

## **De la repulsión, el deseo y la provocación en el arte contemporáneo.** *Cuerpos, arte (y política)*

Resumen: el texto reflexiona acerca de algunas corrientes y obras consideradas como provocadoras en el arte contemporáneo y la fusión entre arte-vida como una de las tantas máximas buscadas en el arte.

*Evitar que la humanidad olvide su propia mortalidad,  
es decir, su propia naturaleza –evitar que se olvide a sí misma-  
es tarea que compete hoy en día, justa y abiertamente, al arte.*

*Zigmunt Bauman [1]*

Hace más de un siglo se inició la búsqueda para calificar y categorizar un tipo de arte que hoy encontramos en diversos sitios y en la medida de lo posible, se han buscado las maneras de arrinconarlo lo suficiente como para poder diseccionarlo y así digerir la gran cantidad de nuevas técnicas empleadas. La experimentación que trajeron las vanguardias y los resultados que se desencadenaron a partir de ella, nos ha hecho preguntarnos más de una vez qué es (o no) arte, hasta donde deja de serlo, o incluso, *cuando* se convierte en tal.

Desde el “todos podemos ser artistas” que fuera emblema de las vanguardias, es interpretable un fuerte cuestionamiento hacia la autoridad artística del momento (y por ende a la institucionalización) se proponía además una nueva fusión entre arte-vida que nos ha dejado un legado que aún seguimos (vi)viendo y del que a veces nos cuesta escapar porque lo hemos asimilado de tal forma, que no podemos concebir ciertas manifestaciones del arte sin esta premisa. Lo que –si vamos sumando- a ratos nos complica al reflexionar que desde un tiempo a esta parte *el proceso* en sí es cada vez más importante dentro de una obra, es *ese algo* que la dota de “especial” complejidad, pero que también le da el marco necesario para contextualizarla y entenderla; y que en el fondo, muchas veces, es lo único que justifica su existencia.

Aun teniendo ciertas consignas asimiladas y estudiadas, muchas propuestas artísticas del día de hoy resultan incomprendidas y terminan siendo excluidas y marginadas, en especial si en ellas se involucra el cuerpo o lo que haga relación a él, sobre todo si hace alusión a *su falta*. Tal vez una especie de culpa y rechazo nos invade cuando somos obligados a vernos ante nuestra propia historia y ante *la falta* de aquellos cuerpos. Y claro está, podría deberse también a una cuestión de localidad, como afirman muchos, pues varían sustancialmente las (re)acciones de aquellos (otros artistas) y del propio espectador si se cambia el centro de acción, algo que por cierto, debemos entender como necesario.

Si echamos mano de la historia, veremos una gran cantidad de instituciones *canónicas* que fueron excluyentes con todo lo que no era tradicional, con todo lo que no podía ser *definible* en su momento, como por ejemplo las mismas vanguardias, el arte de acción, las instalaciones o los *objetos encontrados*. La historia, al parecer se repite constantemente, con algunos matices, aunque parece obedecer a una cierta regla.

### ***A fuerza de paradigmas...***

No hace falta hacer un gran esfuerzo para recordar todas aquellas obras de arte consideradas “provocadoras” que se hicieron en su momento sabiendo –o creyendo- que pasarían rápidamente al olvido con el próximo “ismo” que venía siempre pisándole los talones (este dato es importante, teniendo en cuenta además que *ocurrían* diversas propuestas y acciones de arte casi de manera paralela en muchos sitios a la vez). Frente a ese paisaje, inmolarse era lo de menos, lo abyecto era incluso necesario y ante este hecho - con bastantes años de distancia- cabe hacerse la pregunta: ¿cuánto valen – institucionalmente- hoy aquellas obras que nacieron con la motivación de cuestionar, provocar y remecer? El ejemplo que ya sabrán venir es emblemático. Primer ejercicio de memoria: Bajo la firma de R. Mutt, en 1917 Duchamp presentó aquel urinario como escultura en el Salón de la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York, del que además era parte del jurado. Produjo tal confusión respecto de qué hacer ante un hecho y un objeto como ése, que fue ocultado por integrantes del mismo jurado del concurso.

