

LA ANARTISTICIDAD DOMESTICADA (O DE CÓMO LA INSTITUCIÓN ARTE CONSTRUYE OBJETOS, ACTITUDES Y CONCEPTOS)*

DAVID PÉREZ

PUEDE que las palabras iniciales que hemos preparado para comenzar esta intervención, parezcan un tanto ajenas al tema que tenemos que desarrollar. Sin embargo, espero y deseo que, a pesar de que en un primer momento pudan ser interpretadas de esta manera, en una posterior reflexión se entiendan los motivos que nos han llevado a escribirlas. Así que, sin más dilación, vamos a marcar no tanto el comienzo, como el preámbulo al doble inicio sobre el que quiero hablar.

Me solicitan que desarrolle algunos de los aspectos más destacados y relevantes que pueden vincularse al arte de lo que se denomina *últimas tendencias*, un término éste que viene utilizándose de forma paradójica desde hace bastante tiempo y que, por ello mismo, cada vez más va ampliando semánticamente su radio de acción. Sin embargo, el propio uso del mismo (en especial, por parte de la historiografía que busca analizar el arte posterior a la etapa pop y conceptual) pone en evidencia el fracaso del modelo histórico de carácter teleológico. En este sentido, se habla de *últimas tendencias* presuponiendo que lo que desarrolla el arte son *tendencias* y de que éstas, además, evolucionan en el tiempo de forma cronológica, de ahí que puedan darse unas que se denominan *últimas*, ya que existen otras que son *primeras* y, como consecuencia de ello, origen o, si se prefiere, causa determinante de las posteriores.

De entrada, conviene aclarar que este modelo es tan atractivo como falso, puesto que, básicamente, la secuencialización causal de corrientes y/o movimientos responde a un interés más historicista que real (y entiendo por *real* no tanto la realidad mediática y teocientífica de la cual la Historia es un elemento más, como eso que sólo puede darse desde su propia ausencia de nombre y que está lleno de contradicciones, simultaneidades, solapamientos y tantas otras cosas más que desconocemos).

Consciente de este hecho, aunque sea de una forma tangencial, la historiografía al uso (es decir, la que vehicula el conocimiento institucional del arte) define

la actividad artística de los últimos treinta años como una actividad dominada por el eclecticismo estilístico, la pluralidad poética, la diversidad estética y, en especial, por la eclosión de toda una serie de lenguajes individuales; una actividad que, en suma, refleja fielmente la diáspora postmoderna. Sin embargo, no debemos engañarnos. A través de este esquema se impone una visión repleta de confusiones y, sobre todo, de errores. El arte no progresa y, en menor medida, tampoco se transforma siguiendo un modelo biológico de evolución. Este hecho, no obstante, no ha de causarnos sorpresa alguna, ya que lo mismo que sucede con el arte ocurre con el resto de cosas: nada hay que progrese, salvo la voluntad institucional de perpetuar el fantasma del Futuro o del Progreso, ese fantasma que nos muestra, como señalaba Lampedusa, que todo debe cambiar para seguir igual.

Pero, hecha esta introductoria puntualización, no es de esto de lo que en verdad les quería hablar. Deseaba iniciar mis palabras haciendo hincapié en una cuestión que —casi, casi, a modo de vergonzante confesión y temerosa constatación— considero primordial dejar patente desde un primer instante: hace algún tiempo que aquello que nos están ofreciendo desde plataformas institucionales y/o mercantiles como arte y, sobre todo, como arte de vanguardia (con todas las comillas que se desee poner a este denostado término de *vanguardia*) me está dejando exhausto y abatido, intoxicado y diezmado, abúlico y atetargado, algo así como si ese arte y, de un modo mucho más especial, los discursos críticos e históricos que el mismo genera (y que encuentran su fiel plasmación en las posiciones y exposiciones oficiales, así como en el papel couché de las revistas especializadas o en el saber detentado desde las universidades), respondiera, retomando el título de un conocido libro de Ciorán, al descuidado y torpe plan elaborado por un desquiciado y aciago demiurgo.

No piensen que lo que estoy planteando responde a un problema de aburrimiento o de desinterés o, incluso,

* El presente texto recoge, prácticamente sin ningún tipo de modificación, nuestra intervención en el seminario *Últimas Tendencias*. Es por ello por lo que mantenemos el tono que propicia toda intervención oral, a pesar de que el mismo pueda actuar en detrimento de una mayor precisión metodológica y/o conceptual.



1. Joseph Beuys, *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, Acción, 1963.

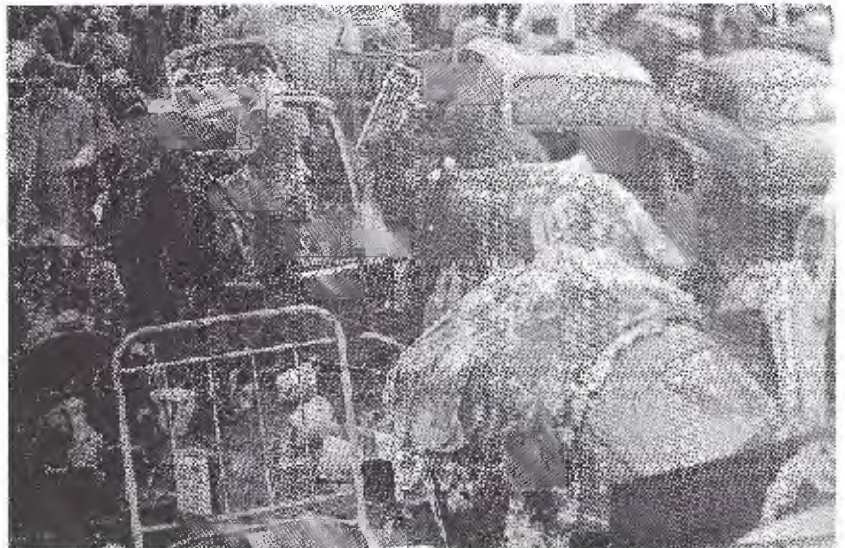
de ignorancia por mi parte. Tampoco pienso que se trate de una cuestión de envidia o de gula o de soberbia y, mucho menos, de lujuria. Lo que me sucede es algo que me afecta a otros niveles, unos niveles que considero más *íntimos* y que en modo alguno deben ser tomados como personales, ya que pienso que eso que se

