


REVISTA DE CREACIÓN Y CRÍTICA

A POST asía...

ARTE

CONTIENE:

- VIDEOVIGILANCIA EN EL CINE
- ENTREVISTA A 
- EL PAISAJISMO URBANO DE J. MANN
- EL SURREALISMO POP DE HOY
- ESTÉTICAS DE LA MIRADA DISTRAÍDA
CONTEMPORÁNEA
- 'LA NIEVE QUE CAE'. EL ARTE MÍNIMO

APOSTASÍA N° 7

(ARTE)

**REVISTA DE CREACIÓN ARTÍSTICA
Y CRÍTICA CULTURAL**

ISSN: 2659-7756

APOSTASIASALAMANCA@GMAIL.COM

EDICIÓN

Alejandro V. Fernández

ESCRITORES

José Luis Lozano Jiménez

Markel Hernández Pérez

Jorge García F. Arroita

Rafael López Borrego 

Luis Bravo

Alejandro V. Fernández

EDITADO EN SALAMANCA

ÍNDICE

JOSÉ LUIS LOZANO JIMÉNEZ

- VIDEOVIGILANCIA EN EL CINE: EL USO DE
DISPOSITIVOS DE CONTROL EN EL CINE
CONTEMPORÁNEO..... 7

CINE

POESÍA

MARKEL HERNÁNDEZ PÉREZ

- ENTREVISTA A  20

JORGE GARCÍA F. ARROITA

- EL PAISAJISMO URBANO DE JEREMY MANN:
REPRESENTACIONES DEL FRENETISMO Y LA
ENTROPÍA EN EL SIGLO XXI..... 29

PINTURA

PINTURA

ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ

- EL SURREALISMO POP EN LA OBRA
DE ALEX M. CASEY..... 35

LUIS BRAVO

- LA NIEVE QUE CAE. EL ARTE MÍNIMO..... 39

PINTURA

ESTÉTICA

RAFAEL LÓPEZ BORREGO

- ESTÉTICAS DE LA MIRADA DISTRAÍDA
CONTEMPORÁNEA..... 44

VIDEOVIGILANCIA EN EL CINE: EL USO DE DISPOSITIVOS DE CONTROL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO



RESUMEN

Observamos cómo en la actualidad espacio urbano se ha convertido en un paisaje panóptico de observación de la vida real debido a la proliferación de cámaras de vigilancia implantadas en las ciudades. Pronto una serie de artistas comenzaron a trabajar con una serie de dispositivos de videovigilancia como herramienta tecnológica para resolver sus proyectos videográficos como lo es el caso de Funda, que se realizó en el año 1966. Esta pieza mostraba fragmentos unidos de imágenes que habían sido grabadas con cámaras espía en un espacio monitorizado a través de un circuito cerrado de televisión (CCTV). En el siglo XXI encontramos también a una serie de artistas que están manifestando su interés por el uso de los conceptos relacionados con el control y la vigilancia en sus proyectos de cine utilizando como herramientas los actuales sistemas que nos proporcionan las tecnologías de control social, este es el caso de Luis André en Kutxa Beltza, 1997, Manu Luksch en Faceless, 2007, o como el ejemplo de los trabajos de los MediaShed en sus Video Sniffin.

Palabras clave: Cine, cámara de videovigilancia, control, tecnología, espía.

ABSTRACT

We observe how today urban space has become a panoptic landscape of real life observation due to the proliferation of surveillance cameras implanted in cities. Soon a series of artists developed to work with a series of video surveillance devices as a technological tool to solve their videographic projects, as is the case of Funda, which was made in 1966, this piece showed united fragments of images that had been recorded with cameras. spy in a space monitored through a closed circuit television (CCTV). In the 21st century we also find a series of artists who are expressing their interest in the use of concepts related to control and surveillance in their film projects using the current systems that connect us with social control technologies, this is the case of Luis André in Kutxa Beltza, 1997, Manu Luksch in Faceless, 2007, or as an example of the work of the MediaShed in their Video Sniffin.

Keywords: Cinema, videosurveillance camera, control, technology, spy.

INTRODUCCIÓN

En el ámbito de la creación artística encontramos manifestaciones de artistas que han trabajado y reflexionado sobre la problemática de la vigilancia en la sociedad contemporánea así como con los discursos relacionados con el control y la observación del individuo. Estas prácticas artísticas nacen como respuesta a ciertas preocupaciones sociales generadas por el incesante incremento de sistemas de seguridad para el control de la sociedad en los diferentes estados. Resolviendo desde el arte ciertas dudas existenciales que surgen en la sociedad contemporánea. Estos artistas están haciendo uso de las actuales herramientas destinadas para el control y vigilancia, y los sistemas de visión que nos brindan las nuevas tecnologías así como el espacio electrónico, sistemas tecnológicos utilizados por el poder que muy pronto comenzarán a criticarse por la sociedad en los años sesenta y setenta. Los artistas intentan cuestionar los límites público-privado que se han ido desdibujando con el incremento de las nuevas tecnologías de control social, los límites de la privacidad se encuentran abolidos en una época en la que los gobiernos de las ciudades neoliberales, las empresas e Instituciones a través de su vigilancia omnipresente controlan sin permiso cada rastro que el individuo va dejando a través de las cámaras de vigilancia del espacio público, las bases de datos informáticas, cuando navegan en el espacio web, etc.

Con el nuevo diseño arquitectónico comienzan a proliferar las cámaras de seguridad y los sistemas de vigilancia como presencia física de control para mantener la seguridad ciudadana, podemos asegurar que estos dispositivos hoy en día forman parte del mobiliario urbano y se han convertido en un elemento casi usual en los hogares de la sociedad actual. Tanto en espacios públicos, espacios privados, lugares estratégicos, en entradas y salidas de edificios e instituciones, garajes, etc. podemos encontrarnos instalados estas pequeñas prótesis que nos disparan su mirada generando tranquilidad para unos y cierto pánico para otros. Las primeras prácticas iniciales comenzaron a aparecer con la video tecnología, pero sobre todo viene relacionado al uso que le estaba dando la policía a estos medios de control y como respuesta a ello muchos artistas comenzaron a trabajar con esta línea de investigación y empezaron a interesarse por la vigilancia y el espionaje a través de video instalaciones realizadas con CCTV (Circuito Cerrado de Televisión). Estos artistas tomaron una conciencia crítica con la cada vez más frecuente presencia de dispositivos de videovigilancia en todos los lugares, llegando incluso a aparecer en los museos y galerías de Arte. Estas primeras obras incluían la participación obligatoria del espectador pero sin que éste lo supiera, a través de videocámaras y su colocación en puntos de vista estratégicos

sin que el espectador fuera consciente de su ubicación. El espectador era en estos trabajos sometido a una serie de tramas tecnológicas intentando que éste respondiera de alguna forma ante esta situación de vigilancia y control, pero también estos trabajos reflexionaban sobre la actitud pasiva del público que se sitúa frente a la pantalla de televisión, donde el espectador pasivo acepta todo lo que le viene dado como mirón y observador, estos trabajos intentan crear reacciones a los espectadores ante la actitud pasiva de mirón frente a la pantalla y hacerlos partícipes de esa imagen que miran.

A partir de ahí, comenzaron a trabajar con la vigilancia como espionaje presentado en sus Instalaciones gran interés por esta temática, utilizando como medios al espectador, su interacción con el espacio y los dispositivos de CCTV.

PRIMERAS PRÁCTICAS DE LA VIDEOVIGILANCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Una de las primeras propuestas artísticas que aparecieron como crítica a la sociedad de la vigilancia fue *Funda* en el año 1966 del video artista Les Levine, uno de los primeros artistas junto a Nam June Paik en utilizar el mítico Vídeo-Porta-pack, portátil, que fue fabricado por la firma japonesa SONY, que puso en el mercado este producto a partir del año 1968. Como dice Rene Berger en *Conversaciones en torno al vídeo como medio de expresión, comunicación e información*: «Es un aparato que tiene las características técnicas siguientes: es relativamente ligero, es relativamente barato y es fácilmente transportable» (Berger, 1974). El vídeo *Funda* se realizó como hemos mencionado en el año 1966 y se instaló en primera instancia en la Art Gallery de Toronto en Canadá. Esta pieza mostraba fragmentos unidos de imágenes que habían sido grabadas con cámaras espía en un espacio monitorizado a través de un circuito cerrado de televisión (CCTV), en ellas se mostraba al público que acudía al espacio expositivo. Este montaje presentaba un pequeño retardo en su proyección. Esta primera experiencia que se inicia a mediados de los años sesenta resultó para el público una manifestación extraña y novedosa pero que resultó ser satisfactoria y graciosa en la interacción con el público, para muchos producía una respuesta de inquietud y a veces hasta de enfado por no comprender ese juego de imágenes y el sometimiento a esta tipología de dispositivos de vigilancia.

Muy pronto otros artistas se hicieron eco de la nueva experiencia artística de interacción con el público y comenzaron a trabajar con los circuitos cerrados de televisión como objeto artístico para la realización de sus videoocreaciones. Por ello encontramos a una serie de artistas que utilizan igualmente ciertas herramientas o

sistemas de la policía para el control y la vigilancia de la sociedad, en este caso la utilización de sistemas de vigilancia tecnológica como las cámaras de videovigilancia que controlan los distintos espacios y de las cuales se obtiene las grabaciones del proceso de control como medio para la seguridad, este es el caso del film del director de cine alemán Michael Klier (1943) llevado a cabo a principios de los años 80 (Calderón, 2008), entre el año 1982 y 1983. Es un video-documental titulado *Der Riese* (The Giant). El cineasta Michael Klier realiza un documental que está formado por fragmentos unidos de las imágenes resultantes de la grabación de las cámaras de videovigilancia distribuidas por la ciudad de Berlín; en su totalidad, el vídeo-documental tiene una duración de 81'32'' minutos. Klier enfrenta a los ciudadanos a sus propias imágenes y de su entorno que han sido tomadas a través de las múltiples cámaras de videovigilancia que proliferan en el espacio público como las calles, bares, carreteras, centros de salud, aeropuertos, etc.

Es un montaje fílmico, resultado de las imágenes extraídas de las cámaras de videovigilancia de las calles, plazas, comercios en los diferentes espacios públicos y también de espacios más privados como consultas médicas, etc. Al director, no le interesa seguir un guión, ni tampoco contar una historia concreta, ni mucho menos un diálogo concreto, por el contrario, son fragmentos de pequeñas escenas de la grabación de cámaras de vigilancia pertenecientes a un lugar cualquiera de la ciudad (Levin, Frohne & Weibel, 2002: p. 82-85). El único sonido que ambienta las escenas es el propio ruido de la calle, el pasar de la gente, el ruido de los coches, etc., en definitiva, el propio sonido ambiental registrado en el propio espacio donde está situada la cámara en ese momento mezclado a veces con la música de Rachmaninoff, Wagner o Khachaturian entre otros. Klier enfrenta al espectador a sus propias vivencias adquiridas en tiempo real. Como escribe José Miguel G. Cortés:

Lo que le interesa al director no es tanto contar una historia específica como conseguir una visión global y deslocalizada, que no se vincule la trama a ningún lugar muy conocido, sino que se interprete como una característica genérica de la ciudad contemporánea (Cortés, 2010: p. 91).

