

LO BELLO Y LO NECESARIO: ARTE, HISTORIA Y PATRIMONIO



BIBLIOTECA 35.

ESTUDIO E INVESTIGACIÓN



Detalle

El silencioso lenguaje de las artes

CONCEPCIÓN PORRAS GIL
Universidad de Valladolid

1. EL LENGUAJE DE LAS EMOCIONES

Carlos Granés en su ensayo *El Puño invisible*¹, realiza una reflexión exhaustiva sobre el papel jugado por las artes a partir del nacimiento de las vanguardias históricas. Un proceso que puede ser calificado como “revolución cultural silente”, un “puño invisible” que ha derribado y modelado, no sin dirección precisa, la sociedad en que nos encontramos.

Vertebradas a través de una serie de comportamientos que generan y son generados por conceptos, las distintas sociedades evolucionan movidas por dos pulsiones simultáneas, aquella de su propia sustancialidad y la creada a partir de inducciones provocadas. Dicho comportamiento, constatado a lo largo de la historia, irá basculando tras la Revolución Francesa, aún cuando ésta enarbole la bandera de la libertad, hacia desarrollos controlados y dirigidos por ciertas ideologías dominantes².

Estas transformaciones sociales, dado el origen de la entidad causal, comenzaron a mostrar perfiles contrarios a lo acostumbrado. Cambiar nunca había significado abominar del pasado, pero en esta nueva era se trataba de romper, de fracturar los invisibles eslabones que unían el presente con el pasado permitiendo su desarrollo hacia el futuro.

El respeto a la tradición, al mundo pretérito había constituido desde la antigüedad una constante antropológica. Era como la seguridad aportada por un ancla, una especie de gran raíz que sustentaba intelectivamente lo que podemos definir como Occidente. Un modelo que ordenaba el tiempo y el espacio en el que se movía el hombre, componiendo una urdimbre lógica para sostener, en los distintos territorios, la política, las creencias, los valores, incluso los gustos.

Contrariar el comportamiento de un grupo numeroso de gentes es complejo, máxime si se pretende hacerlo atacando sus creencias, pero puede alcanzarse si progresivamente alteramos sus gustos. La estrategia no es baladí, máxime si tenemos en cuenta que, gusto es una inclinación sentimental hacia algo, lo que define tendencias de comportamiento e interpretaciones concretas sobre lo que nos rodea. El gusto es subjetivo y emocional, pero cala en el contexto y se universaliza sin conquistar permanencia. Por otra parte, mientras los conceptos parten de la razón y por tanto contienen un carácter reflexivo y crítico que permite repensarlos y elaborar otros, los gustos los creamos parte de nosotros y no los variaremos conscientemente hasta que no nos estimule una nueva percepción.

De esta forma, podemos evaluar el importante papel que a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI han

¹ GRANÉS, C. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid, Taurus, 2011.

² Creo necesario matizar la diferencia entre poder e ideología. El dominio con anterioridad a la Revolución francesa lo ejercen determinados poderes. El papado, el imperio, los distintos reyes son poderes y éstos, se ejercen justificados por una entidad superior. Dicha entidad ajena a lo terrenal, se sustentaba en lo sagrado, lo que le dotaba de un carácter irrevocable. De esta forma se entendía el poder como carisma otorgado por un ente sacrosanto a determinadas personas o familias. Uno era rey por la gracia de Dios, era investido emperador por el papa y éste último accedía a la cátedra de san Pedro por obra y gracia del Espíritu Santo. En el ejercicio del poder no cabía cuestionamiento, por tanto, cuando un príncipe, papa u otro señor, protegía a un artista, éste (el artista) no tenía que convecer a nadie, a través de su obra, sobre la conveniencia, la ética o la legalidad de dicho poder. Lo único que había de hacer era ensalzarlo. La revolución cambia todo esto, al enunciar que el poder podía ser revocado o elegido, al carecer de razones sacrosantas que lo amparasen. Al igual que los poderes anteriores, las nuevas formas de dominio laicas, aspiraron a la permanencia, obteniéndola a través del desarrollo de ideologías. Una ideología se comporta de forma semejante a una creencia religiosa o mística. La ideología carece de formulación racional, es puro sentimiento ensalzado que se vehicula con facilidad a través del lenguaje de las artes. Por eso el artista que ahora se cree libre, pues no cuenta con un protector como antaño, es sin consciencia de serlo, herramienta de las diferentes ideologías.

protagonizado las artes en este tipo de procesos, al constituir en sí mismas un lenguaje capaz de generar presunciones a través de percusiones sentimentales. Podríamos decir que el arte, entendido éste como realización material, no como proceso, es un lenguaje poetizado cuya esencia no es enunciativa pues lo importante no es lo que dice, sino lo que sugiere en lo que oculta³.

Junto al mensaje tácito, la sugestión provocada es capaz de actuar en la psique generando evocaciones y a partir de ellas, conjeturas justificadas a través de los sentimientos. El poder obrado por las artes había sido considerado desde la antigüedad, aún cuando no se hubiera formulado desde la razón científica. No es anecdótico que los griegos hablaran del poder psicagógico de las mismas, atribuyéndolas un importante papel en la formación virtuosa de los jóvenes, o que Platón considerase, como expone en su *Politeia*, la necesidad de que el Estado velase por su correcto desarrollo⁴.

Bastantes siglos más tarde, ya en el XX, aquello que los griegos habían definido como la capacidad del arte para conducir las almas o poder psicagógico, fue estudiado y definido por la Gestalt de manera científica, formulando la psicología de la forma y del color. Una serie de principios que condicionan nuestra afinidad con las imágenes; ley de la pregnancia, el principio de proximidad, de simetría, de semejanza, de continuidad, el principio de la simplicidad o de la relación figura/fondo. Lo mismo puede verse referido al color, campo en el que Eva Heller en su libro *Psicología del color* advierte sobre la forma en que estos actúan sobre nuestros sentimientos, y cómo las asociaciones que hacemos de estos, no se deben a una mera cuestión de gusto, sino a experiencias universales profundamente enraizadas con nuestro lenguaje y pensamiento⁵.

El uso discriminado que de ellos hace la industria no es accidental, de igual forma que los estudios de marketing los analizan a la hora de crear logotipos de marca, singularizados con caligrafías registradas y tonos Pantone que se fijan en nuestro imaginario como verdaderos iconos. Así, basta recordar los colores que dominan el estuchado de un

paquete de azúcar, para darnos cuenta que cualquier marca emplea básicamente tres: blanco, naranja y azul cobalto. ¿Por qué no encontramos azúcares con envoltorios morados, verdes o rojos? ¿Por qué no se usa el color negro o el marrón brillante, tan usuales en los embasados de café? No se trata de una cuestión aleatoria, la mercadotecnia sabe que los colores persuaden. El verde intenso, a nivel gustativo nos genera una sensación ácida que es contraria al dulzor que esperamos del azúcar. De igual forma, el café debe sugerirnos un lugar íntimo, el hogar entrañable iluminado por el fuego de una chimenea, de ahí el uso de gamas tonales propias del otoño: marrones, verdes musgo, negros brillantes pues el brillo suaviza la oscuridad y nos genera sensaciones suaves, de recogimiento apacible. En sentido contrario, los refrescos veraniegos utilizan amarillos y verdes fluorados porque estos transmiten acidez y frescor, los detergentes emplean con preferencia blancos azules y verdes que evocan limpieza y salubridad... De esta suerte, una imagen sea naturalista o abstracta, puede provocarnos lejanía, miedo, agrado, calor, proximidad u otras sensaciones (*fig. 1*). Conocer estos hechos permite la creación de inducciones psicológicas precisas que, sin necesidad de mensajes concretos, nos lleven a transitar por una esfera sentimental controlada.

