es, la mediocridad circundante, el flujo demencial de las imágenes, el asentimiento ante lo peor porque nosotros estamos, de momento, protegidos. “Es posible –escribe Bergman- mostrar rascacielos en llamas y monos gigantes: cuesta dinero y muchos esfuerzos, pero es factible. Más, ¿cómo dar vida a una serie de acontecimientos de orden espiritual? ¿Cuándo se ha terminado el juego, cuándo hemos perdido la fe en las imágenes? ¿Cuándo llega el miedo a paralizar, viscosamente, nuestra necesidad de dar realidad a los sueños sin extraordinarios juegos de manos y sin objetivos velados? ¿Dónde se ocultan los sueños, por qué no se dejan materializar mediante una maquinaria que ha sido hecha para captar los giros más imperceptibles de pensamientos y sentimientos? ¿Acaso la cinematografía –mágica, inverosímil- ha sido suprimida de una vez por todas y no sigue una vida de sombra humillada más que entre los *hippies semi-amateurs*, semi-profesionales del cine?”¹⁸. Cuesta muchísimo respirar la pestilencia del *literalismo*, esa casposidad pseudo-intelectual que es aplaudida por complejas estrategias de *marketing*, cuando ha retornado, patéticamente, el *camp*, aquel esteticismo que reciclaba, permanentemente, lo kitsch, así como la defensa, sin complejos aparentes, de lo banal mezclado con lo horrible¹⁹. Y, a pesar de todo, es bastante *difícil* reflejar la banalidad de la realidad.

Nos puede quedar, si lo intentamos, una forma del pensamiento *enactivo*, como el síntoma neurótico²⁰.

Pulsiones refotográficas

Las estéticas desencantadas con el vanguardismo, las estrategias “alegóricas” de los años ochenta, desarrollaron, hasta la saciedad, la cita y el reciclaje de las imágenes²¹. Un fenómeno especialmente intenso de aprovechamiento de la historia: “Escrutado por la mirada retroactiva del artista, el pasado, más que una fuente de inspiración, se ha convertido en material de trabajo. Imágenes reconocibles en un itinerario icónico por la historia de la fotografía o incluso estilos enteros han sido objeto de cita, de apropiación, de reproducción, de plagio, de *remake* o de *pastiche*, según el grado de radicalidad de unos artistas que han precedido, posponiendo un universo de cosas y de hechos”²². Esas *estrategias de rivalidad mimética*²³ parece que dejaron de lado las investigaciones sobre el poder. La ironía pudo ser, sencillamente, una coartada. “¿Qué significa –se pregunta Martha Rosler con sarcasmo- reproducir directamente fotografías conocidas o fotografías de obras de arte conocidas? Las respuestas han sido de lo más ingeniosas: sacar las obras de sus reificadas hornacinas y hacerlas accesibles a todo el mundo (un comisario respetable); afirmar que forman parte de nuestro inconsciente cultural (un artículo reciente del *New York Times*); exponer la condición mercantil de todo el arte en la época de la reproductibilidad técnica (críticos influidos por el pensamiento europeo); protestar contra la sobreabundancia de la imaginaria existente (un amigo mío). Cada una de estas explicaciones permanece en su propio dominio de significados. (La explicación más clara que el artista ha podido ofrecer han sido observaciones sobre la ambivalencia)”²⁴. En un texto de 1980 Sherrie Levine habla de su

¹⁷ “No es por nada, desde luego, que presentimos una suerte de complementariedad entre las figuras subjetivas producidas en una serie por la televisión (basadas en la eliminación de toda singularidad “molesta”, en un culto del familiarismo a la alta escala, en compulsiones securitarias purificadoras...) y los modelos estructurales del psicoanálisis. El rasgo común, lo repito, no debe buscarse en la correspondencia una correspondencia de contenido, sino en una similitud de procedimientos de desterritorialización-reterritorialización de la enunciación y, en este caso, en un progreso a contrapelo que nos conduce hacia una banalidad y superficialidad cada vez más grandes” (Félix Guattari: *Cartografías Esquizoanalíticas*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2000, pp. 62-63).

¹⁸ Ingmar Bergman: *De la vie des marionettes*, Ed. Gallimard, París, 1980, p. 77.

¹⁹ “La última definición de lo *camp*: es bello porque es horrible” (Susan Sontag: “Notas sobre lo *camp*” en *Contra la interpretación*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1984, p. 321).

²⁰ “Cabe apuntar también los hallazgos del psicoanálisis en relación con el síntoma neurótico por el que una idea reprimida es expresada a través de la realización enactiva de una metáfora verbal; tomemos un ejemplo del historial clínico de Freud: el vómito histérico de Dora al recordar las insinuaciones sexuales de Herr K., una idea reprimida que “le daba náuseas” (Victor Burgin: “Ver el sentido” en Jorge Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 166).

²¹ “Allí donde el montaje de los años veinte iba en consonancia con la noción de vanguardia, el mestizaje contemporáneo es postmoderno. Es lo mismo que decir que interviene después del desgaste de los esquemas modernistas, o sea que ya no cree en la posibilidad de producir una imagen nueva, original, sino que aboga por la cita y el reciclaje de las imágenes, la reapropiación de estilos” (Dominique Baqué: *La fotografía plástica*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 197).

²² Joan Fontcuberta: “Revisitar las historias de la fotografía” en Joan Fontcuberta (ed.): *Fotografía. Crisis de historia*, Ed. Actar, Barcelona, 2002, pp. 12-13.

²³ “En estos últimos años, cada vez se ha considerado más imprescindible como herramienta deconstructiva determinada duplicidad calculada. Tanto en la teoría como en el arte contemporáneo abundan la parodia, el *trompe-l'oeil*, la disimulación (no simulación, como se viene diciendo); en suma, estrategias de rivalidad mimética” (Craig Owens: “Posar” en Jorge Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 194).

²⁴ Martha Rosler: “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental” en Jorge Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 107. Una discusión de las posiciones de Martha Rosler y Sherrie Levine, que confiesa “hago fotografías de fotografías”, se encuentra en Benjamin H.D. Buchloh: “Procedimientos

obra en conexi3n con una an3cdota familiar: “Como la puerta estaba entreabierta, vi a mi madre y a mi padre revueltos en la cama, uno encima del otro. Avergonzada, herida, horrorizada, tuve la odiosa sensaci3n de haberme puesto a m3 misma ciegamente y completamente en manos indignas. De forma instintiva y sin esfuerzo, me divid3, por as3 decirlo, en dos personas: una la real, la genuina, sigui3 por su cuenta, mientras que la otra, una buena imitaci3n de la primera, qued3 encargada de mantener relaciones con el mundo. Mi primer yo permanece alejado, impasible, ir3nico y atento”. Para algunos te3ricos, no hay sexo sin alg3n elemento de “acoso”, ya sea el de la mirada perpleja o el de la que est3 conmocionada o traumatizada por el car3cter ominoso de lo que est3 sucediendo. Zizek, por ejemplo, subraya que la fantas3a paradisi3aca fundamental es la de ver a los padres copulando frente a su hijo, quien los observa y hace comentarios. “Aqu3 debemos volver al concepto freudiano de *Hilflosigkeit* (desamparo/zozobra) original del ni3o. [...] el ni3o est3 desamparado, no tiene “mapa cognitivo” frente al enigma del goce del Otro, es incapaz de simbolizar los misteriosos gestos e insinuaciones sexuales que presencia”²⁵. El desapego, vinculado a la problem3tica puls3n de muerte, es algo primordial para ese sujeto que es una brecha donde pueden caer los “apegos apasionados”²⁶. Debemos entender la puls3n de muerte como un descarrilamiento ontol3gico, un gesto de des-investigaci3n que remite a la disoluci3n de la libido: lo que disloca al sujeto (en el proceso de su constituci3n) es el encuentro traum3tico con el goce. El yo, constituido especularmente, cree que en torno a 3l 3nicamente hay un terreno lleno de escombros y, precisamente por ello, se *fortifica*²⁷; verse a uno mismo como sujeto unitario implica una forma de represi3n visual. Pero la declaraci3n de Sherry Levine *cita* otra cosa: “No s3lo reconocemos en estas l3neas una descripci3n de algo que ya conocemos –la escena primordial-, sino que nuestro reconocimiento podr3a incluso extenderse a la novela de Moravia de la que ha sido copiada, puesto que esta descripci3n autobiogr3fica de Levine es s3lo una sarta de citas robadas de otros. Si la consideramos una manera extra3a de escribir acerca de los m3todos de trabajo propios, luego quiz3 debamos remitirnos a la obra que describe”²⁸.