llama persona o individuo (denominación que no por azar coincide con la de la nueva oferta televisiva calificada también de personal, como los ordenadores o los bancos más recientes), es únicamente el reducto de una cosa ideal (es decir, llena de ideas y, por lo tanto, de imposiciones sociales), una cosa que el Estado, la Banca y la Publicidad se ocupan de mimar con un celo tan sospechoso que sólo por este motivo deberíamos desconfiar de ella. Y esa cosa ideal (y, por ello, muy material) no es nada más y, desgraciadamente, nada menos, que esa *personalidad* o esa *individualidad* o, en definitiva, ese *yo* que sólo puede serlo a través de una afirmación de índole racional y fálica, es decir, *falogocéntrica* (o, si se prefiere, *falicológica*), una afirmación, en suma, que está destinada —mal que nos pese— a empujarnos a la idea de Historia y de Tiempo, es decir, a la noción de Progreso y de Futuro o sea, al discurso de la Muerte, un discurso que es el único posible que desde el poder puede ser elaborado, porque ¿qué otra cosa interesa a éste sino es el hacernos de Tiempo para quitarnos la vida?

Pues bien, les estaba soltando toda esta perorata porque quiero que descubran desde ahora mismo que no les deseo hablar partiendo de mi maravilloso, irreplicable e intransferible *puntito de vista personal* (ese puntito que me hace uno, libre y grande y que ni se mueve, ni se nota, ni traspasa), sino hacerlo desde lo que hay en mí que no es mío, es decir, desde lo que todavía puedo poseer sin colonizar (cosa, dicho sea de paso, que cada vez veo más difícil de conseguir).

Teniendo en cuenta esta apreciación querría incidir en ese desinterés del que les hablaba, es decir, me interesaría volver a hacer algún comentario sobre esa especie de *anorexia estética* de la que intento hacerles copartícipes, una anorexia cuyo cuadro clínico viene acompañado de algo semejante a un depresivo abatimiento plástico o, por utilizar un lenguaje de resonancias semióticas, de un obsolecente hastío de información banalizadora que es lo que, en verdad, incuba aquello que desde hace tiempo nos ofrece la llamada institución arte.

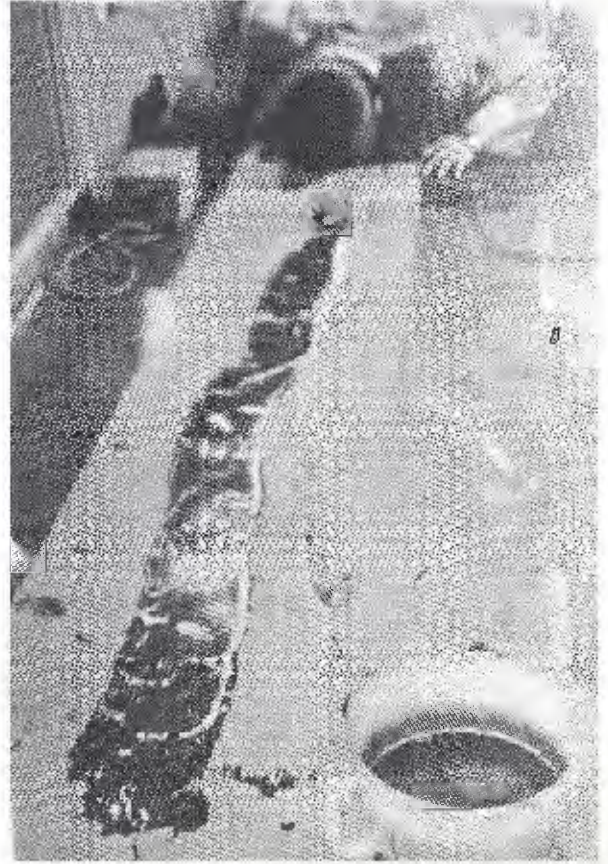
“¡Estupendo!”, pensarán algunos y algunas. “Me levanto temprano en una fría mañana de diciembre para asistir a la inauguración de estas jornadas dedicadas al



2. Wolf Vostell, *Fenómenos*, Happening, 1965.



3. Allan Kaprow, *Patio, Happening*, 1962.



4. Nam June Paik, *Zen para cabeza, Acción*, 1962
(Pieza de La Monte Young).

arte último, dejo de prepararme los exámenes parciales y el tipo que tiene que hablarnos —que creo que es crítico de arte y profesor de la Universidad Politécnica y que teóricamente tenía que hacernos una introducción sobre no sé qué aspectos del arte actual—, empieza diciendo que las *últimas tendencias* ni son últimas ni son tendencias, que, a su vez, él se niega a ser él y que, para colmo, padece de una cosa que, si no me equivoco, califica de anorexia estética. ¿Cómo se come esto?”.

En efecto, por extraño que pueda resultar, así es. Y espero que, a lo largo de este rato que vamos a compartir, no se olvide una cosa tan sencilla. Porque precisamente aquí es donde se encuentra el *quid* de aquello de lo que desco hablar, ya que este asunto de la inapetencia plástica, al afectarme, es decir, al mover mis afectos y mis pasiones a unos niveles que no son personales, me resulta mucho más preocupante. ¿Qué quiero decir con todo esto? Algo que en el fondo es muy simple: el bulímico discurso de la Historia no sólo provoca anorexia estética, sino la imposición de un discurso de carácter institucionalizado que está plagado de trampas conceptuales y de lugares comunes, un discurso que, rebosante de grasa semántica, sólo es capaz de generar una reiterativa anulación de lo simbólico.

