

LA ESTETIZACIÓN DE LA IMAGEN VIOLENTA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

GERARD VILAR

La expresión «estetización de la imagen» puede parecer de entrada dudosa por redundante, una construcción conceptualmente artificiosa de algo que es parte del estado natural de las imágenes. Todas las imágenes son estéticas, todas tienen esa dimensión gracias a la cual se nos hacen accesibles a través de los sentidos, y, ante todo, la vista. Es más, no solo las imágenes, sino, como bien explicaba Kant en la «Estética trascendental» de la *Crítica de la Razón Pura*, para nosotros cualquier información tiene una dimensión estética en la medida en que tiene que pasar por los sentidos para llegar a nuestro entendimiento, incluso las demostraciones lógicas o los teoremas matemáticos son estéticos cuando se escriben sobre una pizarra o una hoja de papel. Aunque esto es cierto, aunque toda imagen sea ya de por sí estética en el sentido cognitivo más básico, no es cierto que toda imagen esté ya de suyo estetizada, pues la estetización es un proceso de índole social que afecta solo a algunas imágenes y ello solo en determinadas circunstancias. La estetización es un fenómeno sociológico amplio conocido desde hace décadas, pero mal estudiado en su conjunto. De ello se ha ocupado ante todo la filosofía continental con su habitual ambigüedad conceptual. Después de que Walter Benjamin escribiera acerca de la «estetización de la política» en los años treinta del siglo pasado, nociones como la de *sociedad del espectáculo* (Debord), el *simulacro* (Baudrillard), *estetización de la vida cotidiana* (Welsch), *de la Lebenswelt* (Bubner), *vaporización del arte* (Michaud) y otras¹ han intentado captar aspectos del triunfo social de la estética en casi todos los ámbitos sociales que se ha producido imparablemente con el triunfo del capitalismo en la posmodernidad. Ante esta complejidad y confu-

¹ Véase, especialmente, Welsch, W., «Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects», *Theory Culture Society*, 13 (1996), pp. 1-24; Bubner, R., «Ästhetisierung der Lebenswelt», *Aesthetische Erfahrung*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1989, pp. 143-156; Michaud, Y., *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, FCE, 2007.

sión, propongo distinguir tres grandes acepciones del término *estetización* y del adjetivo derivado, a saber: la estetización como un evento o emergencia, como una metamorfosis o transformación y como una recomposición o reorganización.

Así pues, en primer lugar, tendríamos como primera acepción el proceso histórico cultural y social por el que emerge o aparece una esfera de lo estético, esto es, una esfera cultural diferenciada frente a otras esferas como las de la ciencia y la técnica o la normativa. En dicho proceso, que se remonta a finales del siglo XVII, se pueden identificar una pléyade de fenómenos sucesivos y creciente tales como:

- el surgimiento de la crítica de arte;
- la aparición de la estética filosófica y la filosofía del arte;
- el florecimiento de instituciones como los Salones y los museos;
- y, posteriormente, de las galerías comerciales de arte y los marchantes;
- la emergencia de la moda, el diseño, la publicidad y el estilismo;
- ya en el siglo XX, la creciente importancia del cine, la tv, y hoy de Internet;
- la generalización de las exposiciones, las bienales, etc.;
- el giro visual de la cultura en general; y
- luego, los centros de arte contemporáneo, la gastronomía de vanguardia.

Todos estos fenómenos son procesos complejos objeto de estudio por parte de la sociología, la historia, la historia del arte y, en general, de las ciencias sociales y humanas. La estética filosófica tiene aquí, sobre todo, que escuchar, aprender y ayudar a la clarificación de los conceptos.

En segundo lugar, también llamamos estetización al proceso por el que algo no estético deviene estético, algo preexistente extraestético se metamorfosea en algo estético. Encontramos este tipo de procesos en fenómenos tales como:

- la aparición del arte autónomo como algo separado de las artesanías;
- la génesis del *homo aestheticus* y del gusto;
- la subjetivización de lo bello, del arte, de los valores, de la cultura;
- la conversión del mundo en «ocasión» para autoexperiencias del sujeto;
- la denominada «estetización del mundo de la vida».

Este es un campo más propicio para la filosofía, puesto que se trata principalmente de dar explicaciones conceptuales del significado del surgimiento de lo estético, su especificidad, sus características y su definición.

Por último, y, en tercer lugar, llamamos estetización al proceso por el que la dimensión estética de algo, especialmente de las imágenes, adquiere un sobrepeso o prioridad frente a sus otras dimensiones (normativa, cognitiva, etc.), esto es, un fenómeno de recomposición de las dimensiones integradas en el objeto. Por ejemplo, en fenómenos como:

- la estetización de la política;
- la estetización de la historia; y
- la estetización de las imágenes, especialmente: la estetización de reportajes gráficos periodísticos o la estetización de obras de arte.