2. OCCIDENTE EN CUESTIÓN. LA CREACIÓN DE MITOS VAPOROSOS

El culto a la razón promovido a lo largo del siglo XVIII determinó un cambio de paradigma respecto a lo anterior. No se trataba ya de conocer, sino de indagar sobre los mecanismos de acceso y creación de ese conocimiento. La filosofía privilegiará la epistemología y dentro de ésta, el saber científico como resultado de evidencias probadas. Sin embargo, no todo era susceptible de saberse. Kant (1724-1804) había estimado que tales certezas únicamente podían devenir de lo integrado en la esfera fenoménica, aquella que se regía por una serie de leyes que la determinaban. En este caso, la ciencia operaba sin dificultad estableciendo conclusiones exactas. Ahora bien, había muchas otras cuestiones que configuraban el universo humano y vertebraban la sociedad,

³ Esta definición, escrita por primera vez en este pequeño ensayo es mía, pero creo que contiene la esencia de lo que entendemos por arte.

⁴ PLATÓN. *La República*. (Introducción Manuel Fernández-Galiano). Madrid, Alianza Editorial, (Quinta edición), 1994.

⁵ HELLER, E. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2013.



Fig. 1. Edvard Munch. *El Grito*, 1893. Galería Nacional de Oslo, Noruega.

aspectos como el concepto de Dios, de lo divino, de la misma verdad, no se constituían como resultado de procesos objetivos y mensurables, lo que hacía imposible su sometimiento a la lógica anterior⁶.

Tal reflexión, llevó a Kant ensayar un tercer ámbito. Un intersticio de frontera: el nouménico, con un funcionamiento dual, en parte racional en parte intuitivo, en el que el punto de partida no se apoya en leyes universales, sino en juicios subjetivos que aspiran a universalizarse. En este plano nouménico, desarrollado en la *Crítica del juicio*⁷, es donde se enclava lo bello, las diferentes categorías estéticas

y por extensión las artes, pues aquí el concepto se construye a través de percepciones individuales.

No se parte de lo concreto, la misma definición de bello, emitida por el filósofo, rompe todo lo anterior al abandonar la relación cuantitativa que lo entendía como proporción de partes ordenadas según un criterio matemático. Para Kant, lo bello es simplemente una forma sin concepto, sin necesidad de fin preciso. Y es la privación de finalidad lo que desdibuja hasta eliminarlo la función representativa de las artes, anulando la mimesis. Las artes, no requieren la realidad natural, sino que, a partir de la lejanía de ésta, se capacitan para recrear otras ideas.

El mundo podía comprenderse y transformarse sin la intervención de la estricta y pura razón. La música, la poesía, la pintura y escultura estaban llamadas a ello, consiguiendo sin agresión renovar la opinión general modificando el gusto. Aquí, las artes visuales se superpondrán a las auditivas cobrando un mayor protagonismo, dado el enorme poder discursivo de la imagen. Un relato atractivo, aunque equívoco y diluido, a través del cual no hay conclusiones cerradas, sino intuiciones difíciles de verificar.

Si las artes a lo largo de la historia habían actuado como mecanismos de propaganda ahora, sin abandonar lo anterior, van a ser también vectores de manipulación. A partir del Romanticismo se exalta la libertad, el oscuro y legendario pasado medieval, pero por encima de todo, se busca la negación del Antiguo Régimen, declarado como lo antitético a la libertad de los pueblos. Una terminología que buscaba establecer diferencias entre los hombres, someterlos a un concepto general; el de pueblo, puesto al servicio de los emergentes nacionalismos europeos. Naciones que se esfuerzan en buscar su raíz identitaria en mitos anteriores a los señoríos, repúblicas y reinos de la Edad Moderna, llegando incluso a la

⁶ Es un hecho que la epistemología artística se consolida a lo largo del siglo XVIII, impulsada por el movimiento ilustrado. Es entonces cuando se fijan y definen tanto la crítica, como la estética y la historiografía artística. A partir de ese momento, el hecho artístico adquiere autonomía al centrar su estudio en las cualidades sensibles y la libertad del artista, obviando su significado representativo en relación con el momento que lo dio origen. En este sentido, el prof. Bozal advierte que: "aun existiendo escritos anteriores en los que se describe, enumera y reflexiona sobre la belleza, el arte, y el artista, estos no ofrecen sino propuestas fragmentarias y no será hasta el siglo XVIII cuando el hecho artístico adquiera su significado actual". Ver: BOZAL, V. I. *Historia de las Ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. II*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000, p. 21. TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Ed. Ténos, 2002, pp. 48-51. KRISTELLER, P. O. "The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics (II)" *Journal of the History of Ideas Vol. 13, No. 1* University of Pennsylvania Press (Enero, 1952), pp. 17-46.

⁷ KANT, I. *Crítica del Juicio*. (Edición y traducción Manuel García Morente) Madrid, Austral, 2013.



Fig. 2. Eugène Delacroix. *Moulay Abd-al-Rahman, sultán de Marruecos saliendo de su palacio de Meknes rodeado por sus guardias y sus principales oficiales, 1845. Museo des Augustins de Toulouse, Francia.*

negación de Occidente como primera fuerza civilizadora. En este contexto, de manera simultánea a lo citado, se conforma dentro de los estilos románticos la corriente Orientalista un modelo que procura la exaltación de otras sociedades y culturas, que amalgamadas en el término inconcreto de “oriente”⁸ consigue dotar de atractivo a todo aquello que se encuentra ajeno al progreso (fig. 2).

Oriente se hacía deseable al mostrarse como un paraíso perdido, ausente de la alienación a la que se habían visto sometidas las sociedades occidentales. Un mundo en el que no existía la prisa, donde el tiempo podía tocarse, ver cómo pasaba, cómo se detenía sin someterse al trabajo esclavizante, a la perturbación general de la sociedad.

Tales impresiones no determinaban un relato concreto, pues como se ha señalado, de haberse hecho así, una gran mayoría lo habría rechazado al

sentirse agredida en sus más profundos principios. Nada se formula, únicamente se insinúa mostrándonos en positivo un mundo diferente al nuestro en el que todo está iluminado en una sugerencia de verano, de calor, de riqueza, de calma, de lujo... Un mundo en el que todo es voluptuoso y en el que se esconde una sexualidad latente a través de las posturas de las mujeres y de sus transparentes trajes.

Podemos creer que lo que vemos forma parte de la verdad. No es así, se nos presenta una visión de recortes, de elementos varios que se integran de manera intencionada para actuar sobre la conciencia subjetiva del espectador. Delacroix, J. Louis Gérôme habían viajado a Egipto, pero otros como ocurre con Jean Gros o Ingres, ni siquiera habían salido de Francia. No era imprescindible pues al tratarse de la construcción de una utopía, la del sur, lo que había de hacerse no pasaba por la verdad, sino por una ficción sentida como tal. (fig. 3).

El movimiento, desarrollado a lo largo de un amplio periodo y una extensa geografía, irá depurando su discurso para acercarlo a un público cada vez más numeroso. Sus representaciones no requerían ya la presencia de un personaje heroico, como había sucedido en las pinturas de Jean-Leon Gérôme o Antoine-Jean Gros, ahora las escenas son cotidianas, algo que las acerca al público. Un intimismo en el que el espectador se siente confortado. Un tratamiento sugerente de la luz, que aclara y contrasta los



Fig. 3. Dominique Ingres. *La gran odalisca, 1814. Museo del Louvre, París, Francia.*

⁸ Oriente no es una realidad, no es un lugar concreto, es algo indeterminado cuya única certeza es que son “los otros”. Otros a los que desconocemos y se contraponen a nosotros, pero que intuimos mejores. En la construcción de esta visión mítica de oriente se sumaron diferentes intereses; publicitarios, geoestratégicos, económicos y comerciales todos ellos interpretados y recreados a partir de pulsiones culturales y artísticas.

colores, que difumina los contornos hasta conseguir esa sensación cálida y evocadora que puede verse en las obras de Mariano Fortuny, Antonio Fabrés o José Tapiro Baró. Un imaginario que seduce a occidente mediante el recuerdo nostálgico de tiempos pasados, empleando para ello una técnica pictórica moderna en la que se incorpora la pincelada y contraste tonal impresionista.

