

# INVESTIGACIÓN Y PRÁCTICA ARTÍSTICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: LA RECREACIÓN DE LA REALIDAD

Mariano de Blas  
mariabla@art.ucm.es

## RESUMEN

A la hora de tratar la investigación en la práctica del arte contemporáneo, se propone apreciarlo, no como una suma de «malas» o «buenas» obras, no en cuanto la relevancia o no de sus manifestaciones, sino como el *conjunto de un síntoma*, el de la sociedad que lo alumbró. En el análisis del fenómeno, se plantea la relación de la obra con el autor y la de la obra de arte con el receptor. El resultado es una macro presentación del presente. El arte sería una celebración del absurdo habitando y reinando en nuestra cultura. La práctica del arte tendría unas *intenciones*: arte de sumisión, de compromiso o de proyecto. Con la intención de proyecto se posibilitan nuevas realidades involucrándose de tal manera que de narrar se pasa a ser parte de la narración. De tal manera que aparecen una serie de transformaciones en la práctica artística, la relativización de la pintura y la escultura a meras técnicas, la superación de la obra y de la idea acerca de lo que es arte.

**PALABRAS CLAVE:** Arte contemporáneo, investigación factible, realidad, reflejo, plantear nuevas irrealidades.

## ABSTRACT

When dealing with research in the practice of contemporary art, the proposal is made that it should be appreciated, not as a combination of «good» or «bad» work, and not in terms of whether or not the statements made are relevant or not, but as *an indication as a whole*, that of the society which illuminates it. In analysing the phenomenon, the relationship between the work and its author and that of piece of art and the audience is considered. The result is a macro-presentation of the present. Art would be a celebration of the absurd living and reigning in our culture. Practising art would have some *intentions*: submissive, compromising or planned art. The intention of planned art makes new realities possible thus involving them so that narrating becomes part of the narration. A series of transformations thus appear in artistic practice, relativization of painting and sculpture to mere techniques, improvement of the art work and of the concept of what art is.

**KEY WORDS:** Contemporary art, Feasible research, Reality, Reflection, To pose new non-realities.





Investigar es hacer un trabajo para descubrir algo. Descubrir, del latín *discooperire*, es un destapar, un hallar lo ignorado o lo escondido, incluso un «alcanzar a ver»<sup>1</sup>. Investigar hoy a través de la práctica artística es tomar postura por levantar las faldas de lo obvio, de lo que la norma social ha convertido en cotidiano y en donde se nos ha olvidado el significado que lo propició. Si se entiende la norma como un estado «de excepción» en el que una sociedad en un momento dado elabora un criterio de convivencia (más o menos coercitivo), esa norma ha de estar siempre en cuestión, habida cuenta que las circunstancias sociales también cambian. ¡Qué decir entonces en una cultura tan cambiante como la nuestra! Las sociedades se han basado tradicionalmente en la conservación de valores para: a) mantenerse en funcionamiento y b) para beneficio de los privilegiados, que son los garantes de mantenerlas<sup>2</sup>. Las sociedades siempre han visto con recelo las revoluciones. De hecho, las revoluciones son eso, excepciones, que en lo social se asocian a trauma. Sin embargo, en el momento en que vivimos, «el rito y la categoría, la postmodernidad, enfatiza el valor del momento». El presente se hace cada vez más sólido con menos-cabo de la tradición, al tiempo que se manifiesta «un gusto creciente por lo más simple». De la cultura Moderna, compleja y elitista a la Postmodernidad, inmediata y vulgar (Verdú, V. 2003:35 y 58). A este estado de cosas no son ajenos los artistas —al menos algunos— y sus obras. Si se compara el advenimiento de los siglos XX y XXI, el primero fue saludado con optimismo por parte de los trabajos «meditativos» de la apreciación de la realidad (la «*petite sensation*» de un Cézanne maduro). En el XXI, el arte está instalado en una perenne crisis, en donde se cuestiona, no sólo qué se puede hacer, sino sus señas de identidad mismas. Los angustiados y competitivos meandros por donde discurre la práctica artística son enseguida asimilados por un sistema que deglute las críticas y las propuestas. Desde luego que esas manifestaciones se muestran banalizadas por el superficial e interesado mercado artístico, en donde el esnobismo acarrea dividendos. Empero, su afloración al gran público se muestra como una payasada. Carnaza para el comentario final y jocoso de los telediarios, acerca de cualquier pieza descontextualizada (y no explicada) que parezca chocante, graciosa y estrafalaria. La noticia no intenta averiguar por qué se hace eso, en qué contexto cultural está, cuál es y el porqué de ese contexto, de ese momento cultural. Y sin embargo, pertinazmente los artistas están mostrando el mundo en que viven. Sus obras no tienen nada que ver con las reproducciones de revalorados imitadores, de esas supuestas obras de arte pseudo-impresionistas, pseudo-naive, pseudo-bodegón, escena de caza, o paisaje, o lo que sea. Esas decoraciones de muebles «clásicos», ese pseudo-bonito hogar (clónico, por demás), en un pseudo-agradable vecindario en donde habita ese pseudo-emblema de valor a cuatro ruedas, mientras la pseudo-ventana nos muestra en su pantalla luminosa el pseudo-mundo

---

<sup>1</sup> Diccionario ENCARTA

<sup>2</sup> Es humanamente muy difícil renunciar voluntaria y por uno mismo a los privilegios que se disfrutan.

que se supone que existe (entendiendo *pseudo* como falso). Este pseudo-arte de pacotilla es ajeno a los problemas íntimos, privados y públicos de una cultura en la que abunda la soledad y la depresión, la violencia laboral y la agresividad doméstica, la inseguridad y la rampante desigualdad (Navarro, V. 2002).

El arte contemporáneo de vanguardia investiga y recorre los vericuetos de una sociedad idiotizada que tiene que recurrir a la virtualidad de los sentimientos en las «pasiones» del fútbol y en las «tragedias» del Mundo del Corazón. Pues claro que el arte de investigación es banal, morboso, estúpido, manipulado, comercializado, deshumanizado, competitivo, insolidario, azuzado (en Occidente) por una «cultura del deseo, que aspira a sentirse continuamente estimulada» (Marina, J.A. 2001:110), porque eso es precisamente el mundo en que estamos viviendo. El arte es e investiga en la escenificación de la confusión, precisamente porque en eso estamos.

Ya que a la publicidad de ese «capitalismo virtual» de nuestro medio no le interesa la mercancía en sí que se ofrece, sino que lo importante es la «idea que incorpora» (Verdú, V. 2003:27), lo que resta por contar son los metalenguajes. Es decir, «la marca no necesita de los artículos sino, más bien, al revés: los artículos buscan la marca»<sup>3</sup>. Así entendido, el artista también es una marca. Su obra ha de ser primero reconocida como arte, después evaluada, y a partir de ese momento lo que él produzca ya es valioso. No por la obra en sí, sino por quién la hace. En este esquema el artista puede des-producir, porque lo que hace lo puede repetir cualquiera, porque es su marca, la firma de su autoría, la que confiere un valor a lo des-producido. Pero este montaje del *copy-right* es un reflejo fidedigno de nuestro mundo «real», en donde se destruyen mercancías porque no son de la marca que les es propia aunque estas mercancías sean iguales a las legales<sup>4</sup>. El argumento es que la «marca» ha invertido en la investigación y producción del producto, desde luego, y sobre todo, en la promoción, no tanto del producto(s) sino de la marca. Cabe preguntarse el porqué en algunos sectores es tan escandaloso que eso sea así en el mundo del arte y no en el tema de las marcas. Resulta escandaloso que la mecánica del arte contemporáneo ritualice la promoción de un artista hasta convertirlo en una marca, en la que todo bajo lo que hace con su firma se convierte en valioso, considerado como arte. Y no lo sea, pongamos por caso, que una camiseta de fútbol sea carísima, después de la inversión de recursos sociales (públicos y privados) en todo el mundo del fútbol. Sin contar el coste en atontamiento de los seguidores del «fenómeno».

---

<sup>3</sup> Referido a Tommy Hilfiger que ofrece una marca a la que los artículos de adhieren (Verdú, V. 2003: 27). Obviamente esto es extensible a multitud de marcas. Al final, de la ropa (mercancía) que buscaba una marca con que ser identificada, a saber «El Corte Inglés», se ha pasado a una marca que puede ofrecer multitud de cosas: ropa, juguetes, comida, agencia de viajes, etc.

<sup>4</sup> Esto se destruye en un mundo en donde dos terceras partes de la humanidad viven en la pobreza. Éstos son los valores que rigen en nuestro Primer Mundo de Mercado.



## EL ARTE CONTEMPORÁNEO, NO SUMA SINO CONJUNTO

Al final, todo este complejo espectacular de obras y actitudes, más allá de las consideraciones de valor que se quiera otorgar a los objetos de arte, no es sino que el reflejo de una cultura que cuantifica el valor en cosas o en dinero, con capacidad de compra, de propiedades y poder. Una cultura tan materializada que no llega a asumir la contradicción que supone el sacrificio de un vivir mejor en aras de conseguir dinero, o medios para obtenerlo, con objeto de que la vida mejore<sup>5</sup>. Es decir, el bucle de sacrificar tu vida para que puedas tener un vivir mejor que nunca llegará porque sacrificas tu vida. La vida sería «la cosa», el objeto, y el valor la asunción del sacrificio para (no) obtener lo que se sacrifica. Este absurdo de destrucción en el sacrificio se muestra en la «presentación» de la realidad que se contempla en el arte contemporáneo. El desplazamiento de la «cosa» (la obra) a un valor ajeno a la cosa. Lo que se propone es comprender que por ese desplazamiento de la cosa al valor no se puede entender el arte contemporáneo como un conjunto de obras que hay que valorar una a una, hasta hacer una suma final, concluyendo que la mayoría de las obras de arte contemporáneo son «cosas» sin valor, porque los criterios y las ideas que las han propiciado en sí mismos no son valiosos, ya que lo valioso es la obra. Obra que se pueda vender, que sea una inversión, que conlleve una serie de factores de valoración «objetiva», tales como la dificultad y maestría en la realización. Lo que se propone es valorar al arte contemporáneo como un conjunto, como toda una manifestación global, un acto, una suerte de música visual que cuando cese su interpretación sólo ha de quedar en la memoria de los escuchantes. Todo un fenómeno artístico que se muestre como una total y rápida invasión de nuestra mente. Que se muestre como un diagnóstico emocional del latido y del palpito de toda una cultura. Esto superaría criterios contradictorios del tipo de Marina (1998: 128), que al tiempo que considera que «la creación más importante del artista es su criterio de evaluación», se despacha, devaluando a gran parte del arte contemporáneo en cuanto que «ha huido expresamente de la voluntad, refugiándose en el azar, la irreflexión y la improvisación», mientras que añora (Marina) unas técnicas artísticas que antes tenían que «aprenderse con gran tesón y esfuerzo». Técnicas que, en cierto modo, han caído en desuso. Sentenciando que «la velocidad nos impide reflexionar sobre lo que hacemos, así la pintura resulta más auténtica»<sup>6</sup>. Se equivoca y es injusto suponer que el arte actual sea siempre irreflexivo. La improvisación y el azar no están siempre presentes y cuando aparecen son tratados como un elemento más de trabajo. Las técnicas tienen una vigencia y una relevancia en un contexto cultural. Por otro lado, desde luego que las técnicas actuales también son difíciles y

---

<sup>5</sup> Sobre el origen del tema ver un clásico excelente (Weber, M. 1979).

