

*Arte y realidad:  
razones de pragmatización  
de la operación artística*

*Art and Reality:  
Reasons for the Pragmatization  
of the Artistic Operation*

CARLOS MIRANDA MAS  
Universidad de Málaga

Recibido:4/3/2011      Aprobado definitivamente: 25/4/2011

RESUMEN

El artículo plantea la relación entre arte y realidad desde el punto de vista del análisis de las razones de operatividad de las acciones artísticas que fundamentan su existencia como tales en la negación de su reconocibilidad como objetos distinguidos del resto de las manifestaciones visuales del espacio público. Unas razones que vienen a cuestionar algunos de los criterios de artisticidad dados por la tradición moderna, y que lo hacen, precisamente, para desplegar un tipo de experiencia estética dada por la formatividad que implican en la mirada del paseante en la ciudad (o del televidente), desplazando la tradicional figura del espectador hacia la de un sujeto destructor de los códigos de gestión del imaginario colectivo propios de los medios de comunicación de masas. Es este sentido de operación el que aquí se cifra como razón de pragmatización del arte.

PALABRAS CLAVES: PRAGMATIZACIÓN DEL ARTE, ARTE INVISIBLE, ARTE PÚBLICO, OPERATIVIDAD DEL ARTE

ABSTRACT

This article set out the relationship art-reality from the point of view of the analysis of the operational reasons of artistic actions that support their existence in the denial of their re-

cognizability as distinguished objects from the rest of the visual manifestations in the public space. These reasons come to question some of the criteria of artistry given by the modern tradition, and they just do it, in order to display a kind of aesthetic experience given by the formativity that they involve in the eye of the stroller in the city (or of the tv viewer), displacing the traditional figure of the spectator towards a deconstructor subject of the management codes of the collective imaginary typical of mass media. It's this sense of the operation the one that we want to encode in this article as a reason of the art's pragmatization.

KEYWORDS: ART'S PRAGMATIZATION, INVISIBLE ART, PUBLIC ART, ART'S OPERABILITY

*El arte no sólo revela lo real, sino que hace abrir los ojos.*  
Albrecht Wellmer

LA REFLEXIÓN EN TORNO A LA CUESTIÓN DE LA CORRESPONDENCIA entre el arte y la vida se abre a un muy sugerente espacio de interpretación que, sin embargo, puede llegar a resultar tan múltiple como engañoso: llevada al extremo la disquisición, en cuanto que producto humano, cualquier manifestación artística sería susceptible de venir a refrendar tal simbiosis. Por tanto, quisiera en estas líneas discernir un modo *concreto* de tal relación que la haga reveladora de una condición necesaria para la existencia del valor estético que instituye a numerosas producciones actuales como eminentemente artísticas, abarcando un sinfín de discursos y autores. Estoy hablando de un campo de representación que, además, descubriremos profundamente conflictivo respecto a los parámetros de apreciación que provienen de la *modernidad* de la institución arte, pues, en efecto, habré de partir en lo que sigue de la existencia de diferentes transformaciones de fondo en el arte contemporáneo en relación a sus orígenes, como digo, *modernos*. Más exactamente, atenderé aquí a una de esas mutaciones que afecta especialmente a la manera de pensar la existencia *social* de la obra de arte, una que implica que la articulación de arte y realidad varíe su sentido de modo tal que lo que fuese considerado como una ontología, se pueda estar reinscribiendo en la actualidad como una *pragmática*. La relevancia de este desplazamiento se nos presenta en toda su amplitud ya desde el mismo momento en que empezamos a definir este plano de la cuestión, como podremos observar. Comencemos, pues, recurriendo a una distinción particularmente adecuada que, al respecto, hace el profesor Marchán Fiz al inicio de uno de sus textos ya clásicos. Utilizando una ortodoxa terminología semiótica, éste entiende la obra de arte como un «subsistema social de acción» sobre la base de sus tres dimensiones estructurales: sintáctica, semántica y pragmática. Citando literalmente a Marchán,

«[...] La obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural y un fenómeno histórico-social. Posee su léxico –los repertorios materiales-, modelos de orden entre sus elementos –sintaxis-, es portadora de significaciones y valores informativos y sociales –semántica-. Y ejerce influencia, tiene consecuencias en un contexto social determinado –pragmática-. Es, pues, un subsistema social de acción.»<sup>1</sup>