Los fragmentos de las tomas de cámara de videovigilancia se van superponiendo, uniendo narraciones diversas y cruzando diferentes discursos creando una narración nueva para el espectador. Son imágenes mudas de guión, sin efectos de iluminación, sin director, ni cameraman, el único efecto que existe es el movimiento robotizado que realiza la cámara de vigilancia en alguna de las

escenas, sin más estudios de imagen ni de escena. Esta película representa un hito para la historia del cine documental, ya no solo por el sentido de la película en sí, sino por las herramientas utilizadas para la grabación del mismo. La película se adapta al cambio de percepción que está surgiendo en la sociedad contemporánea, enfrenta al espectador a sus propias imágenes grabadas con los mismos medios tecnológicos de control y vigilancia que ejercen disciplina sobre sus cuerpos, esta película según James Hoberman podría describirse como una película de ciencia ficción en cuanto a que es un collage de películas unidas todas sin ningún guión (Levin, Frohne & Weibel, 2002: p. 82-83). La película comienza con el aterrizaje de un avión en el aeropuerto alemán de Berlín-Tegel, las imágenes son acompañadas de una música portentosa sinfónica, la imagen transcurre en la pista del aeropuerto en medio de unas manchas extrañas de luz, después de esta apertura de la cinta, se van superponiendo desde diferentes ángulos, distancias y contextos historias tan dispares como la imagen de un café al aire libre, un velero en el lago, gente en la playa, imágenes de tráfico, así el Giant de Michael Klier es el defensor y guardián de las propiedades, haciendo guardia y protección sobre las puertas de Hamburgo, haciendo vigilancia sobre las transacciones bancarias de un banco de Furth, patrulla en grandes almacenes, en las estaciones de servicio y en los burdeles de Berlín. Michael Klier pasó tres años de su vida delante de los monitores de los CCTV para obtener estas imágenes y es así como construyó este collage cargado de experiencias humanas que interpreta a través de imágenes generadas por las cámaras de videovigilancia las características de las ciudades contemporáneas, son aquí imágenes mezcladas en blanco y negro con otras imágenes de color, características de las imágenes de cámaras de videovigilancia, en algunos casos son imágenes grises, pixeladas casi borrosas, en muchos de los casos se puede hasta identificar a los individuos que aparecen en la escena con la mirada perdida, síntoma de no tener conciencia de que están siendo grabados por estos dispositivos de videovigilancia en muchos de los casos. El film es casi en su totalidad deshumanizado casi hasta el final, ya que un primitivo artefacto que pertenece a la policía de Dusseldorf, compone caras de criminales prototípicos. El espectador al ver el vídeo experimenta en primera persona la sensación de suspense, de no saber o que va a acontecer, él espera a que ese algo suceda, pero no sabe ni en qué momento ni cuándo o si sucederá algo realmente. Klier extrae las imágenes de un espectáculo real producido por las personas día a día, a través de miles de cámaras de vigilancia en el espacio público que están ahí observando el espectáculo real que generamos inconscientemente, como bien menciona Arturo Fito Rodríguez:

En Der Riese sin embargo, es el espacio abierto, el espacio público, urbano (el mismo en el que se crea comunidad) el que está sometido al control videovigilante. Alternando el dentro y el fuera, la presencia de una cámara resulta siempre ineludible y esta característica revela un cambio cualitativo digno de consideración (Fito Rodríguez, 2007: p. 78).

La cámara de videovigilancia aquí es generadora de historias del espacio público que se van superponiendo, ejemplifica la sociedad de control tecnológico y de disciplina tecnológica a la que estamos asistiendo en los últimos años con el nacimiento de las nuevas tecnologías de control y vigilancia, Klier representa con estas imágenes una ciudad que está totalmente controlada por las cámaras de videovigilancia. Michael Klier participó junto a otros artistas como Elsa Cayo, Peter D'Agostino, Martha Rosler, Julia Scher entre otros, en la Exposición Surveillance celebrada en el LACE de los Ángeles, Brenda Miller, comisaria de la exposición junto a Deborah Irmas, dirá:

El hecho de estar a la vez a uno y otro lado de la torre central del panóptico, me llevó a cuestionar las consecuencias de las relaciones de poder que resultaban de tener acceso a sofisticadas tecnologías, cómo estas herramientas son utilizadas y qué manos son las que las utilizan. ¿Cómo habían trabajado otros artistas con los dispositivos de vigilancia? ¿Qué sistemas de valor habían aplicado a sus investigaciones? ¿Qué aplicaciones alternativas de la tecnología se habían producido? (AAVV, 1987).

Este vídeo-documental ha formado parte quizá una de las exposiciones que con más interés y más ampliamente hayan tratado la problemática del control social con la videovigilancia a través del arte, ésta fue la muestra CTRL [SPACE], Rhetorics of Surveillance, from Bentham to Big Brother (Levin, Frohne & Weibel, 2002), que realizó en el ZMK, Center for Art and Media, Karlsruhe, Alemania que tuvo lugar del 12 de octubre de 2001 al 24 de febrero de 2002, esta exposición fue comisariada por Thomas Y. Levin, y en ella se recogía una amplia variedad de artistas provenientes de todo el mundo con las obras más representativas en lo que se refiere a la investigación de la temática del control social y más concretamente a la videovigilancia, en ella se podía ver obras de Henry Colomer, Frank Thiel Chip Lord, Dan Graham, Thomas Ruff, Bruce Nauman, Michael Klier entre otros. La obra de Klier es un ejemplo de trabajo multidisciplinar, ya que la obra puede

entenderse de igual manera como cinta de vídeo, o como instalación en el ámbito expositivo.

Otros trabajos videográficos y documentales que han seguido esta práctica de utilizar las mismas herramientas de control y vigilancia de la policía, como lo son las cámaras de videovigilancia para realizar documentales o cortometrajes uniendo pequeños fragmentos de las grabaciones de estos dispositivos, siguiendo la misma práctica que Michael Klier, destacamos por lo tanto el trabajo documental que hizo Luis André en el año 1997 bajo el nombre de Kutxa Beltza, (Caja Negra) utilizando las imágenes de una treintena de dispositivos de videovigilancia de tráfico que funcionan en las calles de Bilbao, uniéndolos todos. Como resultado, el artista presenta un documental donde ha trabajado durante un año uniendo fragmentos de imágenes de cámaras de videovigilancia de la ciudad de Bilbao, los cuales muestran una visión diferente del espacio urbano, un documento que analiza cómo, dónde, quienes formamos parte de un contexto y un sistema que genera datos y porcentajes cuantitativos de nuestro propio devenir. «Miradas maquínicas, visiones asépticas», como escribe Itxaso Díaz.

Otro trabajo muy similar lo encontramos en “La TV no lo filma” (10), de Pedro Jiménez, miembro del colectivo Zemos98, realizado entre los años 1993-2005, aquí se observa un trabajo igualmente videográfico utilizando diversos fragmentos de grabaciones de cámaras de videovigilancia, pero en este caso no son extraídas directamente por su autor, Pedro Jiménez utilizará las imágenes de cámaras de videovigilancia sacadas de los informativos Telecinco grabadas con cámaras de vigilancia policiales en la frontera que separa Europa de África. En estas imágenes frías de cámara de videovigilancia, se puede observar todos los altercados que ocurren diariamente en la frontera que une ambos Continentes, y como un grupo de subsaharianos trata de entrar en Melilla de noche cruzando la odiosa valla para ellos, utilizando tan solo unas escaleras. Es un documental que refleja la cruda realidad de la inmigración, y que critica el modo en el que la televisión refleja esta realidad. El vídeo lo completa un audio de un tema de un grupo de Málaga llamado 713avo amor.

Otros proyectos muy similares y que han sido presentados en diversos Festivales bajo la misma línea de realización los encontramos en los trabajos de la austriaca que reside en Inglaterra Manu Luksch que basa su trabajo en el Manifiesto que ella misma escribe, «Manifiesto para los cineastas CCTV. El cineasta como ser simbólico: infecciones oportunistas de los aparatos de vigilancia» así en Faceless del 2002-2007 (Amourfou, 2007), que la artista realiza con fragmentos vídeo de cámaras de videovigilancia donde aparece ella misma reflejada en las imágenes, estos vídeos de CCTV han sido pedidos por la artista a

la policía, esta práctica es posible en Reino Unido si los ciudadanos solicitan las imágenes donde han quedado grabados y registrados por las cámaras de videovigilancia, pero si aparecen otras personas desconocidas, éstas se les han de borrar o tapar las caras. Así Manu Luksch recopila durante 5 años fragmentos de imágenes donde ella aparece reflejada y los une para realizar *Faceless* (Calderón, 2008). La artista Manu Luksch, ha pedido estos fragmentos de vídeo grabados con cámaras de videovigilancia donde ella aparece reflejada en los espacios públicos que ha transitado, la artista expone estas imágenes a modo de documental, pero con la peculiaridad que hace alusión al nombre del vídeo sin rostro, donde la artista ha tapado las caras de las personas que aparecen como ella en las imágenes. Ella misma mencionará que las imágenes de cámaras de videovigilancia han sido extraídas bajo la normativa vigente de la Ley de Protección de Datos:

Me enteré que en virtud de la Ley de Protección de Datos (ADP), uno tiene derecho a recuperar los datos que se realizan sobre uno mismo. Esto no sólo se aplica a los datos médicos y financieros, sino también a las imágenes de circuito cerrado de televisión (BBC, 2007).

Y el otro ejemplo es el del cortometraje de ficción del cineasta Lars Henning en *Security* del año 2006, donde refleja como la seguridad, el control y el orden hoy en día «están por encima de la solidaridad o la comprensión» (Panel de Control, 2008), en una película donde como menciona su autor:

Security es una producción absolutamente sin presupuesto, (...) Todos los actores y el equipo trabajó de forma gratuita y la producción sólo fue posible debido a la enorme apoyo que recibimos de las empresas locales (Shorts Bay, sd).

Debido al interés que presentan los artistas por el tema de la vigilancia en parte también por la proliferación de los dispositivos de videovigilancia que comenzaron a llenar las calles de las grandes ciudades tras los atentados del 11 de Septiembre en Nueva York, comenzarán a aparecer una serie de documentales sobre todo en Reino Unido, como por ejemplo *Supect Nation* realizado por Channel 4, en el año 2006 de 47 minutos de duración, donde el periodista Henry Porter, revela como desde que Tony Blair llegara al gobierno en el año 1997, el panorama y las libertades civiles de la sociedad británica han cambiado drásticamente, debido en gran parte al gran incremento de sistemas de CCTV que han condicionado nuestras libertades, y muestra como los movimientos en el espacio público están siendo observados al milímetro y grabados más que nunca, o el ejemplo de *Every Step you Take* del año 2007 del austriaco Nino Leither de 62 minutos, que trata de

la gran cantidad de CCTV en Gran Bretaña de una manera crítica. También podemos destacar documentales de animación como *Big Brother State* del año 2007 de David Schart, se trata de un corto animado de cuatro minutos y medio sobre los peligros de la vigilancia pública o como el documental francés *Big Brother City* también del año 2007 que trata también acerca de la situación de videovigilancia de la ciudad de Londres (Calderón, 2008).