Duchamp, al ver la reacción de sus compañeros, dimitió como acto de protesta. Veamos otro ejemplo: la serie de 90 latas llenas de 90 gramos de excremento de artista “conservada al natural” (según se leía en cada etiqueta) de Manzoni ¿En cuánto han sido adquiridas cada una de ellas, con las que pretendía justamente criticar la hipocresía del mercado del arte en los sesenta?: *cada lata se vendía al peso en oro y según la cotización del momento*. Frente a esto, vemos claramente que la especulación y la plusvalía que se puede generar a partir de algo, se toman también el arte. Y vemos que ciertas obras que han sido “legitimadas” por quienes las han elegido pagando grandes sumas, las han también desactivado con su entrada al museo, convirtiéndose este acto en una especie de premio-tragedia con que se galardonan algunas obras y a algunos artistas. T. Adorno nos hace ver que es más que un juego de palabras lo que ocurre entre mausoleo y museo; F. Castro Flores nos hace pensar en lo que ocurre cuando una pieza entra en aquella nevera museal –manera como se refiere a estos espacios- se desactivan, ya no cuestionan e inevitablemente, se enfrían junto a su discurso. Sin embargo, no podemos desconocer que aún así, han sido y siguen siendo la base conceptual de tantas otras obras que hoy por hoy inundan diversos centros de arte, muchos de ellos de corte incluso más alternativo (quizá se deberían también buscar algunas bases fuera de aquellos muros). Es como si estuviéramos hasta cierto punto convencidos de que las obras (su carga y su discurso) son objetos inertes y quisiéramos incluso negar que el contexto donde se las acoge también las dota de nuevos significados (siempre y constantemente) y nos aferramos muchas veces a su primera idea, con una postura que tiende más a una actitud romántica de querer recordar siempre el sentido con el que fue creada, olvidando por supuesto que han sido neutralizadas y despojadas de todo poder de discurso, al ingresar en muchos de estos espacios. Olvidamos que cambian de estado constantemente. Y que se transforman.

Fue sin dudas el criterio de los propios artistas acerca de la experimentación –con todas sus letras- de buscar romper con las fronteras de lo permitido lo que los llevó más lejos en cuanto a técnicas y cuestionamientos y que no buscaran referentes legitimados o fuera de su momento actual. Ya nos daba esta clave Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*: (...) *Toda obra de arte es hija de su tiempo y muchas veces madre de nuestros sentimientos* (...) Y la provocación que muchas obras generaron, llegó sin que sus autores/as la buscaran, sino que intentaban cuestionar lo imperante, salir del

convencionalismo y por qué no decirlo, del *marco*. Sin ir más lejos, el arte povera llegó a ser una evolución interesante respecto de lo sugerido por las vanguardias en cuanto a experimentación, al proponer que con el desperdicio se podía crear una obra de arte y luego un objeto de exposición, apelando como sabemos a la idea del fetiche y por ende, criticar la mercancía mediante un “reciclaje” de las formas. En otro sentido de concentrar arte y vida, quiero recordar la obra de Gustav Metzger, importante por su gran capacidad para abordar desde el arte las crisis políticas y culturales de una Europa de posguerra, entre otros tantos artistas que optaban por este sentido en su trabajo. Una de las tantas fusiones entre arte y vida, como se buscaba en ese momento. Y aún en la actualidad.

### ***Cambiamos lo expuesto: el territorio corporal***

Vamos directo ante quienes buscaban esa fusión y además lo efímero. Recordemos el planteamiento inicial del Cabaret Voltaire y el rechazo a todo, junto a la furia intelectual del Dadá, lo que significó más tarde Fluxus, el accionismo vienés y tantos más que buscaban llegar a esa *estructura anárquica* a través de lo efímero, con el propio cuerpo como generador de todo. Pensemos en Jannis Kounellis y la obra realizada en 1969 en la Galería L´Attico de Roma, donde realizó una instalación con doce caballos vivos. También en Joseph Beuys, cuando desarrolló su acción *I likes America and America likes me*, durante tres días de 1974, en la galería René Block de Nueva York, donde se encerró con un coyote vivo. O en Marina Abramovic y su obra *Balkan Baroque* presentada y premiada en la XLVII Esposizione Internazionale d´Arte, la Biennale di Venezia de 1997.

El cuerpo -los cuerpos- siempre serán un elemento peligroso precisamente porque nos tocan (nos llegan) y porque nos presentan la posibilidad de reconocernos a nosotros mismos como un cuerpo que tiene *per se* una carga política. Quienes lo utilizan como herramienta en el arte, deciden apelar a ese derecho de confrontar posibilidades, al derecho de reflexionar(se) *en su propio territorio corporal*. Un cuerpo que se utiliza para presentar

acciones que manifiestan ideas y al parecer más fuerte nos resulta cuando hay otros cuerpos además del humano.