Esta es la acepción del término de la que vamos a ocuparnos aquí. La estetización de la política, ya denunciada por Walter Benjamin al final de su famoso trabajo sobre la obra de arte, es un hecho bien conocido por todos en la actualidad. Recordemos, solo por poner un ejemplo, el que quizás haya sido el momento culminante del fenómeno en los últimos tiempos: la última campaña de las presidenciales en EE. UU. que ganó Barack Obama con un mensaje tan vacío como una pintura monocroma, el célebre «Yes we can», un mensaje que recorrió el mundo informativo como un *tsunami*, y, a través de *youtube*, el mundo virtual, y que hoy ya ha sido prácticamente olvidado como un *spot* publicitario cualquiera. La imagen de Obama, mediante el cartel realizado por Shepard Fairey inspirado en un lenguaje proveniente del cartelismo del realismo socialista, se convirtió en un icono en el que depositar todas las esperanzas escatológicas y las ilusiones trascendentes de una generación, hoy perfectamente defraudadas.

Con la fórmula «imágenes estetizadas» designamos a aquellas imágenes cuyo valor estético prima sobre su contenido cognitivo y normativo, y hasta lo anula. En el ámbito de los medios de comunicación de masas, por ejemplo en la información o en la publicidad, es un fenómeno relativamente frecuente. Imágenes cuya función principal debería ser transmitir una información, aunque sea muy retóricamente, se transforman en imágenes embellecidas en las que el valor estético no solo se encuentra alzaprimado frente a los valores cognitivos y normativos, sino que domina sobre ellos debilitándolos hasta el punto de neutralizarlos y anularlos. En la fotografía documental nos encontramos a menudo con este fenómeno de compleja causalidad. Pensemos, por ejemplo, en esas fotografías que documentan la barbarie, pero que son tan logradas, tan perfectas, incluso tan hermosas y conmovedoras que hasta les dan premios. Una simple ojeada a los premios World Photo Press de los últimos veinte años resulta reveladora e ilustrativa de lo que estamos hablando. Todas son fotografías de situaciones de violencia, dolor, humillación, desesperación, barbarie. Algunas son obras maestras. Una que me gusta mucho es una instantánea ma-

ravillosa realizada por el fotógrafo Hocine en Argelia en 1997 y que le valió el primer premio de ese año. Vemos a una mujer musulmana llorando de desesperación por la muerte de algún ser querido. Para los públicos medios occidentales es una perfecta Pietà, la Virgen María llorando la muerte de su hijo. Ningún artista contemporáneo podría hacerlo mejor. Pero, claro, la calidad estética reconocible de esta imagen reprime indudablemente los hechos que refiere tanto como el juicio normativo, moral y político. En cierto sentido, es un documento perverso y que nos invita a cierta perversión a los que nos exponemos a su contemplación.

Todo esto pasa con mucha frecuencia también en el mundo de la publicidad. Muchas campañas publicitarias contemporáneas también acaban fracasando porque la fuerza de su dimensión estética barre con sus objetivos informativos, persuasorios, seductivos e inductores. Algunas campañas publicitarias son legendarias en este sentido: las fotografías de Oliverio Toscani para Benetton, la campaña del perfume Opium de Yves Saint Laurent del 2000, con Sophie Dahl desnuda, algunas de las imágenes de la campaña de ropa juvenil SHS titulada «Good Bye Innocence de 2007», o la reciente campaña de colonia y ropa de la nueva marca del diseñador de moda Tom Ford. Especialmente recordada es la imagen utilizada por Toscani para la campaña de United Colors of Benetton en la que aparece un enfermo de SIDA agonizando rodeado de sus familiares. Se trata de una foto real realizada en Estados Unidos en 1991 por la fotógrafa Therese Frare, amiga de David Kirby, el enfermo. Tras pedirle autorización, Frare envió la foto a un concurso donde Toscani la eligió para su uso publicitario. El original era en blanco y negro, pero la compañía decidió colorearla. Por aquella fecha, el SIDA era una enfermedad completamente estigmatizada. Para mucha gente, el uso estético de dicha imagen y su aparente desprecio por la dignidad del enfermo y su dolor y el de sus familia significó un profundo rechazo de la marca y sus productos –exactamente el efecto contrario buscado por la publicidad–, aunque algunos argumentan que esta campaña contribuyó a un aumento de la consciencia sobre la problemática humana y social de la enfermedad.

EL CARÁCTER ESTETIZADO COMO PROPIEDAD RELACIONAL

Hagamos un pequeño inciso sobre la estetización como categoría de la teoría del arte. La estetización en general, no solo de las imágenes, es el proceso por el que se constituye una propiedad de tipo relacional. Una propiedad es un atributo de un objeto. Hay propiedades monádicas o no relacionales y propiedades poliádicas o relacionales. Ejemplo del primer caso, de las propiedades monádicas, podrían ser las propiedades físicas que posee el plutonio, propiedades tales como ser radiactivo, ser metal o tener el número ató-