¿Desean una prueba de estas trampas institucionales? ¿Quieren una demostración de lo que estoy diciendo? Pues, vamos a ella. Y vamos a hacerlo poniendo

un ejemplo (ya que, a fin de cuentas, no hay que olvidar que la didascalia siempre resulta de extremada utilidad en estos casos). ¿Les parece bien el ejemplo de una conferencia que alguien pronuncia en la Facultad de Historia del Arte de Valencia sobre las últimas tendencias artísticas, la anartisticidad domesticada y sus paradojas desobjetualizadoras para así mostrar la existencia de estos clichés? ¿Sí? ¿Les atrae la idea? Pues, adelante. Vamos con esa conferencia.

Muy buenos días, querría agradecerles a todos ustedes su asistencia a esta charla y de manera muy especial agradecer de una forma pública al Departamento de Historia del Arte y a su directora el interés que han tenido en poderme invitar a participar en estas jornadas, unas jornadas que, sin lugar a dudas, están trazando un marco de reflexión adecuado para analizar de forma pertinente algunos de los temas más importantes a los que se enfrenta el arte en este período finisecular y permilenarista.

Permítaseme un inciso a esta falsa conferencia a la que acabo de dar comienzo. En la misma es fundamental saber utilizar no sólo un lenguaje que sea correcto o que tenga apariencia de tal —fíjense en eso tan impronunciable de “permilenarista”—, sino que ese lenguaje sea, ante todo, políticamente correcto. Y ello a un doble nivel. Por un lado, es básico utilizar una serie de términos que no sean discriminatorios por motivos de sexo, raza, religión o cultura. Por otro, es importantí-



5. Ben Vautier, *Regardez moi, cela suffit*, Acción, 1962.

simo utilizar neopalabras repletos de postconceptos y cibertics. Me refiero a términos como tiempos finiseculares, perimilnarismo, ocaso de las ideologías, virtualidad multimediática, sociedad tecnoglobal, respeto y tolerancia, identidad, diferencia, privacidad, compromiso, etc., etc.

Pero no nos despistemos y retornemos de nuevo a nuestra falsa conferencia, esa conferencia que, fiel al modelo institucional, va a intentar demostrarles, entre otras cosas, por qué este conferenciante aprobó sus oposiciones como profesor titular de universidad. Oigámosle de nuevo.

De entre todos los aspectos posibles que el arte contemporáneo ha planteado, existe uno que particularmente resulta atractivo y sobre el que va a versar nuestra intervención. Me estoy refiriendo al proceso desmaterializador vivido por la obra de arte, es decir, a esa evolución contradictoria por medio de la cual el arte ha ido sustituyendo las obras por conceptos y, paradójicamente, transformando éstos en objetos.

Tras la convulsión producida por las vanguardias históricas y, especialmente, por el Futurismo y Dada, una convulsión que tuvo su paradigma plástico en la obra de Marcel Duchamp, han sido muy diversos los intentos encaminados a negar la materialidad de la obra artística, entendida esta materialidad como objeto de transacción mercantil, aunque no como objeto de reflexión. Estos intentos fueron encaminados, en un principio, a cuestionar cuatro aspectos fundamentales de carácter estético que, desde una perspectiva idealista, se han venido atribuyendo tradicionalmente a la obra de arte. Me estoy refiriendo a las cuestiones de su inmutabilidad, su permanencia, su objetualidad y su especificidad manual. Es decir, a esos planteamientos

a través de los cuales se consideraba la obra artística como algo cerrado, invariable, constante e inalterable que, gracias al buen oficio y a la depurada técnica de su artífice, servía para la creación de un conjunto de objetos que se hallaban destinados a la fruición estética, uno de los escasos goces de los que la moral judeocristiana parece no haber hecho ascós.

Ahora bien, al finalizar la 2ª Guerra Mundial (que es el período en el que deseamos centrarnos), surgieron toda una serie de corrientes artísticas (o anartísticas, por utilizar la terminología fluxus) que continuaron profundizando en el desarrollo de este proceso disolutorio. Entre éstas se encuentran aquellas tendencias vinculadas a lo que el músico norteamericano John Cage calificó como la Galaxia Duchamp (esa galaxia que agrupará con posterioridad a una red de planetas que convivirán bajo el apelativo de Fluxus). Pues, bien, muchas de estas tendencias incidieron en aspectos mucho más políticos —sobre los que más adelante volveremos—, dado que apostaron con firmeza por actitudes de rechazo hacia la propia naturaleza de la obra de arte, es decir, hacia su sistema de producción y distribución.

Permítaseme ahora otro nuevo inciso. Fíjense en el tono en el que la falsa conferencia debe ser pronunciada. La misma tiene que ser fálicamente aseverativa, dar una impresión de firmeza conceptual, de solidez terminológica y de dureza argumentativa, algo que sólo la desvergonzada erección de la heteroseguridad parece provocar. Al mismo tiempo, tiene que ser fiel y respetuosa con la Historia —¡faltaría más!— ya que no importa que ésta sea el espermático delirio de un presente institucional que sólo se manifiesta en su reiterada eternidad de poder. Es por ello útil que la misma trace antecedentes, marque referencias y genere direccionalidad... En suma que articule ese decir causal, lógico y consecuente en el que la razón impera como única autoridad posible y en el que ésta enmascara su totalitaria razón de ser: llegar a ser la razón de la institución.

Y puesto que hemos de dotar de autoridad a ese discurso y debemos establecer una cadena consecuente de referencias históricas para así poder abonar el terreno adecuado en el que cómodamente se asiente la falacia del progreso, un progreso que en este caso sirva para justificar el actual ciberadvenimiento de lo virtual —postrera consecuencia de la tan cacareada desmaterialización—, y ya que, repetimos, tenemos que establecer sin más dilaciones esa línea de evolución, prosigamos con la conferencia que a modo de ejemplo de discurso institucional estamos elaborando. Y hagámoslo con alguna imagen, no sea que la muchachada se aburra en exceso con las palabras y le dé por pensar en otras cosas que quizás sean más útiles y, sin duda, más incon-fesables.