De todas estas propuestas cinematográficas vamos a destacar el trabajo del colectivo MediaShed que proponen una serie de estrategias como reacción a las cámaras de videovigilancia y dispositivos de Circuito Cerrado de Televisión (CCTV). Grupo establecido en Inglaterra, MediaShed utilizan los sistemas de videovigilancia que controlan el espacio público instalados en las calles, plazas, centros comerciales, y que están ahí vigilando continuamente para crear proyectos artísticos como forma de resistencia social y crítica a todos estos equipos tecnológicos que controlan día a día a ser humano, es un espacio abierto a todo el público sin ánimo de lucro, reutilizando sistemas de equipos y tecnología digital, haciendo arte sin coste alguno utilizando el dominio público, en este caso el uso de las cámaras de videovigilancia.

MediaShed ha desarrollado una serie de proyectos como es el caso del llamado *Video Sniffin*, que permite realizar vídeo creaciones utilizando como herramienta para grabar estos vídeos los sistemas CCTV del espacio público, cualquier persona puede utilizar este sistema que consiste tan solo en interceptar las señales de las cámaras de videovigilancia mediante el uso de la tecnología wireless, utilizando un receptor de señales que se puede comprar en una tienda de electrónica y que tan solo cuesta 30 euros, este sistema puede olfatear en la calle las señales emitidas por las redes inalámbricas de las cámaras de videovigilancia, este sistema está alimentado con la ayuda de una batería de 12 voltios que acompaña al sistema y una cámara de vídeo que estará conectada al sistema que servirá como capturadora de esta señal. El proyecto se trata de ir interceptando por la calle señales de las cámaras de videovigilancia pudiendo registrar las imágenes que son interceptadas con el funcionamiento de este sistema y así poder dejar al descubierto los fallos que presentan estos dispositivos en tanto en cuanto que es posible captar sus señales y pinchar sus imágenes. En alguno de los casos es posible realizar alguna acción o performance delante de estos dispositivos de vigilancia en la calle o dentro de cualquier local donde están instalados los dispositivos, este es el caso de *The Duellist*, donde MediaShed fueron invitados a participar en marzo de 2007 en Futuresonic en Manchester (Inglaterra) como parte del Festival Art for Shopping Centers. En este vídeo unos profesionales entorno al deporte parkour han realizado una acción que consiste en movimientos acrobáticos saltando obstáculos,

utilizando como elementos los objetos que condicionan el propio espacio del Centro Comercial. La película se grabó utilizando tan solo las propias cámaras del Centro Comercial con unas 160 cámaras de videovigilancia instaladas, y se grabó durante tres noches, con el espacio vacío de clientes, tan solo la presencia solitaria de dos jóvenes que realizan sus acrobacias libremente en el espacio del Centro Comercial desafiando a la mirada de control que ejercen sobre el espacio las cámaras de seguridad.

El vídeo, resultado de la grabación de los CCTV del Centro Comercial, se proyectó en una pantalla de plasma de grandes dimensiones dentro del Centro Comercial Arndale en Manchester, un enorme centro comercial que es frecuentado diario por unos 6000 clientes, las imágenes están acompañadas por los propios sonidos que el espacio emite grabados cuando se realizó la acción.

En definitiva, el Arte ha sido testigo de la aparición incesante de propuestas artísticas que tienen que ver directamente con la utilización de las herramientas de la vigilancia como crítica a la situación de control y vigilancia a la que se está asistiendo en los últimos años en las ciudades neoliberales y como respuesta también al aumento de sistemas de control y vigilancia tecnológica.

JOSÉ LUIS LOZANO JIMÉNEZ

*Profesor de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad Miguel Hernández de Elche*

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, 5 Codes. Architecture, Paranoia and Risk in Times of Terror, Basel, Berlín, Birkhauser, 2006.
- AAVV, Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- AAVV, Surveillance, Catálogo de la Exposición. LACE, Los Ángeles, 1987.
- AA, VV, Videoculturas de fin de siglo. Segunda edición. Ediciones Cátedra. 1996.
- AMENDOLA, G.: La ciudad postmoderna, Celeste, Madrid, 2000.
- AMOURFOU: Manu Luksch, Faceless, 2007, 50 min.:
<http://www.amourfou.at/subs/set_film.htm> (26/02/2010).
- AUGÉ, M: Los no lugares. Espacios del anonimato. Barcelona, Gedisa, 1996.
- BBC News: Movie makes director star of CCTV, BBC News, Technology, martes, 15 de mayo de 2007, Reino Unido:
<<http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/6654971.stm>> (23/03/2010).
- BERGER, Rene: Conversaciones en torno a: “EL VÍDEO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN, COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN” Introducción a cargo de: R. Berger, A. Cirici Pellicer, A. Corazón, S. Marchan, A. Muntadas. Galería Vandrés- 19:30 horas. Martes, 17 Diciembre 1974. Transcripción: Eugeni Bonet. DESACUERDOS 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Mesa redonda en la Galería Vandrés. p.132.
- CALDERÓN, Elkin: El creador frente al CCTV, blogs & docs, Revista online dedicada a la no ficción, Artículos, 9 de septiembre de 2008, <<http://www.blogsandocs.com/?p=250&pp=1>> (17/06/2010).
- CARRILLO, Jesús, ESTELLA NORIEGA, Ignacio y GARCÍA-MERÁS, Lydia (eds.): DESACUERDOS 4. Sobre Arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Un proyecto realizado en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museo d’Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento. 2007. Impreso y encuadernado en Granada.
- CASTRO FLORES, FERNANDO: Una “verdad” pública. Consideraciones críticas sobre el arte contemporáneo. Documenta artes y ciencias visuales. Madrid. 2009.
- CORTÉS, José Miguel G.: La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano. Ediciones Akal. Barcelona. 2010.

- CORTÉS, José Miguel G.: La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano. AKAL/ Arte Contemporáneo 28 Madrid. 2010.
- CORTÉS, José Miguel G.: Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social, Barcelona, Actar e Instituto de Arquitectura Avanzada de Cataluña, 2006.
- FOUCAULT, Michel: Vigilar y Castigar, Nacimiento de la prisión. Nueva Criminología y derecho. Siglo Veintiuno editores. México. 2004.
- FITO RODRÍGUEZ, Arturo: Der Riese, una película de Michael Klier, en: AAVV, Panel de Control. Interruptores críticos para una sociedad de control, Sevilla, Fundación Rodríguez + Zemos 98, 2007 FUNDACIÓN RODRÍGUEZ + ZEMOS 98: Panel de control, Interruptores críticos para una sociedad vigilada. Centro de las Artes de Sevilla (caS) Festival Audio-visual Zemos 98.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura: CONTROL + [ESPACIO]. Retórica de la vigilancia de Bentham a “Big Brother”. Luna Córnea, no. 26, México, 2003.
- HOBERMAN, James: Michael Klier. The Giant, 1982/83, video, color, black - and white, sound, 82 min., en: CTRL [SPACE] Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, Karlsruhe: ZKM, 2002.
- LEVIN, Thomas Y., FROHNE, Ursula y WEIBEL, Peter (eds.): CTRL [SPACE] Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, Karlsruhe: ZKM, 2002.
- LYON, David: El ojo electrónico. El auge de la sociedad de vigilancia. Alianza Editorial Tecnología Economía Sociedad. Versión española de Jesús Alborés. 1995.
- MÁRQUEZ ESCOBAR, Pablo: El Ojo ve, el Poder Mira. La arquitectura para la vigilancia y el fin de la privacidad. Editorial: Pontifica Universidad Javeriana (Colombia), 2004.
- MARTÍN, LISTER: (Compilador) La imagen fotográfica en la cultura digital, Paidós Multimedia 6. 1997.
- MARTÍNEZ, Ricard: Tecnologías de la Información, Policía y Constitución. Editorial Tirant lo Blanch, 2001.
- MARZANO, Michela: LA MUERTE COMO ESPECTÁCULO. La difusión de la violencia en internet y sus implicaciones éticas. Estudio sobre la <<realidad-horror>>. Traducción de Nuria Viver Barri. Colección dirigida por Joseph Ramoneda con la colaboración de Judit Carrera. 81 Ensayo. Tusquets Editores. Barcelona. 1ª edición: Febrero de 2010.
- MATTELART, Armand: Un mundo vigilado. Traducción de Gilles Multiguer. Paidós. Estado y Sociedad, N° 161. 2009, Barcelona.

- MIRZOEFF, NICHOLAS: Una Introducción a la cultura visual. Paidós. Barcelona, 2003 (1999).
- PANEL DE CONTROL: Security (Dir: Lars Henning), martes 19 de agosto de 2008, <<http://www.zemos98.org/paneldecontrol/?p=130>> (12/03/2010).
- PÉREZ, David, (coord.): Del arte impuro. Entre lo público y lo privado, Col. Arte, Estética y Pensamiento, Editorial Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.
- REISZ, Carlos F.: Manual de Tecnología Profesional en CCTV, Edición del autor. 2ª edición, 2002.
- SHORTS BAY: Security, dirigida por Lars Henning, Alemania, 2006, <<http://shortsbay.com/film/security>> (25/05/2010).
- VATTIMO, Gianni: La Sociedad Transparente. Introducción de Teresa Oñate. Paidós/ I.C.E.-U.A.B. I.C.E. de la Universidad Autónoma De Barcelona. Barcelona-Buenos Aires-México. 1996.
- VIRILO, PAUL: La máquina de la visión. Cátedra. Madrid, 1975.

FILMOGRAFÍA

- La vida de los otros, (F. Henckel, 2006)
- Der Riese, (M. Klier, 1983)
- Kutxa Beltxa, (Caja Negra, Luis André, 1997). Ver vídeo en <<http://vimeo.com/10008150>> (25/05/2010).
- La TV no lo filma, (Pedro Jiménez, 1993-2005). Ver vídeo: <<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=273>> (07/04/2010).
- Faceless, (Manu Luksch, 2007)
- Security, (Lars Hennings, 2006)
- Red Road, (Andrea Arnold, 2006)
- Supect Nation, (Neil Ferguson, 2006)
- Every Step you Take, (Nino Leitner, 2007)
- Big Brother State, (David Scharf, 2007)

EL PAISAJISMO DE JEREMY MANN: REPRESENTACIONES DEL FRENETISMO Y LA ENTROPÍA EN EL SIGLO XXI

Jeremy Mann es un artista pictórico estadounidense de relevancia internacional, cuyos óleos orbitan alrededor de paisajes urbanos y retratos femeninos en intimidad, además de algunos bodegones y paisajes rurales, pero de los cuales nos centraremos únicamente en los primeros, los más prolíficos e interesantes a mi juicio. Los “*cityscapes*” o “paisajes urbanos” de Mann son pinturas influenciadas por las transitadas calles de San Francisco, ciudad en la que vive desde hace tiempo. Sin embargo, sus pinturas no se centran en captar la realidad de una forma exacta y realista, sino que se encuentran en un punto intermedio entre el figurativismo, que podríamos situar en sus relaciones con las realidades que las influyen y el aspecto mimético con ellas que mantienen sus obras, y la abstracción (conceptual/emocional) orientada en lo que quiere transmitir el autor mediante la realización plástica del cuadro sobre esas realidades, que es lo que termina superponiéndose por encima de la propia representación directa de la escena. El centro del trabajo artístico de Mann, en sus propias palabras, se encuentra en la “emoción” que transmite cada cuadro, y la clave para lograr esas emociones, a su vez, se encuentra en la “composición” de los mismos, con una gran importancia de la luz como elemento central.