mico 94. Igualmente, una fotografía Cibachrome de Jeff Wall de gran formato pesa, supongamos, cinco mil gramos o el artista la compuso en una determinada fecha. El peso o la fecha de composición son propiedades que no son relativas. Por el contrario, las propiedades relacionales son siempre propiedades relativas porque dependen siempre de una relación. «Ser más alto que» o «ser menos pesado que» son típicas propiedades relacionales, tan importantes como las monádicas, pero que no tienen el mismo carácter estable que estas, en cambio, poseen. En el ámbito social y cultural las propiedades relacionales son muy frecuentes, quizás las más frecuentes, pero también las encontramos a menudo en las ciencias experimentales. Una propiedad mecánica tan objetiva como la dureza en realidad es una propiedad relacional, ya que la dureza de un material se define por comparación con otro material. Así, el diamante tiene una dureza máxima en una escala comparativa que empieza con el talco. En economía casi solo tratamos con propiedades relacionales. Algo tiene un valor solo en relación con otras cosas. Una vivienda, pongamos por caso, vale en un mercado, que es un espacio de relaciones donde el valor se puede realizar solo en el momento en que haya alguien dispuesto a pagar lo que se pide por ella. Si no hay nadie dispuesto a pagar por ella, lo normal es que su valor disminuya o se considere solo nominal. Por ello un piso cualquiera en España hace tres años valía x y hoy, en 2012, vale mucho menos. Cualquier átomo de plutonio tiene 94 protones en su núcleo con independencia de que alguien lo sepa o no. El valor de una vivienda depende de la capacidad de compra, las necesidades, los deseos y los intereses de los individuos en un determinado momento. Del mismo modo, y pasando al campo de la estética, la belleza o la *artisticidad* son típicas propiedades relacionales. Que algo sea bello depende de que al menos una mente lo reconozca como bello, aunque casi siempre sea para varias mentes, es decir, sea intersubjetiva. La belleza puede ser apreciada y reconocida por una colectividad como si fuera una propiedad monádica, aunque no lo es. Potencialmente, cualquiera puede apreciar la belleza de una imagen o de un objeto, pero es perfectamente posible que algunos no la aprecien y no sepan o quieran reconocerla. Dicho reconocimiento, como ya explicara Kant en su teoría del gusto, depende de la actitud que configura la mirada. Igualmente, que algo sea arte es una propiedad siempre para un nosotros, o al menos para un yo. Las razones que hacen que algo sea arte tienen que ver con propiedades relacionales. Si cambian las razones por las que atribuimos a un objeto etnológico unas determinadas propiedades relacionales, entonces puede cambiar radicalmente nuestra mirada sobre él. Así, una máscara africana puede dejar de ser una mera artesanía de una tribu africana exhibida en un museo de etnología para convertirse en arte y ocupar un lugar en el museo de bellas artes. Desde Duchamp y sus *ready-mades* la *artización* de objetos cotidianos ha sido uno de los fenómenos más singulares de la historia del arte del siglo

pasado, lo sigue siendo en el presente y es uno de los grandes temas de la estética contemporánea².

El carácter estetizado que pueda tener una imagen, una obra de arte, la vida cotidiana, la historia o la política es el resultado de la atribución de una propiedad relacional. Se asemeja mucho al valor económico o, más exactamente, a lo que Karl Marx denominó carácter fetiche o fetichismo de la mercancía, esto es, la apariencia de valor objetivo que tiene para los individuos de una sociedad la mercancía o el dinero, cuando en realidad, tras esa apariencia de objetividad, se oculta una mera relación social. Un billete de cien euros es un papel impreso que en sí mismo no vale esa cantidad, sino que es un medio de pago que refleja unas determinadas relaciones sociales entre individuos. El comportamiento frente al dinero como ante un fetiche con vida y poderes propios es la analogía en la que Marx se inspiró para teorizar acerca de este fenómeno social. Puede vivirse el fetichismo sin saberlo o puede vivirse sabiéndolo y reconociéndolo como tal. Igualmente, podemos relacionarnos con objetos estetizados sin saber que están estetizados o relacionarnos con ellos sabiéndolo y reconociéndolo. La mayoría de los visitantes de los museos de bellas artes ignoran hoy que todas esas obras de arte de contenido religioso, antes de ser estetizadas y colgadas en los museos eran elementos de un ritual religioso, parte de una liturgia que se celebraba en una capilla o una iglesia a la que servían propiciando la piedad religiosa y la fe. Para percibir esas obras como objetos estéticos hay que estar en otro mundo institucional, con otro orden de razones distinto al del culto religioso, como es el museo. Y para percibir las como objetos estetizados hay que tener una mirada teórica que nos permita verlas como objetos estetizados. Al igual, pues, que el fetichismo de la mercancía, solo podemos reconocer la estetización desde una teoría o unos determinados conocimientos que nos permiten interpretar lo que hay. La estetización, pues, tiene sus causas en las relaciones sociales y es un fenómeno social contingente solo reconocible intersubjetivamente.