Sampleando todas las cosas

La cultura de la apropiaci3n no ha producido, como piensan algunos interpretes, un cuestionamiento de la *firma*²⁹, antes al contrario, esta ha multiplicado su fuerza y respeto *notarial*. El artista moderno est3 condenado a copiarse a s3 mismo³⁰ o bien a *reprogramar obras existentes*³¹. Se utiliza lo dado en una estrategia semejante a la del *sampler*: el artista es un *remixador*. Hay que darle un valor positivo al *remake* sin, por ello, caer en el *alejandrismo cool*.

aleg3ricos: apropiaci3n y montaje en el arte contempor3neo” en Gl3ria Picazo y Jorge Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad. La fotograf3a en el pensamiento art3stico contempor3neo*, Ed. MACBA, Barcelona, 1997, pp. 119-122.

²⁵ Slavoj Zizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontolog3a pol3tica*, Ed. Paid3s, Buenos Aires, 2001, p. 309.

²⁶ “La necesidad de que el apego apasionado proporcione un m3nimo de ser implica que ya est3 all3 el sujeto en cuanto “negatividad abstracta” (el gesto primordial de des-apego respecto de su ambiente). La fantas3a es entonces una formaci3n defensiva contra el abismo primordial del des-apego, de la perdida del (apoyo en el) ser, que es el propio sujeto. Entonces, en este punto decisivo hay que suplementar a Butler: la emergencia del sujeto no equivale estrictamente a la sujeci3n (en el sentido de apego apasionado, de sumisi3n a alguna figura del Otro), puesto que para que se produzca ese apego apasionado ya debe estar all3 la brecha que es el sujeto. Solo si esta brecha ya est3 all3 podemos explicar la posibilidad de que el sujeto se sustraiga al poder del fantasma fundamental” (Slavoj Zizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontolog3a pol3tica*, Ed. Paid3s, Buenos Aires, 2001, p. 310).

²⁷ “La formaci3n del yo [je] se simboliza on3ricamente por un campo fortificado, o hasta un estadio, distribuyendo desde el ruedo interior hasta su recinto, hasta su contorno de cascajos y pantanos, dos campos de lucha opuestos donde el sujeto se empecina en la b3squeda del altivo y lejano castillo interior, cuya forma (a veces yuxtapuesta en el mismo libreto) simboliza el *ello* de manera sobrecogedora” (Jacques Lacan: “El estadio del espejo como formador de la funci3n del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanal3tica” en *Escritos*, vol. 1, Ed. Siglo XXI, M3xico, 1989, p. 90)

²⁸ Douglas Crimp: “La actividad fotogr3fica de la posmodernidad” en Jorge Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotograf3a*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 158.

²⁹ “Entre los artistas que cuestionaron directamente la noci3n de firma hallamos a Mike Bidlo, Elaine Sturtevant y Sherrie Levine, cuyos trabajos se basan todos en la reproducci3n de obras del pasado aun cuando desarrollan estrategias diferentes. Cuando expone la copia fiel de un cuadro de Warhol, Bidlo lo titula *No Duchamp (Bicycle wheel, 1913)*. Cuando Sturtevant expone la copia de una tela de Warhol conserva su t3tulo original: *Duchamp, rinc3n de castidad, 1967*. Levine por su parte suprime el t3tulo en provecho de la menc3n de un desfajaje temporal: *Untitled (After Marcel Duchamp)*. Para los tres artistas, no se trata de hacer uso de esas obras sino de reexhibirlas, disponerlas de acuerdo con principios personales, creando cada cual “una nueva idea” para los objetos que reproducen, seg3n el principio duchampiano del *ready-made rec3proco*. Mike Bidlo conforma un museo ideal, Elaine Sturtevant elabora un relato reproduciendo obras que manifiestan momentos de ruptura con la historia, mientras que la labor de copista de Sherrie Levine, inspirada en los trabajos de Roland Barthes, afirma que la cultura es un palimpsesto infinito” (Nicolas Bourriaud: *Post producci3n*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, p. 114).

³⁰ “S3lo el artista puede hoy copiarse a s3 mismo. En cierto sentido, *est3 condenado a hacerlo* y a asumir, si es l3gico, el car3cter de serie de la creaci3n. En el l3mite, se reproducir3 literalmente: “En Factum I y Factum II, Rauschenberg rehizo dos veces el mismo lienzo, hasta casi la 3ltima mancha, literalmente... Lo que parece una pincelada dada al vuelo, seguida de correones al azar, es en realidad un gesto muy estudiado que Rauschenberg es capaz de repetir a voluntad” (Otto Hahn, *Les Temps Modernes*, marzo de 1964). Hay en esto como una verdad del arte contempor3neo: que no es ya literalidad del mundo, sino *literalidad del gestual de creaci3n*: manchas, rasgos, correones. Al mismo tiempo, lo que era representaci3n, multiplicaci3n del mundo en el

Nos lo dirán los críticos

“Los grandes acontecimientos tecnológicos –dijo Orson Welles- pueden cambiar nuestras vidas pero no crearán una nueva forma de arte. Pueden crear una generación de críticos de arte que dirán: “¡Es arte!””. Lo pueden hacer con la mirada apasionada del *cómplice* o con la cara de asco del “erudito, desde la pose sarcástica o incluso con el tono apocalíptico, dejando un rastro de estupidez y desquiciamiento”³². “*Slow news, no news!* Los artistas del siglo XX, a semejanza del anarquista y de sus bombas artesanales, del kamikaze revolucionario o de los *mass killers* celebrados por la prensa de gran tirada, se convertirán en colocadores de bombas plásticas, hacedores de enredos visuales, anarquistas del color, de las formas, de los sonidos, antes de devenir los ocupantes del museo de los horrores de la prensa especializada. Pronto, como lo destacarían Réne Gimpel o, más tarde, Orson Welles, el arte contemporáneo no podría pasar ya de la complacencia de esos *críticos de arte que nos dirán qué es el arte*, sencillamente porque el arte se habría convertido en *desconocido*”³³. Lo cierto es que tendremos casi la certeza de que no sabemos de que hablamos, particularmente cuando lo que nos *demora* es el arte”³⁴. Acaso lo que encubre la verborrea es la indignación, aquello que no puede aparecer si no es con la sospecha de que *hay “algo” personal*. Hay que recordar que los insultos de Cravan metido a crítico de arte no quedaron en nada. El provocador del bufo-pugilismo fue juzgado y condenado: *a la cárcel*”³⁵