Todos estos paisajes urbanos tienen, a pesar de todo, una especie de “marco/efecto fotográfico”, es decir, de estar cada uno encuadrado en una perspectiva determinada, como si hubieran sacado una foto de la calle a ras de suelo (a pesar de tener también bastantes vistas aéreas), creando así una estampa acotada por difuminados, un fotograma que provoca que todo

lo que esté en su periferia quede en tan solo sombras, manchas y borrones, tal que ocurre con la vista humana según vamos andando por una calle abarrotada, sumidos en nuestros pensamientos y con la vista al frente. El resto de elementos, a

causa de la difuminación, parecen extinguirse una vez se acercan a cierto perímetro de enfoque, logrando aparentar como si estuvieran sacados desde una cámara, tras la ventanilla de un coche en un día de intensa lluvia. Es alrededor de este efecto, donde el autor logra contrastar la estasis del marco fotográfico con una sensación de movimiento que consigue mediante esa difuminación junto al contraste de brillos y colores. Construyendo así esa “refracción ventanal-lluviosa” mediante la propia composición del óleo y utilizando estos efectos como filtros por los que pasa el “efecto fotográfico”, que son los que crean las sensaciones impresionantes sobre el espectador y comunican las ideas del autor. Destacan, como recursos, la difuminación, la saturación de colores, el contraste lumínico y de brillos, o de colores fríos y calientes (como se tratará posteriormente, existen dentro de su obra “paisajes cálidos” y “paisajes fríos”). Para lograrlos, utiliza técnicas tales como el raspado, el uso de rodillos o la tinción de superficie...

Esta mezcla entre abstracción y figurativismo, que busca generar una emoción en el espectador y no la propia representación de la realidad, nos indica que la intención artística de Mann se ejecuta más en la composición que construye sobre el contenido base del que bebe, que en este mismo. Su técnica se enfoca más en la forma proyectada que en el contenido en sí, por ello que consiga esos niveles de abstracción dentro de un esquema primeramente figurativista y con un marco de cariz fotográfico. En sus propias palabras¹:



“Realism, to me, involves something that’s beyond trying to make a painting look like reality. You are never gonna get it, if you try to get every detail. That detail it’s not reality, to me is the emotion. That’s reality. When you are in a cityscape, when you are in the street, you can’t see the entire scene in front of you. Some areas are just completely blown out, whiped out, a car is just a black blur... That’s how it feels to me, the reality, and i like to paint that, in a way that people who feel my paintings are still aware that it’s painted. It’s a brush stroke on a face, but when you step back, it’s a face, and when you get close, it’s a paint. And i think that is what keeps the interest, and that’s what i do: i’m not trying to hide the fact that it is a painting. The painting has a meaning, don’t try to force it like a photo”.

¹ Palabras extraídas del documental *A solitary Mann*, de Loic Zimmermann.

Su intención artística, pues, está en captar la emoción de la escena, y no la escena en sí tan solo en la realidad de sus detalles (tal que un arte hiperrealista trataría de emular), como si almacenara en cada pintura el sentimiento que tiene el sujeto paseando un cierto día por una cierta calle, y no exactamente lo que estaba ocurriendo en ella desde su perspectiva y en sus estrictos detalles, logrando así escenas sumamente atmosféricas.



Tras este enfoque pictórico, lo que consigue transmitir Jeremy Mann con sus *cityscapes*, principalmente a través de los juegos de luces y el efecto óptico central, la difuminación y el desenfoque, parece ser una expresión del frenetismo urbano y la entropía de nuestra modernidad contemporánea en el siglo XXI, una materialización plástica de la modernidad líquida y la vida globalizada de las grandes urbes. Esta difuminación/desenfoque que caracteriza su obra (podría decirse que

se siente como “un espíritu lluvioso sobre el centro metropolitano”) y que crea una caótica sensación de reflexiones y refracciones lluviosas/cristalizadas, tiene un fuerte impacto emocional sobre el espectador que refiere a ideas y sentimientos concretos de actualidad, tales como la falta de identidad del individuo dentro de la masa urbana, la identidad moderna en interferencia o indeterminación constante, la liquidez y el excesivo dinamismo de la vida capitalista neoliberal, la entropía indiscernible de un mundo en redes complejas y con una excesiva fugacidad de las cosas, o la transformación de los lugares concretos en no-lugares a causa del gentío y el tumulto frenético de las grandes ciudades. Estas sensaciones son las que priman, más esencialmente, en sus “paisajes fríos”, los más cargados de sensaciones melancólicas o negativas y también los más habituales en su trabajo, con el eje central sobre el juego de tonalidades, los encuadres refractivos y el dinamismo que provocan sus logrados desenfoques.



A pesar de ello, tendremos otro tipo de *cityscapes* que contrastan con estos últimos (a pesar de utilizar las mismas técnicas y transmitir parte de los mismos conceptos o sensaciones), y otros que hasta se sitúan en un punto intermedio y más hermenéuticamente ambiguo. Los primeros son los que actúan con colores cálidos, alrededor de rojos y amarillos que mimetizan las luces de los escaparates, las tiendas o los coches. Además, muchos suelen situarse en atardeceres, teniendo así un espíritu más afectivo y menos orientados hacia la tristeza o la decadencia de lo urbano, soliendo conducir las emociones del espectador hacia una esperanza lejana en la luz del atardecer, o hacia una sensación de júbilo efímero en la gran urbe.



Mientras que otros se sitúan en una escala de colores más ambigua o contradictoria, alternando entre paletas más frías y más cálidas, y así apostando por el contraste de brillos (claro/oscura) y tonalidades (cálidas/frías), en lugar de por captar tan solo una de las dos impresiones opuestas que se comentaron antes. Así, estos óleos también ofrecen sensaciones más ambiguas o contrapuestas, menos claras, pero de igual manera fuertemente atmosféricas y preponderantemente en el



dominio de las impresiones ya comentadas anteriormente.

Aun así, los ejemplos más impactantes (a mi juicio) son los que se mueven más en colores fríos, cargando las ciudades de sentimientos más melancólicos y desencantados con ese escenario urbano del frenetismo y la monotonía diaria. Estos a veces

logran imágenes casi distópicas, principalmente por sus reconstrucciones de neones azulados, recordando a escenas de películas tales como *Blade Runner* o series como *Altered Carbon*. O consiguiendo estampas con un toque casi fantasmagórico, observando los grandes edificios desvanecidos en el horizonte, hasta llegar a ser únicamente un esqueleto o incluso el ligero esbozo de unas líneas. Este recurso logra transmitir un sentimiento de pérdida ontológica, al sentir esfumarse los grandes gigantes de piedra y metal que conforman el mundo impreso en nuestra vista, lo que es nuestra sociedad moderna actual. Los rascacielos, especialmente, son el gran ejemplo: las nuevas pirámides, titanes que representan la opulencia del progreso capitalista, grandificaciones épicas de la cultura de la globalización que igualmente representan su difuminación al difuminarse, y su derrumbamiento al derrumbarse (basta con recordar el fuerte impacto del 11-S en la cultura occidental). Por esto mismo, no es un asunto baladí la representación de grandes edificios disipados en su estructura que observamos en algunas de las pinturas de Mann, los cuales se extinguen en su propia altura hasta quedar en los huesos o en distorsiones etéreas que parecen transportarlos a otro mundo ulterior (proyectando aún más esa figuración fantasmagórica del espacio urbano), como puentes hacia lo etéreo o lo infinito que extinguen la impactante envergadura de su materialidad.



En conclusión, Jeremy Mann es un artista de estilo propio y conciso, en lugar de variante, que transporta a casi todas sus obras con una calidad increíble en cuanto a recursos e impacto visual. Y que, por este mismo estilo característico e invariante, también se tornan sumamente repetitivas a gran escala. Su pintura se sitúa en el marco que en la literatura ocuparía a una producción que procura la representación del caos entrópico de la modernidad neoliberal y la globalización, en una estética muy cercana a lo que Francisca Noguerol denominaría como ‘barroco frío’, una universalización maximalista y tecnológica de la cultura que tiene como principal símbolo las grandes metrópolis, las cuales Mann personifica

con gran habilidad... Aunque, cabe decir que autores como Rancière critican la esterilidad de los movimientos que buscan hacer crítica contra esta escena representándola directamente, abogando estos críticos por ofrecer soluciones para salir de los márgenes establecidos, en lugar de tan solo exponer desde dentro el monstruo en el que vivimos, dando a pie a pensar que no existen salidas desde su matriz. En cualquier caso, los óleos de Mann consiguen generar un extrañamiento visual de las urbes capitales, haciendo que lo familiar se convierta en algo extraño y confuso, algo que provoca una sensación de pérdida ontológica en los propios lugares que concebimos como propios, transportándonos hacia sensaciones de ansiedad o de malestar apático/flemático a causa de esa entropía difuminada; pero que, a su vez, son imágenes bellas e impactantes, e incluso algunas de ellas llegan a ser esperanzadoras y reconfortantes (como sus paisajes urbanos más cálidos). Si hay algo interesante y profundo en la obra de Mann, es el impacto de las emociones que es capaz de crear con un estilo sumamente característico, tan solo con un amalgamado de luces, sombras y desenfoques sobre el centro urbano. Consiguiendo hacer abstracto lo figurativo y extraño lo conocido, y logrando de esta forma una esencia y una plasticidad únicas. Con tan solo unas cuantas manchas y borrones, Jeremy Mann es capaz de llevarnos a emociones tan fuertes y conceptos tan profundos como los que se han desglosado en este análisis.



JORGE GARCÍA F. ARROITA

EL SURREALISMO POP EN LA OBRA DE ALEX M. CASEY

Después de la época abstracta que sufrió el siglo pasado, cuyas redes se extienden hasta copar la mayor parte del mercado de arte contemporáneo actual, resulta curiosa la vuelta que hace el artista hacia una figuración no mimética, rechazando tanto la abstracción pura² como el realismo ingenuo. Esta estética se inserta en el momento en el cual el surrealismo de las vanguardias históricas comenzó a diluir la correspondencia entre el concepto y su representación. Siguiendo la estela que dejaron pintores como el Greco o Dalí, M. Casey empleará esas estructuras y formas surrealistas para actualizarlas en un presente que rechaza el intelectualismo del arte del siglo pasado, alejándolo del elitismo cultural de despacho para acercarlo a una vertiente pop, al aire libre, haciendo público lo privado.



Ciclo del agua, ALEX M. CASEY

² ¿Existe realmente la abstracción pura? ¿No es acaso la abstracción el último paso de la figuración? Es imposible abstraer la pura nada: lo que pasa es que entre el concepto y su representación hay una brecha tan grande que no nos damos cuenta de que son las dos orillas del mismo río



Así, en *TV Culture*, el artista ahonda en la idea de la sociedad del espectáculo que planteó Debord, relacionando la cultura televisiva con el concepto de 'juego': por ello el suelo aparece como un tablero de ajedrez. No obstante, vemos que la cultura pop está apoyada metafóricamente sobre una columna salomónica (alta cultura) y sobre una nube (la mística de lo cotidiano), igualando cualitativamente los *mass media* con la cultura clásica.