En efecto, la figura de John Cage resulta fundamental como puente de engarce y renovación entre los postulados dadaístas y los neodadaístas posteriores a la década de los años 60 (y este hecho queda evidenciado con claridad en la gran vinculación que Fluxus tendrá con las acciones musicales: desde George Maciunas, hasta Giuseppe Chiari, pasando por La Monte Young, Charlotte Moorman o Serge Oldenburg).

La temprana utilización por parte de John Cage del piano preparado a comienzos de los años 30 convirtió

la ejecución de una pieza en algo diferente de lo que el compositor o la compositora podían prever. Por primera vez, la notación musical no adelantaba el resultado final acústico, sino que éste surgía sorpresivamente en función de los objetos introducidos (a modo de collage objetual o de *merz* sonoro) entre las cuerdas del propio piano. Sin embargo, será a través de la música aleatoria, una música en la que el compositor no compone sino que propone, en donde el ejecutor no ejecuta sino que recrea y en la que, finalmente, el oyente ya no sólo escucha con los oídos sino que lo hace con los ojos o con las manos, cuando la propuesta de Cage comience a sentar las bases que desestructurarán lo que hasta entonces eran los cimientos del edificio musical occidental.

No cabe duda de que su conocida composición 4' 33" marcará un punto de inflexión en el proceso desmaterializador que vivirá el arte del siglo XX. Es más, se puede llegar a afirmar sin temor a cometer equivocación alguna que jamás hasta ese momento se había llegado tan lejos dentro de la experimentación en este ámbito.

Esta obra mítica será estrenada en Woodstock en 1952 (el mismo año en que el propio Cage realizará el primer *happening* artístico en el Black Mountain College). La ejecución de los 4' 33" es muy sencilla: durante el tiempo de realización de los tres movimientos que componen la pieza, el piano permanece sin ser tocado. De este modo el instrumento deviene objeto de carácter no-musical y el silencio que, en verdad, no existe (ésta es sin duda una de las obsesiones que, junto a la no jerarquización del sonido, más preocupan a Cage), el silencio, repetimos, se transforma en un auténtico *ready-made* sonoro y, lo que es más importante desde nuestra perspectiva, la obra musical deviene acción. A fin de cuentas, algo semejante a lo que Octavio Paz señalará tiempo después en uno de sus textos, al referirse a Marcel Duchamp cuando diga que, a partir de las obras de éste, el arte deja de ser una hechura para convertirse en un acto, es decir, deja de ser una manifestación fundamentalmente manual y/o artesanal, para convertirse en una actividad desvinculada del oficio y relacionada con procesos de índole más inmaterial o conceptual.

Abramos un nuevo paréntesis. El mismo será algo más extenso que los anteriores dado que empiezo a percibir los efectos de esa anorexia estética a la que ya he aludido. Es inaudita la desfachatez de este conferenciante. ¿Han visto con que simplicidad reduce a Cage a cuatro frases hilvanadas con más o menos gracia? Observen que es fundamental que parezca seguro de todo lo que dice, que, además, dé la impresión de que domina cualquier área del conocimiento artístico. Fíjense que para hacerlo ha comenzado su disertación con un músico y que en muy poco tiempo ha citado a un poeta, Paz, para referirse a la obra inclasificable de un artista plástico, Duchamp. ¡Cuán osado se siente! Seguro que está pensando que le pagan poquísimo por su intervención, que sintetizar la *doxa* de un modo tal requiere una compensación económica muy superior. Con su demoleedor resumen, a su vez, quiere dejar entrever que la desmaterialización artística operada por las últimas tendencias artísticas es algo que pulveriza las disciplinas, que transgrede los géneros, que transporta al arte a una frontera de nómadas inclasificaciones...

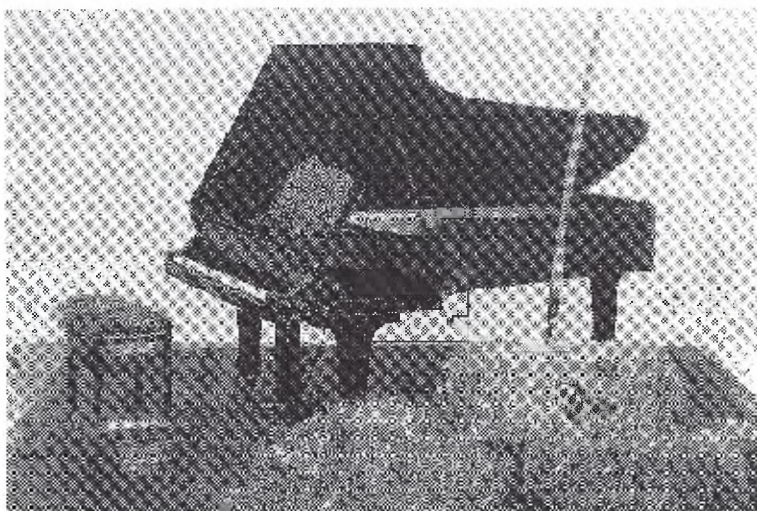


6. Yves Klein, *Salto en el vacío*, Obra conceptual fotográfica, 1960.

Y de repente, cómo no, al ser consciente de sus fáciles aseveraciones él se siente feliz ya que aprendida la lección que tantas veces ha repetido, se sabe con derecho a actuar como *aduanero* —su gran sueño oculto—, es decir, como representante de la ley y carcerero de la institución en esa tierra que se pretende de nadie y que es el paraíso de la postvanguardia.