Se trata de una ficción controlada que se presenta como verídica, pero es falsa. Una ficción que seduce ante la belleza de aquellos patios en los que reposan las mujeres, esas calles, en las que apaciblemente tocan los músicos, y en general el ambiente sensual que conduce a pensar en oriente como un ámbito de excepción para los placeres erótico-amatorios. Una seducción que se constata también a través de la arquitectura, donde los palacios, chalets y casas en general, participan de la seducción exótica como puede verse en el pabellón real de Brighton de Jonh Nash (1823) (*fig. 4*), en las decoraciones orientales de gran cantidad de salones, o en los diseños de moda, anteriores a la Primera Guerra Mundial, de Paul Poiret.



Fig. 4. Jonh Nash. *Royal Brighton Pavilion*, s.XIX. Brighton, Inglaterra.

Sumado a esto está también el mito del Buen Salvaje formulado por Rousseau y el socialismo utópico que progresivamente se irá fortaleciendo a través del fauvismo y de artistas como Gauguin. De Oriente se pasará a la búsqueda de lo primitivo, lo africano, lo prehistórico, buscando lo inicial, lo no contaminado (*fig. 5*).

3. DESHUMANIZANDO EL ARTE

El primer tercio del siglo XX asume un programa extraño en el que mayoritariamente se abandona el naturalismo haciendo difícil el discernimiento del hecho artístico. La vanguardia en su conjunto funciona como un mecanismo de transmisión ideológica que pretende aislar al hombre de su cultura, historia y tradiciones. Un hecho que tempranamente fue detectado por José Ortega y Gasset al exponer en su ensayo sobre la deshumanización del arte⁹ que dichas obras, más allá de las formas a las que se sujetaban promovían una serie de principios que dividían a la sociedad en dos clases; aquella de los hombres egregios y la de los vulgares.

Se hace curioso que en el contexto inicial del siglo XX Ortega no hable de clases diferenciadas por el trabajo o el dinero, sosteniendo la volatilidad de dicha conformación, pues el dinero cambia fácilmente de manos. Lo que se ensayaba, y es opinión de Ortega, era fijar las clases adoptando para ello mecanismos más inconcretos, tal es la idea de cultura. El hombre culto se separaba del vulgar en el hecho de comprender y sentir una emoción consciente ante el nuevo arte, algo imposible para el otro que sentía su inferioridad mental. De esta forma la sociedad constituía una ordenada división, más perdurable, en función a unas supuestas capacidades intelectuales que se ponían de manifiesto mediante un cribado sencillo: exponerlos ante el nuevo arte.

Una clasificación que esconde criterios epigenéticos y hasta cierto punto antihumanistas, al considerar el ser y no el tener, como causa y justificación de clase. El discurso antihumanista, no era simplemente una diferente forma de expresión, un nuevo lenguaje. Se trataba de algo más profundo que daba la espalda a la naturaleza, rompiendo los parámetros de la representación tradicional. Este arte obviaba la vida, rehusando su representación concentrado en la reflexión meta-artística que buscaba en la textura, en el grosor del pigmento, en la intensidad y disonancias cromáticas, la esencia que le era propia.

El arte debía aspirar a ser pura obra, rompiendo el significado, la tradición cultural, tal y como se observa en el manifiesto futurista dictado por Ma-

⁹ ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*. Ed. Espasa Col Austral, Madrid, 2005.



Fig. 5. José Tapiro y Baró. *Retrato*, 1890. Colección particular. Barcelona, España.

rinetti¹⁰. El Futurismo ponía en igualdad a la Venus de Milo con una locomotora, expresando su abominación por el patrimonio que la historia había dejado, una rémora que, en opinión de este movimiento, impedía el avance a las naciones. Exaltados ante la velocidad la juventud y la guerra, los futuristas apostaban por romper el cordón umbilical que unía el pasado con el presente. No eran los únicos, pues si profundizamos mirando en perspectiva, la

vanguardia en su conjunto actuaba como un movimiento revolucionario contracultural que pretendía desarraigar a la sociedad de su pasado. Cubismo, Fauvismo, Orfismo... se diferenciaban en sus modelizaciones formales pero no, en sus causas esenciales¹¹.

Continuaba Ortega subrayando la vaciedad del discurso que, convertido casi en juego, no reflejaba sino los pretextos de una sociedad infantilizada, atraída por algo nuevo pero carente de profundidad. El arte daba muestras de pretender llegar a ser algo sin transcendencia, sin metas precisas, con fronteras desdibujadas y en oposición al pasado. A su juicio, no se trataba de variaciones inocuas, intuyendo por detrás una estrategia para transformar al hombre al dejarle desasistido de su propia cultura. Literalmente escribe: *en este ataque al pasado artístico, nos sobrecoge una visión extraña, de gigante dramatismo. Porque, al fin y al cabo, al agredir al arte pasado, tan en general, es revolverse contra el Arte mismo, pues ¿qué otra cosa es concretamente el arte sino el que se ha hecho hasta aquí? Pero, ¿es que, entonces, bajo la máscara de amor al arte puro se esconde hartazgo del arte, odio al arte? ¿Cómo sería posible? Odio al arte no puede surgir sino dónde domina también odio a la ciencia, odio al Estado, odio, en suma, a la cultura toda*¹².

De toda la vanguardia fue el movimiento Dadaísta el más revolucionario al admitir la totalidad como arte. Todo era susceptible de ser arte, solo había que descontextualizarlo como hará Marcel Duchamp con sus ready-mades. Lo que estaba desarrollándose a nivel artístico era lo que Kant había concluido al hablar de la belleza¹³. Si aquella era definida a partir de la forma, cualquier forma podía ser bella, Lo único que se precisaba para que ésta funcionara como premisa estética era descontextualizarla, aislarla. Siguiendo el mismo mecanismo todo objeto podía ser arte y en consecuencia, susci-

¹⁰ “Le Figaro”, 20 de febrero de 1909. F. Tommaso Marinetti Primer Manifiesto Futurista. Puede accederse al texto completo en: http://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_del_Futurismo

¹¹ Son muchos los manifiestos que se publicaron en los primeros años del siglo XX y que definen el diverso universo del periodo de entreguerras. El manifiesto cubista escrito por Guillaume Apollinaire en 1907, y seguido por Picasso, Braque, y posteriormente Juan Gris. En 1917 el manifiesto neoplástico de Stijl, con Piet Mondrian y Theo van Doesburg. En 1918 el primer manifiesto dadaísta de Tristan Tzara. En 1924 el manifiesto surrealista con André Bretón etc. Para más información: BRIHUEGA, J. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*. Madrid, Cátedra, 1979. CHIPP, HERSHEL, B. (ed.) *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, Akal, 1995. CIRLOT, L. (ed.), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1993.

¹² ORTEGA Y GASSET, J. (Madrid, 2005) p. 84.

¹³ Para Kant lo bello es: aquello que sin concepto se representa como objeto de satisfacción universal.

tar la emoción estética, lo único que se precisaba era retirarlo de su contexto (fig. 6).