La televisión, que no representa la realidad sino que crea una 'hiper-realidad' (Baudrillard) después de asumir la imposibilidad de resumir la

totalidad del mundo en una imagen, aparece aquí relacionada la tranquilidad del hogar, con la comodidad del ámbito privado (a pesar de su temática pública, popular). La cultura televisiva ya no resulta algo ajeno sino algo propio, resultado de un largo proceso de 'apropiación'. Así, en el cuadro accedemos a nuestra casa tras subir unos escalones amables que no entrañan peligro alguno. No obstante, si nos fijamos en la escalera que aspira al cielo (de lo que deducimos que la televisión no ansía ese absoluto sino la absoluta normalidad, que ya es bastante), vemos que ésta no tiene barandillas: es el vértigo inherente a la nada de todo proceso artístico, pues nada nos da seguridad en el ascenso hacia el ideal. La escalera será un leitmotiv en la obra de M. Casey, practicando un arte que se enfoca a lo vertical, como una liberación de y a través de lo terrenal para llegar a una mística de lo cotidiano.

Además, la escalera conduce al vacío, pues no hay nada al otro lado de la puerta. Esto se debe a que lo realmente importante del arte es el camino y no la llegada, el ascenso y no el destino, pues ello implicaría la quietud del que ha encontrado lo que busca, cuando la obra de M. Casey es una búsqueda constante de formas y temas.

En *Marian*, un homenaje a su profesora de la academia, podemos ver en primer término una goma de borrar, símbolo con el cual el artista hace una apología del error y de la corrección, de esa búsqueda constante del artista. Y esa sed resulta imposible de saciar, pues al ser el mar lo que aparece en muchos de sus



Marian, ALEX M. CASEY

cuadros, el agua salada deshidrata más de lo que hidrata en su ingesta: el arte desgasta más de lo crea en su proceso, y son esos restos que se van desprendiendo por el camino lo que interesa aquí. De este modo, el arte aparece como un proyecto (más que como una materialización final), defendiendo la idea del fallo sobre la de la perfección: es significativo que aparezca la goma pero no el lápiz, lo que borra las formas pero no lo que las hace aparecer. Y es que, del mismo modo que la oscuridad permite percibir la luz, el error es lo que posibilita la existencia del acierto, aunque M. Casey huya de la quietud que supone toda perfección.

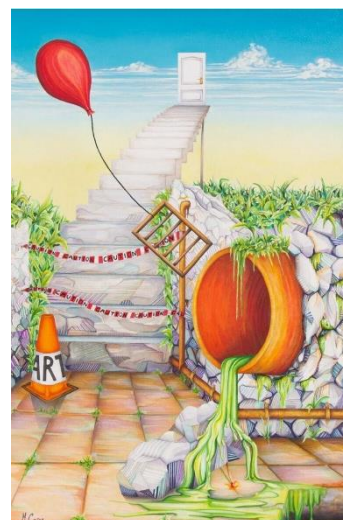
La oposición que se da entre el impresionismo difuso de las olas y la exacta naturaleza del fondo (en la línea de los paisajes metafísicos de De Chirico) crea una tensión constante entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la forma definida y la forma diluida, entre lo expresado y lo expresable. El resultado es una simbiosis perfecta de la geometría de la naturaleza con la naturaleza de la geometría, en la línea de Matthias Weischer, de la escuela de Leipzig.

Egyptian room (2001), Matthias Weischer, SAATCHI GALLERY



Untitled [Hochhaus] (2001), MATTHIAS WEISCHER

En *Caution! Art* vemos una prolongación del tópico de la escalera. La realidad aparece como un estadio previo a la salvación vertical del arte, conciencia que posibilita el progresivo alejamiento de un mundo material que aparece aquí plagado de residuos tóxicos. No obstante, el artista ha de pasar necesariamente sobre los desechos para poder subir la escalera, que vemos que está hecha con fragmentos de distintos tipos de piedra, mostrando así la heterogeneidad de materiales que se esconde bajo una única forma, como sucede al dividir el mar en corrientes. Del mismo modo que lo vertical implica el abandono de lo horizontal, el ascenso consciente del artista por la escalera (asumiendo los riesgos de una posible caída) implica el abandono del vuelo libre del globo, que trepa por el aire dejándose llevar hasta que la presión de la altura lo hace estallar. El globo aparece aquí como un símbolo de la inocencia de la niñez, necesaria para sobrellevar el hedor de los residuos mundanales, pero accesoria para la escalada hacia lo absoluto, pues el helio del globo podría hacernos trastabillar y provocar nuestra caída. Por ello el artista lo ha atado a la valla, para dejarlo atrás antes de la subida. Además, mientras que el globo depende de los factores externos para su vuelo (la gravedad, la meteorología...), el artista únicamente depende de sí mismo para el ascenso.



Caution! Art, ALEX M. CASEY



Que viva?, ALEX M. CASEY

En *Que viva?*, cuadro empleado para la portada de la exposición, podemos ver todo el peso del mundo líquido actual reposando sobre las frágiles astas de las distintas nacionalidades, fronteras disueltas en la fluidez y en el cambio constante de las categorías líquidas.

No obstante, el agua acaba cayendo irremediabilmente al vaso, que contiene una pajita a través de la cual beberemos el agua salada del mar, provocándonos más sed el remedio (el arte) que la enfermedad (el mundo lleno de residuos tóxicos). De hecho, a la izquierda del cuadro podemos ver cómo hay una escalera rota. Y en lugar de desistir, la ha vuelto a colocar a pesar de partir de más abajo esta vez, mostrando la sed insaciable que supone toda búsqueda.

El artista, lejos de la descomposición total del lenguaje abstracto en la que desembocaron la mayoría de vanguardias, sí mantiene los lazos que unen el *representamen* y el *objeto*, según la “semiosis” de Peirce. Así, el *interpretante* al que tiene acceso cualquier persona que quiera acercarse a su obra es la síntesis resultante de la combinación del qué (objeto) y el cómo (representación), atendiendo al ‘cómo del qué’ y al ‘qué del cómo’. Alex M. Casey no refleja la realidad miméticamente como una cámara, sino que lo hace enfrentando el mundo a un 'espejo de agua' (Huidobro), cuyo resultado es una pequeña alteración de la realidad, como sucede con los relojes blandos de Dalí en *La persistencia de la memoria* (1931). Y es que a pesar de la pequeña deformación que causa el vaivén de las ondas del agua (motivo central en su obra debido a su ciudad natal), podemos seguir reconociendo el elemento. De ahí que el título de la exposición que iba a celebrarse en la Sala Torrene de la Getxo Kultur Etxea tuviera como nombre "Mundos paralelos": alude a esa conexión que se da entre la realidad en sí misma y el modo de reflejarla, dos lenguajes distintos que dicen lo mismo pero son irreconciliables. Tan solo pueden (y deben) correr paralelos, no superponerse ni separarse.

ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ

LA NIEVE QUE CAE. EL ARTE MÍNIMO

Mirar en los museos es una de las actividades que menos atención recibe. No me refiero al hecho de personas frente a cuadros, pues en dichas visitas esa es la intención, casi a la carrera, que el tropel de visitantes procura complementar con alguna foto de tapadillo, compra final en la tienda o simple motivo que contar después, porque el turista resabiado es quien más gusta de poner los dientes largos al oyente que atiende sus historias.

Lo que me interesa es lo que *es* llevado a cabo, la acción en sí. Si nos sentáramos a observar una de esas filas que aguardan que su entrada sea rota para acceder a los pasillos y salas con las obras, podremos darnos cuenta de que todos los integrantes de la misma no saben adónde dirigir su mirada, que en ella advertimos cierta pereza. Pero ya dentro, como una veleta con el viento apropiado, los ojos van directos y centrados a los cuadros, uno en particular o los que puedan abarcar. ¿Qué ocurre en ese magnetismo, ese diálogo entre nuestra mirada y los lienzos, esculturas, fotografías, etc.?

Con las pinturas es cuando más llama mi atención. Es curioso, ya inmerso en el ritmo que todo grupo de visitantes crea, desviar un momento la observación hacia los demás: cómo achinan los ojos, se acercan de más poniendo en guardia a los vigilantes, comentan entre sí, pasan de largo, se sientan, sueltan burradas o lucideces o no abren la boca. ¿Cómo estarán mirando las pinturas? ¿Qué interpretación estarán sacando de su manera? Todas las miradas y lecturas que ofrezcan son válidas. Todas las miradas son únicas y por tanto enriquecen las opiniones en torno a las obras artísticas, y aun así puede darse el caso de unanimidades, no exentas de discrepancias por motivos de modas o corrientes generacionales. Pero lo misterioso de la mirada vendrá por lo que esté captando.

El mirar museístico puede estar condicionado de antemano, por información o desconocimiento que portemos, impidiendo captar lo que el cuadro sugiere. Si, como el ánimo, nuestra mirada no está despejada, no sabremos sacar provecho. Pero el problema no es sólo del visitante, pues el trabajo del artista también es una parte importante en esta abstracción. Un estilo sobrecargado puede tener dos vías para con nosotros: o nos lanza su mensaje directamente, sin equívocos, o pretende anularnos para que no pensemos, que lo que haya en la tela sea la sola opción. *Metrópolis* (1916-1917), de George Grosz, sería un buen ejemplo. En su revoltijo púrpura, rojo y destellos de neón junta la velocidad, las ganas de vivir y morir que

fueron varias ciudades europeas en el periodo de guerras mundiales Es como mirar un puchero hirviendo si quitásemos la tapa.

El empeño de ensalzar como bella y mejor una verdad que sea desagradable, cruenta —algo muy del siglo veinte—, ha hecho que muchas miradas quedasen atrofiadas, al sentirse más atraídas por lo obtuso que por lo claro, y en nombre de lo primero se han cometido muchas tropelías que acaban resistiendo mal el paso del tiempo. Éstas mismas supondrían una lista muy larga de títulos e igualmente variedad de llamativas apreciaciones.

Acerca de una posible selección que se desvincule de lo anterior, me atrevo a reflexionar que existe un arte mínimo, uno que se nutre de pocos elementos, que reduce al máximo sus posibilidades cromáticas, su espectáculo como cuadro, que no está afectado de la pasión con que ha sido realizado pero a la vez despliega un sentimiento puro para quien desee mirarlo. Una pintura que cree más en la seducción que en la revolución. No sería una escuela ni una tendencia que volviera cíclicamente, ni una etiqueta para X número de artistas; más bien, una serie de cualidades atemporales. Esta vaguedad a la hora de su definición, lo admito, se debe al juego a su favor de la discreción: no son detalles sobresalientes como la firma o la aplicación de un color lo que significan que puedan ser arte mínimo, sino su conjunto, una especie de armonía, de delicadeza reposada. A través de nuestra mirada, nos dan más información de la que en el cuadro aparece, y con ello me refiero, por supuesto, a ensimismarnos por haber despertado lo que pensábamos olvidado, al azuzamiento de nuestra capacidad de invención. O simplemente, deleitarnos.