ESTETIZACIÓN EN EL ARTE PREMODERNO

La estetización es un fenómeno que afecta a toda suerte de imágenes en el mundo contemporáneo. Pero, como inevitablemente tenemos que limitarnos, a partir de aquí nos referiremos solamente a las imágenes artísticas, y, para concentrarnos en el fenómeno más frecuente y evidente, nos centraremos en las

² Danto, A., *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002; de Duve, T., *Kant After Duchamp*, Cambridge, MIT Press, 1996; Vilar, G., *Las razones del arte*, Madrid, Machado, 2005.

imágenes de la violencia. Para empezar vamos a recordar un poco de historia del arte. La estetización de la violencia en el arte es un viejo procedimiento de los artesanos y los artistas para mover al espectador a la piedad o la admiración y el respeto. El arte cristiano estetizó con maestría las representaciones de los momentos violentos que abundan en la historia sagrada veterotestamentaria y en la del cristianismo. Las representaciones de los martirios de los santos, empezando por el de Jesucristo, son parte esencial del imaginario de Occidente y de la humanidad. Nada de esto era nuevo. Otras culturas y religiones del pasado conocieron, y muy bien, los procedimientos para estetizar y embellecer lo monstruoso, lo violento y lo terrible. Pero la cultura cristiana es la que llegó a los más altos grados de refinamiento. Supongo que ello debía ser inevitable en una religión que tiene como representación central la agonía de un hombre en una cruz tras ser humillado y torturado, método desarrollado por los romanos para castigar a los peores criminales. Estetización o prohibición de las imágenes, una alternativa efectiva que podemos rastrear en la historia del arte cristiano. El protestantismo se negó a seguir con el juego, al igual que los iconoclastas ocho siglos antes que los reformadores del Renacimiento.

Los artistas de la contrarreforma católica elevaron las técnicas de inducción a la piedad a unas alturas que no serían superadas hasta bien entrado el siglo XX. Españoles e italianos, así, destacaron en la representación de una pléyade de santos mártires que fueron torturados hasta morir tras sufrir amputaciones, evisceraciones, desmembramientos, despellejamientos y abrasamientos en la barba-coa. En el Barroco abundan también las representaciones de los héroes de la historia sagrada en el momento de sufrir o ejercer violencias extremas. Pensemos, por ejemplo, en las brutales representaciones de la heroína judía Judith cortándole la cabeza a Holofernes en las obras de Caravaggio o de Artemisia Gentileschi. O en Rembrandt representando el momento en que dejan ciego a Sansón después de que la traidora Dalila le haya cortado los cabellos, sede de su fuerza. La extrema violencia representada y estetizada en estas obras del siglo XVII raramente volveremos a encontrarla en los dos siglos siguientes. Sin embargo, cuando la reencontramos, la naturaleza del arte ya ha cambiado radicalmente. Porque las prácticas de estetización de las imágenes en la cultura premoderna se desarrollaban dentro de unos límites estrictamente marcados por la idea de belleza. El arte debía ser bello, aun representando el horror. La famosa afirmación de Kant según la cual no se debe destruir la complacencia estética y que, por consiguiente, todo puede ser representado salvo lo que provoca repugnancia, resume muy bien el consenso implícito en torno a una norma del arte en ese período³.

³ Kant, I., *Crítica del Juicio*, § 48.

DESESTETIZACIÓN EN EL ARTE DEL SIGLO XX

La irrupción de los movimientos de vanguardia en el arte occidental a principios del siglo XX trajo consigo, por un lado, un proceso generalizado de desestetización de la violencia relacionada con la búsqueda del efecto de *shock* sobre el público, pero, por otro lado, se extendió ampliamente un fenómeno de desestetización del arte en general. Las imágenes surrealistas son paradigma de lo primero. Las formas conceptuales del arte contemporáneo desde Duchamp lo son de lo segundo. Desde el célebre *Grito* de Edvard Munch a las imágenes del comienzo de la película *Un chien andalou* de Luis Buñuel, la definición del arte se ha desembarazado completamente del corsé tradicional que en las primeras fases del arte moderno, de Baudelaire y Monet al Picasso precubista, todavía encerraba el arte en el círculo de la belleza y el placer estético. Surrealistas, expresionistas y otras vanguardias se adentrarán en el ámbito de otras experiencias relacionadas con el *shock*, el displacer y la repugnancia o el asco que estuvieron tantos siglos negadas y prohibidas en el arte.

Sin embargo, el caso de las imágenes desestetizadas de la violencia en las vanguardias forma parte de algo más amplio que afecta al concepto mismo de *arte*. Es cierto que hasta los años cincuenta del siglo pasado los movimientos artísticos se mueven en un concepto de experiencia estética ampliado más allá de la belleza. Las obras de Dalí o de Hans Bellmer no son bellas, pero son un lugar donde la experiencia estética todavía negocia con las emociones y las conmociones. El arte de Duchamp y de sus seguidores de la segunda mitad del siglo, desde los minimalistas y conceptuales hasta los artistas del presente, ya no presupone la experiencia estética en el mismo sentido, el arte se desestetiza porque la estética ya no es definitoria de muchas formas de arte, porque este se des-define⁴. *La Fontaine* de Marcel Duchamp ya no debe mirarse como un objeto estético. Quien aprecie su forma, la textura y color de la porcelana, las connotaciones urino-genitales que puedan evocarse, etc., no está comprendiendo nada. Lo que importa es el concepto, la provocación intelectual, el cuestionamiento del concepto de arte y de la tradición. Para muchos, ese tipo de operación conceptual lleva a la desartización del arte, a la pérdida de las cualidades artísticas que se supone tenía este como algo propio de su naturaleza⁵. El concepto de *arte* ha cambiado. La dimensión estética, en el sentido de la apelación a las emociones y sentimientos, puede estar en la experiencia del arte o puede no estar, como en cualquier obra conceptual. De hecho, hoy cualquier cosa puede ser una obra de arte. Su estética ha pasado a ser algo secun-

⁴ Rosenberg, H., *The De-definition of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

⁵ Vilar, G., *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, EUSAL, 2010.

dario y prescindible en muchas formas de arte del último medio siglo. Lo importante parece ser el significado, con lo que la experiencia del arte se ha convertido en una experiencia intelectualizada y redobladamente reflexiva, y la creación artística ha derivado más bien a una forma de investigación en lo social y humano, distinta a la puramente teórica de las ciencias, pero análoga a ellas. Incluso hay quien hoy sostiene que el arte es una ciencia social.

