

Revista de Occidente



LO QUE QUEDA DEL ARTE

ENTRE EL MUSEO Y EL ARCHIVO

JORGE BLASCO GALLARDO • VÍCTOR DEL RÍO
MELA DÁVILA • LUZ MUÑOZ • FRANCO SPERONI

DEL MAPA AL PAISAJE

BERNAT LLADÓ

AUTOBIOGRAFÍAS CONTEMPORÁNEAS

JOSÉ ANTONIO LLERA

Viñeta: PETER PILLER



Revista de Occidente



N.º 382

Marzo 2013

ENERGÍA PARA UN MUNDO EN TRANSFORMACIÓN

Daniel Martín Mayorga, Alberto Carbajo
Miguel Ángel Remón Gil, Emilio Carro,
Alfonso Maldonado

SUMARIO

<i>Lo que siempre queda del arte.</i> Jorge Blasco Gallardo.	5
<i>Arte de concepto como literatura.</i> Víctor del Río.	23
<i>(Hacer) explotar el archivo. Patrimonio artístico y documental en la institución artística contemporánea.</i> Mela Dávila.	38
<i>Viaje por un archivo digital.</i> Luz Muñoz Rebolledo.	48
<i>El archivo post-textual: Aby Warburg y su Atlas de la memoria.</i> Franco Speroni.	53
■ ENSAYO	
<i>De la subjetividad del mapa al azul del paisaje.</i> Bernat Lladó.	67
<i>En busca del rostro perdido: acerca de la escritura autobiográfica contemporánea.</i> José Antonio Llera.	84
<i>El «ensayo creativo» en Florence Delay.</i> Álvaro de la Rica.	103
■ NOTA	
<i>Impacto social y económico de las enfermedades emergentes en plantas.</i> Fernando García Arenal/Fundación Ramón Areces.	117
■ AFORISMOS	
<i>Canto y seña.</i> Ángel de Frutos Salvador.	121
■ LIBROS	
<i>Música y redención.</i> Santiago Martín Bermúdez.	127
<i>María Zambrano y la música.</i> Celso Almuiña.	131
<i>La esperanza de la Idea.</i> Bernat Gispert.	136
<i>Florencia y Bagdad: entre mirada y luz.</i> Maria Albèrgamo.	142
<i>La violencia de las palabras.</i> Manuel Arranz.	148
<i>La quimera del hombre.</i> Miguel Escudero	151

INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
ORTEGA Y GASSET

GOBERNA
AMÉRICA LATINA

www.ortegaygasset.edu
infocursos@fog.es

Posgrados
oficiales
adscritos a

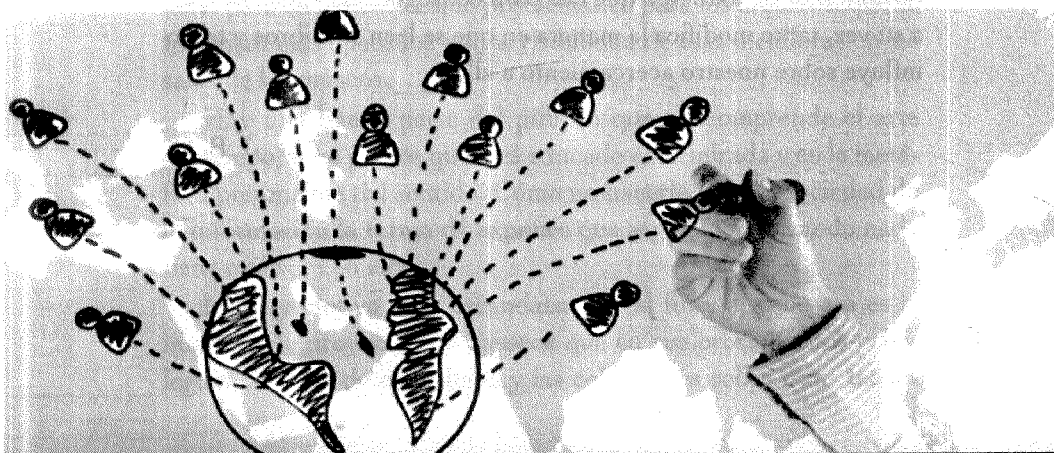


Másteres Universitarios Oficiales en el área de las Ciencias Sociales

Aflanza tu futuro con una formación de máxima calidad

- ✓ Titulaciones oficiales en Universidades Españolas
- ✓ Excelencia académica
- ✓ Experiencia internacional