<sup>6</sup> (Marina, J.A. 1998: 34 y 35) Al respecto, su primera publicación de importancia, «Elogio y refutación del Ingenio», consideraba al arte contemporáneo como una espontaneidad del ingenio banal (Marina. J.A. 1992).



su dominio requiere «tesón y esfuerzo» y es complicado sacar provecho del azar en el trabajo artístico.

Es paradigmático este esquema de intenciones y valoraciones. Por un lado lo que más se aprecia es un arte que produce obras valiosas porque requieren el concurso de una técnica compleja y difícil y que además es manual y artesanal. Incluso se llega a señalar «en el arte realista, la comparación entre pintura y realidad permite comprender el proyecto del artista, su capacidad creadora, originalidad consciente, su habilidad técnica» (Marina, J.A. 2002:222). Sin entrar en la obviedad de que el arte plástico desde principios del xx amplió los parámetros de su campo de acción más allá del realismo, esta aproximación ponderativa del arte realista pintado no tiene en cuenta que el arte contemporáneo es en gran parte realista. Desde los manchones plétóricos de textura de un Tàpies, que son a modo de maravillosos fragmentos de paredes, más que representados, «presentados», para incidir en una evocación de una situación vital intensísima y extraordinariamente sensible, hasta toda la plétora de fotografía, vídeo, instalaciones, ordenador, acciones, *happenings*, que emplean imágenes absolutamente realistas. Por supuesto que éstos y los artistas que siguen trabajando en la abstracción tienen capacidad creadora, además son conscientemente originales, pues muchos de ellos rehuyen unos conocimientos aprendidos que les capacitarían para el realismo pictórico. Lo que ocurre es que no los asumen como interesantes, habida cuenta además que en la enseñanza en las facultades de bellas artes de España se hace mucho hincapié en el aprendizaje y estudio de estas técnicas de trabajo realistas. Casi por último, todo lo que hace un artista requiere habilidad técnica. No sólo las de las herramientas, sino las de las máquinas, incluso la de dirección. Probablemente ni el último Chillida, ni el tempranamente fallecido Juan Muñoz, empleaban sus manos en un trabajo que realizaban sus ayudantes y que ellos dirigían. Eso ha de ser irrelevante a la hora de juzgar el resultado final. No importa que en la realización de la obra un técnico tenga más conocimientos técnicos y que con ellos asesore al artista que está realizando la obra con la dirección. Al fin y al cabo «el arte es cosa mental». La técnica de Monet era considerada al principio una chapuza de «impresionista» (término en su momento despectivo) por la mayoría de sus contemporáneos, mientras que la de Madrazo nunca fue tachada por menos de impecable<sup>7</sup>. Desde luego esto no significa que «además» los «pintores» y además «realistas» no tengan cabida como artistas contemporáneos de vanguardia y no sean capaces, como cualquier otro, de realizar obras relevantes. Ellos deben estar, pero no son los únicos que deben. Se puede hacer un resumen diciendo que «el arte hoy en día es cada vez más un terrero sin acotar, sólo apto para gentes sin prejuicios. El artista ya no es el clásico manufactu-

---

<sup>7</sup> Se hace referencia a estos dos artistas porque Marina los compara en el sentido de «Técnicamente, Madrazo era tan buen pintor como Monet, pero Monet tenía un proyecto absolutamente innovador y poderoso que transformó su propio estilo de pintar. Quiso encontrar un significado visual nuevo...» (Marina, J.A. 2002.2:210).



rador de objetos bellos más o menos inútiles, sino aquel que sabe mirar en su interior y a su alrededor y saca las conclusiones de esta relación en sus trabajos» (Olivares, R. 1989). Esta aseveración es lo que «resulta más auténtico».

## LA INVESTIGACIÓN EN EL ARTE

La investigación a través de la práctica artística persigue crear, entendiendo que «crear es producir novedades eficaces y descubrir posibilidades en la realidad» (Marina, J.A. 2002.2:209)<sup>8</sup>. Así, el arte contemporáneo, tratado en su conjunto, está planteando nuevas posibilidades a la realidad, entre otras, a la noción del arte y su valoración misma. Si se somete al arte contemporáneo a unos criterios de evaluación que la inteligente y preparada capacidad organizadora y didáctica de Marina (2002.2:213 y 214) ha elaborado, realizando una reinterpretación en este texto, se aprecia que:

### 1. RELACIÓN DE LA OBRA CON EL AUTOR

Hay que entender que en la postmodernidad el artista no sólo puede hacer obras, sino también generar ideas y actitudes que necesariamente no se plasman en obras importantes. Es más, la propuesta es entender el arte contemporáneo no como una suma de obras y de autores sino como un gran movimiento, toda una actitud coral (heterogénea, contradictoria, desordenada) que precisamente muestra (lo que una postura voluntarista quiere entender como «denuncia») el caos del mundo en su desigualdad, en la banalidad, en la cosificación, embrutecimiento, y el fanatismo de algunos. El autor, el artista y el arte son «arte y parte». No se sabe si habrá «Veermer» o «Van Gogh» contemporáneos desconocidos esperando un día deslumbrar al mundo, pero entre los artistas que se mueven en el magma del mundo del arte contemporáneo los hay que co-participan a-críticamente de la celebración de la liturgia de lo banal, y precisamente si en algunos casos banal es su obra o trabajo, es relevante porque manifiesta su momento cultural. Éste puede ser el caso de Jeff Koons, en donde la estrategia por una obra que muestra eficientemente lo banal, enmarcado en la banalidad de las intenciones promocionales del autor, le hacen en sí mismo y a sus obras, a la representación toda de su vida y obra, una «presentación» (el «ser» para significar) de nuestra banalidad imperante y aceptada. Otros realizan una crítica, consciente o no, a aspectos de nuestro mundo real. Saura

---

<sup>8</sup> La crítica, en el párrafo anterior, a Marina, no desmerece lo interesante de sus estudios sobre la inteligencia creadora, amén de otros, y desde luego su prosa brillante y exacta a la hora de redactar sentencias. Lo que resulta más chocante, si cabe, en una mente tan preparada, abierta y progresista. Este malentendido con el arte contemporáneo conviene ser deshecho.

y Francis Bacon pertenecían a estas categorías, y por citar a un artista vivo, Richard Long. Artistas que muestran y hacen sentir con sus obras otra manera de entender la realidad desde unas propuestas reflexivas (los textos de Tàpies y Long son muy interesantes y profundamente reflexivos). Pero no importa la seriedad y el compromiso de la intención de su trabajo, ambos son asimilados por el Sistema, que los reconvierte en una mera «buena inversión». Incluso descontextualizando sus obras, por ejemplo, instalando un conjunto de piedras en la sala de un museo o galería (Long). De gesto poético, incluso delicadamente bello, se pasa a la comercialización de unas piedras porque están expuestas en un lugar concreto con una firma de valor. Pero incluso esto también forma parte de lo que está aportando el arte contemporáneo. Lo que se hace con la «obra» y con el autor es un exponente, véase como un conjuro en un ritual, de la religión atea del dinero y del poder (incluso el prestigio social conferido por el arte de élite). Esto debe entenderse como parte del arte contemporáneo inseparable de la cultura de la que emana.

## 2. RELACIÓN DE LA OBRA DE ARTE CON EL RECEPTOR

De nuevo hay que traspasar los límites de la obra para llegar al conjunto de las ideas y sus manifestaciones. En primer lugar, el receptor puede ser el comprador de la obra. La persona, compañía o institución que la adquiere. También, el espectador que sólo la contempla, pero no la posee en propiedad. Si se deduce la categoría de la obra a un valor que no depende de la corporeidad de la obra sino de la firma y lo que la ha refrendado, puede ocurrir que el espectador pueda disponer de la misma «aparición» de obra, la «misma» obra pero «sin valor». Así la diferencia entre propietario y espectador no estaría en quién posee la obra, ambos teóricamente la podrían poseer, sino en quién tiene la obra con «valor». Ambos tendrán «la cosa», pero el comprador estaría con la propiedad del «valor». No es lo mismo un urinario tomado que firmado (por Duchamp), o que firmó en un documento acerca de otro que ha sido sustituido por «otro» en algún museo. Éste tiene un valor como objeto-valioso-de-arte cualificado, que no posee el urinario que puede coger cualquiera. Si esto no fuera así, todos los museos de arte contemporáneo podrían exponer *readymades* duchampianos. Pero se supone que los museos sólo exponen obras «auténticas», obras «objeto-valioso-de-arte cualificado». La corporeidad de la obra así resulta irrelevante, es una mera cuestión de valor monetario atribuido, ajeno al valor de la obra en sí. Estamos de hecho acostumbrados a acceder, incluso contemplar y desde luego estudiar a las obras mediante su reproducción. De hecho, se podría llegar a plantear si no se puede contemplar mejor a la Gioconda en el Louvre, con el tremendo ruido ambiental, que con una diapositiva, buena reproducción o CD. O la Capilla Sixtina, con la incomodidad añadida de mirar al techo (aunque en este caso esté presente la ineludible potencia del ambiente original para el que fue creado. Pero incluso, la proliferación exagerada de la Gioconda llega a ser un hartazgo que hace muy difícil la contemplación de la obra con ojos frescos. Quizás fue una de las razones por las que Duchamp la reprodujo con unos bigotes, al menos pareció diferente. Un ejemplo claro de la mediatización que existe entre la