Fig. 6. Marcel Duchamp. *Fuente*, 1917. Museo Arte Moderno de San Francisco, E.E.U.U.

Así, una rueda de bicicleta o un urinario, se transustanciaban en arte al enajenarse de su ámbito funcional. Deriva de esto, aunque no se ha querido considerar, que el artista deja de ser creador, puesto que esta potestad, la de crear, es reemplazada por la de organizar materiales dispares, tras privarlos de la función que los condiciona. Por tanto, la creación no sería la conformación de modelos, sino el nuevo orden dado a una serie de elementos tras eliminar el concepto que les era propio a cada uno de ellos. Es lo que sucede al coger el aire y encapsularlo en una ampolla. Al extraerlo de su “significado” lo dejamos en mero icono “significante”, lo convertimos en simple forma a la que se adhiere una resonancia simbólica que le otorga el carisma de ser un producto artístico como se ve en la pieza *Aire de París* de Duchamp (fig. 7). La memoria perceptiva de algo inexistente pero que hemos poetizado. Una disolución de límites pone en controversia el arte y lo sagrado. El *Aire de París* es una circunstancia mitificada, una reliquia profana que invierte las direcciones de materia *vs.* mito propia del arte y la de mito *vs.* materia que corresponde a las reliquias¹⁴.

Con todo se compone una supuesta narrativa que tampoco es dada por el artista, sino que ante la privación de un concepto cerrado, se gesta por

parte del propio receptor. Así será el espectador y las más de las veces el crítico, quien a partir de sus experiencias concrete el discurso. Una alternativa profundamente confusa que se sujeta en apreciaciones subjetivas y en la mayoría de los casos, alejada de la mente del artista.

Al no precisar el arte de significado, pues así se ha señalado, restan únicamente sensaciones, que cuanto más simples y cercanas al espectador resultarán más placenteras. Se trata de una corrupción intelectual, bastante más peligrosa que otro tipo de corrupciones. Las ideas nos conforman y degradarlas conduce a borrar nuestro discernimiento, algo necesario para ejercer la libertad. Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial tal circunstancia fue maquillándose haciendo entender a las mayorías, escasamente formadas, la necesidad de democratizar el arte y la cultura. La derivada, cada vez más rápida en su evolución, promovió un arte, o si se prefiere, unos artefactos que buscaban una complacencia democrática haciendo pensar que cualquier ocurrencia alcanzaba el mismo rango que una reflexión profunda. Puro nihilismo que no ayuda al progreso del hombre, haciéndole entender que el esfuerzo y la competencia eran prescindibles.

4. MARCA Y CONSUMO

El desprecio por lo memorable y la adhesión a lo ordinario será la característica de la segunda vanguardia. En plena guerra fría, con una sociedad que progresivamente va conquistando el confort, no procedía el enfrentamiento directo con el espectador. Debía hacerse una revolución silenciosa, blanda, en la que la cultura dejara paso a la contracultura en una especie de vaivén, de movimiento suave para adormecer, de música callada como los acompañados silencios de la obra que John Cage alumbrara en 1952: 4:33’.

No podía hacerse de otro modo, los modernos revolucionarios eran burgueses de buenas familias, no artistas malditos fuera del establishment. Ellos estaban dentro jugando a la transgresión, pues como apuntara Cohn Bendit *Hay una sola razón para ser revolucionario: es la mejor forma de vivir*. La confusión de la libertad con una vaga idea libertaria y la

¹⁴ Sobre este punto ver: PORRAS GIL, M.C. “Sagrados fragmentos. Arte y protocolo en torno a las reliquias” En: *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón, Ed. Trea, 2018, pp. 227-246.



Fig. 7. Marcel Duchamp. *Air de Paris*, 1919/1964. Centro Pompidou. París, Francia.

seguridad de que sus derechos estaban exentos de cargas, consideraban que el único deber del hombre era ser feliz... Soflamos que se irán reforzando con imágenes conocidas pues comienza a funcionar el relato a partir de una o varias imágenes simples y muy reconocibles.

Para ser revolucionario, no era necesario salir del entorno de confort. Lo cotidiano, aquello que de manera habitual formaba parte del devenir diario se introduce en el arte y los museos a partir del Pop art. Roy Lichtenstein realiza sus pinturas imitando la cuatricomía de las viñetas de los cómics juveniles (fig. 8) Robert Rauschenberg evoca el cartel político en sus collages, Jaspers Johns procede repitiendo una sobre otra, la bandera americana o reproduciendo a gran escala el sello preceptivo en las aduanas para los productos llegados del exterior.

Desde el purismo más estricto, se hace difícil enmarcar tales obras dentro del concepto convencional



Fig. 8. Roy Lichtenstein. *M-Maybe*, 1965. Museo Ludwig Colonia, Alemania.

de creación, tampoco de inspiración, siendo el término más preciso el de apropiación. Tomar imágenes reconocidas y proceder con ellas replicándolas, caso de Jaspers Johns, acumulándolas como sucede en Rauschenberg o simplemente adaptándolas a un formato más grande como ya en la década de los años 80-89, hará Richard Prince con los fotogramas del anuncio de Marlboro, tituladas como *Untitled cowboy* (fig. 9) cuya primera imagen se vendió por un millón de dólares¹⁵.

Volviendo al Pop art, la conocida caja de *Brillo Box* redefinida como arte por A. Warhol e icono de dicha tendencia, no era más que un objeto cotidiano de cualquier hogar americano de la década de los setenta. Algo semejante a reivindicar hoy como piezas de museo el tubo de Colgate o el paquete de detergente Bosque Verde y Justificar su entidad artística en su replicación, o en las alteraciones cromáticas que pudieran hacerse, no puede ser argumento serio ni creíble.

¹⁵ sobre este autor https://es.m.wikipedia.org/wiki/Richard_Prince también puede consultarse su propia página web. www.richardprince.com En relación a la obra citada, ésta puede verse en: www.metmuseum.org www.mbphoto.com/news/2 www.artsy.net/article/artsy-editorial-richard-prince



Fig. 9. Richard Prince. *Untitled cowboy* Fotograma del anuncio de Marlboro, 1989.

El arte contemporáneo buscaba sorpresa, no emoción y su objetivo, cada vez más alejado de la aspiración de trascendencia, se refugiaba en cierta transgresión pueril que constantemente debía cambiar a fin de mantener la sorpresa del espectador y con ella, la necesidad de consumo.

La falta de discurso y trascendencia convertirán a estas acciones o intervenciones nominadas como arte, en consumibles. Marcas de glamour intelectual, o producciones culturales dentro de la idea difusa con que se identifica el término¹⁶. Precisamente se trata de eso, de otro producto más de consumo al que incluso en ocasiones se cambia de nombre, pues el de Arte lo hace demasiado solemne, pasando a llamarse producto o creación cultural. La cristalizada denominación no es accidental, así por ejemplo, Warhol no fue nunca un artista en la magnitud del término, sino una marca producida en La Factoría¹⁷ y promocionada a través de la imagen de dicho personaje. De hecho, la mayoría de las piezas “Warhol” estaban producidas por un equipo al que él ni siquiera dirigía. Sin embargo, el que fuera un personaje mediático le impregnaba de un aura intelectual y artística que santificaba cualquier objeto firmado con su nombre.

La marca era lo importante, y para lograrlo era determinante la creación del artista perfectamente diferenciado del resto de los humanos. Warhol era excéntrico, vivía la noche de manera compulsiva, acudía a platós de televisión y en ocasiones participó en cameos en algunas de las series de entretenimiento más exitosas de aquellos años como era el caso del *Crucero del Amor*, aquí conocida como *Vacaciones en el mar*.