2º plazo de inscripción
abierto
(últimas plazas disponibles)



Más de 30.000 profesionales formados en Europa y Latinoamérica

2012 BECAS
DISPONIBLES

Arte de concepto como literatura

Víctor del Río

Es frecuente que cuando alguien no entiende una obra artística decida que es «arte conceptual», lo que supone, a fin de cuentas, una forma de definir una nueva y extraña categoría estética de lo ininteligible. Hay algo que impide leer esos signos y ello se debe a que los objetos artísticos dejaron de ser depositarios de su propio significado para desplazarlo hacia un espacio anexo. O quizá se limitaron a señalar que los significados que les atribuimos nunca fueron inmanentes, y estaban más bien en el contexto de recepción. Desviar la semántica de la obra a ese espacio, donde percibimos y creemos encontrar un sentido, es un acto al mismo tiempo sencillo y provocador, y desde luego sus consecuencias históricas todavía se hacen sentir. Eso consiguió Duchamp, fundamentalmente, además de perturbar a algunos coleccionistas y entendidos norteamericanos cuando trataban de aprender a ser modernos. Obviamente hay que estar informado para saber dónde y cómo buscar, e incluso hay que saber que los objetos estéticos dependen por completo

de su ambigüedad semántica y que, con ello, preguntar por su significado es un mal comienzo. A partir de ahí se desencadenan no pocos malentendidos. La filosofía contemporánea se ha excitado sobremanera con este fenómeno y, a falta de otros asuntos relevantes, le dedica un inmenso esfuerzo especulativo, a veces identificado con las propias sutilezas del arte contemporáneo; otras, como en el caso de algunas estéticas analíticas, colocándose de parte del espectador para defenderlo de sus expectativas defraudadas. Es como si Arthur Danto y los suyos fuesen abogados que intentaran sacar partido por daños y perjuicios del tropezón de un paseante ante las escalinatas del museo.

Es un error pensar que tanta literatura escrita alrededor de las imágenes es un efecto ajeno al devenir del arte. La teoría no es un apósito que los artistas llevan con paciencia en sus heridas. En realidad, arte moderno y estética nacen al mismo tiempo como fruto de una mutua necesidad que solo podía saciarse con la mediación de las palabras. El viejo Gadamer, tan denostado pero no en vano uno de los padres de la hermenéutica contemporánea, lo dice con claridad: «La estética es una invención muy tardía, y, aproximadamente, coincide –lo que ya es bastante significativo– con la aparición del sentido eminente del arte separado del contexto de la práctica productiva, y con su liberación para esa función cuasi-religiosa que tiene para nosotros el concepto de arte y todo lo referido a él» (Gadamer, 2002, p. 53). Aun cuando una buena parte de los discursos contemporáneos se han empeñado en profanar esa «función cuasi-religiosa», las prácticas artísticas necesitan ser justificadas desde el momento en que se desvinculan de una función específica en el campo social, y esto mucho antes incluso de que a los productores de esas obras incomprensibles les diera por la excentricidad. Más allá del *ut pictura poesis*, que está demasiado anclado en las esencias de una y otra disciplinas, pintura y poesía, la interdependencia de arte y

literatura discurría por otros derroteros que no eran tan visibles hasta el siglo XX.

