

ESTÉTICA DE LA CRUELDAD



Fernando Castro Flórez

ESTÉTICA DE LA CRUELDAD

Enmarcados artísticos en tiempo
desquiciado

fórcola
Señales

Señales

Director de la colección: Javier Fórcola

Diseño de cubierta: Fórcola

Diseño de maqueta y corrección: Susana Pulido

Producción: Teresa Alba

Detalle de cubierta:

Trompe l'oeil. El reverso de una pintura enmarcada,
Cornelius Nobertus Gijsbrechts. Statens Museum for Kunst,
Copenhague

© Fernando Castro Flórez, 2019

© Fórcola Ediciones, 2019

C/ Querol, 4 - 28033 Madrid

www.forcolaediciones.com

Depósito legal: M-6455-2019

ISBN: 978-84-17425-27-2

Imprime: Sclay Print, S. L.

Encuadernación: José Luis Sanz García, S. L.

Impreso en España, CEE. Printed in Spain

*A Manuela, única y sin marco.
Y a Ernesto, Elena y Manuel
que tanto me han enseñado*

1. PARADOJAS DEL PÁRERAGON.
O «CUALQUIER COSA» MEJOR QUE NADA

Perfiles delirantes

En 1917, Jacques Vaché, amigo y oráculo de Breton, irrumpió, vestido con uniforme del ejército británico, pistola en mano, en el teatro en el que se estrenaba *Les mamelles de Tirésias* de Apollinaire, amenazando con disparar contra el público en señal de protesta por el carácter excesivamente «artístico» de la pieza. «No queremos ni arte ni a los artistas (abajo Apollinaire)», le escribiría poco después a Breton con su habitual extremismo anárquico. Ese «centenario» gesto de *aterrorizar artísticamente* no ha perdido vigencia e incluso parece que la «sublimación terrorista» ha sido pedestalizada o enmarcada, con todos los honores, en una contemporaneidad literalmente empananada. Un crítico sembró la controversia al declarar que «la primera gran obra de arte del siglo XXI» fue (valga aquí un mini-spoiler del capítulo inicial de la magistral serie *Black Mirror*) el acto de secuestrar en Londres a la princesa Susannah. Ese acto «criminal» obligó al primer ministro a «hacérselo» con un cerdo. Todo el sórdido asunto fue amplificado en ese cóctel explosivo de redes sociales y medios de comunicación que concluyeron en la emisión de unos minutos de televisión absolutamente indecentes y que dejaron a los espectadores boquiabiertos, entre la repugnancia y la conciencia. Como dice un tipo hechizado por *la política como reality show*: «El mundo está bien jodido». Carton Bloom, artista ganador del Premio Turner,

pone punto final a esta «ficción distópica» suicidándose, sabedor de que no habrá posibilidad de superar esta «*performance* sensacional». Sin embargo, la oleada de «posts» y «tuits» en los muros «amistosos», a finales del año 2016, en torno al asesinato del embajador ruso en Turquía en una galería de arte demuestran que la «estetización de lo peor» carece de límites. Ya sea citando *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, rememorando algunos pasajes del cine de Godard o señalando inspiración hasta en *Reservoir Dogs*, se confirma que, a vueltas con Shakespeare, el tiempo está desquiciado. Toda la vertiginosa proliferación de «anomalías salvajes» puede ser la suma de una estetización perversa de lo anodino y la política del miedo que también provoca un aburrimiento atroz. «El arte contemporáneo –dice la artista Hito Steyerl– es una especie de capa que actúa como si no hubiera pasado nada, mientras la gente se tambalea ante los efectos de políticas de choque, campañas de ‘dominio rápido’, *realities*, cortes de energía (o recortes de cualquier tipo), *gifs* de gatos o gases lacrimógenos, los cuales están desmantelando el aparato sensorial por completo. También las facultades humanas de razonamiento y entendimiento por medio de un estado de shock y confusión, de depresión hiperactiva.»