Aléluya. Alabado sea el salvador Duchamp. Gloria eterna al espíritu de Dada. Veneremos las nuevas sábanas santas transmutadas en portentosos lienzos de todos aquellos que dibujaron la faz de lo indecible, desde Malevich a Kandinsky, desde Mondrian a Rothko; y, cómo no, después de todo ello, despojemos a María de las flores que en mayo le llevamos y arrodillémonos ante el santo prepucio de John Cage, que, tal y como su nombre inglés indica, queda convertido ya en una simple jaula, es decir, en esa segura trampa en donde la Historia sepulta mortalmente la simultaneidad paradójica de lo vivo convirtiendo la experiencia estética en un ordenado discurso de sucesiones causales vacío ya de cualquier atisbo de temblor.

Porque, pensemos por un instante, ¿qué relación guarda lo hasta ahora apuntado con lo señalado, por poner un mero ejemplo, por Calvin Tomkiss al referirse a los 4' 33"? Éste reflexionaba con estas palabras sobre la audición del concierto: "En el hall de Woodstock, abierto al bosque por su parte de atrás, los oyentes que pusieran atención pudieron oír durante el primer movimiento, el sonido del viento en los árboles;



7. La Monte Young, *Piano piece for David Tudor n° 1*, Instalación, 1960.

durante el segundo, el choque de algunas gotas contra el tejado; durante el tercero el público percibió, además, y añadió sus propios murmullos de perplejidad a los otros sonidos no intencionales del compositor”.

Como se puede deducir, pienso que una escasa relación puede darse entre lo apuntado por el conferenciante y lo sugerido por Calvin Tomkis en su apreciación sobre esta composición musical. Pero, no adelantemos acontecimientos y dejemos que nuestro frustrado aduanero que, en modo alguno, tiene la cándida sencillez del viejo Aduanero Rousseau, prosiga con su discurso.

El influjo generado por Cage determinará la aparición de todo un conjunto de planteamientos que destacarán, ante todo, por una doble voluntad: desmitificadora, por un lado, y desmaterializadora, por otro. Este hecho, sobre el que a continuación incidiremos (ya que del mismo, no lo olvidemos, dependerán no sólo las actividades relacionadas con Fluxus, sino también toda esa proteica mezcolanza de tendencias originadas en torno a los happenings, acciones y performances), esta dependencia de Cage, repetimos, se verá completada, a su vez, por la presencia durante finales de los años 50 y comienzos de los 60 de dos artistas que abordarán esta temática desde planteamientos próximos aunque diferenciados: nos estamos refiriendo al francés Yves Klein y al italiano Piero Manzoni, cuyas obras (y anti-obras) plantean la inmaterialidad del objeto o, mejor aún, la inmaterialidad artística a través de dos caminos divergentes que, pese a todo, en algunos determinados momentos se entrecruzan en sus intenciones.

Si para Manzoni, la inmaterialidad es concebida, en parte, desde una vertiente corrosiva y desacralizadora; para Klein, esa misma inmaterialidad se consigue por medio de una acción espiritualizadora. Dicho de una manera más gráfica: mientras que Manzoni se ocupa de la carnalidad del arte y de sus consiguientes y escabrosos restos (desde las huellas del artista, a su aire, pasando por sus bien enlatados y conservados excrementos); mientras Manzoni se ocupa de esto, repetimos, Klein, deseando abrazar lo real (que es aquello que sólo en lo inmaterial se plasma) se perderá en la

infinita superficie de sus monócromos azules, en sus cuadros de alquimista del fuego y, de una manera mucho más especial, en la venta de sus zonas de sensibilidad pictórica inmaterial zonas que, una vez compradas, eran arrojadas al Sena.

Curiosamente, sin embargo, a pesar de esta aparente disparidad, tanto Manzoni como Klein coincidirán en una extraña trilogía de hechos que se desarrollarán entre 1959 y 1963. En primer lugar, ambos se interesarán por la pintura monocroma o álcroma, hecho que en el fondo conlleva una fascinación hacia la negación de la propia pintura. En segundo lugar, ambos buscarán en el cuerpo la materialidad de una inmaterialidad: Piero Manzoni a través de sus esculturas vivientes e Yves Klein mediante sus antropometrías. Y, en tercer y último lugar, una curiosa coincidencia: ambos fallecen prácticamente en el mismo año (1962-63) y, pese a no ser crucificados, lo hacen con una edad próxima a la que contaba Cristo en el momento de su óbito redentor.

De nuevo no puedo evitar realizar otra incursión. ¿Qué es lo que se quiere decir con esto? ¿Que la afición rosacruz y masónica de Klein oculta una muerte premeditada? ¿Que nos hallamos ante una de las páginas no escritas de *El péndulo de Foucault*? ¿Que la naturaleza no deja jamás de imitar al arte? ¿O que nuestro conferenciante se ha permitido una licencia retórica para evitar que los tan sufridos y sufridas oyentes caigan en brazos de Morfeo? Quizás todo sea una treta orquestada por él para ocultar su pertenencia a una secta secreta —¿la de los críticos concienciados?, ¿la de los aduaneros sin comisariados?...—, una secta de la cual está dando una información en clave. ¿Se encontrará la misma escondida en las enmerdadas latas de Manzoni? ¿Deberemos leer los signos de la buena nueva en los restículos de sus productos rectales ahora ya museificados? ¿O es que acaso tendremos que naufragar en sus líneas para interpretar los versos del poema de la inmaterialidad?...

Como pueden comprobar, todo son conjeturas, dudas, preguntas, sin posible contestación. El conferenciante, sin embargo, parece ufano. Su discurso busca la coherencia de la causalidad y por poco que se le haya

prestado atención se habrá descubierto que lo está intentando tejer con un gran rigor cronológico. De los años 50 ha pasado a los 60 y ahora sonríe porque hablará de los 70.