Todo ello no significa que la estética no tenga su lugar en el arte contemporáneo, como un rápido vistazo a los nombres más evidentes del arte de hoy permite reconocer. Puede que las obras de Hans Haacke, Antoni Muntadas o Esther Ferrer no tengan usualmente estética. Pero, en cambio, sí la siguen teniendo Cindy Sherman, Rachel Whiteread o Jaume Plensa.

Visto en la narración que estoy esbozando aquí, lo que podemos observar en el arte contemporáneo es la repetida presencia del fenómeno, en las condiciones actuales del arte, de lo que hemos venido llamando «estetización», aunque desde la perspectiva esbozada más bien habría que hablar de «reestetización».

LA REESTETIZACIÓN CONTEMPORÁNEA

Por «reestetización» en el arte contemporáneo entiendo el muy frecuente fenómeno por el que imágenes y obras artísticas que fueron, han sido o son creadas con otras finalidades y supuestos se convierten en presas de procesos de estetización y acaban siendo poseídas por el carácter de estetizadas. Así, a mediados de octubre de 2010, podían comprarse en la feria de arte Frieze en Londres, en la galería de Juana de Aizpuru, por módicas cantidades de cinco cifras, fotografías de gran formato de la *performance* de Santiago Sierra *20 Trabajadores en la bodega de un barco*, realizada en el puerto de Barcelona como una llamada de atención crítica al maltrato y mercadeo al que son sometidos los trabajadores emigrantes. Consistía en pagar 20 dólares a 20 trabajadores extranjeros para ser recogidos por un barco de carga portuaria de 20 metros de eslora y ser transportados ocultos en las bodegas hasta otro punto del puerto y volver durante unas tres horas de viaje. Todo ello en el mes de julio de 2001, con un calor formidable. La acción tuvo un fuerte impacto mediático y las constantes interferencias causadas por la presencia de la prensa alteraron el normal desenvolvimiento del evento hasta su cancelación antes de la fecha prevista. Todo ello se produjo en un contexto en el que los trabajadores inmigrantes de la ciudad realizaban constantes encierros contra la ley española de extranjería. La documentación de lo que fue una *performance* de arte político, arte de intervención en una problemática sensible del orden del día, se vende hoy en las grandes ferias de arte donde un sofisticado público internacional

compra estas imágenes para coleccionarlas al tiempo que invierte su dinero en valores que presumiblemente acabarán rindiendo buenos réditos.

Ana Mendieta fue una artista de origen cubano pionera en el arte feminista en los setenta y ochenta, esposa del escultor minimalista Carl André, muerta en circunstancias poco claras en Nueva York en 1985, al caer de un edificio de 34 plantas en Greenwich Village. Un tema recurrente de su obra es la violencia contra el cuerpo femenino, y algunas de sus *performances* se cuentan hoy todavía entre las más radicales de ese movimiento artístico. En las fotografías de 1973 en una *performance* realizada en su apartamento titulada *Rape Scene*, la vemos cubierta de sangre, mostrando sus nalgas como si hubiera sido objeto de una cruenta y atroz violación. Se trataba, hace más de treinta años, de un arte político y denunciatorio en una época en la que la violencia contra las mujeres todavía no había sido conceptualizada rectamente como violencia de género y era percibida más bien como un asunto privado, «riñas de parejas», conductas perdonables de tipos brutotes, hombres con la mano un poco suelta. El arte de Mendieta ha hecho su camino hasta el presente y en cuarenta años se ha consolidado en las narrativas históricas del arte feminista, se lo reconoce por su valor como pionero y por una sensibilidad que ha tenido miles de seguidores y emuladoras en todo el mundo. Al mismo tiempo, también se ha convertido en un valor seguro para el coleccionismo y la inversión en arte contemporáneo. La galería neoyorkina Lelong, una de las más prestigiosas y selectas galerías del mundo, con sedes también en París y Zúrich, es la administradora de la herencia de Ana Mendieta. En su nómina están algunos de los artistas políticos más reconocidos. Puede uno dirigirse a ella para comprar fotografías, fotogramas de sus cortos, dibujos, y demás, piezas que acaban colgando en los salones de los ricos y poderosos que pueden permitirse el lujo de pagar las sumas astronómicas que Lelong pide por ellas, y que les permiten presumir ante sus invitados de poseer auténticos Mendieta donde la artista enseña su trasero.