*“El cuerpo es consecuentemente un lugar de opresión como de resistencia. La corporeidad es un instrumento central de las políticas contra la violencia, el cuerpo debe entenderse como un campo de intervención política” [2].*

Un arma que sirve en el caso del arte de acción para denunciar; y aquí radica realmente el problema: querer creerlo y pensarlo siempre como un cuerpo despolitizado, olvidando que *“el cuerpo es producido físicamente, socialmente, sexualmente y discursivamente y a la vez el cuerpo se escribe en relación a su entorno, de forma que el entorno a la vez produce el cuerpo. Esta relación de introspección y proyección es una relación de retroalimentación; el cuerpo es pues, el depositario del orden social; se inscribe desde el género y es condición primera para la construcción de la subjetividad”* [3] es decir, lo auto-des-inscribimos de la noción de cuerpo-objeto al tomar conciencia de ello, ya que nos han acostumbrado a que prácticamente no se le permite proponer; y en este sentido es donde se vuelven peligrosas muchas de estas propuestas tanto para el Estado o gobierno de turno. Ejemplo gráfico de esto es *Tucumán Arde* en Rosario, en el año 1968.

Lo que se leía en aquellas obras y en las que vinieron luego, lo que estaba inscrito – incluso en muchas de las apariciones a través del arte de acción o de las performances que utilizaban como herramienta de obra el cuerpo- generó más de algún escándalo a propósito de “la moralidad” de lo que se presenciaba. El cuerpo, sus secreciones, sus excrementos y fluidos (en resumen: lo abyecto en su totalidad) y todo lo que nos diera la apariencia de estar vivo – o haberlo estado- genera(ba) conflicto. Provoca(ba) en el sentido de ser un golpe de realidad. Presentar la repulsión, el deseo o el rechazo como partes de la experiencia estética genera(ba) descontrol y roces entre los que presencian(ban) una obra con estas características, aunque hemos constatado por otra parte que desde Warhol todo es (o puede ser) vendible en el arte, incluso acciones o performances en vivo. Y visto desde este punto, al parecer nos resultan un poco más aceptables. Ya sabemos que el cuerpo y todo lo que nos remite a él no es soportable socialmente. Huimos de él y con ello, de su

naturaleza. Y probablemente también lo hacemos de todo lo que nos recuerda que desapareceremos, que nos deterioramos y descomponemos. Aunque incluso se utilice una máscara y se pretenda ser “innovador y abierto de mente”, teniendo o adoptando una pose “vanguardista”, pareciera que el cuerpo no hace otra cosa que remecer, generar cuestionamientos y por ello, provocar. Esto a veces se traduce en la insatisfacción o el desagrado total por parte del espectador cuando algún creador busca remecer a través del aburrimiento con el “no hacer nada” en su acción de arte y ello signifique *hacerles perder el tiempo* a aquellos espectadores que esperaban realmente –aunque no lo manifiesten- *ver un espectáculo* bajo el nombre de arte contemporáneo (Pensemos en este punto en la sociedad del espectáculo de la que nos habla Vargas Llosa).

La provocación siempre dependerá del contexto, del lugar donde la obra sea presentada e indudablemente, también del tiempo en que sea considerada. Recordemos que también en su momento fueron considerados como provocadores aquellos artistas al mismo tiempo considerados maestros, como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Giambologna, o el mismo Goya, Van Gogh, Picasso; otras igual de grandes, no han sido consideradas “genios” (etimológicamente y dado el origen de la palabra, sabemos que sería algo imposible) pero sí provocadoras en buena medida, cada una a su época: Rachel Ruysch, Artemisia Gentileschi, Camille Claudel, Georgia O’Keefe, Orlan, Kiki Smith, Cindy Sherman, etc. Lo que me lleva a recordar uno de los planteamientos de Arnold Hauser, quien asegura que nuestra relación con el arte (que define como provocaciones) es más hacia la polémica, que a intentar comprenderlo, asegura que no existe una autonomía de las artes, sino que están formadas por factores materiales interdependientes; y como se sabe, en el caso de las primeras mujeres consideradas como artistas, la provocación venía dada por el hecho de que una mujer no podía –o no debía- dedicarse a otras actividades que no fueran tener y educar a sus hijos. En el caso de las otras, las que vinieron luego, era quizás lo abyecto que se leía en sus propuestas, aquello que inquietaba.

Quisiera detenerme en uno de los puntos que toca Bauman al hablar de ética, al plantear el hecho de que esta esfera es la que acabará entrando en la estética y por esto mismo en el arte:

(...) “ *La ética debería analizar el arte y sumarse a él. Algunos artistas ya han empezado: Orlan es un buen ejemplo. Creo que Sterlac está pensando en cocerse una oreja humana que creció como implante en un ratón. Los artistas ya están usando modificaciones genéticas. Los debates sobre esta ciencia y sobre la tecnología deberían adentrarse en el ámbito del arte – de la teoría- de la historia del arte, de la estética. Es el próximo salto*”  
(...) [4]

Quizá sería conveniente en este punto, recordar algunas obras que también nos proponen cuestionamientos importantes de este tipo, como por ejemplo *Civilización occidental y cristiana* de León Ferrari (1965) mucho más reciente –pero de la misma manera interesante- resulta el trabajo expuesto en Arco 2010: *Stairway to Heaven* de Eugenio Merino que generó una protesta por medio de un comunicado enviado por la Embajada de Israel en España, dirigida a los responsables de su exposición.