Para nosotros, hoy día, quizá sí lo sean. Es decir, se han ablandado demasiado los límites entre las disciplinas como para tener pudores a la hora de releer las cosas. El arte de concepto, al margen de la indefensión ante su hermetismo, es un fenómeno difuso cuya delimitación resulta muy compleja. Aunque históricamente habría que situar el origen a mediados de la década de los años sesenta del pasado siglo, su característica más importante es la irradiación que llega hasta nuestros días, reforzada por la heterodoxia y la diversidad de sus aplicaciones. Los intentos de clasificar esas prácticas resultan siempre algo decepcionantes. Quizá el hallazgo más audaz para definir el arte de concepto fue aquel de Lucy Lippard que lo asociaba a la desmaterialización del objeto artístico. En España, Simón Marchán Fiz formuló en 1972 el título más certero de la teoría del arte contemporáneo: «Del arte objetual al arte de concepto», en el que se insinuaba esa misma «desmaterialización». Muchas de las obras conceptuales han prescindido, en efecto, de su integridad material. De modo que el arte de concepto mostraba un común denominador en la renuncia a la materialidad y al objeto, en la apuesta por los recursos anexos, en el asentamiento sin tapujos en esa periferia de desplazamientos semánticos por los que la obra ya solo es lo que la acompaña, su suplemento. En ese lugar, la obra se identificaba con los rastros, con el trazado documental, con la estética del mundo administrado, con la burocracia del aparato productivo y de las condiciones de recepción. En ese espacio, como no podía ser de otro modo, la fotografía se hizo decisiva en la tarea de sustentar la crónica.

Esta podría ser la versión oficial de los hechos. Sin embargo, vistas hoy, aquellas definiciones válidas aparecen asociadas a un mecanismo de parentescos y diferencias con lo que había sido el arte hasta ese momento, es decir, con el arte moderno. Si hasta en-

tonces había objetos identificables como obras de arte, ahora habrá fotocopias, fotografías no muy bien hechas y textos que leer en las galerías. En la actualidad, los desbordamientos de aquellos cauces tienen como resultado una transmigración discursiva que, previsiblemente, afecta a otras disciplinas. Podríamos, por tanto, formular nuestra hipótesis como una pregunta: ¿No será que, en lugar de a una desmaterialización, asistimos a un proceso de sustitución del marco receptivo y disciplinar? ¿No estaremos ante un arte que debe ser narrado y leído? En nuestro presente, las obras de raíz conceptual ya no lo son porque carezcan de materialidad o visibilidad, sino porque se han vuelto inespecíficas y transdisciplinares. En cierto modo, habría que preguntarse en qué se transforma eso que se desmaterializa, porque no parece muy creíble que la obra se quede en «nada». Algo debe de ocurrir con esa materia, que, como en la física, ni se crea ni se destruye. Porque el hecho es que, en su modificarse, accedemos a un fenómeno de transmutación que, por cierto, explicaría las resonancias teológicas que adquieren ciertas diatribas de la estética analítica, de la hermenéutica y de algunos discursos apocalípticos.

Las palabras se vacían cuando han sido sobreexplotadas, y «transdisciplinar» es una de ellas. Para reanimarla hay que confirmar en qué se traduce. Al depositar en la distancia histórica una nueva posibilidad de interpretación de ese fenómeno que llamamos «arte de concepto», podemos recordar algo en lo que se ha insistido más de una vez: que las obras conceptuales son más «interesantes» cuando se relatan que cuando se presencian o se ven. Más allá de las valoraciones inciertas del término «interesante», lo que sí intuimos es una mayor eficacia en el plano verbal. La materia, el objeto o la imagen parece ser el soporte recomendado por el medio artístico, pero intencionadamente sometido a una degradación para sugerir otra «lectura». Su condición tiende a provocar una crónica, un acontecimiento narrativo, y son insignificantes desde el punto

de vista material, como proponían los relatos primigenios sobre la desmaterialización, pero, sobre todo, son construcciones asociadas a su descripción, a un espacio escritural donde puede encontrarse la extraña alucinación de las palabras que nombran los objetos y los hechos. Así como las cosas expuestas nos parecen triviales, su relato, en el mejor de los casos, se recarga de sentido. El problema se traslada desde las versiones que nos cuentan que esas prácticas son mecanismos autorreferenciales que identifican, como hizo Kosuth, arte y estética, hasta las narraciones más complejas, dotadas de todo lujo de detalles significativos en torno a la disposición de algunos rastros suplementarios.