Ha puesto un montón de diapositivas —tal y como le enseñaron en esta misma facultad durante sus tiempos de aplicado y responsable estudiante— y a estas alturas nadie recuerda ya el título de ninguna de ellas porque ha querido ir deprisa ya que sentía un ligerito cosquilleo en su estómago. Mientras ello sucedía, ha mirado su reloj con un cierto disimulo y ha comprobado que el tiempo se le estaba tirando encima. Le quedan varias décadas de las que hablar y debe de ir más acelerado. No obstante, este hecho no le preocupa en exceso. En último extremo se liquida los 70 y todo el movimiento conceptual con dos o tres comentarios preñados de hondas significaciones intertextuales. Además, ¿para qué acalorarse? Piensa que eso del cosquilleo que ha sentido está muy bien. Sabe que eso de sentir hambre y poderla saciar no está nada mal y que por lo tanto, dada la hora que es, hará una excepción en su dieta y se dedicará con esmero a fruir de la nada inmaterial presencia de algún opíparo almuerzo. Hagámosle, por ello, un pequeño favor y no le interrumpamos ahora. Dejemos que continúe explayándose en su monolítica disertación.

Las obras de John Cage, de Klein y de Manzoni marcan, como consecuencia de todo lo apuntado, los tres puntos de apoyo necesarios para elaborar una aproximación histórica sobre la que apuntalar un proceso que, a través de algunas de las actividades Fluxus, así como de los planteamientos derivados de los happenings y performances, traerá consigo un evidente descrédito del objeto artístico.

Esta permanente erosión de lo objetual (o sea, del estatuto de la propia naturaleza del fenómeno estético) va a suponer, sin embargo, la consolidación de un curioso fenómeno dual. En primer lugar, la proliferación de todo tipo de actividades que desbordan el marco de lo puramente objetual y/o material y que toman como referencia el espectro de lo comportamental (pensemos, por citar unos simples ejemplos de comienzos de los 60, en las meditaciones Fluxus de Nam June Paik, en las provocativas acciones de Ben Vautier, en los happenings de Allan Kaprow, Jean Jacques Lebel o Wolf Vostell o, por referirnos, al caso del Estado Español, en las actividades desarrolladas por ZAJ o por Alberto Greco).

Ahora bien, junto a este hecho, se va a producir una paralela reafirmación de una nueva objetualidad, una objetualidad que sustentada tanto en el carácter efímero e intrascendente de los objetos utilizados, como en la crítica al propio objeto de consumo (tal y como luego se acentuará por medio del arte povera), va a recuperar el material de desecho de origen dadaísta, un material que será tomado más que en la línea desarrollada por Duchamp, en la reivindicada por Kurt Schwitters.

De este modo (y vamos a poner unos ejemplos que, curiosamente, pertenecen a los mismos autores que citábamos en el anterior grupo) nos encontramos con el hecho de que esta corriente desmaterializadora que venimos siguiendo cronológicamente, va a nutrirse también de una renovada —aunque paradójica— vocación objetual. Esta vocación, como apuntábamos, no irá en

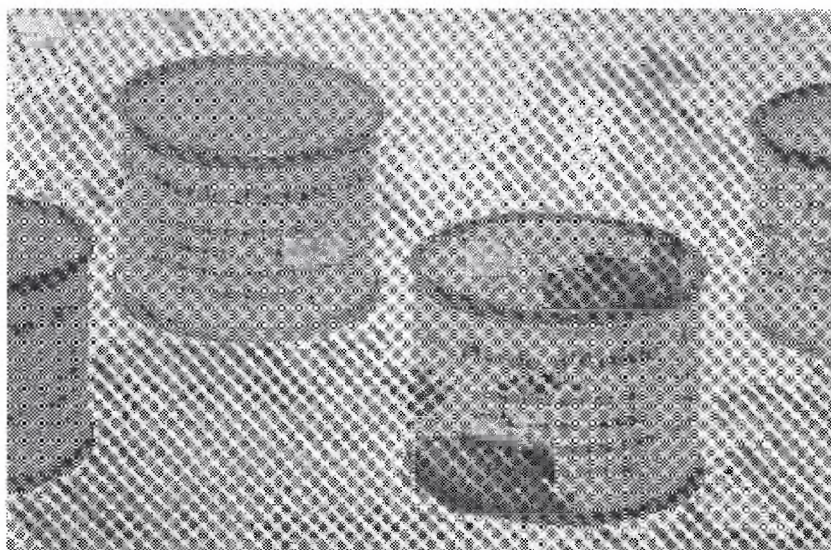


8. George Maciunas, *One for violin solo*, Acción, 1964.

modo alguno reñida con la búsqueda de una obra de carácter puramente no material. Y, así, esto lo podremos observar en Nam June Paik, en Ben Vautier, en Wolf Vostell o, incluso, en artistas como Joseph Beuys que, además de explicar cuadros a una liebre muerta o convivir con un coyote, simultanearán estas actividades con la realización de dibujos como el que podemos observar.

Este proceso desmaterializador de carácter paradójico alcanzará con algunos de los trabajos de la década de los años 70 vinculados al land y al minimal y, muy especialmente, al arte conceptual, lo que podemos considerar como un elevado grado de contradicción. Desde esta perspectiva, ¿pueden ser consideradas obras más inmateriales las acciones fotográficas de Schwarzkogler o las performances de Marina Abramovic y Ulay o las piezas de Joseph Kosuth, que las intervenciones de Dennis Oppenheim, Richard Long, Walter de Maria o James Turrell?

Responder a estas cuestiones supone enfrentarse a una realidad que, tal y como fácilmente puede sospecharse, es contradictoria: la desmaterialización operada en el mundo del arte a lo largo de la segunda mitad del siglo XX conlleva el rechazo del objeto tradicional artístico y, junto a ello, la paralela absorción estética del mundo cotidiano, un mundo que, gracias a la panartisticidad a la que ha sido sometida la realidad, se transforma todo él en objeto de la propuesta artística



9. Piero Manzoni, *Merda d'artista*, Objeto, 1961.

y, por ello, en idea del propio arte, es decir, en la materia inmaterial del mismo.