Podemos pensar también en el mediático Gunter Von Haggens, los problemas morales-estéticos planteados por la anteriormente citada Orlan, el travestismo propuesto por Rose Sélavy (Duchamp otra vez, imposible no mencionarlo). Judy Chicago, quien cuestionara la “naturaleza” del género y exigiera una reivindicación en la historia del arte; Claude Cahun, Andy Warhol, Jürgen Klauke, Katharina Sieverding, Yasumasa Morimura, Catherine Opie, Del LaGrace Volcano, entre tantos que aluden a una performatividad del género y con ello, a la de su propio cuerpo que es travestido y escenografiado más allá de lo diariamente -y socialmente- permitido.

No puedo evitar pensar en quienes más me seducen en esta historia y que menciono cada vez que puedo: Leslie Fiedler, y su ensayo *The new mutants* de 1965 donde ya nos hablaba acerca de la estética hippie o travestida, que menciona como “crisis” de la masculinidad. Jean-Christophe Amman y la exposición *Transformer* [5] que ponía en duda las “identidades sexuales” con fuertes ideas de androginia y homosexualidad, conceptos que con el paso de los años entraron con más fuerza en la sociedad occidental (y que por supuesto, generaron más de algún escándalo en su momento). Nuevamente el tema de

fondo es el mismo: atreverse a proponer y/o cuestionar los modelos –sexuales y sociales– impuestos.

Como cuestionamiento a la ética, pienso nuevamente en Marina Abramovic y la obra *Rhythm 0* de 1974, donde presentó su cuerpo como un objeto más dentro de los posibles en una habitación, con el que el espectador podía hacer lo que quisiera. Quiero detenerme en este punto y pensar algunos detalles. El primero, es acerca de la responsabilidad y *evidencia* lo que ocurre en obras de este tipo, donde vemos como realmente el problema de fondo es un problema de enfoque. El autor de las acciones, en casos como éstos, se diluye. Nadie tenía *control sobre el otro*, respecto si hacía tal o cual cosa con su cuerpo y/o los objetos (a vista y paciencia de todos los presentes). Debo decir que no pretendo hacer un juicio valórico frente a obras que entablan este tipo de problemas, sino más bien reflexionar y observar con distancia lo que se dice entre líneas con propuestas que diluyen la autoría y centrarme a modo de reflexión abierta, en lo que ocurre socialmente cuando *la posibilidad de elegir se pone en manos del otro, en este caso, del espectador*.

Recuerdo también otra obra que trasciende límites: Arturo Duclós y la obra presentada en 1995 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile: una bandera de huesos realizada con 70 fémures humanos. Sabemos lo que significa eso luego de una dictadura, sobre todo en un país que intenta volver a la democracia. Es rascar la herida para algunos, pero también es un ejercicio necesario de memoria, que nos habla de nuestra relación propia y social con la historia y nos señala la manera en que como sociedad y personas nos hacemos cargo de ella.

Si sumamos a esto el accionismo vienés, la performance y todo lo que proponga como eje central de trabajo el cuerpo o simplemente lo que aluda a él o a sus partes, sabremos más o menos el resultado (pareciera que lo abyecto nos perturba y seduce al mismo tiempo, más que cualquier cosa). Ya conocemos el trabajo de Santiago Sierra y uno de los escándalos que se produjo en 2006 cuando llenaba de monóxido de carbono una sinagoga a modo de recordarnos la tortura realizada por los nazis durante el holocausto. La comunidad judía protestó y lograron cancelar la obra. O cuando en 2007 construyó módulos



a partir de excrementos fecales manipulados por la casta de los *intocables* de la India. Podemos pensar también en Teresa Margolles, quien en 2006 aprovechó las marquesinas de cines abandonados de Guadalajara para escribir los mensajes póstumos de suicidas adolescentes y que luego, en otro proyecto reutilizara el agua con que se habían lavado cuerpos de difuntos para hacer una especie de sauna dentro de la galería.