Si al relatar lo que hemos visto la obra adquiere sentido, entonces estamos ante un trasvase de ese sentido de las obras, ante una verdadera transmutación. Podemos delatar así la pulsión indudable en una parte del devenir del arte actual, parecida a un «principio activo» basado en esa literatura. Puesto que muchos de los productos del arte conceptual resultan ser fragmentos probatorios, documentos y fotografías testimoniales de algún proceso, tendríamos un curioso deslizamiento entre lo literal y lo literario. Literal por ser un registro sin más, literario por migrar a ese plano narrativo.

En este punto, las defensas del campo literario objetarían que el concepto de «literatura» al que se alude es demasiado impreciso. Pero resulta que es precisamente ahí, en esa indeterminación, donde el arte de concepto se ha situado, al ejercer una doble transgresión contra la demanda de especificidad incorporada por el prejuicio formalista que sostiene los límites disciplinares del arte y la literatura. En efecto, al poner en práctica su simulacro, mimetiza la «textura» de discursos ajenos, imita diversos usos del lenguaje y propicia el suplemento de escrituras asociadas al registro literal, al opaco inventario de las cosas, al periodismo de su propia actividad, al juego de inadecuaciones entre las palabras y las imágenes.

Por ejemplo, el efecto de narratividad inducida tiene sustento en muchos casos en el prejuicio documental de la fotografía (Del Río, 2008), y acaba por atribuir a las imágenes técnicas una proyección diegética. Resulta paradójico que el colmo de la mimesis, la fotografía en tanto que huella del suceso, provoque un salto hacia el relato que suplementa el impacto directo e insuficiente de la imagen. Cuando las obras conceptuales se dotan de viñetas fotográficas, de restos documentales, entonces incorporan el sutil e inevitable vínculo con la pulsión narrativa. El trasfondo de esta asociación alojada en el inconsciente óptico se encuentra en una pragmática generalizada en la comunicación de masas. La fotografía reclama una prosa propiciatoria del sentido. Así lo ha explicado Jeff Wall en el vínculo con el periodismo como relato inmanente y medio-ambiental cuando dice: «El prestigio del periodismo escrito entorpeció la comprensión del hecho de que su estructura literaria prosaica no era simplemente aumentada por la fotografía. Los debates clásicos sobre la fotografía en su primer medio siglo de existencia se concentraron en la naturaleza factográfica, referencial, de la imagen. Este concepto científico y objetivístico de la fotografía la vinculaba con el tipo de positivismo sobre el cual se construía lo que podría llamarse la «gramatología» del periodismo. Esto reflejaba la típica subordinación del fotógrafo al escritor en el periodismo» (Wall, 2002, p. 211). El camino, supone Wall, podría ser visto a la inversa: es el texto el que viene a ilustrar la imagen, y en ambos casos se necesitan. Por su parte, la relación del periodismo, y su interacción entre texto y fotografía, con la especificidad de lo literario, su traslado a formas operativas del montaje ideológico, fue uno de los temas fundacionales del productivismo soviético bajo el concepto de «factografía» en el límite de las vanguardias históricas (Del Río, 2010).

Como hemos sugerido, el fenómeno de la transmutación estaría presente en algo tan simple y provocador como un *ready made*,

pero también es una cuestión que permitiría explicar el exceso de suplementos y adherencias de ese tipo de obras a las que nos referimos: las que aparecen como conceptuales por su inespecificidad, por su condición inter-media, asentada en la falla de dos o más formas de recepción. No es, por tanto, una cuestión relativa a los debates del «nuevo interdisciplinarismo» (Gilman, 2000), preocupados por los celos territoriales de la literatura y la historia del arte, sino un problema estructural de las prácticas artísticas que ya se proponen como mecanismos de transmutación. Esto remite a una figura retórica bien conocida, la «écfrasis», es decir, la descripción con palabras de una obra de arte visual. Esta forma discursiva nos habla de una suplantación en la que la palabra sustituye a aquello que debería ser visto. Sin embargo, en esta ocasión, la figura retórica no nace como un recurso paliativo ante el accidente de la desaparición de una obra, sino que es un fenómeno inducido por ella, provocado por la versión depauperada del soporte material.