Sin embargo, hay quienes han querido ver en este proceso una cosificación próxima a la concitada por la propia economía de consumo bajo la que vivimos. Ante una realidad que sólo es simulacro mediático, el arte se torna perecedero y desechable, transformándose, tal y como sucede con cualquier otro de los productos existentes en el mercado, en la idea sustitutiva de otra cosa. Con independencia de ello, a través del proceso de panestetización descrito asistimos a una ampliación del espectro artístico, un espectro que en los últimos años se está viendo radicalmente afectado por la aplicación de las nuevas tecnologías en el proceso creativo. En este sentido, la utilización del ordenador, la participación virtual, las posibilidades de la cibertecnología...

Vaya, vaya, vaya... ¡Qué decepción! Después de lo que parecía ser el comienzo de algo interesante, eso de la *materia inmaterial*, quizás, y, sobre todo, lo de la cuestión de la simulación mediática en un mundo que sólo consume su consumo y que bajo la apariencia de los productos que está ofreciendo sólo nos da sustitutos de las cosas y de los sentimientos —o sea, ideas y más ideas, es decir, ideología en estado bruto—, después de todo esto, repetimos, nuestro querido y sumiso conferenciante empieza a irse por los cerros de Úbeda.

Dejémosle ya. Me agota la claridad lincal de su esquema, la perfecta estructura de la evolución propuesta, su cretina suficiencia. ¡Que se marche ya! ¡Que prosiga su camino! Si se despeña por sus cerros institucionales seguro que el dios de la Tecnociencia lo acogerá en su seno... Porque, piénsenlo un poco... en el fondo... ¿no les huele a chamusquina todo esto de los nuevos medios? ¿Qué nuevos medios ni qué puñetas de aldeas globales si, como sucede en los gallineros de toda la vida, las gallinas de arriba se cagan en las de abajo?...

Nuestro conferenciante, sin embargo, parece que sabe más de arte que de gallinas —parece, repito, porque sospecho que ni de eso sabe algo ya que pienso que confunde constantemente cantidad e intensidad—. Llegados a este punto, su discurso entra en una fase de

lirante en la que no me quiero detener. Tras su declaración de fe en el credo tecnológico, volverá a hablar del arte conceptual y de cómo a través del mismo la desmaterialización alcanza su manifestación más evidente. Plagiará —sin citar sus fuentes— algunos de los epígrafes que se hallaban reunidos en la exposición que el centro Georges Pompidou dedicó hace más de diez años a *Los inmateriales*. Eso le permitirá hacer un recorrido, aunque sólo sea movido por un interés de *marisabidillo epatante*, por el teatro del no-cuerpo, por la segunda piel, por los indiscernibles, por la sombra de la sombra y por otro montón de cosas llenas de metarresonancias pero vacías de ternura (tal y como pasa con esos abrazos que se dan los matrimonios —cuando se los dan— y que los amantes desconocen). Con una serie de piruetas que ahora no vienen al caso se las arreglará para paulatinamente volver a retomar el hilo del ciberarte. Sabe que esto fascina mucho ya que un toque de fantaciencia siempre es tan hiperresultante como postadecuado.

Sin embargo, yo ya no puedo continuar... ¿Recuerdan mi anorexia estética?, esa cosa de la que les hablaba hace un rato. Pues aquí está de nuevo (y en esta ocasión en su fase más aguda). El discurso de la ortodoxia y de la imposición histórica me agota, dejándome completamente exhausto. ¿Qué interés pueden poseer las obras citadas y vistas, si las mismas han sido reducidas a pasto de un discurso teleológico encaminado a justificar lo que parece ser el advenimiento de una nueva era que, en el fondo, es siempre la misma? ¿Dónde queda lo que en estas obras había de vivo ahora que los museos las protegen de todo mal, protegiéndonos con ello de la epidemia de su desorden?

Por si acaso no se me entiende, lo repetiré de otra manera. Todo lo que les he contado intentaba cuestionar básicamente un hecho: la validez de la aproximación institucional, una aproximación que se sustenta en la anulación de cualquier cuestionamiento del modelo impuesto. Muerto dios queda, por fin, liberada la institución. Desde esta perspectiva milenarista y neoteológica (¡Fax en la tierra a los hombres y mujeres de buena voluntad!, ¡Creced y multiplicaos con el móvil!, ¡El

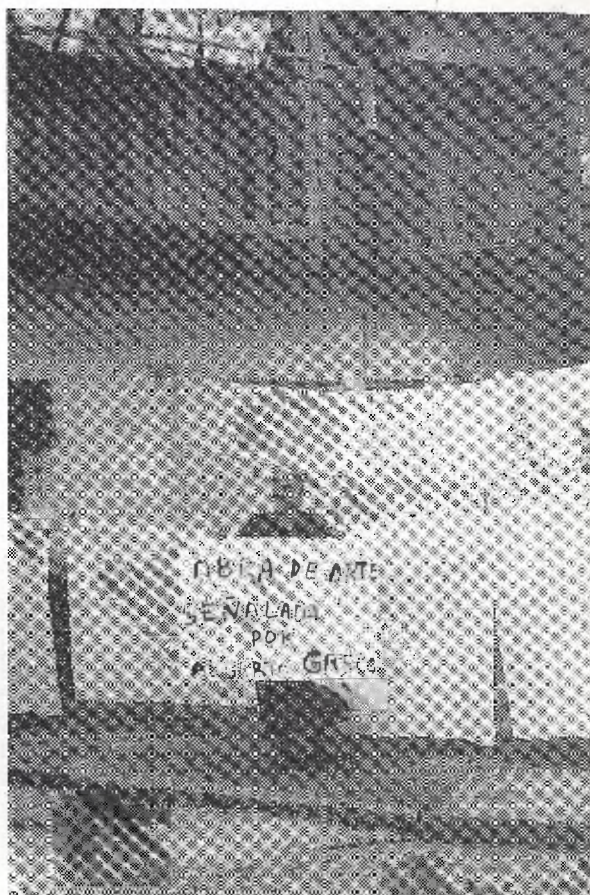
cielo y la tierra pasarán pero mi Macintosh Power permanecerá!, ¡Yo soy la autopista, la verdad y la audiencia nadie viene a mí sino a los media!, ¡Ésta es mi imagen y el simulacro de su representación es mi cuerpo y mi sangre!...), desde esta perspectiva, repetimos, se puede observar cómo el proceso seguido por las propuestas neodadaístas y conceptuales, ha desembocado en la asimilación más absoluta (o, dicho en otros términos, en su pérdida de vida más total). El poder de absorción de la *institución arte* ha sido tan voraz, que hasta los postulados tendentes a rechazarla y a negarla han pasado a formar parte fundamental de esa institución.