Como indicaba, esta observación resulta en nuestro caso particularmente pertinente, pues, a partir de ella -y de su terminología- puede afirmarse que, en relación con las obras a que me refiero, se observa un incremento de la potenciación de la dimensión pragmática de la obra, constituyendo, pues, tanto la semántica como la sintáctica en función de ella. Éste es un aspecto relevante de numerosas tendencias últimas del arte contemporáneo que desvela claramente los intereses que mueven a producir a un artista del modo que pretendo destacar aquí. De esta forma, vengo a proponer a estudio una serie de estrategias operacionales en las que se comprueba cómo la pragmática de la obra impera sobre su formalidad. Quiero, con ello, atender al hecho de que existen modos de concebir y producir la obra de arte contemporáneo que implican una disolución de su visibilidad como objetos de arte en el entorno en el que aparecen. De lo cual se deduce que tales obras fundamentan, entonces, su discurso en un modo de aparición que implica su invisibilidad como obras de arte y su aparición como simples imágenes indistintas: es lo que he dado en tipificar como arte invisible. Una senda de producción artística que, sin duda, implica una lectura crítica de los paradigmas de interpretación que articulan nuestra concepción del arte como un objeto de contemplación antes que como un modo de relación con el mundo.



fig. 1. Rogelio López Cuenca *Nautics Club*. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, 1994.

1 MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. Madrid: Akal, 1986, p. 13.

Así pues, volvamos a la cuestión terminológica: ¿a qué me refiero concretamente cuando hablo de *pragmática* de la obra de arte? Esta dimensión la deduzco de las palabras de Marchán como complementaria de la sintáctica y la semántica: distinta, pues, de ellas. Distinta porque afecta a «un contexto social determinado»: es ahí donde se encuentra la vía que permite acceder a su comprensión desde las propuestas que denomino como arte invisible. Estoy, insisto, hablando de la muy importante potenciación del plano contextual de la obra de arte, en un sentido que, combinado con algunos otros fenómenos de modificación de la disciplina, produce comportamientos que se alejan –conceptual, formal, socialmente- de los paradigmas modernos que venían definiendo la identidad del arte. Unos criterios éstos que han venido respondiendo fielmente a esos planos sintáctico y semántico, pero que han relegado la dimensión contextual de la obra de arte a la categoría de simple *recurso* específico válido para los análisis propios de la historiografía, la sociología del arte o el estudio antropológico del mismo. Una concepción de la dimensión, pues, muy distante de lo que se ha venido llamando *experiencia estética*, tradicional y ortodoxamente definida a partir de su desvinculación del contexto vital (de los *intereses* vitales en general) en el que ocurre. Por lo tanto, si reconocemos en las operaciones artísticas que traigo a estudio –y no sólo en ellas, ni mucho menos- esa intensificación de la contextualidad de la obra que estoy mencionando, hemos, asimismo, de encontrar los nuevos modos de aparición de la misma en el mundo, las formas en que este giro respecto a la concepción del arte determinan, como decía, sus planos sintáctico y semántico.

La representación artística ha sido comprendida por nuestra tradición moderna de un modo muy concreto. Implica una distribución y adscripción de papeles estrechamente definidos (autor, obra, espectador de esa obra) y el acotamiento de unos lugares específicos en los que comprenderla, lo que Valeriano Bozal ha denominado una *comunidad de representación*:

«[...] Es fácil oír que nuestra sensibilidad se ha ampliado, que somos ya sensibles a estas figuras que son los *ready-mades*. La figura del ‘botellero’ destacó del horizonte de figuras en que se propuso. Indica, y quizá convenga señalarlo, que existía tal horizonte de figuras, y que sólo por su previa existencia pudo aquélla ‘hacerse’ con el sentido que adquirió. Indica, a su vez, que semejante horizonte era histórico, no intemporal o natural. [...] De la misma manera que Apel habla de *comunidad de comunicación* en referencia al lenguaje, puede hablarse de una *comunidad de representación*. Semejante comunidad está tramada, permítaseme expresarme así, por este horizonte de figuras en el que cada una concreta alcanza su sentido.»<sup>2</sup>

2 BOZAL, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987, pp. 24-25.

De manera que estamos ante unas figuras, las que hacen visibles las obras de arte, que se comprenden como tales debido a que se encuentran vinculadas a ese horizonte que menciona Bozal. Un horizonte que se estructura según unas convenciones que son las que nos permiten encontrar *artística* una cosa cualquiera, por ejemplo un botellero. Pero, ¿qué ocurre cuando esas convenciones no son respetadas, cuando, por ejemplo, esos lugares *en los cuales el botellero es entendido como obra de arte* no son ya ocupados por las operaciones que venimos refiriendo?

La calle es escenario de todo y no lo es de nada. *Escenario*, espacio para una representación, y también para su contemplación, es el museo. En la casa del arte se sabe que lo que hay es arte. Pero en la calle hay de todo: si nada nos indica que lo que allí vemos es arte (el pedestal de un monumento, la guía turística, una placa identificativa, etc.), simplemente no lo es. Eso es lo que nos ocurre con el arte invisible: que no se ciñe a esa comunidad de representación a la cual lo hacen otras manifestaciones artísticas. Y ello es así a consecuencia de esa modificación que he planteado al principio: la pragmatización del arte que pretenden llevar a cabo estas propuestas modifica su semántica y su sintaxis. Contextualizar la obra en su entorno es aquí disolverla en el mismo; literalmente, *hacerla entorno*.