obra de arte y el receptor, de que lo realmente importante no es la obra en sí, sino lo que representa esa mediatización, fue la exposición de Velázquez de 1991 en el Museo del Prado. Congregó multitudes que se detenían en contemplar cuadros que *siempre* están en el Prado y que en circunstancias «no mediáticas» no despiertan interés. Esto es debido a que la exposición corresponde a un suceso que se presenta como excepcional, en una retahíla de novedades excepcionales. Es entonces y sólo entonces cuando provoca interés. Así que el arte, quizás por sí solo y como magnífica obra, ya no puede hacer excepcional lo cotidiano rompiendo con la realidad establecida. Acaso ya no sea posible encerrar en una obra el dictamen de Vincent Van Gogh a su hermano Theo: «Encuentra bello, todo lo que puedas; la mayoría no encuentra nada lo suficientemente bello». Un acertado comentario de Marina interpreta la «aparente paradoja» de Van Gogh en cuanto que «la belleza no es una propiedad real de las cosas, sino una posibilidad que él es capaz de alumbrar [...]. Es admirable mirar un objeto y encontrarlo bello, reflexionar sobre él, retenerlo...» (Marina, J.A. 2002.2:209) y ponerse a convertirlo en una excusa para hacer una obra de arte, *o también*, servir de detonante para todo un discurso sobre la realidad, en donde la obra tenga o no relevancia, porque lo importante es la idea y/o el sentimiento que se aporta. Marina (2002.2:207) resitúa esta idea comentando «ser el que hace posible que algo hermoso suceda». Esta interesante idea se puede aplicar a todo el arte en cuanto que «suceso» (y no sólo como obra). En palabras de Joyce, «Sin embargo, creo que de la terrible monotonía de la vida se puede extraer un poco de esencia dramática. Incluso la gente más vulgar, los más muertos entre los vivientes, pueden tener su papel en un gran drama»<sup>9</sup>. El orden queda traspuesto, de la obra de arte al suceso, a la experiencia estética; el acontecimiento del arte como contribuidor al desarrollo de la experiencia estética que lleva al suceso, a la obra o a la no-obra, pues lo relevante es el suceso. Suma de sucesos de todo un movimiento cultural que entiende, realiza, conserva y hace varias valoraciones del arte de otra manera. Así el arte puede concluir, de nuevo Marina, «Ahora ya no sé si estoy hablando de estética o de ética [...] ¡Vaya, por fin hemos llegado a la poética de la acción!» (Marina, J.A. 2002.2:207).

El «suceso» del arte contemporáneo es una «conciencia explicada»<sup>10</sup>, en donde las ideas y los objetos que por ellas son producidos, a través de una técnica propia del momento cultural, están generando los elementos de una cultura. El arte así despliega toda su parafernalia circunstancial porque no puede hacer menos, porque

---

<sup>9</sup> Joyce, James. En su conferencia «Drama and Life», del 20-1-1900 en la University College Literary and Historical Society, en donde Joyce anunciaba la poética de «Dubliners», tomado de (Eco, U. 2002:95).

<sup>10</sup> (Dennet, D. 1995) En donde se estudia la creencia como una idea que se introduce acriticamente y que configura las señas de identidad del individuo, especialmente en estadios iniciales de la personalidad. El problema surge cuando una personalidad adulta no tiene una postura crítica acerca de sus creencias adquiridas.



los artistas y todo el mundo del arte están inmersos en el magma cultural que les ha tocado vivir. Una cultura deshumanizada con un arte como tal, en donde «La máquina somos nosotros: la metamorfosis de nuestras esperanzas, la imagen de nuestras vidas disociadas, escindidas e irreconocibles en el tumulto de la modernidad» (Jiménez, J. 1994:190). El arte emplea el mecanismo del sentimiento no para tratar la realidad, ni literariamente, ni como un documento, sino que se constituye en sí mismo como un «acontecimiento» que evalúa el presente desde la memoria procesada en su vinculación con el pasado y empuja intuitivamente hacia el futuro<sup>11</sup>. No porque el arte sea un oráculo de profecías, sino porque el mostrar el presente lleva la conciencia hasta los lindes de ese presente que permite «sentir» cómo será el futuro. Intuitivamente, porque la intuición es una suerte de idea que surge sin los pasos racionales de hipótesis y conclusiones, ya que es consecuencia de una suma de cuestiones que la mente se ha planteado y que, gracias a unos conocimientos previos, da como resultado una emoción de «conocimiento inmediato». Se parece mucho al proceso de la experiencia emocional. Para Stein (1990), ésta consta de conocimiento, intencionabilidad dirigida a unas metas, en donde el estado del logro de las metas se valora, con la experiencia emocional involucrada en la evaluación y en la solución de los problemas que surgen como consecuencia de plantearse unas metas. Es así que la alegría o la tristeza actúan como indicadores de cómo consideramos que van marchando la consecución de nuestras metas (conscientes o no). La intuición tiene mucho que ver con la capacidad de asociar, de simbolizar ideas como herramientas de pensamiento, es un pensamiento emocional sintetizado. Desde luego que la intuición necesita ser confirmada y comprobada, pero en el caso del arte, esta comprobación requiere tiempo y, sobre todo, nunca realmente es definitiva, precisamente porque las obras de arte no plantean, ni menos aún resuelven, temas y soluciones cerradas. Esto se demuestra en cómo las obras de arte tienen diferentes interpretaciones según la época en que fueron hechas<sup>12</sup> y a lo largo del tiempo en que, estableciendo una relación con el pasado, se reinterpretan, incluso se reconstruyen, realizando un nuevo discurso que nunca termina por zanjarse.

---

<sup>11</sup> «Los sentimientos [...] son una evaluación del presente que procede del pasado y nos empuja hacia el futuro. Son fruto de la memoria, de la realidad y de la anticipación. Derivan de nuestras tendencias e implantan tendencias nuevas. Están influidos por los recuerdos y a su vez organizan la memoria» (Marina, J.A. 2001:204).

<sup>12</sup> Depende de la época. Tradicionalmente las obras tenían una interpretación ortodoxa salvaguardada por la «Inquisición» de turno. Es más, las obras se realizaban bajo un estricto control ideológico, que en el cristianismo devino en teológico. En suma, las obras tenían un único significado e interpretación, el que el Orden Simbólico quería, pues eran una exaltación acrítica del Poder. Como consecuencia, todo el mundo (según el grado de conocimiento doctrinal) entendía las obras, porque estaba perfectamente al tanto de la Normativa, de ese Orden Simbólico. Algo parecido cabe decirse del arte tribal. La idea de la autonomía del arte, de la experiencia estética, ha abierto la caja de Pandora a las interpretaciones.



## ENTENDIMIENTO DE LOS LOGROS DE LA INVESTIGACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE EN EL PRESENTE

La investigación actual a través de la práctica artística maneja un amplio espectro de técnicas y posturas. La tesis de este texto es que el arte plástico ha de ser entendido en su conjunto como toda una manifestación ceremonial de la cultura moderna. El modelo de producción artesanal de objetos que implicaba una consideración de la «cosa», en la época preindustrial, repercutía inmediatamente en un arte plástico basado en lo valioso de la obra. La obra considerada como un objeto valioso que portaba un valor (artístico). En el capitalismo de producción, los objetos seguían siendo el eje central de la representación de valores, aunque ahora conviviera la artesanía y una creciente industrialización; aquí las obras de arte seguían siendo artesanales. Con la gran ruptura del capitalismo de consumo primero, y ahora, de ficción (siguiendo a Verdú), en donde vale más, por ejemplo, no ya el envase que el refresco que lleva (capitalismo de consumo), sino la marca. Se ha pasado de la venta del producto sin envase, al envase retornable y remunerado, a que el envase cueste más que lo que contiene y finalmente a que la marca sea lo más valioso por encima de envase y contenido. Así en el arte, 1º lo más valioso fue la función mágica de la obra (arte totémico, por ejemplo<sup>13</sup>); 2º la obra ajena al artista anónimo (arte egipcio o medieval europeo); 3º la obra unida a una firma; 4º la firma más valiosa que la obra (los Rembrandts reconsiderados valen menos que antes, siendo la misma obra); y finalmente, 5º la firma ajena a la obra.

La obra es un vacío que se ha dispersado por los «sucesos» que gira alrededor de una especie de agujero negro —que es el arte— como un fragmento. Arte en fragmentos como la realidad de estímulos y mensajes fragmentados en la que estamos sumergidos. «Hubo un tiempo en que el centro era denso, y las inmediateces eran cada vez más dispersas. En la actualidad, el centro está formado por una constelación de vacíos»<sup>14</sup>, lo que concuerda con la noción baudrillardiana del yo centrípeto y centrífugo. Un yo repartido en fragmentos de nosotros mismos que aparecen y desaparecen vertiginosamente en «nadas» que se repiten, paradójicamente, como los telediarios, en los que como por ensalmo se enhebran noticias inconexas. Ora trágica, ora jocosa, ahora los deportes, después el tiempo. Y si se comenzó con la más horrenda de las tragedias, se acaba con la tontería «más graciosa». Igualmente esta fragmentación y espantosa contradicción la podemos encontrar en ARCO, la Dokumenta o la Bienal de Venecia. La esquizofrenia en la que vive la persona «a

---

<sup>13</sup> Cuando la pieza se deterioraba se sustituía por otra. Lo importante era la función mágica (significado) no la pieza (significante). Por cierto esto se parece a los aparatos nuestros. El coche lujoso se sustituye por otro cuando éste se pasa de moda, para mantener la apariencia de estatus.

<sup>14</sup> (Cleri, F. 2002: 12 y 13) Referido al *Zonzo*, un lugar puramente lingüístico, que en italiano (*andare a Zonzo*) significa «errabundear sin objetivo, tal como lo hacía el paseante de la ciudad del siglo XIX».



través» «de-cómo-le-llega-el mundo» corresponde a la esquizofrenia de (y en) el arte. La esquizofrenia de la pérdida del significado que han denunciado diversos autores: «falta de sentido de dirección» (Kristeva, J. 1998); «colecciones de fragmentos» en la práctica de lo aleatorio y el «fetichismo de la mercancía» (Jamenson, F. 1998 y 1991); Lacan y el «cuerpo fragmentado» (Bowie, M. 1991); la «construcción de un cuerpo imaginario en la imagen de un espejo» (Lacan, J. 1977).