Entre las múltiples razones por las que se ha desplegado el «aceleracionismo», no son las menos importantes las patologías sociales surgidas de las distorsiones sistemáticas de las condiciones de comunicación. «En la edad de la globalización –advierte Hartmut Rosa– y la ‘u-topicalidad’ de la red, cada vez más se concibe el tiempo como capaz de comprimir, o aun de aniquilar el espacio.» Ese espacio se «contrae» virtualmente por efecto de la velocidad de transporte y de la comunicación. Sabemos que siempre hay algo fuera de un medio. Cada medio construye una

zona correspondiente de inmediatez, de lo no mediado y transparente en contraste con el propio medio. De las ventanas de los edificios hemos pasado a las del ordenador, de las formas de habitar a la computación, en una mutación de aquello que vemos «afuera» pero también en un complejo juego de transparencia y opacidad. La (presunta) era del *acceso* no es otra cosa que una economía de las experiencias (pretendidamente) «auténticas». Acaso nuestra «aceleración» no sea otra cosa que un «apalancamiento» sedentario en el catálogo ubicuo de la «teletienda» en un tiempo que es manifiestamente complejo o, sencillamente, desquiciado. Buscamos *experiencias singulares* y lo que nos acecha desde el «marco» de nuestro muro «narcisista-computacional» no es otra cosa que los rastros de la *parametrización hiper-panóptica*; aquellas zapatillas que habíamos buscado para saber el precio imponen su presencia insistente en el *marco de visión lateral* pero también ofrecen un tobogán deslizante hacia toda suerte de naderías. A golpe de *like* generamos un *perfil delirante* que viene a sostener como «acontecimientos virales» a un bebé que muerde el dedo de su hermano (auténtico gesto fraterno-tradicional que establece la genealogía de los conflictos generacionales) o a una pareja de expertos en hipotecas que tienen aspecto de estar superlativamente colocados y consiguen encabezar el ranking de *frikismo* para ser fulminantemente despedidos de sus trabajos (impecable silogismo del *trending topic* que articula la filosofía decadentista del «arruina esplendorosamente tu vida»), en una pulsional fractura de lo que nos pasa cuando la atención ha sido sustituida por el irrefrenable gesto del pulgar deslizando «estados» en la pantalla del celular.

Un límite que incita al voyeurismo

Darí­a la impresi3n de que las dinámicas culturales y los procesos artísticos estn entregados a una «expansi3n» que desborda todo límite, en pleno rendimiento de la ideología de la hibridaci3n que, a la postre, genera impecables bodrios. La película de Ruben 3stlund *The Square* (2017) ha planteado una lúcida sátira del mundo del arte que tiene como pretexto una instalaci3n que realiz3 (colaborando con Kalle Boman) en 2015, en el museo de diseno Vandalorum en Vrnamo; la obra de arte en cuesti3n no era otra cosa que un cuadrado de 4x4 metros marcado en el suelo de la plaza de la ciudad que tendría que funcionar como un «santuario» que está caracterizado por el siguiente lema: «El cuadrado es un santuario de confianza y afecto, dentro de sus límites todos tenemos los mismos derechos y obligaciones». Esta instalaci3n de *buenrollismo* cuasi-rousseauiano sufre en la película una mutaci3n al ser sometida a las reglas de la comunicaci3n que precisa del impacto o, incluso mejor, del escándalo; un par de jovenzuelos, expertos en la red (influencers, youtubers o instgramers, modalidades de la impostura que atrae seguidores que propiamente pululan como moscas en trayectoria post-euclidiana), conscientes de que la energía contemporánea la proporcionan los *likes* y el *share*, realizan un vídeo en el que una niña que es aparentemente una *homeless*, rubia y de aspecto sueco, penetra en el «cuadrado salvífico» y vuela por los aires como si hubiera pisado una mina. El vídeo de propaganda de la exposici3n artística se convierte, como era su destino, en viral y, tras varias peripecias marcadas por el humor y el ridículo, el director del museo tiene que presentar la dimisi3n. 3stlund realiza una lúcida reflexi3n sobre el *enmarcado* contemporáneo, jugando tanto con lo que vemos (la obviedad naif del cuadrado minimalista con