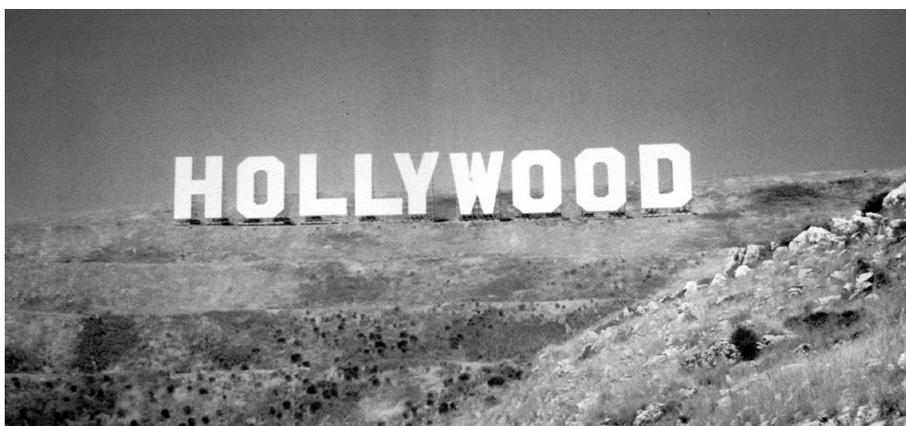


fig. 2. Maurizio Cattelan, *Hollywood*. Vertedero de Bellolampo, Palermo, 2000-2001

Este comportamiento del arte se debe a unas razones operativas del mismo que son las que cifran esa pragmatización a la que me refiero. Se trata de *hacer efectivo* un trabajo, el de la obra de arte, cuya validez depende del grado de inserción en el contexto urbano cotidiano que sea capaz de alcanzar, porque precisamente su identificación como arte es lo que inhabilitaría tal trabajo. Para estas obras, la identificación artística nos remite indefectiblemente al

mundo de una ficción que, como tal, no tiene poder alguno de intervención en lo real. El objetivo fundamental de la forma del arte invisible es la fractura de la convención escénica, la disolución de un territorio de reconocimiento en el que cualquier discurso queda automáticamente comprendido como arte, esto es, como una narración ideal, abstracta, utópica... de cualquier modo, *irreal* con respecto a la praxis vital a la que se refiere. Pero, si en vez de referirse a la realidad, estas intervenciones *forman parte de esa realidad*, la cuestión presenta un cariz que nos muestra aspectos totalmente diferentes del hecho estético.

Conviene señalar la circunstancia de que estoy hablando de una estrategia de (des)aparición que en modo alguno resulta ser privativa de las actuaciones artísticas que nos ocupan. Al contrario, este modo de plantear la relación con un sujeto que recibe el discurso, que lo interpreta, o lo asume, presenta significativas similitudes con ciertos procesos de raíz eminentemente pedagógica que podemos observar en otros ámbitos. Un caso relevante en esta línea lo constituye la teoría que enuncia el reputado sociólogo Basil Bernstein en su libro *Poder, educación y conciencia* (1990) respecto a las dos formas que distingue para conseguir una formación del sujeto. Así, Bernstein habla, por un lado, de una «pedagogía visible», «cuya estructura subyacente reviste un carácter de visibilidad para el adquiriente, las reglas de jerarquía y de secuencia son explícitas y los criterios de evaluación son explícitos y específicos, y definidos por el transmisor. Es una pedagogía caracterizada por clasificaciones y enmarcamientos fuertes».<sup>3</sup> Es decir, que la pedagogía visible es perfectamente reconocida por el sujeto a la que se destina (el «adquiriente», según la terminología del autor), y sus procesos tienen por protagonista, claramente, al emisor antes que al receptor. Su objetivo es la transmisión de los conocimientos necesarios para que ese adquiriente pueda desempeñar una determinada función correspondiente. Y, según decía, a ello contraponen la idea de una «pedagogía invisible», que es la que aquí nos interesa, mucho más centrada en la adquisición de competencias y capacidades sociales por parte del sujeto. Bernstein explica, pues, que

«[...] en el caso de una pedagogía invisible las reglas discursivas (las reglas de orden instruccional) sólo son conocidas por el transmisor y en este sentido una práctica pedagógica de este tipo es (al menos inicialmente) invisible para el adquiriente, básicamente porque el adquiriente, más que el transmisor, aparece llenando el espacio pedagógico. La presencia concreta del adquiriente es manifiesta en comparación al pasado abstracto/abstraído del discurso controlador. [...] La atención no está en un desempeño evaluable con notas por parte del adquiriente, sino en procesos internos del adquiriente (cognitivos, lingüísticos, afectivos,

3 BERNSTEIN, Basil, *Poder, educación y conciencia. Sociología de la transmisión cultural*, tr. Bruggendieck, M., Cox, C., Puga, R., Hernández, R. y Marín, M. Barcelona: El Roure Ed., 1990, p. 156.