Hasta ahora, cuando el arte iba a ser evaluado como proyecto se apelaba en primer lugar a la obra. Ésta no podía ser simple sino portadora de una cierta información expresiva. Esta información se ha ido ampliando en la capacidad de hacerse cada vez más compleja y multifacética, en lo que atañe a su hermenéutica. Es decir, un fresco románico cuando fue pintado era apreciado por sus contemporáneos sólo por su capacidad devocional, en donde las consideraciones tanto de belleza como teológicas estaban englobadas bajo una visión de la realidad, en la que lo religioso presidía todo. Paulatinamente, en la cultura occidental, la obra de arte ha ido incrementando los parámetros de su complejidad interpretadora. Se ha ido incrementado su capacidad de ser un artefacto productor de pensamientos diferentes, incluso dispares y contradictorios entre sí. Desde luego la pieza románica del ejemplo ahora tiene muchas más interpretaciones, y más si se tiene en cuenta que en periodos posteriores, como el Renacimiento y el Barroco, la hubieron de despachar como arte primitivo (de bárbaro en el caso del gótico<sup>15</sup>) y menos valioso. La cultura occidental se ha ido extendiendo como una gigantesca medusa hasta apreciar otras artes de otras culturas y de diversos tiempos. Afortunadamente, incluso se ha elevado de categoría las artes de otras culturas y tiempos, desde luego ya no se dice «arte primitivo» para tratar a las culturas tribales. Desde el capitalismo de consumo, lo radicalmente diferente es que ya no se puede hacer una distinción entre si la obra es cómplice o no, de la parte de la cultura que es alienante e instrumentada por el Poder, o si la obra puede ser portadora de una nueva visión de la realidad desde los parámetros del arte. Cuando la sociedad occidental se fue haciendo cada vez más capitalista, se presentaba como un «compacto sistema de producción», y era fácilmente identificable en «su obscena posición clasista» (Verdú, V. 2003:279). El arte, dentro de este contexto, era o bien la clara manifestación de sus contradicciones (por ejemplo el arte Pop<sup>16</sup>) o bien la denuncia frontal en sus planteamientos (la obra de Beuys).

El problema del presente es que todas las producciones de objetos e ideas son absorbidas por el magma mediático del capitalismo de ficción. «El sueño capitalista es disiparse como sistema de coerción y filtrarse en nuestra existencia como un ambiente» (Verdú, V. 2003:279). Cualquier acción es asimilada por el «espectá-

---

<sup>15</sup> «Gótico» es un apelativo despectivo en cuanto que «arte de godos». A su vez el «neogótico» de épocas posteriores lo re-introduce como un *revival* para caer en desuso (por la modernidad al menos y sólo al menos), como demostró (Lippard, L. 1982).

<sup>16</sup> Como demostró (Lippard, L. 1982).





culo». En donde el arte que denuncia la alienación está alienando<sup>17</sup>. «La sociedad de consumo es, al mismo tiempo, una sociedad de solicitud y una sociedad de represión, una sociedad pacificada y una sociedad de violencia», en donde la «cotidianidad *pacificada*» se «alimenta continuamente de violencia consumida, de violencia alusiva», escribía Baudrillard (1974:245) en pleno capitalismo de consumo. «La imagen del mundo que emiten los medios de comunicación tiende a transmitir el desasosiego de un apocalipsis permanente a punto de desencadenarse, pero siempre controlado a través de la afirmación de la zona segura» (Olmo, B.S. 2001). Desde luego que el sistema dual de represión /solicitud funciona. Con unos a base de «neo cruzadas» y con otros mediante consumismo, cuyos beneficios pasan a emplearse en una Nueva Realidad de un mundo de «lugares de ninguna parte y de todas partes, apartados del mundo para componer otro mundo 'producido'. Espacios que repelen las adherencias y la radicación, decolorados y homologados para fomentar los intercambios y el comercio fácil» (Verdú, V. 2003:25). Qué arte se puede hacer para el paisaje que describe Paul Auster en sus novelas, en donde la protagonista Anna Blume en *El país de las últimas cosas* exclama: «La ciudad parece estar consumiéndose poco a poco, pero sin descanso, a pesar de que sigue aquí. No hay forma de explicarlo; ya sólo puedo contarlo, pero no puedo fingir que lo entiendo». Un mundo del que Miguel Cortés, en sus *Ciudades invisibles* (1998:27) dice: «donde las personas se sienten perdidas, no sólo en la ciudad, sino también dentro de sí mismas». No es una cuestión de «simplemente soledad sino de un largo y profundo sentimiento sin fin». Ese extrañamiento interior que manifiesta Quinn en *La ciudad de cristal* que «en sus mejores paseos, era capaz de sentir que no estaba en ninguna parte».

La investigación a través de la práctica artística en el mundo contemporáneo no puede fingir que entiende el momento en que estamos viviendo, pero sí manifestar, en su conjunto, su palpito. Del arte de las obras valiosas para «los lugares», campos de batallas de las ideas, al arte de las no-obras para los no-lugares en la no-realidad, todo bajo el limbo de la ficción. «Un juego de reflejos entre lo espectacular y lo real que aterroriza al tiempo que fascina» (Solans, P. 2002). Mientras tanto seguimos viendo la «película», el *reality show* del *Trade World Center* (Centro del Comercio Mundial), de la Moderna Roma, centro del mundo, la de las torres gemelas como un Rómulo y Remo. «Aquello» ocurrió de verdad, pero para nuestra memoria de experiencia emocional «pasó», como han pasado, «ocurrido», tantos y tantos sucesos en las películas y los noticiarios. En nuestra memoria se mezclan las escenas de las películas de catástrofes y guerras con las escenas de los noticiarios. Los noticiarios recuerdan y evocan a las películas y las películas parecen más reales que los noticiarios. El arte, pues, muestra un paisaje en donde noticiario y película

---

<sup>17</sup> «Mientras que en el capitalismo de producción y de consumo se hacía efectiva la denuncia contra la alienación, en el capitalismo de ficción la alienación está alienada, y nuestras expectativas, nuestra cultura, se encuentran ligadas al capital» (Verdú, V. 2003:279).



están, no ya mezclados, sino formando una sola realidad aparente. Finalmente, «aquello» «de las Torres» ocurrió porque «era importante» que ocurriera. Hay muchas cosas que pasan en el mundo, con tantos o más muertos, que «no ocurren» porque no son noticia, o se olvidan rápidamente porque no es «noticia» su recuerdo. Así que si algo es arte es porque un Poder (más elitista que el mediático) decide que es arte. Lo que se decide que exista, porque se informa, porque se escoge como «importante», la virtualidad del proceso mismo, no está en contradicción con el funcionamiento del arte contemporáneo. Por tanto es irrelevante que las obras o manifestaciones de arte actual, sean interesantes o no, por sí mismas, incluso que existan o no. Una obra de arte actual será importante, no por ser intrínsecamente una obra de arte, sino porque se le confiere un valor dentro del esquema de valores del único mundo que cuenta, el virtual. El poder está no ya detrás sino en el supraniverso de lo virtual del «estado globalitario»<sup>18</sup>. En este discurso hemos pasado de la «ficción» a lo «virtual». La Ficción es un simulacro, esto es, un fingimiento. Fingir es «presentar por cierto lo que es imaginario o irreal. Por contra, la apariencia se diferencia en que no implica la intención de fingir. Virtual viene del latín *virtus*, fuerza y «virtud», que en su origen quiere decir «la capacidad de producir un efecto determinado». Lo virtual es, pues, «lo que puede producir un efecto en oposición al real». Así es tácito, implícito y tiene existencia aparente y no real<sup>19</sup>. Es decir, la imagen, el viejo problema de la imagen considerada mera apariencia, imitación de imitaciones, sólo que ahora el centro del laberinto no está en la Idea sino en qué es lo Real de las apariencias de lo real. Las «ficciones realistas» (Ehrenberg, A. 1991) que trastocan lo real en otra realidad de orden más leve. La vida vivida a través de una «película», mundillo del fútbol o del «famoso». La vida sentida como una montaña rusa, vista desde una pantalla<sup>20</sup>, el peligro en la emoción pero sin consecuencias. Esquizofrenia entre lo que se vive virtualmente y lo que se es. En donde lo virtual se asume como más importante que lo real, acabando entendiéndose la persona como una realidad virtualizada. Cuando realmente pasa algo «real», acontece como un despertar similar al de Don Quijote en su lecho de muerte. Una realidad virtualizada de personas, objetos y acciones que parece subvertir todas las premisas que configuraban una obra de arte hasta ahora.

Hay que considerar al arte moderno como un todo que muestra la virtualidad en la que nos desenvolvemos, con las únicas tácticas de atención que ahora se pueden emplear, precisamente porque provoca al síntoma de banalidad que entela

---

<sup>18</sup> (Ramonet, I. 2001) «Los estados globalitarios, en los que la soberanía del pueblo se detiene a las puertas del mercado y de los ámbitos financieros». Explica que organismos como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial, incluso el Banco Central Europeo, obligan a «los gobiernos, elegidos por el pueblo a respetar las decisiones del mercado. Pero ¿quién es el mercado? ¿Quién ha elegido al mercado?»

<sup>19</sup> Definiciones tomadas de la Enciclopedia ENCARTA.

<sup>20</sup> La pantalla épica del cine, la doméstica de la televisión, la ludópata de los videojuegos, la íntima del internet en donde el *chateo* posibilita hasta fingir, enmaradas, otras personalidades.



el escenario virtual del Capitalismo del «Pensamiento Único»<sup>21</sup>, una suerte de nuevo Dogma<sup>22</sup>. El nuevo arte está así «persuadido» por ese dogma que lo impregna todo. Ya no es una cuestión de oponerse (como con los Manifiestos de la Modernidad de la primera mitad del xx), ni tan siquiera mostrar una aparente alternativa (inmediatamente absorbida por el Sistema). «La máxima gloria del sistema consiste precisamente en su disipación y su máxima realización se funde con su desrealización» (Verdú, 2003, p. 281). El Pensamiento Único aspira a hacerse global, aspira a la globalización económica pero la cultural ya existe. Las señas de identidad de ese Pensamiento están difundidas por doquier. En los países occidentales son cotidianas (música, cine, marcas, y arte contemporáneo), mientras que los denominados del Tercer Mundo son señas de aspiración a acceso, a ilusión de pertenencia de ese anhelado Occidente. Incluso el mundo del fundamentalismo y desde luego del islamismo están llenos de mercancías occidentales como símbolo de estatus. Esa «ajeneidad» que parece desplegar el arte contemporáneo de lo que son cercanías del común de los mortales, no es más que el reflejo de una realidad virtual en la cual estamos tan inmersos que no somos conscientes. «Las ciudades gozan de la condición de los parques temáticos» (Verdú 20003, p. 282) y sus ciudadanos viven en la «hiperrealidad»<sup>23</sup>, el camino hacia un parque temático planetario. Eco establece ciertos paralelismos entre el arte contemporáneo y el medieval en cuanto que ambos son «aditivos y compositivos» y no sistemáticos. En donde la sacrosanta creación de antaño se mezcla con el objeto curioso. Incluso el objeto curioso puede ser o no considerado obra de arte según sea «el experimento elitista refinado de la gran empresa de divulgación popular» (Eco, U. 1999:84). El arte contemporáneo, de la misma manera que «el pensamiento mítico, ese *bricoleur*, elabora estructuras disponiendo acontecimientos o más bien residuos de acontecimientos», configura la realidad ficticia y virtualizada en la que mora. En ese retorno a la mentalidad medieval que decía Eco, ya no cabe considerar, como Lévi-Strauss, que «el arte se inserta, a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico»<sup>24</sup>. Preci-

---

<sup>21</sup> Brune, François. «Mitologías Contemporáneas. Sobre la ideología hoy» en «Pensamiento Crítico vs. Pensamiento único». Le Monde Diplomatique edición española. Varios autores. Temas para el Debate. Madrid 1998. Con una introducción de Ignacio Ramonet, «El Pensamiento Único» (expresión acuñada por éste en 1995).

