



Elementos de discusión y debate

Con la solicitud de "elementos de discusión y debate" se pretende ir más allá de la mera formalidad de la evaluación y hacer de esta actividad un acto académico de más peso. Así, si el/la evaluador/a lo considera, le solicitamos que introduzca elementos de discusión que permitan prolongar el debate, que sirvan para puntear una lectura crítica de los textos que publicamos y ayudar a su discusión.

La nómina de "artefactos artísticos" que son catalogados como "obras de arte" ha crecido sustancialmente en el último siglo y medio: a la cosa-mercancía atesorable (cuadro, escultura), se ha añadido el espacio "decorado" (instalación) de forma breve y única, o bien repetible en otro lugar —o permanente, volviendo a ser "cosa"—, y la pura experiencia, registrada o no en imágenes, de la "performance", o las meras imágenes del "collage audiovisual". No obstante, la construcción social de hechos y objetos fuente de experiencia estética que se definen formalmente como arte no ha cambiado.

La institución cultural que, desde el renacimiento, llamamos "arte" es un conjunto de instituciones sociales y rituales de interacción tipificados en los cuales un/a espectador/a cualificado/a como experto/a (príncipe, religioso, "conocedor", "marchante", "crítico", "profesor", "ser sensible": él, ella u otro) dictamina, para una comunidad de contempladores estéticos relativamente "legos", si un determinado objeto es una obra de arte —y, por tanto, su autor/a es un/a artista—, porqué y qué actitud deben adoptar para gozar de ella. En suma, las "autoridades socio-culturales" negocian con "el público" el reconocimiento de un sujeto y un objeto como elementos legítimos de un relato cuyo verbo definitorio es "crear" (de ahí, invención, genio, originalidad, creatividad...) y cuya prueba es el "aura" de símbolos y emociones compartidas que surgen y se difunden socialmente en los rituales logrados de experiencia estética. Un buen ejemplo, a contrario, lo presenta Jack Katz en su libro *How Emotions work* (Chicago, 1999), al documentar cómo grupos (parejas, cuadrillas, familias), nunca individuos, convierten las imágenes de una galería de espejos deformantes (el dispositivo clásico de producción de imágenes anti-estéticas que Valle-Inclán convirtió en semilla estética del teatro del esperpento) en objeto de humor y risa, de un ritual cómico de conflicto irónico y solidaridad grupal.

Los artefactos artísticos han cambiado a medida que lo hacían los medios de información, comunicación y educación porque la masiva multiplicación de los símbolos agota por repetición su carga emocional, es decir, rutiniza su carisma y, al final, acelera su obsolescencia cultural y por ende socioeconómica. Por



eso, del cuadro o estatua cuyo referente era la realidad empírica o un mito o relato tradicional, las vanguardias, desde los impresionistas, fueron añadiendo nociones científicas sobre la materia, la luz y la percepción, y los mundos eidéticos del símbolo, lo onírico, la abstracción filosófica, matemática, ideológica... hasta la pura asociación libre donde el relato de la vivencia estética habla del espectador más que de la obra. Y así, la comunidad artística se ha visto obligada a ampliar sus obras a cualquier objeto producido, transformado o destacado por el/la artista, incluida la misma elaboración del objeto o una pura secuencia de acciones sin objeto remanente final, al que se le reconoce alguna intención expresiva. Frente a la degradación termodinámica de la estructura social dinámica que sustenta el hecho social "arte", los artistas deben ser "lampedusianos" y cambiarlo todo (en su arte) para que todo siga igual (en su rol-estatus social). (Por cierto, este párrafo es un "mito del origen" que amplía el muy breve que figura en el artículo. Toda realidad social importante necesita un mito de ese tipo).

Lo que legitima a alguien como artista es la capacidad de transformar a otro en "público", hacerle asumir, con éxito, satisfactoriamente para ambos, el rol de "espectador/a". Para ello, este/a debe sentir que el/la artista, mediante su trabajo, le ha enseñado a percibir algo que antes no existía o le pasaba desapercibido, a dar sentido a esa percepción comprendiendo el "artefacto artístico" como un signo con significado, y a hallar relevante para sí ese significado porque confiere algún sentido a su vida en términos de vivencia instantánea y adquisición de memoria, ambas con calidad de identidad, tanto biográfico-individual como social-colectiva.

Este artículo expone e, implícitamente, denuncia cómo la expansión formal y sustantiva, de significados y sentidos, del arte actual, que le ha llevado a tematizar reflexivamente su propia producción de obras y de espectadores, en ocasiones de forma meramente narcisista, en otras como medio de transformación social, raramente ha ido más allá de evidenciar el trabajo hermenéutico del artista o del espectador individuales, pocas veces ha llegado a mostrar que esa producción es un hecho social que descansa en símbolos, prácticas, conocimientos y emociones compartidos.

Las magníficas obras de arte que ilustran este trabajo ponen todas de manifiesto esa socialidad: desde "La fundición" de Arteta, que es una versión simplificada e "individualizada" del cuadro de Adolph Menzel (1875), "La fundición o los cíclopes modernos" (que, como aquél, mitifica y des-moviliza a los obreros a la vez que los señala como fuente real de valor del símbolo financiero), pasando por la "fabrica" (sociedad industrial) de Chillida y el



“laboratorio” (sociedad posindustrial) de Oteiza, hasta llegar a los cínicos o sarcásticos juegos posmodernos (sociedad de la información y el espectáculo) de Basterretxea, Mendizabal, Aramberrio Badiola. En estos últimos es casi explícita la “broma verdadera” de que es “arte vasco” todo lo que hagan los artistas vascos y sea susceptible de lectura hermenéutica en términos de la “identidad vasca” consensuada en cada momento.