Los ejemplos que podrían invocarse para sustentar esta hipótesis son tan numerosos que permitirían confeccionar un voluminoso catálogo. Se trataría, de hecho, de una historia del arte sin imágenes, una colección de écfrasis que recuperara la excelente literatura descriptiva que algunos técnicos de museos y centros de arte han producido en el esforzado intento de dar cuenta de este tipo de obras. Un catálogo de «literatura gris» basado en la autoría secundaria de esos técnicos y conservadores. Como Thomas Crow recordaba, frente a la conversión de la historia del arte en historia de las imágenes en los llamados «estudios visuales», una parte del arte contemporáneo se rebeló contra el imperio de lo visible, y postuló un arte de la idea, del concepto, de lo inmaterial que debía alojarse en el discurso (Crow, 1997).

Alojados en esa migración del núcleo poético de la obra al discurso paralelo de la descripción, podemos encontrar las écfrasis

literales que algunos artistas han desarrollado, archivando sus obras como meras descripciones. También las que se atienen a la forma del diario en el que se anota el relato literal de acontecimientos autobiográficos, como hiciera On Kawara en su serie *I met, I red, I went*, de 1967. En el mismo campo de operaciones textuales encontraríamos los conocidos fotoensayos de Dan Graham (*Homes for America*, 1967), Robert Smithson (*A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967) o Jeff Wall (*Landscape manual*, 1969), todos ellos constituidos por reflexiones textuales sobre el paisaje acompañadas por fotografías concebidas para su reproducción en prensa. En muchos casos, este tipo de obra transita en el límite de la visualidad y la escritura con alusiones a algunas experiencias de la vanguardia, como en el caso explícito de Wall al remitirse a *Nadja*, la inquietante novela de André Breton apoyada por sus fotografías documentales. Estas y otras obras han sido catalogadas como *think pieces*, es decir, obras de pensamiento, en una clara conexión con modalidades de escritura ensayística que también ha servido para sostener discursos paralelos en el cine de Chris Marker y de otros realizadores de raíz situacionista o del género llamado «documental subjetivo». En el caso de este tipo de obras cinematográficas, algunas de ellas concebidas previamente como *storyboards* fotográficos que sostienen el texto, asistimos a un tipo de ensayo inequívocamente literario que establece un diálogo con imágenes divergentes, por momentos conectadas mediante tropos asociativos con las descripciones que escuchamos a una voz en *off*. Ese mecanismo de montaje alegórico, que ha obtenido una clara resonancia en la teoría del arte contemporáneo, estaría en la base de muchas de las obras que podríamos considerar «de concepto» en virtud de esa migración entre imagen y texto. De hecho, la recepción de este tipo de cine ha sido derivada de la sala de proyección al museo de arte contemporáneo con demasiada frecuencia como para no tomarlo como un síntoma de cercanía.

En la actualidad, tras los avatares postmodernos y postmediales, una nueva generación de artistas ha confirmado la clara apuesta por un trasvase directo entre la acción y el relato, situando la formalización de las obras en novelas o compilaciones narrativas. Desde el género autobiográfico, las sinopsis cinematográficas, las formas archivísticas o los ensayos visuales, la tendencia establece progresivamente una mayor identificación entre la práctica artística y la literaria. Recorrer el entramado de propuestas que se ajustan a este modelo, con diversas variantes que muestran el contagio entre disciplinas, llevaría a una reescritura de la historia del arte reciente que excede las posibilidades de esta tentativa. Baste decir, por ahora, que la tensión entre arte de concepto y literatura se modula en las últimas décadas propiciando una transición entre el momento neovanguardista del arte de postguerra y la postmodernidad, hasta consolidarse en la denominada «era postmedia». Amparado por conceptos como el de apropiación, actúa, por así decirlo, como un eje articulador de ese desbordamiento disciplinar del que las instituciones académicas e historiográficas parecen no haberse percatado.

