

La obra maestra de este año

Ángel Cerviño

"Era una historia sobre otro planeta. Era una historia demencial. Tenía museos llenos de pinturas por todas partes y el gobierno utilizaba una especie de ruleta para decidir lo que se ponía en los museos y lo que se tiraba a la basura. /.../ La historia se titulaba El crupier-excluidor de Bagnialto o La obra maestra de este año.

Bagnialto era el nombre del planeta en el que transcurría la acción del libro y un crupier-excluidor era un funcionario del estado que, una vez al año, hacía girar una rueda de la fortuna. Los ciudadanos remitían sus obras de arte a un departamento gubernamental y se les asignaba un número y, más adelante, un valor dinerario de acuerdo con las vueltas de la ruleta del crupier-excluidor.

Un humilde zapatero llamado Gooz vivía solo y un día hacía el retrato de su gato. Era el único cuadro que había hecho en su vida. Lo llevaba al crupier-excluidor, que le daba un número y lo depositaba en un almacén repleto de obras de arte.

El cuadro de Gooz obtenía un golpe de suerte sin precedentes en la ruleta. Se le adjudicaba un valor de dieciocho mil lambos, que equivalía a mil millones de dólares de la Tierra. /.../ El cuadro se colocaba en el lugar de honor de la Galería Nacional y la gente hacía colas de millas y millas para ver un cuadro que costaba mil millones de dólares.

También se organizaba una hoguera gigantesca con todas las obras que la ruleta había dicho que carecían de valor. Y, más tarde, se descubría que la ruleta estaba trucada y el crupier-excluidor se suicidaba".

(Kurt Vonnegut – "El desayuno de los campeones")

A día de hoy el crupier-excluidor de Bagnialto se habría suicidado, mucho antes de que se hiciera público el apaño de la ruleta, agobiado por la dimensión inabarcable de eso que tan certeramente se ha denominado la *inflación de lo exponible*. Para calibrar lo más ajustadamente posible la envergadura del fenómeno ya no es suficiente con la constatación del incesante aumento de relatos, e imaginarios simbólicos, generados en ámbitos no específicamente artísticos; ahora, pacificado ya ese territorio, las redes telemáticas apuntan en nuevas direcciones: *la estructura social al completo aspira a formar parte del museo* (Sloterdijk). Las exposiciones de arte -en tanto que instrumentos productores de visibilidad -hace décadas que acogen toneladas de documentación, *"materias primas, productos auxiliares, prototipos, desarrollos intermedios, desechos. En el lenguaje de Marx esto significa: no sólo se exponen productos, sino también medios de producción, incluso relaciones de producción"*¹.

En muchos casos la exposición se convierte en la verdadera obra. Marcel Broodthaers es un buen ejemplo de ello: el escurridizo sentido de su trabajo solo se manifiesta (y a la vez se oculta) en el dispositivo ficticio de la puesta en escena, un artificio en el que las piezas resultan a todas luces intercambiables. *"/.../ Se podría recorrer toda la obra de Brodthaers*

¹ Peter Sloterdijk, "El arte se repliega en sí mismo", BRUMARIA #1

como el análisis y el desmontaje irónicos de las diversas mediaciones -políticas, institucionales, sociales -que condicionan la producción y la recepción del arte en las sociedades posindustriales".²

Nos puso en la pista de algunas de estas transformaciones del escenario, como de tantas otras cosas, Piero Manzoni con su pedestal invertido para el planeta Tierra, que convirtió, con ese sencillo y definitivo gesto, al globo terráqueo en una obra de arte en su totalidad objetual, biológica y geológica (*Socle du monde*, 1961). El mundo quiere significar, los objetos, las acciones y las situaciones suspiran por tener un sentido; todos los objetos, todas las acciones y todas las situaciones reclaman ser leídas, ser interpretadas, ser fotografiadas, ser grabadas y, por encima de todo, reclaman ser vistas, atraer espectadores. Esta carrera sin fin por la ampliación del concepto de arte esconde además entre sus velos, como toda discusión estética, una negociación sobre el precio de las cosas. En la sociedad del espectáculo mercantilizado, todo lo que es puesto en discurso cobra valor al mismo tiempo que cobra sentido.

La antigüedad concebía el universo como un texto (un tejido de teofonías), un libro encriptado que espera ser descifrado, Barthes lo leyó como un *bosque de signos*, y hoy no podemos imaginarlo más que como un remolino infinito de canales audiovisuales interconectados, emitiendo al unísono en una maraña inextricable de lenguajes y códigos. ¿Cómo enfrentarnos a semejante sobresaturación?