La austeridad es una herramienta sutil y favorece la tabla rasa de la que extraer razonamientos. Sobre la desnudez, podemos construir lo intuido. Los vasos, las jarras, los objetos cotidianos sirvieron a Giorgio Morandi para elaborar bodegones y naturalezas muertas de una espartana depuración.

Natura morta (1948). Una jarra de latón, un par de botellas blanca y beige y detrás un tarro de barro cocido, en la esquina de una mesa, frente a una pared monótona de arena. Morandi quiere reconocer en esta amplísima serie la paciencia que se hace recíproca entre su estudio de los objetos y los objetos, que no sólo son utilizados para su fin doméstico sino también para una categoría más elevada. ¿Cuántos de ellos habremos ignorado en los veranos de una



Natura morta (1948), GIORGIO MORANDI

casa de pueblo? Ahí están, vuelven. Lo rugoso de su tacto, lo frío. Tan callados, consiguen mediante su silencio esa realización que, pensamos, se alcanza de forma meditada. Y nuestra mirada se hace partícipe y hará nuestras esas aceiteras azules, esos frascos anodinos. Los versos finales que Ángel Rupérez le dedica en *Tazón real, alcuza iluminada* vienen a complementar esa unión entre nuestra mirada y su pintura:

(...)

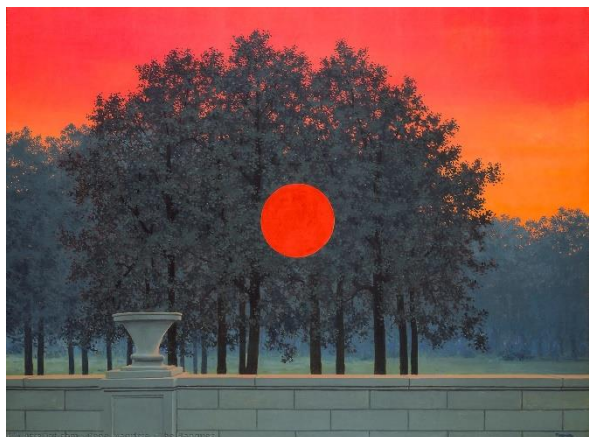
Alguien iluminándome me dice desde dentro:
tienes que saber ver para saber vivir;
tienes que ser la alcuza o la aceitera grácil,
la jarra iluminada o el tazón elevado
para llegar aquí y ser lo que ellos son,
vasta paciencia, abismo claro, arraigo suficiente.

Conversación en junio (El Banquete, 1992)

El enigma de la naturaleza es tan tópico que está aceptado como recurso infinito, sin agotamiento para quienes deciden utilizarla para su cometido. En los museos puede haber más bosques que los que pueblan la tierra. Son escenarios fundamentales. Por muy reaccionarios o lunáticos que sean los propósitos del artista, no podrá eludir su presencia, y tarde o temprano su influencia o modelo para una pintura. Un surrealista como René Magritte entendió el papel importante de la realidad para poder sobreponerse a ella, para hacernos hipersensibles al entorno, forzando al espectador a considerar lo que le rodea, sea una ventana, un hombre de espaldas, una pipa. ¿Son ellos, de ese modo, porque los miramos?

El banquete (1958). Uno se detiene y puede enumerar los tres elementos: el muro, los árboles, el sol. A diferencia de los de Morandi, los escenarios en Magritte nos resultan familiares pero no atienden a una correspondencia real. Nuestra

El banquete (1958), R. MAGRITTE



mirada puede escudriñarlos hasta el cansancio, buscando esa ligadura a lo conocido, pero la ironía es esa, nunca han existido por mucho que nos obcequemos. La mirada con Magritte únicamente puede fantasear. Nos encontramos delante de un bosque raro, que ha permitido al sol naciente, o mientras atardece, estar en primer plano, quemándonos con su tono

de geranio joven. Hay bruma. El muro, sin plantas que lo trepen, y la única maceta de piedra está vacía o adorna sin más vanidad. ¿Qué miramos, si lo interesante, parece decirnos con su quietud, debe estar detrás de nosotros? El título, recordemos, hace alusión a un banquete. ¿Será la hora en que ha terminado? ¿Será el día en que se celebrará? ¿Por qué esa lucha entre cálidos y fríos extremados? Cuánta tranquilidad y secreto puede dar la visión del bosque. Por el título, me imagino esos banquetes romanos que finalizaban entrando la noche, cuando la alegría colmaba a sus participantes y las venas de alguno podían descansar sin que los demás llorasen apenados esa muerte elegida, que consideraban honrosa. Bueno. Una historia de muchas que puede albergar.

El placer, en su forma prosaica, también se da en el arte mínimo, y en cualquier arte si se quiere, como una cualidad inherente. La suma de los mencionados, austeridad y enigmática naturaleza, suelen ser habituales para que en nosotros, en nuestra mirada que busca ávida por las galerías de museos, se produzca esa conexión, ese toparnos con algo que frene los pasos, que en su silencio hable y nuestra mirada deba escuchar. Las acciones que compartimos solos o acompañados, los tiempos muertos, son los más fértiles para la creación. Uno pinta, escribe, piensa mejor si trabaja en soledad, una soledad que sea limpia, saludable. El único clima que lo hace posible, como decía Ramón Gaya.

Trébol (1934). En esta escena a tinta y color sobre papel de Tateishi Harumi, dos jóvenes están tendidas sobre una alfombra de tréboles. Hay otras florecillas, dientes de león parecen, y una planicie de estampa, como de biombo, que es contrastada por las figuras que apaísan en horizontal el momento. Una está boca arriba, la otra no. No pasa nada, pero es fascinante que así sea. Vuelve a no haber parecido con los cuadros de



Trébol (1934), TATEISHI HARUMI

Morandi y Magritte: hay mayor variedad en la paleta, el nivel de realismo roza lo maniático, la fidelidad por reproducir cada una de las hojas o sombras en los pliegues de las faldas. Pero acordémonos de lo innecesario que hay en que los artistas mínimos se asimilen entre ellos. Cada cual aportará su visión con sus lienzos, del mismo modo que los visitantes que los miran. Resalto la variedad en la paleta, pero son el verde y el blanco quienes mandan en esta pintura, y más el

segundo. Es un blanco de nieve, que se ha ido posando en cada uno de esos vilanos que en cualquier momento pueden ser llevados por una corriente de aire. Es una pureza la del vestido de la muchacha boca arriba que seguramente siga el curso de las nubes, las imagine por dentro, las deshaga para no hacerla sombra. Su compañera tiene la vista al frente, quién sabe si dirigida hacia otras praderas, algún puente, el río que suena al fondo, a los paseantes.

Estas dos miradas, la ensoñada y la pendiente, son esencia del arte mínimo. Y también pistas de cómo podemos distinguirlo entre los demás. Sé que los pintores puestos como exponentes en este artículo son todos del siglo pasado, limitando lo que venía a referir sobre la atemporalidad, pero hay más unanimidad en autores recientes que en otros de siglos pasados, pienso. Es cierto que el arte contiene vasos comunicantes, y esta consigna es el camino que puede seguirse para redescubrir más nombres que lo hayan practicado, que sean mínimos aun con su grandeza o anonimato. En todos ellos, nuestra fascinación será idéntica. El blanco de la muchacha de Harumi, ¿no podría ser el mismo que caía, despacio, sobre los campos nevados de Brueghel?

LUIS BRAVO

ESTÉTICAS DE LA MIRADA DISTRAÍDA CONTEMPORÁNEA

En su último libro titulado *Guía para el arte del siglo XXI* el profesor Francisco Javier San Martín apunta algunas de las características que definen al arte de esta nueva centuria en comparación con la manera que la gente tenía de percibirlo a lo largo del siglo pasado. La irrupción de la telefonía móvil y la proliferación de pantallas han convertido los elementos de percepción en una tortuga que se conforma con aquello que recibe sin plantearse la mínima cuestión acerca del significado de imágenes o textos. La reflexión y trasvase de comunicación entre el espectador y la obra de arte ha sido sustituida por la siguiente imagen que aparece de forma infinita en la pantalla en un *loop* que parece no tener fin.

Lo relevante del arte del siglo XXI es que tiene que vérselas con un público idiotizado por las pantallas, por la imagen móvil, por un texto mínimo, un público al que ha arrojado en brazos de la banalidad y la indigencia intelectual. En un panorama como el actual, dominado por la imagen en movimiento y en el que se ha instaurado ya en la práctica la post-alfabetización, el objeto cuadro-escultura, el dibujo o la imagen fija parecen no decir nada, precisamente porque nada le pide al espectador que ha perdido la facultad de atención sostenida. (San Martín 2019: 214).

Algunos pensadores durante el siglo pasado hablaban de la mirada o la percepción distraída, entre ellos Benjamin, Adorno o Kracauer. La posibilidad de perder la atención ante la saturación de imágenes y textos podría provocar que no se diera la importancia que tienen a ciertos fenómenos culturales, pasando por encima de ellos. Saltamos en nuestras pantallas de una imagen a otra, siendo difícil distinguir la procedencia o significado de cada una de ellas. Solo es necesario seguir arrastrando la pantalla. Se produce de esta manera una regresión en los procesos de percepción que lleva en muchos casos a una valoración errónea de aquello que se pretende conocer o, en ocasiones juzgar. Centrarse resulta muy complicado, parece que vivamos una época de multitarea.

La nuestra es una época de atención dispersa, del modo multitarea. Los momentos de actividad delante de la pantalla (trabajo, lectura, comunicación...) se rompen por una serie de accesos discontinuos a unos y otros. No sabemos ya hacer una única cosa. Rupturas

constantes y yuxtaposición de actividades configuran una de las características más típicas de la nueva experiencia de vida en la cultura de los medios de acceso a la información, y acaso sean también la forma más palpable de las nuevas formas de ansiedad. (Martín Prada 2018: 29)

En cuanto a las imágenes resulta complicado diferenciar la imagen artística del resto de las que pueblan nuestros dispositivos. Se trata de una competición que viene dándose desde finales del siglo XIX, cuando el desarrollo del capitalismo propicia un avance del consumo que se vende a través de diferentes imágenes. Su extensión a lo largo del siglo XX ha sido exponencial, llegando a abarcar todos los ámbitos. Se ha viralizado casi hasta el extremo en los últimos años. El uso de los apósitos móviles y la masificación de los medios de comunicación de masas han contribuido decisivamente. En la última década esta distribución promiscua de la imagen alcanza su cenit con el surgimiento y, en algunos casos, desaparición por agotamiento de algunas redes sociales. Pensemos en alguna de las que están de moda actualmente, como Instagram, donde encontramos todo tipo de fotografías, desde aquellas que se dedican a la promoción personal, a los negocios, a los artistas o simplemente al postureo y la construcción de una imagen irreal.