La apuesta funcionó y Warhol instaló una revolución vanguardista Light, una versión para niños, ausente de ideas y de consumo fácil, convirtiendo la contracultura en cultura de masas. No había que pretender transformar el mundo dinamitando lo existente como había procedido la vanguardia histórica. En su opinión, había que comprender el mundo y amarlo, disfrutar lo que era: un espacio dominado por el consumo, la publicidad y los medios de comunicación de masas. El arte debía adaptarse a la realidad y dirigirse a las masas que por definición incultas y anodinas.

Podemos pensar que este proceso, el de crear artistas que en realidad constituyen una marca fue una circunstancia anecdótica. No, en realidad se trató de una estrategia calculada para la extensión y circulación de esa revolución silente que ha ido modificando las metas del hombre, privándolo de los altos valores que fijaban el conocimiento en general y el arte en particular. En primer lugar, al introducir en el significado de saber, de cultura, lo que es ordinario, cotidiano, sin relevancia. Poniendo al mismo nivel el *Rapto de las Sabinas* que una lata de sopa de tomate. Algo parecido a si pusiéramos en base de igualdad, la fórmula de la relatividad de Einstein con la suma del ticket de pago de un supermercado.

Todo forma parte de la vida del hombre, pero no podemos otorgar el mismo rango a acciones dispares en forma y fondo. Ello constituye una segunda derivada la de concluir que todo puede ser arte: y si todo puede ser arte ¿qué sentido tiene el artista? Es un hecho que, si seguimos al pie de la letra este

¹⁶ En este sentido es muy recomendable el texto de Gustavo Bueno, *El mito de la cultura*, en el que se analiza el término de cultura que difiere del concepto conocimiento racional crítico al que sustituye. La cultura tal y como se nos presenta es acrítica, difusa y sometida a los medios de comunicación y los poderes que no precisan la censura pues son ellos los que delimitan y trazan previamente los cauces por los que debe desarrollarse. En definitiva, se trata de un mito oscuro que lejos de ayudar a la conquista de la libertad reflexiva inculca en la sociedad una idiocia servil. BUENO, G. *El mito de la cultura*. Ed. Barcelona, Prensa Ibérica, 2004.

¹⁷ La Factoría era el estudio en que trabajaba Warhol. Un edificio de cinco plantas en la calle 33 este de Nueva York para fabricar productos artísticos.

razonamiento, todos seríamos artistas y en idéntica calidad. Aquí nace la excepción, una nueva teorización sobre el arte que formulada por George Dickie, se conoce como “teoría institucional” y pone de manifiesto que no todos estamos llamados a crear arte, pues: *algo llega a ser obra de arte cuando una persona o personas actuando de parte de una cierta institución social (el mundo del arte) le ha conferido el estatuto de candidato para la apreciación*¹⁸. Y dado que en ese exclusivo mundo del arte se incluyen artistas, marchantes, críticos, coleccionistas e historiadores del arte entre otros, el más cualificado a la hora de opinar es el propio artista. La última vuelta de tuerca es definir el arte por lo que el artista considera, es decir: Arte es lo que el artista dice que es Arte, definición que recuerda bastante a “porque lo digo yo y basta” ¿Qué razonamiento, podemos añadir? ciertamente ninguno.

No nos engañemos, la afirmación rezuma autoridad, incluso autoritarismo: yo sanciono qué es y qué no es arte porque soy artista. Es que, ¿ser artista hace omnímoda a dicha “casta”? ¿Ser artista otorga a quienes detentan tal título, un don sagrado de clarividencia? Y más importante ¿cómo se llega a ser artista? No me vale la tenencia de un título que, si bien reconoce ciertos saberes y competencias, no responde a la imaginación creativa que se presupone necesaria a un artista. De facto, una persona puede tener notables conocimientos de escultura y no saber esculpir, de pintura y no saber pintar, o de gramática y no saber escribir. Podemos pensar entonces que el ser artista viene de nacimiento, como don necesario a su ejercicio, o simplemente basta con reconocerse en ello. A poco que investiguemos veremos la importancia de esta última razón la auto creencia de uno como artista, su presentación diferenciada del resto y sobre todo, la acción de galeristas y casas de subastas. En esencia creer y crearse, promocionarse y vender.

Sin embargo, el que arte sea aquello que decide un artista, fue acogido con fervor religioso, blindando a los etiquetados como “artistas” de cualquier crítica. Cómo se puede criticar algo excelso, transustanciado por un “sacerdos de la cultura”, hacerlo

supondría ingresar en un grupo peligroso y repudiado, los “herejes”. Libres pues de cualquier interferencia artistas como Bruce Nauman, comenzaron a considerar que si ellos eran quienes dictaban y creaban el arte, podían considerar también todas sus acciones como tal. De esta forma, sin nada más que hacer, se dedicó a fotografiar su vida más cotidiana. En el espejo mientras se afeitaba, al periódico que leía, al café que tomaba por la mañana, a la mancha de café que dejaba en el mantel porque éste estaba caliente... fotos que no tuvo problema en exponer puesto que si el artista ungía todo lo que tocaba de Arte, él mismo lo era¹⁹.

La condición narcisista que puede verse en Bruce Nauman ha saltado a la sociedad en general. Los selfies son esto mismo, fotografiamos nuestros pies, el café que vamos a tomar, ridículos gestos ante cualquier cosa y lo peor, lo exponemos en lo que son también galerías, pues instagram, Facebook y otras redes funcionan como tales. ¿Creemos que nuestra vida, en la mayoría de los casos bastante afín a la del resto, por no decir anodina, es digna de ser contemplada? Creo que lo hacemos por mimesis, por ese silencioso aprendizaje que sin saberlo estamos cursando.

Hacer de nuestra propia vida un Happening es alejarnos de ella, virtualizarla, dejarla en una cáscara privada de espíritu, ser insolentes con la realidad, en una palabra, volvernos idiotas²⁰. Algo de esto hay en muestras como las que lleva a cabo el artista Toni Marioni (*fig. 10*) cuya excelencia creativa consiste en dejarse ver en las galerías californianas tomando cerveza y charlando con los amigos, dado que para él: *Beber cerveza con los amigos es la forma más elevada de arte*²¹.

Pero ya, ni siquiera es necesario que el artista coma, beba o departa, el vacío puede llenarlo todo. A la muda música de 4:33', en este momento se agrega la experiencia estética del vacío, que puede incentivar ante la falta de distracciones la capacidad relacional del hombre. La muestra *Tributo al vacío* celebrada en el Centro Pompidou de París en 2009 experimentaba dicho ámbito, tal vez inspirada en

¹⁸ DICKIE, G. *Aesthetics: And Introduction*. Ed Pegasus, Indianápolis, 1971, p.101.

¹⁹ GRANÉS C. (Madrid, 2011) pp. 344-345.

²⁰ Empleo el término Idiota en el sentido Griego del mismo, reconociendo al sujeto que está únicamente a sí mismo, por tanto ajeno a lo que le rodea, ajeno a la realidad que lo envuelve.

²¹ GRANÉS, C. (Madrid, 2011) p. 346.



Fig. 10. Toni Marioni. “Tomar cerveza con los amigos es la forma más elevada de arte”, 1970. La obra consta de una barra en la que se sirve exclusivamente cerveza y dos mesas con sillas alrededor para sentarse.

el texto de Raoul Vaneigem escrito en 1967²² en el que dicho autor realizaba un análisis del sistema capitalista y de la reducción del mundo a simple mercancía.