Como consecuencia de ello, el nuevo orden mundial se ha visto maquillado por la *moral de la academia vanguardista* o, si prefiere, por el *nuevo orden estético* derivado de una modernidad plenamente asimilada. La *institución arte* transforma en mercadería todo aquello que en su seno se alberga, obligando así a que todo lo que no quería ser ni producto ni objeto de consumo, adquiera su fatal fecha de caducidad. La clonación es únicamente esto: no tanto la duplicación de lo individual (ya que el individuo sólo es tal en función de ser un clon del poder y un *clown* de su internalización), como la equiparación que dentro del mercado se opera en todo producto a través de su código genético de barras. La institución, pues, lo iguala todo, tal y como sucede con el discurso televisivo, un discurso en el que todo queda convertido en carnaza espectacular.

“Y, bien – pensarán algunos y algunas – ¿qué narices tiene que ver esto con la inmaterialidad del objeto artístico?”

La verdad, respondería, es que tiene que ver bastante. Pese a lo que el conferenciante de mi ejemplo les ha señalado, hay una serie de cuestiones que podemos plantearnos. Por ejemplo: ¿en verdad se ha producido una desmaterialización de la obra de arte a lo largo de estos años?, ¿no hay en estos momentos un culto hacia el objeto que niega cualquier tipo de desobjetualización?, ¿el único objeto desmaterializado no será aquél que carezca de valor de mercado y, por lo tanto, de sentido institucional?, ¿no es acaso la propia realidad la más inmaterial y virtual de las imposiciones (piénsese, en este sentido, en el dinero, ¿no es éste el mayor acto de fe al que se nos somete?, y, por favor, que nadie piense en sus ahorrillos sino en la Economía, ese dios rebosante de cifras imposibles de ser leídas –y mucho menos comprendidas– salvo con la ayuda de todos los dones que el espíritu santo del capital puede otorgar), ¿la llamada realidad virtual, esa realidad que los cybercreyentes creen haber descubierto y que las multinacionales han bendecido, no es hasta el momento el último objeto –obviamente ideal y, por ello, real– a través del cual el mercado nos consume?”

Por poco y mal que contestemos a estas cuestiones veremos que las llamadas propuestas desmaterializadas de esta segunda mitad del siglo (y mucho más las que están surgiendo bajo los auspicios de la *cutretecnología*, en este sentido no olvidemos que no puede haber una tecnología que no sea cutre –por no decir fascista– mientras convivan Internet y Chiapas, el Paseo de la Castellana y Orcasitas), por poco y mal, repetimos, que nos enfrentemos a estas preguntas, podremos descubrir que todas estas propuestas, en último extremo, sólo han servido para reforzar los mecanismos de



10. Alberto Greco, *Vivo-Dito*, Acción, 1963.

integración institucionales, esos mecanismos que son los causantes de la anorexia estética debido a una obsesiva, obscena y obsolescente saturación de información, velocidad y consumo.

¿Por qué se ha producido este hecho? Por algo muy sencillo. Porque la desmaterialización no afecta, en el fondo, a los objetos, sino a las actitudes e intenciones. En este sentido, desde una perspectiva formalista (ahí tenemos a nuestro conferenciante y a los *dígitofieles*) sí se puede hablar de esa desmaterialización. Por el contrario, desde otras perspectivas, podemos concluir que ello no es así, ya que el arte de estas últimas décadas ha sufrido una institucionalización tan violenta como la operada en la época medieval o en la cultura barroca (eso sí, con la única y lógica diferencia de que, en este momento, los fines han respondido a otros intereses).

La desmaterialización, por lo tanto, no es un problema ni de medios, ni de técnicas, ni de resultados. Mientras la *institución arte* continúe desempeñando sus funciones (cosa que no es difícil de augurar que seguirá sucediendo) cualquier tentativa está condenada al mercado (poco importa que sea por medio de soportes digitales o a través del hormigón armado). Sólo a través de la mirada de quien mira sin ser él o sin ser ella es factible –sin saber cómo– perdersen en algo que no podemos decir qué es, ya que por medio de ello tenemos oportunidad de descubrir fragmentos de algo que se escabulle de la institución.

En este sentido, si Marcel Duchamp invitó a utilizar un Rembrandt como tabla de planchar, ¿por qué hemos de pensar que una propuesta de Joseph Kosuth es más inmaterial que un edificio de Emilio Ambasz? O, dicho con otras palabras, ¿no se han perdido nunca en los detalles secundarios de un retablo, por ejemplo, del siglo XIV, mientras ceñían un cuerpo con un brazo y con el otro disipaban el tiempo?, ¿no han sentido que mientras lo hacían sus nuca eran de niebla, su identi-

dad una piltrafa y sus palabras el dolor de no poder hurtarle la vida a ese tiempo?, ¿no han sentido todavía que el arte es siempre una excusa?... Si esto ya lo han percibido, sabrán que el institucional no es el único modelo posible y que la inmaterialidad puede ser tan ligera como un cuerpo sin atajos ni pliegues o tan numerosa como la multitud que nos vive y que siempre acallamos por temor a descubrir que todavía podemos sentir.