En los dos casos aducidos, creo que estamos ante obras que en su momento fueron provocadoras y tuvieron un efecto en el público acorde con las intenciones de los artistas, pero, con el paso del tiempo, su fuerza crítica se ha disuelto como un azucarillo en el agua quedando tan solo como índices de una existencia normativa pasada y como productos de artistas reconocidos en el mundo del arte, muy especialmente en el mercado del arte. Ningún artista tiene control sobre la posteridad. Nadie lo tiene. Y difícilmente pueden las cosas ser de otra manera. El problema que se nos plantea en este punto es el de si mucho de este arte político del presente ya no tiene que esperar al menos algunas décadas para ser neutralizado y estetizado –algo que sería, pues, un proceso inevitable–, sino que ya nace directamente con dichas propiedades. Hoy abunda un arte que es pura estetización y que está neutralizado desde el primer momento aunque sus creadores pretendan otra cosa.

SUBSUNCIÓN BAJO EL CAPITAL

Todas las ramas de la producción y cada vez más actividades antes no mercantiles caen sistemáticamente bajo el dominio de las relaciones capitalistas. La «subsunción bajo el capital» es uno de los fenómenos señalados por Marx que con más constancia se ha extendido desde los tiempos en que este redactó *El Capital* y que, con seguridad, continuará en el futuro⁶. La mercantilización capitalista también parece dominar por completo el mundo del arte, el cual, contra las previsiones de Marx y de tantos vanguardistas, ha quedado, como cualquier rama de la producción, subsumido al capital. El arte no es enemigo del capital, a pesar de lo que pensaba Marx y de que muchos aspectos de los procesos de democratización en el mundo del arte apunten en dirección contraria. Ello sitúa en muchas ocasiones a la producción artística en una situación contradictoria en la que el sentido y la realidad, las intenciones y los medios, entran claramente en conflicto. Los mecanismos de la subsunción actúan muy rápidamente. Ciertamente, tenemos islas donde la creación y la recepción artística resisten reinventándose: en museos, en fundaciones, en Internet, lugares todos ellos en los que las relaciones capitalistas acechan en las puertas y ventanas, cercándolos como una inundación incontrolada que todo lo invade. De hecho, todos los que se aíslan en estos espacios relativamente protegidos, en realidad viven fuera de ellos. Nadie vive fuera de esta realidad dominada por el capital y el espectáculo que lo define actualmente. Y puesto que el espectáculo debe continuar, muchos artistas se prestan voluntaria o involuntariamente. Pondré algunos ejemplos para entender mejor de qué estamos hablando.

Fernando Botero es un artista bien conocido de todo el mundo porque sus esculturas se encuentran en todas las grandes ciudades del planeta y sus pinturas de gentes gordas son muy célebres y celebradas. En 2004 Botero presentó su serie de pinturas *Abu Ghraib*, inspiradas por la revelación de las torturas y humillaciones que los soldados infligían a los presos iraquíes. Son cuadros que representan a presos volumétricos desnudos, atacados por perros feroces, a presos amontonados, apaleados y colgados. Son 78 óleos de mediano tamaño que inmortalizan la vergüenza de los delitos cometidos en esa cárcel inhumana donde imperaba la injusticia, un episodio más de la historia de la infamia. Botero lleva seis años paseando esta colección por distintos centros del mundo, incluyendo algunos estadounidenses, con una finalidad denunciatoria. Al parecer se compara con Goya y sus *Desastres de la guerra*. Sin embargo, cualquiera puede ver que aquí hay algo que no funciona, que a diferencia de los grabados de Goya, que, misteriosamente, no han perdido su fuerza crítica, aquí

⁶ Marx, K., *El Capital, libro I, capítulo VI (inédito)*, Madrid, Siglo XXI, 1973.

falta autenticidad, sobra oportunismo, y estamos ante un caso evidente de estetización de la violencia. Estos cuadros y dibujos, que de momento no están a la venta, que se sepa, acabarán siendo subastados por alguna gran compañía y los comprarán coleccionistas de todo el mundo a quienes lo que estas obras representan les importa bien poco. Invertirán su dinero en un valor seguro, y puede que incluso algún republicano los compre en EE. UU. para celebrar que en tiempos de los Bush las cosas se hacían como Dios manda.

Los hermanos Jake y Dinos Chapman pertenecen al grupo de jóvenes artistas británicos que fueron lanzados al estrellato internacional por el conocido publicitario y coleccionista Charles Saatchi en los noventa, con sus provocadoras obras, llenas de violencia y sexo. Algunas de sus piezas más conocidas son recreaciones tridimensionales de algunos de los grabados de la serie de Goya *Los desastres de la guerra*, o reciclajes de auténticos grabados del clásico español. De modo parecido, aunque con aires escandalosos, estas obras no consiguen transmitir ningún mensaje ético o político, porque este queda sepultado por una estética irónica que termina más bien denunciándose a sí misma más que a la guerra y la violencia. El misterio, para nosotros, es cómo es posible que la obra singular de Goya mantenga esa vigencia, esa autenticidad y esa fuerza que los Boteros y los Chapmans de hoy intentan reciclar en vano en sus obras.