pretensiones moralizantes o el *tsunami* de pobreza que desmantela el Estado del Bienestar) cuanto tensando nuestro imaginario en relación con lo que acontece *fuera de campo* (ya sea la presencia de un bebé en una reunión en el Museo, el sonido atronador de una escultura formada por una acumulación de sillas como fondo de una conversación rocambolesca sobre un encuentro sexual o las interrupciones que produce un enfermo con el síndrome de Tourette en la conferencia de un pretencioso artista anglosajón), donde cualquier llamada de auxilio (como la que realiza un niño indignado con el director del museo en las escaleras de su casa por haberle señalado como un «ladrón») suena espectral y, por supuesto, no conduce a los marginales al utópico espacio del santuario.

Las anomalías contemporáneas parecerían haber desmantelado todo sistema de referencia y, consecuentemente, tornado obsoletos los sistemas de enmarcado; sin embargo, sospechamos que no deja de haber modalidades estrictamente delimitadoras que funcionan, a la manera foucaultiana, como dispositivos de visibilidad y formas de enunciación. Meditar sobre el marco supone, en cierto sentido, volver a plantear las *circunstancias* en las que desplegamos nuestras vidas. «Aparte de que los marcos sirven de adorno a los cuadros –leemos en un tratado de arte del siglo XVII–, contribuyen de antemano a su lucimiento. Por eso los marchantes y los coleccionistas prefieren no mostrar sus cuadros si no están enmarcados, a fin de que luzcan más. De ahí que los italianos digan que un buen marco, que ellos denominan *corniche*, es *il ruffiano del quadro*.» Poussin, en una célebre carta a Chantelou, reclama un buen marco, preferiblemente dorado de oro mate, para su cuadro *Los hebreos recogiendo el maná en el desierto* a fin de que «contemplándolo desde cualquier ángulo los rayos del sol sean retenidos y no se esparzan hacia fuera recibiendo la



Los hebreos recogiendo el maná en el desierto (1637-1639),
Nicolas Poussin, Museo del Louvre, París

influencia de otros objetos vecinos que viniendo mezclados desordenadamente con las cosas pintadas confundan la vista». El marco era una condición *sine qua non* para que la obra pudiera ser realmente percibida y admirada. Los procesos del arte moderno y contemporáneo fueron prescindiendo de los marcos de la misma forma que la pintura fue completando otro de sus cíclicos «funerales». Clement Greenberg, defensor incansable de la planitud y autonomía de la pintura, clamaba con desesperanza contra lo que llamaba el «arte mediocre» del que Marcel Duchamp habría sido un perfecto ejecutante. En el ensayo «Counter Avant-Garde», publicado en 1971 en la revista *Art International*, Greenberg advertía del peligro duchampiano que venía a afirmar que es arte todo lo que se declara como tal, creando un «arte por decreto» que no sólo ampliaba los límites del arte, sino que se limitaba a ganar «nuevos territorios