El punto de partida para poder “ver” las imágenes y realizar una interrogación crítica es proponer e identificar imágenes desvinculadas de los fines pragmáticos que en todo el mundo determinan los canales mediáticos de la imagen: diseño, publicidad, medios de masas y redes digitales. Si el arte sigue teniendo vigencia es porque gracias a su potencia formativa, a su fuerza de representación, pone en pie universos sensibles de sentido, capaces de romper y cuestionar la homogeneidad de la cadena estética continua que mediatiza sin fisuras todas las formas contemporáneas de la experiencia. Imágenes alternativas, singulares, que transmiten pensamiento, emoción y placer. Utilizando lo que miramos, se puede así alcanzar a ver aquello que querríamos construir: una sociedad de seres humanos realmente libres. Abiertos a la interrogación. Y a la construcción creativa de la vida. (Jiménez 2019: 147).

Así pues como apunta el profesor José Jiménez en nuestra sociedad resulta muy complicado separar y distinguir la imagen artística de aquella que se encuentra ligada a la publicidad o al diseño. Para poder hacer una diferenciación hay que tener verdadera voluntad. Olvidar la “mirada distraída” y buscar el plus que puede

proporcionar la imagen artística que busca un diálogo con el espectador. La imagen artística interroga, cuestiona, busca los huecos por los que penetrar para hurgar en la herida. Persigue no solo una reacción sino una respuesta ante un hecho concreto. Lo que ocurre es que no todo el mundo es capaz de hacer esta distinción entre las maneras de presentación de la imagen. Por ello observamos cómo algunos artistas aprovechan el desconocimiento para crear obras que se encuentran más cerca de los otros planteamientos que de la obra artística. Cultivarán como veremos algunas de las técnicas que enlazan con el gusto de la gente. Debido a ello son capaces de conectar, no solo con el público sino también con coleccionistas de todo el mundo. Sus imágenes amables son algunas de las que alcanzan mayores precios en las subastas de arte y estos artistas son requeridos por ello para realizar exposiciones en diferentes museos. Con ello los directores pretenden garantizarse un número considerable de visitas, atraídos por el nombre del artista y la facilidad de acceso a las obras que presentan. Son obras que se acercan a la nulidad intelectual, no requieren de ningún esfuerzo, están plagadas de colores y cuando representan formas lo hacen de una manera cercana a la cultura popular y a la idea de lo mono o lo cuqui, aspectos que vamos a tratar de definir más adelante. El marchante Charles Saatchi sabe mucho de ello, pero para él importa más el mercado que la calidad de la obra. Vende lo que el público demanda y esa demanda se aleja de la complicación y se decanta por el simplismo.

Cuando le sugieren (a Saatchi) que puede haber grandes artistas que pasen desapercibidos, replica con lucidez: “En general el talento escasea tanto que es más fácil que la mediocridad se confunda con la genialidad pero no que el genio pase desapercibido”. Tiene, mal que nos pese, más razón que un santo: el mundo del arte contemporáneo está lleno de presuntuosos, torpes de vocación, gente resentida que ha sido capaz de llegar a algo actuando como pajes de comisarios que son aún más cretinos... Culmina Saatchi diciendo que “hay un ejército entero de conservadores ahí fuera dispuestos a defender que el arte es todo lo que el artista decide que es”. (Castro Flórez 2019: 56)

Concretamente me refiero a alguno de los artistas más cotizados o bien más demandados en la actualidad para algunos centros de arte. El cuarteto está compuesto por Damien Hirst, Jeff Koons, Takashi Murakami y Yayoi Kusama. Vamos a realizar una pequeña reseña de cada uno de ellos comentando los aspectos que han llevado a su obra a convertirse en algo puramente banal y carente de contenido, pero capaz de conectar con un público adormilado.

Damien Hirst se dio a conocer gracias al tiburón tigre que sumergido en formol presentó en una vitrina. El título de la obra aludía al paso del tiempo, un tema desarrollado por multitud de artistas a lo largo de la historia del arte. Una *vanitas* contemporánea que le hizo ser abanderado de la generación de los Young British Artists. La fama del tanque de formol, acompañado de diferentes historias que añaden mitología a la obra³, le hizo repetir con todo tipo de animales que también aparecieron de esta guisa. Estos se vendieron por doquier a lo largo del mundo gracias a la potencia de su mentor Charles Saatchi y que sus galerías White Cube y Gagosian, son uno de los referentes mundiales del arte contemporáneo. Desde ese momento ha presentado diferentes series que se han volcado única y exclusivamente en el mercado para así satisfacer la demanda existente. Se trata en su mayoría de obras totalmente vacías de contenido. En su serie *Spot Paintings* trabaja con puntos de colores en los cuales realiza una variación en el tamaño o en la coloración de uno de ellos. De esta manera cada cuadro es diferente al anterior. Este proceso, controlado por el artista, ni siquiera requiere su intervención, ya que son los ayudantes de estudio los que lo realizan. Puntos de colores que ni siquiera conectan con la pintura abstracta o minimalista sino que se dedican únicamente a generar beneficios económicos. Con el tiempo no serán recordados como obra de arte.

Damien Hirst, pintor, por ejemplo. En el acto de pintar de Hirst no hallamos un gesto irónico hacia el mercado de la pintura (como podía suponerse), ni siquiera un acto provocativo, sino un gesto de aceptación del entramado comercial que le obliga a ello. “Hirst, escribe Sarah Thornton, ha desarrollado estrategias de producción que le aseguren, en todo momento, material suficiente para satisfacer la demanda de los coleccionistas; ha hecho por ejemplo seiscientas pinturas de puntos (*spot paintings*) únicas”. (Santamaria 2019: 73)

Otra de las series ha estado dedicada al mundo de los fármacos, se llama *Medicine cabinets*, donde coloca diferentes vitrinas en las que aparecen expuestos todo tipo de pastillas de diferentes colores y tamaños. El propio artista dice que le causó una fuerte impresión la visita a una farmacia con su madre y como la química había pasado a ser el sustituto de la fe. Es posible que en estas obras todavía quiera

³ Me refiero al deterioro del animal y las malas condiciones de conservación que llevaron a sustituir el tiburón tigre, quince años después de la presentación de la primera obra, tras el pago de un coleccionista de una cantidad millonaria por la obra. En esa operación de venta participaron tanto Charles Saatchi como el galerista Larry Gagosian. Steve Cohen, el coleccionista pago 12 millones de dólares por la obra.

lanzar un mensaje sobre la dependencia y la búsqueda del bienestar en la sociedad contemporánea. Junto a esta tenemos los *spin paintings* que son óleos giratorios de forma circular donde la pintura se distribuye de manera aleatoria o los *butterfly paintings* que muestra un collage con alas de mariposa.

Su última serie (que a día de hoy no ha podido mostrarse por la crisis epidémica que sufrimos) muestra a la perfección todo aquello de lo que estamos hablando. Se trata de cuadros de diferentes tamaños en los cuáles podemos observar ramas de árbol que crecen en diferentes direcciones. Unas serán más gruesas y otras más finas. Sobre ellas el artista se ha dedicado a pintar puntos de diferentes colores donde abundan los tonos rosáceos y los verdosos, salpicados en ocasiones por colores blancos y en mucha menos cantidad algún punto negro. Los puntos en sí se distribuyen de manera aleatoria, a veces son lanzados a distancia para que puedan depositarse sobre la superficie de lienzo (en una manera de trabajar que recuerda al *dripping* de Jackson Pollock). En este vídeo que el artista ha colgado en la red puede apreciarse su manera ocasional de trabajo <https://vimeo.com/333378920>. Los puntos ni siquiera están siendo pintados de forma delicada sino que se trata de una combinación totalmente aleatoria.

La cuestión que planteamos es la demanda que se realiza a una obra de arte contemporáneo. ¿Cuál es el mensaje de este trabajo? Puede tal vez representar a los árboles en flor, esos almendros tan maravillosos que podemos ver en el mes de febrero. Los cerezos en flor que han hecho del ese árbol un símbolo de la cultura japonesa. Pero no tenemos nada más que decir. Se trata de un ejercicio de color donde la mediocridad se hace patente. El artista es conocedor de las posibilidades que le otorga el mercado por el simple hecho de que una obra lleve su nombre. Perfectamente consciente, el riesgo que adquiere es mínimo, ramas de árbol y colores amables, nada de contrastes que puedan distraer al espectador o cuestionarse si existe una temática expresionista.

Podemos hablar como indica Fernando Castro de un arte lúdico que no sirve para nada.

Desde el frikismo al imperio del *reality show*, del arte pseudo-provocador al decididamente subastado (por ejemplo, en ese paradigma que establece Damien Hirst) no deja de ser evidente que la división entre lo lúdico y lo crítico, la idiotez y lo sofisticado, lo cutre y lo sublime, no es tan clara como las distintas ortodoxias pretenden. Podemos hablar de hibridación, de mestizaje, de transdisciplinariedad, de “convergencia cultural” o, lisa y llanamente, de una actitud

desenvuelta que da por sentado que la pedantería no sirve para nada.
Larga vida al bizarrismo y a sus secuelas. (Castro Flórez 2019: 62)

Otro de los artistas que trabaja en esta línea donde el mercado marca la pauta de comportamiento es Jeff Koons, que realiza figuras amables de animalitos u otros objetos que podríamos calificar como “neopop”. En el año 2019 se convirtió en el artista vivo que más dinero ha conseguido por una pieza en una subasta. Se trata de una figura que representa un conejo realizado en acero por la que se pagaron 91.1 millones de euros en la prestigiosa casa de subastas Christie’s, concretamente en su sede de Nueva York. Parece una cantidad que escapa a nuestro conocimiento por una pieza que tiene tan poco que decir. Koons había trabajado como bróker en la bolsa antes de dedicarse al mundo del arte, sabe perfectamente cómo se orienta el mercado y qué es lo que debe ofrecer para satisfacer una demanda totalmente vacía de contenido. El propio artista ha declarado en alguna ocasión que el arte no consiste en realizar una obra del tipo que sea sino en venderla. A ello es a lo que se dedica desde hace tiempo. No fabrica obras sino que las vende.

El arte, como cualquier otro producto de la sociedad contemporánea, se ha convertido en un objeto de consumo. La gente acude a los museos, ferias o galerías y consume lo que se le ofrece. En algunos casos ese consumo conecta mejor con un público que en la sociedad del espectáculo no está dispuesto a pensar, sino solo a sentarse frente a la pantalla y que todo se le dé hecho y explicado. Una exposición de Koons es un evento cultural carente de contenido, hecho para el consumo, donde las familias pueden acudir con sus niños, reír junto a las obras o tomar fotos en cada una de ellas. No existe mucha diferencia entre visitar Eurodisney y una exposición de Jeff Koons. Las atracciones se han convertido en motivo de exposición y los personajes disfrazados se presentan en formas animales amables para posar junto a nosotros y poder convertirse en nuevos objetos de consumo.

Simon May se refiere a las obras de Jeff Koons como cuquis. Se trata de obras donde la dulzura se hace presente y donde se produce una infantilización del espectador, que no está solo presente en las obras de este u otros artistas sino que invade nuestro mundo. Desde el bolso de Hello Kitty, el vestido de Winnie de Pooh o la figurita de Mickey Mouse que cuelga de nuestro protector del móvil. Lo cuqui ha invadido nuestra vida y el arte no es ajeno a esta tendencia con obras como las que suele presentar Jeff Koons en sus exposiciones o en subastas.