<sup>22</sup> «...se ha llamado, el pensamiento único, que alcanza ya hace años la categoría de dogma. Como todos los dogmas, éste se reproduce a base de fe (y cajas de resonancia proveídas por los medios de persuasión, más que a base de la evidencia empírica» (Navarro, V. 2002:139).

<sup>23</sup> Hiperrealidad es un término acuñado por Eco en 1975 referido a los museos y parque temáticos en donde la ilusión de realidad absoluta era creada por hologramas, dioramas y reproducciones detalladas de los trabajos originales de arte. Su tesis es que la imaginación americana demanda la cosa verdadera para poseerla mediante el fraude absoluto. Eco y Baudrillard describen en términos parecidos Disneylandia, en donde lo presentando es más real que lo real. Por ejemplo, un cocodrilo (no real) nunca está dormido (Eco, U. 1986) (Baudrillard, J. 1987).

<sup>24</sup> (Lévi-Strauss, 1984:43) Se aclara a pie de página, por el traductor Francisco González Arámburo, que «el *bricolage* opera también con cualidades 'segunda'; véase el término español 'de segunda mano', de ocasión».

samente el pensamiento que produce una realidad tomada acriticamente, en el fondo sin tiempo para ser pensada, encogidos los sujetos entre el tiempo para el trabajo, con objeto de cubrir las necesidades, bajo la presión de la competencia y agresividad de la sociedad de mercado, y el ocio de ficciones y virtualidades. Un ocio, deseado bajo la negación del presente cotidiano del trabajo. Vacación no como un descanso, sino como un momento en que se desea el presente y no un presente-suplantado por el deseo-del-futuro. Abandonados los modelos ideológicos (viviendo en el imperio del Pensamiento Único) por los que se podía luchar por cambiar y mejorar la realidad, de la utopía Progresista «al progresismo», sólo queda desarrollar el individualismo narcisista, insolidario<sup>25</sup>. Es «la profanación (lo trivial) y la sacralización (la vitrina)» (Debray, R. 2001:97 y 98). Los viejos valores morales y de orden social (bastante cuestionables) son desechados, mientras que se acude a la «magia» que transporta a otra realidad ficticia con sólo apretar un botón. De este mundo mágico-virtual el arte extrae sus investigaciones para representar sus ideas. Un arte «como territorio ocioso» en una «cultura de karaoke» con una implantación planetaria de repetición de eslóganes aceptados. El arte así como una suma de «catálogos de viajes» entendidos éstos como «paraísos del simulacro» (Castro Flórez, F. 2002:21 y 22).

## EL FINAL DE LA NARRACIÓN EN EL PRESENTE DEL BUCLE

Hasta ahora el arte era una «narración» de su época. Si traspasaba las fronteras del documento aquella se convertía en una obra de arte cuya actuación como artefacto cultural seguía funcionando para las siguientes generaciones. Ahora ya no sirve el valorar un trabajo pensando si tiene un valor *per se* que le capacitará para ser ese artefacto cultural que traspasa la temporalidad de su presente limitado a sus cuitas. El arte contemporáneo es, como señala Fernando Castro, un «arte temático», en un doble sentido: como un comportamiento plástico que «ilustra» o se ocupa de temas, en muchos casos siguiendo las elucubraciones e investigaciones de los artistas y teóricos del arte, pero además como una integración en la estructura social y económica de la «tematización» en el sentido del parque temático (Castro Flórez, F. 2002:23 y 24). En la sociedad del espectáculo que han enunciado Debort (2000), Subirats (1988) y Pardo (2000), incluso en su fin, en donde «Todos los temas *se* divulgan, con lo que en realidad se frivolizan o distorsionan». La reducción de nivel de los temas, incluido el arte, hasta «la incultura originaria del consumidor» (Rico, L. 1998:203). En donde lo que se teme «no son las 'opiniones', aunque sean políticas y adversas, sino la ideología en cuanto representación mental de una realidad distinta y mejor, como proyecto y compromiso concreto que busca los

---

<sup>25</sup> Donde la solidaridad aparece en forma de voluntarismo. Se otorga donosamente lo que debería ser un derecho. La confusión entre caridad y justicia del Antiguo Régimen.





métodos y los procesos para realizar aquella representación» (Aguilera Cerni, V. 1975:xix). Cualquier tema frivolidado, cualquier noticia trivializada al tiempo que convive con el morbo de los sucesos atroces y en el que los noticiarios y programas de «comentario» se regodean en los sentimientos y tragedias que indecorosamente se muestran sin que se saque conclusión alguna, sin plantear una crítica y postura beligerante para que la realidad se cambie. Los temas y las noticias enviados y asimilados en un bucle. El *talk show*, «retazos de vida, exhibiciones sin tapujos de experiencias vividas, a menudo extremas o ideales para satisfacer una necesidad de *voyeurismo* y de exhibicionismo» (Bourdieu, P. 1996:69-70). Respecto al arte, como ya se ha reseñado, el resultado es un «arte supuestamente popular, que apoya una cultura no elitista y precisamente cada vez más críptico, endógeno y superficial y banal, centrado en pequeños circuitos» (Rose, B. 2003). El arte se asimila a la cultura de lo trivial y popular, pero también a esa encriptación de la especialización de la cultura del *hobbie*. Dedicados al juego que proporciona la ilusión de controlar la realidad<sup>26</sup> pero sin comprometernos con ella, los pequeños egos de cada uno, los conocimientos del individuo, se especializan en pequeñas y cada vez más concretas parcelas sin que se aúnen a una visión más general de la realidad, sin una intención de plantarse qué significado tiene el existir y como está configurada la realidad para un proyecto de transformación. En ese aspecto, el arte entendido en su conjunto, en su afán de existir, en su afán de investigar qué y cómo hacer, es capaz de ilustrar todo el cacofónico mundo que estamos creando. En este sentido el arte ha dejado de narrar para «ser parte de una narración».

Hay dos polos opuestos en la investigación a través del arte contemporáneo: el polo que es consciente de ejercer una crítica profunda acerca de los pilares en los que basamos nuestra cultura y el otro desde el que Jamenson y Lévi-Strauss han tratado la interpretación como un proceso de constante «pasar a través de código» (*transcoding*), «una actividad retórica consciente de sus propias operaciones y nunca llegando a decantarse en una simple y determinante *verdad*» (Norris, C. 2003:78). Este discurso crítico es una manera de trascender de la antinomia de «forma y contenido»<sup>27</sup>. El arte así no sería el vehículo formal que transporta un contenido. Desde esta posición, la obra, como contenedor de la forma, deja de tener tanta importancia porque ya no es necesariamente imprescindible. Se puede llegar a la paradoja de que la producción de una exposición cueste más que si se hubieran comprado las obras de esas exposiciones, pero «¿quién quiere comprar todo esto?» exclama Rosa Olivares al comentar una de las exposiciones, si no más importantes,

---

<sup>26</sup> El juego es algo más que su apariencia de actividad gratificante. Es «un esquema de asimilación mediante el cual el niño —y el adulto— somete la realidad al propio yo» (Marina, J.A.1992:33).

<sup>27</sup> «En un análisis estructural, contenido y forma no son distintas entidades, sino más bien *puntos complementarios de vista*, cada uno de los cuales es esencial para un completo entendimiento de un simple objeto estudiado (Lévi-Strauss, C. 1970:98).



más famosas del Museo Reina Sofía de Madrid. «Cocido y Crudo»<sup>28</sup>, comisariada por Dan Cameron (crítico neoyorquino), celebrada durante los últimos tres meses de 1994 (hasta entonces la más cara producción de esa institución), en donde «lo expuesto, está en general mal hecho, mal acabado». El arte, en suma, tan sólo un espectáculo (Olivares, R. 1995). La crítica a los conceptos centrales del arte contemporáneo ha sido devastadora. Habermas, asociando postmodernidad con neoconservadurismo, niega su supuesta «novedad» (Habermas, J. 1985:19-36), al tiempo que plantea la profunda revisión que el arte hace cuando Adorno comienza su «Teoría Estética» diciendo: «Ahora se da por sentado que nada que concierna al arte puede seguir dándose por sentado: ni el mismo arte, ni el arte en su relación con la totalidad, ni siquiera el derecho del arte a existir» (Habermas, J. 1985:29).

La crisis de la representación que Owens (1985:93-186) atribuía a la aparición de la postmodernidad; la «deconstrucción» específicamente referida a «la crítica de la mimesis y el signo, asociada con Jacques Derrida» pero que Jameson (1985:165-186) mantiene que pervive en los media y que se traduce en que «nadamos en un mar de lenguajes privados», en un «rechazo a ocupar el presente o a pensar históricamente», siendo una característica de la esquizofrenia de la sociedad de consumo. Es el mundo, para Baudrillard (1985:187-198) convertido en un «esquizo», una «pura pantalla» para todas las redes de influencia (Foster, H. 1985:7-17). Al final nos encontramos que Baudrillard entiende «el objeto artístico como simulacro de lo real, como dominio simbólico de las formas, pero también como signo de la realidad o de su ausencia»<sup>29</sup>. Es más, Baudrillard insiste en que «ya no parece que el arte siga teniendo una función vital. Adolece de la misma extinción de valores, de la misma pérdida de trascendencia». Se refiere a la «visualización total» de Occidente en donde «La hipervisibilidad es, de hecho, una manera de exterminar la mirada», un arte que se puede consumir, incluso disfrutar, «pero no me da ni ilusión ni verdad», «ahí radica toda la duplicidad del arte contemporáneo: reivindicar la nulidad, la ausencia de significado, el no sentido» (Baudrillard, J. 2002:45). Pero, precisamente ese «no sentido» no está carente de significado, porque está mostrando (más que narrando) «los significados» de la cultura contemporánea.

## INTENCIONES DEL ARTE EN EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

Con objeto de determinar una voluntad en orden a obtener un fin, el arte puede tener una intención de «sumisión, de compromiso o de proyecto»<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> El título hace una referencia a la obra de Lévi-Strauss, *lo crudo y lo cocido*, en donde sostiene que las transformaciones artísticas, como los mitos, ocurren en dimensiones múltiples que no pueden ser exploradas simultáneamente (Lévi-Strauss, C. 1970).