motivacionales) como resultado de los cuales un texto es creado y experimentado. [...] De modo que, mientras las pedagogías visibles se centran en un texto externo evaluable con notas, las pedagogías invisibles se centran en los procedimientos/capacidades que todos los adquirientes traen al contexto pedagógico.»<sup>4</sup>

Como vemos, la diferencia respecto al modelo «visible» es bien patente. El proceso formativo pasa a ser protagonizado por un receptor del discurso *que no se reconoce como tal*. De nuevo, nos encontramos con esa quiebra de una convención escénica a que aludía anteriormente. La necesaria disolución de la diferencia significativa de un ámbito de ficción, o de enseñanza, de, en fin, una distancia respecto a lo que se percibe como *la realidad*, resulta ser la clave de estas concepciones comunicacionales. Una clave, insisto, dada por la búsqueda de una efectividad de la acción, en función siempre de ella, en el caso del proceso descrito por Bernstein en la forma de una transversalidad curricular de los conocimientos que, ahora, en vez de obtenerse mediante la clásica *transmisión enunciativa de conceptos*, se hace a través de una *optimización de la experiencia procedimental*. Pues bien, esto mismo ocurre en otro caso que también resulta llamativo al respecto, el cual perfectamente podría interpretarse como una puesta en práctica de los postulados teóricos de Bernstein. Se trata de otra «invisibilidad», ahora esa que viene a calificar una particular estrategia dramática del activista teatral Augusto Boal, lo que él denominase «teatro invisible»:

«[...] Consiste en la representación de una escena en un ambiente que no sea el teatro y delante de personas que no sean espectadoras. El local puede ser un restaurante, una cola, una calle, un mercado, un tren, etc. Las personas que asisten a la escena son aquellas que se encuentran allí accidentalmente. Durante todo el espectáculo estas personas no deben tener la más mínima conciencia de que se trata de un ‘espectáculo’ pues esto las transformaría en ‘espectadores’.»<sup>5</sup>

La explicación de Boal es bien clara: de nuevo, la intervención aparece como un aspecto más de la realidad, en función de la consecución de unos objetivos concretos *en ella*. Hay que señalar el interés formativo de estos modos del autor brasileño en su contexto: el de un Perú de comienzos de los setenta con unas graves carencias sociales en el cual se habilitan estrategias como ésta para establecer capacidades de acción y organización cívica en una sociedad desestructurada y, sobre todo, muy mal formada.<sup>6</sup> Prácticamente, como ve-

4 *Ibid.*, pp. 75-76.

5 BOAL, Augusto, *Teatro del oprimido. Teoría y práctica I*. México: Ed. Nueva Imagen, 1980, p. 44.

6 El autor, de hecho, nos habla de índices de analfabetismo cercanos al 80% de la población del país en los momentos de la puesta en práctica de las experiencias de su «teatro invisible», las cuales formaban parte de ALFIN, un plan experimental de alfabetización integral.

mos, se podría estar aquí, también, describiendo la razón de camuflaje del arte invisible: esta nueva perspectiva, la de la utilidad formativa del receptor de la imagen, nos permite observar cómo la estructura de estas obras prioriza la consecución de un *efecto*, el de realidad, por encima de cualquier otra determinación formalizadora. Lo cual resulta lógico, pues de ello depende, como he dicho, el éxito de una operación estética destinada a no ser *distinta* en el mundo. Estoy hablando de establecer una crítica -la que la tradición moderna reconoce como capacidad del arte- respecto de la sociedad, precisamente allí donde está crítica puede resultar, insisto, eficiente: donde no es localizada, enmarcada y asimilada por el sistema al que se dirige. No poder ser objeto de consumo, del tipo que sea, es un factor fundamental para estas obras. No poder ser *objetos de arte*, al menos cuando están *funcionando*,<sup>7</sup> ya que esto no sería *operativo* en el contexto de nuestro mundo estetizado; por eso se adoptan otras estrategias para aparecer en él. Su interés, reitero, no es el de instituirse como objetos de contemplación estética: ser mirado no implica ser contemplado. La publicidad no se contempla, se recibe y se asimila, gracias a un tipo de relación dada por una serie de recursos tales como la espectacularidad de la imagen, su superficialización o su repetición, por ejemplo. Estos no son procedimientos, como vemos, propiamente artísticos, aunque sí eminentemente retóricos, y estéticos en un sentido banalizante que no viene sino a subrayar la tremenda potencialidad de gestión social del término.



fig. 3. Antoni Muntadas, *CEE Project*, Kobenhavn Hovenbibliotek, Copenhagen, 1994.

7 Como puede comprenderse, el arte invisible articula su existencia ambivalente, *dentro* y *fuera* de la institución arte, en función de dos momentos distintos de aparición, en el mundo como *presencia operativa* y, posteriormente, en el museo como *documento* de esa operación.