## II parte para escáner cultural:

Frente a ejemplos de este tipo, no podemos ser ingenuos y pensar que toda esta propuesta de imágenes consideradas como terribles es cosa del “arte contemporáneo”, ya que si echamos mano de la historia tradicional y canónica del arte (o de la ciencia incluso, como veremos más adelante) muchas veces, temas así se tocaron en la pintura o la escultura considerada tradicional: guerras, torturas, religión, abuso de poder, etc. Pensemos por ejemplo en *Saturno devorando a uno de sus hijos* de Goya, o en aquellas obras donde las mujeres son raptadas y la escena “revive” una intensa violencia, como en *El rapto de Proserpina*, de Rubens (bastante tremenda, sobre todo teniéndola enfrente mientras pienso en todo esto) o *La Barca de Caronte*, de José Benlliure Gil. Al parecer, como sociedad se permiten ciertas obras donde se demuestre la destreza del autor, sin importar realmente la violencia de la imagen o lo que se propone con ella. Cuando hay destreza, pareciera que queda en segundo plano lo que se muestra, pues el “genio” que pueden desarrollar pesa mucho más y al parecer, queremos pensar que las *imágenes* son mudas pero luego nos damos cuenta de que en ellas también se genera un verdadero campo de batalla; son capaces de molestar sobremanera cuando se realizan con materiales presentes en la vida cotidiana. Sin embargo ahí también –aunque no nos guste aceptarlo- se logra la tan buscada fusión entre arte-vida.

Mencionaba algunas líneas atrás que el contexto determina la provocación y que no necesariamente es provocador lo mismo en oriente que occidente. Ni lo que es en Europa, lo es en Sudamérica o Norteamérica. Aunque aquí haya que hacer quizá una distinción

cuando se trata de artistas que realizan proyectos que son subvencionados por entidades -y que a propósito de eso juegan a ser radicales- y artistas que son contestatarios, políticos, considerados como “provocadores” y que proponen, pero que viven casi en el anonimato de *ese mundo artístico*, formando parte quizá de una ficción cultural en *su tierra*, artistas que pertenecen a un circuito meramente local muy alejado del gran mercado del arte que se vive aquí en Europa o en Norteamérica. Pero que tienen propuestas válidas, fuertes y sólidas, aún cuando no quieran vender –por extraño que parezca en estos tiempos, hay quienes prefieren no ser parte de esa máquina- o artistas que hacen arte desde y con la precariedad como su mejor material y herramienta: la conocen, han vivido toda su vida en – y con- ella, es parte incluso de sus cuerpos. Y por ello quizá elijan ser contestatarios (o políticos si se quiere). Por que no están del lado de nadie y porque nadie los avala ni los subvenciona. Porque no producen *mercancía* susceptible de inversión. Y si de ficciones se trata, esa puede ser la más dura y también la que de un momento a otro quiera ser *cazada*.

Como no mencionar a la guatemalteca Regina José Galindo, que llena de carga política sus obras, entre tantos otros autores. Cabe recordar aquí que la aparición de las distintas vanguardias en Latinoamérica tenían en común la utilización del cuerpo para hacer denuncia desde el arte, como si se tratase de verdaderas armas políticas. Está por ejemplo el caso de Argentina y el Instituto Torcuato Di Tella con “Tucumán Arde” que en 1968 se comprometió con problemáticas sociales. En Chile, tenemos el caso de las emblemáticas “Yeguas del Apocalipsis” que en plena dictadura y encarnadas por Francisco Casas y Pedro Lemebel, realizaron performances verdaderamente fuertes para el Chile de aquel entonces, donde además de abogar por derechos sociales y denunciar la represión social del día a día, exponían su falta de visibilidad al tratarse de artistas homosexuales.

Volvamos a la historia añeja, esa que tanto gusta y que tanto se cita hasta el cansancio, pero demos un giro necesario y recordemos que acciones ligadas al cuerpo han ocurrido y provocado desde siempre. En el siglo XVI el belga André Vésale da un impulso definitivo a los estudios anatómicos. La disección de cadáveres llegó a ser un verdadero espectáculo en Italia y Francia bajo el nombre de *Teatros anatómicos*, donde había también una orquesta interpretando música, se ponían perfumes en el ambiente para disimular el olor de la putrefacción y asistían personajes nobles, quedando al margen los miembros de