Tuol Sleng es un nombre menos conocido que Auschwitz o Mauthausen en la historia de los genocidios del siglo XX, pero de parecido calibre por lo que hace a la infamia. En los cuatro años del régimen genocida de Pol Pot murieron entre uno y dos millones de camboyanos. Tuol Sleng era la prisión secreta de Pol Pot en Camboya durante los años que gobernó el país, de 1975 a 1979. Unos 30.000 prisioneros, hombres, mujeres y niños, fueron exterminados en ella por los khmeres rojos. Al liberar el campo los vietnamitas en 1979, se encontraron con un archivo de unas 6.000 fotografías de las personas exterminadas en él. En 1984 se rodó el film *Los gritos del silencio*, una película de éxito con música de Mike Oldfield. Mucho después, en 1996, se hizo el libro *Killing Fields* que acompañó una exposición itinerante que recaló en el MoMA de Nueva York. Una edición limitada del catálogo de dichas fotografías fue publicada por Twin Palms Publishers de Santa Fe y hoy es un libro de coleccionista de elevado precio. Que la exposición fuera al MoMA dio entonces la primera pista de lo que habría de ocurrir inexorablemente, a saber: la apropiación continuada del archivo y la memoria del genocidio por parte del mundo del arte contemporáneo. Las exposiciones sobre el exterminio se suceden en los centros de arte de todo el mundo y artistas de todo tipo se apropian de la iconología del campo y sus muertos para toda suerte de obras artísticas bienintencionadas. El último, el artista holandés Peter van de Klashorst, un pintor de desnudos femeninos que ha encontrado aquí una vía para acallar su conciencia moral. Y antes que él una larga serie de nombres poco relevantes, sin duda,



Tuol Sleng, campo de exterminio 1975-1979. Hoy atracción turística.

pero que ejemplifican a la perfección un mecanismo que no funciona en absoluto y que es productor de mal arte, arte estetizado por adelantado, un arte que nace ya muerto y sin valor artístico, por más que pueda tenerlo como mercancía que es.

El campo mismo de Tuol Sleng se ha convertido en uno de los destinos turísticos principales de Camboya. No hay turista, asiático u occidental, que no pase por este campo de exterminio y contemple las calaveras humanas amontonadas en vitrinas, algunas fotografías del archivo o los espacios del horror. El turista contemporáneo lo consume todo, la memoria del terror también. ¿Es eso malo? ¿Está mal que unos y otros dejemos en las arcas de un país pobre como Camboya unos dineros que resultan muy necesarios y, de paso, recordemos lo que allí ocurrió con la connivencia por acción u omisión de las potencias occidentales y de China? Nada malo hay en ello, seguramente. Pero la estetización de la historia y del arte hace que no puedan ser auténticas formas de conocimiento, generan figuras de una falsa consciencia que tiene que ver no tanto con la solidaridad, la justicia y el altruismo, como con el confort moral, que es

una nueva modalidad de satisfacción hedonista. Es lo humanitario como espectáculo. Visitamos esas exposiciones, contemplamos ese arte, y con ello damos por hecha nuestra buena obra del día, nos sentimos reconfortados porque hacer el bien es gratificante para la conciencia moral, y genera una positiva satisfacción con la vida. Pero ¿es esto un destino inevitable o hay alguna otra opción?

EL ESPECTADOR EMANCIPADO

No hemos de ser pesimistas. La alienación no será nunca total. El mundo es demasiado imperfecto para algo así, porque la distopía perfecta es tan improbable como un mundo utópico perfecto. El Big Brother imaginado por Orwell ha resultado ser una comedia de manipulación mediática y electrónica. Existe, claro. Pero también existen Pirate Bay, Wikileaks o Jaques Rancière. La estetización es un fenómeno cosificador, pero podemos rechazarlo e inventar otras prácticas. Contra la estetización solo hay un remedio: democracia. Y la democracia significa el empeño permanente en democratizar nuestras formas de vida y nuestras prácticas tanto cotidianas como extracotidianas. En el mundo del arte ello significa que son imprescindibles nuevos espacios y maneras de relación entre el arte crítico, los artistas, las instituciones y un público que debe emanciparse de sus funciones tradicionales. El capital defiende el imperativo de la estetización; la democracia, el de la participación. Pero para participar verdaderamente hay que emanciparse permanentemente. Emancipación, ha sugerido Jacques Rancière en los últimos tiempos, significa inclusión en la participación de los excluidos y creación de nuevas capacidades⁷. Así, Rancière propone, con el ejemplo del teatro, «borrar las fronteras entre quienes actúan y quienes contemplan, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo». Para ello, el buen teatro o la *performance* emancipadores, los que utilizan su realidad separada para suprimirla, «se proponen enseñar a sus espectadores los medios para dejar de ser espectadores para convertirse en agentes de una práctica colectiva». Esa enseñanza es emancipadora, democrática y no autoritaria, a diferencia del modelo «leninista» de los movimientos de vanguardia. Hay que partir de la igualdad de las inteligencias y apostar por el autoaprendizaje, según el modelo del «maestro ignorante» desarrollado por Rancière en los años ochenta, que aspira a unas relaciones horizontales radicalmente igualitarias incluso en la enseñanza de las lenguas. Esta hermosa idea también ha sido recogida recientemente, por ejemplo, por Manuel Borja Vilell, actual director del MNCA Reina

⁷ Rancière, J., *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, Instituto de Estudios Internacionales, 2009; Rancière, J., *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago, 2010.