Mas, si nos detenemos un tanto a calibrar la raíz histórica de este interés por la efectividad social de la obra de arte, pensando, por ejemplo, en las diversas líneas de fractura que, así, presenta la categoría de autonomía del arte, llegaremos a la conclusión de que esto ya fue planteado en su momento por otros comportamientos artísticos distintos del que aquí presento. ¿Qué interés tiene, pues, esta nueva caracterización del fenómeno?, ¿en qué radicaría esa supuesta novedad? Éstas son cuestiones que nos obligan a recordar precisamente esos momentos en los cuales ya se había pensado en el arte como un fenómeno cuyos planos pragmáticos adquieren una relevancia sustancial en el mismo, un recurso cultural que se concibe como posibilidad de acción en lo social. Es de todos conocido cómo a principios del siglo XX una serie de circunstancias históricas confluyen de forma que se produce una eclosión tal de los modos de pensar y representar, que el período constituiría un giro radical para la cultura occidental en general, y para el arte en particular. Y entre los componentes de esta mutación civilizatoria nos encontramos con manifestaciones artísticas que toman partido por la realidad, esto es, por acceder a intervenir en el proceso histórico del mundo, *empleándose, aplicándose* a ello con vehemente empeño. Una vehemencia, la del futurismo, productivismo, *Proletkult*, dadaísmo, surrealismo, etc. que, no obstante, obtendría resultados diversos, por muchos juzgados como fracasos, por otros como génesis de nuestra actual condición de estetización generalizada. ¿Qué diferencia existe entre aquellos momentos y el nuestro, es decir, entre *aquella* actitud del arte y *esta* actitud del arte? El modo de pragmatización de la actividad artística, evidentemente, debe variar con las circunstancias en las que se produce, con el mundo en el que se realiza su acción, de manera que parece pertinente comparar ambos *modos de empleo* de la acción del arte. Pongo un ejemplo en esta dirección: el crítico norteamericano Hal Foster recuerda cómo clamaba Walter Benjamin, en 1934, por que el artista se alineara con el proletariado.<sup>8</sup> Mas señala cómo lo hacía en un sentido muy concreto:

«[...] En el París de 1934 esta llamada no era radical. El enfoque, en cambio, sí lo era. Pues Benjamin urgía al artista ‘avanzado’ a intervenir, como trabajador revolucionario, en los medios de producción artística, a cambiar la ‘técnica’ de los medios de comunicación tradicionales, a transformar el ‘aparato’ de la cultura burguesa. No bastaba con una ‘tendencia’ correcta; eso era asumir un lugar ‘junto al proletariado’. Y ‘¿qué clase de lugar es ése?’, preguntaba Benjamin en

8 FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, tr. Brotons, A. Madrid: Akal, 2001, pp. 175 y ss. El autor se remite al texto *El autor como productor* de Walter Benjamin, por él recogido en BENJAMIN, Walter, *Reflexions*. Nueva York: Peter Demetz ed. Harcourt Brace Jovanovich, 1978, pp. 220-238.

líneas que aún pican: ‘El de un benefactor, el de un mecenas ideológico: un lugar imposible’.<sup>9</sup>

Benjamin estaba reclamando una *efectiva* labor de la vanguardia *en* el mundo. Salirse del marco para acceder a los flujos sociales, desde el arte, implica *actuar* como esa instancia crítica de la que ya he hablado, y no sólo para delimitar los problemas, sino para cambiar su situación. Ésa es la diferencia que, más adelante, señala Foster entre productivismo y *Proletkult*, éste abogando por la refundación de una cultura *para* el proletario, aquél por el derrocamiento de la cultura burguesa y la construcción de una nueva cultura *desde* el proletariado. Tal diferencia, dada en términos de claro matiz estratégico, estriba en los distintos modos de concebir la pragmática del arte desde una y otra opción: evidentemente, Benjamin argumentaba a favor de la productivista, que sí asume la necesidad de un cambio desde la estructura de qué se llame cultura, de cómo, por qué y para qué exista tal categoría. Su tesis al respecto es, de hecho, bien clara: «el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse, o mejor aún elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de producción»<sup>10</sup>. De ahí, precisamente, su idea del *autor como productor*, que le hace referirse al concepto -acuñado por Bretch- de «transformación funcional» en tanto que exigencia profunda, y muy rotunda, al intelectual de «no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, *modificarlo* en un sentido progresista»<sup>11</sup>, llegando incluso a distinguir, para advertir de ellas con agudeza, las perversiones ideológicas de la simulación en este caso:

«[...] Pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnable, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser naturaleza revolucionaria.»<sup>12</sup>

La memoria de aquellos años nos remite a una concepción del mundo, ése en el que interviene la «avanzada» obra de arte, dada de forma muy marcada por una conciencia política de la realidad que se distingue de la que hoy podamos comprender respecto a nuestro presente. Ello ocurre en función de una causa fundamental, a mi entender, una razón que, *también*, da cuenta de cómo el propio término, «político», ha sido hoy estigmatizado hasta llegar a perder el sentido que entonces manifestaba. Estoy hablando de que si a principios del siglo XX sí que se podía hablar todavía de maneras de comprender el mundo según modelos históricos y estructuras globales de dominación y, sobre todo,

9 *Ibid.*, p. 175.