clases más populares por verse afectados al haberse profanado las tumbas de sus familiares y conocidos, para tales efectos. También fueron creados más tarde los “gabinetes de cera” en el siglo XVII, pensados como lugares idóneos donde albergar tanto conocimiento acerca del cuerpo. De este período destaca Zumbo, un gran “ceroplasta” siciliano que creará *Los teatros de la muerte*, donde se escenificaba a pequeña escala enfermedades de la época (sífilis, peste, etc.) junto a cabezas anatómicas y diferentes casos de descomposición del cuerpo humano (quiero destacar que según los documentos que recopilan estos datos, siempre se trataba de cuerpos de mujeres) ubicados en cuevas y que iban además acompañados de representaciones de animales hechas en cera. Vemos entonces como desde finales de ese siglo y hasta bien entrado el XVIII la anatomía se fue imponiendo en Europa y así hasta 1998, en una exposición celebrada en el Museo Técnico de Mannheim, el *Hércules* de Gunther Von Hagens, fue sometido al proceso que él mismo denominaría como “Plastinación”, que por supuesto nos dejó perplejos. Aunque existe una gran diferencia que casi pasó desapercibida para la mayoría: Hagens no necesita robar cadáveres como sus colegas antiguos. Y aún así, se insistía en querer catalogarlo por gran parte de la prensa como mera provocación, ocultando que incluso esto ya se venía haciendo desde siglos atrás. Distinto ocurrió con otra exposición: *Bodies, the exhibition* realizada aquí en Madrid el 2008 y a la que tuve la suerte de ser invitada. Impactante por decirlo menos, aunque debo admitir que el enfoque “medicinal” de las posturas hacían que incluso olvidara que alguna vez se trataron de seres vivos. Algo no tan extraño si consideramos que desde siempre han sido expuestos en museos de tipo etnográfico o de historia natural especies humanas (no occidentales, hay que destacar este detalle también) y no se generaba ningún circo alrededor. Basta con recordar por ejemplo el caso del embalsamado “*negro de Banyoles*” exhibido hasta finales de la década de los noventa del siglo recién pasado y que sólo después de un largo y tedioso proceso judicial fue retirado del Museo de Dardes, en Bañolas, aquí en España.

### ***Pasar a la acción.***

Si Duchamp, Buñuel, Chicago, Orlan fueron considerados provocadores, ya sea por el erotismo latente en su alter ego y la descontextualización del objeto, por el tratamiento

desde el cine o acaso por cuestionar la historia del arte o bien por alterar quirúrgicamente su cuerpo (volvemos a él) vemos que el acto de proponer y provocar, además de remecer, debe ser radical, algo más que comprobado en las vanguardias. Es lo que lo diferencia de un arte quizá más moderado o *decorativo* y con respecto a esto último, no puedo dejar de recordar a Picasso, cuando afirmaba que el arte no era para decorar paredes, sino que podían ser verdaderas armas de guerra. Y pienso también en Warhol y como utilizó a su favor el mercado, al proponer la idea del artista como marca y su trabajo como si fuera la producción de una verdadera *factory*, término que le gustaba acuñar a su espacio de *producción artística*. Ambas afirmaciones, verdaderas provocaciones para el momento, echaban por tierra aquel romanticismo que se creía tan típico y característico *del que hace arte* y el aura que envuelve a la obra.

El concepto de arte y *artista* (a veces tan desprestigiado que muchas veces es utilizado incluso a modo de mofa para referirse a un “otro”) nos lleva a hacernos la inevitable pregunta que circula hace décadas, en especial desde el urinario y la gran cantidad de seguidores que han repetido la fórmula, queriendo llegar a un resultado similar: ¿Hasta cuándo?.

(...) “Cada vez más nos invade una sensación de tedio ante unas obras con pretensiones pseudointelectuales, o frente a una gran acumulación de videos e instalaciones que oscilan entre el high tech, la falsa provocación o el reality show” (...) [6].

Para Uberquoi, en la segunda mitad del siglo XX quitando las excepciones, han proliferado “hasta la saciedad” las imitaciones y reinterpretaciones de gestos como el de Duchamp. Y viéndolo desde este punto, esta afirmación no resulta tan alejada de lo que percibimos al visitar distintos espacios de legitimación (galerías, museos, etc.) que con tanto “oficialismo” desactivan todo cuanto ingresa a ellos.

Para algunos, a través del arte se comunica. Sostienen que el arte siempre lo hace, incluso cuando no quiera hacerlo, pero: ¿y si llega *otro* mensaje diferente del que el autor pretendía? Frente a las posibles situaciones que pueden ocurrir en la comunicación, existe

entonces también el problema de la anulación del mensaje (o discurso si se quiere). Y lleva a que muchas veces lo que se presencia, se traduce como provocación, sin leer, ni esforzarse por ver lo que hay. Tal vez la mayor dificultad sea la de aprender a leer el arte contemporáneo; sin dudas uno de los mayores problemas también sea convencer a los visitantes de estos espacios –y a la gente en general- que es un lenguaje que se debe aprender, como cualquier otro. Del discurso que no llega (o mal llega) y del lenguaje que no es aprendido, se puede llegar fácilmente a la banalización de la cultura que nos han (o hemos) acostumbrado y de la ya nos hablara Vargas Llosa [7]. Y si hablamos del poder mediático, inevitablemente nos referimos también al poder económico (no olvidemos que es el más importante y que nos guste o no, lo rige todo). Y vemos en el arte un valor de cambio, sujeto a todo tipo de especulaciones al igual que la bolsa y la caída de los mercados. Nuevamente el fetiche y el valor de la mercancía.