Los anormales

Protocolos periciales sobre la situación del arte contemporáneo español

Debo comenzar con un informe de un peritaje psiquiátrico en materia penal, realizado a hombre cuya amante había matado a su hija³⁶. La historia es demasiado compleja para detallarla completamente, pero basta con saber que ese individuo estaba acusado de complicidad o, mejor, de inducción al asesinato. Aunque la mujer tenía, por lo que se indica en el texto pericial de 1955 “una condición bastante turbia”, recaen sobre el hombre toda clase de sospechas o estrictas certezas: por ejemplo, se indica que profesa un obsesivo culto de la paradoja “y de todo lo que genera desorden”. Sus paradojas intoxicaron a una pretendida incauta, sorprendida por la necesidad que aquél establecía de cometer excesos, así, pensaba que una pareja tenía que hacer en común cosas extraordinarias, “para crearse un vínculo indisoluble: matar, por ejemplo, a un chofer de taxi; eliminar a un niño por nada o para probar la capacidad de decisión”. Leeré un fragmento del informe para no andar con más rodeos: “En todos los movimientos pueden surgir personalidades verdaderamente fuertes, principalmente si conservan cierto sentido de la adaptación. De tal modo, pueden alcanzar celebridad y fundar una escuela estable. Pero muchos son incapaces de elevarse por encima de la mediocridad y procuran atraer la atención mediante extravagantes vestimentas o bien por actos extraordinarios. Se reconocen en ellos el alciadismo y el erostratismo”. Me interesa aclarar que se entiende por estas dos últimas *calificaciones*. Cuando se califica a una persona de alciadismo se viene a subrayar que su carácter reúne grandes cualidades y numerosas pretensiones, entre las que las principales son la pretensión y el arribismo. El término erostratismo, por su parte, designa la asociación de la malignidad con la amoralidad y la vanidad en los débiles, al

espacio, deviene repetición, multiplicación indefinida del gesto en el tiempo” (Jean Baudrillard: “El gestual y la firma: semiurgia del arte contemporáneo” en *Crítica de la economía política del signo*, Ed. Siglo XXI, México, 1974, p. 113).

³¹ “En el video *Fresh Acconci* (1995), Mike Kelley y Paul MacCarthy hacen que modelos y actores profesionales interpreten las performances de Vito Acconci. En *One revolution per minute* (1996), Rirkrit Tiravanija incorpora piezas de Olivier Mosset, Allan McCollum y Ken Lum en su instalación; en el MoMA, anexa una construcción de Philip Johnson para incitar a que los niños dibujen en ella: *Untitled*, 1997 (*Playtime*). Pierre Huyghe proyecta un film de Gordon Matta-Clark, *Conical intersect*, en los mismos lugares de su rodaje (*Light conical intersect*, 1997). En su serie *Plenty objects of desire*, Svetlana Heger & Plamen Dejanov exponen sobre plataformas minimalistas las obras de arte o los objetos de diseño que han comprado. Jorge Pardo manipula en sus instalaciones piezas de Alvar Aalto, Arne Jacobsen o Isamu Noguchi” (Nicolas Bourriaud: *Post producción*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, p. 9).

³² “Cuando oigo a nuestros predicadores apocalípticos diciendo tonterías trato de imaginar su cara e inevitablemente me viene a la memoria la imagen de Shigaliov descrita por Dostoievski en *Los demonios*: “Tenía el aspecto como si esperara el fin del mundo, pero no en un tiempo y espacio indefinidos, sino en una hora precisa, como por ejemplo pasado mañana por la mañana, a las diez y veinticinco minutos exactamente”” (Rafael Argulló: “Desayuno con apocalipsis” en *El País*, 15 de Noviembre del 2005, p. 16).

³³ Paul Virilio: *Lo que viene*, Ed. Arena, Madrid, 2005, p. 51.

³⁴ “¿De que hablamos actualmente cuando hablamos de arte? He aquí una cuestión que se ha convertido en algo cada vez más difícil de contestar. *El arte es una moneda que debe permanecer en circulación*, sostenía con lucidez August Wilhelm Schlegel” (Paul Virilio: *Lo que viene*, Ed. Arena, Madrid, 2005, p. 52).

³⁵ “Cravan fue juzgado y condenado por un texto repleto de insultos y palabras soeces, según constata esta crónica anónima que, en delicadeza, nada tenía que envidiar a la prosa de Cravan: “Nos unimos a nuestros colegas de la prensa independiente para pedir la absolución del crítico de arte y boxeador Arthur Cravan, condenado por el tribunal correccional a ocho días de prisión sin fianza por haber criticado violentamente los desperdicios domésticos, los cuadros-vaselina, las estatuas de hojalata, las descomunales obscenidades que ciertos pseudopintores o escultores arribistas expusieron hace unos meses en un inmenso cubo de basura bautizado para la ocasión con el nombre de Salón de los Independientes”” (Maria Luisa Borràs: *Arthur Cravan*, Ed. Quaderns Crema, Barcelona, 1993, p. 123).

³⁶ Tomo este informe increíble de Michel Foucault: *Los anormales*, Ed. Akal, Madrid, 2001, pp. 14-16.

mismo tiempo que caracteriza el tipo de atentados resultantes de estas disposiciones mentales. El perito, buceando en la pseudo-erudición, apunta que el malvado inductor, dotado que duda cabe de un gran poder de persuasión, tiene también ciertas dosis de “bovarismo” (una afección flaubertiana que tiene que ver con el poder concedido al hombre de concebirse distinto de lo que es) y, como colmo de males, manifiesta una tendencia al donjuanismo, esto es, a la búsqueda patológica de nuevas conquistas. Acaso alguien pensará que mi entrada en materia psiquiátrica delata más que nada la necesidad de que me pongan, cuanto antes mejor, una camisa de fuerza, pero acaso alguien perciba, como a mi me pasa, que ese documento pericial podría funcionar como un perfecto *balance crítico del arte español actual*: arribismo mezquino, camuflaje faraónico de la impotencia, mascarada vertiginosa y seducción o glamour (igual que te digo una cosa te digo la otra) post-casticista. La descripción minuciosa de estas cuestiones o la ejemplificación llevaría, más que nada, a una cómoda cultura de la queja, a esa tendencia a recuperar, sea de la forma que sea, el papel vacante de las plañideras. Prefiero mantener el tono foucaultiano de la *tecnología de la anormalidad* y recordar que en el siglo XIX aparecieron tres figuras decisivas en el principio de la singularidad patológica: el monstruo humano, el individuo incorregible y el niño masturbador. Me interesa particularmente esta última, ese onanismo que se despliega en el dominio familiar, pero que, sin embargo, remite a una estricta universalidad: “Ahora bien, de este individuo absolutamente universal, vale decir, esa práctica de la masturbación que se reconoce como universal, se afirma al mismo tiempo que es una práctica que se desconoce o es mal conocida, de la que nadie habla, que nadie conoce y cuyo secreto jamás se revela. La masturbación es el secreto universal, el secreto compartido por todo el mundo, pero que nadie comunica nunca a ningún otro. Es el secreto poseído por todos, el secreto que no llega jamás a la conciencia de uno mismo y al discurso universal [...]: “Casi nadie sabe que casi todo el mundo lo sabe”³⁷. Perdón por traer a colación cosas sobradamente sabidas, entre otras la aproximación previa a la etiología sexual: desde Salvador Dalí a Vito Acconci o Cristina Lucas hay ejemplos innúmeros de *masturbaciones artísticas*, acaso en muchos casos como ejemplo de la conflictividad del sexo, de la imposibilidad de encontrar alteridad o de la angustiosa flaccidez cotidiana. No entraré en un tono, sofocante, de confesionario, para amenazar con la calvicie o la ceguera a los onanistas compulsivos, sean estos de estirpe duchampiana (enfermedad tremendamente difundida) o meros “pajeros mentales”, vale decir, conceptuales del tio-vivo. Lo que sí tengo claro es que en el arte español hay patologías consolidadas o, por lo menos, neurosis que no han sido diagnosticadas con propiedad. Avanzaré algunas “situaciones”, para ser más preciso cinco cuadros clínicos de artistas dolientes, sin pretender agotar una cuestión abismal: el genio incomprendido, el postmoderno epiléptico, el sujeto fosilizado, el excluido ortodoxo y el “lameculos” profesional. De una forma rápida pueda añadirse que el incomprendido tiende a declararse, en múltiples territorios, “pionero de Barceló”, sin tomar en consideración que tal cosa no tiene ninguna importancia y que, en el caso remoto de ser cierto, podría suponer, más que nada, una lacra o demérito. Los que he denominado postmodernos epilépticos (aludiendo, más que nada, al Baile de San Vito) son plagarios descarados de las tendencias que difunden las revistas de arte anglosajonas o, en su defecto, *Flash Art*, en la que sin rubor el director, Gian Carlo Politi, recomienda o pontifica a un corresponsal que se marche a estudiar a Nueva York si quiere ser un *artista de verdad*. Cuando hablo de sujetos fosilizados me refiero a todos aquellos que están esperando en sus estudios claustrofóbicos o en cualquier taller de formación colectiva del rebuzno el día de Pentecostés que, en el caso español, suele identificarse con la epifanía de Soledad Lorenzo, cosa que, como es lógico en términos bíblicos, no pasa sino de pascuas a ramos. El excluido ortodoxo, que aunque parecza un solo individuo son, verdaderamente, legión, recibe, según su autoconciencia un trato *curatorial*, galerístico y crítico inversamente proporcional a la incontestable calidad de su obra: sólo la “hijoputez” (perdón por la elevación a categoría del exabrupto) circundante explica la oscuridad radical de su genialidad, lo que lleva a una coincidencia secreta con el primero de los casos patológicos nombrado. Los “lameculos”, estén o no agrupados en tendencia (bien sea en un registro autonómico o metafísico), puede aplicarse a su desagradable, pero al fin y al cabo rentable tarea, en el ámbito universitario, los talleres de artistas así llamados consagrados o en la Corte del Faraón, sin que sea adecuado ahora entrar en cuestiones de egiptología. Lo que es evidente es que todos estos artistas y otro cuyas dolencias se me escapan han *enfermado* por agentes patógenos, esto es, no han llegado a tamaño desarreglo por un deliro teatral o por un afán de notoriedad, puesto que precisamente eso último es lo que no consiguen ni a tiros. Sospecho que han sido una serie de agentes “externos” los que han generado o agudizado tamañas monstruosidades o, para atenerme a la clave pericial, *anormalidades*. Resumiré en tres factores extremos como causa de las patologías: 1) la estafa y el robo sistemático de los galeristas, compinchados con un coleccionismo cateto y, por supuesto, precario; 2) la podredumbre absoluta de los museos, entregados a una política expositiva anacrónica y, por otro lado, articulada un muchos momentos a partir de los criterios mafiosos o del servilismo; 3) la miseria pre-intelectual de la crítica, castrada, voluntariamente o de forma violenta por un comando de acción rápida. Continuo, impertérrito, con las perogrulladas: el artista español está *hoy* “ensandwichado” por la gestión cruda y sin escrúpulos (esa colonización de las empresas del arte que convierte a la obra en una mercancía itinerante de la que sólo saca beneficio el así llamado gestor, mientras el artista se “alimenta”, metafóricamente, de su currículum en constante crecimiento) y el impresionismo *pompiér* que alicata los suplementos culturales de los periódicos (esa prosa nefasta en la que cualquier análisis crítico