Habría, sin embargo, que establecer algunas precauciones a la hora de sugerir la presencia de un arte de concepto que es literatura. Por un lado, el juego de las identificaciones repercute, como ya hemos apuntado, en varias tipologías de un hecho literario impreciso cuyo espectro podría variar entre los parentescos con la poesía visual y la emulación de la novela de género. La violación de los propios géneros artísticos correría en paralelo a la de los géneros literarios, de modo que la disolución de los límites disciplinares alberga algunos problemas que afectan, en especial, a los mecanismos internos de legitimación y reconocimiento. El «hacer como» del arte y sus pretensiones de trasmutación corromperían las reglas del juego (no escritas) del campo literario. En definitiva, constituyen infracciones clasificatorias que delatan el régimen

reglamentado que posibilita considerarse «artista» o «escritor» en un entorno cultural dado. Estos sistemas de reconocimiento de los distintos ámbitos de la creación están, como ya sabemos, custodiados por la industria específica del sector, sus instituciones y su academia. En la práctica, las incursiones no autorizadas se desactivan con el sencillo mecanismo de ignorar las obras, considerándolas irrelevantes en el contexto al que aspiran o como parte de una excentricidad ajena. Esto explica por qué nadie en el campo literario ha considerado necesario estudiar «obras de arte» que están constituidas textualmente.

A pesar de la dificultad, el intento de abordar esos productos desde la teoría literaria parece una tarea pendiente de una posible «literatura comparada». Entre los desafíos está el análisis de tales propuestas, que podría ofrecer un infinito espectro de posibilidades en cuanto al grado de dependencia con el plano material o visual que mantienen muchas de esas obras. También sería necesario sortear la deriva de las sempiternas escisiones modernas y formalistas, que tratarían de fijar lo que es propio del arte visual o la literatura. Por último, nos encontramos con el desafío no menos importante de comprender los reversos de ese vector arte-literatura, en los que aparecen nuevos yacimientos desatendidos de «literaturización». En este fenómeno conviven simultáneamente varias consecuencias interconectadas, cuya constelación no ha sido estudiada como una trama común. Si en el primer plano situamos el núcleo originario que hemos tratado de esbozar aquí, la idea de considerar algunas prácticas conceptuales del arte como una suerte de género literario, y la consecuente necesidad de repensar los métodos interpretativos superando los prejuicios internos de las disciplinas, entonces aparecerán al menos dos grandes retornos de ese principio.

Por un lado, encontraríamos que una parte significativa de la narrativa de las últimas décadas ha explotado el potencial anecdótico del arte contemporáneo. Efectivamente, ese potencial no ha

pasado desapercibido a la novela, desde William Gaddis, David Markson o Don DeLillo, hasta Paul Auster, Jonathan Lethem o el propio Michel Houellebecq, por citar referencias muy conocidas, que abordan con diversos grados de profundidad esta conversión de la práctica artística en caso novelesco. También es posible rastrear ese interés en los últimos tiempos entre algunos de los autores españoles ubicados en un territorio equivalente, esto es, con un notable respaldo editorial y con reconocimiento de la crítica —e incluso, por lo que afecta a nuestro tema, con *obsesiones artísticas* muy similares, si pensamos, por ejemplo, en Enrique Vila-Matas y Paul Auster: «Los dos habíamos tenido relaciones complicadas con Sophie Calle» (Vila-Matas, 2008, p. 31). El hecho es sumamente sintomático y refuerza, desde el otro lado del espejo, un escenario que aquí hemos tratado de acotar. Aunque la comprensión o el tratamiento de unos y otros es muy desigual, no cabe duda de que existe una complicidad que detecta el mecanismo de literaturización emprendido desde las prácticas conceptuales. Aquí, el riesgo se sitúa en el tratamiento «mediático» del fenómeno, ese por el que sentimos que el autor desconoce el trasfondo real de lo que maneja. Esto ocurre cuando se trata de descubrir al gran público la singularidad de unos artistas de los que se puede esperar cualquier cosa. Es decir, cuando el abordaje es pintoresco y se limita al descubrimiento de lo extraño, sin considerar otras profundidades sobre las pretensiones más o menos críticas de las obras y al margen de cualquier valoración. La irrelevancia del contenido programático de las obras, de su éxito o fracaso en la puesta en marcha de sus mecanismos de intervención sobre el contexto, nos sitúa ante una relación reificante con la producción artística, convertida en fetiche para otra misión. En esos casos la apropiación discursiva se produce utilizando a los artistas o las obras como significantes esotéricos de un ámbito distanciado de la realidad, cuyas ideas o aportaciones son traídas a un contexto más cotidiano, en muchos