Si desestimamos, aunque no sea más que provisionalmente, la ruleta y la hoguera que proponía Vonnegut en su relato, cómo nos orientaremos entre semejante proliferación de imágenes. ¿Cómo fijar la mirada ante un horizonte colapsado de mercancías visuales?. Afortunadamente para ellos, los miembros de un jurado han de pronunciarse únicamente a cerca de las pocas decenas de obras que se presentan a concurso con la aceptación explícita de sus bases, y su deber no va más allá de determinar cuales son las que, según su juicio, abordan de forma más crítica y enriquecedora las contradicciones del momento presente.

Un cuestionamiento necesario y absolutamente imprescindible porque, pese a todo, el arte mantiene su vigencia como herramienta de resistencia frente a la estandarización del pensamiento, frente a los implantes de sentido con que nos van dando forma las industrias de la conciencia. "*El arte sigue siendo la gran alternativa a esa homogeneización sensible global de la experiencia, la vía más fuerte de afirmación de la diferencia y la singularidad. /.../ Nos enseña el camino para la decisión más importante, para poder decir no*"³. En un mundo gobernado por la velocidad y la inmediatez, el arte ofrece además (desde su vocación de permanencia) instrumentos conceptuales para ralentizar el fluido y restablecer nuestra capacidad de discernimiento: juegos de

² Catherine David, "*El museo del signo*", en Marcel Broodthares, catálogo MNCARS, Madrid, 1992.

³ José Jiménez, "*Un arte dislocado*", Revista de occidente #225, Madrid, 2000.

simulación contra la clonación ideológica, guerrilla de la incertidumbre contra el poder absoluto de los medios de producción de sentido.

En esta situación, *no entregar un mensaje claro* puede ser una buena estrategia: perturbar las posibles lecturas con *"un juego autorreferencial de resonancias infinitas"* (Daniel Lupión Romero). El malentendido, la confusión y la ironía pueden llegar a convertirse en extraordinarios recursos que nos permitan resistir el acoso del sistema de categorías establecidas por el contexto institucional; así algunas obras se cierran sobre sí mismas, avaras de significar, en un intento desesperado de hurtarse al rapto del sentido perpetrado por la retórica ilusionista de los media, principales responsables de la fijación de los discursos sociales imperantes. *"Mantener un alto nivel de confusión en su obra era el precio a pagar para que, a pesar de su aspecto de mercancía, sus intervenciones no pudiesen ser engullidas y manipuladas por la ideología dominante. Aquí se sitúa el gran reto de Broodthaers: devolver al arte una función cultural (devolverlo a la sociedad) sin que fuese objeto de apropiación por los discursos dominantes. Para ello, tuvo que admitir su "condición alienada" y su desconexión de la realidad social, aceptando el fenómeno de la cosificación general y mostrándose a sí mismo, irónicamente, como mercancía, como objeto de decorado (décors)"*⁴

El significado delega parte de su autoridad en los contextos de recepción, buscando la complicidad activa del espectador. El arte no dice, hace decir; ofrece respuestas solo a quien le plantea preguntas. Después de la conocida conferencia de Marcel Duchamp sobre el acto creativo (1957), ha quedado perfectamente asentada en el discurso crítico occidental la idea de que *"el artista no es el único que consume el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo"*.⁵

Desde entonces las obras, irremediabilmente, se nos entregan como algo inacabado, como conjuntos de síntomas sobre los que el espectador hará su diagnóstico y de los que, si la cosa funciona, acabará por contagiarse. *"Mi material de trabajo es la mente, como el del carpintero la madera"*, la frase podría pertenecer a una charla de Beuys en el Düsseldorf de la década de los setenta, pero es una lección de Epicteto en una plaza de Nicópolis hace casi 2.000 años.

La obra de arte proporciona al pensamiento un territorio fértil para arraigar y desarrollarse, le seduce con la promesa de futuras cosechas y le despierta nuevos apetitos. Atrapa la mirada con la oferta de un irresistible campo de juegos para conceptos: signos, alegorías, imágenes, colores, formas, proporciones, ...elementos en los que el lenguaje va a encontrar sugestivas correspondencias -resonancias -con sus

⁴ Daniel Lupión Romero, *La obra como 'palabra cero'*, tesis doctoral, facultad de BB AA, Madrid, 2008.