³⁷ Michel Foucault: *Los anormales*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 61.

ha sido descartado). La consigna, en medio del naufragio, tanto para los artistas como para los críticos y ese gremio de curadores en el que comienza a detectarse *overbucking*, es “hay que encontrar un cargo”, es decir, hay que conseguir, cuanto antes, la *jubilación*. Esa búsqueda desesperada del puesto, en una agitación que llamamos retóricamente “nomadismo”, genera, por supuesto, angustias indescriptibles, aunque finalmente no faltan museos, fundaciones y centros culturales de toda índole, junto a institutos, universidades, públicas y privadas, en las que *sentar los reales*. La utopía sedentaria incluye tarjeta de visita institucional, despacho individualizado y, en colocaciones estupendas, tarjeta de crédito político, vale decir, “pólvora del rey”. No haré, en contraposición, a esa sociedad cultural *chandallera* un elogio del francotirador que, con frecuencia, es un mercenario y cambia de bandos sin problema, ni estoy dispuesto a defender al gurú autosatisfecho, empiltrado en la cripta (sea esta aborigen o digital), ni por supuesto tengo ninguna confianza en el *radicalismo subvencionado*. Se ha hablado de una degeneración implícita en la democratización del arte: “la transformación de las grandes exposiciones en *luna park*, el carácter al mismo tiempo violento y efímero de las operaciones artísticas transgresivas, el prevalecer de la cantidad sobre la cualidad, el giro vertiginoso del público, la reducciones de la profesionalidad y flexibilidad de los procesos de gestión, la utilización cínica de los artistas y de los críticos, la homologación de los productos culturales, la difusión de un clima de consenso plebiscitario en torno a las *star*, la disolución de la capacidad de crítica, la disminución de los proyectos originales o el desconocimiento de la excelencia”³⁸. Por supuesto, el *imperio de lo banal* (un auténtico “complot del arte”) impulsa una descarada resistencia a la teoría que ha llegado a considerarse el peor de los *males*, algo digno de erradicar, incluso no falta quien descubre, en la filosofía, al “verdadero culpable”. Una crítica reciente, si tal nombre merece, consideraba que la exposición *Encrucijada. Reflexiones en torno a la pintura actual*, ciertamente penosa o, para ser más claro, un escándalo silenciado, estaba lastrada por la “servidumbre a la filosofía” que tendría la perversa utilidad de dismantelar el canon de la pintura que, como quiera que sea, parece hundir sus raíces más allá incluso de la prehistoria. Lo que traducía o velaba (un antagonismo aparente) esa muestra era la complicidad de un gestor con las galerías de espaldas a los artistas y, por supuesto, mandando a la parte más indigna del cuerpo cualquier tipo de teorización que, a fin de cuentas, no sirve para nada cuando lo importante es conseguir una buena cantidad de dinero. Me desagrada, aunque no lo parezca, el tono apocalíptico, pero me indigna mucho más cualquier pensamiento *naïf*, incapaz de comprender que hay una dificultad enorme para desarrollar *tácticas de tergiversación*, estrategias que impidan la proliferación de lo peor, esto es, del sistema fraudulento del arte. Leía hace poco, en las conversaciones de Miró con Raillard, que el pintor catalán no soportaba que Picasso estuviera permanentemente rodeado de imbéciles. La situación hoy es tan sofocante que los imbéciles, monadológicamente, no tienen exterioridad o bien se rodean a sí mismos. Las logias, esencialmente mediocres, proliferan sean sus claves las del crucifijo opusiano, las de la liberación gay o, no es extraño, las de ambos planteamientos coordinados morganáticamente. Podría describirse nuestra situación cultural a partir de un detallado comentario de la película de Lars von Trier, *Los idiotas*, si no fuera porque tampoco tenemos mucha gente con el coraje para fijar, dogmáticamente, cámara al hombro, una realidad bien espesita. ¿Qué artista o teórico ha ofrecido una aproximación “cartográfica” a la cultura del plagio y el autoplagio, del casticismo y la hortera, del pactismo vergonzante y del temor patológico a la polémica? Bien es verdad que de esta *cultura confesional* y *cobarde* resulta difícil hacer tanto un balance crítico como un diagnóstico clínico. No me sorprende que en el diario *El País* apareciera un anuncio en el que “El cobrador del frac” avisa que hay “empresas” que se hacen pasar por “El cobrador del frac” que por supuesto tiene su propio copyright. Soy consciente de que, en el fondo, sólo hay escaramuzas, pequeñas revoluciones portátiles. No pretendo generar ninguna cruzada, ni confío en ningún tipo de domadores: las preguntas son perros sin amos. Detesto el exhibicionismo autoflagelante y comparto, entre otras cosas, con Cattelan la idea de que el problema es que no nos podemos cortar la oreja todos los días³⁹. Aunque he propuesto, al comienzo, un montón de términos para nombrar nuestra “anormalidad”, podrían bastar, como acotaciones, simples, *el sarcasmo* y *la cretinez*. Pensaba que serviría también para dar cuenta de nuestro empantanamiento las consideraciones que la práctica penitencial de la Edad Media hizo sobre la convulsión como forma plástica y visible del combate en el cuerpo de la poseída, pero acabo de darme cuenta de que esa situación, cercana al despliegue del “exorcismo”, apenas nos afecta, como no sea en los momentos en los que sentimos que todo esta *escenografía cultural* da más risa que pena.