A primera vista lo cuqui no pretende otra cosa que evocar un jardín de inocencia en el que las cualidades infantiles despiertan sentimientos deliciosamente protectores en sus observadores y les imbuyen de contento y consuelo. Desamparado, inofensivo,

cautivador, complaciente son algunos de los adjetivos que lo definen. Morfológicamente se trata de cabezas sobredimensionadas, frentes prominentes, ojos como platos, mentones huidizos y andares torpes. Quizás todo tenga que ver con una idea de sobreprotección. (May 2019: 25)

Aunque vacías por completo de contenido, es posible conectar estas figuras con la idea de lo siniestro. Quizás por ello tengan una fuerte capacidad de atracción. Freud definía lo siniestro como algo familiar que debiendo permanecer oculto había salido a la luz y al desvelarse provoca una profunda sensación de desasosiego. Las figuras de Koons nos presentan el lado más amable e infantil de la multitud de animales que personaliza, se repiten por doquier. Se trata de figuras que se encuentran en nuestro inconsciente y que tal vez fueron reprimidas, pero esas formas han visto de nuevo la luz y ejercen una fuerte capacidad de atracción sobre nosotros.

Se trata de situaciones propias de nuestros ancestros primitivos pero que desde entonces se nos han hecho ajenas o las hemos rechazado como meras supersticiones tras haberlas reprimido. Pero todo eso nos atrae, normalmente reprimimos algo que nos resulta desagradable y que queremos olvidar en vez de reprimir. Freud decía que la repetición forma parte de lo más profundo de nuestros instintos. Cualquier cosa que nos recuerde esa compulsión inconsciente de repetición será percibida como siniestra. En lo cuqui encontramos todo aquello que nos resulta entrañable e incluso tiernamente conocido pero también ajeno y monstruoso (May 2019: 84)

Conectando con esta idea de lo cuqui tenemos también al artista japonés Takashi Murakami. Sus obras tienen mucho que ver con objetos de consumo popular impregnados de la cultura japonesa, añadiendo unos toques de manga (libros de gran difusión por todo el mundo que han generado multitud de fans y un gran interés por la cultura y la lengua japonesas) llenos de colores, figuras con ojos desorbitados y amplias sonrisas en sus rostros. Pero Murakami no solo se ha orientado al mercado con sus cuadros sino que sabedor de la capacidad de consumo del mismo ha sido capaz de diseñar todo tipo de objetos con alguno de los personajes que también inundan sus obras. Hablamos de bolsos, camisetas, tazas, llaveros, fundas para el teléfono móvil, alfombrillas para el ratón. Al igual que los artistas anteriores sus obras se encuentran completamente vacías de contenido, no tienen ningún mensaje que transmitir sino es la amabilidad de los personajes que

aparecen en ellas. Pero ha sabido hacer perfectamente la lectura de lo que el público demanda y se lo ofrece en forma de “obras de arte” o bien de todo el *merchandising* que pone a disposición del consumo desaforado.

En Japón Simon May nos habla de la cultura de lo *Kawaii*⁴ que ha impregnado todos los aspectos de la vida en la sociedad contemporánea de ese país, exportándose también a otros. Es una manera de expresar la represión y la forma de presentar Japón como un país tranquilo y amable. Frente a la idea de agresividad provocada antes y durante la segunda guerra mundial, el país quiere transmitir una imagen de inocencia. Desde entonces han proliferado los muñecos y amuletos que tienen que ver con lo *Kawaii*. Por supuesto esa idea se ha representado en el manga con la vertiente de lo siniestro, por ejemplo en la representación de una niña que puede atraer a los más pequeños pero al mismo tiempo puede convertirse en una lolita que cautiva a los adultos.

Tanto es así, lamenta el artista Takashi Murakami que el país se ha “enmasculado”, en efecto se ha castrado a sí mismo como consecuencia directa de Hiroshima y Nagasaki, para así, según podemos deducir de sus textos, no volver a dar nunca más motivos para un ataque nuclear. “La cultura *kawaii* se ha convertido en un ente vivo que lo impregna todo” en el Japón contemporáneo. (May 2019: 55)

El propio artista trata de definir su obra en un libro titulado *Little Boy* que fue publicado con motivo de una exposición suya en el año 2005. Sorprende el baño de realidad que aplica tanto a la cultura en sí como al reconocimiento histórico de la tendencia.

Se trata de una sociedad utópica tan íntegramente regulada como el mundo de la ciencia ficción que concibió Georges Orwell en 1984: confortable, feliz, moderno; un mundo prácticamente libre de

⁴ Resulta complicado tratar de traducir la palabra *Kawaii* al castellano. En inglés tenemos la palabra *cute* que puede servir para definirlo. En español podemos traducirlo como *mono* o *cuqui*. En un excelente artículo publicado por Jaime Romero Leo sobre el auge de la estética de lo *Kawaii*, nos aporta una serie de definiciones que podemos leer en el diccionario que aluden en primer lugar a la lástima y lo patético, algo que parece miserable pero levanta simpatía, continúa diciendo que es algo que no se puede descuidar, algo que tiene carácter dulce y adorable, que al igual que los niños es inocente, obediente y conmovedor, para terminar con el término lastimoso (Romero Leo 2017: 16). No se trata solo de algo bonito, tierno o agradable sino también de algo inocente, un carácter infantil que todavía no ha llegado a la madurez. Débil, dependiente, incapaz de hacer daño. Tiene que ver con el comportamiento de un niño, donde no existen las malas intenciones ni los dobles juegos.

impulsos discriminadores [...] Esas ruinas monótonas del Estado nación que llegaron en la estela de un gobierno títere bajo dominio estadounidense han alcanzado su máxima expresión en nombre del capitalismo [...] Cuando unos personajes *kawaii*, *hetare* (fracasado) y *yurui* (blando o apático) sonríen débilmente o se quedan mirando al vacío, la gente del mundo habrá de reconocer un corazón que se derrite de felicidad. Tendríamos que poder encontrar las semillas de nuestro futuro examinando de qué modo la imaginería y estética autóctonas de Japón cambiaron y se aceleraron tras la guerra, fraguando en sus fórmulas actuales. (May 2019: 55)

Así pues las figuras de Murakami enlazan con toda esta tradición de lo *Kawaii* que se viene desarrollando en Japón desde los años 60. Coincidiendo además con el avance del capitalismo y el desarrollo de la sociedad de consumo. Sus figuras conectan con un público cada vez más acostumbrado a recibir este tipo de imágenes. Una cultura neopop que ha convertido en estandarte la supuesta inocencia de cada uno de los personajes, objeto de consumo masivo. Arte para un público que demanda lo que el artista le ofrece, aunque no exista mayor profundidad en la obra.

Por último nos queda Yayoi Kusama, cuya biografía tiene algo de mitológico. Activista durante los años 60. Amiga de Andy Warhol. Regresa a Japón e ingresa voluntariamente en un sanatorio psiquiátrico donde se dedica a pintar puntos de diferentes colores para así calmar las situaciones de estrés provocadas por su problema mental. La artista ha realizado exposiciones en algunos de los museos más importantes del mundo. Algunas de ellas con un éxito arrollador, sobre todo entre las familias que acuden con niños a visitar estos lugares. Las salas se encuentran repletas de un color uniforme salpicado con puntos de diferentes tamaños y colores que lo impregnan todo, incluso, en ocasiones, diferentes objetos extraños pueblan la sala o proyecciones crean distintos efectos con los puntos. Se trata de una de las artistas más consideradas a nivel mundial.

Ahora, su obra, como el resto que acabamos de comentar, está completamente vacía de contenido. Algunos comisarios quieren relacionar su trabajo con la idea de “pintura expandida”, un concepto que deriva del expresado por Rosalind E. Krauss en relación a la escultura que trataba de explicar los fenómenos de hibridación que se daban en esa técnica artística. Por analogía esta situación que desborda el marco para impregnar toda la sala o la utilización de diferentes técnicas que hacen difícil distinguir entre los distintos campos del arte. Esto, debemos reconocer, está presente en la obra de Yayoi Kusama. Pero en cuanto al mensaje o

el diálogo con el espectador no pasa por ser más que una pintura amable, agradable a la vista, cargada de colorido y capaz de conectar a la perfección con la sociedad del espectáculo que, como hemos dicho, acostumbrada a no razonar, no demanda mucho más a la obra de arte.

Por tanto, hemos tratado cuatro ejemplos de artistas donde se hace patente la “mirada distraída” del espectador. Pero al mismo tiempo son algunos de los más conocidos y los que más reclama la sociedad. Se trata de obras con un mínimo mensaje o en algunos casos sin él. Son trabajos que echan por tierra gran parte del discurso de la posmodernidad. Obras que en vez de estar dirigidas al espectador, se dirigen al mercado, que recibe estos trabajos con los brazos abiertos. Un vacío preocupante para tratar de definir el arte del siglo XXI que debería llevarnos a una reflexión sobre el papel del espectador ante la obra de arte. Benjamin decía que la exposición reprime el valor cultural de las obras, sobre todo la exposición al mercado. Actualmente sufrimos una diaria sobre-exposición a todo tipo de imágenes y el mercado camina hacia extremos no vistos antes. Quizás estas obras sean un reflejo exacto de una sociedad que no demanda más que puntos de colores e imágenes cuquis que agradan la mente y ahondan en la narcosis general que lo invade todo. Una estética pelada de contenido.

RAFAEL LÓPEZ BORREGO

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO FLÓREZ, F. (2019) *Filosofía tuitera y estética columnista*. Murcia, España: Newcastle ediciones.
- JIMÉNEZ, J. (2019). *Crítica del mundo imagen*. Madrid, España: Editorial Tecnos.
- MARTIN PRADA, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid, España: Editorial Akal.
- MAY, S. (2019). *El poder de lo cuqui*. Barcelona, España: Alpha Decay.
- ROMERO LEO, J. (2017) El auge de la estética Kawaii: origen y consecuencias.
- *Kokoro. Revista para la difusión de la cultura japonesa* (24). 13-24.
- SAN MARTIN, F. J. (2019). *Guía para el arte del siglo XXI*. Bilbao, España: Bilbaoarte.
- SANTAMARÍA, ALBERTO. (2019). *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Mad



“Las preguntas que sí merecen una respuesta, las que más las merecen son, precisamente, las preguntas estúpidas, las irresolubles y las irrespondibles”.

CRISTINA MORALES.

“El poeta que escribe, piensa con palabras familiares; el poeta que pinta piensa con figuras familiares de lo visible. La escritura es una descripción invisible del pensamiento, y la pintura es la descripción de lo visible”.

RENE MAGRITTE.

“Lo relevante del arte del siglo XXI es que tiene que vérselas con un público idiotizado por las pantallas, por la imagen móvil, por un texto mínimo, un público al que ha arrojado en brazos de la banalidad y la indigencia intelectual”.

F. J. SAN MARTÍN.

“ El arte tiene la bonita costumbre de echar a perder todas las teorías artísticas”.

MARCEL DUCHAMP.

“Esto es la posmodernidad: quien lo probó lo sabe ”.

LOPE DE VEGA.

“ ”.

ELMYR DE HORY.

BLOG: APOSTASIASALAMANCA.BLOGSPOT.COM.ES

INSTAGRAM: @APOSTASIAREVISTA

TWITTER: @REVISTAPOSTASIA