Hoy en día nos invaden una secuencia incontable de realidades a través de la web y los nuevos espacios –siempre en expansión-. Podríamos pensar incluso que es una época de búsqueda de la consistencia y de desesperación y sobre todo, de frustración al no encontrarla. O en Bauman y su planteamiento acerca de la modernidad líquida. Y pasa muchas veces que frente a un panorama como éste los límites se diluyen, las fronteras se confunden, las verdades en las que se creía, se corroe. Me parece pertinente recordar la definición de arte que hiciera Nicolás Casullo alguna vez: “el arte es una producción individual de la subjetividad de su tiempo, de su espacio cultural e histórico” [8].

“El placer de la belleza por sí mismo quedó atrás”, afirma. Se trata de un arte conceptual que requiere información por parte del espectador y que, quizá por ello sugiere Gioffré, se mantenga en una postura elitista que el público general no entiende y, consecuentemente cuestiona en su llamado “valor artístico”. Aunque, al mismo tiempo, sea un arte que busca la calle y mezclarse con lo cotidiano [9].

Quizá lo radical se deba en parte, a que son testimonios de su propio tiempo. Ahora mismo, somos parte de un espacio y un tiempo que se podría pensar como radical, donde la inmediatez de todo lo que nos rodea no admite demasiadas reflexiones respecto a nadie ni nada. El arte es ante todo- como lo ha dicho Justo Pastor Mellado en sus *Textos de Batalla-*

un sismograma de lo que pasa, un reflejo incuestionable y nos refleja una de las pocas verdades de las que podemos estar seguros: es nuestro tiempo. Aunque para ello, debemos echar mano de la información que tenemos (el flujo es mucho) y leer entre líneas.

La trasgresión se abrió con el ready-made L.H.O.O.Q. (1919), la reproducción “intervenida” de *La Gioconda*. Una obra santificada que quedaba de pronto despojada de todo poder y defensa. El arte se convirtió en algo próximo y –quizá demasiado- manipulable. Lo intocable había sido intervenido, transformado y violado. Desde ahí al día de hoy sólo era cuestión de tiempo. Y desde él hasta Damien Hirst y su *Madre e hijo divididos* –por citar a alguno- ya no quedaba tanto, sólo era cuestión de esperar algunas décadas, para que se pudiera paralizar por fin en una obra, la decadencia de la materia viva.

Lo decía Joyce en el *Retrato del artista adolescente*: “Los sentimientos excitados por un arte impuro son cinéticos: deseo y repulsión. El deseo nos incita al abandono, a apartarnos de algo. Las artes que sugieren esos sentimientos, pornográficos o didácticos, no son, por tanto, artes puras. La emoción estética es por consiguiente estática. El espíritu queda paralizado por encima de todo deseo, de toda repulsión”. Y asumimos con esto entonces que la visualidad es ya de por sí, *impura*. Las artes visuales lo son entonces en su totalidad y se está permanentemente buscando ciertos límites para dinamitarlos, como lo caricaturizó –de manera bastante bella, dentro de la ironía- Sigmar Polke al afirmar que habría que fijar explosivos a los lienzos. Nos decía que lo próximo era *pasar a la acción*. En eso estamos. Y si los actos se relacionan con el cuerpo y éste a su vez con el poder (releyendo rápidamente a Foucault) resulta que toda consecuencia de ver, de leer, de crear, de moverse –y de cómo asimilar- es también una constante construcción cultural y social que podemos –y debemos obligarnos a nosotros mismos- a modificar constantemente.

**Marla Freire**  
Madrid, 2011

Notas:

[1] BAUMAN, Z.; “Arte, muerte y postmodernidad” en *Arte, ¿Líquido?*. Ediciones Sequitur, Madrid, 2007. pp.15.

[2] NAVARRETE, A. y JAMES, W. (eds.); *The Gender City: espacio urbano y construcción del género*. Cuenca, España. Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, p.: 48.

[3] Op. Cit.

[4] BAUMAN, Z.; “Arte, muerte y postmodernidad” en *Arte, ¿Líquido?*. Ediciones Sequitur, Madrid, 2007. pp.53.

[5] Organizada en la Kunsthaller de Lucerna (Suiza) en 1974. Allí, participaron un grupo de músicos y artistas (entre los cuales estaban Urs Lüthi, Luciano Castelli, Katharina Sieverding, Jürgen Klauke, Pierre Molinier, Mick Jagger, David Bowie o New York Dolls).