Todo lo contrario

Nos faltaba escuchar lo mejor: “La inauguración oficial de la ampliación del MNCARS por parte del arquitecto Jean Nouvel corre el peligro de perderse en un falso debate: el de una discusión estética sobre la belleza del nuevo

³⁸ Mario Perinola: *L'arte e la sua ombra*, Ed. Einaudi, Turín, 2000, p. X.

³⁹ “El problema es que no puedes cortarte la oreja todos los días, hacer un poco de Van Gogh y una pizca de Jackson Pollock. Hay muchos momentos en los que estas aburrido, solo o espantado; te levantas por la mañana y no sabe que cosa decir y una hora después estás en el coche, en medio del tráfico, hablando solo. Y después encima vas a la oficina y pones una bella sonrisa a la secretaria y una mueca contra un colega. Yo soy solo un producto de esta situación, como tú o cualquier otro. Somos todos cómplices, todos en la misma parte de la barricada, constreñidos a cambiar de roles, en un balanceo entre la generosidad y el parasitismo” (Mauricio Cattelan entrevistado por Maximiliano Gioni: “Mauricio Cattelan. Giù la maschera” en *Flash Art*, n° 227, Abril-Mayo 2001, p. 80).

edificio, muy al estilo trivial de los que valoran los museos por el atractivo espectacular de la carcasa⁴⁰. Esa obra calificada por la ministra paranchina (de cultura) como “un logro de la cultura con una condiciones excelentes para los ciudadanos” no puede, de ningún modo generar lo que el *crítico ecuaníme* denomina, con sagacidad, “falso debate”. En un artículo verdaderamente *visonario*, como avisando a navegantes que andan entre el chapapote, Calvo Serraller advierte que “se opine lo que se opine sobre el plan museográfico planteado por la actual dirección, ha tenido la ventaja de poner sobre el tapete el problema intrínseco de querer ser, simultáneamente, un museo y un centro de exposiciones que no sólo debe concordar con el contenido de su colección, sino con la *actualidad*, ese ente tan indescifrable e indescifrado como es el mercado, que arrasa con todo⁴¹. Menos mal que se nos avisa de las maldades del capital que reduce todo a nada como un glaciar o una invasión bárbara y, sobre todo, gracias por recordarnos, tangencialmente, que museos como el MoMA, la TATE, el Georges Pompidou o el Museo de Frankfurt se equivocan de plano cuando, vilmente, mezclan la misión loable de coleccionar con la ciertamente despreciable de prestar atención a la actualidad o incluso la peor de todas que consistiría en realizar algo así como “exposiciones temporales”. El mismo árbitro de la museística nacional resalta que el problema que ha planteado no es exclusivo del MNCARS “sino de todos los museos del mundo. Hay que afrontarlo —dice en el pasaje decisivo y, dramáticamente, final- con la debida reflexión crítica y serenidad, sin avasallar a la dirección con intereses mezquinos y prejuicios. Esto implica, de nuevo, una responsabilidad política para los políticos y, también, para los medios de comunicación que, con el mercado, son los poderes fácticos que gobiernan hoy el arte, ese negocio en el que demasiados tiran la piedra de sus intereses y esconden la mano de las consecuencias que han provocado. ¿Es, pues, bonita o fea la ampliación de Nouvel? ¡Qué tontería! ¡Ni fea, ni bonita, sino todo lo contrario!”⁴². Resulta que los culpables son los mercaderes del arte y los lacayos de la prensa, los charlatanes de la crítica y todos esos que son retratados como *lapidadores* compulsivos, gente que en cuanto atisba una dilapidación política se excita sin remedio. Resulta que lo que tenía obsesionados a tantos, el presunto “desastre de Nouvel”, era una pura *tontería*. “Gato blanco gato negro, ¡que cace ratones!”, “Si hay que ir se va, pero ir pa na es tontería” y, ahora lo mejor de todo, “Ni fea ni bonita, sino todo lo contrario”. Cada época tiene sus consignas, a nosotros nos han regalado una *que ni pintada*.

El arte y la táctica del aplauso

Es importante describir, aunque sea brevemente, la institución de la *claque* que era, ya en el siglo XIX, un campo intermedio entre el público y el personal del teatro. “Desde la época en que la Ópera de París estaba bajo la dirección de Louis Verón (1831-1835), la *claque* estaba en manos de un tal Auguste Levasseur, el cual, a cambio de sus servicios, recibía o bien dinero en metálico (por parte de los cantantes o del compositor) o bien entradas gratuitas ventajosas. Todo ello era objeto de un contrato explícito. Quien compraba una entrada a Levasseur era miembro oficial de la *claque*. Los *claqueurs* (que formaban parte de lo que Berlioz nombraba, en *À travers chants*, “el sistema de los aplausos asalariados”) debían aplaudir siguiendo las indicaciones de Levasseur, aunque no arbitraria o azarosamente, sino después de un estudio profundo que éste había llevado a cabo sobre el libreto, frecuentando regularmente los ensayos y discutiendo con el director del teatro así como con los cantantes. A menudo, la víspera del estreno, Levasseur decidía su plan junto a Véron, después de analizar la ópera. La noche del estreno, los *claqueurs* entraban antes que el público para poder situarse en lugares estratégicos. Y Levasseur, vestido de la manera más llamativa posible, marcaba las entradas, las duraciones y la intensidad de los aplausos. Se transformaba, pues, en una especie de director de orquesta, espejo o doble del otro, dirigiendo al público como el otro a los músicos⁴³. Ciertamente, el teatro de la *claque*, con todo su refinamiento y deliberada brutalidad, tiene mucho que decirnos acerca de la *polemología* que habita en nuestro oído interno. Pero sobre todo el profesional del *arte del aplauso* tiene que saber actuar *en el momento justo*, sortear con astucias las intrigas de la obra que convierte en “excelsa”⁴⁴. No basta con aplaudir, hay que efectuar distintas maniobras, teniendo en cuenta las entradas y salidas de los actores, pero sobre todo hay que estar pendientes de los jefes, esto es, reconocer, en todo momento, la *jerarquía*. En buena medida en la *claque* el que sabe “leer el espectáculo” lleva la voz cantante y los demás se entrenan en el manejo del bravo. Robert, un verdadero profesional de la *claque*, nos hace saber que rango de *jefe* se vende de mano en mano y “se considera una propiedad más inmutable que la de los autores”.

El arte (post)cadavérico

⁴⁰ Francisco Calvo Serraller: “¡Ni fea, ni bonita, sino todo lo contrario!” en *El País*, 24 de Septiembre del 2005, p. 32.

⁴¹ Francisco Calvo Serraller: “¡Ni fea, ni bonita, sino todo lo contrario!” en *El País*, 24 de Septiembre del 2005, p. 32.

⁴² Francisco Calvo Serraller: “¡Ni fea, ni bonita, sino todo lo contrario!” en *El País*, 24 de Septiembre del 2005, p. 32.

⁴³ Peter Szendy: *Escucha*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 139.

⁴⁴ Robert en el libro *Memorias de un claqueur* habla de su profesión como una ciencia que requiere de la iniciación por parte de un maestro: “Entonces me dio instrucciones elementales sobre la ciencia de las intrigas, y como maestro hábil trató todos los demás temas de táctica adecuados a lograr que las obras triunfaran o fracasaran; aprendí de él en qué circunstancias se debía aplaudir o silbar, llorar o reír, callarse o gritar, estornudar o sonarse; en fin, desveló para mí los misterios más secretos de su profesión” (Cit. en Peter Szendy. *Escucha*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 141).