casos malinterpretándolas o banalizándolas. Cuando los escritores reproducen este tipo de clichés, el vínculo entre arte y literatura se vuelve un reflejo de la banalidad de una parte de esas prácticas, que, como en todo ámbito de la actividad humana, también tiene sus representantes literarios.

El otro retorno del efecto literario del arte de concepto que debemos asociar a esta constelación de prácticas, se sitúa en un campo teórico, al definir cierto estatus actual de la estética y la teoría de las artes. Nos referimos, como es obvio, al ejercicio del ensayo teórico que tiene como referentes las prácticas artísticas y literarias. Al establecerse una identificación entre arte y estética en una parte de esa producción conceptual, las prácticas textuales suplantán sus propios comentarios desplazando las funciones tradicionales de la teoría. Esta situación afecta indirectamente a la crítica de arte, aunque esta tiene sus propios problemas de inserción contextual. Por lo que se refiere a la producción teórica contemporánea, es constatable la identificación de un nicho literario específico y altamente especializado que ha dado lugar a una de las declinaciones más fértiles de la filosofía actual. En su producción están operando simultáneamente diversas tradiciones del pensamiento que por momentos entran en conflicto, ya sea la filosofía francesa vinculada con las derivas del postestructuralismo, también las del marxismo, la hermenéutica o los pragmatismos, opciones todas ellas cuyos nutrientes constituyen un complejo palimpsesto. El enorme potencial de esas tradiciones y su resultado en una estética contemporánea enfrentada a los nuevos retos mediáticos es un yacimiento ensayístico en gran medida incomprendido y desatendido. En este plano tienen lugar batallas discursivas que harían pensar que, frente al «complot del arte», encontraríamos un «complot de la estética», o de la teoría (Giménez Gatto, 2011), del que el propio Baudrillard sería uno de los ejemplos apocalípticos. Encontramos, así, dos posiciones divergentes: la de quienes cooperan con

las especulaciones y saltos interpretativos de la práctica artística, a riesgo de caer en sus propias contradicciones y banalidades, y la de quienes se posicionan parasitariamente como cronistas de una decadencia descrita desde fuera. Al situarse en esa exterioridad valorativa que juzga disciplinariamente al arte contemporáneo en su conjunto como entidad insatisfactoria, estos discursos del complot revelan su propio vacío, desacreditándose en su esforzada tarea de denuncia sobre algo que declaran sin fundamento, y, con ello, deslegitimándose indirectamente como prácticas carentes de sentido más allá del lamento o la melancolía.

Por fortuna, una parte muy significativa de esta literatura teórica ofrece trazas constructivas de interpretación. El gran desafío del tercer plano, el filosófico-ensayístico, será probablemente proporcionar una producción acorde con las migraciones transdisciplinarias a las que hemos aludido. O, expresado de otro modo, ser capaz de simultanear métodos que alternen conocimientos audiovisuales y literarios, e implicarse, a fin de cuentas, en el objeto de estudio intuyendo que no puede hacerse a resguardo de alguna vieja disciplina llamada filosofía, cuya pertinencia debe verificarse en su ejecución sobre la escritura, asumiendo la hibridación que ya se da *de facto* en un mundo postmedia.