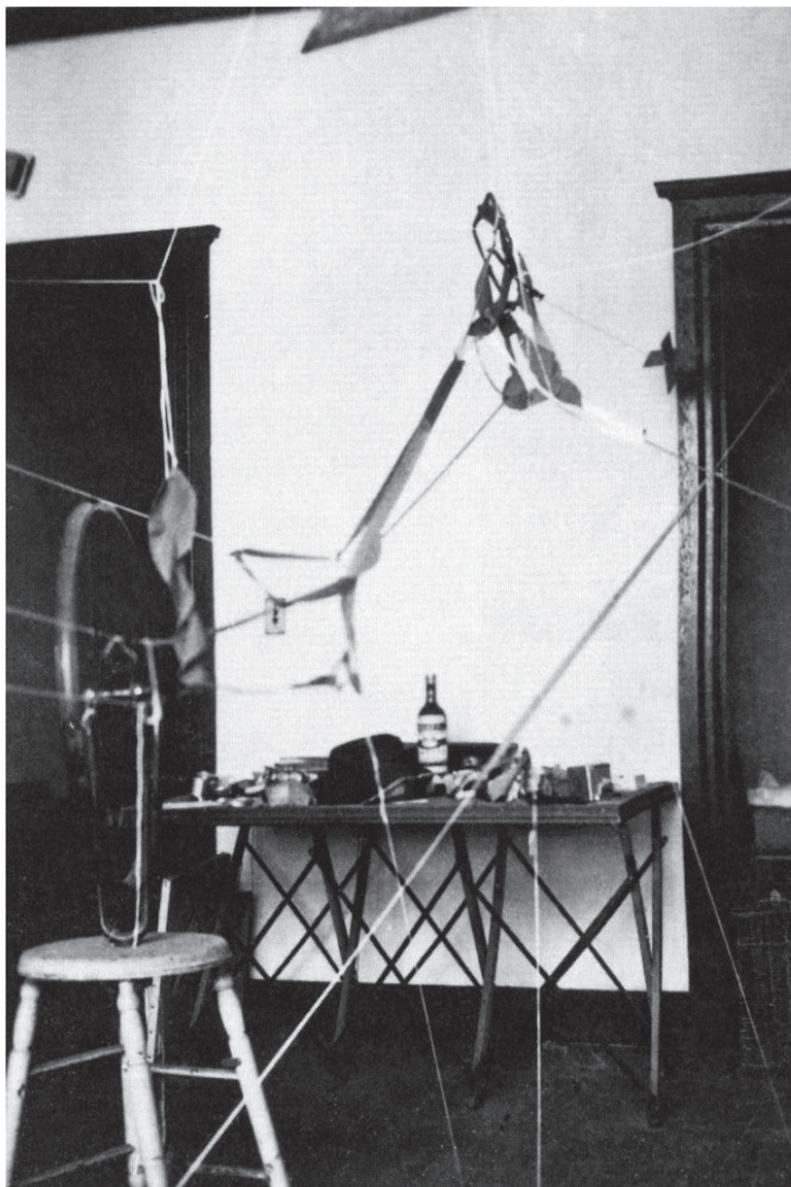
para el arte mediocre». Con Duchamp, la vanguardia se transformó redondamente en *vanguardismo*, convirtiendo lo chocante, lo escandaloso, lo mistificador y lo confuso en fines en sí. En cierto sentido esta voluntad de *epatar* es la que hereda el *performer* de la película *The Square* que, incapaz de separar arte y vida cotidiana, prolonga el espanto hasta que desata la furia de los comensales de un ritual pompier del arte contemporáneo. Las actitudes (pretendientemente) transgresoras terminaron por ser el cemento del neo-academicismo post-moderno que completa la «definición del arte» que tematizara Harold Rosenberg.

En una conferencia que impartió en Sídney en 1968, Clement Greenberg ofrece una lista de pseudo-obras de arte reales o imaginarias surgidas de la vanguardia pop duchampiana: «Una hilera de cajas... un palo... una pila de basura... los proyectos de un paisajismo ciclópeo... el plan de cavar una trinchera en línea recta por cientos y cientos de millas... una puerta entreabierta... el corte transversal de una montaña... la proyección de relaciones imaginarias entre puntos reales del espacio... una pared blanca... etc., etc.: todo esto evoca actualmente la idea de lo estéticamente difícil». La ceremonia de la transgresión convierte *cualquier cosa* en una obra de arte, recordando la enumeración dispar del crítico de arte tanto la archi-citada enciclopedia china de «El idioma analítico de John Wilkins» cuanto la fascinante «tergiversación» del legado de Pollock por parte de Allan Kaprow, que llevaría no solamente a desplazarse más allá del marco de la pintura sino a abandonar el estudio para dejarse deslumbrar por las calles de la ciudad. Merece la pena recuperar la entusiasta conclusión que el padre del *happening* saca de la lección de Pollock (fundamentalmente sería el sueño de «liberar el arte de todas sus cadenas») una vez ha sido «desenmarcado» de la interpretación ortodoxa (modernista y sustancialmente greenbergiana): «Pollock,