⁵ Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

*propias estructuras*⁶. El concepto de obra de arte como artefacto productor de sentido, como diagrama o maqueta a escala de sus propios potenciales, ha encontrado una de sus más acabadas expresiones, dentro de la tradición contemporánea, en el "Gran Vidrio" (*la Marieé mise à nu par ses Célibataires, même*); esta pintura, concebida como máquina de significar, incorpora un esquema de funcionamiento y, para que no haya dudas (o quizá para que se multipliquen inquietantemente), se presenta al público con sus folletos de instrucciones: los conjuntos de notas y diagramas de la "Boîte Verte" y la "Boîte Blanche", editadas por Duchamp después del definitivo inacabamiento del cuadro.

Unos años más tarde Joseph Beuys consideró que en determinadas ocasiones era suficiente con enunciar las ideas, así su contribución a la *Documenta 5* (1972) consistió en el famoso 'gabinete para la democracia directa', una ascética oficina en la que durante cien días discutió con los visitantes -"conversar es una forma de arte" -a cerca de toda clase de cuestiones relacionadas con el arte, la política, la educación pública, las religiones, las centrales nucleares, el medio ambiente, ...el trabajo y las relaciones de producción: "Y es obvio que para mí la lengua es el primer tipo de escultura. Se les da forma a las ideas con un medio de expresión: el lenguaje. Así que las personas tendrían que aprender a mirar el pensamiento como un artista mira su obra, es decir: en su forma, en su fuerza, en sus proporciones."⁷

Sirva este corto y apresurado paseo por las raíces históricas de algunas de las corrientes más significativas del arte contemporáneo, para ayudarnos a tomar conciencia de en qué medida "el territorio de las artes plásticas de nuestro tiempo ha dejado de ser un universo 'ordenado', reproducible en un mapa estable y tranquilizador. Y se ha convertido, por el contrario, en una superficie mestiza, resultado de inevitables hibridaciones que conlleva la superposición de distintos soportes y técnicas. Algo que, además, revela la continuidad y comunicación del arte con la cultura de nuestro siglo, también intrínsecamente mestiza y pluralista."⁸

Mestizaje de códigos y lenguajes que ha quedado bien patente en gran parte de las obras presentadas a esta VIIIª edición del Certamen de Artes Plásticas promovido por la Diputación de Ourense. Un certamen en el que han resultado premiados una serie de trabajos en los que se puede apreciar de forma diáfana la voluntad de contaminar los géneros artísticos y llevar a cabo una sistemática desestabilización de sus convenciones:

Maribel Castro con "Ofelia" una instalación fotográfica cargada de alusiones literarias, y que incide además en una cuestión de máxima actualidad: los recursos tecnológicos sobre los que se está construyendo nuevos modelos de subjetividad. José Collazo con "Von Weitem" un vídeo absolutamente pictórico, que en algunos momentos puede evocar el *tempo* fílmico de Andrei Tarkovski, y que viene a confirmar que la

⁶ Ángel Cerviño, *Kamasutra para Hansel y Gretel*, Ediciones Eventuales, Madrid, 2007.

⁷ Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*, Visor, Madrid, 1995.

⁸ José Jiménez, *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2002.

pintura (lo pictórico) ya no reside únicamente en un conjunto de técnicas y habilidades susceptibles de ser transmitidas de maestro a discípulo, sino que se ha convertido también en una tradición de la mirada, una demora en la percepción que privilegia la contemplación, que busca la atención al detalle y al matiz, al margen del soporte técnico adoptado. Marcos A. Covelo presenta una aparentemente más tradicional pintura sobre tela, "*No justice*", que, sin embargo, expande la bidimensionalidad que caracteriza al medio pictórico y resquebraja la monofocalidad de la pirámide visual, abriendo la superficie del lienzo a un espacio mental polimorfo, construido con fragmentos de códigos y *manieras*, que nos sitúa ante el trampantojo de una visión panóptica. Jesús Madriñán, con "*Lucía*" un díptico fotográfico en la mejor tradición de las figuras dobles de Arcimboldo o Dalí (imágenes superpuestas que funcionan como tropos retóricos de carácter visual), plantea una obra que juega irónicamente con los equívocos de la representación para poner en valor la situación -el punto de vista -del observador. Y "*Plânar*" de Arturo Fuentes, un vídeo que privilegia el trabajo de producción gráfica en detrimento de la narratividad que cabría esperar del medio, lo que lo acerca al universo iconográfico y a la gramática visual de los vídeo-clips y el web-art.

Lenguajes híbridos, soportes desnaturalizados y fronteras permeables, son características compartidas por muchas de las obras seleccionadas para esta exposición; trabajos artísticos que nos ayudan a dibujar el mapa de un territorio 'inestable', amenazado de continuo por imprevistas convulsiones, siempre al borde de la disolución de sus frágiles categorías: el territorio del presente.

Ángel Cerviño
Artista visual