<sup>29</sup> (Castro, X.A. 2002:36). Asimismo trata también lo citado por Habermas.

<sup>30</sup> Está tomado de los tipos de deberes de la persona (Marina, J.A. 2000.2:269 y 270) y (Marina, J.A. 2002.1:241 y 255), los deberes pueden proceder de una orden, de un compromiso o de un proyecto.



*El arte de sumisión* deriva de otras artes que, habiendo surgido en otras épocas en función de su presente, han quedado conservadas para que sirvan de reforzamiento de la Realidad Oficial Establecida. Son las formas de arte aceptadas y convenidas, las que tranquilizan y refuerzan las ideas establecidas. El arte, entendido de esta manera, actúa como una norma bajo una orden, un lastre conservador.

*El arte de compromiso* es el arte contemporáneo instalado en los centros consagradores de artistas y que configura el paisaje del presente del mundillo artístico. Sus manifestaciones son acomodaticias y tienen su mercado. Emana de los artistas que, captando lo nuevo, son incapaces de hacer ellos algo nuevo. O mejor aún, que, captando cómo otros han encontrado resoluciones acerca de cómo mostrar lo que ocurre, son incapaces de hacer ellos lo mismo. Es un arte que sabe manejar y se hace experto de la investigación ya realizada y resuelta. Por ello lo desarrolla en el sentido que permite que la investigación se instaure, y digamos, germine. Este arte es esencial para configurar una cultura y a él se adscriben los elementos más modernos de la sociedad, porque sólo unos pocos son capaces de ser revolucionariamente creadores o revolucionariamente sensibles. También aquí están los arribistas, los interesados en estar siempre a la cresta de la ola. Los que presentan lo aparentemente nuevo cuando saben que a priori va a ser aceptado porque ya lo está de antemano.

*El arte de proyecto* indaga en el presente subsanando la desincronización entre ese presente y las formas contemporáneas. Siempre la forma artística es consecuencia de un modo de pensar. Desde luego que conviven y coexisten diferentes modos de pensar y sus correspondientes formas, pero el arte de proyecto capta lo que aún no se ve porque está oculto por el presente que aún viene del ayer. Es el arte, más que del visionario, del que tiene la mirada más profunda, del que muestra otra realidad, del que quiere cambiarla. Es el arte que queda y mueve la historia, porque ha sido el más atinado con su presente. Al final, constituye los sucesivos movimientos artísticos, fallidos o no, con mayor o menor fortuna. No es lo mismo el futurismo que el cubismo, pero ambos eran arte de proyecto. Es ese arte que poco a poco emerge a la superficie de lo cotidiano. Son esos colores y esas imágenes de Andy Warhol o de Miró que, al cabo de los años, una vez ellos desaparecidos, reaparecen en la publicidad, en la decoración cotidiana. Warhol y Miró hicieron un arte de proyecto, ahora son un arte elegante de compromiso, Velázquez y Goya han quedado, en cierto modo, momificados en el normativo. El arte de proyecto es el que recibe implacable la prueba de fuego de ser negado, criticado y olvidado, como si de una teoría científica se tratara, según señalaba Popper (Marina, J.A. 2000.1:273). Es el que arriesga el futuro arriesgando también el presente. El arte de sumisión y el de compromiso nunca arriesgan el presente, saben de antemano que tienen su público. El primero, en las manifestaciones absolutamente aceptadas e institucionalizadas. Referido al retratista contemporáneo Hernán Cortés, se puede leer «el lienzo sigue pareciendo el soporte idóneo para trascender la apariencia o realzar el estatus del retratado. Y si la fotografía fija para siempre la imagen del retratado, la pintura atrapa su alma. Y así, quien posee un cuadro que representa a un ser querido, lo venera como un recuerdo de su esencia» (Luzán, J. 2003). Materiales o técnicas de connotaciones clásicas, el lienzo, la pintura; tópicos de palabras que por su mero



conjuro «mágicamente» convierten la obra en algo importante: «trascender la apariencia», «atrapar el alma», «recuerdo de la esencia» y, al final, «resaltar el estatus». Un arte al servicio del estatus más conservador<sup>31</sup>. Picasso se formó en el arte de sumisión de su mediocre padre. Escapó del ambiente madrileño de sumisión de la Academia de San Fernando para creer en el compromiso de la Modernista Barcelona de principios de siglo. El gran salto lo da cuando abandona su época «azul» y «rosa», arte de compromiso de extraordinario nivel, y se interna en sus investigaciones acerca de la memoria (arte ibérico), de la cultura (arte tribal africano) y de la percepción de la realidad (cubismo). Picasso, Braque, Juan Gris, Leger, etc., construyen una nueva visión. Son seguidos por una pléyade de artistas del compromiso con los que configuran una época, en suma, la manera de verse de una época. Pollock pugnó por superar su trabajo «de compromiso», ya que no podía escapar de la influencia de Picasso. Pollock al fin, debatiéndose en su atormentada psicología, es capaz de crear sus maravillosas obras de *dripping*, agotando su investigación rápidamente, y sobre todo, siendo consciente de ello. Pollock fue gloriosamente incapaz de vivir de las secuelas<sup>32</sup>. El sistema actual occidental, en vez de represivo, es fagotizante, asimila rápidamente lo que plantea nuevas visiones, presentándolo como banalmente nuevo y ser olvidado, en confuso revoltijo, junto a las novedades banales. Lo relevante en compañía de lo banal e insustancial, consumido para ser sustituido por un nuevo envoltorio. Así se configura gota a gota esa realidad virtual y ficticia, en donde predomina «la instantaneidad y la discontinuidad» de noticias que «se suceden sin perspectiva histórica» (Bourdieu, P. 1999:132-135). El arte de proyecto tiene que aceptar una aporía implantada en las circunstancias del presente, por las que los materiales de vanguardia, los que podrían hacer las revoluciones simbólicas de la realidad, precisamente cuestionando el orden simbólico oficial, son los que debido a su postura (propuesta de cambio, exigencia de pensamiento y de formación) no pueden ser aceptados por la mayoría («los índices de audiencia»). Su «mercado» son las élites culturales y sólo llegan a filtrarse al tejido social cuando es arte de compromiso o, finalmente, de sumisión. Los Impresionistas son ahora usados como arte de sumisión. Cuando hicieron arte de proyecto, la burguesía los rechazó (los obreros y los campesinos vivían en otro universo ajeno); tuvieron un largo periodo de arte de compromiso y ahora son la sumisión de la belleza cursi del paisaje de colores apastelados, o la falsa y teatral pasión del espatulazo del *souvenir* de Montmartre. Picasso, la abstracción pintada del expresionismo de los cincuenta, el expresionismo de los ochenta, son ejemplos de un arte de compromiso que ya

---

<sup>31</sup> A pesar de que algunos de los retratados no sean conservadores, Fernando Savater, por ejemplo.

<sup>32</sup> Referido a Pollock. «Pero ¿y luego? ¿Qué hacer cuando se abandona a la madre y se tiene la conciencia de que es posible vivir sin la madre? ¿Qué hacer cuando se sabe que a partir de ese momento se es sujeto? ¿Seguir pisoteando el pasado, situarse encima de él, repetir el gesto? ¿Repetirlo hasta que no queden fuerzas para mantenerse erguidos? ¿No es ése el drama de la modernidad clásica, encontrar el gesto radical y verse luego obligados a repetirlo para siempre?» (De Diego, E. 1999:22).





roza la sumisión. El problema no hay que entenderlo como una valoración de las obras, y desde luego de las actitudes de los artistas, o del contexto artístico que dio pie a esas obras, a esos movimientos artístico-culturales. Sino que hay que ponerlo en la perspectiva de la relevancia. Las ideas y las obras de arte siempre tienen la vigencia que plantea una temporal visión simbólica de la realidad. Se puede una y otra vez sumergirse en ellas para enriquecerse con esa visión. Incluso nos sirve para atisbar una temporalidad de una cierta visión de la realidad. Una visita a las Meninas, siempre que se le dispense la atención debida, es toda una experiencia acerca del espacio, de las personas, de una larga lista de sucesos extraordinarios acerca de la realidad, que Velázquez legó como una cueva repleta de tesoros. A su vez, ésa era su visión desde su presente. Esto enriquece nuestra visión que adquiere, a su vez, una perspectiva histórica. Por ejemplo, algo obvio, se vestían de otra manera, sus gestos eran diferentes, sus miradas también. Pero además está el resto de la obra de Velázquez, las obras de sus contemporáneos, el conjunto de su momento histórico. A Las Meninas se accede con más totalidad en compañía del todo Velázquez, con sus amigos Rubens y Zurbarán y Murillo, con el barroco, y también con Foucault<sup>33</sup>. Y finalmente, la relevancia de su seguimiento, ya no cabe seguir haciendo lo mismo que Velázquez. Es significativo que la repetición sea un intento fútil de detener el tiempo<sup>34</sup>. El arte de sumisión es así un intento por perpetuar una situación oficializada (lo que hacen los fundamentalismos asidos a una supuesta fuente revelada sagrada e inamovible). La Realidad como Verdad (interesada) congelada en tiempo. Cada arte determinado de proyecto culmina su ciclo cuando se desarrolla y explota en la luminaria de su florecimiento final. Danto distingue entre el «desarrollo» y la «transformación» de un arte. El paso en el cine del blanco y negro al color correspondería a un «desarrollo»; mientras que el advenimiento del sonido sería «una transformación» del medio cualitativa (Danto, A.C. 1995). Los análisis siempre son contextuales. En el contexto de la pintura, los artistas del barroco desarrollaban su trabajo hasta que se termina el barroco. Los que trabajan durante la Ilustración constituyen, frente al barroco, una transformación. En el arte contemporáneo la tesis que se propone es que la transformación es todavía más radical.

Saliendo del marco de la técnica de la pintura y la escultura. *Primera transformación*, la pintura y la escultura son unas técnicas más, dentro de un esquema más amplio de hacer arte. *Segunda*, las diferentes maneras de hacer y entender el arte superan la mera noción de obra. La obra ya no es lo único relevante, como la pintura o la escultura no eran ya lo único relevante a un nivel inferior de análisis. *Tercera*, si ni tan siquiera la relevancia de la idea, que antes se atribuía al arte, es ya

---

<sup>33</sup> Por el capítulo 1, «Las Meninas» de «Las palabras y las cosas» (Foucault, M. 1985).