Así, por ejemplo, Basterretxea resuelve el conflicto moral y político entre una presa (objeto artificial construido por interés de negocio privado, aunque con cierta utilidad pública) y su entorno natural (cuyo carácter “prístino” es una seña de identidad étnica) adornando-estetizando la presa con formas inspiradas en una “tradición” escultórica ampliamente asumida como propia: se perdona el daño a la naturaleza vasca porque se vasquiza estéticamente la presa. En el polo ético-político opuesto Aramberri se burla de las pretensiones estético-políticas de las autoridades: las del ramo hidráulico intentan convertir obras utilitarias en paisajes atractivos (quizá con fines urbanísticos) y el artista les niega ese valor al amontonarlas como hacen los pintores playeros con las marinas que pintan en serie para los turistas; o la policía, que dispone los alijos de material violento incautado como trofeos de caza con fines disuasorios y de alarde, y que el artista subvierte al sustituirlos por objetos cotidianos denunciando así que todo y todos en el país vasco están bajo sospecha; o se burla de las instituciones y organizaciones patrióticas que rutinizan el carisma de sus símbolos y convierten sus actividades en una verbena que les proporciona un modo de vida entreteniéndolo a sus seguidores.

Mendizabal también se burla de la policía que confiere significado político a una forma sin más sentido que su mero ser-así y estar-ahí (que es el sentido existencial más básico, esencial y universal que hay), pero convierte ese sentimiento en un monumento estético a la “muerte del arte” como hecho popular (frente al culto mediático y turístico, de masas, al “arte consagrado”). Su tríptico muestra la fotografía de la base mutilada en blanco y negro, como una foto funeral de una estela mortuoria japonés, flanqueada, a la izquierda, por una imagen de esa foto apoyada en la pared delante de la estela tumbada, remedando la disposición de una típica “capilla ardiente” por el arte, o por otras pérdidas... más “vascas” y, a la derecha, la imagen de varias copias de la pieza arrancada, apiladas como sillas de terraza o asientos de playa al final de una jornada, vacías, sin “clientes”, sin espectadores. Por último, Badiola articula “fiesta” y “lucha” en torno a un vacío que en la pintura tradicional china es, como señaló magníficamente Françoise Cheng, en su obra *Vacío y plenitud*



(Siruela, 2012), la condición necesaria y suficiente de toda transformación, de todo cambio.

Pero quizás la obra maestra entre todas es la fotografía de Andrés Gómez sobre la exposición "El arte de la motocicleta". El espacio del museo Guggenheim redefine como obras de arte (objetos de "diseño") a una serie de motocicletas (calificadas de "clásicas", supongo), y previendo la afluencia de numerosos moteros habilita un aparcamiento para motos que se convierte, acaso inesperadamente, en el espacio de una instalación "fluida" de motos contemporáneas que vienen y se van, en el mismo momento en que sus dueños, sin preverlo, las dejan allí o se marchan dejando sitio a otros, y los paseantes, sin darse cuenta de ello, las contemplan como bellos objetos de diseño artístico, como el burgués gentilhomme de Molière que nunca había sabido que hablaba en prosa —que él también era un creador del lenguaje, como en efecto era—.

La fotografía muestra a la perfección un arte que no se limita a representar signos de una identidad generalidad para retroalimentarla, ni a crear nuevos símbolos que puedan distinguir a una élite estética local desde la que luego pueden generalizarse y convertirse en parte de una renovada "identidad tradicional" del grupo más amplio, ni tampoco a mostrar cómo un artista construye una cosa como objeto de contemplación reflexiva (el Guggenheim, las motos de dentro y, quizá sin querer, las de fuera del museo), sino que muestra cómo el fotógrafo ha sabido ver, y encuadrar para mostrar, que el objeto estético es el producto social de las miradas comprensivas convergentes, acordes o en conflicto, de cuantos intervienen, más o menos activa o pasivamente, en la construcción y desenvolvimiento de rituales de interacción social que generan experiencias simbólicas y emocionales de naturaleza estética —aquellas que procuran vivencias sensoriales y sensuales con sentido vital, personal y social—. Esta fotografía evidencia cómo la mirada que entiende puede, simultáneamente, ver y verse, mostrar y mostrarse —quedando como punto ciego el carácter social de ese hecho, que el sociólogo revela, al precio de producir un objeto académico, desdichadamente, muy poco estético—. El fotógrafo y el sociólogo, juntos, abren la caja negra de la producción de identidad —aquí, la de "motero esteta"—. Lo mismo hace los otros artistas con la de "lo vasco hoy".

Toda propuesta artística es una situación de interacción social entre el presunto artista y el aspirante a público (a "esteta") mediada por un "artefacto artístico" que constituye un reto para el segundo; este debe cerrar el círculo hermenéutico circunscribiendo el cuadrilátero cuyas esquinas son el/la autor/a



(todo cuanto, consciente y voluntariamente o no, ha puesto de sí en la obra), la obra (sus disponibilidades para construir narraciones sobre ella y sus sujetos), el/la espectadora (su "sensibilidad", "inteligencia" y "cultura") y el mundo (natural/social/artificial) que les rodea. El desafío puede resultar un fracaso, como cuando el veredicto social es "esto no es arte", o la gloria, así cuando la obra deviene "icono identitario perenne" (como el "Gernika" de Picasso en la Transición), con todas las posibilidades intermedias, de reconocimiento escaso, interpretaciones rivales, etc. Esos son el riesgo y la grandeza de la creación artística.