5. DEL CONSUMO DE “CHUCHES” AL INFRAMUNDO

La decadencia de las sociedades no suele provenir de la carencia, con mayor frecuencia nace del exceso. Todos sabemos que el consumismo, que no afecta únicamente a lo material, es un depresor de la inteligencia crítica, infantiliza a la sociedad haciendo que ésta considere tan solo lo superficial, las tendencias, lo inmediato, lo que suscita sorpresa, lo extraño... pero solo por un rato, pues lo raro se vuelve familiar si nos afecta por un tiempo.

Esta puerilidad afin a todo occidente es lo que lleva a Koons a afirmar que si la gente quiere chuches démosles chuches (fig. 11). Así define a sus obras, como chuches, y ciertamente lo parecen.

¿Qué sesuda reflexión puede haber detrás de ese perrito copia del que hacen con globos los feriantes? ¿Cuál el mensaje del brillante corazón rojo que pende de un lacito dorado...? ¿Podemos señalar que hay en estas creaciones algo memorable, algo que nos vincule a la historia, al pensamiento anterior, algo que nos abra puertas al futuro? Temo que no. Ahora bien, sus formas sus colores no nos molestan, son agradables, no contienen nada, pero precisamente por ello, su “no mensaje” no nos agrade.



Fig. 11. Jeff Koons. *Tulipanes*, 1995/2004. Guggenheim Bilbao, España.

Occidente en su conjunto está dominado por lo que Gustavo Bueno define como “Pensamineto Alicia”, un constructo sin profundidad alguna pero envuelto en vapores de nubes color pastel. Una sociedad ociosa y por ello mismo, muy temerosa, a la que le asustan las emociones y teme cualquier compromiso no solo con otras personas sino con él mismo individuo. Un caldo de cultivo óptimo para que el arte prosiga su tránsito hacia la nada, rompiendo su propia esencia que tal y como la definió Eugenio Trias es un frágil equilibrio entre lo bello y lo siniestro²³. Es un hecho que el arte ha fractu-

²² VANEIGEM, R. *Tratado del saber vivir para uso de las nuevas generaciones*. (1967) Ed. Anagrama, Barcelona, 2006.

²³ TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1982. En este texto desarrolla la teoría del límite en el campo de la estética y del arte. Al respecto en sus conclusiones explica literalmente la presencia del caos intersticiada en la propia belleza: *La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos. El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que «a punto está» de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte –el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores– se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya «última palabra» de la obra artística –ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva–. Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción.* En posteriores ensayos recurre insistentemente en el tránsito simultáneo que debe acompañar al hecho artístico. Ver: *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Barcelona, Ed Destino, 2001, p. 174.

rado dicho equilibrio corrompiendo la materialización de lo bello, probablemente porque su totalidad nos desborda. En paralelo, la acepción “bello” ha ido degradándose sustituida por otros términos más inócuos; bonito, gracioso, mono, llegando en la actualidad a emplear el de “cuqui”. Tanto el corazón de Koons, como su perrito quedarían fuera del término bello correspondiéndoles en todo caso el de mono o cuqui. Son piezas insignificantes ajenas a lo que Trias apunta como arte (fig. 12).



Fig 12. Jeff Koons. *Hanging Heart*, 1994.

Como contrapartida, lo siniestro que siguiendo a Trias es lo oculto que se nos desvela, también ha sufrido a partir de la vanguardia una alteración sustancial, que lleva a entenderlo no como sugerencia latente, sino como único estrato visible²⁴. El arte debe ser una realidad poliédrica, conteniendo en su unidad una multitud de signos significantes que permiten de manera simultánea múltiples lecturas. Poner en crítica, denunciar, sacudir al público forma parte de su diálogo pero no haciéndolo exclusivo.

Lo siniestro siempre ha formado parte como llamada de atención, como crítica, pero sustentar el arte apalancado únicamente en ello, ha sido otra forma de introducir ideología y de llevar a cabo

cierto activismo político, no exento en ocasiones de violencia, protegido bajo el paraguas del arte y la cultura. Es lo que ocurrió con el movimiento denominado Accionismo Vienes, movimiento que poco tenía de artístico y cultural, aunque se amparase en ello para acelerar sus metas. Arrojar excrementos al público, orinar en un escenario, eyacular, o azotar a una mujer, no es arte. Lo sorprendente de todo ello es que a Otto Muehl y Günter Brus, sus más activos miembros, no les llevaron a la cárcel por nada de lo dicho, eso era libertad artística, sino por irreverencia ante los símbolos nacionales austriacos²⁵

Por otra parte, abundar en lo siniestro sin contención puede causar desagrado, incluso asco, sensación está última que en opinión de Trias es lo único que el arte no puede ocasionar. Los Accionistas celebraban, la transgresión, el horror, la abyección dando pábulo al odio que sentían por la humanidad al completo. Otto Muehl no ocultaba esto último gritando en sus actos “estoy lleno de odio hacia todo lo que lleva cara humana” Sus Happenings parecían elevarse a la categoría de rituales satánicos con excrementos, tampones usados, animales degollados, latigazos, sexo, hombres colgados de cruces...un terreno que tal y como señala Granés era el cenagal de la abyección y la deshumanización²⁶.

En la misma línea, Marina Abramovic²⁷ y su pareja, Hermann Nitsch quien en 1969 presenta su performance *María Concepción*, transgresión en la que se mezclaba lo religioso, lo sexual a través de cuerpos atados a cruces, rociados de excrementos, intestinos de animales y sangre. Gina Pane conocida desde 1970 por sus estetizaciones de protesta política iniciadas en la década de los setenta. Una de las más conocidas es la *Escalade non anesthésiée*, 1971 una escalera con peldaños formados por cuchillas por la que ascendía la artista provocándose profun-

²⁴ El equilibrio del que habla Eugenio Trias deja en primer término visible lo bello, debajo circula lo oculto (siniestro) algo que se va descubriendo, que encierra un cierto caos, cierta demolición y crítica. Es el sustrato oculto de lo dionisiaco como oposición a lo apolíneo y es a través de esta dialéctica dónde se conforma el arte. Si suprimimos uno de estas variables eliminamos el arte, al privarlo en un caso del atractivo que es propio de la belleza, si lo que suprimimos es lo siniestro perdemos la profundidad discursiva.

²⁵ Recoge Carlos Granés como Günter Brus se pegaba clavos en la cabeza y cuchillas en la piel, fantaseaba con meterse un alambre en la uretra y producirse el mayor daño posible .en 1968 con su acción 30 *Locura total* sobrepasó todos los límites se rasgó el muslo con una cuchilla de afeitar y defecó ante ante el público revolcándose en sus propias heces. La acción completa en: GRANÉS, C. (Madrid, 2011) p. 309.

²⁶ GRANÉS, C. (Madrid, 2011) p. 402.

²⁷ PIQUERAS, G, “La muerte a través del accionismo. Los rituales de sacrificio en las obras de Hermann Nitsch Marina Abramovic” *Herejía y belleza. Lo sagrado y lo profano, nº 8* Asociación cultural Mentenebre y Asociación cultural, Besarilla. 2020, p.36-42. Del mismo autor, *Muerte y expresión artística. La vivencia de la muerte y su repercusión en el arte europeo del siglo XX*. Universitat politècnica de Valencia, 2017.

dos cortes. En 1973 *Acción sentimental*, en la que ésta se cortaba con una cuchilla la palma de la mano izquierda dejando que su sangre resbalase entre los dedos. *Psyché* 1974, dónde se hacía una herida en cruz sobre el vientre, o *Cuerpo presente* 1975, acción que daba inicio cortándose la parte superior del pie con una cuchilla de afeitar, continuaba caminando a fin de dejar sus huellas dentro de un reguero de sangre y finalizaba caminando descalza, mientras la herida seguía sangrando, por un circuito de brasas ardientes.