<sup>34</sup> Como Adorno señaló acerca de Kierkegaard. Tomado de Francisco Jarauta en una exposición pública de tribunal de tesis el 13-VII-2001. Facultad de Bellas artes, UCM, Madrid. Kierkegaard se opuso a la certeza absoluta racional que Hegel creía haber logrado y de la que sólo cabría a partir de ella la repetición.

lo único relevante, las acusaciones de banalidad, de superficialidad, en suma, de obvia estupidez en muchas de las manifestaciones y valoraciones del arte, son acertadas y justas, pero eso no invalida que: a) sean arte y b) que estén realizando un arte como proyecto.

Si se acepta el arte como una extendida manifestación de lo que late y es nuestro presente, tiene sentido la estupidez, porque en lo que se convierte es en el discurso veraz de una época. Si no nos gusta la estupidez hay que criticar no al arte, sino al mundo (estúpido) que muestra ese arte. Al arte no le es posible optar por la opción que en tiempos de Zola al escritor se le presentaba. Sumergirse en una torre de marfil en donde el artista trabajaba (como hacía el artista cortesano al servicio de sus mecenas) o, como Zola, lanzarse a la arena pública y luchar, usando el arte como un motor de agitar la realidad. Esto ya les había costado a David (neoclasicismo, como representación de la Revolución y después del Primer Imperio) o a Courbet (realismo, primeras revoluciones proletarias), sendos exilios. Era la propuesta de «superar el arte mediante su realización en la vida» (Pardo, J.L. 2000:11). Bajo estas premisas surgiría el arte social de los sesenta y setenta, manifestándose de dos maneras: «el artista político, aquel cuyos temas reflejaban, por lo común crítica e irónicamente, problemas sociales, y el artista activista, que asumía un rol testimonial y activo frente a las contradicciones y conflictos generados por el sistema (Guasch, A.M. 2000:115). Pero ahora los artistas del Primer Mundo no sufren censura<sup>35</sup>, ni se tienen que exiliar. Son noticia efímera, si llegan a serlo.

El arte contemporáneo muestra muchas veces una sucesión de futilidades, incluso cuando trata con tragedias. Y es que las tragedias, tratadas como sucesos descontextualizados, son morbo sensacionalista que refuerza el orden simbólico. Son irregularidades del orden, de la realidad instituida, que refuerzan la noción de corrección, esto es, de mantenimiento y reforzamiento de ese orden (lo que hace cotidianamente la televisión)<sup>36</sup>. Este «orden» precisamente lo que hace es alejar al sujeto de sí mismo, en medio de un culto narcisista del ego. Es decir, el sujeto se refugia en su individualismo egocéntrico al tiempo que deja que otros gestionen un exterior desagradable. «Son múltiples las violencias que sentimos y son numerosos los excluidos que se originan, como es inmenso el dolor que ocasionan y la rabia que a menudo nos embarga. Los medios de comunicación están repletos de historias terribles —sangrientas unas, humillantes otras— que postergan a diferentes seres humanos a dolorosos estados de postración. Imágenes violentas nos asaltan cada día, desde guerras y matanzas de carácter político, a palizas y violaciones en el ámbi-

---

<sup>35</sup> Escándalos como el protagonizado por la exposición «Sensation» de 1999 en el Museo de Brooklyn, sirvió de propaganda planetaria de los YBA, los jóvenes artistas británicos.

<sup>36</sup> (Bourdeau, P. 2001:22-23) Se alterna las noticias, «crónica de sucesos», y se termina con el deporte «crónica de acontecimientos aparentemente importantes». En el medio las demás noticias, la política tratada como cotilleo, las guerras como una narrativa morbosa. El arte como algo ajeno, exposiciones de Grandes Maestros (momificados) o Tontería para mofarse.





to más privado. Nuestra cotidianeidad se nutre de violencia física y verbal» (Cortés, J.M. 1999:17). Precisamente cuando el arte contemporáneo muestra esa violencia institucionalizada en el presente virtual, el arte se considera morboso; y si muestra la trivialidad con que se contrasta esa violencia mediante «esa misma» banalidad es tratado con una displicencia opuesta a la que otros elementos de un sector mayoritario embrutecido son adulados. Es el truco de «la gente siempre tiene razón», «la audiencia es lo que cuenta, plebiscito implícito» (Bourdeau, P. 2001:22-23).

El arte y los artistas contemporáneos rondan al mundo de clase alta que lo sostiene y aprecia. Al tiempo que es despreciado, cuando no ignorado, por la clase trabajadora, mientras que arte y clase alta aparecen ridiculizados (supuestamente atrapados en fuertes convenciones) en los medios, cuando la verdad es otra. Ésa es la contradicción del arte contemporáneo, investiga acerca de la realidad y el sistema lo engulle haciéndole cómplice (y partícipe) de los más privilegiados. Como quiera, el arte contemporáneo enredado en lo estúpido, en lo «notablemente torpe para comprender las cosas» (definición de estúpido) está manifestando, si se acepta, poniendo de relieve, un estado social determinado, en donde la realidad es tratada como noticia suceso, es una sucesión de «realidades insustanciales». Lo realmente difícil sería mostrar la «banalidad de la realidad». Pero «hacerse cargo de tal fenómeno no es tan sencillo como parece: (ya que) posee la contundencia de lo cotidiano y, como sabemos, lo cotidiano es siempre lo más esquivo, pues se esconde tras la aparente evidencia de lo obvio» (González Requena, J. 1998:9). Lo que para Flaubert era «describir bien lo mediocre». Sacar conclusiones, pensar sobre la razón, analizar lo cotidiano, es hacer «extraordinario lo cotidiano» (Bourdieu, P. 1996:27).

Para el relator, o narrador, en la más que probable hipótesis de preferir una figura beneficiada con el sello de la aprobación académica, lo más fácil, una vez que se ha llegado a este punto, sería escribir que el recorrido del profesor de Historia a través de la ciudad, y hasta entrar en casa, no tuvo historia [...] No Tuvo Historia, se emplean cuando hay urgencia de pasar al episodio siguiente o cuando, por ejemplo, no se sabe muy bien qué hacer con los pensamientos que el personaje está teniendo por cuenta propia (Saramago, J. 2002:66).

Arte contemporáneo sin obras relevantes, sin artistas «respetables», condenado a ser negado mañana su valor, si no es por la virtualidad de un valor atribuido con la misma arbitraria categoría de la firma que lo fueron una concha en Nueva Guinea, un grano de café en la Centroamérica Precolombina, un bulbo de tulipán en la Holanda del XVII o el papel moneda de la II República Española durante la Guerra, y quién sabe si mañana un lingote de oro. Referencias de valor en algún momento de la historia. Pero ese arte está mostrando nuestro paisaje, de la misma manera que los de los atribulados tiempos del románico, de los hermosos jardines patricios del Renacimiento o los de los emergentes burgueses entonces no impresionados por el Impresionismo. Como quiera, conviene en este final de texto puntualizar que de hecho, en contra de lo que pudiera parecer después de tantas proclamas de que el arte contemporáneo es banal y superficial, hay que manifestar que existen muchos artistas que les interesa hacer, y las hacen, obras personales, profundas, que inducen a la reflexión, incluso a la meditación de una realidad mágica (en cuanto

que nos traspasa de lo convencional). La denuncia hacia el arte contemporáneo llega a convertirse en soflama porque no se fija tanto en tanto bueno como hay. La cosecha de artistas es mucha y el grano es poco, pero ese grano es muy bueno<sup>37</sup>, y que es capaz de hacer cosas insospechadas hasta ahora. Como quiera, el arte nunca puede aparentar que NO está siempre perdiendo la inocencia. Siempre aparecen sujetos que crean nuevas experiencias estéticas, nuevas manifestaciones artísticas que constituyen una victoria sobre la realidad aceptada como un modelo, como un orden simbólico. Pero esto no es más que el reflejo de una sociedad que cambia y evoluciona. Todo esto no tendría sentido en el Egipto o la China clásica, empeñados en perpetuar un inmovilismo. Todo esto no tiene sentido en sociedades fundamentalistas, fanatizadas, que sólo desean acudir a un Paraíso de fantasía. En el arte contemporáneo no hay mártires, sino artistas que muestran lo que ven todos los días. Es imposible volver a un arte de objetos valiosos, de virtuosismos instrumentales extraordinarios del maestro que hacía una obra «maestra», *culmen* de su entrenamiento, preparación y reflexión, porque se ha perdido la inocencia que trae un nuevo presente (como siempre). Ahora el artista dedica gran parte de su energía y talento en promocionarse, en ser capaz de sobresalir por entre la selva frondosa de la competencia depredadora carente de piedad. Ese paisaje de banalidad, de anhelo por metas de ser «alguien», con menos permanencia y relevancia que la noticia en primera plana del papel de periódico o (más sagrado) de la televisión, es precisamente el paisaje que tenemos. Definitivamente no hay nenúfares de colores transparentes, de luces doradas en estancias por donde el pincel convive con las enaguas de unas meninas o el susurro de unas hilanderas. Ni tampoco un bodegón, como meditación de una realidad pequeña que llega a ser enorme, la *petite sensation* (Argan, J.C. 1975:139) pintado con el mimo del monte *Sainte-Victoire* al que se peregrinaba casi cada día<sup>38</sup>. Ese bodegón está repartido por entre las estanterías del frigorífico. Cézanne es una pieza de museo. Los montes son para el *Land Art* y los *Earth Works* y se quedarán eternizados en fotografías, vídeos o en proyectos, como el Timanfaya de Chillida. Los artistas ya no se detienen a contemplar el rostro enigmático de una sonrisa, es más, lo que les interesa son los turistas arremolinados frente a una oculta (por ellos) Gioconda. Les importa esa noticia tirada por los suelos de las pantallas promocionales, llamándoles con su clamor acumulado de cacofonía «estúpida». No hagamos del arte un cascote sagrado para que sea como esos que «nunca abren sus bocas sin sustraer de la suma del conocimiento humano»<sup>39</sup>. Es duro que el arte no sea un refugio, ni de belleza, ni de pensamiento (aunque no ocurra todas las veces). En donde la artista Jenny Holzer exclame:

---

<sup>37</sup> De hecho siempre la historia ha espigado los mejores artistas y sus mejores obras (minoritarias) de las peores (apabullantemente mayoritarias).

<sup>38</sup> El motivo favorito paisajístico de Cézanne.

<sup>39</sup> Palabras del congresista norteamericano Thomas Brackett Reed, de finales del XIX, acerca de dos rivales (Joffe, J. 2003).

...I AM AFRAID TO STAY  
ON THE EARTH.  
FATHER HAS CARRIED ME THIS  
FAR ONLY TO HAVE ME BURN  
AT THE EDGE OF SPACE...<sup>40</sup>



---

<sup>40</sup> «...Tengo miedo de estar/ en la Tierra/. El Padre me ha traído tan/ lejos sólo para tenerme ardiendo/ al borde del espacio...» (Holzer, J. 1989). Jenny Holzer trabaja con letras móviles similares a las de los anuncios luminosos. Ella es un ejemplo de arte que lidia con lo profundo; la profunda belleza de los pensamientos en las formas y colores de unas letras en palabras.