10 BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*. En BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones III. Tentativas sobre Bretch*, tr. Aguirre, J. Madrid: Taurus, 1999, p. 124.

11 *Ibid.*, p. 125.

12 *Ibid.*

*progreso*, hoy tales planteamientos ya no parecen plausibles. Al contrario, parece haberse establecido una franca distancia entre el hombre y la historia: si entonces el hombre era un sujeto histórico, hoy parece que debe definirse de otro modo. Umberto Eco hacía mención, en este sentido, al concepto de alienación como condición de una existencia que hoy llamamos postmoderna:

«[...] Nosotros entonces, por el hecho mismo de vivir, trabajando, produciendo cosas y entrando en relación con los demás, estamos en la alienación. ¿Sin remisión? No, simplemente sin posibilidad de eliminar este polo negativo, lanzados en lo vivo de una tensión que es preciso resolver. Por esto, cada vez que tratamos de describir una situación alienante, en el mismo momento en que creemos haberla aislado descubrimos que ignoramos los medios para salirnos de ella, con lo que toda solución no consigue otra cosa que replantear el problema, aunque tal vez a un nivel diferente. Esta situación –que en un momento de pesimismo podríamos definir como irremediamente paradójica, inclinándonos así a reconocer cierto ‘absurdo’ fundamental de la vida-, de hecho, es simplemente *dialéctica*, es decir, no puede resolverse eliminando simplemente uno de sus polos. Y el absurdo no es más que la situación dialéctica vista por un masoquista.»<sup>13</sup>

No habitamos, ni mucho menos, el absurdo, sino esa dialéctica de la alienación. Y ello constituye un contexto a tener en cuenta si se pretende realizar un trabajo que se sustente sobre la intervención en la realidad, como es el caso del arte invisible. Las condiciones, pues, de conocimiento del medio, las características del mismo, *lo que de él se espera, lo que al mismo hombre se le exige*, son factores de transformación que, ellos mismos, han modificado su configuración desde principios del siglo XX. En 1944 -sólo diez años después del texto de Benjamin que he citado- Horkheimer y Adorno ya daban razones para comprender este cambio que hoy habitamos, y las vinculaban al proceso de adulteración sufrido por el proyecto ilustrado desde su inicio, de forma que «el concepto de este mismo pensamiento [ilustrado], no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de su perversión que hoy se verifica por doquier».<sup>14</sup> Estoy hablando del proyecto ilustrado en cuanto que concibe la emancipación humana como objetivo último, el modelo utópico de civilización, el fruto del sometimiento del interés a la razón... El fracaso de la *realización* de estas ideas, la fragilidad del plano pragmático del proyecto, nos hacen mirar tales intenciones como loables ejercicios de voluntad, de una ingenuidad hoy impensable. Pues, hoy, parece que pensar así no resulta ya sólo inocente, sino, simplemente, inútil. Y, si una

13 ECO, Umberto, *Obra abierta*, tr. Berdagué, R. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985, p. 254.

14 HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración*, tr. Sánchez, J. J. Madrid: Trotta, 2001, p. 53.

de las trazas fundamentales de las propuestas artísticas que nos ocupan es su *operatividad*, se comprende la opción por otros modos distintos a los planteados desde el embate vanguardista de principios de siglo. Nos acercaremos mejor a la cuestión si recordamos, de nuevo, a los dos pensadores alemanes:

«[...] La suspensión del concepto, ya fuera en nombre del progreso o de la cultura, que se habían puesto secretamente de acuerdo hacia tiempo en contra de la verdad, dejó el campo libre a la mentira. La cual, en un mundo que sólo verificaba proposiciones empíricas y conservaba el pensamiento, rebajado a contribución de grandes pensadores, como una especie de eslogan envejecido, no podía ya ser distinguida de la verdad, neutralizada y reducida a patrimonio cultural.»<sup>15</sup>

Estos autores hablan de «verdad» en cuanto fin ideal del proyecto ilustrado, un proyecto esencialmente humanista. Esa perversión según la cual un sistema de radical racionalización vacía de sentido el concepto, precisamente en aras de una operatividad tan parcial como extrema, la del rendimiento económico, la de la productividad y el interés *frente a* y *en detrimento del* desarrollo del hombre, se manifiesta especialmente sofisticada en su *conservación* «como una especie de eslogan envejecido» de esa «verdad» a la que se debía, en origen, el proyecto.



fig. 4. Jenny Holzer, extracto de *Survival Series*.  
San Francisco, 1987

15 *Ibid.*, p. 93.