[6] Marie-Claire Uberquoi en PALLADINO, J., “Sobre la transgresión artística en la sociedad del espectáculo”, *Poligrafía Binaria*, septiembre 2005. Disponible [en línea]:

<http://poligrafiabinaria.blogia.com>

[7] CANCIO, W., “Vargas Llosa dice que vivimos en la sociedad del espectáculo”. *El nuevo Herald. América Latina*. Madrid, junio 2008. Disponible [en línea]:

[http://www.elnuevoherald.com/noticias/america\\_latina/story/297719.html](http://www.elnuevoherald.com/noticias/america_latina/story/297719.html)

[8] PALLADINO, J., “Sobre la transgresión artística en la sociedad del espectáculo”, *Poligrafía Binaria*, septiembre 2005. Disponible [en línea]:

<http://poligrafiabinaria.blogia.com>

[9] Op.Cit.

## **Bibliografía**

**ALONSO FERNÁNDEZ, L.**, *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid, Istmo, 1993. pp. 97-121.

**BAUMAN, Z.**, “Arte, muerte y postmodernidad” en *Arte, ¿Líquido?*. Ediciones Sequitur, Madrid, 2007.

**BAUDRILLARD, J.**, “El efecto Beaubourg”, en *Cultura y simulacro* (1978) Barcelona, Kairós, 2001, pp. 81-105.

**BENJAMIN, W.**, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

**BERNARDEZ, C.**, “Artefactos Siniestros. Memorias de Infancia y Violencia en el arte de finales del siglo XX”. *Cultura Moderna*, Nº 2: cultura y violencia, otoño-invierno 2006, pp. 7-20.

**BOURDEU, P.**, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. (trad. de Jordi Terré), Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

**BUREN, D.**, "Function of the Museum", *Artforum*, september 1973.

**CANCIO, W.**: "Vargas Llosa dice que vivimos en la sociedad del espectáculo". *El nuevo Herald. América Latina*. Madrid, junio 2008. Disponible [en línea]: [http://www.elnuevoherald.com/noticias/america\\_latina/story/297719.html](http://www.elnuevoherald.com/noticias/america_latina/story/297719.html)

**CRIMP, D.**, "Sobre las ruinas del museo", en FOSTER, H. (ed), *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 75-91.

**ESTEBAN, I.**, *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Anagrama, 2007.

**GROSENICK, U.**, *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia, Alemania. Taschen, 2003.

**JOYCE, J.**, *Retrato del artista adolescente*. México, Lectorum, 2005.

**MÉNDEZ, L.**: *Cuerpos Sexuados y Ficciones Identitarias. Ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*. Andalucía, Instituto Andaluz de la mujer, 2004.

**MÉNDEZ, L.**, "Las excluidas del genio. Artistas mujeres e ideología carismática" en *Revista Anais, Serie Sociología*. Vol. II . (pp. 241-248). Universidade Autónoma de Lisboa, 1999.

**NAVARRETE, A. y JAMES W.**, *The Gender City: espacio urbano y construcción del género*. Cuenca, España. Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2004.

**PALLADINO, J.**, "Sobre la transgresión artística en la sociedad del espectáculo", *Poligrafía Binaria*, septiembre 2005. Disponible [en línea]: <http://poligrafiabinaria.blogia.com>

**MELLADO, J.**, *Textos de Batalla*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2009.

**RIBA, M.**, "Los medios, el cine, el mundo, la confusión y la responsabilidad intelectual". *Revista Virtual Cubanow.net: Cuban Art and Cultur*. Enero, 2009. Disponible [en línea]: <http://www.cubanow.net/pages/loader.php?sec=35&t=2&item=6188>

**ROLNIK, S.**, "La memoria del cuerpo contamina el museo", *Transversal 01*, 2007. Disponible [en línea]: <http://eicpc.net/transversal/0507/rolnik/es>

**DATOS DE LA AUTORA:**

**Marla Freire**



Artista e investigadora. En su trabajo visual estudia y expone la problemática de los roles de género y su relación con el poder. Su obra ha sido presentada en diversas exposiciones y festivales. Entre sus líneas de investigación se encuentran: identidad de género y poder, estudios de género en el arte, arte como activismo, performance, usos del espacio y políticas corporales. Actualmente realiza su Investigación Doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid, como parte del programa vinculado al Museo Reina Sofía y colabora en diversos medios especializados en arte contemporáneo.

contacto: [marlafreire07@gmail.com](mailto:marlafreire07@gmail.com)

[www.marlafreire.blogspot.com](http://www.marlafreire.blogspot.com)