Sofía de Madrid, quien apoyándose en un bello filme corto de Passolini titulado *Che cosa sono le nuvole?*, también defiende la emancipación del espectador. En un teatro de marionetas que representa *Otelo* vemos a los actores rebelarse contra sus personajes, cambiando el texto que deberían recitar y reinventando la obra, a la vez que el público también interviene para hacer justicia contra Yago, desembocando todo ello en una reinención de los papeles de unos y otros, de sus lugares y de sus tiempos. El teatro es la más comunitaria de las artes, y quizás en él, aun cuando sean muy difíciles, tal vez resulten posibles situaciones subvertidoras del orden establecido de este tipo. Hay que recordar, de todos modos, que el teatro y las *performances* participativas ya tienen varias décadas de historia. Pero el problema se agudiza cuando se quieren convertir estas situaciones en modelo ejemplar a seguir por las otras artes, particularmente las artes visuales.

Las formas de arte participativas responden al «giro social»⁸ emprendido por una parte importante del arte contemporáneo en los últimos tiempos. Especialmente relevante ha sido el llamado arte relacional, movimiento teorizado por el crítico francés Nicolas Bourriaud a finales de los años noventa⁹, un movimiento que, a pesar de que haya de ser considerado en la actualidad como un movimiento ya superado históricamente, su idea persiste en múltiples formas de arte social y participativo. Estas formas de arte, no obstante, resultan problemáticas. Para empezar, de facto es muy improbable que pueda haber nunca una comunidad estética auténticamente democrática puesto que la mayoría de los individuos solo tienen y tendrán en el futuro un interés limitado en el arte. Como suele decirse, este jamás será tan popular como el fútbol. Por ello, desde la estética se ha pensado en la comunidad estética democrática como en una figura contrafáctica. Kant fue el pionero con su idea de un *sensus communis aestheticus*. Hoy es uno de los temas del día en los discursos de la teoría y la filosofía del arte¹⁰. Aunque la comunidad estética democrática no vaya nunca a existir de facto, nada nos impide pensarla de iure. Igual que en la esfera de las democracias realmente existentes, el hecho de que una parte de los ciudadanos no se implique en la vida política y no tenga opiniones políticas razonadas no anula ni la democracia ni la ciudadanía, tampoco el hecho de que la comunidad estética realmente existente tenga validez de iure. Yo mismo he propuesto la noción de una República de las Artes como idea regulativa de

⁸ Bishop, C., «The Social Turn. Collaboration and Its Discontents», en *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices From Art History, Philosophy, and Art*, Stanford, Stanford U. P., 2009.

⁹ Bourriaud, N., *La estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

¹⁰ Hinderliter, B., y otros (eds.), *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*, Durham y Londres, Duke U. P., 2009; Douzinas, C., y Zizek, S. (eds.), *The Idea of Communism*, Londres, Verso, 2010.

las prácticas artísticas tanto creativas como receptoras¹¹. La realidad empírica social estará más alejada o será más cercana a la idea regulativa, pero esta nos invita contrafácticamente a considerar como ciudadanos de la República de las Artes a todos los miembros de la sociedad y a pensar en su universalización. Esta idea regulativa tiene también naturaleza ética, aunque, puesto que no obliga a nadie, no tiene ni la fuerza de los principios morales ni es vinculante. Uno se adhiere libremente a ella para convertirse en lo que tan sagaz como poéticamente Baudelaire denominó «goût infini de la République»¹², el gusto infinito de república que exhalan a menudo las obras de arte. La cultura de masas con su imperativo de la estetización, el imperio del dinero y del poder que lo convierte todo en mercancía y utilidad, y las fuerzas que empujan al arte por el despeñadero de la desartización no pueden lograr la desaparición del arte sin fin, del arte libre mientras exista ese *goût infini de la République*. A los nostálgicos del arte autónomo de los tiempos románticos o de algunas vanguardias hay que recordarles que la democratización del arte no ha traído su desaparición, sino el dominio de la mediocridad y lo consumible, y que nada nos impide seguir distinguiendo y diferenciando, porque aunque en el presente artístico todo vale, no todo vale igual.

¹¹ Vilar, G., *Las razones del arte...*, *op. cit.*, pp. 210-216.

¹² «[...] En un mot, quel est le grand secret de Dupont et d'où vient cette sympathie qui l'enveloppe? Ce grand secret, je vais vous le dire, il est bien simple: il n'est ni dans l'acquis ni dans l'ingéniosité, ni dans l'habileté du faire, ni dans la plus ou moins grande quantité de procédés que l'artiste a puisés dans le fonds commun du savoir humain; il est dans l'amour de la vertu et de l'humanité, et dans ce je ne sais quoi qui s'exhale incessamment de sa poésie, ce que j'appellerais volontiers le goût infini de la République». Baudelaire, Ch., *Pierre Dupont*, 1851.