tal y como yo lo veo –escribe Kaprow en 1958–, nos hizo ver que es necesario dejarse inquietar e incluso deslumbrar por el espacio y los objetos de la vida cotidiana, por nuestros cuerpos, nuestras ropas, nuestras habitaciones y, si es menester, por la enormidad de la calle Cuarenta y dos. Insatisfechos con la recreación pictórica de nuestras otras percepciones sensoriales, deberíamos utilizar las sustancias concretas de la vista, el sonido, los movimientos, la gente, los olores, el tacto. Cualquier objeto puede convertirse en material para el nuevo arte: la pintura, las sillas, la comida, las luces eléctricas y las luces de neón, el humo, el agua, unos calcetines viejos, un perro, las películas y otras mil cosas que serán descubiertas por la actual generación de artistas. Estos audaces creadores no sólo nos mostrarán, como si fuera por primera vez, el mundo que siempre hemos tenido a nuestro alrededor sin que le prestáramos atención, sino que además revelarán acontecimientos (*happenings*) y sucesos inauditos hallados en cubos de basura, archivos policiales, vestíbulos de hotel, vistos en escaparates de grandes almacenes o en las calles, e intuidos en sueños y espantosos accidentes. El olor de unas fresas aplastadas, la carta de un amigo o una valla publicitaria que anuncia detergente Drano, tres golpes en la puerta de casa, un arañazo, un suspiro o una voz que desgrana una conferencia interminable, un destello cegador que se repite, un sombrero de bombín, tales serán los materiales de un nuevo arte concreto». En esa pila de basura que Greenberg encontraba el signo del «arte malo», Kaprow, exaltado frente a lo cotidiano, estaba convencido de que podría investirse del fulgor de lo singular, el impacto de lo inesperado que es (extra)ordinario.

Duchamp era el maestro de lo que el crítico calificaba como «arte mal formalizado», que no solamente no ganaba nuevas áreas para el arte sino que lo llevaba a la completa *insignificancia*. Pensemos en *Sculpture de Voyage*,

realizada con pedazos de gorros de baño de goma, cortados y pegados sin ninguna forma determinada, y cuerdas a los cuatro ángulos de la habitación. «Por tanto –le dice Duchamp a Pierre Cabanne–, cuando uno entraba en la habitación no se podía circular porque las cuerdas lo impedían.» Esta anodina telaraña de colores respondía al deseo duchampiano de «hacer arte sin arte» pero también establecía una dificultad para acercarse a lo que «desearíamos ver». En la exposición del surrealismo de 1942 (*First Papers of Surrealism*, Whitlelaw Red Mansion, Nueva York), Duchamp realizó un montaje consistente en una trama enmarañada de más de un kilómetro de cordeles que entorpecía deliberadamente la circulación de los espectadores. En los *Prolegómenos a un Tercer Manifiesto Surrealista o no*, André Breton llama al hombre a «escapar de la ridícula red con la que la así llamada realidad lo ha rodeado». El laberinto de cuerdas trenzado por Duchamp nos mantiene a distancia del mismo surrealismo. Sin duda, aquí se operaba una *desfamiliarización* de la percepción cotidiana, esto es, se cuestionaba el modo habitual de aproximarse al arte. El extraño proceder «curatorial» duchampiano vendría, en cierto sentido, a redireccionar la atención hacia el marco del arte. El (anti)artista de la ventana inútil de paneles negros (*Fresh Widow*, 1920) habría sido no tanto un desmantelador de los límites artísticos cuanto un re-(en)marcador de la institucionalidad estética. El *ready-made* reduce la obra a «una función enunciativa». «Duchamp –según Thierry de Duve– estaba comprometido en la búsqueda de una pura visualidad, una especie de esencia de la pintura, pero se resistía a creer que el pensamiento pictórico podía condensarse por entero a nivel de retina. Le gustaba la *cosa mentale* de la pintura, pero sabía que lo mental debía encarnarse en lo visible para evitar el riesgo de convertirse en literatura o en filosofía y por lo tanto dejar de ser