Hay una *continuidad*, casi cadavérica o mejor póstuma, del arte. Hal Foster ha señalado cuatro formas de ese “venir después”: una experiencia traumática, en la que se mezcla temor y deseo, lo real y lo errático del acontecimiento; un cierto ensombrecimiento espectral que implica unas “reapariciones”, el retorno de lo desaparecido⁴⁵; el montaje de formas *asíncronas*, en una recuperación de géneros o estrategias visuales pasadas de moda, y, por último, una tendencia a lo *incongruente*, que consiste, entre otras cosas, en yuxtaponer huellas de diferentes espacios.

No le interesa a nadie

A lo mejor exagero. O, con frecuencia, se considera que el crítico es un memo, un payaso de última hora, el colmo de la prepotencia⁴⁶.

“¿De qué sirve la crítica de arte?”

“Eres —escribe Oscar Wilde— completamente incorregible. Pero hablando en serio... ¿de qué sirve la crítica de arte? [...] ¿Por qué habría de verse turbado el artista por el chillón clamor de la crítica? ¿Por qué habrían de estimar el valor de la obra creadora aquellos quienes no pueden crear? ¿Qué pueden saber de ello?”⁴⁷. En la conversación de Gilberto con Ernesto, que se desarrolla en *El crítico como artista*, se formula la idea de que en los mejores tiempos del arte no había críticos de arte. En cierta medida, la conversación erudita es el amaneramiento del ignorante o la profesión del desocupado mental. Con todo en una época en la que la crítica ha desaparecido puede suceder que el arte no exista en absoluto⁴⁸. Todo aquel que frecuenta los periódicos sabe de sobra la mediocridad que allí se despacha. No hablo de oídas. Lo sorprendente es que Wilde, consciente del empantanamiento que supone lo que se escribe sobre las obras de arte llega a poner en boca de uno de los personajes dialogantes que *la crítica es en sí misma una obra de arte*: “La crítica está en la misma relación con la obra de arte que critica que el artista con el mundo visible que la forma y del color, o con el mundo invisible de la pasión y del pensamiento”⁴⁹. El escritor convierte su prosa en una *obra propia*, acaso cometiendo un delito pero sin ignorar que todo arte es inmoral. Lo tremendo es, en realidad, el esfuerzo de entregarse a la ardua tarea de pensar⁵⁰. Si Ernesto considera, en el diálogo cuasi-socrático de Wilde, que las cualidades del crítico deberían ser la justicia, la racionalidad y la sinceridad, Gilberto, tras dismantelar esas presuposiciones, mostrando la necesidad del prejuicio, la falta de cordura de la belleza y fatalidad de aquel que se empeña en ser “sincero, sostiene que el temperamento es el requisito fundamental del crítico: “un temperamento exquisitamente sensible a la belleza y a las distintas impresiones que ésta nos causa”⁵¹. Lo cierto es que a nosotros nos cuesta asumir el concepto de la belleza *sin sospechas* y tampoco creo que podamos compartir la idea de que la influencia del crítico será el mero hecho de su existencia. Tal vez sea exagerado decir, como hace Wilde, que el futuro pertenece a la crítica pero no le falta razón cuando indica que “en ningún tiempo la crítica ha sido más necesaria que ahora”⁵².

Murphylogia museal

En la extensa conversación con Benjamin Buchloh, reproducida en el catálogo de la X Documenta de Kassel, advierten Catherine David y Jean-Francois Chevrier que lo que están buscando es otro modelo histórico de intelectual, tras el intelectual crítico o el ligado a su clase que propugnara Gramsci; aproximan, en cierta medida, la idea foucaultiana del “intelectual específico”, capaz de alterar las férreas disciplinas, al comisario entendido no como un manipulador sino como un catalizador de procesos que pone en marcha. “Y la exposición —señala Chevrier— puede ser un *collage* de estos procesos. Puede dejar de ser un espacio universal para convertirse en un espacio de *collage*

⁴⁵ “Tras el fin de la historia, el espíritu viene como *reaparecido* [*revenant*]”, escribe Derrida a propósito de la “fantología”, que él considera “la influencia dominante sobre el discurso de hoy en día”; “configura *tanto* a un muerto que regresa *como* a un fantasma cuyo esperado retorno se produce una y otra vez” (Hal Foster: *Diseño y delito*, Ed. Akal, Barcelona, 2004, p. 135).

⁴⁶ Copio dos consideraciones, entre muchas posibles, sobre la crítica: “*crítica* (*hacer una*), s. Poner toda tu sabiduría (dando por supuesto que la tienes, que ya es mucho suponer) a trabajar en un libro y leer en él las cualidades que acabas de decidir que tiene antes de abrirlo” o “*crítico*, s. Persona que alardea de ser difícil de complacer porque nadie pretende complacerle” (Ambrose Bierce: *El diccionario del diablo*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2005, p. 145)

⁴⁷ Oscar Wilde: *El crítico como artista*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1968, p. 17.

⁴⁸ “Una época sin crítica o, o bien una época en la que el arte es inmóvil, hierático y restringido a la imitación de tipos formales, o bien una época que carece de arte en absoluto” (Oscar Wilde: *El crítico de artista*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1968, p. 33).

⁴⁹ Oscar Wilde: *El crítico como artista*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1968, p. 43.

⁵⁰ “La sociedad perdona a menudo al delincuente, jamás perdona al soñador. Las hermosas emociones estériles que el arte provoca en nosotros son aborrecibles a los ojos de la sociedad, y la gente está tan absolutamente dominada por la tiranía de ese espantoso ideal, que siempre concurre desvergonzadamente a las exposiciones privadas y a otros sitios semejantes abiertos al público en general, y dice, con estentórea voz: “¿Qué están haciendo ustedes?”, en tanto que “¿Qué están pensando ustedes?” es la única pregunta que debe permitírsele murmurar a un ser civilizado que habla con otro” (Oscar Wilde: *El crítico como artista*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1968, p. 68).

⁵¹ Oscar Wilde: *El crítico como artista*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1968, p. 86.

⁵² Oscar Wilde: *El crítico como artista*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1968, p. 96.

y de montaje que contenga situaciones elaboradas en una relación de participación con el montador y representante, esto es, el comisario. Es la forma en la que los antropólogos poscoloniales más progresistas describen su actividad". Ante esa tematización lo único que apunta el autor de *Neo-Avantgarde and Culture Industry* es que una exposición de Gabriel Orozco en Zúrich le ha interesado sobre manera, dado que ni se enfrentó al sujeto ni al proceso tal y como en los sesenta, sino que cambió la dirección de ambos. No deja de ser triste que la crítica a la despolitización del arte contemporáneo y la defensa de las diferencias nacionales termine por plegarse, cándidamente, ante un tipo de comportamiento plástico *inocuo*, completamente decorativo, perfecto ejemplo de una suerte de *parodia fluxus* que, en último término, convierte a la obra de arte en el pretexto para no decir nada o, peor, en el momento del pseudo-hermetismo pretencioso. Mientras Buchloh descubre la pólvora sin humo (el *arte procesual* como antídoto del fetichismo de la mercancía), los "verdaderos" comisarios unen el más intenso desprecio a la teoría con la arbitrariedad *pompier* del decorador marbellí y el cinismo de aquel que maneja, con enorme soltura, el dinero público. No hace falta dar nombres dado que son sobradamente conocidos los directores de museos o neo-comisarios rampantes que no han escrito nada o, más dramático, que solo han manoseado las teclas del ordenador para escribir paridas inmundas. Unos se declaran, lisa y llanamente, "selectores", otros apelan al *glamour* o, descaradamente, al amiguismo como criterios de sus propuestas, los más sabios apuran un gin-tonic y dejan en manos de los mercenarios la labor de "teorizar", si tal cosa puede llamarse, lo que ellos han transportado hasta el museo o en los paradisíacos predios del bienalismo. Podemos pensar que hacen bien en no adentrarse en lo que Adorno llamara, con toda razón, las heladas aguas del concepto. Cuando, con enorme osadía, se encaraman a una tarima y dictan una conferencia (aunque prefieran el género atufador de la mesa redonda) o, en el colmo del desafuero, perpetran la introducción de un catálogo, los estragos que pueden hacer son innumerables. En el libro de Arthur Bloch *La ley de Murphy* he encontrado dos leyes que vienen al caso: "Ley de Heyman: la mediocridad se reproduce; y Ley de la mentira: No importa la frecuencia con que se demuestre que una mentira es falsa. Siempre habrá cierto porcentaje de gente que cree que es verdad". El cinismo y el arribismo se han extendido por doquier, la traición es el salario del mundo y los jóvenes estudiantes de historia del arte ya no quieren ser otra cosa que *comisarios*, aunque tengan que pasar por la disciplina inglesa y por el servilismo vertiginoso. Los marasmos discursivos sirven, principalmente para barnizar la incultura y hacer exhibición de que se está, de alguna manera, en la "pomada". Es necesario meter, por donde entre, la palabra "deconstrucción" y también mencionar que aquello es "el campo expandido", si uno se quiere colocar mejor en el corralito puede mencionar algo sobre lo post-colonial y subrayar que la "performatividad del género abre un camino de activismo imprescindible". Importa poco que no se tenga ni pajolera idea de lo que se está diciendo, lo fundamental es meter baza y, sobre todo, pillar cacho. Si la filosofía de Murphy incita a sonreír porque mañana puede ser peor, el teorema de Chappaquiddick de White con el que se cierra el quiosco de la decepción advierte que "cuanto antes se anuncien las malas noticias y cuantos más detalles se den, mejor".