Lo que debe llamar la atención es la conversión del cuerpo en soporte. Body art que progresivamente, mediante actos más o menos intensos acostumbra al espectador a ilustrarlo, lacerarlo, deformarlo o hibridarlo, transformando la naturaleza humana en una imagen quimérica o en un ciber. Es lo que sugiere la artista francesa Orlan (*fig. 13*) quien transforma su rostro a través de múltiples intervenciones quirúrgicas en las que mediante implantes estratégicamente distribuidos busca la construcción de identidades múltiples²⁸. Protesta política mediante amputaciones o implantes es lo que fotografía el artista Sterlac, mostrando la oreja adherida a su brazo²⁹, o Pierre Pinoncelli quien en 2005 en el V festival de performance de Cali sorprendió con: *Un dedo para Ingrid*, proceso en el que el mismo amputaba uno de los dedos de su mano izquierda³⁰.

Lo humano, el propio cuerpo parece hacerse incómodo, promoviendo otra modelización del mismo. Transformar lo humano insertar elementos dónde no corresponde o que no corresponden, parecen tender a transformar la iconografía inoculando en nuestra mente la imagen de humanoides robotizados, cuando no de muertos que laten alrededor nuestro como hace el alemán von Hagens con sus cadáveres plastimetados³¹, o el estadounidense Damien Hirst con sus animales introducidos en cubetas de aldehidos³².



Fig. 13. Orlan. *Auto-Hibridación precolombina*, 1998.

Muchas de estas obras y/o acciones suscitan serias dudas sobre su etiología artística. Es posible que la anunciada muerte del arte augurada por Hegel no esté muy lejos o puede, que lo que seguimos considerando arte no sea tal, habiendo éste migrado a otros ámbitos. Tal vez corresponda al siglo XXI regresar al concepto de Tecné griego, entendiendo el arte como un proceso sujeto a conocimientos y normas. Un modelo más inclusivo en cuanto abriría sus límites hacia otras muchas manifestaciones y

²⁸ Sobre la artista: [https://es.wikipedia.org/wiki/Orlan_\(artista\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Orlan_(artista))

Su página Web, no está abierta al público en general al considerarse delicado su contenido.

²⁹ La oreja, implantada en 2007 era un órgano cultivado con células lo que hizo que su experimento recibiese una reseña en la revista científica BMJ y paralelamente en 2008, fuese nombrado Miembro Senior en Investigación y Artista en Residencia, en los Laboratorios Auditivos MARCS de la Universidad de Sídney Occidental, Australia. Sobre el artista: <https://es.wikipedia.org/wiki/Stelarc>

³⁰ Sobre el artista: https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Pinoncelli

Sobre la obra y el V Festival de Cali: <https://www.soho.co/historias/articulo/la-amputacion-como-una-de-las-bellas-artes-por-ricardo-abdallah/33255>

³¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Gunther_von_Hagens

³² https://es.wikipedia.org/wiki/Damien_Hirst

posibilitaría el concepto de obra plural, ahormada por un equipo y no por un único nombre.

Muchas realizaciones consideradas como arte se adhieren a este modelo. El cine por ejemplo es una obra plural, ajustada a unos principios, conocimientos y normas, pues de otra forma lo múltiple se haría imposible. Por otra parte, si bien el concepto de Arte ha de mantener su significado abierto, no es menos cierto que su sustanciación no puede ser ilimitada pues carecer de fronteras significaría atrofiarlo y destruirlo.

Abierto no es sinónimo de arbitrario y pretender eliminar todo significado supone una manobra de empobrecimiento total. Como todo lenguaje éste debe partir de un mensaje entendido por todos sobre el que posteriormente cada individuo pueda introducir matices de diverso signo y sentido. Esto puede parecer contradictorio, pero no lo es. Pensemos en el lenguaje convencional, nuestro idioma, que para significar debe someterse a reglas gramaticales, semánticas, lingüísticas... de otra forma no entenderíamos, por tanto, no conseguiría transmitir nada. Otra cosa diferente es el contenido, este sí es ilimitado y puede transitar a diferentes profundidades intelectivas gracias a las normas que lo hacen inteligible.

Diluir el mensaje es cercenar el pensamiento y esto es lo que llevamos haciendo a través del arte y en los últimos años y a través de la propia lengua, instalando un neolenguaje que modifica los contenidos, los altera y vacía. La oquedad en la que está derivando el lenguaje, hasta ahora el pilar más sólido que tenía occidente, pasa por la afectación de su representación gráfica; la escritura. De un tiempo a esta parte, ésta ha ido admitiendo una sustitución de las palabras por signos, amparada en una rapidez necesaria. A más, se ha sumado con la aparición de redes como whatsapp el remplazo de estos signos por emojis.

El emoji no es una palabra es supuestamente la expresión de un estado de ánimo, de un sentimiento en el que el dibujito, como un parco ideograma, nos acerca a dicha sensación de forma simpática.

Todos hemos empleado los emojis, son monísimos, sin darnos cuenta que se trata de un modelo lingüístico precario con sentimientos vaciados que no nos comprometen. Pero se da el caso, que incluso cuando empleamos el lenguaje convencional nos asusta la claridad, la precisión, el término exacto de las cosas y por eso matizamos y edulcoramos los mensajes con el empleo masivo de diminutivos. Comemos “ensaladitas”, “patatitas”, nos quitamos los “moquitos”, vamos de “compritas” o nos ponemos “malitos”. Nos asusta pensar, saber, nos asusta calificar, tememos no vibrar al unísono con la masa porque nos hemos convertido en eso; en masa.

No es incierto lo que afirma Yves Michaud en el caso de las artes³³. Hemos perdido el arte y en su sustitución procedemos a artistizar todo, de ahí que nos hable de un estado vaporoso de las artes, un estado que impregna de manera difusa la totalidad sin que se materialice en nada. En el caso que nos ocupa, el de las artes, no estamos en “la modernidad líquida” de la que nos habla Zigmund Bauman³⁴, sino en un estadio gaseoso, para pasar en breve a una ficción inducida. Se trata de un cambio de era que tal y cómo sugiere Michaud busca no el arte sino la “experiencia estética”. “*Ya es tiempo de reconocer que hemos entrado a otro mundo de la experiencia estética y del arte, un mundo en el que la experiencia estética tiende a colorear la totalidad de las experiencias y las formas de vida deben presentarse con la huella de la belleza, un mundo en el que el arte se vuelve perfume o adorno*”³⁵.

6. LA VERDAD INDUCIDA Y EL FIN DEL HUMANISMO

Adoramos la ciencia sin saber demasiado de ella y no cabe negar que muchos de los resultados que nos presenta resultan fascinantes. Hace poco más de dos años en la primavera de 2018, gracias al trabajo en equipo de ingenieros, físicos de la empresa americana *Base Hologram* se llegó a conseguir la sugestión virtual de María Callas (*fig. 14*). No solo eso, María Callas, muerta desde 1977, volvió a actuar en los escenarios de los principales teatros de Europa.

³³ MICHAUD Y. *El Arte en estado gaseoso*. México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2007.

³⁴ BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999. En la misma línea: *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013.

³⁵ MICHAUD Y. (México, 2007) p. 18.



Fig. 14. Cartel anunciando la gira de María Callas (virtual).

Quiénes asistieron a su debut de regreso, eran conscientes de que María no estaba entre nosotros. Sin embargo, aun siendo consecuentes con ello, su presencia era difícil de negar. La diva cantaba acompañada por una orquesta real, perfectamente sincronizada. Se movía por el escenario luciendo diferentes trajes y para colmo, al final de su actuación lanzaba con sus manos una especie de confetti que caía sobre los espectadores. Aquello, aun no siéndolo, era real.