De esta forma, la reducción a «patrimonio cultural» de que se nos advierte será precisamente lo que intente evitar un arte que no se presenta como tal, sino que pretende evitar esa restricción cosificadora: ésta es otra de las razones por las cuales el arte invisible prefiere el modo operativo frente a la presencia objetual. Y ello es un procedimiento para asumir la circunstancia actual, una opción de producción y aparición que se hace consciente tanto de las posibilidades como de las limitaciones del arte moderno *en el mundo* para poder actuar.

Sigamos, pues, indagando las respuestas del arte invisible a las consecuencias de ese diagnóstico de, hemos visto, *inevitable perversión* del proyecto ilustrado. Pues de los modos de actuación descritos podemos deducir una opción clara: a través de la transformación de la forma de comprender la utilidad del concepto -de la herramienta *humana* para hacerse con el mundo- podemos dirigirnos hacia una digna salida de un proceso que, como se ha subrayado, nació «viciado». Se trataría, pues, de trascender la lógica de polaridades de forma/contenido, naturaleza/entendimiento, o cosa/concepto, para, si se me permite la expresión, *operativizar el concepto*, esto es, asumirlo como instancia compositiva y formativa de un proceso que se llama obra de arte.

El arte como *proceso*, de larga tradición moderna y sobre todo pujante en la postmodernidad, no se limita a las experiencias más o menos ortodoxas del arte conceptual, del accionismo o de las intervenciones de vocación sociológica, por citar algunas manifestaciones recurrentes, sino que constituye una fecunda vía de expansión de la propia idea de arte que puede hacer que, como ocurre en el caso del arte invisible, se diluyan los límites que definen su lugar social y su marco de actuación. De hecho, que esos límites sean premeditadamente traspasados en busca del establecimiento de otros modos de significar (en este caso, y en el sentido antes mencionado, mediante una revisión de la *efectividad* del discurso artístico). Estas modificaciones me parecen claras y evidentes; sin embargo, continuemos buscando causas para ellas, pensando motivos para esta deriva del arte que lo disuelve en el mundo. Pensemos, por ejemplo, hacia dónde apunta la acción de este arte que hoy se siente impelido, precisamente, a existir como parte del mundo, una parte que dé cuenta crítica del mismo. Y ello en un contexto postmoderno en el que se ha observado la caducidad de los discursos históricos, de los metarrelatos que implicaban la idea de progreso, de los proyectos universalistas de emancipación... La visión de lo que pueda ser el mundo ha cambiado con él. Según Foster, se ha producido un «deslizamiento de un tema definido en términos de *relación económica* a uno definido en términos de *identidad cultural*»<sup>16</sup>, lo cual hace comprensible que el artista que emplea la realidad como campo de su representación se concentre no tanto en horizontes utópicos cuanto en situaciones concretas y presentes. *Ou*, «no»,

16 FOSTER, Hal, *op. cit.*, p. 177.

*topós*, «lugar»: frente a la actuación respecto a un lugar diferido por definición, se prefiere la inmediatez de lo accesible. De esta forma, si Foster habla de identidad cultural, algo muy común en el arte de los últimos treinta años, en mi opinión, sin embargo, ese deslizamiento desde una relación económica hasta otra de tipo diferente se resuelve mejor si concebimos ésta última en términos de *localización* (por contraposición a *universalización*): actuaciones posibles para el artista son las que puede abarcar en su acceso al contexto en el que opera y en su conocimiento del mismo. Así, el de la identidad cultural puede comprenderse como un desarrollo instrumental, como una manera de hacerse con una realidad que ha de concebirse bajo algún paradigma de intervención que la haga, insisto, *accesible*. Por lo tanto, podemos hablar de pragmatización de la obra de arte en el sentido de que se pasa de una concepción de la misma en términos ideales, referidos a instancias que, al fin y al cabo, se cifran en términos que aspiran a la trascendencia y la universalidad, hasta otro modo de concebirla según el cual se articula como parte de un proceso social cuya significancia es eminentemente contextual, lo cual la define como fenómeno de vocación inmanente y local. Intervenciones como las que nos ocupan operan en -y se sirven de- sus contextos históricos y sociales para existir como obras, y su objetivo, y ahí se diferencian de la mera actuación de activismo social, no es tanto la consecución de un resultado concreto cuanto la puesta en cuestión de unos valores y usos del lenguaje que contribuyen al ocultamiento, y olvido, de, por ejemplo, relevantes elementos históricos.



fig. 5. Gordon Matta-Clark, *Pier In/Out*, Nueva York, 1973.

Al modo de los *cuttings* de Matta-Clark, nos muestran las piedras de que están hechas las paredes de nuestro tiempo. En cierto sentido, se constituyen como sofisticados análisis de retórica, de la retórica massmediática que se instituye como referencia continua de existencia social. Sostengo, así, que su cualidad esencial es de índole dialéctica respecto a su cultura, que son *discursos* que se hacen actos en el más puro sentido político del fenómeno. Pues tales análisis se dan en su mostrarse, de modo que su efectuación visual ocurre como una deconstrucción del código que emplean y que se nos señala como instrumento de dominación.