Un recuerdo (mínimo) de la psicastenia legendaria

El *camuflaje* o, para complicarlo más, en lo que Caillois llamara "psicastenia legendaria", esa suerte de psicosis insectoide, relacionada con el estadio del espejo, en la que se produce una virtual desustanciación del ego⁵³. Frente al mantenimiento de la diferencia y la autoposesión, el mimetismo representa, de este modo, una pérdida de la autonomía, de lo diferente, del límite: la confusión con su entorno, la "inscripción en el espacio", acerca al sujeto a la desposesión, como si cediese a una tentación ejercida sobre él por la vasta exterioridad del espacio mismo, una tentación a la fusión⁵⁴.

Lo cierto es que la crítica de arte, alegorizando la *conexión*, proponiendo recorridos múltiples, más que carecer de salida o bien ofrecer un lugar melancólico (como el laberinto clásico) en el que apartarse del ruido del mundo, no tiene una entrada fácil. Recuerdo ahora el cartel repetido de *Ciudadano Kane* "¡Prohibido el paso!", nos advierte de que si seguimos adelante entraremos en un dominio extraño⁵⁵. El mundo va muy mal, se desgasta a media que envejece, como dice también el Pintor en la apertura de *Timón de Atenas* (tan del gusto de Marx, por cierto). Ya que se trata del discurso de un pintor, como si hablara de un espectáculo o ante una pintura: "*How goes the world? –It wears, sir, as it grows*"⁵⁶. En este (*des*)tiempo el arte es, aunque suene banal, un *objeto no identificado*. En definitiva podemos pensar en el arte como *aquello que no necesitamos*, una completa inutilidad⁵⁷ que, sin embargo, *ofrece sitios* gracias

⁵³ Cfr. Roger Caillois: "Mimétisme et psychasténie légendaire" en *Minotaure*, n° 7, París, Junio de 1935.

⁵⁴ Denis Hollier: "Mimesis and Castration" en *October*, n° 31, invierno de 1984, pp. 3-16.

⁵⁵ Se puede tratar de una repugnante intrusión excremental: "Ahí reside el sentido del famoso cartel de "¡Prohibido el paso!" al principio y al final de *El ciudadano Kane*: es muy peligroso entrar en este dominio de la máxima intimidad, donde uno encuentra más de lo que busca y, repentinamente, cuando ya es demasiado tarde para retirarse, uno se encuentra a sí mismo en un reino viscoso y obscuro..." (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 34).

⁵⁶ Jacques Derrida: "Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad)" en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91.

⁵⁷ Lyotard señalaba que la imposibilidad de la pintura surge de la mayor necesidad de que el mundo industrial y post-industrial techno-científico, ha tenido de la fotografía, "al igual que este mundo necesita más al periodismo que a la literatura" (Jean-Francois Lyotard: "Presenting the unrepresentable: the sublime" en *Artforum*, Nueva York, abril de 1982, p. 67).

a los cuales sea posible preguntar: ¿dónde estoy?. Pero esa necesidad de saber en que lugar implica también la cuestión ¿qué es un lugar? Como Michel Serres advirtiera en su libro *Atlas*, tenemos que hallar una nueva definición de un lugar-tránsito, donde se superponen el mapa real y el virtual, en un plegamiento incesante⁵⁸. Estancia que nos lleva, inevitablemente al búnker o a la cripta⁵⁹; en el arte podemos encontrar más que una alegoría o materialización de la libertad, una *indecisión* o, para ser más (psico)físico, una *claustrofobia intolerable*⁶⁰. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwefung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrom*.

El post-situacionismo y la urgencia de estar juntos

“La transformación más radical que se ha producido entre los años sesenta y hoy, en lo que respecta a la relación entre arte y vida cotidiana, se puede describir, me parece como paso de la *utopía* a la *heterotopía*”⁶¹. Esta conciencia de la *alteración del espacio*, causado por una introducción de lo aberrante en el seno de lo real, es compartida por la experiencia del arte y por la práctica lúcida, ajena al cinismo “urbanizante”, de la arquitectura que constata que la ciudad está *perdida* (de la misma forma que en las artes plásticas surgen, antes que nada, fragmentos, basuras, materiales de bricolaje, etc.) y que lo que nos queda es un territorio de escombros (sorprendente escenario de emergencia de la “intimidad”) en el que aparecen toda clase de accidentes. En última instancia, el problema de las maquinaciones contemporáneas no es la amnesia, dado que tampoco hay nada propiamente que sea digno de la memoria, sino la *desconexión*. La sociedad del espectáculo ha empujado al arte e incluso a la crítica al terreno del bricolaje, siendo el material con el que producir la “obra” una amalgama de *souvenirs* que señalan un patético *final*⁶². Asistimos tanto a una sobrecodificación cuanto a una especie de apoteosis del *secreto subversivo*, en otros términos, la rebeldía está colapsada tanto por la impotencia colectiva y personal cuanto por la tendencia al hermetismo, ese camuflaje que da cuenta, antes que nada, del miedo: la desobediencia termina por ser codificada subliminalmente⁶³. Incluso el retorno crítico del situacionismo, en los planteamientos que intentan localizarse en el “intersticio social”⁶⁴ de

⁵⁸ “¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Se trata de una misma pregunta que sólo exige una respuesta sobre el ahí? Solo habito en los pliegues, sólo soy pliegues. ¡Es extraño que la embriología haya tomado tan poco de la topología, su ciencia madre o hermana! Desde las fases precoces de mi formación embrionaria, *morula*, *blástula*, *gastrulla*, gérmenes vagos y precisos de hombrecillo, lo que se llama con razón tejido, se pliega, efectivamente, una vez, cien veces, un millón de veces, esas veces que en otros idiomas nuestros vecinos siguen llamando pliegues, se conecta, se desgarrar, se perfora, se invagina, como manipulado por un topólogo, para acabar formando el volumen y la masa, lleno y vacío, el intervalo de carne entre la célula minúscula y el entorno mundial, al que se le da mi nombre y cuya mano en este momento, replegada sobre sí misma, dibuja sobre la página volutas y bucles, nudos o pliegues que significan” (Michel Serres: *Atlas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 47).

⁵⁹ “El fenómeno de la incorporación críptica, descrito por Abraham y Torok, ha sido revisado por Jacques Derrida en el texto *F(u)ori*, en el cual arroja luz sobre la singularidad de un espacio que se define al mismo tiempo como externo e interno: la cripta es, por tanto, “un lugar *comprimido* en otro pero de ese mismo rigurosamente separado, aislado del espacio general por medio de paredes, un recinto, un *enclave*”: ese es el ejemplo de una “exclusión intestina” o “inclusión clandestina”” (Mario Perniola: *L'arte e la sua ombra*, Ed. Einaudi, Turín, 2000, p. 100).