Tal vez el conjunto de las prácticas artísticas contemporáneas haya sido más radical que cualquier otro de los campos de producción de la cultura, pero no lo suficiente. En efecto, su despojamiento y su capacidad de autocrítica no son fáciles de encontrar en otros contextos de la creación, donde habitualmente la diferencia clara entre lo que es «experimental» y lo que se destina al consumo masivo tranquiliza a la industria que sostiene la trama. A diferencia de la literatura, el cine o la música, lo experimental del arte no es un gueto consentido, sino que es el paradigma dominante, amparado, eso sí, por un endeble sistema de museos e instituciones públicas hoy amenazadas. La descentralización de su espacio se

traducirá en una búsqueda compulsiva de las periferias, en una alienación en las fronteras, disciplinares y temáticas, que implica un alto riesgo. Como ha escrito Juan Luis Moraza: «Mientras los artistas interpretan su apego a estos campos periféricos pero fundamentales dentro de la sociedad como su escape de una situación de ensimismamiento y de falsa autonomía, lo cierto es que pretenden conservar las plusvalías (simbólicas y económicas) del arte al mismo tiempo que ritualizan una fusión con esas prácticas sociales que los sobrepasan, pero solo para convertirlas en parte de su repertorio temático y técnico» (Moraza, 2007, p. 87). Habría que añadir a esto el peligro de caer en una banalidad estadísticamente mayoritaria y de ofrecer el flanco débil de su descrédito. Este vaciamiento del campo artístico ha tenido consecuencias muy importantes, que permiten extraer analogías entre algunos modelos económicos actuales y un destino algo incierto en el presente. El seguimiento, pese a todo, de esa voluntad autodisolutoria, encierra una dialéctica en la valoración global del campo artístico: por un lado, su riesgo confirmado de banalización; por otro, su autoconciencia lúcida del contexto de producción y recepción. Pero el último paso que rompa efectivamente las fronteras disciplinares y que permita una concepción global del trabajo de la producción cultural no ha sido dado todavía, más allá de los acercamientos de algunos creadores y de la lucidez expresada en sus obras. A pesar de ese vínculo estructural que hemos tratado de señalar entre una parte de la producción artística contemporánea con la literatura, pocos han asumido con radicalidad el nomadismo que ello implica, mientras las estructuras institucionales permanecen indiferentes.

Ese arte de concepto al que nos hemos referido, como otras prácticas del arte actual, es al mismo tiempo responsable y víctima de ello. Porque al renunciar a cualquier ámbito de especificidad, al situarse en el campo de la mediación, de nuevo deposita toda la responsabilidad del sostenimiento de la obra en el campo institu-

cional, propiciando un cierto «efecto invernadero» por el que es posible que cualquier cosa sea transfigurada en arte y viceversa bajo el amparo de esa atmósfera cero. Por un lado hay un grado de libertad inédito; por otro, la inocuidad y banalidad de lo que allí ocurre es proporcional. Un riesgo, en cualquier caso, que debe asumir quien decide producir pensamiento, literatura o arte en nuestro tiempo.

V. del R.

REFERENCIAS

- CROW, Thomas: «Historias no escritas del arte conceptual: contra la cultura visual», en Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.
- DEL RÍO, Víctor: *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, Madrid, Abada, 2010.
- GADAMER, Hans Georg: *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 2002.
- GILMAN, Ernest B.: «Los estudios interartísticos y el imperialismo del lenguaje», en Monegal, Antonio (coord.): *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, 2000.
- GIMÉNEZ GATTO, Fabián: *Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones, eyaculaciones*, México, Fontamara, 2011.
- MORAZA, Juan Luis: *Ornamento y ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2007.
- VILA-MATAS, Enrique: *Ella era Hemingway. No soy Auster*, Barcelona, Alfabia, 2008.
- WALL, Jeff: *Ensayos y entrevistas*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002.