Sculpture de Voyage (1917-1918), Marcel Duchamp

pintura.» El duelo de la pintura, el mito apocalíptico del final del arte, estaría sedimentado (con un criadero de polvo incluido) en una superficie de *transparencia engañosa* (ese *Gran Vidrio* azarosamente fracturado) y sometido a irónica revisión en su complemento opaco (*Étand donnés*), un límite (puerta con su imponente marco incluido) que incita al voyeurismo.

Ultra-pedestalización del arte contemporáneo

Sabemos que la búsqueda moderna de la autonomía del arte conduce, paradójicamente, a una expansión de sus límites. A finales de los años sesenta (cuando las actitudes se fueron convirtiendo en formas), las líneas de demarcación rígidas entre géneros y medios empezaron a disolverse. Se ha señalado que el arte pop, y particularmente las obras de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, son decisivas en la transformación postmoderna del plano perpendicular de la pintura (correlato del cuerpo erguido del arte renacentista, la ventana abierta al mundo de Leon Battista Alberti) en lo que Leo Steinberg calificó como un *flatbed* (una superficie de trabajo neutral que desplaza el eje de la naturaleza hacia la dimensión de la cultura), un *bricolage* pictórico pero también de enorme incidencia crítica. Justamente hace cincuenta años Michael Fried plantaba cara (en el referencial texto *Arte y objetividad*) tanto a la teatralización cuanto al ensimismamiento del arte, aunque su discurso estaba socavado por las prácticas artísticas conceptuales (esa obsesión por la «definición» del arte que lleva justamente a su desmaterialización), por la formalización minimalista (ese nominalismo obsesivo que propone «objetos específicos» que no son otra cosa que una «epojé» fenomenológica) y por el «campo expandido» de la escultura

(tanto en su dialéctica del «site/non site» smithsoniana cuanto en las inscripciones territoriales que llevaron a ciertos creadores a los desiertos o a pasear por lugares pintorescos). En el número de diciembre de 1966 de la revista *Art Forum*, Tony Smith publicó un texto en el que narraba la experiencia de ir con sus alumnos de la Cooper Union, unos años antes, a recorrer la autopista de New Jersey que estaba en construcción. Allí, cuenta este artista, tuvo «una revelación»: «La carretera y gran parte del paisaje eran artificiales, pero no se podían considerar como una obra de arte. Sin embargo, hizo algo por mí que el arte jamás había hecho. Al principio no sabía lo que era, pero su efecto me liberó de gran parte de las ideas que había tenido sobre el arte. Parecía que había allí una realidad que no había tenido ninguna expresión en el arte. La experiencia de la carretera era algo acotado, pero no reconocido socialmente. Me dije a mí mismo que debía estar claro que aquello era el final del arte. Después de aquello, gran parte de la pintura resulta bastante pictórica. No hay manera de enmarcarlo, simplemente hay que experimentarlo». El cubo de basura que generaba sentimientos encontrados en Greenberg y Kaprow se expande en esta «experiencia sin marco» de la carretera perdida. «En la situación postmoderna –advertía Rosalind Krauss–, las prácticas no se definen en relación con un medio dado –la escultura– sino en relación con operaciones lógicas dentro de un conjunto de prácticas culturales, para las que cualquier medio –la fotografía, los libros, las líneas en la pared, los espejos o la escultura misma– puede usarse.» Acaso la descripción de Smith sea un «marco textual» para una experiencia de lo «ilimitado» (una suerte de *sublime anómalo* que cuestiona cualquier perspectiva romántica) que impulsando hacia el «afuera» del arte esté reinscribiendo todos los comportamientos en el seno de lo *hiper-estético*.