⁶⁰ “La disponibilidad general causará una claustrofobia intolerable; el exceso de opciones será experimentado como la imposibilidad de elegir; la comunidad participatoria directa universal excluirá cada vez con más fuerza a aquellos incapacitados de participar. La visión del ciberespacio abriendo la puerta a un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc., etc., oculta su opuesto exacto: una imposición inaudita de cerrazón radical. Entonces, esto es lo Real que nos espera, y todos los esfuerzos de simbolizar esto real, desde lo utópico (las celebraciones *New Age* o “deconstruccionistas” del potencial liberador del ciberespacio), hasta lo más oscuramente diatópico (la perspectiva del control total a manos de una red computerizadaseudodivina...), son sólo eso, es decir, otros tantos intentos de evitar el verdadero “fin de la historia”, la paradoja de un infinito mucho más sofocante que cualquier confinamiento actual” (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 167).

⁶¹ Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 155.

⁶² “Por primera vez, las artes de todas las civilizaciones y todas las épocas pueden ser conocidas y admitidas en conjunto. Es una “colección de *souvenirs*” de la historia del arte que, al hacerse posible, implica, también, el *fin del mundo del arte*. En esta época de museos, cuando ya no puede existir ninguna comunicación artística, pueden ser igualmente admitidos todos los momentos antiguos del arte, porque ninguno de los cuales padece ya la pérdida de sus condiciones de comunicación particulares en la actual *pérdida general de las condiciones de comunicación*” (Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 1995, fragmento 189).

⁶³ “¿Ha pasado el inconsciente, a lo inhibido del psicoanálisis? Si hoy sigue existiendo, tendrá necesariamente que acosar la realidad objetiva, acosar tanto la propia verdad como su perversión, su distorsión, su anomalía, su accidente. Si la ironía existe, tiene que haber pasado a las cosas. Tiene que haberse refugiado en la desobediencia de los comportamientos a la norma, en el desfallecimiento de los programas, en el desarreglo oculto, en la regla de juego oculta, en el silencio en el horizonte del sentido, en el secreto. Lo sublime ha pasado a lo subliminal” (Jean Baudrillard: *El otro por sí mismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988, pp. 46-47).

⁶⁴ “La obra que forma un “mundo relacional”, un intersticio social, actualizado del situacionismo y lo reconcilia, en la medida de lo posible, con el mundo del arte” (Nicolas Bourriaud: “Estética relacional” en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, p. 445).

la *estética relacional*⁶⁵, tiene mucho de metafísica barata, una suerte de cóctel en el que el marxismo es, ante todo, una pose “correcta”, cuando la mueca cínica domina todas las actitudes teóricas. Agotada la política de las consignas y transformada la *resistencia* en hermetismo o, mejor, camuflaje de la impotencia lo que quedan son las “situaciones construidas” menos conflictivas: principalmente bailar⁶⁶ y comer. Tal vez algunas propuestas consigan sobrepasar la “pose” para convertirse en ceremonias, “rituales” en los que se genera *experiencia* y, sobre todo, se escapa de la rutina estética, de esa hibernación pavorosa en la que están localizadas muchas obras. Entre lo ya dicho y lo inaudito surgen lugares, intersticios, que nos reclaman, un rumor que dice “ven”, sea a edificar algo o a deconstruir lo que nos limita. En definitiva un *estar juntos*⁶⁷: tan sencillo e infrecuente.

Como un juguete

Pensemos en la crítica como un juego e incluso como un juguete, una materialización de la historicidad contenida en los objetos. Algo que requiere de una particular manipulación. Ese juguete presenta cierta analogía con el bricolaje⁶⁸.

Batacazo final

El 19 de abril de 1917, en Nueva York, con motivo del Salón de los Independientes, Cravan *da una conferencia*; en realidad hace otra cosa, por lo que parece o, mejor, por lo que testimonia, al día siguiente un periodista en *The Sun*: “Ayer una atracción imprevista vino a amenizar la exposición [...] Arthur Cravan [...] renunció a la conferencia prevista para dar un inesperado espectáculo a los centenares de hombres y mujeres que se apretujaban en el entresuelo. A las tres [...] el Sr. Cravan entró, rodeado de fieles entusiastas que le acompañaron hasta la tribuna [...] Se hizo el silencio [...] el Sr. Cravan paseaba por la multitud una mirada gozosa [...] Su pose era magnífica. Sin perder totalmente el equilibrio, conseguía tomarse bastantes libertades con la vertical [...] De pronto algo falló [...] había exagerado el balanceo y asestaba un golpe terrible al arte golpeando la dura superficie de la tribuna con una independencia de expresión que resonó en toda la Avenida Lexington”⁶⁹. Tras tamaño golpetazo, sin dejarse prender por el ridículo, sonrió y se desembarazó de la americana, el chaleco, el cuello de la camisa y el pañuelo que llevaba alrededor del cuello; cuando dejó resbalar sus tirantes de seda sobre la caderas y presentó sus *respetos* al público aprovechó para lanzar un aullido que, ciertamente, fue la señal para que el público huyera en desbandada. El tumulto y los golpes fueron la justa conclusión de tan descarado *strip-tease*.

Coda

“Maten la máquina de interpretación, sino estarán jodidos, tomados por un régimen despótico del signo —el signo que remite eternamente al signo— en el que no podrán terminar con nada. Hay que llegar a no interpretar más”⁷⁰.

Aquesta ponència fou presentada el dissabte dia 19 de novembre de 2005 al MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, amb motiu del I Simposi Internacional de Crítica d'Art, organitzat per l'ACCA.

Esta ponencia se presentó el sábado día 19 de noviembre de 2005 en el MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, con motivo del I Simposio Internacional de Crítica de Arte, organizado por el ACCA.

This lecture was presented on Saturday, the 19th November 2005 at the MACBA, Barcelona Museum for Contemporary Art, in occasion of the I International Symposium on Art Critics, organized by ACCA.

⁶⁵ “La posibilidad de un arte *relacional* (un arte que toma por horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y *privado*) testimonia un giro radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno” (Nicolas Bourriaud: “Estética relacional” en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, p. 430).

⁶⁶ Me he referido a esa emergencia del paisaje de las discotecas en el terreno del arte contemporáneo en Fernando Castro Flórez: “Nadie puede parar la música. Turismo *fin de siècle* y estética *after hours*” en *Cimal*, n°53, Valencia, 2000, pp. 8-12.

⁶⁷ Derrida afirma que la deconstrucción no es un *lugar*, no es un sitio que exista realmente, “es un “ven”; es lo que llamo una afirmación que no es positiva. [...] La deconstrucción no consiste únicamente en disociar, desarticular o destruir, sino también en afirmar un cierto “estar juntos”, un cierto *ahora*” (Jacques Derrida: “Dispersión de voces” en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 175). Hablando de la obra de arte como intersticio social, señala Bourriaud que es “una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el “encuentro” entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido” (Nicolas Bourriaud: “Estética relacional” en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, p. 431).

⁶⁸ “Considerado así, el juguete presenta cierta analogía con el *bricolage*, del que se sirve Lévi Strauss, en páginas que ya son clásicas, para ilustrar el procedimiento del pensamiento mítico. Al igual que el *bricolage*, el juguete también se sirve de “residuos” y de “fragmentos” pertenecientes a otros conjuntos estructurales” (Giorgio Agamben: *Infancia e historia*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003, p. 103).

⁶⁹ Citado en María Lluïsa Borràs: *Arthur Cravan*, Ed. Quaderns Crema, Barcelona, 1993, pp. 184-185.

⁷⁰ Gilles Deleuze: *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed Cactus, Buenos Aires, 2005, p. 213.