En conclusión, pues, vengo a proponer la comprensión de este particular proceso *productivo* del arte invisible a partir de unas propuestas que superan el mero conceptualismo para establecerse como verdaderos generadores no sólo de lecturas, sino de *modos de mirar*. Por ello he buscado algunos referentes y también propuesto enfoques de acceso al desarrollo de la pragmatización de la obra de arte, pues me parece que el arte invisible viene, en gran medida, dado por las causas que determinan ese desarrollo, forma parte de él. Y así, también, he tratado de situar este proceso pragmatizador de la operación artística en relación a unas causas de oposición del mismo que bien tienen que ver con las tradicionales concepciones del arte que lo vinculan a la objetualidad y a la presencialidad, a *lo único* y al genio, a la diferencia, en fin, como patrón de reconocibilidad. Unas causas del proceso, todas ellas, contempladas en razón de su vigencia, unas causas respecto a las cuales se produce, por parte del arte invisible, un movimiento que las reconoce para evitarlas unas veces, subvertirlas otras. Pues, efectivamente, a poco que atendamos un tanto al «mundo del arte», reconoceremos tal vigencia, la actualidad del uso de unos presupuestos bajo los que late toda una ideología de conservación de unos valores que resultan muy convenientes al sistema mercantil del arte, particularmente interesado en obviar, desde luego de modo intencionado, su propia operación de identificación de obra de arte y objeto artístico. Cuando la modernidad implica un proceso de conceptualización del arte que afecta a todos sus planos, reducir la *obra al objeto artístico* es una tergiversación tramada con intención de negar la condición contextual y relacional de la misma con respecto a su entorno, tanto simbólico como concreto. De esta forma, el detenerme en este tipo de planteamientos ha venido a servir para acotar el centro de interés de lo que pretendo indicar respecto al funcionamiento de las imágenes que constituyen las intervenciones del arte invisible. Si como *formas*<sup>17</sup> no se diferencian de otras

17 El término «forma» ha sido empleado con acepciones tan diferentes como numerosas: su ambigüedad resulta particularmente llamativa. He venido aquí utilizando una noción de forma que se define como correlato de *contenido*, en el sentido que distingue Tatarkiewicz. Véase TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, tr. Rodríguez, F. Madrid: Tecnos, 1997, pp. 253 y ss.

análogas que no se consideran creaciones artísticas, un más atento estudio del proceso nos puede hacer ver que la forma de estas obras, como la de tantas otras, simplemente no concluye en la superficie de su imagen. Pues su modo de manifestarse, de hacerse ver, implica una intervención en la realidad en la que actúa, en la memoria de un lugar, físico o mental, social en fin, que es señalado como significativo durante el proceso de recepción de la obra. E implica, entonces, que la formalización de esta operación concluye con la modificación del mirar de quien la interpreta: una transformación de la mirada desde una condición de recepción y goce pasivos a otra de análisis, a una actitud de sospecha y suposición de un encubrimiento detrás de toda evidencia, un acto que desmiente la verosimilitud de nuestro cotidiano *imago mundi*.



fig. 6. Rogelio López Cuenca, fotograma de uno de los videopoemas *Segundos fuera*, serie de insertos televisivos emitidos en la parrilla publicitaria de Canal Sur, 1994.

Así pues, podemos observar cómo es producida una consecuente modificación del entorno (lingüístico) comprendido (leído) por una mirada *afectada*, para concluir que, precisamente en esta *afectación de la mirada* del espectador como resultado de su relación con la obra que nos ocupa reside la *ampliación* de la propia forma de la misma. Y he querido subrayar que ello viene dado porque tal operación *se emplea en ello como obra*, su razón de ser no puede ser otra que, visto lo dicho hasta aquí, trascender la lógica de polaridades de significado/significante, para, precisamente, asumir el concepto como instancia compositiva y formativa de un *proceso* –el de la obra de arte– que se inscribe en el devenir social. Es decir, realizar ese giro que he dado en definir como una operativización del concepto, pues reitero que esas propuestas salvan el mero

conceptualismo para establecerse como *generadores* de lecturas, de análisis, de crítica. Un giro con el que, en palabras del artista Marcelo Expósito acerca de un célebre texto de Rosalyn Deutsche, se trata de comprender la obra de arte «en términos contingentes, necesariamente sometida a las condiciones específicas de los contextos donde su producción, difusión y recepción tienen lugar».<sup>18</sup> Para, concluyo, poder articular su capacidad operativa respecto a esas condiciones: pragmatizándose para ser una obra *en* y *desde* el mundo.

18 EXPÓSITO, Marcelo, *Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas*. En BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J., EXPÓSITO, M. (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 221. El texto de Rosalyn Deutsche que recoge este punto de vista, titulado *Agorafobia*, puede también encontrarse en esta misma publicación.