## BIBLIOGRAFÍA

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

- AGUILERA CERNI, Vicente. «Prólogo» en Argan, Giulio Carlo. «El Arte Moderno, 1770/1970», 1<sup>er</sup> vol. Fernando Torres. Valencia, 1975 (1970).
- ARGAN, Giulio Carlo. «El Arte Moderno, 1770/1970», 1<sup>er</sup> vol. Fernando Torres. Valencia, 1975 (1970).
- BAUDRILLARD, Jean. «La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras». Plaza y Janés. Barcelona, 1974 (1970).
- «El éxtasis de la comunicación» en «La Postmodernidad». Foster, H. coord. Kairós. Barcelona, 1985 (1983).
- «América». Anagrama. Barcelona, 1987 (1986).
- «El Complot del arte» Revista LAPIZ (núms. 187/188). Madrid, 2002. (Aparecido en LIBÉRATION el 20-V-1996.)
- BOURDIEU, Pierre. «Sobre la televisión». Anagrama. Barcelona, 2001 (4<sup>a</sup> edición) (1996).
- BOWIE, Malcon. «Lacan». Fontana. Londres, 1991.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. «Una nota sobre el arte temático en la época del curatorismo» en «Master en teoría y práctica de las artes visuales, 2000-01. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Pintura», Madrid, 2002.
- CASTRO, X. Antón. «Jean Baudrillard y el juego de la Comedia dell'arte». Revista LAPIZ, núms. 187/188. Madrid, 2002. «Jean Baudrillard: La Commedia dell'arte» es una entrevista de C. Francblin de 1996 que aparece reproducida en LAPIZ (núms. 128/129). Madrid, 1997.
- CORTÉS, José Miguel. «Las ciudades invisibles. Siete miradas sobre Valencia». Catálogo de la exposición. Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Valencia, 1998.
- «A sangre y fuego». Espai D'Art Contemporani de Castelló. Generalitat Valenciana, 1999.
- CRERI, Francesco. «El andar como práctica estética» (edición bilingüe, anglo-castellana). Gustavo Gili.
- DANTO, Arthur C. «El Final del Arte». EL PASEANTE, núms. 25 y-28. 1995.
- DEBORD, Guy. «La sociedad del espectáculo». Pretextos. Valencia, 2000 (1977).
- DEBRAY, Régis. «Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente». Paidós. Barcelona, 1994 (1992).
- «Introducción a la mediología». Paidós. Barcelona, 2001.
- DENNET, Daniel. «La conciencia explicada». Paidós, Barcelona 1995.
- ECO, Umberto. «Travels in Hyperreality». Hercourt Brace Jovanovich. Nueva York, 1986 (1975). También «Viaje a la Hiperrealidad» (Eco, U. 1999).





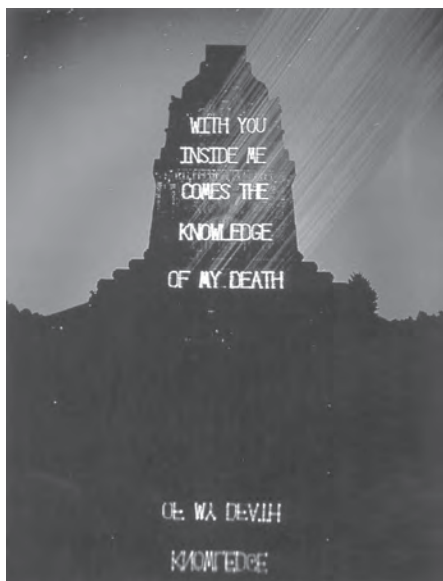
- «Hacia una nueva Edad Media» en «La estrategia de la ilusión». Lumen. Barcelona, 1999 (3ª ed.).
- «Entre La Mancha y Babel» en «Sobre la literatura». RqueR. Barcelona, 2002.
- EHRENBERG, A. «Le culte à la performance». Calmann-Lévy. París, 1991.
- FOSTER, Hal. «Introducción al postmodernismo» en «La Postmodernidad». Foster, H. coord. Kairós. Barcelona, 1985 (1983). La obra recoge textos capitales, aparte de los citados, tales como el de Rosalind Krauss «La escultura en el campo expandido».
- FOUCAULT, M. «Las palabras y las cosas». Planeta Agostini. Barcelona, 1985 (1966).
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. «El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad». Cátedra. Madrid, 1998.
- GUASCH, Anna María. «El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural». Alianza Forma. Madrid, 2000.
- HABERMAS, Jürgen. «La Modernidad, un proyecto incompleto». En Foster Hal y otros, «La postmodernidad». Barcelona, Kairós, 1985 (1983). El texto es la conferencia que Habermas impartió en Frankfurt en 1980, por el Premio T.W. Adorno.
- HOLZER, Jenny. «Laments». Dia Art Foundation. Nueva York, 1989.
- JAMESON, Fredric. «Postmodernidad y sociedad de consumo» en «La Postmodernidad». Foster, H. coord. Kairós. Barcelona, 1985 (1983).
- «The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998. Verso. Londres, 1998.
- JIMÉNEZ, José. «Teoría del arte». Alianza, Madrid, 2002.
- JOFFE, Josef. «The Lost Art of the Insult». Revista TIME . 14-VII-03.
- KRISTEVA, Julia «Contre la Dépression nationale: Entretien avec Philippe Petit». Textuel. París, 1998.
- LACAN, Jacques. «The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious» (1960) en «Écrits: A selection». Tavistock. Londres, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. «The Raw and the Cooked» Jonathan Cape. Londres, 1970 (1964). El título original en francés decía «Mythologiques I: Le cru et le cuit». La edición española así lo ha traducido, «Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido». FCE. México, 1968.
- «El Pensamiento Salvaje» FCE. México, 1984 (1962).
- LIPPARD, Lucy. «Pop Art». Oxford University Press. Nueva York y Toronto, 1982 (1966).
- LUZÁN, Julia. «Vidas al Óleo». EL PAIS Semanal. 11-V-2003.
- MACEY, David. «Critical Theory». 2ª ed. Penguin. Londres, 2001.
- MAGAI, Carol y MCFADDEN, Susan. «The Role of Emotions in Social and Personality Development». Plenum. Nueva York, 1995.
- MARINA, José Antonio. «Elogio y refutación del ingenio». Anagrama. Barcelona, 1992 (4ª ed.).
- «El misterio de la voluntad perdida». Anagrama. Barcelona, 1998 (5ª ed) (1997).
- De la Válgoma, María. «La lucha por la dignidad. Teoría de la felicidad política». Anagrama. Barcelona, 2000.
- «Crónicas de la ultramodernidad». Anagrama. Barcelona, 2000.
- «El laberinto sentimental». Anagrama. Barcelona, 2001 (1996).
- NAVARRO, Vicenç. «Bienestar insuficiente, democracia incompleta». Anagrama Barcelona, 2002.

- NORRIS, Christopher. «Jacques Derrida: Language Against Itself» en «Deconstruction. Theory and Practice». Routledge. Londres y Nueva York, 2003 (3ª edición revisada) (1982).
- OLIVARES, Rosa. «El mayor espectáculo del mundo» (crítica al exposición «Cocido y Crudo»). Revista LAPIZ, núm. 108, enero 1995 (en la revista se puso por error 1994), p. 42 y ss.
- OLMO, B. Santiago. «Lucidez y anticipación». Revista LAPIZ, núm. 178. 2001.
- OWENS, Craig. «El discurso de los otros: Las feministas y el postmodernismo» en «La Postmodernidad». Foster, H. coord. Kairós. Barcelona, 1985 (1983).
- PARDO, José Luis. «La sociedad del espectáculo». Pre-Textos. Valencia, 2000.
- RAMONET, Ignacio. Entrevista de José Ovejero a Ignacio Ramonet. «El azote de la mundialización». ByN Dominical. Periódico ABC. 15-IV-2001.
- RICO, Lolo. «TV. Fábrica de Mentiras. La Manipulación de Nuestros Hijos». Espasa. Madrid, 1998.
- ROSE, Bárbara. «Arte pobre para ricos». Cultural. Diario ABC 16-IV-2003.
- SARAMAGO, José. «El hombre duplicado». Alfaguara. Madrid, 2002.
- SOLANS, Piedad. «El espectáculo de las imágenes». Revista LAPIZ núm. 178. Madrid, 2002.
- «Lo real como copia múltiple». Revista LAPIZ, núm. 195. Madrid, 2003.
- STEIN, Nancy L. «Psychological and Biological Approaches to emotion». Lawrence Erlbaum. Hillsdale, Nueva Jersey 1990.
- SUBIRATS, Eduardo. «La cultura como espectáculo». FCE. México y Madrid, 1988.
- VERDÚ, Vicente. «El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción». Anagrama. Barcelona, 2003.
- WEBER, Max. «La ética protestante y el espíritu del capitalismo». Península, Barceloan, 1979 (5ª ed.) (1901).



## IMÁGENES

### DEL LIBRO ART AT THE TURN OF THE MILENNIUM



- ◁ P. 238. Jenny HOLZER. «02 SURVIVAL 1983-1985». 1986. Pantalla luminosa de 51×102 m. Instalación «*Selecciones de las Series de Superviviente*» en Times Square, Nueva York. El texto dice «protegerme de lo que quiero». Un trabajo que «parece» confundirse con la publicidad. Subversión desde «dentro» del sistema de mensajes.



### DEL LIBRO ART NOW (el siguiente al anterior, también de ed. por Taschen):



- ◁ P. 403. Richard PHILLIPS. «*Madre Bendecida*». 2000. Óleo en tela. 213×183 cm. Retratos de tamaño «heroico» extraídos de revistas de los 60 y 70, en este caso del erotismo blando, con una técnica fotorealista. Mezcla de tradición y descontextualización con un resultado perturbador.

P. 321. Takashi MURAKAMI. «*Bosque de DOB*». 1994. Vinilo y helio. Dimensiones variables. Instalación nómada. La tradición milenaria reconvertida en dibujos animados estúpidos. El globo de feria extraído de contexto.



▷ P. 455. Cindy SHERMAN. «*Sin título*». 2000. Foto a color. 76×51 cm. La artista disfrazada. Llevar al extremo las ideas preconcebidas de la mujer, sexo, etc.



▷ P. 93. Jake & Dinos CHAPMAN. «*Arbelt McFries*». 2001. Diorama 122×122×122 cm. El terrorismo de Estado (hay soldados nazis) incorporado al arte como una forma de juguete trivial en una escena virtual.