El evento citado, no es la primera experiencia en este sentido, actores muertos en pleno rodaje que terminan el trabajo gracias a la modelización de un avatar que los reemplaza como sucedió con Paul Walker en *Furious 7*, como ocurre con algunos de los personajes de *Iron Man* (2012), que han sido generados por CGI (Computer Generated Imagery), o en la última entrega de *Star Wars*, *Rogue One*, donde se rescata a Moff Tarkin, interpretado en 1977 por Peter Cushing, fallecido en 1994.

Podría continuarse la lista de estas producciones que suplen en el cine el hacer de los actores y que los percibimos de manera parecida. Al fin y al cabo, la imagen proyectada o en una pantalla es igualmente "falsa" en el caso de provenir de una persona de carne y hueso, o de una secuencia de algoritmos. Sin embargo, lo realmente inquietante es cuando una imagen se presenta como real, como un ser humano y una gran cantidad de adolescentes y jóvenes la perciben como real, intentan emularla tanto en sus acciones, como en su físico.

Miku Hatsume la cantante japonesa con mayor número de fans, no es otra cosa que un dibujo con estética manga corporizado a partir de la proyección hologramática que recoge una biblioteca de

voz para interpretar sus temas (fig. 15). Miku llena estadios y seduce con sus largas coletas turquesa, sus movimientos y sus melodías estudiadas para satisfacer a una gran mayoría y que además admite actualizaciones de software para readaptarse a las tendencias y gustos de cada momento. Nacida en agosto de 2007, su vida se mimetiza con la de cualquier adolescente nipón, ella tiene su página de Facebook dónde cuenta lo que es, cómo piensa, lo que le preocupa, Twitter, e Instagram donde cuelga sus fotos y las que se hace con sus amigos, o lo que vive al lado de sus compañeros musicales; Luka Megurine, Rin Kagamine y Len (también virtuales).

Esta monería que nos hace sonreír, no es en sí tan inocente. Detrás se esconde un peligro que no podemos dejar pasar por alto, enajenar a una población cada vez mayor de la realidad. Puede suceder que estos se instalen en una esfera imaginaria que proporcione cierto placer pero que impida el desarrollo completo de las potencias propiamente humanas. Esta esfera, aunque no queramos verla, no dista de las sensaciones producidas por ciertas drogas. Me atrevería a decir que incluso puede resultar más peligrosa al no observar su peligro directamente en la salud física, ni percibir su activa acción psicológica al promover una disfunción psicótica.

Hace años pasó algo parecido con los tamagochi una mascota virtual que se atendía dándole de comer, limpiando sus excrementos virtuales y a su muerte, también virtual, llorando sobre el dispositivo lágrimas reales. Incluso, muchos de los dueños de estas maquinitas de compañía llegaron a comprar y no virtualmente, espacios en cementerios creados ex profeso para el descanso eterno.

Lo que tenemos delante de nuestros ojos es corregida y aumentada la caverna de Platón. Aquellos hombres encadenados que estimaban como realidad verdadera lo que no eran sino sombras reflejadas en una pared. Hoy en lugar de sombras tenemos este tipo de tecnología, ficciones muy vívidas que requieren para diferenciarlas una notable capacidad de raciocinio y una inmensa capacidad crítica que impida que nos manipulen.

Hemos visto como de manera silenciosa las imágenes instrumentalizadas pueden ir modificando nuestra conciencia, Podemos pensar que la solución viene de oriente y las culturas primitivas, entendiéndolo que occidente ha conquistado estadios de civilización que no interesan. Podemos creer que



Fig. 15. Fotografía de un concierto en directo de Miku. Publicada en ABC cultura el 27/09/2019 para anunciar el concierto a celebrar el 28 de enero de 2020 en el Saint Jordi Club, Barcelona.

lo importante del arte no es lo humano, sino su esencia específica, el material, la textura... podemos entender que la única salvación es apostasiar de la historia, del arte, balbucear en vez de argumentar el pensamiento. Se nos puede hacer creer que la única verdad es subjetiva sin darnos cuenta que la subjetividad se agota en nosotros mismos y contribuye a nuestro aislamiento.

Podemos pensar que la tecnología nos conecta y es así, pero también puede aislarnos y hacernos perder nuestro componente netamente humano reemplazándolo por un avatar. Muchos de nuestros adolescentes se sumergen en los juegos de ordenador a través de una figura que los replica como son, o cómo quieren ser. Este avatar llega a dominarlos haciéndoles perder la consciencia de la realidad. Ocorre algo parecido con las redes sociales, los 500.000 amigos que tenemos son fuera ficción, no los conocemos y de hacerlo, tal vez muchos de ellos no nos interesarían. Sin embargo, estos entornos en los que se desarrolla una sugerente representación ligada al atractivo de la belleza actúan como la ingesta de un poderoso narcótico que nos enajena de la realidad y nos causa dependencia.

Muchos de quienes estén leyendo estas líneas sentirán resonar en sus cabezas los ecos del mundo

de Aldous Huxley³⁶, esa sociedad perfecta en la que una gran mayoría de seres idiotizados creen ser felices pues se les suministra una sustancia: el soma, que les evade y proporciona una sensación placentera que sustituye a la felicidad confundiendo.

Lo mencionado a lo largo del texto, unido a lo vivido como consecuencia de la pandemia de Sars cov- 2, puede llevarnos a algo semejante. Subsistir alejados unos de otros pretendiendo suplir la ausencia de relaciones reales con pantallas de ordenador y conexiones Wifi puede constituir una solución puntual, pero en ningún caso reemplaza la vida. Clases virtuales, congresos, conversaciones, cenas, relaciones... existir sin vivir, transitar sin referencias concretas, domesticados a través de los mass-media e inmersos en nuestra burbuja podemos llegar a ser sin darnos cuenta, rehenes de una ficción virtualizada. Una transverdad en la que no cabe el ser humano como rector de su propio destino.

De ser así, no viviremos. Mantendremos una existencia latente e inocua sustituyendo la vida por diluidas sensaciones alejadas de todo sentimiento. Seres gaseosos que como el arte dejaremos de "ser" para desdibujarnos en una nebulosa, en una nada sin concepto esclavos de la idiocia inoculada por los medios de comunicación travestidos en espectáculo³⁷.

Creo que el principal arte, entendido a la manera de los griegos, como acción productiva ajustada al conocimiento, es conducir nuestra vida, pero no olvidemos, también siguiendo a los griegos, que para que pueda darse esa producción, creación o modelización eran necesarias dos condiciones irrenunciables: la libertad y la consciencia. Ambas caminan ligadas pues la consciencia es capacidad de saber de sí y del entorno que lo rodea, sin ella no cabe movimiento o elección. En cuanto a la segunda, la libertad, es un ejercicio complejo que requiere razón, concepto, porque supone responsabilidad sobre la opción tomada, valentía y compromiso ético, justo lo que hemos ido arrinconando, confundidos ante el relato construido por ese silencioso lenguaje de las artes.

³⁶ HUXLEY, A. *Un Mundo Feliz*. Novela publicada en 1932. La distopía inicialmente asumida por el lector como un mundo perfecto encierra una serie de perversos dominios de un contado círculo, estado o élite que controla de forma férrea aunque aparentemente indolora al conjunto social. Para ello emplea drogas para controlar y manejar a las masas e ingeniería social para eliminar la soberanía personal.

³⁷ El espectáculo somete a los hombres en la medida que la economía los ha totalmente sometido. El espectáculo no es más que la economía desarrollándose para sí misma. Es el reflejo fiel de la producción de las cosas, y la objetivación infiel de los productores. En: DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Ed Nafrago, Madrid, 2016, p. 12.



Aranda de Duero
2020

